

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

**ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK MEDYANIN  
KADIN İMGESİNE ETKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**EZGİ KIZILDAĞ**

**Enstitü Anabilim Dalı : RESİM**

**Tez Danışmanı: Prof. Şive Neşe BAYDAR**

**ARALIK – 2020**

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

**ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK MEDYANIN  
KADIN İMGESİNE ETKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Ezgi KIZILDAĞ**

**Enstitü Anabilim Dalı : RESİM**

**“Bu tez sınavı 30/12/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATI</b>
Prof. Şive Neşe Baydar	Başarılı
Doç. Özlem Özkan	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Şirin Yılmaz	Başarılı



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

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

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Ezgi KZILDAĞ
Öğrenci Numarası	:	Y176017007
Enstitü Anabilim Dalı	:	RESİM
Enstitü Bilim Dalı	:	RESİM
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> ÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK MEDYANIN KADIN İMGESİNE ETKİSİ
Benzerlik Oranı	:	%17

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

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

28.12/2020.

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

Bilgilerinize arz ederim.

İmza

28.12./2020

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Şive Neşe BAYDAR

Tarih:28.12.2020

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## ÖNSÖZ

Tez danışmanım ve atölye hocam Prof. Şive Neşe Baydar'a yüksek lisans eğitimim boyunca, tez aşamamda vermiş olduğu tüm destekleri için ve yüksek lisans eğitiminin tüm sürecinde derslerine katıldığım ve bilgisini paylaşan hocalarıma, bu süreçte beni destekleyen aileme ve arkadaşlarıma da ayrı teşekkürlerimi sunmaktayım.

EZGİ KIZILDAĞ

30.12.2020

## İÇİNDEKİLER

<b>RESİM LİSTESİ.....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>v</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>vi</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1. KÜLTÜR NEDİR.....</b>	<b>4</b>
1.1.Kültür Kuramına İlişkin Genel Yaklaşımlar .....	7
1.1.1. Eylem Olarak Kültür .....	8
1.1.2. İdeoloji Olarak Kültür .....	10
1.1.3. Metodolojik Tartışmalar.....	11
1.2. Kültür Endüstrisi ve Adorno' nun Temel Fikirleri.....	13
1.2.1. Frankfurt Ekolü .....	17
1.2.2. Kitle Kültürü .....	19
1.2.2.1. Guy Debord Kültürün Metalaşması Tartışmaları: Gösteri.....	20
1.2.2.2. Jean Baudrillard Kitle Kültürü Eleştirisi: Distopya .....	22
1.2.2.3. Walter Benjamin Kitle Kültürü Eleştirisi.....	24
<b>BÖLÜM 2. FEMİNİZM VE FEMİNİST KURAMLAR .....</b>	<b>28</b>
2.1. Feminist Kuramlar Bağlamında Kadın İmgesine Bakış.....	32
2.2. Medya ve Kadın .....	34
2.3. 1960 Sonrası Feminist Sanat Hareketlerinin Tarihsel Süreci.....	36
2.3.1. Feminist Sanatçılara Genel Bir Bakış .....	38
2.3.1.1. Miriam Schapiro.....	38
2.3.1.2. Judy Chicago .....	39
2.3.1.3.Cindy Sherman.....	41
2.3.1.4. Barbara Kruger.....	42

2.3.1.5. Sherrie Levine .....	44
2.3.1.6. Shirin Neshat .....	46
2.3.1.7. Sarah Lucas .....	48
2.3.1.8. Guerrilla Girls .....	49
2.4. Türkiye’de Feminist Sanat Hareketlerinin Tarihsel Süreci .....	51
2.4.1. Türkiye’den Feminist Sanatçılara Genel Bir Bakış.....	53
2.4.1.1. Nur Koçak .....	53
2.4.1.2. Nil Yalter.....	55
2.4.1.3. Füsün Onur.....	57
2.4.1.4. Gülsün Karamustafa.....	59
2.4.1.5. İpek Duben .....	60
2.4.1.6. Nancy Atakan.....	62
2.4.1.7. Şükran Moral.....	63
2.4.1.8. Gülçin Aksoy.....	64
2.4.1.9. Neriman Polat.....	66
2.4.1.10. Canan Şenol.....	67
2.4.1.11. Nezahat Ekici .....	69
<b>BÖLÜM 3. KİŞİSEL UYGULAMALAR.....</b>	<b>72</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>78</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>83</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>88</b>

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Miriam Schapiro, “Wonderland”, 1983.....	40
<b>Resim 2:</b> Judy Chicago, “The Dinner Party”, 1974-79.....	41
<b>Resim 3:</b> Cindy Sherman, “Untitled Film Still 84”, 1978.....	42
<b>Resim 4:</b> Barbara Kruger, “Desine Exist Where Pleasure Is Absent”, 2009.....	44
<b>Resim 5:</b> Barbara Kruger “Blind Idealism Reactinary”, 2007.....	45
<b>Resim 6:</b> Sherrie Levine “After Walker Evans”, 1981.....	46
<b>Resim 7:</b> Sherrie Levine, “Fountain (After Marcel Duchamp)”, 1991.....	47
<b>Resim 8:</b> Shirin Neshat, “Untitled from Women Of Allah”, 1995.....	48
<b>Resim 9:</b> Sarah Lucas, “Self Potrait With Fried Eggs”, 1996.....	49
<b>Resim 10:</b> Sarah Lucas “Chicken Knickers”, 1997.....	50
<b>Resim 11:</b> Guerrilla Girls, “Do Women Have To Be Naked To Get Into Met. Museum”, 1989.....	51
<b>Resim 12:</b> Guerrilla Girls, “Whitechapel Gallery”, 2016.....	52
<b>Resim 13:</b> Nur Koçak, “Fetiş Nesne”, 1975.....	55
<b>Resim 14 :</b> Nur Koçak, “Cahide’nin Hikaye Dizisi”, 2003-06.....	56
<b>Resim 15:</b> Nil Yalter, “Topak Ev”, 1973.....	57
<b>Resim 16:</b> Nil Yalter, “Göbek Dansı”, 1974.....	57
<b>Resim 17:</b> Füsun Onur, “Nar Kız”, 1974.....	58
<b>Resim 18:</b> Füsun Onur, “Herhangi Bir İskemle”, 2014.....	59
<b>Resim 19:</b> Gülsün Karamustafa, “Yılana Karşı”, 1981.....	60
<b>Resim 20:</b> İpek Duben, “Love Books”, 1998-200.....	61

<b>Resim 21:</b> İpek Duben, “Manuscript”, 1994.....	62
<b>Resim 22:</b> Nancy Atakan, “El Ele”, 2020.....	63
<b>Resim 23:</b> Şükran Moral, “Sanatçı”, 1994.....	64
<b>Resim 24:</b> Şükran Moral, “Ethik”, 2019.....	65
<b>Resim 25:</b> Gülçin Aksoy, “Lif”, 2013.....	66
<b>Resim 26:</b> Gülçin Aksoy, “Ablaa-Aabi”, 2017.....	66
<b>Resim 27:</b> Neriman Polat, “Şefkatsiz”, 2018.....	68
<b>Resim 28:</b> Canan Şenol, “Odalık”, 1998.....	69
<b>Resim 29:</b> Canan Şenol, “Türk Lokumu”, 2011-12.....	70
<b>Resim 30:</b> Nezahat Ekici, “Atropos”, 2006.....	71
<b>Resim 31:</b> Nezahat Ekici, “Parıldayan Her Şey Altın Değildir”, 2014.....	72
<b>Resim 32:</b> Bireysel Çalışma.....	74
<b>Resim 33:</b> Bireysel Çalışma.....	74
<b>Resim 34:</b> Bireysel Çalışma.....	75
<b>Resim 35:</b> Bireysel Çalışma.....	75
<b>Resim 36:</b> Bireysel Çalışma.....	76
<b>Resim 37:</b> Bireysel Çalışma.....	76
<b>Resim 38:</b> Bireysel Çalışma.....	77
<b>Resim 39:</b> Bireysel Çalışma.....	77
<b>Resim 40:</b> Bireysel Çalışma.....	78



**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksel Lisans</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Doktora</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Tezin Başlığı:</b> ÇAĞDAŞ SANATTA KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK MEDYANIN KADIN İMGESİNE ETKİSİ			
<b>Tezin Yazarı:</b> EZGİ KIZILDAĞ		<b>Danışman:</b> Prof. Dr. ŞİVE NEŞE BAYDAR	
<b>Kabul Tarihi:</b> 30.12.2020		<b>Sayfa Sayısı:</b> viii (ön kısım)+96(tez)	
<b>Anabilim Dalı:</b> RESİM			
<p>Bu çalışma, medya tüketim toplumunda yer alan değerlerin yaygınlaştırılmasında önemli bir işlevi olan, gösterge ve sembollerin içinde olduğu sosyo-kültürel bir metin olarak kurgulanması amaçlanmıştır. Sanatsal bağlamda kadın imgesi çalışma kapsamında sergilenecek olan uygulamanın çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Medya üzerinde kadının temsil edilişi, kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri, feminist kuramlar çerçevesinde incelenmiştir. Bu kavramlardan kadının medya üzerindeki imgesi, tez çalışmasının temel referans noktasını oluşturmaktadır. Tez çalışmasında, medyanın toplumsal ve kültürel ilişkiler içinde üretilen ve bu ilişkileri yeniden üreten bir yapı olarak ele alınmaktadır.</p> <p>Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde kültür kavramı detaylı bir şekilde incelemek amacıyla kültürün tanımı yapıp, yaklaşımlar ve geçirdiği değişimler kronolojik olarak incelenmiştir. İkinci bölümde kültür endüstrisi kavramını literatüre kazandıran Frankfurt Okulu düşünürleri ekseninde; Adorno, Max Horkheimer , Walter Benjamin, Guy Debord ve Jean Baudrillard'ın ‘‘kitle kültürü’’ kavramı üzerine yapmış oldukları incelemeler kapsamlı olarak ele alınmıştır.</p> <p>Üçüncü bölümde feminizmin tarihçesi ve feminist kuramlar bağlamında kadın imgesi üzerine yaklaşımlar incelenmiştir. Kadına yönelik cinsiyetçi bakış açılarının ortak noktasına ilişkin kültürel tanımlamaların aile ve toplum tarafından şekillendirildiğine vurgu yapılmaktadır. Geleneksel eğilim kadını toplumsal yaşamdan dışlarken, yaşam alanlarının da sınırlandırdığı gerçeğini beraberinde getirmiştir. 1960 sonrası feminist sanat hareketlerinin tarihsel süreçleri incelenmiş ve dönemin sanatçıları ele alınmıştır. Medya üzerinde üretilen kadın imajının etkileri analiz edilmiştir. Reklamlarda yer alan kadın imgeleri ve kadının sunulduğu toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla nasıl bir anlam üretildiğini açıklamak amaçlanmaktadır. Bu anlamı ortaya koymak için reklamlarda kullanılan göstergelerin birbirleriyle ilişkisi çözümlenmiştir. Bu bağlamda medyanın değer yargıları açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.</p> <p>Dördüncü ve son bölümde ise konu bağlamında üretilen uygulamalar kavramsal ve plastik olarak incelenmiştir. Eril iktidarın toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden medyada oluşturulan kadın imgelerinin feminist kuramlar bağlamında, uygulamaları gösterge olarak sanat pratiğine taşıyıp yeni bir ifade biçimiyle ele alınmıştır.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Kültür Endüstrisi, Feminizm, Medya –Kadın İmgesi			

**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Master Degree</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Ph.D.</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Title of Thesis:</b> THE EFFECT ON THE MEDIA ON THE FEMALE IMAGE AS A CULTURAL PHENOMENON IN CONTEMPORARY			
<b>Author of Thesis:</b> EZGİ KIZILDAĞ		<b>Supervisor:</b> Prof. Dr. ŞİVE NEŞE BAYDAR	
<b>Accepted Date:</b> 30.12.2020 (thesis)		<b>Number of Pages:</b> viii (pre text)+96	
<b>Department:</b> PAINTING			
<p>In this study, it is considered as a socio-cultural text in which indicators and symbols are included, which has an important function in the dissemination of the values in the media consumption society. In artistic context, the image of women has been discussed and examined as the starting point of the application, which will be exhibited within the scope of the study.</p> <p>In the context of the cultural industry, representation of women on the media, gender roles uploaded to women, mass media, feminist theories, gender roles and women's concepts have been examined. The image of the woman on the media from these concepts is the main reference point of the thesis study. In the thesis study, it is treated as a structure produced within social and cultural relations of the media and reproducing these relations.</p> <p>In the first part of the study, the definition of culture was made in order to examine the concept of culture in detail and approaches and changes were discussed chronologically. In the second part, the cultural criticism of Adorno and other thinkers was thoroughly examined based on the tradition of thinking of the Frankfurt School, which brought the concept of the cultural industry to the literature.</p> <p>In the third chapter, the history of feminism and the view of women in the context of feminist theories were examined. What all perspectives on women have in common is the fact that cultural definitions of women are shaped by family and society, and that the traditional tendency to exclude women from social life also limits women's living spaces.</p> <p>The effects of the image of women produced on the media have been analyzed. It is intended to explain what meaning is produced through the images of women in the ads and the gender roles offered by women. To demonstrate this meaning, the indicators used in ads are resolved to relate to each other. In this context, the value judgments of the media have been tried to be revealed.</p>			
<b>Keywords:</b> Cultural Industry, Feminism, Media - Female Image			

## GİRİŞ

Kapitalizm çalışma üzerinde kurduğu denetimi, boş zaman alanlarına yaymaya çalışır, değişik manipülatif araçlar yoluyla, boş zamanı kendi egemenliğini pekiştirecek bir zamansal bağlam kurar. Bunun için etkili bir ideolojik hegemonya tesis eder. Bunu, reklam, propaganda, moda, imaj, gösterge vs. ile kitleye benimsetmeye çalışmaktadır. Hegemonya ilişkileri, genelde, hakim sınıf değerlerinin diğer toplumsal tabakalar tarafından içselleştirilmesi ve birer genel doğru haline getirilmesine dayanmaktadır. Hegemonik ideoloji, kitle iletişim araçları dışında, diğer egemen kurumlar tarafından da desteklenir ve güçlendirilir, böylelikle, toplumsal/kültürel alanın her yanına yayılarak toplumsal pratiklere dönüşür. Yeni kapitalizmin (hazcı/tüketimci kapitalizm) boş zamanla olan “iyi” ilişkileri, püriten etikten hazcı etiğe doğru odak kayması, hiç kuşkusuz, boş zamanın kapitalizm için gerekli/hayati bir pazar ya da meta değeri taşımasıyla ilişkilidir. Egemen ideoloji, yaslandığı düzene süreklilik kazandırabilmek için, toplumsallığın ve kültürel alanın her noktasını ele geçirebilecek bir tahakküm ve hükmetme yöntemi kullanmaktadır. “Uyum” ve “Karşı Koyuş” un tüm bölmelerine de sirayet edebilir, onları yönlendirebilir, her iki tepkisel tavrı kendi lehine olacak şekilde kontrolüne alabilmektedir. Kapitalizm, gerçek yaşamın boş zamanda olduğu ideolojisini yayarak, emek süreci üzerindeki denetimini boş zaman süreçlerine yaymaya çalışmaktadır. Bu süreçte en önemli rolü de, Adorno’nun da bahsettiği gibi, insanlara günlük yaşamın sorumluluk ve rutinlerinden geçici bir kurtuluş sunan, ancak böylece insanların kurtulmaya çalıştıkları bu dünyanın yapısını daha da güçlendiriyor olmasıdır (Aytaç, 2004).

Günümüzde kadınların tüm alanlar üzerinde var olma şekilleri sosyal bilimlerin farklı alanlarında incelenen araştırma konusu haline gelmiştir. Kapitalist üretim sisteminin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla kadının konumunda farklı değişimler meydana gelmiştir. Kapitalist sistemin temelinde bulunan değerleri ortaya çıkarmada, sürdürmede, kurgulanan duygu –düşüncelerin tüketim kitlesi üzerinde oluşturulup yayılmasını ve bu değerlerin kalıplaştırılıp her defasında yeniden üretilmesi bakımından medyanın önemli bir rolü vardır. Bu çalışma, tüketici toplumu içerisinde belirlenen değerlerin yaygınlaşması hususunda önemli bir rol oynayan reklam, gösterge ve sembollerin de içerisinde yer aldığı sosyo-kültürel bir metin olarak incelenmiştir.

Kadın; reklam sektöründe yaygın bir şekilde kullanılan farklı rol dağılımlarıyla karşımıza çıkan nesne konumundadır. Bu rol dağılımları incelendiğinde; kadın reklamlarda “hünerli bir ev hanımı”, eşi ve çocuklarına yoğun ilgi gösteren çok iyi bir eş ve anne konumunda yansıtılmakta, toplumun dayattığı rollere büründürülmektedir. Medya özellikle kadın imgesi üzerinden çoğu ürünler piyasaya tanıtılmakta ve kadını öteki olarak konumlandırmamıza neden olmaktadır.

Kadınların toplum içerisinde eşit bir biçimde konumlandırılmadıklarını düşünen feminist topluluklar, tüm alanlarda cinsiyet ayrımının yapılmamasına ilişkin düşüncelerini ifade etmişler ve birtakım eylemlerde bulunmuşlardır. Medya üzerinde kadın her zaman cinsel kimliğiyle ele alınarak, cinsel kimlik üzerinden her defasında yeni bir kadın temsili oluşturulmaktadır. Feminist teoriler bazında bu algının temelinde, eril gözün kadını biçimlendirme kurgusu üzerine olduğu belirtilmiştir. Feminizmin uzun yıllardır kadın meselesi üzerine verdiği mücadeleyle ilgilenilmemekte, eril bir bakış açısıyla tasarlanıp kalıplaşmış kadın temsili sunulmaya devam etmektedir. Kitle iletişim araçları yeni bir kültür anlayışı üretip yansıtırken bir taraftan da toplumsal cinsiyet üzerine ürettikleri “toplumsal” tanımı ve bu tanımı korumaya yönelik sürekli aktif olarak çalışmaktadırlar. Gerçek değerler ve kapitalizm bağlamında medyanın topluma sunduğu değerler arasındaki farklılıkların eril temelli bir sistemin olması nedeninden ileri gelmektedir. Bu tez çalışmasında feminist bağlamda medya üzerinde kullanılan kodlar, gösterge bilimsel yöntemle çözümlenerek, medyada hakim olunan toplumsal cinsiyet algısına kabul edilir yaygın güzellik anlayışını reddeder bir şekilde müdahale edilmiştir.

### **Çalışmanın Konusu**

Bu çalışma, medya tüketim toplumunda yer alan değerlerin yaygınlaştırılmasında önemli bir işlevi olan, gösterge ve sembollerin içinde olduğu sosyo-kültürel bir metin olarak kurgulanıp, sanatsal bağlamda kadın imgesi çalışma kapsamında sergilenecek olan uygulamanın çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Medya üzerinde kadının temsil edilişi, kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri, feminist kuramlar, çerçevesinde incelenmiştir. Bu kavramlardan kadının medya üzerindeki imgesi, tez çalışmasının temel referans noktasını oluşturmaktadır. Tez çalışmasında, medyanın toplumsal ve kültürel ilişkiler içinde üretilen ve bu ilişkileri yeniden üreten bir yapı olarak ele alınmaktadır.

## **Çalışmanın Amacı**

Kültür endüstrisi bağlamında, medya üzerinde kadınların hangi rol kalıpları içerisinde temsil edildikleri medyanın dili doğrultusunda incelenmesi amaçlanmaktadır. Popüler kültürün en önemli özelliği belli bir dönem kullanılıp atılmasıdır. Sürekli devingenlik sağlamakta ve tüketim kültürünün canlı tutulmasına sebep olmaktadır.

Popüler kültür, kapitalist üretim-tüketim ilişkileri tarafından belirlenen kurallara göre işlenmekte, çeşitli mitler üreterek farklı olmak adına daha fazla tüketime yönlendirilmektedir. Sosyal bir olgu olarak kimlikleri hedef almaktadırlar. Moda gibi sektörlerin belirlenen mitleri, medya aracılığıyla bireylere birer ihtiyaç olarak sunulup dayatılmaktadır ve bununla beraber kadınlar üzerinde nasıl bir imge oluşturulması gerektiği çıkarlar doğrultusunda sadece kapitalist üretim-tüketim ilişkileri çerçevesinde gözeterek belirlenmektedir.

## **Çalışmanın Önemi**

Çalışmada kültür endüstrisi ve feminist sanatı hakkında konulara ilişkin önemli düşünürlerin, yazarların çalışmaları bir araya toplanmış ve irdelenmiştir. Kadın imgesi, kültür endüstrisinin bir parçası olan kitle iletişim araçları aracılığıyla nasıl popülerleştiğini, kadının nasıl metalaştığını bireylere bilinçli olarak sunulmaktadır. Feminist hareketlerin ortaya çıkması kadınların sanat alanında varlıklarını göstermeleri açısından önemli bir etkidir. Uygulamalarda ise üretim-tüketim ilişkisi bağlamında döngü ve metalaşma kavramları arasında bağlantı kurularak, kadınların bu süreç içerisinde hangi biçimlerde ve amaçlarda kullanıldığını, onaylanan, idealize edilen kadın imgesi üzerinde düşünülmesi, var olan koşulların eleştirilmesi açısından önemlidir.

## **Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışmada farklı disiplinleri içeren bir araştırma yöntemi uygulanmıştır. Çalışma içerisinde yer alan konuların tarihi süreçleri ve medyada egemen olan cinsiyet rollerini içeren imgelere yer verilmesinin nedenleri analiz edilmiştir. Çalışma sürecinde konulara ilişkin kaynak taraması yapılmış ve kadının meta olarak kullanıldığı alanlar üzerinde moda dergileri, reklam afişleri incelenmiştir. Analiz sonuçları ise kişisel uygulamalarla ilişkilendirilmiştir.

## BÖLÜM 1. KÜLTÜR NEDİR

Kültür düşünce tarihi bakımından ele alındığında tanımlanması en güç kavramlardan biri olarak düşünülmektedir. Sosyal bilimciler 18.yüzyıldan itibaren bu tanım üzerine birçok farklı yaklaşımda bulunmuşlar ve tanımın değişimi kadar kavramın kendisi de farklı kavramsallaştırmalar çerçevesinde ele alınmıştır. Kültür kavramı, Latince Coloree; yetiştirmek, düzenlemek, onarmak, inşa etmek gibi anlamlarda kullanılan çok zengin anlam içeriğine sahip bir fiilden türetilmiştir. Kültür kavramı ilk olarak edere-cultura, toprak kültürü kavramı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Romalılar, doğada yetişen bitkilerin ve o dönemde yaşayan insanların kendi yetiştirdiği bitkiler arasındaki farkın ayırt edilebilir hale gelmesi için cultura sözcüğünü kullanmışlardır. Bu terim daha sonra sadece tarım alanına ilişkin değil, insanın kendini geliştirmesi, eğitmesi anlamında, Cicero ve Horatius'ün geliştirdiği cultura animi kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır (Özlem,2008).

Kültür kavramı ilk zamanlarda sadece fiil olarak kullanılırken, daha sonra 1718 yılında Fransız Akademisi Sözlüğü'nde ‘sanat kültürü’, ‘edebiyat kültürü’, ‘bilim kültürü’ şeklindeki tamlamalarla durum olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavram Fransızcadaki dönüşümünden sonra aydınlanma için önemli bir yere sahip olmuştur ve akıl, eğitim gibi kavramlarla birlikte ilişkilendirilmiştir. Aydın düşünürler kültür kavramı etrafında bireyin kendisini doğa karşısında nasıl konumlandığını, eylemlerinin mantık ilkeleri çerçevesinde nasıl meydana geldiğini sorgulamışlardır. Kültür başta tekil anlamda kullanıldığı için bu sorgulamalar sadece bireyi konu edinmiştir. Tüm bireyleri kapsayan bir durum olarak konu edilmemişti. Çoğunluk kısmı sorgulama fikri ortaya çıktığında ise uygarlık kavramını geliştirmişlerdir. Bu kavram etimolojik olarak Yunanca ‘polis’ sözcüğünden gelmektedir. Bu kavramları birbirlerinden ayıran tek nokta kültürün tekil, uygarlığın ise çoğul anlamda kullanılıyor olmasıdır (Özlem,2008).

Kültür kavramı 18.yüzyılın sonlarına doğru Almanya ve İngiltere’de halkın bir kesiminin ‘genelleşmiş hayat tarzı oluşumuna’ ya da ‘genelleşmiş ruh durum’ yapısını için kullanıldığı görülmektedir fakat 18.yüzyılda yaşamış olan düşünür Herder’a kadar kültür ve uygarlık kavramı birbirlerinden ayrılmamıştır. Herder bu iki kavramın ayrımını gerçekleştirmiş, bu sayede uygarlık kavramı ‘kültürler’ anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Williams, 1993).

Almanya ve İngiltere, Herder'in kültür ve uygarlık kavramlarını ayırıştırmasından sonra uygarlık kavramını tüm Almanları ya da tüm İngilizleri kapsayan bir ifade olarak kullanmış olsalar da, Fransa 1932' ye kadar kültür ve uygarlık kavramını bir arada kullanmıştır fakat 1789 Fransız Devrimi'nden sonra bu kullanım değişmiş, anlam sabitleşmiş ve çoğunluk için kullanılmaya başlanmıştır.

Taylor 'a göre; '' Kültür ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği bilgi, sanat, gelenek-görenek, beceri ve alışkanlıkları içinde barındıran karmaşıklık bütünüdür.'' şeklinde yapmış olduğu tanımdan sonra Mannheim, Weber, Elias, Parsons, Benedict, Boas, Mead, Linton, Lowie, Malinowski, Kroeber, Williams, Clifford gibi çok tanınmış ünlü kültür kuramcıları kültürün ne anlama geldiğini açıklamaya çalışmışlardır. Kroeber ve Kluckhohn kültür kavramı üzerinde çalışmalar yapmışlardır. 1871-1950 yılları arasında kültür kavramı üzerine 164 farklı tanımın olduğunu tespit etmişlerdir. Kültür kavramı birbirinden farklı düşünce sistemlerinde ve entelektüel disiplinlerde önemli kavramlar için kullanılması gerekçe olarak belirtilmiştir.

Kültür kavramının tarih boyunca üç kullanım alanı olduğu dikkat çekmektedir. İlk kullanım 18. yüzyıldan itibaren rasyonel, manevi ve estetik gelişime dair genel bir süreci anlatan kültür; ikinci kullanım, bireylerin ya da toplumun özel ya da genel biçimde yaşayış şeklini ele alan kültür ve üçüncü kullanım ise düşünsel ve sanatsal etkinliklerin ürünleri anlamında kullanılan kültürdür fakat üçüncü kullanım ile birinci kullanımın iç içe olduğunu, düşünsel ve sanatsal etkinlik ürünlerinin, zihinsel, manevi ve estetik gelişimin meydana geldiği süreçle bağlantılı olduğunu belirtilmiştir (Williams, 1976/2005).

Malinowski kültürü, bireylerin esas olan gereksinimlerini giderme amaçlı bir araya gelerek oluşturduğu topluluğun, bu gereksinimleri giderme yöntemi olarak kabul görmektedir. Malinowski' ye göre bireylerin, herhangi bir hedefini gerçekleştirilmesi ve hedefin kültürel olarak kalıcılığının sağlanması için örgütlenmek zorunda olmaları gerektiğini, hiçbir maneviyat, estetik gelişim süreci, bireylerin yada toplumun kendisi için esas olan gerçek rasyonel bir çizgiye dayandırılmadığında kavranamayacağını belirtmektedir. Kültürü temel ihtiyaçlara karşı verilen tepkiler olarak tanımlamaktadır. Bu tepkiler isim olarak ortak olsa bile şekil olarak hemen her kültürde farklıdır (1944/1992, s.68-70).

‘‘Birçok bilim adamı için, kültürler birbirlerinden bağımsız değildir. Kültürler, nesillerin daha sonraki kuşaklara bıraktığı bir miras değil, daha çok tarihi bir üretim ve toplumsal bir yapılanmadır. Kültürün, bir hiyerarşiler ve eşitsizlikler âlemi olan toplumsal ilişkilerden kaynaklandığını düşünmektedirler. Dolayısıyla kültürel hiyerarşiler toplumsal hiyerarşilerin sonucudur (Galley, 2001, s.13)’’.

20. yüzyıla kadarki dönemlerde kültür kelimesi, tanrısal, ruhani gibi anlamların yerine kullanılmaktaydı. Kapitalizmin ortaya çıkmasıyla birlikte kültür kendi anlamının dışına çıkmıştır. Kültürün artık nesnelleştiğinden, bireylerin şahsi yaşamına sızmasından söz edilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda küreselleşme olgusunun meydana gelmesi beraberinde kültür kavramının anlamının dışına çıkmasının haricinde negatif bir anlamı içermeye başlamıştır. Yaşadığımız dönem değerlendirildiğinde 21.yüzyılın başlangıcından itibaren geç kapitalizm kültürel bir oluşuma bürünmüştür (Artun, 2013). Anlam olarak geniş bir alana yayılmış, uluslararası, siyasi, teknolojik, ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda kendini gösteren küreselleşme olgusu, ağırlıklı olarak ekonomi açısından irdelenmiştir. Küreselleşme gelişimi boyunca başta ekonomi olmak üzere toplumların ve bireylerin yaşamlarına etki eden önemli bir olgudur (Günsoy, 2006, 3).

Küreselleşmeyi yalnızca yapılan ekonomik değişimlerle açıklamak oldukça zordur. Ortaya çıkış nedeni ekonomik gibi görünse de bu olgu ekonomiyle birlikte diğer alanlarda da totaliter bir yapıya sahiptir. Marcuse’a göre geç kapitalizmin belirgin özelliği olan, totaliter bir toplum olduğunu ve ekonomi, kültür gibi kavramları ayrı bir şekilde belirginleştirmenin olanaksızlığını belirtmiştir. Bununla birlikte sanayi toplumlarının teknolojik yapıyı tasarlama şekilleri, ekonomik yöntemler tek tipleşmeyi beraberinde getirmektedir. Totaliter yapının koruma rolünü ise kültür kavramı üstlenmektedir (Dellaloğlu, 2018).

Küreselleşmenin günümüzdeki ismi kültüralizmdir. Neo-liberalist bir yapıda ekonomi ve kültür iç içe geçmiştir. Çağdaş toplum, kültürel bağımsızlaşma adı altında piyasa tarafından sürekli yenilenmektedir ve bu bağımsızlığın temel unsurlarından biri sanattır (Artun, 2018). Sanat alanında çok kültürlülüğü ve çoğulculuğu, küreselleşmenin bir getirisi olarak düşünülmektedir. Çok kültürlülüğün benzer bir kültüre dönüşeceği belirtilse de her topluluğun kendi kültüründen ayrılması pek de kolay değildir. Bu dönemde gelişen sanatın kurumsallaşması fikrinin takipçileri belirli bir süreç içerisinde



birbirine benzeyen kültürlerin ortak payda da buluşacağını ve bunun sonucunda melez ya da etnik bir kültürün belireceğini ifade etmişlerdir. Bu anlayışın bir ürünü olan müzecilik günümüz sanatında etnik kültürlerin göz ardı edilmesini engelleyerek, ötekilere sanat alanında üstünlükle yer vererek kendilerini ifade etme olanağı tanımıştır (Artun, 2018). Her ne kadar Baumann küreselleşme ile birlikte ortaya çıkan zorunlu yerelliğin öteki kimliğine yönelik bir eşitsizliği daha da derinleştirdiğini ifade etse de (Baumann, 2014), bu döneme kadar etnoğrafi ve arkeoloji müzelerinde sergilenen Afrika sanatı, kendine sanat müzelerinde yer bulmaya başlamıştır. Bunun en belirgin örneği, primitif ve pejoratif anlamlar yüklenen ‘Hotanto Venüsü’nün sergilenmesine son verilmesidir (Artun, 2018). Fakat Baumann’ın da işaret ettiği gibi başta ekonomi, siyaset ve en önemlisi küreselleşmenin getirdiği özgürlük alanlarında öteki kimliğinin görünürlüğü sanat alanına göre daha az yansımaktadır (Baumann, 2014). Nitekim küreselleşmenin sanat alanında ortaya çıkardığı kısa süreli özgürleşme eğilimi çağdaş sanatın asıl dinamikleri olan tahakküm ilişkilerine tekrar oturmuştur. Gücünü finans piyasasının egemenliğinden alan bu tahakküm, kültürde ortaya çıkan özelleştirme etrafında temellenmektedir. Böylelikle kültürelcilik etkisi altına giren sanat kurumları işleyiş bakımından finans sektörünün iktidarı altındadır (Arıkan, 2019). Kısaca belirtmek gerekirse kültürelcilik, sanat piyasasında ve sanatın pazarlanması açısından önemli bir rol oynamaktadır.

### **1.1. Kültür Kuramına İlişkin Genel Yaklaşımlar**

Kültür kavramının kullanımı dönemsel olarak çeşitlilik göstermiş, kültürel çalışmalar ve kültür sosyolojisi bilhassa İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizmle birlikte totaliter bir yapı içerisine dahil olmuş, Gramsci’nin hegemonya terimi üzerine geliştirdiği eleştiriler sonrasında toplum içindeki alt kültür grupları ele alınmıştır. Weber ve Simmel gibi sosyolojinin temellerini atan sosyologlar aracılığıyla irdelenen kültür kavramı kültür sosyolojisi olarak sosyolojinin bir alt dalı şeklinde ifade edilmeye başlanması post-modernitenin daha fazla tartışılır olduğu zaman dilimi ile rastlaşmaktadır. İlk Stuart Hall’ın kurduğu Birmingham’da Kültürel Çalışmalar Enstitüsü’nde kültürel çalışmalar adı altında kültüre ilişkin meseleler incelenmiş ve bu meseleler üzerine kullanılan metotlar, bazı sosyologlar tarafından eleştirilmiştir. Kültür, çoğunlukla toplumun ve bireyin iki yönü üzerine atıfta bulunur. Kültür, felsefi olarak ele alındığında hem kuramsal toplum algısına hem de hem de bireyin mental etkinliklerine, düşünme becerilerine,

eylem olarak ele alındığında ise bireyin esas olan emeği üzerinde durulmuştur. İnsan doğa üzerinde hakimiyet sağlayabilen tek varlıktır. Ekip biçme eylemine başlayan insanlık aynı zamanda “kültür” ü de oluşturmaya başlamaktadır. Bu kavram başta insanoğlunun bu yönünü belirlemek için kullanılmıştır. Kültür sosyolojisi üzerinde yapılan araştırmalar sosyolojinin yöntem meselesinin de oluşumuna neden olmuştur.

### **1.1.1. Eylem Olarak Kültür**

Kültür kavramı yapma-etme gibi maddesel olayları içeren tanımlara sahiptir olsa geniş çaplı kuramlar ile gündeme gelen kültür sosyolojisi; eylem olarak kültürün, kültürün sahip olduğu boyuta eş değer ölçüde algılanılmaması temelli bir problem olduğu ileri sürülmüştür. Weber’e göre, kültür kavramı “toplumsal olanın araştırılmasında önemli bir yere sahiptir. Bu görüşün temelinde insan etkinliklerinin anlaşılması yer almakta ve bu nedenle eylem olarak kültürün benimsediği temel bir görüştür (Göktürk, 2016). Blumer (1969, s. 2) eylem olarak kültürün, bireylerin hem diğer bireylerle hem de nesnelere kurdukları ilişki sonucu temellendiğini belirtmektedir Bu aşamanın bilişsel olduğunu ifade etmektedir. Oluşturulan bu kavram eylemi anlamaya, bireylerin anlamları nasıl oluşturdukları ve uyguladıklarına yöneliktir (Blumer, 1969). Bu kuramlar, kendileri ve kültürel eylem örüntüleri arasındaki çözüm olarak nasıl ayrışacağını değil de bireylerin eylemleri ya da eylemleri nasıl anlamlandırdıkları üzerine nasıl yaratıcı olabileceklerini ifade etmektedir. Bu tür mikro ölçekli kuramsal açıklamalar kültür sosyolojisinin savlarını köklü değişikliklere uğratmış, toplum içerisinde bireyler arasındaki ilişkiler hakkında birtakım görüşler üretmiştir (Smith s. 86). Eylem olarak kültür, toplumu anlama ve çözümlene üzerine 1960 sonrası kuramlar geliştirmiştir. Bu mikro ölçekli iki kuramdan bahsedecek olursak; bunlardan biri “sembolik etkileşimcilik”, bir diğeri ise “etnometodoloji”dir. Yaklaşımların en kayda değer neticelerden biri 1964 yılında İngiltere’de Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi’nin kurulmuş olmasıdır. Merkezin ana gayesi modern kültür ve toplum alanında, kültürel biçimlerin toplum ve toplumsal değişiklikler ile olan bağlantıları hakkında araştırma metodu üretmektir (Göktürk, 2016). Kültür sosyolojisi ve kültürel çalışmaların oluşumundaki en büyük neden İkinci Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen toplumsal yapıdaki ani ve köklü değişikliklerdir.

Yukarıda bahsedilen mikro ölçekli kuramların ilkinden bahsedecek olursak; Sembolik Etkileşimcilik, Goffmann'ın çalışmalarından türemiş olan toplumsal bir kuramdır. Sembolik etkileşimciliğin ilgilendiği alan günlük yaşamdır. Bu kuram adından anlaşıldığı üzere eyleme ve eyleme ilişkin semboller üzerinde durulmaktadır (Ritzer,2013).

Bireyler bir şeylerden yola çıkarak eyleme geçerler; ancak eyleme geçmeleri şeylerin onlar için bir anlama gelmesiyle ortaya çıkar. Anlamlar ise, günlük hayat içerisinde diğer bireylerle kurdukları iletişim sonucunda bir ifadeye karşılık gelmektedir. Bireyler kurulan iletişimin sonrasında kazanımlarını içselleştirmek dışında, kendi yorumlarını katarak kazanımları üzerine değişiklikler de yapmaktadırlar. İletişim süresince bireyler birbirlerine sinyal vermektedirler. Sinyaller, birey hakkında bilgi verir ve ortam içerisinde ortak benimsenen tanımın devamlılığı bireylere kolaylık sağlamaktadır (Smith, 2005). Goffman, anlamların devamlı takas halinde olduğu bir dünyada yer aldığımızı, eylem olarak kültürün günlük hayatta toplumsal iletişimler neticesinde oluşan anlam ve değerler bütünü olduğunu belirtmektedir.

İkinci mikro kuram ise Etnometodoloji, bireyin toplumsal yapı içerisinde, şeyleri ve meydana gelen olayları anlama yöntemleri üzerine yapılan çalışmalardır (Smith,2005). Etnometodoloji'ye göre; toplumsal gerçekliklerin nesnelliğini toplumun üyelerinin icrası olarak görmektedir. Etnometodologlara göre bireylerin eylemleri genellikle sıradandır ve felsefi bir yaklaşıma göre temellendirilmeyip düşünülmeden yapılmaktadır (Ritzer, 2013). Etnometodoloji'nin kurucusu olan Garfinkel, bireyleri, kendi eylemlerinin diğer bireyler tarafından anlaşılır olması için uğraşan ve devamlı bir şekilde etrafındaki bireylerin eylemlerini anlamaya çalışan kimseler olarak tanımlamıştır (Smith, 2005). Garfinkel'e göre; bireyler, yaşadıkları yeri ve birbirlerini anlamayı devam ettirmeye, iletişim esnasında şeylerden üretilen anlamlar sonucu oluşturulan eylemleri sergilemeye ve sağduyu bilgisiyle birlikte insanlar davranışlarını düzenlemek mecburiyetindedirler. Bu düzenlemeler olmadığında anlama ve anlaşılır olma durumu gerçekleşmeyecektir. Etnometodolojistler, kültürü bir faaliyet sonucu ortaya çıkan eylem ya da başka bir deyişle somut eylem olarak algılamakta ve soyut olan şey olarak da görmek istemezler (Smith, 2005). Etnometodolojistlerin metinlerini okuduğumuzda, çağdaş kültürel kuramın ön plana yerleştirdiği toplumsal yaşamın sembolik, semiyotik ve metinsel boyutlarına ilişkin şüphesiz çok az şey buluruz. Gerçekte, bu bağlamda etnometodolojik

kavrayışlar, sembolik etkileşimcilik ile karşılaştırıldığında daha az “kültürel”dir. Bu ihmal, belki de bilişsel yönelim ve zihinsel yaşamı, bir tür soğukkanlı problem çözme işlemi olarak görme eğiliminde bir yaklaşım olan fenomenolojinin etkisinden kaynaklanır.

Bu entelektüel konumlanış ya da mikro sosyolojik kuram, biri olumlu biri olumsuz olmak üzere iki kaynağa sahiptir. Olumlu kaynak Weber’in “Verstehen” savunusu, anlamların toplumsal eylemdeki merkeziliğini orta koyar. George Herbert Mead ve Charles Cooley’in çalışmaları tepkiselliğe ve benlik duygusunun önemine yaptığı vurgu ile Birleşik Devletler’de etkili olmuştur. Erken dönem Chicago Okulu etnoğrafyacıları toplumsal araştırmanın hümanist bir biçim olması ve belirli grupların dünya görüşlerini, kültür ve yaşam deneyimlerinin incelenmesi gerektiğini ileri sürerler ve bu nedenle önemli bir etken olmuşlardır.

Olumsuz kaynak ise, mikro sosyolojik kuramın Parsonsçu işlevselciliğe yöneltilen düşmanca tepkidir. Parsons, toplumsal düzenin sürdürülmesinin aktörlerden çok, sistemlerin bir başarısı olduğunu vurgulayan bir analiz tarzı önerir. 1950’lerin ortalarından itibaren çeşitli mikro kuramlar, düzenin somut etkileşimlerin bir ürünü olarak nasıl ortaya çıktığını açıklamaya çalıştıkça, Parsonsçu gündemden kendilerini adım adım ayırırlar. Bu, onların kuramsal modellerinde aktörün yetkili kılınmasını ve tepkisellik, yaratıcılık ve sorumlu faile ilişkin olasılıkların farkında olunmasını gerektirir.

Buraya kadar iyi görülebilir. Ne yazık ki, bu adım da, kültürel açıklamaya yönelik muğlak bir ilişkiyi kapsar. Mikro sosyolojik kuram, Verstehen geleneği içindeki dayanak nedeniyle, anlamın eylem ve eylem açıklamasının merkezinde yer aldığı görülmüştür. Fakat eylemin birleştirici kültürel düzen ya da kolektif semboller tarafından düzenlendiği bütünüyle kabul edilmez (Smith,2005).

### **1.1.2. İdeoloji Olarak Kültür**

Günümüzde kültür olgusu geçmişte meydana gelen eylemlerden veya ideolojilerden ayrı bir şekilde ele alınması olanaksızdır. Birikmiş bilgi ve tecrübeler, nesiller arası ya da toplumsal hayatta etkileşimde bulunması durumu şeklinde aktarılır. Aktarım süreci tradisyonel toplumlarda, küçük topluluklarla sınırlıyken, çağdaş topluluklarda ise kültürel ürünleri aracılığıyla her öznenin diğer öznelerle etkileşimde bulunabildiği makro bir alana

yayılarak gelişmektedir. Sembolik-etkileşimcilik kuramının kültür olgusu, ideolojik kültür olgusu ile ilişkilidir. Toplumsal ilişkilerde etkileşim yalnız nesnenin bir anlama karşılık gelmesi ve anlama göre eylemin gerçekleşmesi sonucu meydana gelmektedir. Anlamlar nesnelere bağımlı olmaksızın bireylerin zihinlerinde bir ifadeye karşılık gelmesi ile birlikte oluşur. Toplumun yapısı içerisinde yer alan tüm bireyler, bu anlam kodlarının ne ifade ettiğini bilmek zorundadır. Bu kodlar, diğer bir yandan toplum içerisinde beraberliği ve düzeni sağladığı için toplumun sürdürülebilirliği bakımından önemli bir yere sahiptir (Çağırkan,2017).

“Kültürün ideoloji olarak ele alınması ve kültür sosyolojisinin metod arayışı, ilk olarak Karl H. Marx’ın temel alt yapı unsurlarının toplumsal yapının üst yapısını temsil eden unsurlarını belirlediği ve aynı zamanda bu ekonomik temelli ilişkinin toplumu mülkiyet sahipleri ve işçiler olmak üzere ikiye böldüğü tezinden ilham alır.” (Smith, 2005, s.20).

Marx’a göre kültür, endüstri toplumlarında bir mutlak ideoloji olarak ilerlemektedir. Bu durumun örneğini Marx’ın kültür kavramını ideoloji olarak irdelediğini kendi birkaç yapıtında görülebilir. Kültürün, üst yapının menfaatlerini ve düşüncelerini aksettirme ve bu yapının hükmünün bireyler üzerinde baskı kurabilmesi için hizmet ettiği ifade edilmektedir (Smith, 2005). Alt yapı ve üst yapı kendi anlam kodlarını oluşturarak nesiller arası aktarım biçimiyle bu iki yapının devamlılığını sağlamak adına bireylerin zihin yapılarını oluşturmaktadırlar. Marx’ın kültür hakkındaki düşüncesi, kültürü güç ve iktisadi yaşam ile düzenli bir şekilde ilişkilendirmesinden kaynaklanmaktadır (Smith, 2005).

### **1.1.3. Metodolojik Tartışmalar**

Metodolojik Tartışmalar’ın en önemli iddiası sosyolojinin bir bilim olarak tanımlandığı zaman diliminde, pozitivist metodun doğa bilimlerinde uygulanabildiği gibi sosyal bilimlere de uygulanabilir oluşudur. Metotlar, araştırmalar sosyolojinin ve sosyal bilimcilerin birer bilim olarak sayılma uğraşlarının ve kabul görülen ya da görülmüş doğru bilgiye ulaşma amacının elzem bir parçasını oluşturmaktadır. Bu iddiadan hareketle kültürel unsurlar sosyolojik, tarihsel ve antropolojik açıdan araştırılmış ve toplumu anlamlandırıp bildirme gayesi içerisinde temel hususlardan biri olup sosyal bilimcilerden vasıtasıyla irdelenmiştir. Bu bağlamda kültürel unsurların farklı biçimlerde

ele alınışı sosyal bilimlerin en önemli tartışma alanlarından birini meydana getirmiştir (Doğan, 2013). Kültürün sosyolojinin bir alt disiplin dalı olarak kabul görülmesi ayrıca Protestan ahlakının, kültürün bir sonucu olarak kabul edilmesi bu kavramın tartışılmasına neden olmuştur.

Weber sosyolog olmasının yanında, diğer sosyologlar tarafından modern kültür eleştirisinin toplum bilimsel kurucusu da kabul edilmiştir. Weber modern kültürün ilerleyişini, toplumun tarihsel aşamaları ve statüsüyle birlikte ele almaktadır. Bunun nedeni, kültürün toplumun her alanında etkisi olduğunun düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Sosyologlar arasında kültür üzerine düşünülen argümanlar farklılık gösterebilmektedir. Örnek verecek olursak Wallerstein, kültürü özerk bir bölge olmadığını bütün kültürel alanların birbiriyle ilişkili olduğunu belirtirken Luhmann ise, diğer sistemler ile bağlantılı kendi özel dili olan alt bir sistem olarak ifade etmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın oluşumundan sonra sosyolojik argümanların oranı artmış, post- modern argümanlar meydana gelmiş ve ifadeler tümelden tikele yönelmiş, kültürün ne şekilde incelenmesi gerektiği üzerine tartışma zemini oluşmuştur. Post-modernist savlar ile birlikte antropoloji ve tarihsel-kültürel sosyoloji alanlarındaki metotların makro boyutta olmasının gerekliliklerine değinmişler ve kurucu sosyologlar da pozitivist metotlardan yeni bakış açılarına yönelmişlerdir. Bunların sonucunda alt kültür toplulukları ve melez kimlikler oluşmuş, çeşitli metot tartışmalarını beraberinde getirmiştir (Doğan, 2013).

Bu tartışmalardan sonra Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde kültürel çalışmaların daha ne denli değiştiğine ilişkin sınıf kökenli bir metoda eğilim gösterme hali, alt kültür topluluklarına karşı bir benimseme hali ortaya çıkmıştır.

Bu metotlar daha çok, kültürü toplumsal uygulamalar üzerinden anlayıp tanımlama gayreti içerisinde olmuştur. BÇKÇM' nin bu eğilimi toplumun küçük bir kısmını kapsadığı için iyi yönde eleştiri almamış, kullandıkları metotlar güvenilir bulunmamıştır (Alexander, 2003). Marksist açıdan yapılan kültürün metot tartışmaları bilişsel süreçle ilişkili olarak incelenmelidir. Bu tartışmalarda Mannheim, argümanların oluşumunda tarihsel ve toplumsal şartların belirleyici olduğunu, düşünce ve bilginin toplumsal yapıdan bağımsız olmadığını, bir bütünlük içinde irdelenmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Mannheim'a kültür sosyolojisinin, sosyolojiye kıyasla bütün olaylar bağlamında incelediğini bu nedenle de toplumsal gerçekliğin tamamını ele aldığını belirtmektedir (Doğan, 2013).

Kültür sosyolojisinin görevi de toplumsal olayları, tarihi aşamaları ve toplumsal işlevleri içerisinde anlamak ve analiz etmektir. Kültürel öğeler daha çok eylem olarak incelenmektedir. Kültür eylem olarak kuramcılar ve toplumsal yapı için yapısal-ışlevselci kuramda sürekliliği olan ve fonksiyonelliği bakımından esas bir yapı unsurudur. Parsons, insanın doğası gereği düşünebilen ve duyuşsal bir canlı oluşu, toplumsal doğasından da ayrı düşünülmemesi gerektiğini, yani insan oluşumu aşamasının toplumsallaşma süreciyle ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Toplumsallaşma süreci aynı zamanda kültürlenmedir, kültür toplum tarafından üretilmektedir. Bu süreçte bireylerin birbirleri arasındaki etkileşim boyutu önemlidir. Birey çevresinde meydana gelen olaylara etkin eylemler sergileyerek yani maddi ve toplumsal çevresini ve ilişkilerini düzenlemek mecburiyetindedirler. Bireylerin düzenli olarak oluşturduğu kültürel eylemlerin dil vasıtasıyla nesilden nesile diğer bireylere aktarılabilmesi bir örgütlenmelere gereksinim vardır. Bu örgütlenme toplumun kendisinin işlevsel kısmını oluşturmaktadır.

Bahsedilenlerden sonuç olarak kültür sosyologları için; kültür kavramını, ideolojik kökenli görüşler ile kullanılan metotlar arasında bağlantı kurularak anlaşılıp açıklanması, makro boyutta bir kitleye hitap ediyor oluşu açısından daha önemlidir. Bunlardan ayrı olarak kültürün geçirdiği değişimler ve bu değişimlerin meydana getirdiği farklı çalışma olanakları, konu üzerine yapılan farklı tartışmalar metodolojik olarak her dönem canlı kalmasını sağlayacaktır.

## **1.2. Kültür Endüstrisi ve Adorno' nun Temel Fikirleri**

Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez,1947 yılında Amsterdam'da yayımlanmış olan Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerinde kitle kültüründen bahsedilmesine rağmen bu kavramın kitleye yönelik bir kendilik atfetme olanağının ve konuyu savunanlarca halk sanatının güncel bir biçimiymiş gibi ele alınmasının önüne geçmek adına "kültür endüstrisi" kavramıyla değiştirilmiştir.

Kültür endüstrisi, her çeşit kültürel unsurların ve etkinliklerin meta olarak inşa edildiği, alınıp satılabilen bir nesne konumuna evrildiği ve bu aşamaların kitle iletişim araçları ile zihne dayatılma yöntemiyle ilişkili bir kültürün oluşturulduğu aşamadır.

Kültürün endüstrileşebilmesi için, birer üretim metası haline gelebilmesi açısından tüketim malzemelerine ihtiyaç duyulmaktadır. İhtiyaç duyulan tüketim malzemeleri ekonomik sektörler tarafından karşılanmaktadır. Kültürün tüketiminin giderek artması, ekonomik sektörün bu duruma hep daha fazla gereksinim duymalarına neden olmaktadır. Bireyler endüstrileşen kültürü ne kadar çok tüketirlerse, endüstri kültürü de diğer sektörleri o kadar beslemekte ve birbirlerine bağımlı hale gelmektedirler.

Kültür endüstrisi mutluluğun kötü silüetidir. Kültür endüstrisi ve ilişkili olduğu uzantılar, tekdüze yaşantılardan uzaklaştıracağıın sözünü vermektedir. Kültür ürünleri aracılığıyla bireyi, kurgulanmış yaşantılara özümsemesini sağlar. Bireyi düşünmekten uzaklaştırır. Bireyin yitirmiş olduğu umudu kültür endüstrisi ile kazandırılacağına inandırılır.

Kültür endüstrisinde sunulan kültürel ürünler, metalaşma ya da popülerleşme durumuna birey uyum sağlayıp gerçekleştirdiğinde beklentilerini gerçekleştirdiğine kendini inandırır.

Kültür endüstrisi ve kapitalist sistem içerisinde bireylerin hangi durumda olduğunu daha iyi inceleyebilmemiz ve anlayabilmemiz için, Adorno' nun temel kavramlarıyla ele alındığında daha açıklayıcı ve anlaşılır olacaktır.

İlk olarak ele alınan kavram "toplum" u Adorno her şeyden önce bir süreç olarak nitelendirmektedir. Toplum kavramının her bir yapısal dönem ile bağlantılı olarak geçmişten günümüze kadar anlam yelpazesinin genişlediği ve genişleyeceği düşünülmektedir. Bu nedenle toplum kavramı ne belirli bir tarihin parçası ne de ürünüdür. Her tarihsel dönemin bir parçası ve ürünü olmuştur tekrar halinde nesne konumunda değişmeye devam etmektedir. Adorno toplumu, bir bireyin diğer bireylerle bir ilişkisellik meydana getirerek oluşturdukları düzen olarak tanımlamaktadır. Bu ilişkiler ağı içerisinde, bireyler rastlaştığı iyi ya da kötü toplumsal ilişkiler bağlamında pozitif-negatif istenilen biçime dönüştürülerek bir topluluk oluşturulmaktadır. Birey toplumsal ilişkisellik neticesinde kendi oluşumunu tamamlar ya oluşumundan kopup özerkliğini kaybetmektedir. Bu ilişkiler sonucunda belirli bir totalite'nin olduğu anlamına gelmektedir.



Totalite ise yukarıda bahsedilen ilişkisel ağın bütünlüğünün tikel bir parçasıdır. Burada bireylerin kendi özgünlükleriyle ilgilenmeyerek, belirlenmiş bir benzerlik formunu empoze edilmesi durumudur. Totalite kendi bünyesinde bulundurduğu bireyin kendi özerkliğini gerçekleştirmesine izin vermez ve kendi boyunduruğu altına alarak bireyi adapte olması için zorlar. Adapte olmayan kesim, ekonomik mağduriyete sürüklenmektedir. Adorno kapitalist toplumun meydana getirmiş olduğu totalite durumunu şeyleşme olarak ifade etmiştir ve şeyleşme kavramını, Lukacs'ın nesneleşme/nesnelleştirme düşüncesinden yola çıkarak tanımlamak istemiştir. Nesneleşme kavramını, insan eli değmemiş, kendiliğinden oluşan maddelerin insan emeği vasıtasıyla, üretim araçları yardımıyla bir metaya dönüşmesini, insan emeğinin nesneye katılması, bir nesnenin insan emeğinin içermesi süreci olarak tanımlamıştır (Kulak, 2017).

Adorno emek gücünün nesneleşmesini, alınıp satılabilir olmasıyla ilişkilendirir. Burjuva kesimin işçinin emek gücünü belirli bir ödeme karşılığında alır ve işçi emeği sonucunda ortaya çıkan verimin en büyük kısmını kendine alarak kar elde etmektedir.

Adorno' da bu süreci Marx gibi ele almaktadır ve sürecin üretim yerine değişim ve tüketim olduğunu söylemektedir. Değişim sürecine katılan bireyler meta sahibi olanlar ve olmayanlar olmak üzere ikiye ayrılırlar. Metaların değişim aşaması nitelik ve nicelik bakımından değerlendirilmektedir. Meta sahibi olan kesim sermaye sahibi, burjuva kısmını temsil etmektedir. Bireyler nesnelere göre diğer bireylerle ilişkiye geçerler. Önemli olan bireyler değil, neyi neyle değiştirdikleridir. Değişim ise başka bir nesneyle ya da parayla gerçekleştirilmektedir. Bireyler de nesne konumundadır (Adorno,2007a).

Her bir nesne çeşitli ihtiyaçlara hitap etmektedirler. Bireyler, değişim için nesnelere içeriğinde kendine bir benzerlik zemini bulmaya çalışırlar. Bu zemin otomatikman, insan emeğinin indirgenmesine yol açmaktadır. Bu indirgeme insan emeğini ve metaları ölçülebilir ve eşitlenebilir kılmaktadır. Böylelikle kullanım değeri olan bütün metalar, insan emeği ile ilişkili olarak değişim değeri açısından da eşitlenmektedir. Adorno'ya göre, değişiklik unsurları eşitlik unsurlarının önemli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurlar yayılarak, dünya üzerinde eşit olma, biricik olma zorunluluğunu

dayatmaktadır. Bireyleri düşünce olarak etkileyen belirlenen idoller, yanılsamaları meydana getirmiştir ( Adorno,2004).

Bahsedilen yanılsama, nesnenin kendisinin özgün bir değer taşıdığı düşüncesiyle meydana gelmiştir. Bu durum meta fetişizmi olarak adlandırılmıştır. Özneler değişim esnasında rastladıkları metalara yükledikleri anlamları bir “kendinelik” olarak alırlar (Adorno, 2012c).

Meta, bireyin iş gücüdür, diğer bir ifadeyle emektir. Metaların hakimiyeti altına giren bireyler, nesnelere bağlı bir yaşam deneyimleyerek yukarıda bahsedilen yanılsamalar tuzağına kendilerini kaptırmışlardır (Adorno,2007a).

Diğer önemli kavramlardan biri ise şeyleşmenin parçası olan rasyonalizasyondur. Kitle iletişim araçları rasyonalizasyonun- bireylerin oluşturulan klişelerden ve kalıplardan kaçışlarını önlemek için yaygınlaşması istenen değerlerin ve bu değerlere ilişkin eylemleri yönlendiren bir araçtır - önemli bir parçasıdır.

Bir kültürel öğenin ya da etkinliğin endüstrileşmesinin iki boyutu vardır. Bunlardan birincisi, kitle iletişim araçları aracılığıyla belirlenip oluşturulan metaları bireylere benimsetmek ve satın almalarını sağlamak, ikinci ise bireylerin rol model olarak oluşturulan kurgusal karakterleri örnek almalarıyla belirli kalıpların ve klişelerin bireyler üzerinde kalıcılığını sağlamaktır. En önemli öncelikleri, hangi kültürel ürün olduğu fark etmeksizin, oluşturulan metaları bireylere satmaya yöneliktir. Oluşturulan metalar bireylere sunulmak üzere hazırlanır, metaların reklamları ekonomik sektörün hakim olduğu her alanda yayınlanır ve bireyler, kitle iletişim araçları yardımıyla zorunlu olduklarına inandırıldıkları aldatıcı gereksinimleri günlük yaşantılar üzerinden tüketilmeleri için rasyonalize edilmektedirler. Kalıplaştırılan metaların, bireylerin zihinlerine zorla işlenmesi, şeyleşmiş sosyal yapılara daha iyi adapte olabilmesi için oluşturulmaktadır.

Kültür endüstrisinin diğer hedefleri, ipleri tüketicinin eline vermemek, tüketicilerin buldukları durum karşısında müdahale edebileceğini ve karşı koyabileceğini mümkün olduğunca sezdirmemek ve tüm tüketicilerin ihtiyaçlarının kültür endüstrisi tarafından karşılanabileceğine inandırmak, öte yandan da bireyleri ya da bireylerin yaşamlarını,

sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak şekilde kurgulamaktır.

### **1.2.1. Frankfurt Ekolü**

Frankfurt Okulu ve Okul ile birlikte anılan, toplumsal düşünce üslûbu -yâni eleştirel teori, farklı biçimlerde yorumlanmakta ve açıklanmaktadır. Bugün bilinen adıyla Frankfurt Okulu, Frankfurt Toplumsal Araştırma Enstitüsü olarak 3 Şubat 1923'te kurulmuştur (Kejanlıoğlu, 2005).

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Bolşevizm, Faşizm ve Nazizmin yükselişe geçmesiyle, ardından 1920'lerden itibaren Almanya'da gelişen sol radikal kesimlerin akademik kurumsallaşma istekleri ve çabaları sonucu oluşmuştur. Douglas Kellner'in ifadesine göre, Almanya'da oluşturulan ilk "Marxist Enstitü" dür (Kellner, 2006). Martin Jay ise, Enstitü'nün isminin "Marxizm Enstitüsü" olması konusunda karar almışlar fakat bu ismin kışkırtıcı olabileceği ihtimalini düşünerek vazgeçtiklerini belirtmiştir (Jay, 1989). Eagleton' a göre de Enstitü'nün kapitalist düzenin yerine yeni bir sistem getirilmesi umuduyla ve Marxizm'i desteklemek amacıyla kurulmuş olmasıdır. Enstitü'nün açılmasında etkili olduğu belirtilmektedir (Eagleton,2006).

Enstitü'nün dört dönem olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Kurulduğu ve Grunberg'in Enstitü yöneticisi olduğu, 1924 ve 1933 yılları ilk dönem olarak belirtilmektedir. İlk dönemde Grunberg Enstitü'nün açılışında Marxizm'e olan bağlılığını net bir şekilde ifade etmiştir. Grunberg grup üyelerinin de bu bağlılığı göstermesini istemiş, aksi takdirde farklı ideoloji barındıran üyelere saygı duyulmayacağını, anlaşmazlıklar ve kendi içlerinde bölünmeler olacağını belirtmiştir. Fakat bu söylemlerinin ardında bir parti politikasının olmadığını da altını çizmiştir. Grunberg' in felç geçirdiği döneme kadar Marxizm' e bağlı kalmıştır (Slater, 1988).

İkinci dönem, Grunberg'in felcinden sonra, Horkheimer'in yönetici olduğu dönemdir. Grup bu dönemde Marxizm'den uzaklaşmış, yalnızca sanat, bilim, din değil gündelik yaşam, toplumun dini, kültürel yöndeki gelişimleri ve değişimleri gibi iç içe geçmiş sorunları da ele almışlardır. 1932 yılında Marcuse'nin, 1938'de de Adorno'nun gruba katılmasıyla birlikte felsefeye daha da yönelmişler, aynı zamanda psikanalize de yoğun

bir şekilde ilgi duymuşlardır (Bottomore, 1997). Sürgün dönemi (1933-1950) olarak da adlandırılan bu dönemde Almanya'da Hitler'in iktidara geldiği, devlete karşı eğilim gerekçesiyle Enstitü kapatılmıştır. Grup üyeleri bu olay sonrasında ABD'ye yerleşme kararı alıp, 1935'te Columbia Üniversite'sinden davetiye alarak, Enstitü New York'ta yeniden kurulmuştur. 1950'de Batı Alman hükümetinden davet gelmeden önceki süreç içerisinde çalışmalarını ABD'de sürmüşlerdir. 1950 yılında ise Adorno ve Horkheimer Almanya'ya geri dönmüşler, Enstitü Frankfurt'ta yeniden kurulmuştur (Dellaloğlu, 2003).

1950'de Enstitü'nün Frankfurt'a dönmesiyle birlikte 1970 yılına kadar 'eleştirel teorinin' temel fikirleri hakkında eserler üretmişlerdir. Eleştirel teori geleneği yaygınlaşmış Alman entelektüeli yaşamında önemli bir etki yaratmaya başlamıştır. Enstitü'nün Eleştirel Teorisi'nin amacı hem Marx'ın teorisini yeniden canlandırmak, hem de öznenin kendisiyle, diğer öznelerle, nesnelere ve doğayla bağlantılı olduğu, hegemonik bir yapı ilişkisini değişime uğratarak hür bir toplum isteğini vurgulamaktır. Kültürel üst yapıya yönelmişler bu konu temel alınmıştır. Eleştirel Teori'nin öncüleri Horkheimer ve Marcuse, kapitalist toplumlarda hakimiyeti olan ekonominin çelişkilerini her alan üzerinden ilişkilerini değerlendirmişlerdir (Kızılcılık, 2013). Horkheimer 1960 yılında tekrardan Eleştirel Teori ortak başlığı altında bir araya getirilmesine müsaade etmiş ve bir önsöz yazarak eklemeye de bulunmuştur. Bu yazıda Horkheimer'in 'eleştirel' kelimesini saf aklın idealist eleştirisi anlamında değil, ekonomi politiğin diyalektik eleştirisindeki anlamıyla kullandığını görmekteyiz. Ona göre, "Eleştirel toplum teorisi", insanları, kendi kültürel bütünlüklerinin ve böylece kendi düşünsel yaratılarının üreticileri olarak ele almaktadır (Slater, 1998,s.62).

Bu dönem aynı zamanda Frankfurt Okulu'nun ideolojik ve politik olarak en çok etkili olduğu dönemdir. Bu etkiyle birlikte 1960'larda radikal öğrenci hareketi ortaya çıkıp, hızlı bir şekilde genişlemesiyle zirveye varmıştır. Ek olarak bu dönemde Horkheimer emekli olup İsviçre'ye yerleşmesiyle birlikte, Eleştirel Teori'nin yeni argümanlarının en önemli temsilci Marcuse olmuştur (Bottomore, 1997).

1970 sonrası Enstitü'nün son dönemi olarak kabul edilmektedir. Enstitü'nün etkisi azalmış, Horkheimer ve Adorno'nun ölümlerinin sonrasında bir okul olarak varlığını devam ettirmemiştir. Bu dönemde düşünsel olarak benimsedikleri Marxsizm'den

kopmuşlardır. Jürgen Habermas, Marx'ın tarih ve modern kapitalizm argümanlarını tekrardan ele alarak özgün bir şekilde kullanmıştır (Bottomore,1997).

Jürgen Habermas Eleştirel Teori'yi farklı bir şekilde incelemektedir. Semboller kullanabilen, bir dile sahip olan canlı olarak insanın varoluşunu esas olarak almaktadır. Habermas'ın zihninde, hiçbir öznenin konuşma içerisinde dışlanmadığı, tüm öznelerin esas bilgiye ulaşarak kamusal alanlarda etkin bir şekilde tartışarak dahil olduğu bir varsayım ile ideal kamusal alan teorisinden bahsetmektedir. Bu nedenle kamusal alan kavramı Habermas için önemlidir (Odabaş,2018).

Kabaca kamusal alan; kapitalizmin yayılması ve toplum üzerinde hakimiyet kurmasıyla birlikte burjuvaziyle ilişkilendirilmiş ve her alanda belirleyici konumda olmuş, öznenin üretim-tüketim döngüsüne hapsedildiğini, tüketim için üretmekte olduğunu belirtmiştir. Habermas'ın Eleştirel Teori'nin her ne kadar farklı şekilde ele alındığı düşünülse de temelde Marx'ın Eleştirel Toplum Teorisi'ndeki ideolojiye karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

### **1.2.2. Kitle Kültürü**

Adorno ve Horkheimer ''Aydınlanma'nın Diyalektiği'' kitabını yayımlamadan önce müsveddelerinde kültür endüstrisi kavramının yerine kitle kültürü kavramını kullanmışlardır. Bu kavramı kullanmalarının bazı sebepleri vardı. Öncelikli neden, kültürün kitleler tarafından meydana geldiği ve kültürün kitleleri etkisi altına aldığı, manipüle ettiği düşüncesiydi. Fakat Adorno'nun esas düşüncesi kültürün egemen/yönetici güçler tarafından belirlenip oluşturulması ve kitlelere hükmetmesiydi. Bu düşüncesi nedeniyle kültür endüstrisi kavramını kullanmaya karar verdiklerini belirtmiştir. Bir başka değişiklik olarak da, endüstri kelimesinin kullanımı üzerine Adorno'nun belirtmiş olduğu farklı sebepler de vardır. Kültür endüstrisinin yaşamın ticari bir hal alması güçlü bir ilişki içerisinde olması nedeniyle kültür ürünleri kalıplaşmış ve dağıtım tekelleri rasyonelleşmiştir. Bu sebeple, Adorno ve Horkheimer, kültür ürünlerinin meta haline gelip endüstrileşmesi düşüncesinden hareketle bu kavramı kullanmayı tercih etmişlerdir. 20.yüzyılın ikinci yarısı teknolojinin hızlı bir şekilde geliştiği bir zaman dilimidir. Bu noktada ilk olarak akla Fordist üretim teknikleri ve üretim bandı gelmektedir. Üretim bandına giren her ürün meta olmaya hazır bir şekilde çeşitli varyasyonlardan geçerek tamamlanmaktadır.

Fordist üretim tekniği, insanların makinelerin düzenine uyum sağlamak zorunda oldukları bir seri üretim sistemidir. Bu seri üretim sistemi 20.yüzyılda gelişen tüketim metalarının kültür ürünlerinin ilerleme kaydetmesi, II. Dünya Savaşı sonrası büyük bir umutsuzluğa kapılan toplum için yeni bir umut kaynağı olmuştur. Örneğin 1950'lerde üretilen spor araba insanların dikkatini çeken bir tüketim metası haline gelmiştir.

Bireylerin çoğu tüketim metalarına ulaşamayıp sahip olamamasalar da kültür ürünleri vasıtasıyla onları tanıma imkanı elde etmişler ve bireyleri etkilemişlerdir. Bireylerin beğenilerine, kendilerini iyi hissetmelerine ilişkin çeşitli etkinlikler, bahsedilen örnek doğrultusunda kültürün tanımının karşılığı gelişim gösteren kültürel ürünlerin özgül alanlara etkisi kültür düşünürleri tarafından incelenmesiyle yayılmıştır. Metalaşan nesnelere, seri üretim sistemiyle çoğaltılıp, kültürel ürünler vasıtasıyla geniş kitlelere yayılmasına, kültür düşünürleri negatif tepkiler göstermişlerdir.

Kültür düşünürleri gösterdikleri negatif tepkileri "kültürel yoksunlaşma" ya da "halk kültürü"nü etkisini yitirmesi gibi nitelendirmelerde bulunarak eleştirmiştir. Adorno'ya göre Hitler'in iktidara gelmesinin ardından, Alman kültürünü ortadan kaldırdığını, Hitler'in güçlenmesi ile Adorno'nun kültüre sağladığı katkıların tahribi arasında bir bağlantı söz konusudur ve Hitler kendisine özgü başka bir kültürün oluşumunu gerçekleştirmiştir. Bu açıdan kültür, farklı bir aldatmacayı devam ettiren farklı bir kültürel sistem ile bireylere kendisini gösterecektir. Adorno bu farklı kültür sistemini kültür endüstrisi ya da endüstriyel kültür şeklinde tanımlamaktadır.

Kitle kültürü eleştirisi denildiğinde öncelik olarak akla Adorno gelmektedir, fakat tek düşünür o değildir. Walter Benjamin, Guy Debord ve Jean Baudrillard kitle kültürü eleştirisi üzerine alternatifler sunan diğer önemli düşünürlerdir. Bu düşünürler kültürün metalaşması üzerine tanımlamalar yapmışlar ve eleştirel söylemlerde bulunmuşlardır.

### **1.2.2.1. Guy Debord Kültürün Metalaşması Tartışmaları: Gösteri**

Guy Debord ise kitle kültürü ve kültürün metalaşması münakaşalarına "gösteri" nosyonuyla katılmaktadır. Bu kavram Guy Debord' un ideolojisinde önemli kavramlardan biridir. Gösteri toplumsal ilişkilerin bozularak birer yanılsama perdesiyle örtülmeleri anlamına gelmektedir. Bu yanılsama perdeleri sosyal ilişkilerin yabancılaşan özelliğine dayanmaktadır ve başka bir deyişle deforme olmuş bir realitenin sonucudur.

Gösteri yabancılaşan bağların daha konsantre bir anlam kazanması durumudur; diğer bir ifadeyle yanılısama yabancılaşmış bireyler arası ilişkileri parçalarken, gösteri birleştirmektedir. Bu durum da toplumsal ilişkilerin gösteri olarak yeniden inşa edilmesi anlamına gelmektedir. Bu yeniden inşa edilme durumu sahte silüetlerin ya da yanılısama perdelerinin toplanıp bir araya gelmeleri, birleştirmeleri ve düzenlenmeleri sayesinde gerçekleşmektedir. Debord sahte silüetler için imaj kavramını kullanır. İmajlar toplumsal ilişkilere dair sahte/aldatıcı görünüşlerdir. Ancak gösteri ‘‘bir imajlar toplamı değil kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir’’(Debord, 2012). Debord’ a göre sıradan yaşantıda birey, imajlarla daima iletişim halindedir. İmajlar kolay bir şekilde bireyin zihnine yayılır ve böylelikle zihinde, deforme olmuş gerçekliğe benzer bir yanılısamalar sistemi oluşmaktadır. Bunun sonucunda imajlar bireyler için tıpkı bir hipnoz etkisi yaratmaktadır. (Debord,2012).Öyle ki gösteri,’’ uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen, zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü’’ bir düştür (Debord, 2012, s.41). Bu ‘‘kötü düş’’ ün nedeni esasen yabancılaşma ve gösteriye olanak veren kapitalist toplum ilişkileridir. Meta-bağımlı toplumların varlığı için gösteri-gösteriş diye de ifade etmek mümkündür-olmazsa olmaz bir koşuldur. Kapitalizm, gösterinin yaygınlaşması diğer toplum ilişkilerini tahakküm altına alması için uygun bir zemin oluşturmaktadır. Gösteri meta-bağımlı ilişkilerin önemli bir kısmı olmasının yanı sıra, aynı zamanda şahsen meta formu halini de almaktadır. Kısaca ifade etmek gerekirse kitle iletişim araçlarının tümü gösteri metası ya da gösteri biçimi olarak kendini göstermektedir (Debord, 2012).

Gösteri metalarının oluşumu üzerinde, tanınmış kişiler ciddi bir etkiye sahiptir. Tanınmış kişi, metalaşması istenen ürünün ya da rolün imajını kendinde toplar. Bir simgeleme oluşturarak bireyler için rol-model olmaktadır. Rol-model vasıtasıyla bireylere sahta ihtiyaçlar empoze edilir ve burada gösteri meta formunda karşımıza çıkmaktadır.

Bu ‘‘sıradanlaşmaya’’ ya karşıt olarak gösteri, bireyler ile aralarında oluşturduğu ilişkinin daimiliğini korumak mecburiyetindedir. Bu daimilik için ise gösteri metaları bir monologa gereksinim duymaktadır. Bir örnekle açıklamak gerekirse, yeni bir metanın sunumunda söylenen yalan bir önceki meta sunumundaki yalanla ilişkili olarak onay veya kabul beklemeden açık bir şekilde belirtilmesidir. Diğer bir ifadeyle bireyler tarafından ya da bireylerin zihinlerinde yer edinebilmesi için bir önceki yanılısamının olması

gerekmektedir. Ön planda olması istenilen gösteri metalarına model öznelerle birlikte sunulmaktadır. Böylelikle imajlar bütünü hem gösteri metası ile birlikte gösterilirken hem de gösterinin bir bölümü şeklinde gerçekleşmektedir. Bu sayede gösteri aracılığıyla toplumun daima yeni bir şekilde yapılandırılması sağlanmaktadır (Debord,2012).

### **1.2.2.2. Jean Baudrillard Kitle Kültürü Eleştirisi: Distopya**

Jean Baudrillard günümüz kitle kültürünü, insanlığın ulaşmış olduğu bir distopya olarak nitelendirmektedir. Baudrillard tüketim toplumundan “özgürlük” parolasıyla herkesin herkesle rekabet halinde olduğu bir ortam olarak bahsetmektedir. Bu ortamda bireyler önce üretmek için rekabet içerisine girerler. Tüketim ise daha büyük bir yarışın konusunu oluşturmaktadır. Bu ortamda da herkes bir diğerinde olanı elde etmek için rekabet içerisine girerler. Bunun sonucunda tüketim metalarına ulaşmak toplumsal açıdan var olmanın esas amacı haline gelmiştir. Bireyler sürekli tüketmeleri için en başta reklamlar olmak üzere tüm kültürel ürünler tarafından kuşatılırlar. Bu kuşatılmayı sağlayanlar ise nesnelere bütünleşmiş anlam kümeleridir. Baudrillard’ a göre bir ürünü, ürün olarak tüketmek, onun örneğin reklamlar aracılığıyla verilmiş anlamını da tüketmek demektir (Baudrillard, 1988, s.10). Baudrillard bu kısım için ilgi çekici bir örnek düşünür. Bir şehir içinde gözün alabileceği her yerde GARAP şeklinde bir ifade olduğunu tasavvur etmeyi önerir. Bunun, imleneni olmayan ve sadece kendisini imleyen bir im olduğunu belirtir. Bu,söz konusu şehrin her köşesine bir uyarı olarak bulunması itibarıyla, toplum içinde kolektif bir yaygınlık kazanır. Bir im olarak tüketilir. Bu im reklamlarda karşılaşılanlardan farklı değildir. GARAP bir ürünle ilişkilendirilirse, sanki bir nesneyi imliyormuş gibi bir izlenim verecektir. Ne var ki o bir nesneyi değil,o nesneyle ilişkisinden önce kurulmuş kendi gerçekliğini imler. Bu örnekte olduğu gibi reklamlar ve diğer kültürel ürünler zihinlere sızar ve bireylerin, bir nesneyi duyumsadıklarını düşündükleri anda onları GARAP gibi bir imle baş başa bırakırlar. Peki bu kültürel ürünlerin ve özellikle reklamların yeni bir dil oluşturdukları anlamına mı gelir (Baudrillard, 1988, s. 14)? Bu soruya Baudrillard’ın yanıtı olumsuzdur.

Bir imler sistemi ya da başka bir ifadeyle bir kodlar sistemi oluştururlar, ancak bir dil için sentaks gereklidir(Baudrillard, 1988, s. 19).Oluşturulan kodlar sistemi esasında nesnelere bütünleşmiş bir toplumsal anlam kümesi -aynı zamanda evrensel nitelikte-bir imler sistemidir. Aynı dili konuşamayan insanların bile birbirlerini anlayabildikleri bir



sistemdir. Baudrillard kodların kendisini dayatan totaliter bir yapı oluşturduklarını düşünmektedir. Bu yapı sınıf, statü, gibi geçmiş toplumsal belirlenimlerin üzerine çıkmış bir yapıdır. Kodlar bireyleri etkisi altına alan nesnelere bütünleşerek otonom yapısını yitirmektedir. Bireylerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler, kodlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Kodlar kurulan ilişkilerin niteliklerini daha önceden belirler. Bu belirlenim bir yandan yeni gerçeklik biçimi oluştururken diğer bir yandan da toplumsal ilişkilerle temasın yitirilmesine neden olmaktadır.

Tüketim tüm yaşamı kuşatmıştır. Bireyin tüm etkinliklerinin tüketime göre şekillendiği (Baudrillard, 1988, s.33) bir toplumda, tüketmek uygar olmanın ölçüsü haline gelmiştir (Baudrillard, 1988, s. 21).İnsanın ihtiyaçlarını karşılaması için tüketmesi beklenirken, zaman içerisinde tüketmek, ihtiyaç ve karşılama ilişkisinin ötesine geçmiştir. Dahası tüketim, ihtiyaçların karşılanmasına ve dolayısıyla tatmine değil imlerin oluşturduğu kodlar sistemine dayanır (Baudrillard, 1988,s.47).

Her tüketim tercihi o kişiye dair niteliklere işaret etmektedir. Başka bir deyişle, her tüketim metası bireye dair birer imdir. Bireyin kendisi nesneye göre tanımlanır ve açıkça onun gölgesinde kalır. Bu durumda önemli olan nesnelere değil, nesnelere yüklenen kodlardır.

Anlam kümeleri sadece zihinlerde değil bütün bir insan etkinliği üzerinde etkilidir. Bu bütünlük simülasyonları ortaya çıkarır. Simülasyon yeni bir gerçeklik biçimidir. Bir başka gerçeklik biçimine referans değildir. Kökleri olmayan, kendi başına bir hiper-gerçekliktir (Baudrillard, 1988, s. 166).

Baudrillard Disneyland'ın olabilecek en iyi simülasyon örneği olarak düşünmüştür. Disneyland kendine ait karakterleri ve yasaları olan dışarıya kapalı bir dünyadır. Bireyler Disneyland'ı ziyaret ettiklerinde kendi dünyalarından çıkarak başka bir dünyaya geçiş yapmış gibi olurlar. Bireylerin çoğu Disneyland'ın kurmaca bir dünya olduğunu bilir.Geçici de olsa kendilerini o dünyanın bir parçasıymış gibi görürler ve Disneyland'ın yasalarına uyarlar. Kendilerini kuşatan tüm ilişkilerin bir "Disneyland" olduğunu anlamaktan uzaktırlar. Baudrillard bu konu üzerine alışveriş merkezleri ile ilgili örnekler vermiştir.

Alışveriş merkezi bütün tüketim metalarına ulaşılabilir bir mekandır. Bu mekan sadece tüketim metalarının bir araya gelişi değil, imlerin de bir araya gelişidir. Bu dünya her türlü metaya ulaşılabilmesinin yanında kafe, sinema gibi kültürel ortamları da içermektedir. Bu bakımdan Baudrillard kültürün metalaştığını ya da metaların kültürleştiğini düşünmüştür. Böylece kültür merkezi, alışveriş merkezinin önemli bir parçası haline gelir. Bu kültürün “kullanılmış olduğu” anlamına gelmez; bu son derece basit, Kültürleştirilmiştir. Netice olarak, tüketim maddelerinin genel vitrininde, ayrı ve boş bir varlığa, diğerleri arasında bir lükse, bir ögeye dönüştürülerek, meta (giyinme, yemek, restoran, vb.) da kültürleşmiştir (Baudrillard,1988, s. 32).

Bir nesnenin tüketim nesnesi olabilmesi için artık öncelikle im olması gerekir (Baudrillard, 1988, s. 22), çünkü tüketim artık sadece nesnelere tüketimi değildir; anlamların da tüketildiği moral bir alan, bir toplumsallaşma ve iletişim alanıdır (Baudrillard, 1988, s. 46). Bu nedenle bu ortam içerisinde bireyin özgürlüğüne dair söylenen her şey bir mitostur.

### **1.2.2.3. Walter Benjamin Kitle Kültürü Eleştirisi**

Walter Benjamin, bulunduğu dönemin önemli düşünür ve eleştirmenlerinden biri olmasının yanı sıra sadece 19.yüzyılda değil, günümüz yapısına da yöne verecek kavramlar ileri sürmüştür. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor Adorno ve Max Horkheimer ile sıkı ilişkiler içerisinde olmasına rağmen daha hür bir tutum ile kendini gösteren Benjamin, “aura” (hâle), “öykü anlatıcılığı” ve “flâneur” (aylak adam) kavramlarıyla kitle kültürünü ele almıştır.

Sanayileşme, sanayileşmenin getirdiği teknolojik imkanlar ve kültürün teknolojik imkanlar sonucu uğradığı farklılıklara ilişkin bir kitle kültürü yargısı geliştiren Benjamin, biricikliğin çöktüğünü “aura” kavramıyla birlikte incelemesi dikkate alınması gereken bir çözümlerdir. Benjamin’e göre, modern dönemi tasvir eden nitelikler arasında en önemlisi yaşamın “şeyleşmesi” dir ve bu doğrultuda “diyalektik düşünce hakimdir.

Yukarıda bahsedildiği üzere modern dönemde teknolojik imkanların gelişmesiyle birlikte nesnelere kitlesel üretimi ve öznel arasındaki ilişkiler şeyleşmiştir. Bunun sonucunda, geleneğin ya da geleneğe dayalı yaşantının yerini; meta haline gelmiş

imgeler, özne zihnindeki imgelem etkinlerinin materyalize edilmiş biçimleri, almıştır (Aktaran: Oskay, 1981a).

Sanat eserinin üretim ve dağıtımıyla ilgili teknik imkanların değişmesiyle ve yaşantının şekillenmesiyle birlikte eserin yapısı da değişmiştir. Jay'ın (2005) söylediği gibi, 19. yüzyılda Baudelaire ile birlikte çoğu düşünür, yöntem olarak gelişmeler sonucu meydana gelen değişimin sanatı kötü yönde etkileyeceğini düşünmüştür. Bu konu üzerine Benjamin, “aura”yı kavramını sunmuştur. “Aura”, özgün sanat ürününün kendine has olan parıltısına ya da daha açık bir ifadeyle sanat ürününe atfedilen ve izleyene göre uzaklık ilişkisi üzerine estetik deneyimin harekete geçmesi anlamına gelmektedir. O'na göre sanat eserlerinin özgünlüğünü “buradanlık” ve “şimdi” üzerinden tartışmaya açmaktadır. Benjamin'e (2000) göre, sanat yapıtının “buradalığı” ve “biricikliği” ni belirleyen şey, var olduğu dönem boyunca tabii kaldığı zaman dilimidir ve bu zaman dilimi içerisinde yapıtın geçirmiş olduğu fiziksel değişimlerde, yapıtı sahip olanların değişmesi de buradalık ve biricikliğe dahil edilmektedir.

Benjamin'e (2000) göre, “aura”sız ürüne duyulan ilgi, özneye kitlesel üretimin hakim olduğu alanlara mecbur kılarak arttırılmıştır. Ürünler ve onları kuşatan endüstriyi el üstünde tutarak bir çeşit “fetişleşme”den bahsedilmektedir. Eğlence sektörleri, öznenin düşsel alanına ulaşabilmesi bakımından bir basamak ya da bir aracı olmaktadır ve özne, yabancılaşmanın farkında olmadan yönlendirilmeye izin vermektedir. Bahsedilen sektörler içerisinde moda, özneyi manipüle etme bakımından önemli bir konuma sahiptir. Öznelerin fetişe nasıl tapmaları gerektiğini sunan modanın en önemli unsuru ise cinselliğin hakim olduğu fetişizmdir.

Marshall Berman (1994), Marx, kapitalizmin herkes için böyle bir deneyim tarzını ortadan kaldırma eğiliminde olduğunu ifade etmiştir. Kutsal olan şeyler dünyevileşmekte ve biricikliğini yitirmektedir. Marx, bu durumun korkunç taraflarının da bilincindedir fakat modern özneleri engelleyecek bir şey yoktur. Burjuvazi, çoğu alana hakim olduğu gibi kültürel alanda da kendini göstermektedir. Meta haline gelen özneler de, bu yarış halinin iniş çıkışlarına ve sektördeki dalgalanmalara bağlıdırlar. Burjuva, sermayeyi arttırmayan öznelere ödemesinin engelleneceğini belirterek baskı kurar. Bununla birlikte özne kendisine ait olan her şeyi satmaktadır. Tamamlanması gereken iş bittiğinde ise

diğer işçiler gibi kendi emekleri alıkonulmaktadır. Bunun yanı sıra yapılanların modern öznelere iletilebilmesi için pazarlama ve dağıtımın önemli bir yeri vardır.

Benjamin için en az “aura” kadar önemi olan kavramlarından bir diğeri “öykü anlatıcılığı”dır. Bu kavram ile iç içe olan “deneyim”, “bellek” ve “hatıra” sözcükleriyle birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bahsedilen kavramların değişimi, öznenin dünya görüşünün değişmesiyle birlikte gerçekleşmekte ve kültürel ürünler üzerinde öykü anlatıcısı imajı veren karakterler kurgulanmaktadır. Benjamin, öznenin özgürleşmesini sağlayan “öykü anlatıcısı”nın ve “öykü dinleyicisi”nin modern çağda artık bir önemi olmadığını belirtmektedir. “Öykü anlatıcılığı”nın yaşamdan uzaklaşmasına paralel olarak öznelerin deneyimlerini sunma becerilerine el konulduğunu ifade eden Benjamin, deneyimin etkisinin azaldığına vurgu yapmaktadır. Sözlü olarak iletilen deneyim, öykü anlatıcılarının önemli bir kaynağıdır. İki çeşit öykü anlatıcısından bahsedebiliriz: İlki, öznenin uzaklardan geldiğini düşündüğü, ikincisi ise yönenin kültürleri üzerine bilgi sahibi olan öykü anlatıcılarıdır.

Benjamin’e göre, “öykü anlatıcılığı”nın etkisini yitirmesiyle birlikte roman türü ortaya çıkmıştır. Bu türü, öykü anlatıcılığından ayrı kılan nitelik kitapla ilişkili olmasıdır. Roman, ağızdan ağza aktarılan bir gelenekten türememiş ve o aşamaya da evirilmemiştir. Öykü anlatıcısı, kendi tecrübelerinden ya da ona aktarılan tecrübelerden beslenerek, kendisini dinleyenlerin tecrübelerini inşa etmektedir. Romancı ise kendini bu metottan soyutlamıştır. Roman, yalnız bir öznenin ürünüdür. Benjamin (1995), “öykü anlatıcılığı”nın gerilemesinden itibaren, tecrübenin önemini kaybettiği zaman diliminde bu meselenin artık bilgiyle gerçekleştiğini söylemektedir. Gerçekliği belirlenip belirlenmese de ağızdan ağza aktarılıp kabul gören tecrübe değil, yakınımızda olan biten hakkında bilgisine ulaştığımız tecrübe onay görmektedir. Bu bilgilendirilme, doğrulanabilir olma özelliğine sahiptir. Benjamin’e göre öykü, bir şey aktarmanın en ilkel yöntemlerinden biridir. Öykü, aktardığı tecrübenin dinleyici üzerinde anlatıcının yaşamına gömülmektedir. Benjamin, dinleyicinin öykü anlatıcısıyla kurduğu ilişki bağlamında “hatıra” kavramına da başka bir anlam yüklediğini belirtmektedir.

Benjamin’ e göre hatıra bir olayı nesilden nesile aktaran gelenek zinciridir. Bütün öykülerin sonunda oluşan ağ hatıraya birer örnektir. Geleneksel zincir bağlamında destansı belleğe önem vermiştir. Fakat destansı bellekte kapitalizmin plana çıkmasıyla

birlikte yitirilmiştir. Bakhtin, kapitalizmin şenliklerin ve karnavalların da içeriğini yitirdiğini, özneyi karşı çıkamaz ve kabullenmeye mecbur kıldığını ifade etmektedir. Benjamin bu geleneksel zinciri canlandıracak, endüstrileşmeyi yıkacak şeyin bellek olduğunu söylemektedir. Bellek kavramıyla daha çok topluma yönelik atıfta bulunduğu görülmektedir.

Bu konuya ilişkin; kısa haberler yaparak çekiciliği olduğu, bilinmeye değer kent dedikoduları, tiyatro entrikaları gibi içeriklere sahip olan gazete örneğini vermiştir. Modern çağda kitle iletişim araçları aracılığıyla yapılanlar, Benjamin'in gazete örneğiyle eşleşmektedir (Bilgen,2010).

Günümüzde tecrübe yanlısalar evrenine dahil olmuş ve kitle iletişim araçları sayesinde popüler bir imge haline getirerek kalıcılaştırmıştır fakat, kitle iletişim araçlarında tecrübe ya da haber genel bir olgu üzerine değil, öznenin kendi yaşam öyküsüyümüş gibi aktarılmaktadır.

Benjamin'in ele aldığı bir diğer temel kavram ise "flâneur" dur. Flâneur aylaklık yapan, boş gezinen ya da ayak üstü bir şekilde gezinirken etrafındakiler hakkında fikir geliştiren kişi anlamına gelmektedir. Benjamin Pasajlar' da ele alınan; ekonomik sektör ürünlerinin ve kurguladıkları modellerin, tüketici kitlenin övdüğü moda olgusunun ve bu olgunun oluşturduğu aurasız sanat ortamı karşısında kendisini aylaklık yaparak ayırtıran kişi olarak da flâneur' u tanımlamaktadır.

Benjamin'e (1990) göre, "flâneur" tipini oluşturan Paris'tir ve Paris çeşitli yaşantılarla dolu bir manzaraya bürünmüştür. Bu şehir, flâneur' ü bahsedilen manzaranın içerisine almaktadır. Hem şehirdeki her şeyin gözlerinin üstünde olduğunu hisseden, hem de fark edilmesi imkansız bir kişiliktir. Bu, "flâneur" olmanın sonucunda meydana gelen bir uyumsuzluktur. Kökünden kopmuş özneyi temsil etmektedir. Onun ait olduğu yer kalabalığın içerisidir. "Flâneur"ün dolaştığı son yer olarak büyük mağazalar, düşlerin maddeleştiği yerlerdir. Bireyin sanatı olarak bağlayan "flâneur"lük, orada kitleler için bir zorunluluk noktasına varmıştır. Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olarak pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir. Kültür endüstrisinin sunduğu renkli dünya, eğlence merkezi odaklı yerler, flâneur'ün asil evidir (Bilgen, 2010).

## **BÖLÜM 2. FEMİNİZM VE FEMİNİST KURAMLAR**

Feminizm, Latince’ de kadın anlamına gelen “femine” sözcüğünden türemiştir. Feminizm yaklaşımı, kadınların yalnızca cinsiyetleri nedeniyle maruz kaldıkları güçlükler ile ezilmişlik arasındaki bağlantıyı ve diğer alanlarda karşılaştıkları problemleri irdeleyen bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir. Feminizm olgusunun temelleri ilk olarak 18. yüzyılda İngiltere’de atılmış ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle de ilk akademik alan içerisinde yer almıştır (Sevim, 2005).

Başka bir ifadeyle feminizm kavramı içerisinde; kadınların yasal ayrıcalıklarıyla, çeşitli zorluklarla karşılaşmalarıyla, eril yapı karşısında aynı statüde olmalarıyla veya özgürleşmeleriyle, değerlerinin anlaşılmasına ilişkin istekleriyle ilgili eylemler ve buna benzer bütün şeyleri barındırdığını söyleyebiliriz. Felsefe, sosyoloji, politika ve etik alanlardan meydana gelen feminizmde, karşı cinsler arasında her türlü eşitliği –siyasi, ekonomik, toplumsal vb.- olması gerektiği düşüncesinin arkasında duran bir yaklaşım söz konusudur.

G. Marshall feminizmi, on sekizinci yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan, cinsler arası eşitliği, kadınların ayrıcalıklarının büyütmesi için uğraşan bir toplumsal hareket olarak açıklarken; N. Arat ise feminizmi, cinsler arası eşitlik kuramına dayanan, esasen kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi hedefleyen bir politik eğilim olarak açıklamaktadır. Bir diğer tanım ise; J.H. Steeves’in feminizm kavramı, kadınlara karşı gelenekselleşen değersizleştirilmenin değişmesi gerektiğini ima eden bir açıklamadır.

Feminizmin veya feminist teorinin sabit bir tanımı yoktur. Bunun nedeninin birtakım toplulukların farklı görüşlere sahip olmasından kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Feminizmin tarihi gelişimi hakkında çeşitli belirtilerle karşılaşılmıştır. Bazı araştırmacılar feminizmi bir ya da iki feminist dalga olarak ayrıştırırken, bazı araştırmacılar ise, üç ya da dört feminist dalga şeklinde ayırmıştır. Fakat genel olarak araştırmacıların çoğu tarafından feminizmin tarihsel süreci birinci, ikinci ve üçüncü feminist dalga şeklinde ele alınmıştır. Bu süreçler; birinci, ikinci ve üçüncü feminist dalga olarak isimlendirilmektedir. Feminizmin üç aşaması genel olarak on dokuzuncu ve yirmi birinci yüzyıla kadar ki süreci kapsamaktadır. Bu süreçler içerisinde yaşamış olan kadınlar çeşitli

yaklaşım ve ideolojilerden etkilenmişlerdir. Bu etkilenmeler kadınların istekleri ve hedefleri yönünde gerçekleştirdikleri eylemlerine yansımıştır. Feminizmin tarihsel süreçlerinin dönem dönem ayrılmasının bir diğer nedeni ise kadınların ya da toplulukların farklı süreçlerde farklı istek ve hedeflerinin olması, ataerkil ve kapitalist sistemin çeşitli konularına değinerek eleştirmeleridir.

Birinci dalga Feminizm, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında netleşen, Wollstonecraft'ın "Kadın Haklarının Savunusu" ( Vindication of the Rights of Women) isimli yapıtındaki yazmış olduğu isteklere ilişkin temellendirilmiştir. Bu isteklerin genelinde, kadınların oy kullanması, mülkiyet hakları ve eğitimde fırsat eşitliğini içermekteydi. Birçok bildirgede kadınlara ve kadın haklarının üzerinde yeteri kadar durulmadığını düşünen kadınlar ya da feminist topluluklar, çeşitli alanlarda bazı isteklerde bulunmaya itilmişlerdir. Doğal haklar teorisi temelli feminist teorisyenler, kadınların erkekler ile eşit seviyede temel haklara ve özgürlüklere sahip birer 'insan' oldukları düşüncesini savunmaktaydılar. Kadınların ev işleri dışında başka özgürlüklerinin olması gerektiğini savunmuşlar ve ev yaşantısı tenkit edilmiştir (Donovan, 2006). "Temel doğal haklar ilkeleri Elisabeth Cady Stanton tarafından, 19-20 Temmuz 1848 yılında 'Declaration of Sentiments (Duygusal Bildirisi)' kadınlar için yeniden düzenlenmiş bir şekilde kaleme alınmıştır. Bildiri yüz kadın ve yüz erkek tarafından imzalanmıştır. Bu bildiride; tüm kadın ve erkeklerin yaratıcı tarafından sorgulanamaz eşit haklara sahip olunduğunu, bu hakların içeriğinde ise; özgürlük, yaşam hakkı, rıza ve yönetsel hakların yer aldığı görülmektedir ( Donovan,2006).

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında dünyanın birçok yerinde kadınların oy kullanma hakkı bir sorun olarak varlığını sürdürmüştür. Avrupa'da önemli konuma sahip erkeklerin eşleri, belirli bir hiyerarşik yapı içerisinde oy kullanabiliyorken, diğer kadınların oy kullanma hakkı mevcut değildi. Amerika'da ise, siyahilerin ve kadınların oy kullanma hakkı bulunmuyordu. Siyahi erkeklere oy kullanım hakkının tanınması, beyaz ve siyahi kadınların oy kullanma hakkı üzerine ayaklanmalarına sebep olmuştur. Bu dönemde kadınlar ırkçılığa karşı da savaşımlardır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında 24 ülke kadınlara hiçbir şart koşmadan oy hakkı tanımıştır. Fransa'da ise, kızların eğitiminde eşitliğe, kadınların kamusal alanlarda çalışabilmelerine, eşit iş ve ücret dağılımına ilişkin çeşitli yenilikçi düzenlemeler gerçekleştirilmiştir (Bensadon, 1994).

Birinci dalga Feminizm de esas olan sonuç, eril toplum sistemine karşı mücadele etmek, “cinsel devrim” olarak isimlendirilen eylemlerin toplumsal mevki, rol ve mental yapıları etkileyecek, değişimi sağlayacak görüşlerin girişimlerinde bulunmak ve görüşlerin tepkiye dönüşmesini sağlamış olduklarıdır (Millett, 2000). Bu dönemde yer alan feministler, buldukları dönemde mevcut olan eril sistem üzerine ve bu sistem ilişkili olarak birçok alanda kadının konumu hakkında analizler yapmaktaydılar (Mitchell, 1985). Yapılan analizlerden sonra feministler, eşit ve özgür olmadıkları her alan için mücadelede bulunmuşlar, isteklerini belirtmişlerdir.

İkinci dalga Feminizm, 1960’larda Batı’da kadınların güvenli doğum yapmaları üzerine meydana gelen teknolojik gelişmelerin olduğu ve dolaysız bir şekilde kadınları etkisi altına alan bir zaman dilimidir. Gelişmeler dahilinde birçok kadın alternatif teknolojik yöntemlere ve ilaçlara ulaşmakta güçlük çekmişlerdir. Kadın grupları bu alternatif yöntem ve ilaç kullanımının kadınların tümüne sağlanması ve çoğu ülkede mevcut olan kısıtlayıcı ve bağınaz kanunların kaldırılmasına yönelik bir mücadele girişiminde bulunmuşlardır. Toplumda kadına yönelik uygulanan normların eril sistemin belirlediği normlar olduğunu belirtmişlerdir.

Bu düşünce, özellikle Simone de Beauvoir’ın “kadın olunmaz, kadın doğulur” sözü ve “İkinci Cins” adlı eserinde de “Kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak” şeklindeki sözleriyle sloganlaşmıştı. Bu dönemde ayrıca kadın grupları, patriarki yapılanmaların aile içi veya ev içi alanında eşitsiz rollerin devam ettiğini, evsel alanın “özel alan” olarak tanımlanması ile ilgili eleştirilerde bulunmuşlardır. Bununla birlikte aile kurumunun ataerkil yapıda olması da cinsiyetçi sömürüyü arttıran ve çeşitlendiren bir durum olduğunu dile getirmişlerdir. “Kadınlar, bedenlerinin erkek denetiminden çıkmasını talep etmişlerdir. Batı’da cinsellikle doğurganlığın birbirinden ayrılması için doğum kontrolünün yaygınlaştırılması talebi gündeme getirilmiştir. Tam olarak güvenli doğum kontrol sistemi henüz yaratılmadığı için kürtaj hakkının tanınması, kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olması istenmiştir.” (Kolay, 2015:8) Bu alandaki mücadeleleri Kuzey Avrupa ve ABD’ de etkin olarak devam etmiş, özellikle İngiltere’deki feministlerin mücadeleleri sonucunda 1967’de doğum kontrol uygulaması yasalaşmıştır.

İkinci dalga Feminizm’ de, oluşturulan kadın topluluğu dahilinde değil, kadınların tümü için çaba gösterilmiştir. Kadınlar, kadınlara ilişkin konuların bilhassa baskı altında olan



bütün durumları ele alma eğilimindeydiler. Kadınların birçok çeşitli görüşleri içinde barındırdığı topluluklardan oluşması bir nevi “bilinç yükseltme” durumunu meydana getirmiştir. Bilinç yükseltme ile birlikte çeşitli görüşlerle donatılmış bu topluluk; kendilerini bilmelerini, toplumsal ve sosyal alandaki kurgulanmış olan davranışların bireyler üzerindeki etkilerinin sorgulanmasına olanak sağlamıştır.

Bu durum beraberinde “kız kardeşlik” savını meydana getirmiş, 1968 ve sonrası dönem için ciddi bir kültür olarak yerleşmiştir. Kılıç, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “İkinci dalga feministler artık eril sisteminin belirlediği normlar aracılığıyla oluşan eşitsizliklerin kadının değersizleştirilmesinin temel sebebi olduğunu düşünmemektedirler. Aksine erkeklere göre birçok farklı yönlere sahip olmanın kadın özgürlüğünün başlangıcı olduğu düşünülüyordu. Cinsiyetler arasındaki zıtlışmanın artmasını önlemeyi değil de, kadınların bu süreçte her anlamda edindikleri tecrübelerin onlar için güç kaynağı olabilecek taraflarını keşfetmeye çalışıyorlardı.”(Kılıç,1998)

Feministler, çeşitli alanlarda verdikleri mücadeleler sürecinde farklı farklı faaliyetlerde bulunmuşlardır. Mücadelelerin ana amacı, eril yapının oluşturduğu sistemi her alanda yok etmektir. Fakat birçok farklı görüşleri içinde barındıran toplulukların kendi içlerinde bazı düşünce ayrılıkları ve münakaşalar meydana gelmiştir. Üçüncü dalga Feminizm, 1990’ların başlarında ikinci dalga Feminizmin pratiklerine ve algılardaki yanlışlıklarına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Bu tepki; ikinci dalga feminizmindeki görüşün genel olarak yalnız üst ve orta sınıf beyaz kadınlara yönelik olduğunu, kadın eylemlerinin genel bir görüşü kapsamı bakımından bilinmesi üzerine ortaya çıkmıştır. Üçüncü dalga feministler tek tip bir kadınlık algısının kabullenilmesini reddetmekte, kadına yönelik meselelerin sadece orta ve yüksek mevkili beyaz kadınlara ait meseleler olmadığını, kadınların evrensel ortamda bireysel düzlemde ilgi görmesi gerektiğinin vurgusunu yapmaktadırlar (Özveri, 2009).

Üçüncü dalga feminist akım, genel olarak toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, cinsellik iktisat vb. konuları feminist bir bakış açısıyla akademik olarak ele almaya çalışmıştır. Josephine Donovan’ın “Feminist Teori” isimli yapıtında, ikinci dalga feminist akımının liberal aydınlanmaya önderlik ettiğini, üçüncü dalga feminist akımın ise, herhangi bir politik kimliği temsil etmeyi kabul etmeyen post-modernist ve sosyalist topluluk içerisinde yer aldıklarını ifade etmektedir ve bu dönemde feministlerin kendi içinde liberal hümanist

teori ile kültürel feminist veya kadın merkezli teori arasındaki çatışmaların oluştuğunu belirtmektedir (Donovan, 2001).

Üçüncü feminist dalga, kadınların sorunlarıyla bireysel düzlemde irdelemeyi hedefliyordu. Feminizme ilgili olan kadınların, genel sorunları topluluk ile birlikte harekete geçerek mücadele verilmesini değil de, yukarıdaki paragraflarda bahsedildiği üzere cinsiyet eşitsizliğinin azalmasını sağlamak yerine, farklılıklarını tanıyıp ortaya çıkartan bir feminizme ilgililenmekteydiler. İkinci dalga feministlerden ayrıldıkları bir nokta da bu meseledir. Üçüncü dalga feminizm ise, farklılıkların ortaya konmasıyla, dile getirilmesiyle var olma eğilimindeydiler. Her kadının bireysel olarak kendi merceğinden farklı baskı ve ezilmişlik problemlerinin olduğunu ve her problemin toplanıp, kesiştiği yerleri ortaya çıkararak politika yapılması gerektiğini düşünmekteydiler.

Bu dönemde yer alan feministler sadece kadınların erkeklere karşı mevcut değerini eleştirmemiş, savaş, güvenlik, ekonomik kalkınma, az gelişmişlik, çevre sorunları, gibi toplumu ilgilendiren konularda da farklı görüşler ve çözüm önerileri üretmeye çalışmışlardır. Bu durumun etkisiyle de, feministlerin kendi içlerinde zihinsel ve eylemsel olarak ayrılmalarına sebep olmuştur. 3. dalga feministler, temelde eril sistemi eleştirmekte, fakat mevcut problemlere herhangi bir ortak çözüm gerçekleştirememişlerdir. Bunun sonucunda; feminist topluluklar fikirlerini, başka bir şekilde sunmaya ve farklı teorilerden yararlanarak ifade etmeye çalışmışlardır.

### **2.1. Feminist Kuramlar Bağlamında Kadın İmgisine Bakış**

Feministler, “kadın” kavramını merkeze alarak kendi tanımlamalarını oluştururken “kadın hakları”, “kadın hareketleri” gibi kavramlardan yola çıkmaktadırlar. Fakat feministlerin dikkat çektiği nokta “kadın” kavramının tekil olarak kullanılmasıdır. Bu dilsel fenomenin kadını sosyal statü açısından belirsizliğine vurgu yapılmaktadır. Çünkü Türkçe’de kadın kavramı bir cinsiyeti temsil etmesinin yanı sıra kendi içinde de bakirelik olgusu üzerinden bir ayrıştırmayı işaret eder. Bu ayrıştırma doğrudan doğruya birincil olarak cinsiyet statüsüyle ilişkili olmakla birlikte günlük dilde kadının konumunu aşağılamaktadır.

Bir terim olarak “kadın”, “bakire olmayan” anlamıyla cinsel ahlaka yönelik bir kaygıya tekabül ettiği için feministler tarafından pozitif bir anlam yüklenerek ve böylesi bir ikilemi dışarda tutarak yeniden oluşturulmaya çalışılmıştır (Durakbaşı,2000).

Kadınlık tanımı ve kadınların günlük yaşamı içerisindeki tecrübeleri feminist araştırmalar bağlamında, feminist teorinin esas savını oluşturmuş, kadınların en mühim sorumluluğunun erkeklere hizmet etmek olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sebeple feminizme göre, kadının erkeklere hizmet etme dışında bir öneminin olduğu göstermek adına toplumsal yapıda yeni değişikliklerin olması şarttır. Sadece yasal hakların mücadelesi değil, bahsedilen yeni değişiklikler için de mücadele vermeyi hedeflemişlerdir. Değişikliklerin başlangıç noktası, kadının yaşam alanı evdir. Ev ve ev işleri, kadının sahip olduğu mevkiye, eğitimine vb. gibi alanlarda farklılık gösterse de kadın oluşumunun anlaşılması bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Aile aynı zamanda, kadının kimlik tanımlamasında, cinsiyet eşitsizliğinin oluşturulduğu, toplumsallaşmaya yönelik ilk eğitim aldığı alan olarak kilit bir rol oynamaktadır (Bora,2011).

Kadınlar, evde çocuklarla ilgilenme ve ev içi görevleri, yapması gereken doğal görevleriymiş gibi algılanması sağlandığı için kimlik tanımlama aşaması bu şekilde gerçekleşmekte ve erkeklere göre kendilerini küçük ve basit hissetmektedirler. Kadının görevleri konusu erkeklerin de bu şekilde algılanması ya da algılatılması sürdükçe en temel oluşum alanı olan, ailede cinsiyet eşitsizliği her seferinde yenilenecek nesilden nesile aktararak varlığını devam ettirecektir. Kadına yönelik, bireyler arasındaki ilişkilerde ve toplumun herhangi bir alanında kalıplaşmış yargılar kurgulanıp düzenlendiği için kadın aile içinde etken fakat, toplumsal alanlarda edilgin hale getirilmiş bir döngünün içerisine terk edilmiştir. Chodorow, kadınların erkeklere göre aile ve toplumsal yaşamda yapılan kültürel tanımlamaların farklılıklarını ve cinsiyet kimliklerinin oluşumunu, toplumsal yapı ve eylemlerin bir sonucu olduğunu ifade etmekte ve aynı zamanda ebeveynliğin toplumsal organizasyonunun geleneksel ve modern değerlerin etkisinde olduğunu düşünmektedir. Sanayileşme ve kapitalist ekonominin gelişim sürecini dikkate alarak kadına ilişkin cinsiyet kimliklerinin sosyolojik içerikli kapsamlı bir analizini geliştirmiş, özel ve kamusal alanlarda cinsiyetçi iş bölümlerinin yapıldığını belirtmektedir. Chodorow, cinsiyet hiyerarşisinin çözümlenmesi için kültür olgusunun yeniden

yapılanması gerektiğini, ebeveynlik organizasyonunun simetrik özelliğe geçişi sağlandığı, erkeklerin kadınlara yüklenen toplumsal ve kültürel normları üstlendiği takdirde cinsiyet eşitsizliğinin ve kadının kimlik tanımlamalarının kısacası bahsedilen kültürel olgunun değişebileceğini söylemektedir. Bunların sonucunda kadın ve erkek kimliklerinin toplumdaki yerini belirleyen etken toplumsal yapıyı belirleyen kesim ailedir (Chodorow,1974).

Feminist ifadeler, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temelini anlamaya ilişkin çeşitli yöntemlerle vurgular yapmışlardır. Fakat bütün feminist grupların ortak bir yerde birleştiği alan, toplumsal cinsiyet politikalarında ve ilişkilerde eril bir yapı içerisinde tekrar eder bir şekilde yeniden üretilmesi, kadının geri planda kalışı ve erkek merkezli bir kültür yapısıdır. Feminist teorilerin çoğunluğu, her alanda kadın üzerine değindiği önemli iki kavram vardır: Bunlardan biri “patriarkal” dır. Feministler, kapitalist sistemle ilişkili olan kadının metalaşma sürecinin eril sistemin yeniden ürettiğini düşünmektedirler. Feministler bu durumun ancak feminist yöntemlerle değişebileceğini ifade etmektedirler. İkinci önemli kavram ise “kültür” kavramıdır. Feministler “kültür” ü kadınlar için uyumsuzluk gösteren anlamlarıyla birlikte incelemişlerdir, çünkü “kültür” kadınlar için hem ayrıştırıcı hem de ayrıştıran kesimin güç kaynağıdır. Cinsler arası ilişkilerde ve kapitalist sistemde, kadınlar kültürel anlamlara yön verecek iktidar konumunda nadir bir biçimde yer almaktadırlar. Kadınların kendi özgün kimliklerini tanımlamaları, kapitalist yapının boyunduruğu altında olan kitle iletişim araçları üzerinden dayatılan normlara, kadın tanımlarına mevcudiyetini koruyan sisteme yönetenlerin karşı çıkması şeklinde mümkündür (Kırca,2001).

## **2.2. Medya ve Kadın**

Medya ve kadın arasındaki ilişki sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında uzun yıllardır çalışılan ve çok farklı açılardan irdelenen bir konudur. Kadının toplumdaki yeri, tıpkı tüm diğer değer ve geleneklerde olduğu gibi egemen ideolojiler ve bu ideolojilerin kullandığı araçlar vasıtasıyla her gün yeniden üretilmekte ve toplumlara aşılansmaktadır. İdeolojilerin toplumu şekillendirirken kullandığı araçlardan biri de medyadır; kitle iletişim araçlarının yaygınlığı ve hızlı bir şekilde gelişip ilerlemeleri onun gücünü de arttırmakta, etki alanını sürekli genişletmektedir. Kadının toplumdaki yeri medya tarafından her gün yeniden üretilir ve öğretilirken; ataerkil ve geleneksel kalıplar tekrar

edilmekte, dolayısıyla zihinlerdeki siyasal, ekonomik, kültürel vb. yönlerden kadının yanlış, olumsuz ve eksik tasviri gündem güne sağlamlaştırılmaktadır.

Hall'a göre medya, iletilmek istenen mesajların üretilmesi için her alanla belirlenmiş araçların bütünüdür. Sembolik iletiler ya da olaylar, makro kitleye anlam iletilebilmesi için dil aracılığıyla (göstergeler sistemi) aktarılması gerekmektedir. Otonom bir şekilde anlam iletimi gerçekleştirilemezler. Olayların, gerçek ya da kurgu olmasına bakılmaksızın anlaşılabilir olması için sembolik biçimlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu sembolik biçimlere kodlama adı verilmektedir. Kodlama, olaylara, anlamlara karşılık gelen sembolleri belirlemek ve semiyotik bir şekilde biçimlendirmektir (Hall, 1994). Bir göstergenin makro bir alana iletilmesini sağlayan yan-anlamsal (connotative) kodlar; toplumun kültürel öğelerine ilişkin bünyesinde barındırdıkları uygulamaların ve doğrudan sorgulamaya gerek duyulmaksızın onaylanan bilginin, dil ve kültürün çevresine sızarak geniş bir şekilde iletildikleri aygıtlardır. (Hall,1994).

Çağdaş mitler üzerinde çalışan Roland Barthes, kapitalist toplumlardaki çağdaş mitler üzerine araştırmalar yapar: bu mitlerin kapitalist sistemin çıkarlarını yaptırım olarak uygulama kısmında önemli fonksiyonları vardır (Dağtaş, 2003). Barthes' a göre bireyler, mitin içeriğindeki birbirleriyle ilişkili kavramların ne ifade ettiğinin bilincinde olabilirler, fakat mitin işleyişi hakkında bilgi sahibi değildirler. Mitlere belirlenen temsil, günlük yaşamımızdaki nesnelere ve pratiklerle iç içe geçtiğinde göstergenin yan anlam olduğu anlaşılır. Barthes'a göre mit, bir dil biçimidir, dil ise sınıf ile ilişkilidir. Barthes, Çağdaş Söylenler (Mythologies) (1990) olguların (giyim, reklam vb.), "mit" olarak isimlendirdiği farklı bir anlamlandırma sistemi ile yönlendirildiğini belirtmektedir. Bunlar, burjuva sınıfının değerlerine göre bazı anlamları doğallaştıran temsil etme yöntemidir.

Barthes kültürün analizinin semiyotik aracılığıyla yapılmasında ve ideolojinin anlaşılmasında düz ve yan anlam kavramlarını kullanmıştır. Düz anlam göstergenin ne ilettiğini, yan anlam da göstergenin ne şekilde iletildiğini ifade etmektedir. Barthes düz anlamın ilk görünen, doğal, herkes tarafından bilinen, kapsamlı olduğunu yan anlamın ise ikincil, ideolojik anlamı ifade ettiğini söylemektedir. Yan anlam kültürle ilişkilidir ve göstergeler üst dil ile kurulmaktadır.

Barthes'a göre Saussure, göstergeyi (sign) tanımlarken göstereni (signifier) mental bir imge, gösterileni (signified) ise kavram olarak tanımlamıştır. Bu ikisi arasındaki ilişkiyse göstergedir, somut bir varlıktır (Barthes, 1990, s. 122). Barthes, miti analiz ederken üç boyutlu bir örüngüden bahseder: gösteren, gösterilen ve gösterge. Barthes'a göre mit, semiyolojik sistemin ikincil düzenidir (Barthes, 1990, s. 123). İlk sistemdeki gösterge (sign), ikinci sistemin (mitin) göstereni (signifier) haline gelir. Barthes, birincil semiyolojik düzene dilin objesi, ikincil düzene, yani mite, meta-dil adını verir (Barthes, 1990, s.124).

Roland Barthes'in gösterge-gösterilen kavramlarını göz önünde bulundurduğumuzda kadınların çeşitli alanlarda ideolojinin ürettiği yan anlamı bütün medya ürünlerine yansımaktadır. Barthes'in yan-anlam ve ideoloji kavramı, reklamcılık üzerine yapılan incelemelerde önemli kavramlar olarak yer almaktadır. Yan-anlam, düz anlamın yansımalarının etkisidir. Düz anlamda gösterge bireylerin zihninde ortak payda da buluşur ve medya da kurduğu yan anlamı yaptırım aracılığıyla düz anlama çevirmektedir.

### **2.3. 1960 Sonrası Feminist Sanat Hareketlerinin Tarihsel Süreci**

Feminist hareketin üç dalgada incelenmesinin yanı sıra, modern ve postmodern olmak üzere iki ayrı dalda gruplandırmalar da vardır. Bu gruplandırmalar hem kronolojik hem de feminist hareketin bağlantılı olduğu politik düşüncülerden meydana getirilmiştir. Modern feminist hareketler bünyesinde liberal, marksist, sosyalist, kültürel ve radikal feministler oluşuyorken, postmodern feminist hareket ise varoluşçu, lengüistik ve postyapısalcı feministlerden oluşmuştur. Postmodernizm ve postfeminizmin gruplarının ortak noktaları metot olarak yapı-söküm ideolojisini benimsemeleridir. Birinci Dalga Feministler ve İkinci Dalga Feministler kadınların toplum içerisinde edinilmesi gereken hakları üzerinde durmuşlardır. Marksistler, cinsiyetle ilişkili olarak farklılık gösteren ödemeler, ev içerisinde yapılan işlere de ödeme yapılmasına gereksinim olduğunu ifade etmişlerdir. Varoluşçular, kadınlara yönelik yapılan dayatmalara karşı yüzleşmeleri ve kadınların benliklerini ön plana çıkarma konusu üzerine eğilim göstermişlerdir. Radikal feminizmin esas görüşü de sistem veya toplum içerisinde cinsiyetlere göre bir fark gözetilmemesi ile ilişkilidir. Lengüistik ve post yapısalcı feministler de dil meselesi ile ilgilenmişlerdir. Jacques Lacan, Michel Foucault ve Jacques Derrida'nın fikirlerine ilgi göstermişlerdir. Julia Kristeva, Helena Cixous ve Luce Irigaray Freud'un hipotezlerini

tekrardan ele almış, Lacan'ın fikirlerinden feyz alarak modern düşüncelerini ileri sürmüşlerdir. Kadınlara ilişkin bütün problemlerin esasının dil konusuyla ilgili olduğunu, dilin yapısının değişikliklere uğraması sonucu ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Cinsiyet ayrımı probleminin nedenini ataeril dilin hakimiyeti ile ilişkilendirilmiştir. Bu problemin yapı bozumu ise, dilin kadınların hakimiyeti altında değiştirilmesiyle çözümleneceğini ifade etmişlerdir.

Feminist sanata eğilim ise feminist hareketin öncülüğünde ilk olarak 1960'ların sonlarında Amerika'da gerçekleşmiştir. Sonrasında Avrupa ve diğer ülkelere nüfuz etmiştir. Feminist hareketin sadece sanat alanında değil, tarih ve eleştiri alanlarında da eril sistemin hakimiyetinin ve yöntemlerinin tekrardan ele alınması bakımından etkisi olmuştur. Feminist sanatın en önemli çıkış noktası ise sanat tarihidir. Feminist sanat tarihi, sanat tarihinin temel derlemeleri, temsil üslupları üzerine sorgulamalarda bulunup, farklı okuma metotları üretmeyi hedeflemiştir. Eril sistemin cinsiyetçi tavrını görünür bir hale getirmek istemektedir. Postmodernizmin oluşumunun ardından sanat tarihi düzeninin yapı bozumuna yönelim olmuştur. Sanat tarihinin feminist bağlamda eleştirisi yaygın olarak tanınan Linda Nochlin, Lucy Lippard eleştirmenlerin yazılarında yer alan sorularla kendini göstermiştir (Yasa Yaman 2000, Antmen 2012). Feminist bağlama ilişkin Linda Nochlin'nin "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" isimli yazısı büyük bir önem taşımaktadır. Yazıda kadın sanatçıların buldukları yıllar içerisinde erkek sanatçılarla benzer konumlarda olmamalarının ardındaki sosyal ve ekonomik şartları ele alınmaktadır. Kadın sanatçıların eril sistem tarafından ihmal edildiğini ifade etmekte, kadın sanatçıları tarihe kazandırma uğraşlarını eksik bulmaktadır. Diğer bir yandan da sadece cinsiyet ayrımı değil, kimlik olarak da bir ayrım söz konusudur. Feminist hareket öncesi ve sonrası kıyaslandığında, öncesinde kadın ve erkek sanatçıların resimleri arasında fark neredeyse yoktur. Fakat sonrasında üslup ve anlam bakımından farklılıklar görülmektedir. Hareketin sanata olan etkisinden sonra kadın ve erkek sanatçıların tek bir ortak yönü resimlerinde kadın bedenini işlemeleridir.

Sanat tarihinde resimlerde çıplak kadın figürleri özellikle erkek sanatçılar tarafından erkek seyircilere özel olarak yapılmıştır. Bununla birlikte ideal kadın algısı, nesneleşme durumu ortaya çıkmıştır. Feminist sanatçılar da bu duruma karşı çıktıklarını belirtmek amacıyla çalışmalarında çoğunluk olarak kendi bedenlerine yer vermişlerdir. Elbette bu

karşı çıkış kendi bedenlerine yer vermeleriyle sınırlı değildir. Feminist sanatçılar, daha çok çağdaş feminist sanatçılar için tanımlanabilecek yaygın tutum ise Julia Kristeva'nın "Power of Horror" isimli eserindeki bahsettiği abject (iğrenç) ve abjection (iğrençlik) fikridir. Anlam olarak da kamuoyu tarafından söz edilmesi, sunulması hoş karşılanmayan, rahatsız edici bilhassa kadın bedeni ile bağlantılı olan işlevlerin tümüdür.

Feminist sanatçılar yukarıda bahsedilen kavramların haricinde, zanaat teknikleriyle de üretim yapmışlardır. Bu tekniği kullanmalarının nedeni, tarih boyunca zanaatın kadın ile, resim, heykel gibi alanlardaki üretimlerin de erkekler ile ilişkilendiriliyor olmasından kaynaklanmaktadır (Keser 2009:128, Keser 2006).

### **2.3.1. Feminist Sanatçılara Genel Bir Bakış**

Bahsedilenlere ilişkin Miriam Shapiro, Judy Chicago, Guerilla Girls, Nancy Spero, Louise Bourgeois, Carolee Schneeman, May Stevens, Hanna Wilke, Joan Semmel, Sylvia Sleigh, Martha Roslar, Sarah Lucas, Cindy Sherman, Marina Abramović, Sherrie Levine, Barbara Kruger Carolee Schneeman, Tracey Emin, Joyce Kozloff, Faith Ringgold, Orlan, Shirin Neshat gibi sanatçılar örnek olarak verilmektedir. Konu bağlamında Miriam Schapiro, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Shirin Neshat, Sarah Lucas, Guerrilla Girls adlı sanatçılar detaylı olarak incelenecektir.

#### **2.3.1.1. Miriam Schapiro**

Birinci dalga feminist sanat hareketinin öncü sanatçılarından birisi olarak tanınan Miriam Schapiro (1923-2015) eserlerinde, geliştirdiği "femmage-famaj" yöntemi ile kadının toplum içerisinde belirlenmiş görevlerine atıfta bulunmaktadır. Schapiro kadının hane içerisindeki çaba ve uğraşlarına değinerek, kadın uğraşlarını görmezden gelen kısmı eleştirmektedir. Bununla beraber kadınların günlük hayatta düzenli olarak gerçekleştirdikleri edimleri ve yararlandıkları materyalleri, birer üslup olarak kullanıp, üslubu ile birlikte alaycı bir tavır ile karşı cinsi saf dışı bırakmıştır. Sanatçı, sanatın ne olduğunu ve olacağını belirleyen eril sistemin klişeleşmiş anlayışını alt üst ederek reddetmiştir.





**Resim 1:** Miriam Schapiro, “Wonderland”, 1983.

**Kaynak 1:** <https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394>

Sanatçı kendi geliştirdiği famaj yöntemi ile oluşturduğu üretimlerine, “Wonderland-Harikalar Diyarı” adlı eseri örnek olarak söylenebilir. Schapiro eserinin etrafına işleme yöntemi ile çerçeve yapmıştır. Çerçevenin içerisine de mutfak önlükleri, danteller ve kumaş parçaları eklemiştir. Eserin merkezinde yer alan “Welcome To Our Home (Evimize Hoşgeldiniz) yazısını gündelik bir ev yaşamı görseli ile bir arada yerleştirmiştir.

### **2.3.1.2. Judy Chicago**

Feminist Sanat Programı ve Womanhouse-Kadın Evi gibi ses getiren projelerin yaratıcısı, Amerika kökenli, birinci kuşak feminist sanat hareketinin bir diğer önderi de Judy Chicago’nun başka bir önemli çalışması da “The Dinner Party- Akşam Yemeği Ziyafeti” adlı yerleştirme tekniği ile yapmış olduğu eserdir. Sanatçının 1974 ve 1979 yılları arasında tamamlanan ve çoğu kez münakaşalara sebebiyet veren eseri, 5 senelik ortaklaşa yapılmış bir çalışmadır. Çok fazla kadından oluşan topluluk ile oluşturulan bu eser, geçmişte göz ardı edilen kadınları anımsatma gayesiyle üretilmiş, feminist sanat tarihinin en çok ses getiren sembolik çalışmalarından biridir. Sanatçı bu eserle birlikte kadınların başarılarını ve tecrübelerini ortaya çıkartmak istemiştir (Antmen, 2016:53).



**Resim 2:** Judy Chicago, “The Dinner Party”, 1974-79.

**Kaynak 2:** <https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

“Akşam Yemeği Ziyafeti” adlı eser, yukarıdaki bahsedilen gruba bir rakam ile tahminde bulunacak olursak neredeyse dört yüz kişinin istekli bir şekilde bir araya toplanıp yaptığı, ortaklaşa bir üretilimdir. Enstelasyonun biçimi kadın üreme organının dışardan gözle görülebilen formunu andırmaktadır. Sanatçı, formel olarak kadının biyolojik niteliklerini, kadına yönelik el işleri aracılığıyla yansıtmıştır. Genital bölge şeklindeki masanın her bir uzantısı, tarih ve mitolojideki önemli 30 kadın figüre yer vermiştir. Birinci uzantı, primitif ve Roma yılları arasında, ikinci uzantı, Hristiyanlığı ve Reform yıllarını, üçüncü uzantı Devrim Çağı’nı simgelemektedir (Sackler, 2002).

### 2.3.1.3.Cindy Sherman

Cindy Sherman çağdaş sanatın en önemli sanatçılarından biri olduğu düşünülmektedir. Sherman çalışmalarında model olarak kendisini kullanmakta ve cinsiyet ve kimlik konularını ele almıştır. Sanatıyla ilgili net bir ifade de bulunmaktan her zaman kaçınmıştır. Fotoğraflarını “untitled (isimsiz)” şeklinde isimlendirmekte ve izleyicileri çalışmaları hakkında yorumlamaları açısından özgür bırakarak yapılan eleştirilerden de uzak kalmaktadır. Çalışmalarında, ‘kendine mal etme’ den yararlanmaktadır. Özel (2008)’e göre kendine mal etme bir görselin temsil edildiği anlamdan ayrılarak, yepyeni bir anlam kazanmasıdır (Özel, 2008).



**Resim 3:** Cindy Sherman, ‘Untitled Film Still 84’, 1978.

**Kaynak3:**<http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-film-still-84-M89WNlvhaReFTwYB1tPFA2>

Sherman, 1977 ve 1980 arası dönemlerde yetmişten fazla otoportrelerinden oluşan Untitled Film Still adlı bir seri çalışma üretmiştir. Sherman oluşturduğu her yeni görüntüsünde izleyiciye, yaptığı makyaj ve giydiği giysilerle her zaman farklı kişiliklerle görünmektedir. Çalışmalarına Barnes&Noble’da çalışan arkadaşlarının Sherman’a sinema ile ilişkili getirdiği kitapların yön verdiğini, Hitchcock, Antonioni ve neorealist üsluplarına yoğun ilgisi olduğunu ve Avrupa sinemasında kadınların durgun ifadelerle

sahip olması sebebiyle de, hislerin belli edilmediği görüntüleri -daha gizemli bulduğu için- ele almayı daha uygun gördüğünü belirtmiştir (Adanır, 2003).

Yukarıda bahsedildiği gibi Cindy Sherman'ın Untitled Film Still isimli serisi, kimlik çalışmalarına ilişkin kadın filmleri üzerine araştırma yaparken meydana geldiği belirtilmiştir. Sherman seride Z tipi filmlerini referans aldığını belirtmiş, fakat biçim, içerik gibi unsurlar bakımından B tipi filmleri daha çok andırdığı düşünülmektedir. Z tipi filmler özellik bakımından ünlü oyuncularını içermemektedir.<sup>1</sup> Sherman'da çalışmalarında kendisini sıradan bir kimse olarak göstermiştir (Brow, 2008).

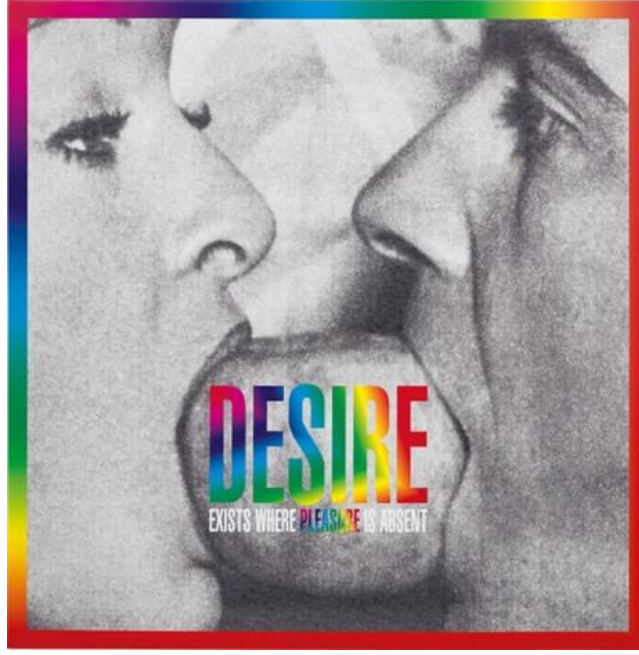
#### **2.3.1.4. Barbara Kruger**

Barbara Kruger, The Pictures Generation ile ilişkili, kolaj tekniği ile çalışan kavramsal sanatçıdır. Yaptığı çalışmalar, grafik tasarımcı olarak çalıştığı dönemler sayesinde oluşmuştur. Çalışmalarının genelinde kültürel politikaların meydana getirdiği oluşumları ele almakta ve "sen", "senin", "ben", "biz" ve "onlar" gibi çokça kullanılan zamirleri kullanarak kendine mal etmektedir.

Barbara Kruger, kitle iletişim araçları ile toplumların yapılarına empoze edilmiş cinsiyet algısı ve kadınlara dayatılmış arzuları, tek tipleştirilen eğilimleri, tekrardan ele almayı amaçlamıştır. Medya, dergi gibi öğeler üzerinde sunulan imge ve imge ile birlikte iletilmek istenen ifadeler arasında seçimde bulunur, seçtiği imge ve iletilere yeni anlamlar yüklemektedir (Antmen, 2010).

---

<sup>1</sup>B tipi film, Hollywood'un Altın Çağı döneminde ardı ardına İki Film Birden olarak gösterilen filmlerin ikincisine verilen isimdir. Bu filmler genellikle düşük bütçeli, "yıldız oyuncu" barındırmayan filmlerdir. Z tipi film ise yıldız oyuncu barındırmaması açısından B tipi film türüyle ortaklık göstermektedir fakat Z tipi film daha da düşük bütçeli filmlerdir.

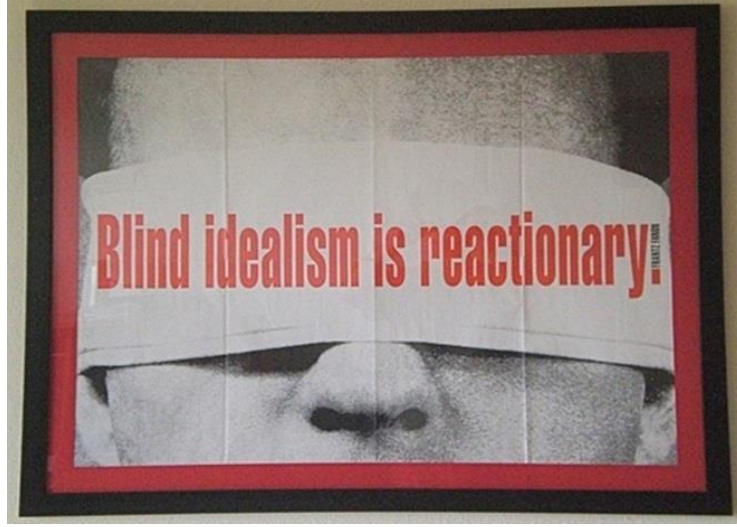


**Resim 4:** Barbara Kruger, “ Desire Exists Where Pleasure Is Absent” ,2009,

**Kaynak 4:** <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/desire-exists-where-pleasure-is-absent-hkRMq-jfob6inV4CVRXuzQ2>

Kruger çalışmalarında eril temelli sistemin medya üzerinde oluşturduğu, “kadın dediğin nasıl olmalı” gibi sorulara karşılık gelen imgeler ile birlikte, evrende kadının ne anlama geldiği üzerine düşünmüştür (Bannard, 2002).

Aynı zamanda çalışmalarında hem imge yüklü kadın görüntülerini ortadan kaldırmış hem de kullandığı propogandist ifadelerle eril sistemin yaygın olan cinsiyet algısına atıfta bulunmuştur. Sanatçının bu yöntemi, John Berger’in erkeğin kadına olan bakış açısını belirttiği metinle ilişkilendirilmektedir. Berger kadına karşı oluşturulan imgenin çocukluk yıllarından itibaren aşılandığını, kadının kendi içinde gözleyen ve gözlenen olarak iki ayrı kişiliği oluşunu belirtmiştir. Gözleyen olarak erkek konumunda gözlenen olarak kadın konumundadır. Kendi gözlenilişini de gözlemlemektedir. Eril sistemin kadını metalaştırması ya da nesneleştirmesinin haricinde kadın da kendini metalaştırmakta veya nesneleştirmektedir (Berger, 1986).



**Resim 5:** Barbara Kruger, ‘Blind Idealism Is Reactionary’, 2007

**Kaynak 5:** <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/blind-idealism-is-reactionary-QZV5z2LijKSQ6vHLjlr7w2>

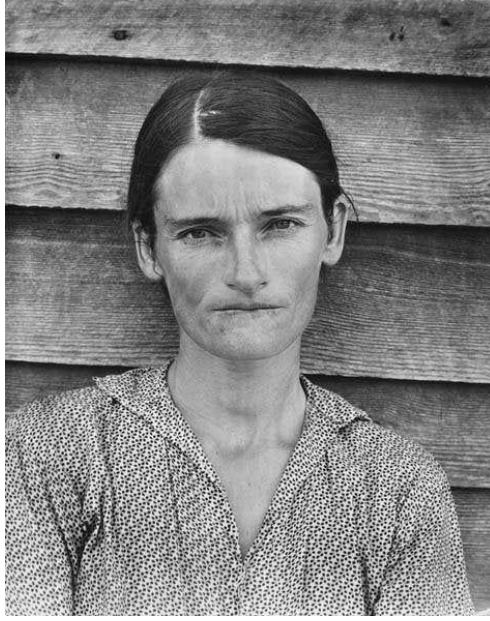
Yukarıda bahsedilenlere ek olarak Kruger, çalışmalarında toplumda yaygın olan görselleri kullanıyor olması nedeniyle medya ile hemfikirmiş gibi düşündürse de afişler üzerinde kullandığı propogandist söylemleriyle zıt bir üslup geliştirip bireyleri ele aldığı meselelerle karşı karşıya bırakmaktadır.

#### **2.3.1.5. Sherrie Levine**

Sherrie Levine genel olarak Walker Evans, Eliot Porter gibi fotoğrafçıların çalışmalarının reproduksiyonlarıyla tanıdığımız fotoğrafçı, ressam, kavramsal sanatçıdır. Sherrie Levine, feminist bağlamda önemli bir yere sahip olan Linda Nochlin'in bilinen makalesinin başlığında yer alan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” sorusunu ele alarak çalışmalarını üretmiştir. Sanat tarihinde yer alan kütleleşmiş hale gelen erkek sanatçıların çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Cinsiyet ayrımı dışında sanatın yaratıcı kökenine, biricikliği meselelerine de değinmiştir. Yöntem olarak diğer bir ifadeyle kendine mal etme yöntemini kullanmaktadır.

Sürekli erkek sanatçıların çalışmalarını ele alarak yeni çalışmalar üreten Sherrie Levine, bu meseleyi arzu konusu ile temellendirmiştir. Çalışmalarında sanat alanında kadınların

erkeklere göre daha zor yer aldığına ilişkin fikrini belirginleştirmeyi hedeflediğini de belirtmiştir.



**Resim 6:** Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981.

**Kaynak 6:** <https://tr.pinterest.com/pin/198439927320696296/>

Walker Evans, Rodchenko gibi fotoğrafçıların çalışmalarının özgünlüğüne müdahale eden Levine' e göre özgünlük, dünyayı sadece çoğaltmaktır. Levine, sanat yapıtlarını sıradan bir duruma getirerek, yapıtlara yüklenen devasa ticari ve de sanatsal değerlere atıfta bulunmaktadır.



**Resim 7:** Sherrie Levine, ‘Fountain (After Marcel Duchamp)’, 1991.

**Kaynak 7:** <http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/fountain-after-marcel-duchamp-KsyARBUR4Wk8knKKvBjtJg2>

Sanat tarihinde erkek sanatçıların işlerini çoğaltmış olmasının esas nedenlerinden biri yöntem olarak pop sanatın hazır imge gibi teknik ve yöntemleri kullanıyor olmasıdır. Postmodern dönemde sanat dünyasında önemli bir yer edinen Duchamp’ın çalışmaları üzerine durmuş, ayrıca onun kullandığı biçimlerden androlojiye olan alakası ve onun kadınsı bir alter egosunun olması, Levine’nin ilgisini çekmiştir. Levine, Çeşme’nin üretildiği yıllarda endüstriyel tasarım ve görsel sanatların arasında bir bağ olduğunu belirtmiştir. Levine göre, heykelin tekrar yapılabilme özelliği olduğu için endüstriyel olarak yeniden üretilebilen metalara belirgin bir şekilde gönderme yapmaktadır. Bunların dışında Levine, Duchamp’ın Çeşme adlı bilindik eserini, tekrardan ready-made olarak üretmiştir. Levine pisuar yapıtında, Duchamp dışında Brancusi ve Arp’a da göndermede bulunmaktadır.

#### **2.3.1.6. Shirin Neshat**

1979 senesinde meydana gelen İran İslam Devrimi ardından yaşadığı ülkeden ayrılma mecburiyetinde olan Shirin Neshat (d. 1957), New York’ta ikamet etse de çalışmalarında İran’ın siyasal ve kültürel değerleri görülmektedir. 1990’lı senesinin başlangıcında oluşturmaya başladığı ‘‘Allah’ın Kadınları’’ adlı serisi İran’daki fertlerin hak ve



bağımsızlıklarının engellenmesi durumunda ortaya çıkan bağımsızlığı çalışmalarına yansıtmıştır. Ülkenin muhafaza edilmesi konusunda kadınların da erkeklerle eş değer bir şekilde savaşıma ayrıcalığı olduğunu, toplum içerisinde meydana gelen değişikliklerde kadınların da görevlendirilmesinin gerekliliğini belirtmiştir. Bunun dışında reformun ardından ataerkil bir sistemin belirlediği yönetmelikler içerisinde yaşamını sürdüren Ortadoğulu kadınlar açısından zorluklar ve bu sistem nihayetinde oluşan eşitsizlik problemlerini bir tanık olarak da seyircilere göstermektedir. Sanatçı “Allah’ın Kadınları” adlı serisi ile feminizmin İran’ da belirginleşmesine öncülük etmiştir.



**Resim 8:** Shirin Neshat, Untitled, from “Women of Allah” series, 1995.

**Kaynak 8:** [http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/untitled-from-women-of-allahseries-lqToL1ogkcLvXRE\\_ZiP9g2](http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/untitled-from-women-of-allahseries-lqToL1ogkcLvXRE_ZiP9g2)

Neshat’ ın yaşamındaki temel dönüm noktası 1979’daki İran Devrimi’dir. Neshat 1979-1990 yılları arasında Amerika’da yaşadığı sürecin ardından İran’a tekrar gittiğinde, meydana gelen değişiklikler sanatçıyı çok şaşırtmıştır. İran tamamen politikleşmiş, dini bir otoriteyle yönetilmeye başlamıştı. Kadını sembolize eden şey siyah bir çarşaftı ve günlük hayatta yaşamını siyah çarşaf altında gizleyerek sürdürmekteydi. Sanatçı, bu otoritesinin onda yarattığı izlenimle 1993-1997 seneleri içerisinde “Allah’ın Kadınları” serisini oluşturmuştur (Akman,2006, par.5).

### 2.3.1.7. Sarah Lucas

İngiliz sanatçı Sarah Lucas 1962 yılında dünyaya gelmiş, Genç İngiliz Sanatçılar Okulu döneminin en önemli heykel, enstalasyon ve fotoğraf sanatçılarından biridir.

Erken 1990'lardan itibaren, işlerinde sıklıkla erkek ve dişi cinsel organlarının yerini tutacak yiyecek maddeleri kullanan Lucas, geleneksel kadın rolleri ve kimliklerini dayanak noktası yapmıştır. Kendisinde ve başkalarında gördüğü seksüel olarak nesnelleştirme ve arzu davranışlarındaki karmaşıklığı keşfetmek amacıyla. Bunun için, bedenin özellikle cinsel bölgelerinin argodaki fiziksel ve sözselleştirme ile yiyecekler arasındaki bağlantılardan faydalanır.



**Resim 9:** Sarah Lucas, "Self Portrait with Fried Eggs", 1996.

**Kaynak 9:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-self-portrait-with-fried-eggs-p78447>



**Resim 10:** Sarah Lucas, ‘‘Chicken Knickers’’, 1997.

**Kaynak 10:** <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art>

Bu tür işlerinde büyürken içlerinde sıklıkla bulunduğu erkek çocukların cinsellik üzerine konuşmalarından yola çıktığını ifade etmektedir. 1997 tarihli ‘‘Chicken Knickers’’ işi erken işlerine göre daha soyut ve karanlık yapıdadır. Yolunmuş, çiğ ve muhtemelen doldurulmuş bir kuşun, bir çocuğa aitmiş gibi görünen bir beden parçasına yerleştirilmiş olması, cinsel bir belirsizlik olduğu için, rahatsız edici bir etkidir.

#### **2.3.1.8. Guerrilla Girls**

Kadın sanatının öteki konumuna yönelik en mühim protesto gösterisi 1985 yılında ‘‘Gorilla Kızlar’’ ismi altında bir topluluktan oluşan kadınlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde ‘‘Uluslar arası Resim ve Heykel Sergisi’’ açıldığında, sergi açılışını gerçekleştiren kişiler olumsuz söylemlerde bulunmuşlardır. Bahsedilen kişiler özgüvenleri yerinde bir şekilde, sergide bulunamayan sanatçıların meslek hayatlarında kendilerini tekrardan değerlendirmeleri gerektiğini ifade etmişlerdir. Sergiye katılan sanatçıların tümünün 169 kişiden oluştuğunu göz önünde bulunduracak olursak , bu kişilerin sadece 13’ünün kadın sanatçı olduğu ortaya çıkmıştır. Böylelikle bu analiz feminist sanatçılar arasında derin bir tartışma konusu yaratmıştır. Ortaya çıkan tartışmalar daha çok cinsiyet ayrımı ve

ötekileştirme ile ilgiliydi. Gorilla Kızlar bu durum üzerine, New York caddelerinde “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?” şeklinde bir afiş sergilemişlerdir. Kullanılan başlığın alt kısmına ise Ingres’in ünlü “Odalık” yapıtındaki nü kadın figürünü yerleştirmişlerdir. Fakat figür birkaç değişime uğratılmış, figürün baş kısmına Gorilla Kızlar’ ın sembolü olan goril maskesi yerleştirilmiş ve eline bir yelpaze eklenmiştir. Değişime uğrayan bu figür Gorilla Kızlar’ ı temsil etmektedir. Resmin bitişiğinde ve afiş yazısının alt kısmında bulunan ‘Modern sanat bölümlerinde sanatçıların yüzde beşinden daha azı kadındır fakat çıplaklığın yüzde seksen beşi ise kadındır’ yazısı yer almaktadır.



**Resim 11:** Guerrilla Girls, “Do Women Have To Be Naked To Get Into TheMet. Museum?”,1989.

**Kaynak 11:** <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

Temelde bu protestonun nedeni, sanatın atölye alanlarında uygulamaya başlanılmasından itibaren model olarak nü kadınların kullanılmasına kadar eskilere dayanmaktadır. 1890'lara dek bir ressamın profesyonelliğine, bahsedilen sanat atölyelerinde çalışmasıyla ikna olunuyordu. Atölyelerde çıplak model kadın kullanılıyordu ancak sadece erkek sanatçılara imkan veriliyor, kadın sanatçılara yer verilmiyordu. Gorilla Kızlar’ın değinmek istedikleri şey tam da bu mesele idi. Bir sanat müzesine dahil olabilmek ancak nü bir model olmakla ilişkiliydi.



**Resim 12:** Guerrilla Girls, Whitechapel Gallery, 2016.

**Kaynak 12:** <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/>

Gorilla Kızlar' ın ilk yaptığı şeylerden bir tanesi ABD'nin önemli müzelerinde kaç kadın adına bireysel sergi açıldığı ve ne kadar ödeme yapıldığını araştırmaktı. Araştırmaların neticesi elbette korkunçtu. Bu neticeleri poster, çıkartma ve ilanlar ile sanat camiasında yer alan cinsiyet ayrımcılığını topluma duyuran ilk grup olmuştur (Baumann, 2017).

#### **2.4. Türkiye’de Feminist Sanat Hareketlerinin Tarihsel Süreci**

Türkiye’de kadın hareketleri batıdaki gelişmeleri öğrendikçe yeşermeye başlamıştır. Batı ile yakınlaşmaya başlayan Türk kadını, o zamana kadar toplumda yer edinememiş, bir türlü evde anne rolünden çıkamamıştı. Erkek hegemonyası ya da ataerkil toplum düzeninde olan Türk erkekleri kadınların yerinin her zaman ev de olacağı kanısındaydı. Onların akıllarının edebiyata, şiire, resme kısacası sanata yetmeyeceği düşüncesi dillerinden düşmemekteydi. Yani Türk kadının yetersizliği değil olay direkt kadının yok sayılması erkek sanatçılar için daha kolaydı. Ancak batı da oluşan kadın hareketlerinin haberleri ile Türk kadınları da hareketlerine ivme kazandırmıştır. Bu doğrultuda geç de olsa 19.yüzyıl sonları ile eğitim, çalışma ve boşanma haklarını talep etmişlerdir. Bu talepleri ile Türk kadınları ardı ardına kendi adlarında romanlar, kitaplar hatta tüm ekibin kadınlardan oluşan dergiler çıkarmışlardır.

20.yüzyıl ile kadınlar iyiden iyiye kadın kuruluşları ve kurumlarını kurmuş bunların güçlü seslerini de arkalarına alarak siyasi hakları için bastırmaya başlamışlardır. Kurtuluş savaşında dahi kadınların gösterdikleri aktif roller artık Türk kadınının ayakları yere basan ve bu ataerkil toplumda onların da varlıklarını görmezden gelinmeyeceği anlaşılmıştır. Cumhuriyetin kurulması ile 1926 da artık Türk kadını verdiği emeklerin karşılığı toplanmaya başlamıştır. Avrupa ülkelerine emsal teşkil edecek olan 1930 da belediye seçimlerin de seçme hakları, 1933 muhtar seçilme hakkı, 1934 ise milletvekilliği seçme ve seçilme hakkını kazanmışlardır.

1940-70 arası Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik, siyasi buhran kadın hareketlerini de etkileyip sessizliğe sürüklemiştir. Ancak dönemin siyasi ve ekonomik dönüşümü içinde 68 devrimci hareketleri dikkat çekmektedir. Zira devrim hareketlerinde kadınların yeri de yadsınmayacak kadar çoktur. Kadınlar da bu toplumsal dönüşümde kendi içlerinde örgütlenmiş ve dönemin olaylarına karşı omuz omuza hareket etmişlerdir. Ancak bu durum feminizmden daha çok dönemin getirdiği toplumsal çatışma boyutunda kalmıştır.

Feminist hareketler ise Türkiye'de ancak 12 Eylül sonrası anlam kazanmaya başlamıştır. Bu zaman dilimi ikinci dalga feminizm başladığı zamanlara denk gelir. Haklarını kazanmış olan kadınlar, artık feminizm hareketi ile tanışmış şimdi daha önemli olan toplumdaki yerleri için mücadeleye başlamışlardır. Kadına şiddet, Töre cinayetleri, kimlik sorunu, kürtaj hakkı vb. konular üzerine hareket etmişlerdir. Bu mücadele teoride kazanılmış bir hak yığından öteye gidememiştir ne yazık ki. Zira günümüzde hala kadına şiddet, töre cinayetleri, boşanmak istedi diye öldürülen, eğitim haklarından mahrum bırakılan (eğitim hakkı kadın-erkek herkese tanınmış olan zorunlu bir hak olduğu unutulmamalı.) kadınlarımız vardır. Anlaşılacağı üzere bu teoriler uygulamada sorunlar çıkarılarak kadın erkek ayrımını günümüz de dahi gözler önüne sermektedir.

Osmanlı'da resimler eril bir perspektifle yapılmaktaydı. Resimlerde kadınlar, erkeklerin bulunabileceği alanlar içerisinde resmediliyordu. Kadınların betimlendiği diğer bir alan ise haremlerdir. Kadınların hamam içerisindeki rutin halleri de resimlere konu olmuştur. Feminist hareketin Türkiye'de oluşumuyla birlikte toplum içerisinde kadının yeri münakaşasını beraberinde getirmiştir. Kadın sanatçılar ataerkil sistemin sanat alanı üzerinde de hakim oluşuna karşı çıkmaya başlamışlardır.

Türkiye’deki feminist sanat süreci ise 1970’ li yıllarda etkisini göstermeye başlamıştır. Postmodernizmin ortaya çıkmasıyla birlikte öteki kavramının varlığı önem kazanmış, plüralist ifadeler ise kadın sanatçıların sanat alanında yer almasına fayda sağlamıştır. Bu yıllar içerisinde Türkiye’de meydana gelen siyasi durumlar topluma ilişkin değişikliklere sebebiyet vermiştir. Bu yıllarda kadın sanatçılar sanat alanında kendini göstermiş, 1980’ li yıllarda ise nitelik ve nicelik bakımından daha fazla ilerleme kaydetmişlerdir. Sanatçılar sadece boya olarak değil farklı teknikleri kullanarak üretim yapışlardır. Üretimleri için açtıkları tüm sergiler diğer sanatçılarla iletişim kurulması açısından fayda sağlamıştır. Siyasi dayatmaların, fikirlerin benimsetme uğraşlarının çokça olmasına rağmen kadın sanatçıların üretim yapmaya devam etmeleri Türkiye açısından önemli bir gelişmedir. Türkiye’den sanatçı olarak ise, Nur Koçak, Nil Yalter, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, İpek Düben, Canan Şenol, Nezahat Ekici, Şükran Moral gibi önemli isimleri söyleyebiliriz.

#### **2.4.1. Türkiye’den Feminist Sanatçılara Genel Bir Bakış**

Tez kapsamında konuya ilişkin yaklaşımları incelenerek daha detaylı ele alınan sanatçılar: Nur Koçak, Nil Yalter, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Nancy Atakan, Gülçin Aksoy, Canan Şenol, Neriman Polat, Nezahat Ekici’dir. Sanatçıların üretimlerinde konu edilen ortak konu kadın olmasına rağmen disiplinler arası farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklarla birlikte daha geniş bir perspektifle eserleri ele almak amaçlanmıştır. Çalışmada sözü edilen bazı sanatçıların eserlerine kadın imgesi popüler kültür bağlamında yansımışken, bazı sanatçıların ise kendi bedenlerini esere dahil ettikleri (performans sanatı) görülmektedir.

##### **2.4.1.1. Nur Koçak**

Fotogerçekçi akımının ilk Türk sanatçısı olan Nur Koçak, çalışmalarında pop sanat ile kurduğu ilişkiler ile bilinmektedir. Konu olarak ise popüler kültürün kadına özgü nesnelere yararlanmaktadır. Kadınların nesneleştirilmesi meselesi ile ilgilenen Koçak çalışmalarını ürettiği dönemde-pentürel ve düşünsel açıdan- feminizm akımını bahsedilen çalışmalardan sonra keşfettiğini, tüm derdinin tüketim toplumu olduğunu belirtmiştir.



**Resim 13:** Nur Koçak, ‘Fetiş Nesne’, 1975.

**Kaynak 13:** <https://m.bianet.org/bianet/sanat/212564-eserlerimde-belgesel-bir-tavir-var-her-sey-alinip-satilir-dikkatli-bakin>

Fetiş Nesnesi adlı seri, sanatçının Paris’te eğitim aldığı dönemlerde kadın dergilerine odaklanması ile ortaya çıkmıştır. O dönemde piyasa tanıtılan ürünlerin sunuş biçimlerine atıfta bulunmuştur. Sunuş biçimi çekici bir şekilde gerçekleşmekte, bu sayede izleyici ile nesne arasındaki ulaşılmazlık engeli ortadan kalkmaktadır.

Ürün sloganları kadını bir arzu nesnesi haline getirmektedir. Koçak ise nesnelere yüklenen bu yoğun anlamlara, çalışmalarındaki nesnelere büyük bir boyutta gerçekleştirerek karşılık vermektedir.





**Resim 14:** Nur Koçak, ‘‘Cahide’nin Hikaye Dizisi’’, 2003-2006.

**Kaynak 14:** [https://www.istanbulmodern.org/pic\\_lib/bigSize/resimgalerisi/5/nur-kocak\\_5\\_4965262.jpg](https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/resimgalerisi/5/nur-kocak_5_4965262.jpg)

Nur Koçak’ın serisinde yer alan ‘‘arzu nesnesi’’ kadın ise Türk sinemasının ilk oyuncusu Cahide Sonku’ dur. Oyuncunun oynadığı tiyatro ve film sahnelerinden esinlenerek oluşturulan Cahide’nin Öyküsü (1996-2006) serisinde, Sonku’ nun kariyeri başlangıcı ve sonu arasındaki süreci ele almaktadır. Seride kullanılan renkler, oyuncuya yönelik yaklaşımın süreç içerisinde farklılık göstermesiyle ilişkilidir; pembe ve mor başarıları ve görüntüsüyle kendisinden çokça bahsedildiği gençlik dönemlerini, mavi ve tonları ise film sektöründen uzaklaşmasıyla birlikte özel yaşamındaki kötü olayların meydana getirdiği yorgunluk dönemleridir (Magger, 2019).

#### **2.4.1.2. Nil Yalter**

Yalter’in Türkiye’de sergilenen işleri 90’lı yıllara denk düşmektedir. Nil Yalter’in misal 74’de yapmış olduğu en önemli eserlerinden olan ‘‘Toprak Ev’’ Türkiye’de ilk kez 2007 senesinde sergilenmiştir. Bu eserin içeriği göçebe kültürünü yansıtan ve yörüklerin yaşadığı alanları dolaşarak çadırların yapıları hakkında bilgiler edinmiştir. Sanatçı kadın evi yapma fikri ile yola çıkmış, Orta Asya’da bulunan çadırları kadınların kurmasından feyzalmış ve çadırların şamanik yapılarında incelemiştir (Şubatlı, 2018).



**Resim 15:** Nil Yalter, ‘‘Topak Ev’’, 1973.

**Kaynak 15:** <http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html>



**Resim16:** Nil Yalter, ‘‘Göbek Dansı’’, 1974.

**Kaynak 16:** <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>

Yalter ‘Çadır’ adlı ilk işinden sonra ürettiği Başsız kadın ya da Göbek Dansı olarak bilinen video çalışması da feminizm merkezli siyasi bir performans olarak önemli bir yer almaktadır. Nil Yalter performansında kafanın kadraj dışında bulunması ve merkez de yer alan dans eden göbeği de bir tür yazı yüzeyi olarak kullanılmaktadır. Yalter

performansı için yazılış ve okunuş aşamasının videoyu oluşturduğu bu metni *Erotique et Civilisations* isimli kitaptan Afrika’da bulunan kadınların ‘sünnet’ edilmesini anlatan bir bölümden yararlanıyor. İçerik bakımından oldukça sert ve siyasi bir metindir. İlk video çalışmasında bir çok aşamadan yararlanan Yalter, oryantal imgeler, beden (kadın), yazma okuma ve bunu gerçekleştiren eylemler, müzik, dans gibi imgeleri ikonik bir şekilde bir arada kullanmaktadır. Başka yerlerden imge ve kelimeleri siyasi bir cümle oluşturacak biçimde bir araya getirilmeye benzetilmektedir (Ergenç, 2016).

#### 2.4.1.3. Füsun Onur

Füsun Onur, Ali Hadi Bara’nın öğrencisi olarak Akademi’nin heykel bölümünde okumuş ve hocasının görüşlerinin neticesiyle daha öğrencilik zamanlarından itibaren heykel disiplininin formel diliyle ilgilenen bir sanatçı olmuştur. Sanatçıyı öne çıkaran nokta ise, avangardın saçmalık olarak anıldığı bir zamanda alacak olduğu tepkilere göğüs gererek denenmemişi deneyerek çarpıcı çalışmalar üretmiştir. Onur 60’larda felsefe, sanat teorisi çalışmak için ABD’ye gitmiş ve sonucunda heykelin sınırlarını zorlayan çalışmalara imza atmıştır. Yazı ile yakından ilgilenmiş sanat yaşamı boyunca kendini anlatan ve yeni sanata dair metinler oluşturmuştur.



**Resim 17:** Füsun Onur, ‘Nar Kız’, 1974.

#### **Kaynak 17:**

[https://www.academia.edu/36760094/1980\\_1990\\_Y%C4%B1llar%C4%B1\\_Aras%C4%B1\\_T%C3%BCrk\\_Plastik\\_Sanatlar%C4%B1nda\\_Feminizm\\_Yans%C4%B1malar%C4%B1n%C4%B1n\\_D%C3%B6rt\\_K](https://www.academia.edu/36760094/1980_1990_Y%C4%B1llar%C4%B1_Aras%C4%B1_T%C3%BCrk_Plastik_Sanatlar%C4%B1nda_Feminizm_Yans%C4%B1malar%C4%B1n%C4%B1n_D%C3%B6rt_K)

Füsun Onur'un ‘‘Nar Kız’’ adlı eserinde bulunan bebeği yatay bir düzlemde keserek ayna ve cam parçaları ile optik bir görünüm elde etmiştir. Aynalar yardımı ile bebeği öne çıkararak Onur burada kadın bedeninin ‘‘bakılan’’ olmasına dikkat çekmektedir. Eser klasik ahlak anlayışını taşıdığı gibi bunun sıradan hayatla arasındaki ayrıma da işaret etmektedir. Sanatçı 1972 sergisindeki bir yapıtında ilk defa hazır bir nesne kullanmıştır. Hem resim geleneğinin dışına çıkarak hem de nesne kullanması bakımından önemli bir yenilik başlatmıştır.



**Resim 18:** Füsun Onur, ‘‘ Herhangi bir İskemle’’, (1991) 2014; Pembe Bot, 2014  
(taslak: 1993)

**Kaynak 18:** <https://www.artur.org.tr/fusun-onur>

1992 senesinde yapmış olduğu ‘Herhangi Bir İskemle’ eserinde de tül gibi kadınsı objeleri sıklıkla kullanmıştır. Beyaz tüllerle sarılı olan ve kullanım dışına alınan ‘‘sıradan’’ sandalyeleri öncesinde de renkli ışıklarla sergileyen Onur kullandığı nesnelere metalaşan hale getirmektedir. Yalnız bu sergisinde ışık bulundurmeyen sanatçı, anlamı etkileyen bir dönüşüm içerisinde olduğu düşünülmektedir (Dastarlı, 2020, p.11)

Onur resim ve heykel sanatının dışına çıkmak için çabalamış ve biçimi sorgulayarak hazır-nesne kullanmıştır. İşlerini mekanla bir bütünlük içinde tasarlarırken seyirciyi işin içine katmayı istemiş ve bunu bir nebze olsun gerçekleştirebilmiştir. Malzemelerinin basit, narin kolaylıkla bozulabilen, kırılabilen ve yırtılabilen niteliklerde olmasını isteyen

sanatçı, Beral Madra'nın söylemi ile sanatın adeta kalıcılığını değil yok oluculuğu üzerinde durmaktadır. Sanat araştırmalarını salt Şekil denemelerinden ayıran en önemli Şey ayı zamanda Őekli unsurlar olmaktan çok kullandığı malzemelerdir. Çeşitli malzemeler kullanmasına rağmen çoğunlukla beyaz tül ve boncuk gibi malzemeler kullanan Onur'un işlerinin bir karakteristik özelliğini oluşturmaktadır.

#### 2.4.1.4. Gülsün Karamustafa

Hafıza, kimlik, toplumsal cinsiyet, göç vb. temaları işleyen Gülsün Karamustafa üretimlerinde çoğu tekniğe yer vermiştir. Türkiye'de, 1970 ve 1980'li dönemlerinde ortaya çıkan, göç ile beraber gelişen kitsch ve arabesk yaşam tarzı çalışmalarına yansımıştır.

Çalışmalarında ele alınan konular kitsch kültürüne yerleşmiş, toplumun geçmişini, daha belirgin bir ifadeyle topluma yerleşmiş kültüre atıfta bulunmaktadır (Salt Online, 2013).



**Resim 19:** Gülsün Karamustafa, ‘‘Yılana Karşı’’, 1981.

**Kaynak 19:** <https://blog.saltonline.org/post/95999241209/duskun-ikona>

Çalışmada tanrısalın ve bireyin betimlenmesinin önüne geçen kültürü anlamaya çalışan sanatçı, yüksek kültürün anlamının dışına çıkması, bozulması ve kitsch ile ilişkilendirildiği düşünölmektedir. Eserde insan perspektifinden Tanrı'nın resmedilişi değil, tanrısal olanın betimlemesi yapılmıştır. Resmedilen figürün yönelme ifadesi, seyircinin varabileceği mucizevi bir bölgenin eşiğini bildirme vazifesini saklamaktadır.

Sanatçı muhtemel olanın hiçbir kural ya kısıtlama ile ilişkilendirilemeyeceğini ifade etmiştir (Şengel, 2013, p.3).

#### 2.4.1.5. İpek Duben

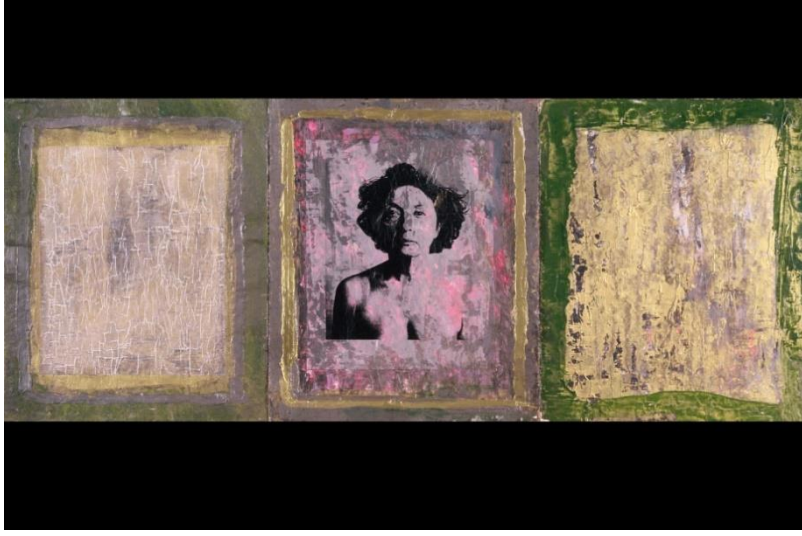
İpek Duben'in çalışmaları resim, heykel, yerleştirme ve video sanatlarını kapsar. Sanat yanında siyaset bilimi ve sosyoloji alanlarında aldığı eğitimin etkileri kimlik, cinsiyet, göç, kültürel önyargılar gibi konulara getirdiği eleştirel perspektifle işlerine yansır. 90'ların başına kadar yalnız resim ve desen yapan Duben, 1991'den sonra farklı malzemeler kullanarak sanatçı kitapları, multimedya yerleştirmeler, üç boyutlu işler ve video filmleri yapmaktadır. Sürekli sergileri ile sanat çalışmalarını sürdüren sanatçının sanat ve eleştiri üzerine yayınları bulunmaktadır ( SAHA, p.1).



**Resim 20:** İpek Duben, Love Books, 1998-2001.

**Kaynak 20:** <https://www.piartworks.com/artists/29-ipek-duben/works/9473-ipek-duben-lovebook/>

Çalışmalarının temelini ABD ve Türkiye arasında oluşturduğu bağlantının yol açtığı çift kültürlülük ve kimlik meselesi meydana getirmiştir. Sanatçı kendi kültüründen ayrılıp yeni bir ifade biçimi geliştirip geliştiremeyeceği konusunda endişelenmiştir. Sanatçı; kültürlerin ayrıştırmadan benimseyerek de oluşabileceğini çalışmaları ile ifade etmiştir.



**Resim 21:** İpek Duben, Manuscript, 1994.

**Kaynak 21:** <https://www.piartworks.com/artists/29-ipek-duben/works/9558-ipek-duben-manuscript-1994-no-1-2-3-1994/>

Manuscript 1994; enstalasyon olarak sergilenmediği zaman katlanıp bir sanatçı kitabına dönüşebilmektedir. Bu kitap aynı zamanda sanatçının göçebe yaşamını da temsil etmektedir. Bu ifade biçimi tamamen tedirgin olduğu iki kültür arasında kalma durumu ile ilişkilidir. Modern kadın kimliği üzerine yapılan sorgulamalar Duben’i bu üsluba yöneltmiştir. Sanatçı; cesaretle dünyaya, gerçeklere bakarak izleyenlere aslında “Sen de Bak ve Korkma” mesajını vermektedir. Çalışmalarındaki diğer duruş ise; yan profildir. Bu duruş ‘wanted’ ilanlarına benzemektedir. Duben, İslam anlayışına karşı bir suç işlediğini açıklamış ve kendisini bir suçlu olarak duyurmuştur. Tüm kadınlara yüklenen anlamları kendi çıplak bedeni üzerine üstlenmiş, bedenini araçsallaştırarak temsil etmiştir. Duben’in diğer pozunu ise; boyun eğme, bir nevi boşlukta hissetme, umutsuzluğunu gösteren tam beden pozudur. Bilhassa üçlü çalışmalarında vücutların karşısındaki ayna imgesi kendini aynada görmeyi temsil eder. Sanatçı; bu ayna izlenimlerini kültür ve kimliklerin birleşmesinde de kendini aynada görme olarak sorgulamıştır. Sanatçının bu enstalasyonda izleyenlere ve topluma karşı verdiği mesaj tamamıyla dinsel kimlik ve kadının o kimlik içindeki yeriyle yüzleşmesini içerir (Sülün, 2018).

#### 2.4.1.6. Nancy Atakan

Genellikle otobiyografik, imge ve kelime arasındaki ilişki, aidiyetin anlamı, cinsiyet politikası gibi konulara odaklanır. Hafıza ve onunla kişisel olarak ilgili küreselleşme. Tüm çalışmaları, güncel olayların gözlemlerini ve tarih ve kültüre referansları birleştirdiği için araştırma, iş birliği ve diyalog içerir. Yapıtlarında hafif dokunuşlar, tarihi anlatılar ve ağır konularla iç içe geçmiş yaşama yaklaşırlır.



**Resim 22:** Nancy Atakan, ‘El Ele’, 2020

**Kaynak 22:** <http://nancyatakan.com/works/hand-in-hand/>

El Ele adlı yeni çalışmasının arka planı olarak, zanaatkarlar tarafından nesilden nesile tekrar tekrar tekrarlanacak antika, karmaşık bir şekilde ekilmiş bir tasarım kullandı. Bu arka planda görsel bir hikaye anlatan iki örtüşen kolaj düzenledi. Yedi daire, yaşadığı yedi farklı on yılı ve yedi farklı dünyayı temsil ediyor. Cennet Bahçesinde Havva olarak cinsel organlarını büyük bir el ile kapatıyor çünkü ataerkil sanat tarihinin öyküsünde kadın utanç verici olarak temsil ediliyor. Ancak belki de hayatının son on yılında, çiçek ve meyve üreten bir ağaç gibi sağlam duran, gücünü, enerjisini paylaşarak, yol gösterici bir el vererek gelecek nesli ileriye götürmesi gereken kadının olduğuna inanıyor.



#### 2.4.1.7. Şükran Moral

Türk çağdaş sanatında provokatif bir sanatçı olarak tanınan Şükran Moral, gerçekleştirdiği çalışmalar ile birlikte, çağdaş Türk sanatını ileri bir seviyeye taşımıştır. Feminist sanatın başlangıcından bu yana yer alan tüm sanatçıların mesele edindiği ortak problemleri sert bir şekilde eleştirmektedir. Moral, bütün çalışmalarında toplum içerisindeki önyargı ve tabu meseleleri üzerine değinmiştir. Moral'ın, hayatı süresince toplum tarafından itilmiş ve öteki olarak adlandırılan gruplar, çalışmalarına yön vermiştir. Moral, ötekileşmiş ve kendi değerleri olan toplum arasında ötekileşen grupların anlaşılması açısından bir araç haline gelmiştir.



**Resim 23:** Şükran Moral, “Sanatçı”, 1994.

**Kaynak 23:** <https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>

Sanatçı, bir çarmıhın üzerinde, üzerinde sadece bir peştamal ile çıplak görünmektedir. Kutsal olan bir şeye atıfta bulunma gibi bir anlam taşımayan çalışma, çarmıha gerilmiş Jesus Christ görüntüsünün algılanış biçimleri üzerine düşünce geliştirmeyi hedeflemektedir. Moral görseldeki hipnotik bakışı ile izleyiciye de kendi düşüncesini yansıtmak ve kendisine nesne konumunda bakılmamasını istemektedir. Ek olarak Hristiyanlık inancına göre İsa'nın çarmıha gerilmesi, kendi yaşamını insanlar için feda

etmesi olayı bağlamında, Moral da kadınların temsilcisi olarak, kadınların toplumdaki yeri ve kalıplaşmış olan yer arasında yine biri aracı rol oynadığını düşünmek mümkündür.



**Resim 24:** Şükran Moral, ''Ethik'', 2019.

**Kaynak 24:** <https://www.kitaptansanattan.com/surgunde-bir-ruh-sukran-moral/>

Moral, 2010 yılında gerçekleştirdiği Amemus adlı performansının ardından aldığı tehditler nedeniyle ülkeyi terk etmiştir. Ethik adlı heykel çalışması da yapılan tehditlere karşı bir cevap niteliğindedir. Sırtlan heykeli eril sistemi, sırtlanın ağzındaki kol ise paramparça olan Moral'ın koludur.

Şükran Moral'ın çıkış noktası aynı zamanda kendi yaşamında da karşılaştığı meselelerdir. İlk çalışmasını 1994 yılında ve en son çalışmasını ise 2019 yılında üretmiştir. Bu tarihler arasında bir kıyaslama yapıldığında, 1994 yılında tartışılan meseleler (cinsiyet, kimlik...) ile 2019 yılı ve şu an günümüzü de dahil edecek olursak hiçbir değişiklik söz konusu değildir (İlhan, 2019).

#### **2.4.1.8. Gülçin Aksoy**

Aksoy'un işlerinde buluntu nesnelere sanat nesnesine dönüşümü görülmektedir. İmgeler düşüncüsel haberler iletir, tümü de kültür içindeki fikirleri, değerleri ve tutumları şekillendirir; kültür mitolojisinin habercisi olarak görülmektedir ( Barrett, 2015: .258)

Barbara De Genevieve'nin imgeleri için yapmış olduğu açıklama Aksoy'un işleri içinde uygun bir tanım olmuştur. Aksoy işlerinde kız çocuklarının çeyizlerinde olabilecek nesnelere kullanarak bayağı durumdaki nesnelere ayrılarak sanat nesnesine dönüşümü üzerine sanatçı şu açıklamayı yapmıştır; Bulunan bir banyo lifinin bu sefer daha büyük

bir şekilde tekrardan üretilmesi halidir. Klasik banyo lifleri bulunduğumuz zamanlar da caddelerde farklı motiflerle önümüze çıkmaktadır. Bu lifler motiflerin ne kadar güncellik veya ne kadar gelenek içerdiğinin iyi bir göstergesi durumundadır. Pacman görüntüsünün yanı sıra geleneksel beli kuşaklı gelin ve damat ile birlikte bereket tadı görülmektedir.



**Resim 25:** Gülçin Aksoy, ''Lif'', 2013.

**Kaynak 25:** <https://cargocollective.com/gulcinaksoy/lif>



**Resim 26:** Gülçin Aksoy, ''Abla- Aabi'', 2017.

**Kaynak: 26:** [https://3.bp.blogspot.com/-XX8Pm8\\_dsnU/XKN8itYRZZI/AAAAAAAAAG5A/o-ChUrHSgecWY1Dtap6VOXOwIU85-RvwwCEwYBhgL/s1600/Gu%25CC%2588lc%25CC%25A7in%2BAksoy-A-installation-03.JPG](https://3.bp.blogspot.com/-XX8Pm8_dsnU/XKN8itYRZZI/AAAAAAAAAG5A/o-ChUrHSgecWY1Dtap6VOXOwIU85-RvwwCEwYBhgL/s1600/Gu%25CC%2588lc%25CC%25A7in%2BAksoy-A-installation-03.JPG)

Kumaş üzerinde basılı olan kadın fotoğrafları, birbirlerine bakar şekilde duvarda asılı durmaktadır. Karşılıklarına denk düşecek şekilde konumlandırılmış şekilde Abla ve Aabi halıları yer almaktadır. Bu halılar karşılıklarındaki kadın fotoğrafları ile etkileşim içindedirler. Halılar yukarıdan bakan ablalara aynı göz hizasından bakarak durumu dengelemektedir. Bu yüzden rahatlıkla ataerkil teyidinden uzağa düştüğünü iddia etmektedir. Türkçede kadın ve erkek arasında bir ayrım olmadığından dolayı nötr bir dil ve güzellik mevcuttur. Dilin dünyayı biçimlendirdiğini düşünen ne söylersem onu yaşamaktayım diyen Aksoy neden böyle bir dilde abi kelimesinin bu denli önem taşımamasını sorgulamaktadır. Bu algı ve yapılanmanın dille örtüşmediğini düşünmektedir. Bu kelimeler sonunda aileye çıkmaktadır. Abla ve abinin aile ile bir vesayet ilişkisi bulunmaktadır. Ablalık ise kadının taşımak zorunda olduğu en karmaşık sıfatlardan olduğu düşünülmektedir. Hem anne konumunda olan ‘‘abllalık’’ şevkatli ve hoşgörülü bir sıfat olarak şekillendirilen ve kadını cinsel kimliğinden uzaklaştıran bir durumda olduğu düşünülmektedir. Abilik ise bundan uzak ve abladan üstün bir sıfat niteliği taşımakla birlikte ablanın sözüne karşın sözü dinlenen ve hatta dinlenmesi gereken bir kimliğe bürünmektedir. Burada da abilerin cinsel kimlikleri ötelenmiş duruma gelmektedir. Aksoy iki halıyı da aynı ölçülerde hazırlayarak hatta abiye bir a harfi daha ekleyerek durumu eşitlemek istemiştir. Aksoy abla ve abi aynı yerde olabilirler hatta biri diğerinden önde de olabilir fikrin savunmuştur. Eril olanla özdeşleşme istenci, kimlikleri anlamak ve özümseme yöntemi için eşitlik algısını işlerinin içerisinde barındırmaktadır. Kadın ve erkeğin eşitlendiği zaman dilimini yaşlılık olarak belirtmektedir (Çetinkaya-Güral, 2017, par.25).

#### **2.4.1.9. Neriman Polat**

Toplumsal cinsiyet, erkek şiddeti, iktidar meselelerin irdelendiği çalışmalarıyla tanıdığımız Polat, işlerine aşına olduğumuz Neriman Polat Şefkatsiz serisinde çocukluğu ele almaktadır. Politik olmanın sakıncalı olduğu yerde, sanatçı işleriyle birlikte politik bir şekilde çalışmalar üretmektedir. Gündeme gelen her meselenin unutulmasının ardından, üretimleri ile birlikte topluma karşı hatırlatıcı bir rol üstlenmektedir.



**Resim 27:** Neriman Polat, ‘‘Şefkatsiz’’, 2018.

**Kaynak 27:** <https://www.catlakzemin.com/neriman-polat-sergisi-sefkatsiz/>

Polat’ın seri olarak yapılan çocuk battaniyeleri üzerindeki imgeleri değiştirmeden, yalnız yazı üzerinde oynamalar yaparak, aslında görsel ve yazı arasında bir karşıtlık oluşturmaktadır. Kadınlar ve çocuklar üzerinde arzulanmayı, gerçekliği ele almaktadır. Böylelikle toplumun tabularını gün yüzüne çıkarmaya çalışmakta ve seyirciyi düşündürmeyi amaçlamaktadır.

#### **2.4.1.10. Canan şenol**

Canan şenol, kendisini sanat alanının tüm materyalleri aracılığıyla çalışmalarını gerçekleştiren aktivist feminist bir sanatçı olarak tanıtmaktadır. Çalışmalarının politik sanat olarak yorumlanabileceğini ifade etmiştir. Canan şenol, toplum üzerinde uygulanan dayatmaları ön plana çıkarmak için, çalışmalarında birincil olarak cinsel istismar, aile içi şiddet, cinsiyet rollerinin dağılımı v.b problemleri ele almıştır. şenol çalışmalarında değindiği konular hakkında, bu meseleler eleştirilmedikçe ve örtbas edildikçe de çözülemeyeceğini belirtmiştir.

şenol çalışmalarında kendi bedenini kullanmakta, diyalog kurduğu bireylerin yaşam hikayelerinden, kendi benliğinden yola çıkarak kendi ifadesini üretmektedir. Bedeni ile beraber anı ve bellek kavramlarını da ilave eden sanatçının üretimleri, toplumsal tecrübelerle değinmektedir.



**Resim 28:** Canan Şenol, Odalık, 1998.

**Kaynak 28:** <https://medium.com/dili-turkce-in-turkish/t%C3%BCrk-kad%C4%B1n%C4%B1n-sanattaki-yeri-45e375a1acdd>

Şenol'un, Odalık (1998) adlı çalışmasında, oryantalist ressamın resimlerine atıfta bulunduğu düşünülebilir. Sanat tarihinin her döneminde kadınlar, erkek sanatçılar tarafından cinsel açıdan sunulmuştur. Şenol ise Odalık isimli çalışmasında bu konuya atıfta bulunmaktadır. Transparan bir küp, içerisinde nü kadın görsellerini göstermektedir. Odalığın sadece erkeğe özgü olması durumunu yıkmış, özel olan nü kadını topluma da görünür bir hale getirmiştir. Berger'in de bahsettiği gibi "seyirlik olma hali" bu çalışmada da varlığını sürdürmüştür. Çalışma da kadın yerine erkek figürü kullanmayarak klişeyi devam ettirmektedir ve bu bağlamda eleştiri niteliğindedir



**Resim 29:** Canan Şenol, Türk Lokumu,2011-12.

**Kaynak 29:** <https://www.art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>

Şenol “Türk Lokumu” 2011-12 isimli sergisinde bulunan üretimlerini sanat tarihinde Jean Auguste Dominique Ingres, Gustave Léonard de Jonghe, François Boucher gibi sanatçıların ‘’Odalık’’ isimli resimlerinden esinlenerek oluşturmuştur. Batılı erkek sanatçıların üslubuyla bir odanın içine sıkıştırılmış, şehvetli, davetkâr Doğulu kadın imgesini eleştirel bir dilde “Türk Lokumu” olarak tekrardan ele almıştır. Fakat Şenol “Türk Lokumu” 2011-12 isimli çalışmasında sanat tarihinde resmedilmiş olan, bir oda içerisinde yatakta uzanan ve izleyiciyle iletişim halindeymiş gibi bir ifadesi olan duruştan farklı bir şekilde pozisyon oluşturmuştur (İnceoğlu, 2011, p.7).

#### **2.4.1.11. Nezahat Ekici**

Nezaket Ekici, 1970 yılında Kırşehir’de doğmuş, ardından üç yıl sonra Almanya’ya göç eden ikinci kuşak Türk göçmenidir. Yaşamını Almanya’da devam ettirmektedir. Çalışmalarında göç ve iki ayrı kültür arasındaki sıkışıklığı ele alması dışında, belirli bir konular üzerine çalışmaktan kaçınmıştır. Fakat son dönemlerde kültürel politikaların kadın bedenine yönelik uyguladığı dayatmaları izleri geçmişte sanat alanında kadının sunumunu da ele almıştır. İlya Kabakov ve Maria Abromovic’in öğrencisi olmasının, çalışmaları açısından önemli bir yeri vardır. (Kirazcı, 2010, s. 18). Performansları üzerine, bedeni ile izleyici arasında bir düş kurabilecekleri uzaklıklar oluşturmaktadır. Performanslarını seyirci eşliğinde gerçekleştirmesi, çalışmalarının performans olarak

değerlendirilmemesi gerektiğini ifade etmektedir (Ekici, 2012). 2006 yılında I. Sinop Bienali bağlamında, Tarihi Sinop Hapishanesi'nde gerçekleşen 'Atrapos' adlı çalışmasında Ekici, 100 adet beyaz ip ve 100 adet kanca ile tavana asılı saçlarını, performans boyunca bu durumdan kurtarmaya çalışmaktadır.



**Resim 30:** Nezaket Ekici, "Atrapos", 2006.

**Kaynak 30:** <https://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR>

Atrapos, Yunan Mitolojisinde, kader tanrıçaları Moiralar olarak anılan üç kız kardeşten insanların yaşam sürelerini belirleyen ipleri, ölüm zamanları geldiğinde kesen tanrıçaya verilen isimdir. Nezaket Ekici performansında izleyiciyi çok aşamalı bir okuma ile karşı karşıya bırakmaktadır. Performansın yapıldığı alan yer uzun bir süre hapishane olarak kullanılmıştır. Sanatçının asılı olan saçları ve bedeni ile mekânın bir parçasına dönüşmüştür. Sanatçının mekan içerisinde tutsak izlenimi vermesi, mekanın geçmişinin anımsanmasını da sağlamaktadır. Bedeni ile geçmişte orada bulunanları temsil etmektedir. Performans sürecinde saçlarını kurtarmaya çalışması esnasında bedenen canı yanmakta, yüz ifadesi değişmektedir. Bu durumun bir sonlanması ancak saçlarını kesmesiyle mümkündür ve böylelikle mekana kendinden bir parça bırakma durumundadır (CG, 2012).





**Resim 31:** Nezaket Ekici, ” Parıldayan Her şey Altın Değildir Ama”, 2014

**Kaynak 31:** [https://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/gecmis-etkinlikler/nezaket-ekici-performans-ve-soylesisi\\_1371.html](https://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/gecmis-etkinlikler/nezaket-ekici-performans-ve-soylesisi_1371.html)

Ekici, gerçekleştirdiği performansta kendisini altın bir kafese kapatır. Kafesin üzerinde sarkık bir şekilde bulunan 30 anahtardan kendisine en yakın olan anahtar için uzanır ve kafesten kaçmaya çalışır. Başlangıçta kolay bir oyunmuş gibi gözükse de, yakını dışındaki anahtarlara ulaşması eziyetli bir hale dönüşmektedir. Antik çağlardan bu yana bedenini kendi kendine uyguladığı bir hapsediliş ve tutukluluk sembolü haline gelen altın kafes, bu sefer şehirlerin ve ülkelerin bedeni hapsedişinin ve sınırları içerisinde tutuşunun bir referansı haline geliyor. Ekici, kafesi, özgürlük kısıtlayıcı bir gerginliğin ifadesi için kullanıyor.

### **BÖLÜM 3. KİŞİSEL UYGULAMALAR**

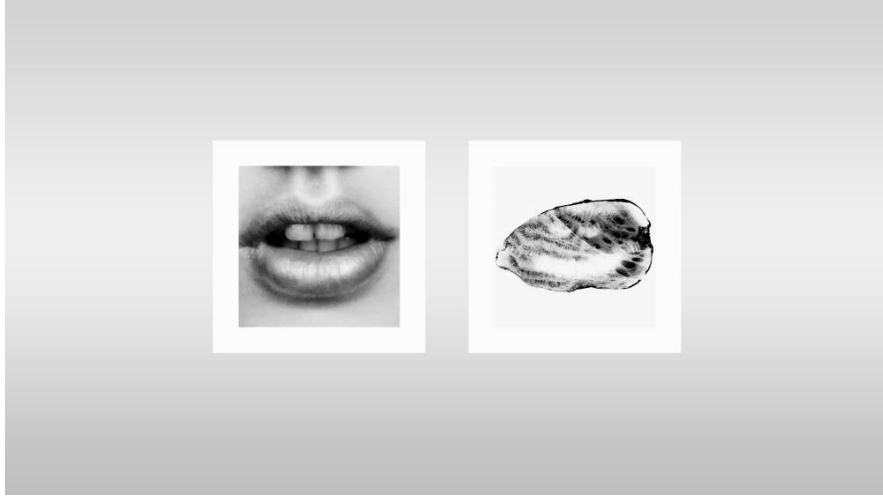
Kadına ilişkin bütün perspektiflerin ortak payda da birleştiği argüman, kültürel tanımlamaların aile ve toplum aracılığıyla oluşturulduğu ve kadını toplumsal yaşam alanlarında ötekileştiren klişeleşmiş yönelmelerin kadının yaşam alanlarını da kısıtladığı düşüncesidir. Kadın algısı eril hegemonyanın oluşturduğu, kadını annelik ve ev kadınlığı üzerine kurgulayarak kadının yaşamsal faaliyetlerinin de engellenmesini sağlamıştır. Buna ek olarak kadın sadece aile içinde etken, toplumsal alanlar da ise edilgen bir rol içerisinde sınırlandırılmaktadır.

Kişisel uygulamalarda ise kültür endüstrisi bağlamında kapitalist düzen içerisinde bulunduğumuz sürekli tekrarlılık mevcudiyetini döngü kavramı kapsamında, medya üzerinde popülerleşen günlük hayatımızda da tek tipleşmeye neden olan medyanın bu konuda etkisini çok fazla gösterdiği sık kullanılan dudak-göz hareketlerine -sanatçıyla bağdaşan kısım uygulama üzerinde bulunan dokular- müdahalede bulunarak betimlenmiştir.

İt girl adlı seri uygulamalarımda; kadın bir kültür varlığı gibi düzenlenmekte ve toplumsal statü göstergelerinden biri olarak yansıtılmakta ve yönlendirici özelliği bütün iletişim araçlarıyla iç içe geçmiş durumdadır. Medya kadın üzerinden sembolik anlamlar üretme bakımından aktif olarak çalışmaktadır. Kültür endüstrisi kurucuları tarafından medya üzerinde popüler kılınan göz ve dudak ifadeleri ön plana çıkmaktadır. Kurucular popülerleştirmek istedikleri ürünleri medya aracılığıyla bireylere sunarken kadının her türlü özelliğini kullanmaktadırlar. Seriyi de bu düşünce ile temellendirip, kadın üzerinden göz, dudak ifadelerine yüklenen simgesel kodlara müdahale ederek kadının bir arzu nesnesi haline gelmesini, kapitalist üretim bağlamında kitle iletişim araçları aracılığıyla oluşturulan “ideal kadın” algısını, medyanın ürünleri bireylere iletirken kullandığı simgesel kodlama yöntemini ele alarak, kendi içinde tekrarlanan rahatsız edici dokuları “it girl” serisindeki görseller üzerinde kullanıp eleştirel bir dilde izleyiciye sunmaktayım.

“Boss” adlı seri uygulamalarımda kullanılan göz imgesi; eril yapıyı, yönetici konumunda yer alan özneleri temsil etmektedir. Kadın imgesi ise, kadın üzerinde belirlenen kodu, yan anlamıyla, gösterilen olarak sunulduğu toplum üzerindeki konumlandırılışını ifade etmektedir. Bununla birlikte toplumdaki bireylerin sahte gerçeklik içerisinde döngüye

kapılmasına sebep olan göz merkezci düşünce geleneğiyle hiyerarşi kuran sistemi temsil etmektedir. Kültür endüstrisi toplumsal beğenilerin, ilişkilerin bir bütün olarak mutlak olduğu düşüncesini zihnimize kazımak ister, hiyerarşi sisteminin temelinde bu düşünce yer almaktadır.



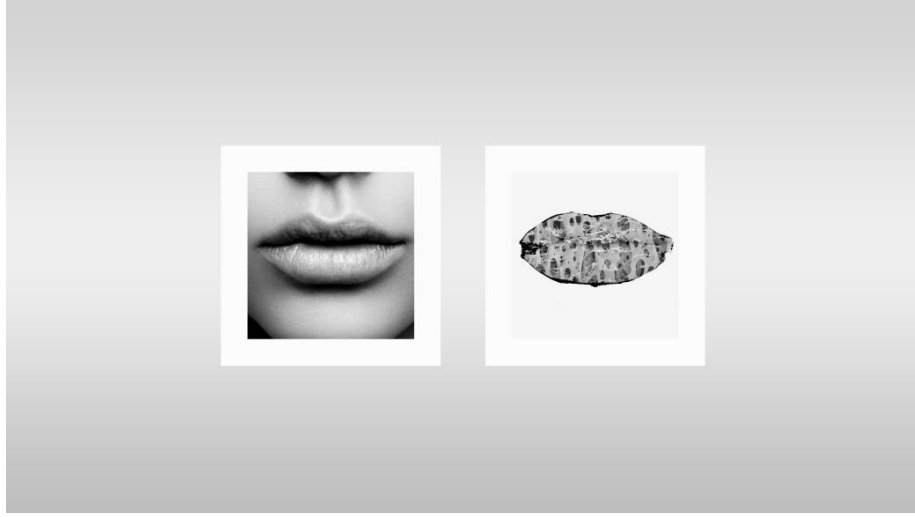
**Resim 32:** Ezgi Kızıldağ, It Girl, 2020

**Kaynak 32:** Bireysel Çalışma, 2020



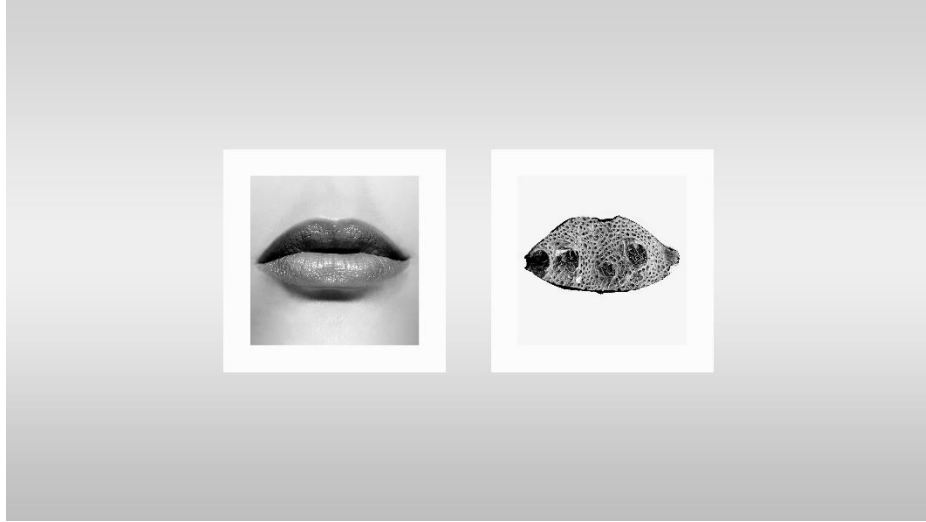
**Resim 33:** Ezgi Kızıldağ, It Girl, 2020

**Kaynak 33:** Bireysel Çalışma, 2020



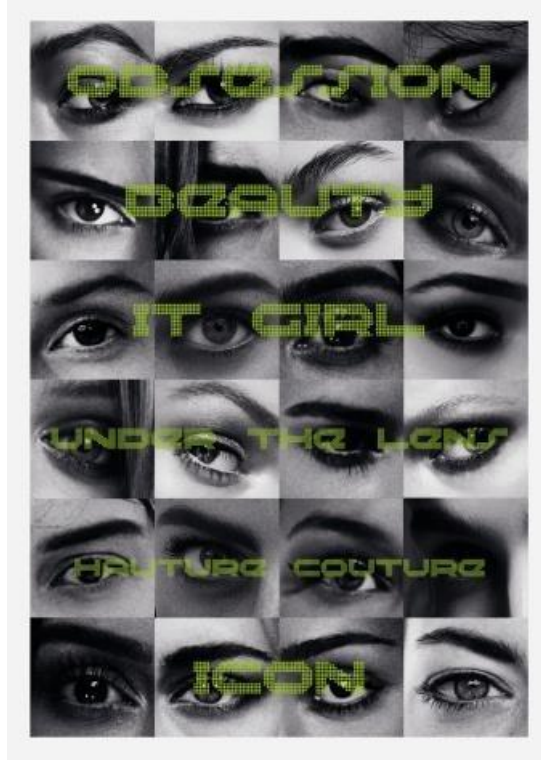
**Resim 34:** Ezgi Kızıldağ, It Girl, 2020

**Kaynak 34:** Bireysel Çalışma, 2020



**Resim 35:** Ezgi Kızıldağ, It Girl, 2020

**Kaynak 35:** Bireysel Çalışma, 2020



**Resim 36:** Ezgi Kızıldağ, İt Girl, 2020

**Kaynak 36:** Bireysel Çalışma, 2020



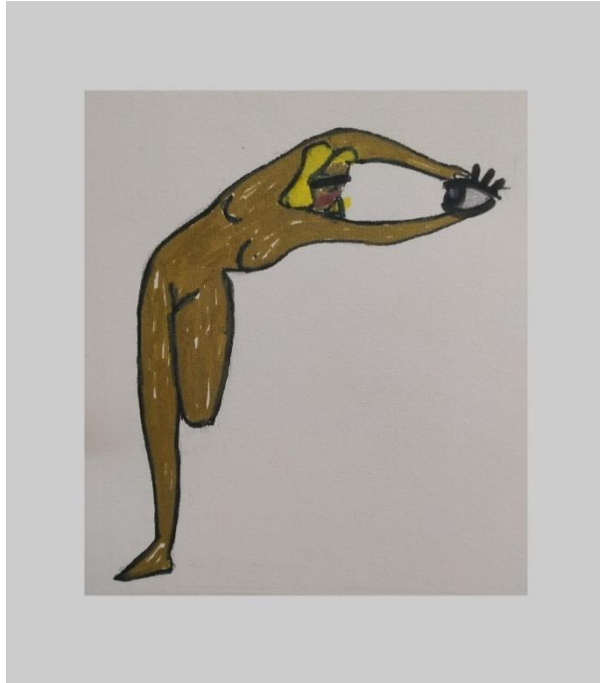
**Resim 37:** Ezgi Kızıldağ, Boss, 2020

**Kaynak 37:** Bireysel Çalışma, 2020



**Resim 38:** Ezgi Kızıldağ, Boss, 2020

**Kaynak 38:** Bireysel Çalışma, 2020



**Resim 39:** Ezgi Kızıldağ, Boss, 2020

**Kaynak 39:** Bireysel Çalışma, 2020



**Resim 40:** Ezgi Kızıldağ, Boss, 2020

**Kaynak 40:** Bireysel Çalışma, 2020

## SONUÇ

Kültürü düşünce tarihi bakımından incelediğimizde cultura animi kavramını ilk kez kullanan filozoflar Cicero ve Horatius'tur. Cultura animi kavramı ilk olarak tarıma yönelik kullanılırken daha sonra insanın yetiştirilmesi, eğitilmesi kullanımlarına sinmiştir. Cicero, insanın yargılama, sonuç çıkarma, belirli öğretilere göre eylemde bulunma, nefesine hakim olma, zevk ve eleştiri yeteneğini geliştirme, kişilik sahibi olma halini kültür olarak tanımlamaktadır. Kültür kavramı ilk ortaya çıktığı dönemlerde bireylere özgü kullanıldığı için sorgulamalarda sadece birey konu olarak ele alınmıştır fakat farklı gruplar adına mesele edinilmemiştir. Bir grup gündeme geldiğinde ise uygarlık kavramını geliştirmişlerdir. Bu kavram ise bireyleri, işlenmiş ve işlenmemiş - eğitilmiş- eğitimsiz- olarak kullanmışlardır. Bu kavramların farkı tekil ve çoğul olarak kullanılıyor olmasıdır. Daha sonra aydınlanma düşünürleri insanlar için "ortak iyi" nin oluşturulması gerektiğinin farkına varmışlardır.

"Ortak iyi" kavramı ise bireylerin eğitilmesi işlenmesi sonucu mümkündür fakat Cicero'nun kültür kavramını - kişilik sahibi olma- durumunu kapitalist sisteme göre incelediğimizde, akıl yürütememe, eleştiri yeteneğini geliştirememeye kısaca kişiliksiz olma, benliğin yitirilmesi durumunu kültür olarak benimsemekteyiz.

Kültür, genellikle toplumun ve insanın iki yönüne atıfta bulunmaktadır. İdeolojik olarak kültür, toplumun ve öznenin düşünsel olarak algılama şekilleri gibi konuları ele almaktadır. Eylem olarak kültür kavramı ise insan tarafından oluşturulan emeğe değinmektedir

Kültür Endüstrisi, kurmaca, nesne haline gelmiş bir kültür oluşturmaktadır. Pazar aracılığıyla ilerleme kaydeden, sanatın özerkliği ekonomi sektörünün belirlediği alanla sınırlandırılmaktadır. Sanat bu sayede tüketim metaları içerisinde yerini memnuniyetle yer almakta, sadece burjuvazi kesime hitap eder bir hale gelmiştir.

Kültür endüstrisinde birey sunulan kültürel ürünler metalaşma, popülerleşme, şeyleşmeye uyum sağlayıp uyguladığında, beklentilerinin de gerçekleştiğine kendini inandırmaktadır. Diğer bir yandan kültür endüstrisi kurucuları kendi çıkarlarını gözetmesine rağmen toplumdaki bireylerin genelinin bu durumu kabul ediyor olması da ihtiyaç duyma isteğiyle paralellik göstermektedir. Kültür endüstrisi bireylere karşı mesafelidir ve bunu



alt-üst sınıf ayrımı gibi düşünmemiz mümkündür. Bu mesafe sayesinde kültür endüstrisi kendi çıkarını, bireye süslü bir şekilde sunmakta ve bunu yaparken bireyin ihtiyaç duygusu isteğinden faydalanıp, hiçbir şekilde müdahale edilmesine izin vermemektedir.

Adorno Balzac' ın karakter özelliklerinde ve eserlerinde yer alabileceğini düşünür, içinde bulunduğu durumu kendisine yakın hissetmektedir. Balzac' ın metinlerinin şehre gelen şaşkın bir köylünün durumunu andırdığını ve kendisinin de köylüden farklı olmadığını söylemektedir. Şehirde her şey köylüye yabancısıdır, insanlar ondan kaçarken köylü kendisinden emindir. Adorno bir yandan Balzac' ın, her şeyin değişim aygıtlarıyla ilişkili olduğunu, herkesin kendi özerkliğinden kaçındığını ve özerkliklerini bir maske altında gizlediklerini ifade etmektedir. Adorno kendisini onlardan ayırarak özgün birey olduğunu, toplum içerisinde yaşamını sürdüren fakat kendisini olanlara uzaktan bakan gözlemci olarak konumlandığını belirtmektedir. Bu bağlamda, 'Kültür endüstrisinin bu kadar içindeyken uzak durmak mümkün müdür?' sorusu üzerine durulmaktadır.

Frankfurt Okulu Kitle Kültürü eleştirisinde; kültür endüstrisi yoluyla kitlelerde yanlış ihtiyaçları uyararak kitleleri pasifleştirdiğinden bahsetmektedir. Frankfurt Okulu'nun kurumsallaşma düşüncesi, kapitalizmin tüketim toplumuna yönelik uyguladığı bilinçli dayatma kültür endüstrisi ile ortak özellikler göstermektedir. Fikriyat olarak farklı olsalar da fiiliyatta birbirlerine benzedikleri düşünülmektedir ve bu anlamda birbirleri ile çelişmektedir. Kadının sosyal statü vb. gibi konular hakkında giderek artan ilginin ve araştırmalarında kültür endüstrisi nesnesi haline geldiği düşünülmektedir.

Kapitalist üretimin temeli, insanların boş zamanlarının tüketim faaliyetleriyle bütünleşmesi düşüncesi ile ilişkilidir. Tanıtımı yapılan, piyasaya sürülen her üründe, kitlenin hayal dünyasındaki isteklerine, bastırılmış duygularına karşılık gelen zevkler yer almaktadır. Reklam ile tüketim arasındaki ilişki irdelendiğinde, normal değeri olan ürünlere çok fazla simgeselliğin hakim olduğu kodlar yöneltilmektedir. Ürünler üzerinden arzu, imge unsurları üretilmekte ve bu unsurlar tüketilen ürünlerin önüne geçmektedir. Birey bir ürünün zihninde kodlanmış şekline göre tüketim faaliyetini gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda belirlenen ve bireye iletilmesi istenen kodlar kadın imgesinin oluşması üzerinde etkili olmuştur.

Feminizm Amerika, İngiltere ve Fransa’da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak birçok alanında beliren kadın duyarlığı, eril sistemin kadını konumlandırma biçiminin incelenmesi argümanlarıyla kendini göstermiştir. Özellikle kadın sanatçılar, eril temelli hegemonyanın kurduğu normlara karşı çıkarak, kadınlara has bir perspektif ileri sürmüşlerdir. Kadınlar, kendi iç dünyalarında sistemin ürettiği kadın algısı, toplum baskısı ve engelleri dışında aynı zamanda egemen kültür ifadesiyle de savaş halindedirler. Kadınların geçmişten günümüze kadar hem toplum açısından meta olarak kullanılması hem de sanat nesnesi konumuna düşmeleri çoğu kadın sanatçı bu imgelerden rahatsızlık duyarak değiştirme ihtiyacı içerisinde olmuşlardır. Nesne konumundan sıyrılarak sanatçı konumunda yer alıp, kendi imgesini belirleyen bir aşamaya gelmişlerdir. Üretilen imgelerle yüzleşmek dışında, aynı zamanda bu üretilen imgelerin yaratıcısı gelmişlerdir. Feminist sanatın başlangıcından bu yana feminist sanatçılar gerçekleştirdikleri sergiler sayesinde kadınların varlığını gün yüzüne çıkarmıştır. Günümüzde hala birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kadınlar yeteri kadar yer bulamamaktadır. Ancak hala yeterli olmamakla birlikte, kadınların sanatsal üretimleri geçmişe nazaran daha fazla sergi, bienal, galeri ve müzelerde yer almaktadır.

Feminist sanatçıların ortak özelliklerinden biri de zanaat grubunda ölçmek ve çeşitli malzemelere eğilim gösteren kadın sanatçıların oluşmasıdır. Atıerkil çevreyi sunduğu varsayılan güzel sanatları eleştirmek amacıyla, yüksek sanata ilişkin malzemelerin ötesine geçerek tarihsel devamlılıkta kadınla özdeşleştirilen zanaat tekniklerini (el işi, nakış, dikiş, goblen vs.) eserlerinde kullanmışlardır. Feminist sanatçıların üretimleri arasında net bir teknik tanımlanamamaktadır. Feminist sanatçıları incelediğimizde ilk dönemlerinde ortaya çıkan bazı ortak noktalar dışında eserlerinin üretiliş şekillerinden malzeme kullanımlarına kadar aralarında farklı yaklaşımlar olduğu görülmektedir. Biçimsel anlamda bir anlatım sınırı barındırmadan gerçekleştirilen işler ile kadının metalaşmasının önüne geçmek istemektedirler. Tarihsel sürece bakıldığında üretilen işlerin ortak bir paydada olmadığı görülmektedir. Fakat üretilen işler ile anlatılmak istenen ve temellenen ideoloji feminist bir ideoloji olarak görülmektedir. Feminizm adı altında üretilen işlerin biçimsel belli bir ideoloji ile belirli kılınması gayesiyle oluşturulan, gösterileninse yoğun anlamında gücöl olarak yer alması feminist ideolojinin temellendirmesiyle oluşan bir eser olarak tanımlanmaktadır. Sanatçıların aralarındaki bu bireysel farklılıklara rağmen kimlik, kimlik politikaları, toplumsal cinsiyet ve bu

cinsiyetin belirlediği roller toplumda mevcut olan güç ilişkileri, temsil, cinsiyetler arası roller, beden politikaları, kadın bedeninin metalaşması, kadına karşı uygulanan baskılar politik bir ifadeyle irdelenmiştir. Ataerkil yapının kadını göz ardı edilmesi anlayışını yapı-söküme uğratan bir tavır geliştirmeye gayret gösterdikleri izlenimi yansıtılmaktadır.

Geçmişte sanata ve kültür endüstrisine malzeme edilen kadın bedeni feminist sanatçılar tarafından yeniden sanatın konusu edilmiştir. Ancak bu konu ediliş artık eril tahakkümün sınırları dışında yeni bir gerçekliğe bürünmüştür. Kadınlar bedenleri üzerinde süre gelen baskıya yine bedenleri aracılığıyla eril söyleme eleştirel bir dil geliştirmişlerdir. Kadın bedeni üzerindeki tüm algıları tersine çeviren performanslarında toplumsal cinsiyet kavramını hedef almışlardır.

Kültür endüstrisi bağlamında kitle iletişim araçlarından olan reklamların, cinsiyet algılarının hegemonya sisteminin belirlediği şekilde oluşturması, sürekliliğin geçerli olduğu ve cinsiyet algılarının toplumsal cinsiyet algıları şekline evrilmesi, evrilen bu aşamanın topluma belirlenen şekilde dayatılmasında esas bir fonksiyonu vardır. Bu tez de değinilmek istenen kısım, belirlenen toplumsal cinsiyet algıları vasıtasıyla oluşturulan kadın imgeleri ve kadının medya üzerinde nasıl sunulduğunu belirtmektir. Medya üzerinde kullanılan kodların kendi içlerinde bağlantılı olduğunu gösterge bilimsel yöntemle çözümlenerek, medya üzerinde egemen toplumsal cinsiyet algısı belirgin hale getirilmiştir. Belirgin hale getirilen algıyı tahribe uğratarak kadın imgesine, öteki olarak temsil edilmelerine karşı gösterge kullanım biçimleri uygulamalarla desteklenerek değerlendirilmektedir.

Kitle iletişim araçları bilgi ve etkileşimin tüketicilerin yaşantılarına sızarak yeni bir düzenin oluşmasında önemli bir rol oynarken bir yandan da hayatımızın her alanına nüfuz etmektedir. Kültürel ürünler aracılığıyla istenilen, belirlenen ideal kadın olgusu oluşturulmaktadır. Fakat kültür endüstrisi kurucuları, ne sunarlarsa onun popüler olacağını ya da tek tipleşmeye güçlerinin yettiğini düşünmektedirler. Toplum popüler olandan bıktığı anda medya yeni bir imge arayışına girmektedir. Medya bu döngüden beslendiği sürece, varlığını sürdürecektir.

İt girl adlı seri uygulamalarında; kadın bir kültür ögesi konumuna indirgenmekte ve gösterilenler bir değer olarak yansıtılmakta ve yönlendirici özelliği bütün iletişim araçlarıyla iç içe geçmiş durumdadır. Medya kadın üzerinden sembolik anlamlar üretme bakımından aktif olarak çalışmaktadır. Kültür endüstrisi kurucuları tarafından medya üzerinde popüler kılınan göz ve dudak ifadeleri ön plana çıkmaktadır. Kurucular popülerleştirmek istedikleri ürünleri medya aracılığıyla bireylere sunarken kadının her türlü özelliğini kullanmaktadırlar. Seriyi de bu düşünce ile temellendirip, kadın üzerinden göz, dudak ifadelerine yüklenen simgesel kodlara müdahale ederek kadının bir arzu nesnesi haline gelmesini, kapitalist üretim bağlamında kitle iletişim araçları aracılığıyla oluşturulan “ideal kadın” algısını, medyanın ürünleri bireylere iletirken kullandığı simgesel kodlama yöntemini ele alarak, kendi içinde tekrarlanan rahatsız edici dokuları “it girl” serisindeki görseller üzerinde kullanıp eleştirel bir dilde izleyiciye sunmaktayım. Bireyler bant sisteminde üretilmiş gibi, toplumda kimliklerini kaybetmektedirler. Birey, kendi özgünlüğünün farkında olmayıp, farklı olma adı altında diğer bireylerle aynı olup, ait olmadıkları kısır döngüye geçiş yapmaktadırlar. Bu bağlamda kendilerini bu kısır döngüye hapsedmektedirler. Uygulamalarda kullanılan tekrarı olan sık dokular bu devingenliği ifade etmekte, sıradanlaşan kadına bakış açısının tahrip edilmesi anlamından önemli bir rol oynamaktadır.

Guy Debord’un bahsettiği gösteri kavramının amacı; özneye ihtiyacı olmayan nesnelere zaruri bir ihtiyaç olarak medya aracılığıyla sunarak, özneyi bu ihtiyaçları satın almaya mecbur kılmaktır. Ancak özneler otonomları kaybederek kendilerine dayatılan ihtiyaçları gerçekten ihtiyacı varmış gibi benimseyerek, satın alma kısmında zorunlu hissetmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T, (1991b), Çev. S. W. Nicholzen, Notes on literature, volume II, New York & Chichester & West Sussex: Colombia University Press
- Adorno, T, (2002b), The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture, Londra & New York: Routledge
- Adorno, T, (2004), Çev. E.B. Ashton, Negative Dialectics, Londra & New York: Routledge
- Adorno, T, (2007a), Çev. A. Doğukan & A. Koçak, Minima Moralia, İstanbul: Metis Yayınları
- Adorno, T, (2008a), Haz. Rolf Tiedemann, History and Freedom: Lectures 1964-1965, Cambridge & Malden: Polity Press
- Adorno, T, (2009a), Haz. R.Hullot-Kentor, Current of Music, Cambridge & Malden: Polity Press (Orijinal çalışma 2003'te yayımlanmıştır)
- Adorno, T, (2009b), Çev. N. Ülner & M. Tüzel & E.Gen, Kültür Endüstrisi, İstanbul: İletişim Yayınları
- Adorno, T & Horkheimer M, (2010a), Çev. N. Ülner & E. Ö. Karadoğan), Aydınlanmanın Diyalektiği, İstanbul: Kabalcı Yayınları (Orijinal çalışma 1944'te yayımlanmıştır)
- Adorno, T & Horkheimer M, (2010b), Çev. M. S. Durgun & A. Gümüş, Sosyolojik Açılımlar, Ankara: Bilgesu Yayıncılık (Orijinal çalışma 1956'da yayımlanmıştır)
- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul: Alfa Yayınları
- Alexander, J. C. (2003), Çev. Cumhur Atay, Kültürel Sosyolojinin Vaadi: Teknolojik Söylem ve Kutsal ve Laik Bilgi Makinesi. İçinde: Münch, R ve Smelser, N. J. (Edt) Kültür Kuramı, (s. 345-376). İstanbul: Pales Yayınları
- Artun, A. (2015), Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasviyesi, İstanbul, İletişim Yayınları
- Barret, T. (2015), Çev. Esra Ermert Tınaz, Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri, İstanbul: Hayalperest Yayınları
- Barthes, R. (1990), Çev. Tahsin Yücel, Çağdaş Söylenler, İstanbul: Metis Yayınları
- Baudrillard, J, (1988), Haz. M.Poster, Jean Baudrillard: Selected Writings, Cambridge & Stanford: Polity & Stanford University Press
- Bauman, Z. (2014), Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

- Benjamin, W. (1990), Çev. Ahmet Cemal, “Benjamin, Baudelaire ve Pasajlar”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, W. (1995), “Hikâye Anlatıcısı”, Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy), Son Bakıta Ak. (hızl. Nurdan Gürbilek), (çev.: Ahmet Doğukan vd.), İstanbul: Metis Yayınları
- Berger, J. (2016), Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları
- Berman, M. (1994), Çev. Ümit Altuğ & Bülent Peker, Katı Olan Her ey Buharlaşıyor, İstanbul: İletişim Yayınları
- Blumer, H. (1969), Symbolic Interactionism. Berkeley: University of California Press
- Bora, A. (2011), Kadınların sınıflı ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası, İstanbul: İletişim Yayınları
- Brown, B. (2008), Çev. Selçuk Taylaner, Sinematografi, İstanbul: Hil Yayınları
- Bottomore, T. (2013), Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Frankfurt Okulu ve Eleştirisi, İstanbul: Say Yayınları
- Chodorow, N. (1974), Family structure and feminine personality. women, culture and society: A theoretical overview (Ed. M.Z. Rosaldo ve L. Lamphere). Standfort: Standfort University Pres
- Dağtaş, B. (2003), Reklamı Okumak, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Debord, G. (2012), Çev. A.Ekmekçi & O.Taşkent, Gösteri Toplumu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Dellaloğlu, B. (2018), Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum. İstanbul: Say Yayınları
- Durakbaşı, A. (2000), Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm, İstanbul: İletişim Yayınları
- Gülenç, K. (2015), Frankfurt Okulu Eleştiri Toplum ve Bilim, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Günsoy, B. (2006) Küreselleşmenin Ölçülmesinde Sistemik Yaklaşımlar; Karşılaştırmalı Bir İnceleme. Ankara: Kırılmaç Yayınevi
- Göktürk, I. (2016), Kültür Sosyolojisi, İstanbul: Doğu Kitapevi
- Gürbilek, N. (1995), “Sunuş”, Son Bakışta Aşk, Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, S. (1994), “Kültür, Medya ve İdeolojik Etki,” Medya, İktidar, İdeoloji içinde, Der. Mehmet Küçük. Ankara: Ark Yayınları, s. 169-195
- İnal, M. A. (1996), Haberi Okumak, İstanbul: Temuçin Yayınları

- Sevim, A.(2005), Feminizm, İstanbul: İnsan Yayınları
- Josephine, D. (2019), Çev. Aksu Bora & Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek, Feminist Teori, İstanbul: İletişim Yayınları
- Josephine, D. (2006), Feminist Theory. Third Edition. New York: The Continuum International Publishing
- Keser, N.(2009), Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınları
- Kılıç, Z. (1998). Cumhuriyet Türkiye'sinde Kadın Hareketlerine Genel Bir Bakış. Hacimirzaoglu, A. B. , Özkan D. (1998), (Ed.). 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Kızılcılık, S. (2013), Frankfurt Okulu, Ankara: Anı Yayıncılık
- Kulak, Ö. (2017), Theodor Adorno : Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür. İstanbul: İthaki Yayınları
- Lynne, S. (1990), Çev. Suğra Öncü, Gelecek kadın mı?, İstanbul: Alfa Yayınları
- Mitchel, J. & Oakley, A. (1984), Çev. Fatmagül Berktaş, Kadın ve Eşitlik, Ankara: Kaynak Yayınları
- Nöth, W. (1990), Handbook of Semiotic. New York: The Association of American University Press.
- Oskay, Ü. (1981a), "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayışı", Oluşum 43: 4-15
- Özlem, D. (2008), Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi, Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Özveri, D. (2009), Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. H. Çomak (Ed.). Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış. 1. Basım. Kocaeli: Umuttepe Yayınları
- Ritzer, G. (2013), Çev. Himmet Hülür, Modern Sosyoloji Kuramları, Ankara: Deki Yayınevi
- Slater, P. (1998), Frankfurt Okulu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Smith, P. (2005), Çev. S. Güzelsarı & İ. Gündoğdu, Kültürel Kuram, İstanbul: Babil Yayınevi
- Weedon, C. (1997), Feminist Practice and Poststructuralist Theory, Oxford: Blackwell Publishing
- Zijderveld, A. (2013), Çev. Kadir Canatan, Kültür Sosyolojisi, İstanbul: Açılım Kitap

## Sürelî Yayınlar

- Altuntaş, N. & Karaçay, Ç. H. (2009). Kesişen Mikro Farklılıklar: Feminizm ve Dayanışma. *Sosyolojik Araştırmalar Dergisi*, 12 (2), 35-50
- Aytaç, Ö. (2004), Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi Aralık 2004 Cilt : 28 No:2 115-138
- Bilgen, S. (2010), Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*
- Dellaloğlu, B. (2003), Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, *Cogito: Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe (İç)*, s. 13-36,
- Dikeçligil, B. (2013), Kültür Kavramının Analizi veya Sosyo-Kültürel Gerçekliğin Yapısı Üzerine Bir İnceleme. In Alver, K. Ve Doğan, N. (Edt.), *Kültür Sosyolojisi*, (s. 133-152), Ankara : Hece Yayıncılık
- Doğan, N. (2013), Kültür Sosyolojisinde Yöntem Arayışları. In Alver, K. Ve Doğan, N. (Edt.), *Kültür Sosyolojisi*, (s. 83-107), Ankara : Hece Yayıncılık
- Gün, T. (2016), Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri
- Keser, N. (2006), Tek Parti Döneminde Türk Resminin İdeolojik Üretimi. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Kırca, S. (2001), Feminist Kültürel Çalışmalarda Kuram ve Yöntem Tartışmaları: Dünyadan Türkiye'ye Açılan Pencere, *Toplum ve Bilim*, 14, 25-31
- Kirazcı, A. (2010). Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi*, 1(1), 15-23
- Özel, Z. (2008), "Postmodern Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun" *Fotografya*
- Yasa, Yaman Z "Modernizmin Alternatifleri: 70'lerde Sanat", *Plastik Sanatlar Dergisi Ark 6-7* (2000) Ankara: Çağdaş Heykeltraşlar Derneği Yayınları



## Diğer Kaynaklar

- Artfulliving, (2016), (Nil Yalter ve Görünmeyenler), 8 Mart tarihinde <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151> web adresinden erişilmiştir.
- Artfulliving, (2019), (Bir Sorgulama Alanı Olarak “Espulsa”) , 11 Mart tarihinde <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-sorgulama-alani-olarak-espulsa-i-19919> web adresinden erişilmiştir.
- Artfulliving, (2020), (Fusun Onur’la Buluşmak: Bir Sergi ve Sanatçısıyla Hemhâl Olmak) 20 Kasım tarihinde <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191> web adresinden erişilmiştir.
- Brookly Museum, (2002), (The Dinner Party), 4 Mart 2020 tarihinde [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/) web adresinden erişilmiştir.
- Cumhuriyet Gazetesi, (2012), (Bedeniyle Hayal Kuruyor), 18 Mart tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/bedeniyle-hayal-kuruyor-389028> web adresinden erişilmiştir.
- Çatlak Zemin, (2017), (“A”lar Hiyerarşisi: Gülçin Aksoy ile röportaj ), 13 Mart tarihinde <https://www.catlakzemin.com/alar-hiyerarşisi-gulcin-aksoy-ile-roportaj/> web adresinden erişilmiştir.
- Dw, (2017), (The Guerrilla Girls' Fight Against Discrimination in The Art World). 6 Mart 2020 tarihinde <https://www.dw.com/en/the-guerrilla-girls-fight-against-discrimination-in-the-art-world/a-37852529> web adresinden erişilmiştir.
- Hürriyet Gazetesi, (2011), (Türk Lokumu), 25 Kasım 2020 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/turk-lokumu-19533221> web adresinden erişilmiştir.
- İşte Kadınlar, (2018), (Nil Yalter'in 'Topak Ev'i, Paris'teki 'Women House') 10 Mart tarihinde <https://www.istekadinlar.com/haberleri/nil%20yalter> web adresinden erişilmiştir.
- İzinsiz Gösteri, (2006), (Shirin Neshat Ve Allah’ın Kadınları) 15 Mart tarihinde <http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=197> web adresinden erişilmiştir.
- Salt Online, (2013), (Düşkün İkona), 20 Kasım 2020 tarihinde <https://blog.saltonline.org/post/95999241209/duskun-ikona> web adresinden erişilmiştir.
- The Magger, (2019), İdeal Kadın Profiline Eleştirel Bir Bakış, 22 Kasım 2020 tarihinde <https://www.themagger.com/mutluluk-resimlerimiz-nur-kocak-sergi/> web adresinden erişilmiştir.

## ÖZGEÇMİŞ

Ezgi Kızıldağ, 1995 yılında İstanbul'da doğdu. 2013 yılında Bursa Ertuğrul Gazi Anadolu Lisesi Eşit Ağırlık Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl içerisinde Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne başladı. 2017 yılında lisans eğitimini tamamlayıp aynı yıl içerisinde Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı.