

Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması

Pınar ÜNER YILMAZ *

Özet

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, Toplumsal Cinsiyet, Canan Şenol

Kökenlerini Fransız Devrimi'nden alan, gücünü sanayi devrimi ve bunun devamı olarak modernizm ile toparlayan, post yapısalcı teoriler ile tüm dünyada her alana nüfuz eden toplumsal cinsiyet meselesi, plastik sanatları da biçim ve içerik olarak etkilemiştir. 1960 sonrasında hayatın içinden konular arayan sanatın, toplumsal cinsiyet ile kurduğu bağ, özel olan politiktir (the personal is political) terimi ile de açıklanabilir. 11. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki **İbretnüma** adlı videosuyla sanat gündeminde yerini alan Canan Şenol, "kişisel olan politiktir" söylemini sanatının merkezine yerleştirmiş, kimlik ve toplumsal cinsiyet meselesini yapıtlarında açıkça ortaya koyan bir sanatçıdır. Bu çalışmada, Canan Şenol'un toplumsal cinsiyet meselesini yapıtlarında ne şekilde ele aldığı yapıt okuma yöntemi ile incelenecek böylece sanatçının yapıtları, toplumsal cinsiyet ve kimliğin kadın bedeni üzerindeki inşası ve sanat ile olan bağı açısından irdelenecektir.

Summary

Keywords: Contemporary Art, Gender, Canan Senol

Taking its roots from the French Revolution, empowering with industrial revolution and following that penetrating to life with modernism and post structural theories, gender has affected the plastic arts by form and context. After the 1960s, the bound of gender to art which is highlighting its issues from the life itself, can be summarized by "the personal is political". Canan Şenol, being proclaimed loudly with the work **İbretnuma** (exemplary) in 11th International Istanbul Biennial, focuses on gender and identity in her works. In this study, it is going to be examined how Canan Şenol covers the gender issues in her works by the artwork reading method and the relationship between art and the construction of gender on woman body will be revealed.

1. Giriş

Toplumsal cinsiyet, tarihten, siyasete, sosyolojiden antropolojiye kadar, hem akademik hem de güncel pek çok alana nüfuz etmiştir. Farklı kültürlerde, tarihin farklı anlarında ve farklı coğrafyalarda, bireylere cinsiyet üzerinden toplumsal olarak yüklenen roller ve sorumlulukları ifade etmek için kullanılan toplumsal cinsiyet, güncel plastik sanatlar alanında sıklıkla işlenen bir konudur. Kökenlerini Fransız Devrimi'nden alan (1), gücünü sanayi devrimi ve bunun devamı olarak modernizm ile toparlayan (2), post yapısalcı teoriler ile tüm dünyada her alana nüfuz eden toplumsal cinsiyet, plastik sanatları da biçim ve içerik olarak etkilemiştir. 1960 sonrasında plastik sanatlar, estetiğin tartışıldığı, yeniden üretimin sınırlarının zorlandığı, video, yerleştirme ve pek çok malzeme/araç ile taval resminin zemininin oynatıldığı bir sürece girer. Bu malzeme ve araç çeşitliliği sanatçılara,

sanat tarihinin hiç bir döneminde olmadığı kadar konu çeşitliliğinde özgürlük sağlar. Bu dönemde bir grup sanatçı, estetiğin özünü sorgulamak ya da sanatın güzel ile ilişkili olan yönünü ortaya çıkarmaktan çok insana dair olan ile ilgilenmeye başlar. İnsani olan, bir yönüyle toplumsal olandır ve bu bağlamda toplumsal cinsiyet meselesi de sanatın konuları içinde yer alır.

1960 sonrasında hayatın içinden konular arayan sanatın, toplumsal cinsiyet ile kurduğu bağ, özel olan politiktir (the personal is political) terimi ile de açıklanabilir. Genellikle kişisel görünen, gündem dışına alınan bir meseleye öznellik atfedildiğinde, onu değersiz kılan unsurlara karşı gelen bir duruş olan bu söylem, gündemden uzak tutmaya çalıştığınız "o" şeyler aslında gayet politik demeye getirir. Temelde, "başarısızlık"larımız için kendimizi suçlamaktan vazgeçmeliyiz, çünkü bu başarısızlıkların temelinde sis-

tem yatıyor (ve o sistemi değiştirmek de politikadan geçiyor) diyen bu söylem, sanata da uzun süre etki etmiştir.

Toplumsal cinsiyetin sanat ile kesiştiği noktalar ve toplumsal cinsiyet üzerine üretilen pek çok iş olmasına rağmen, Türkiye’de toplumsal cinsiyet, genel olarak tarih, politika ve sosyoloji temelinde incelenmiş ya da plastik sanatların toplumsal cinsiyet ile



Resim 1. "İbretnüma", 2009, Video Kesiti

kurduğu bağ, feminist teoriler yeterince irdelenmeden aktarılmıştır. Türkiye’de, 1980 sonrasında, toplumsal cinsiyete yapıtlarında yer veren kadın sanatçılar, sanat sahnesinde daha görünür hale gelmesine rağmen, akademik alanda ya da sanat eleştirileri yazan sanat dergilerinde yeterince öne çıkarılmamıştır. Bu çalışma için yapılan alan yazın taramasında, Türkiye’de toplumsal cinsiyeti ele alan sanatçılar üzerine gerçekleştirilen akademik çalışmaların sınırlı oluşu açık bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Diğer yandan, sanat yapıtı okuması üzerinden yapılmış bir toplumsal cinsiyet araştırması da alanın eksiklerindedir. Burada gerçekleştirilecek çalışma son dönem güncel sanatta oldukça gündeme gelen bir sanatçı olan Canan Şenol’un yapıtlarını, toplumsal cinsiyet teorileri üzerinden okumaktır. Bunu yaparken, sanatçının yapıtları kronolojik bir sıra ile irdelenecek ve yapıt okuması sürecinde ortaya çıkan kavramlar toplumsal cinsiyet teorileriyle açıklanacaktır.

11. Uluslar arası İstanbul Bienali’ndeki **İbretnüma** adlı videosuyla sanat gündeminde yerini alan Canan Şenol, sanatının her döneminde politik bir duruş sergilemiş ve en az **İbretnüma** kadar dikkat çekici yapıtlar üretmiştir. Şenol, "kişisel olan politiktir" söylemini sanatının merkezine yerleştirmiş ve ünlü düşünür Michel Foucault’nun felsefe teorilerini kendine kaynak almıştır. Ürettiği işlerde biçime de fazlasıyla önem veren sanatçının yapıtları üzerinden yapılacak bir okuma, Şenol’un sanatsal düsturunun da bir kronolojisini çıkaracaktır.

Çalışmada, öncelikle Canan Şenol’un sanatsal yaklaşımına ve genel olarak yapıtlarına değinilmekte ardından bu yapıtları anlayabilmek adına çok kısa bir şekilde feminizm ve toplumsal cinsiyet teorilerinden bahsedilmektedir. Burada, Canan Şenol’un yapıtlarını kavramaya bir giriş olması açısından, Türkiye’de feminizm ve toplumsal cinsiyetin nasıl geliştiğine de değinilmektedir. Ardından, sanatçının şimdiye dek ürettiği yapıtlardan en çok dikkat çekenler üzerinden yapılan bir okuma ile Türkiye’de toplumsal cinsiyet, feminizm ve kadın irdelenmektedir.

2. Canan Şenol Hakkında

Canan Şenol, kendini, performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlar. Sanatçı, kültür üretimi yapan bir kültür işçisi olduğunu söyleyerek, üretiminin politik sanat olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu vurgular. Şenol, kendi coğrafyasında yani Türkiye’de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan kurumlarda maruz kaldığı baskı ve şiddeti, konu alan çalışmalar üretmektedir. Canan Şenol, yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların öncelikle kadınlar olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu baskıyı vurgulamak üzere, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkarır. Şenol, özellikle kadın sığınma evleri ve hapishanelerdeki şiddete maruz kalmış kadınlarla diyalog geliştirerek, onların yaşadıkları istismarları işler. Sanatçı toplum içinde işlenen cinsel suçların, yaratılan toplumsal cinsiyet söylemleri ve baskılarından kaynaklandığını ve bu suçların üstü örtüldükçe ve cinsiyet iktidarı tartışılmadıkça bu sorunun çözülemeyeceğini yapıtları aracılığı ile vurgulamaktadır. (3)

Sanatçı yapıtlarında kendi bedenini kullandığı gibi, kişisel hikâyelerden yola çıkarak yine kendi söylemini yaratır. Şenol, toplumsal cinsiyet meselesini ele alan çoğu kadın sanatçı gibi, bedenini tüm deneyim alanlarına açık hale getirir. Kendi kimliğinden yola çıkarak, çeşitli ruh halleri ve oluşları ele alır. Bedeni ile birlikte anı ve belleği de devreye sokan sanatçının yapıtları, toplumsal deneyimlere dayanmaktadır.

Görsel sunum da sanatçı için en az içerik kadar önem taşımaktadır. Bir yapıtın görsel olarak da ayrıca bir söz söylemesi gerektiğini düşünen sanatçı, burada üretilen bu coğrafyaya ait olan sanatı ön plana

çıkarmak için minyatürü işlerinde sıkça kullanmaktadır. Minyatürün batı sanatı tarafından ötekileştirilmesine tepki olarak kullanan sanatçı, aynı zamanda, minyatürün muhafazakar kesime ait olarak atfedilmesine de karşıdır. Türk modernleşmesi sürecinde, Doğu'ya ait olanın göz ardı edilip, batılı muasır medeniyetler seviyesine çıkmak uğruna bu coğrafyanın kültürünü yok sayıldığını vurgulayan Şenol, minyatürlerin yeniden manipüle edilerek unutulmuş bir kültürü canlandırmaktadır. (4)

Diğer yandan kadınların sanat sahnesinde yeterince görünür olmadığını vurgulayan sanatçı, tüm feminist kadın sanatçılar gibi, sanat tarihi yazımının da taraflı olduğunu savunmaktadır. Diğer tarih yazımlarındaki gibi, önümüze konulan ve bize yüzyıllarca öğretilen sanat tarihi de Batılı erkeklerin yazdığı bir sanat tarihidir. Batılıdır çünkü bahsedildiği üzere yalnızca kendi tarihini anlatır. Hıristiyan öğretileri, İsa, Meryem ve onların etrafında dönen İncil hikâyelerine yer veren ve kilise tarafından finansal destekli ve onaylı bir sanat da en az İslam ülkelerindeki doğu sanatının "İslami Sanat" olduğu kadar, "İsevi Sanattır". Ne var ki batı kültürü, bu dini sanata hala tapınmakta ve şu anki yapıtları bile bunlarla ilişkilendirerek okumaktayken, aynı dönemde İslami ülkelerde doğmuş sanatı *yüksek sanattan* saymamaktadır. Canan Şenol, hem kadının hem de Doğu'nun sanat tarihinde ötekileştirilerek yok sayılmasına tepkili olarak işlerini üretmektedir.

3. Feminizm Ve Toplumsal Cinsiyet Teorilerine Giriş

Batı'da feminizm, toplumsal hareketlerin yükselişe geçtiği, büyük siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin alt-üst oluşların yaşandığı 18. ve 19. yy.lara denk düşmektedir. 1789 tarihli Fransız Devrimi, kadınların tarihinde belirleyici bir noktada durmaktadır. Cinsiyetler arası ilişkilerin sorgulandığı bu dönemde, kadınların durumu, basitçe her şey değiştiği için değişmiş değildir. Devrim, kadın sorununu siyasal düşünüşün merkezi bir ilkesi olarak gündeme getirdiği için kadınların durumu değişmiştir. (5) Mary Wollstonecraft'ın *Vindication of the Rights of Women* (Kadın Haklarının Savunması 1792), ilk modern feminizm metni olarak nitelendirilir (6). Metinde, insan olmaları nedeniyle kadınların da erkekler gibi aynı hak ve ayrıcalıklara sahip olması gerektiği ileri sürülmüştür (7). Devrim döneminde öne çıkan bir diğer olay ise insan hakları bildirgesi yayınlanmasıdır. (8).

Fransız Devrimi ile başlayan, hareket, 1. Dünya Savaşı'nın ardından daha da güçlenmiştir. XX. Yüzyıl ile birlikte, modernite her alanda etkilerini hissettirmiş ve bu durumdan feminist yaklaşımlar da etkilenmiştir. 1968 sonrasında ise feminizm, daha geniş bir tabana yayılma eğilimi göstermiştir. Bu tarihten sonra feminizm hem teorik tartışmalarla hem de fiilen gerçekleştirdiği siyasi eylemlerle gelişme göstermiş, cinsiyet ayrımının sadece birtakım toplumsal kalıpları getirmekle yetinmeyip aynı zamanda davranış kalıplarına ve kişilik oluşumlarına kadar yansıdığı savunulmuştur (9).

İkinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu feminizmin başarılı sonuçlarından biri, kadın ve erkeklerin "*kadınlık*" olayına bakışındaki farklılıkta görülmektedir. Bununla birlikte ikinci dalga feministler, söyleme, yeni politik mekanizmalar da kazandırmışlardır. Bilinç yükseltme, alternatif yaşayış biçimleri, aile ve toplum yaşamında eşit iş bölümü, karşıt kültür ve kurumların kurulması yönündeki faaliyetler feministlerin politika yapma yollarına getirdikleri katkıyı göstermektedir. Özgürlük, hak ve adalet kavramlarını merkeze alarak asimetrik ilişkileri sorgulayan feminizm, erkeklerle eşit konumda haklar adına mücadele etmiş ve isteklerini de siyasal ve hukuksal zeminde gerçekleştirmeye çalışmıştır. Käppeli'ye göre "*Feminizmin bir çok yüzü vardır; bu nedenle kaynağını aramak yarırsızdır. Bazen düşüncelere ve söylemlere, bazen sosyal pratiklere odaklanarak çeşitli kılıklarını inceleyebiliriz.*" (10) 1970'li yıllardan itibaren feminist hareketler, pek çok alana nüfuz etmiş ve pek çok çerçevede incelenmiştir.

Feminist hareketin diğer coğrafyalara yayılışı, Avrupa ve Amerika'dakiler gibi olmamıştır. Her ülkenin kadını, kendi koşulları çerçevesinde, yaşadığı sorunları ve istekleri kendi yöntemine göre şekillendirmiştir (11). Feminizmin Osmanlı coğrafyasına geliş Batı'dakinden çok daha farklı koşullarda gerçekleşmiştir. Türkiye'de feminizmin çekirdeğini oluşturan Osmanlı'da feminizm, Osmanlı'nın son dönemindeki modernleşme faaliyetleri içinde varlık kazanmıştır. İlk feminist bilincin oluşmaya başladığı bu dönem, özellikle üst tabakadan ve yönetimle bağlantılı olan kadınları toplum sahnesine çıkarmıştır. (12)

Kurtuluş mücadelesine eklemlenen bu hareket, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra tek parti iktidarı karşısında suskunlaşmış, merkezi gücün ona lütfettiği konumlarda, muasır medeniyet seviyesine

ulaşmak hedefi doğrultusunda belli toplumsal görevler üstlenmiştir. Bu dönemde, Türkiye coğrafyasında kadının rolü, ulus devlet inşası sürecinde gelişmiştir. Kadınlara Cumhuriyet tarafından pek çok hak tanınmasının yanı sıra burada bir kadın özne tahayyülünün olmayışına dikkat çekmek gerekmektedir. Kadınlar için yapılan pek çok şeyin devlet projeleri olarak gerçekleşmiş ve kadının hem bireysel hem de kolektif bilincini oluşturmak adına adımlar atılmamıştır (13).

Bağımsız bir bilincin oluşması açısından verimsiz geçen bu yıllardan sonra çok partili hayatta ve 1980'lere kadar olan dönemde feminist hareket, dönemin siyasal ve sosyal değişimlerinden etkilenmiştir. Bilinç yükseltme çalışmaları sonucu özgünlük ve özgürlük kazanan hareket, ataerkil yapının hiç sorgulanmayan mahrem alanlarını sorgulayarak, örgütlenmeler kurarak kampanyalar aracılığıyla sokağa çıkmış ve artık görünürlük kazanmıştır. Takip eden yıllarda kazanılanların kalıcılığını sağlayan kurumsallaşma faaliyetleri görülmüş ve devlet politikalarına yansımıştır.

Demokrasi ve insan hakları açısından özgür iradenin ve bu doğrultuda bireyin ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahip feminizm, belli bir ırk ya da sınıfla sınırlı kalmadan ezilen tüm kadınların ve hatta ataerkil yapının ötekileştirdiği herkesin sözcülüğüne soyunmuştur. Sivil toplum kuruluşlarının yükselişe geçtiği 1980 sonrası dönemde feminizm, kadın sivil toplum kuruluşlarının hedeflerini ve bu yöndeki faaliyetlerini belirler. Feminizmin amacı kadınları, erkeklere ve onların belirlediği dünyaya karşı dayanışmaya çağırmaktır.

Türkiye'de feminist sanat hareketleri de tüm bu tarihsel süreci görerek fakat bugünü ve onun problem, söylem ve oluşlarını yansıtarak şekillenmektedir. Sanatçı Canan Şenol'un yapıtları ise İslamiyet öncesi Türkiye coğrafyasında kadın öznesinden günümüzde Türkiye'de toplumsal cinsiyetin nasıl algılandığına ve inşa edildiğine dair pek çok veri barındırmaktadır.

4. Canan Şenol'un Yapıtları

Şenol'un, **Odalık** (1998) adlı yapıtı, oryantalist ressamların resimlerine yaptığı bir gönderme olarak okunabilir. Sanat tarihinin her döneminde kadınlar, erkek sanatçılar tarafından "her an sevişmeye hazır şehvetli haz nesnelere" olarak resmedilmişlerdir. John Berger **Görme Biçimleri** adlı yapıtında kadı-

nın, erkek egemen bir topluma gözlerini açması sonrasında, bu dünyada izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından bahseder. Kadın, erkekler dünyasında hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Bu ona doğduğu andan itibaren dayatılan ve var olması için öğrenmek durumunda bırakıldığı bir gerçekliktir. Berger'e göre kadının kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. (14) Berger kitabının ilerleyen satırlarında, erkeklerin davrandıkları gibi kadınların ise gördükleri gibi olduğunu dile getirir. İkili ilişkilerde, erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci, erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur (15).



Resim 2. "Odalık", 1998, Enstelasyon

John Berger bu durumu Avrupa yağlıboya resim geleneğinde çokça karşımıza çıkan çıplak kadın resimlerinde, kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmesiyle açıklar ve birçok örnek üzerinden bu savını doğrular. Ele aldığı örnekler şüphesiz erkek elinden çıkmış ve Batı toplumunda kadına bakışı, onu algılayışı veya arzulanana kadını/nesneyi ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Berger, Avrupa dışındaki sanat geleneğinde çıplaklığın ve kadına bakışın, seyirlik bir nesne olmaktan öte, çok daha edilgen bir durumu sergilediğini de belirtir. Matisse'den Picasso'ya, Renoir'dan Ingres'a ve tabii ki Delacroix'ya kadar pek çok sanatçının, içinde "odalık" sözcüğü geçen bir yapıtı vardır. **Kırmızı Pantolonlu Odalık**, **Uyuyan Odalık**, **Büyük Odalık**, **Takunyalı Odalık** gibi pek çok isim verilen bu resimler, genel olarak,

odaya ait olan ve odaya sıkışıp kalan kadınları konu alır. Canan Şenol ise **Odalık** adlı yapıtında buna gönderme yaparak, şeffaf bir küp içinde çıplak kadın resimlerini gözler önüne koyar. Şimdiye dek odalık, erkeğe has ve tekildir fakat mahrem kadın bedeni, odalığın yalnızca Müslüman erkeklere has oluşuna karşı durur bir biçimde şeffaf duvarlar ardında durduğunda artık kadın görünür kılınmıştır. Burada bir çeşit iktidar yıkma söz konusudur. İktidara ait, özel olanın kamuya açılması, mahremi kırar. Bu kırılma noktası, söylemlerin yeniden tartışılacağı, kadın bedninin sanat tarihi içinde güdümlü teşhirini yeniden ve yeniden sorgulanabileceği bir zemini de beraberinde getirir. Canan Şenol'un kadını şeffaf bir odaya koyarak yapmaya çalıştığı, erkek egemen bakışın söylemini katlayarak, bunun absürlüğünü de gözler önüne sürmektir. Berger'in de sözünü ettiği "seyirlik olma durumu" bu yapıtta devam etmektedir, durum tam tersine dönmüş değildir. Canan Şenol burada düz bir biçimde resim yapan kadın karşısına çıplak erkek figürü yerleştirmeyi, aksine var olan klişeyi devam ettirir. Farklı olan, şeffaf duvarlara yaslanmış, dışarı taşmak isteyen ve her yönden izlenebilen kadın bedenleridir.

Sanatçının **Ambrossia** (1999) adlı yapıtı, mitolojik bir nesnenin, kadın bedeni üzerinden okunmasıdır. Ambrossia Yunan mitolojisinde tanrısal meyva olarak geçer. Bu meyvadan tatmaya yalnızca tanrılar izinlidir. Bu çalışmada Şenol, Yunan mitolojisindeki Tantalos hikayesinden esinlenilmiştir. Mite göre, Tantalos tanrılara karşı işlediği suç nedeniyle sonsuza kadar açlık ve susuzluğa mahkum edilmiştir. Dört bir yanını ballı meyveler, berrak sular çevirmesine rağmen, bu meyvelerden bir lokma yiyemez, bir yudum su içemez. Yapıtında, Şenol, lateks kondom gibi bir malzemeyi yapı bozumuna uğratar. İçi su dolu lateks balon / kondomlar, tavandan sarkıtılmış bir halde asılı dururlar. Erişim mesafesinin çok üzerinde duran bu dolgun su balonları diğer yandan üremenin simgesi olan kadın memesine de benzer. Kondom, üremeyi engelleyen bir malzemedir fakat burada sanatçının elinde bolluğu, bereketi simgeleyen dolgun memelere dönüşür. Yine de bu bereket ve cinsellik sembollerine dokunulamaz, yalnızca uzaktan seyredilir. Bu yapıtta sanatçı kişisel bir meseleyi, mitolojik bir öykü ile bütünlemektedir. Kadın ve erkek arasında olan cinsel ilişki, üreme ve haz edimi, iktidarlar tarafından sürekli kontrol edilmektedir. Bu kontroller, bazen devlet destekli nüfus planlaması bazense tam tersi dini destekli nüfus çoğaltması olarak gerçekleşti-

rilmektedir. Her türlü cinsel ilişkinin gözetim altında tutulduğu ve sürekli kısıtlandığı iki mecra olan din ve devlet, gerek evliliği zorunlu kılma yoluyla gerekse "namahrem" söylemleriyle ön plana çıkmaktadır. İki kişi arasındaki cinsel ilişki, ortada toplumsal bir akit olmadığı sürece meşru sayılmamaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan çocuklar ise "gayri meşru" olarak adlandırılmaktadır (16). Michel Foucault **Cinselliğin Tarihi** adlı kitabında şöyle der:

Yaklaşmayacaksın, dokunmayacaksın, tüketmeyeceksin, haz duymayacaksın, konuşmayacaksın, ortaya çıkmayacaksın, neredeyse gölge ve giz dışında var olmayacaksın. Cinselliğin üzerinde iktidar salt bir yasaklama yasası uygular. Amacı cinselliğin kendi kendinden vazgeçmesidir. Aracı, bir cezayla tehdit etmelidir; ceza ise kendisinin ortadan kaldırılmasıdır. Ortadan kaldırılmak istemiyorsan kendin vazgeç. Varlığın ancak iptal edilmen pahasına ayakta duracaktır. İktidar cinselliği yalnızca, iki var olmama seçeneğine sahip olan bir yasak yoluyla zorlar. (17)

Yapıtlarında Foucault'nun pek çok söyleminden etkilenen Şenol, burada da cinsellik üzerindeki iktidar mekanizmalarına, hem mitolojik hem de ironik bir gönderme yapmıştır.

Nihayet İçimdesin, 2000 yılında, sanatçının hamilelik döneminde gerçekleştirdiği yapıtlardandır. Yapıt masumiyetle kışkırtıcılığı içinde barındırır. Kamusal alanda (sanatçı ve eşi tarafından işletilen Kadıköy'deki internet kafenin tabelası olarak) sergilenen bu yapıt, içeriğini bilmeyenler için rahatsız eden bir cinsel kışkırtıcılığa sahiptir. Sözün sahibinin beklenen bir bebek için olduğu öğrenildiğinde ise anlam



Resim 3-1. "Nihayet İçimdesin", 2000, Işıklı Tabela



Resim 3-2. "Nihayet İçimdesin", 2000, Işıklı Tabela

tamamen değişmiştir. Bu yapıt çevreye zararlı olarak görüldüğünden, sergilendiği ilçenin belediyesi tarafından sergiden kaldırılmıştır. Burada, yapıtın kendisinden ziyade, yapıtı müstehcen olarak algılayan iktidarın, onu yerinden kaldırması ilginçtir. Yaşamın her alanında, cinsel olana sansür koyan iktidar, bu yapıtı kaldırarak, özel olanı ne denli tehlikeli ve politik görebildiğini de kanıtlamış gibidir. Diğer yandan **Nihayet İçimdesin** belki de çoğu kadının hamilelik döneminde çocuğuna söylediği cümlelerden biridir. Bu cümlenin toplumsallaşmasının kısıtlanması da sanat aracılığı ile ortak paylaşımına getirilmiş bir çeşit sansür olarak algılanabilir.

Görmedim Duymadım, Bilmiyorum,

sanatçının 2003 yılında Barbie bebeklerle yaptığı bir fotoğraf yerleştirme çalışmasıdır. Fotoğraflarda, küçük bir Barbie'ye (3-4 yaşlarında bir barbie bebeğe) önce büyük bir erkek barbie ardından ergenlik çağındaki



Resim 4. "Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum", 2003, Fotoğraf Serisi

bir barbie tecavüz etmektedir. Sanatçının bu yapıtı gerçekleştirmesinden çok önce Mor çatıya gidişinde tanıştığı bir kadın ve onun trajik hikâyesi ile başlayan bir dizi olayın etkisiyle gerçekleşen bu yapıt, aile sisteminin korunması için, aile içindeki çoğu kötü olayların nasıl bastırıldığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Burada devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuş aile yapısının nerede durduğunu açıkça gösterilmektedir.

Sanatçının **Aca'ibü'l Mahlûkat** (2006) adlı videosu, basit bir cennet tasviri ve farklı bir yaratılış hikâyesi gibi görünse de videodaki başlıca sorun "öteki" olmaktır. Öteki olmak bu yapıtta kadın ve/veya doğulu olmak üzerine kurgulanır. Şenol'un videosundaki bu basit yaratılış hikâyesinde üç büyük dindeki Adem Havva inanışının aksine, yaratılan sadece kadındır. Kadın, bir şeyin parçası olmayıp kendi başı-



Resim 5. "Acaib-ül Mahlukat", 2006, Video Kesiti

na bir bütünlük ifade eder. **Acaibül Mahlûkat'ta** cennette "yasak meyve", "günaha teşvik" ya da "günah" söz konusu değildir. Beklenti içine giren izleyicinin aksine, bir elma yeme süresi boyunca, ne elmanın sunulacağı bir erkek vardır ne de yılan günaha teşvikte rol oynar. İzleyici sadece bir cennet tasviri ve acayip mahlûkatları izleme fırsatına sahiptir. Burada kadın ve diğer mahlûkatlar, doğal bir ortamda yaşamlarına devam ederler. Yapıt ismini Kazvini'nin **Acaib'ül Mahlûkat ve Garaib'ül Mevcudat** adlı eserinden alıp, sadece anlamsal olarak bu yapıta göndermede bulunur. Kalıplaşmış dini söylemleri, yeniden okumayı öneren bu yapıt, alışlagelmiş Adem ve Havva ikilemini kırarak ezber bozmayı amaçlar. İzleyiciyi, var olan düzeni tersten ele almaya, erkek egemen söylemin yarattığı unsurları irdelemeye teşvik eder. Dini öğretilerdeki cinsiyetçi yaklaşıma farklı bir açıdan bakmayı öneren bu yapıt, sistematik kurumsallaşmış cinsiyetçi açıklamak üzerine bir videodur. Diğer yandan burada, gözetlenme kavramına da gönderme söz konusudur. Foucault'ya göre "iktidar" her yerdedir. Merkezi iktidar ve gözetleme kavramı üzerine yoğunlaşan Fouca-

ult, sistemi “panoptikon metaforu” ile açıklar. Nezaret altında tutulan bir kişiyi her an ve her yönden görünür kılan, onun yaşamındaki en ufak bir olayı, değişimi, hareketi kaydeden ve kontrol eden disiplin mekanizması olarak özetleyebileceğimiz panoptisizm, Foucault'nun “benthamin panopticon”^{**} adlı mimari tasarısından hareketle modern hapisane sisteminin doğuşunu anlatırken gündeme getirdiği bir kavramdır. Sürekli gözetim altında olan insanlar, bir süre sonra bu gözetim olgusunu içselleştirerek, gözetleyen kişi olmasa da sanki gözetim altındaymış gibi hareket etmeye başlarlar. Bu da, ‘disipliner toplumu’ gündeme getirmektedir. Sanatçıya göre, kişiyi kendi kendinin gardiyanı yapan bu sistemle modern toplum, sınırsız bir şekilde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasıdır. İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak “beden kısıtlaması”na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlar kontrol altına alınır. “Özel olan politiktir” sloganı burada fazlasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapan sanatçı, sistemin bedenler, hayatlar üzerindeki kısıtlamasından bahseder. Bu kontrol, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içermektedir. Burada, hiç kimsenin olmadığı hayali bir doğada dahi, izleyici, iktidar sahibi bir göz olarak, kadını ve mahlukatları izler.

Hetani Kemal Sax e, kuştına jinan yasaxe! (2006) adlı yapıt, gazete kâğıtları ve çeşitli kitaplardan fotokopi ile büyütülmüş kâğıtların duvara yapıştırıldığı bir oda içinde, bir duvara kırmızı sprey boya ile Kürtçe *Kemal sağ oldukça, kadımların öldürülmesi yasaktır* anlamına gelen bir yazının yazıldığı enstalasyondur. Duvara yazılmış olan bu cümle, sanatçının tabiriyle, sohbet arasında kadın hakları üzerine bir konuşma geçtiğinde kullanılan bir deyimdir. Buradaki Kemal, Mustafa Kemal Atatürk'tür.

Sanatçının bu yapıtı, ulus inşası sürecinde, Cumhuriyet rejiminin kadınlar üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yeni bir toplum ve kültür yaratma gereği ortaya çıkmıştır. Bu yeni toplum ve kültür,

devletin formüle ettiği amaçlara uyum gösterebilecek nitelikte olmalıdır. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in başlangıcında devlet elitleri (asker, bürokrat ve aydın) ulus, kimlik, uyum ve yeni rejime sadakat gibi kavramları ön plana çıkararak, bu kavramlara önemli anlamlar yüklemişlerdir. Cumhuriyet ile birlikte üç proje gündeme gelmiştir: bir ulusal kimlik oluşturmak, çağdaş toplumlar ailesinde yer almaya müsait siyasal bir yapı belirlemek ve modernleşme yolundaki adımları hızlandırmak için gerekli adımları atmak. Kadın meselesi, Cumhuriyet öncesinde de milliyetçi projenin bir parçası olmuştur. Dolayısıyla hem Osmanlı'da hem de Cumhuriyet döneminde feminizme esas rengini veren bu olgu olmuştur (18).

Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları ulusal aktörler, anneler, eğitimciler, işçiler hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin eder ve kadınları kendi çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen çerçevesinde ifade etmeye zorlar. Feminizm özerk değil, onu üreten ulusal bağlamın anlam çerçevesine bağlıdır. Canan Şenol'un **Hetani Kemal Sax e, kuştına jinan yasaxe!** adlı yapıtı, erken Cumhuriyet döneminde, milliyetçi projenin parçası haline gelen kadınların, devlet tarafından nasıl korunduğuna dair ironik bir hikâyeyi anlatır.

Sanatçının **Ayak Sesleri** (2004), **Emine ve Mine** ve son olarak **Hicap** (2007) adlı eserleri de toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve bedenin denetimi arasındaki ilişkiler üzerine kurgulanmıştır. Birbirini takip ederek üretilen bu üç iş, siyasetten doğu batı ikilemine, ekonomiden tesettür modasına kadar geniş bir ölçekte var olan kavramlara işaret eder.

Sanatçının, **Ayak Sesleri** adlı yapıtı, örtünme üzerine İslami referanslara gönderme yapar. İslami örtünme pratiği kadının kamusal alanda görünmez olması, dikkat çekmemesi prensibine dayanır. Oysa tesettür giyim tarzı, şaşırtıcı bir şekilde örtülü kadınların da diğer kadınlar gibi görünme, kamusal alanda var olma ihtiyacı üzerinden çıkmıştır. Şenol'un, 2004 yılında ürettiği bu çalışma Türkiye'deki siyasal zemindeki türban tartışmalarının siyasal gündemde yeni yeni tartışılmaya başlandığı zamana rastlar. **Ayak Sesleri**, üretildiği dönemde moda olan 100 adet başörtüsünden oluşur. Her bir parçanın saçaklarına örtülü ve örtüsüz kadımlardan toplanmış gerçek saçlar eklenmiştir. Üzerine dikili olan küçük ziller rüzgârla birlikte büyük bir uğultu çıkartırlar.

^{**} panoptikon modeli: Jeremy Bentham'ın tasarladığı hapisane projesidir. Sekizgen biçiminde bölmelere sahip bir bina ve tam ortasında bir gözleme kulesi vardır. Kuleden bütün hücreler görülmekte ama hücrelerden kuledeki görülmemektedir. Amaç, mahkûmların her zaman izlendikleri fikrine kapılmalarıdır. Panoptikon modelinin temel prensibi asimetric iktidar ilişkisine dayanır.

Daha sonra üniversiteler ve resmi dairelerde türban yasağı tartışmaları, örtülü kadınların meydanlarda seslerini daha da yükseltmelerine neden olmuştur. Bu süreçle birlikte kadınlar, Türkiye’de laik ve anti laik siyasi tartışmaların enstrümanı haline gelmiş, iki taraflı olarak “kadın” giyimi ve sureti üzerinden siyasi argümanlar geliştirilmiştir. Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte, hatta daha öncesinde bile Türk batılılaşması her şeyden evvel, surete çeki düzen verme üzerinden gelişmiş, bu çeki düzen verme çoğunlukla kadın giyimi üzerinden yapılmıştır. Bu politika hiç aksatılmadan kadın bedeni üzerinden sürüp gitmiştir. Ulus devlette kadın özgürleşmesi, ulusal tarihsel hedefler içinde eritilmiş ve kadının ikincilik konumu yeni bir şekilde meşrulaştırılmıştır. Cumhuriyetin resmi ideolojisi kadınların kamusal alana çıkmalarından, meslek sahibi olarak ev dışında çalışmalarından yana olmuştur. Ancak gelenekselci kalıp ile modernleşmeci kalıp arasında, toplumsal cinsiyet rolleri açısından temel bir farklılık yoktur. Kemalist erkeklerin hayalindeki “yeni kadın” ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan bir varlıkken, kadının en belirgin meziyeti, fedakarlığı ve meziyetidir. Erkeklerin bu konudaki sözcükleri iktidarın cesaretini yansıtmaktadır. Ulus devlet projesi, kadınların geleneksel rollerini modern biçimler içinde sürdürmelerini sağlamakta ve bu biçimleri de artık kendisi belirlemektedir. Kadınları, erkeklerine uğraşlarında fedakârca eşlik eden, *cinsiyetsiz yoldaşlar* olarak tanımlayan Cumhuriyet ideologları, kadınlardan, cinselliklerini bir kenara atıp, modernleşme sembolleri olarak kamusal alanda görünürlük üzerinde durmalarını ve ayrıca Batılı kadınlar gibi de kamusal alanda uçarılıklar, hafifmeşreplikler yapmayıp, erkeklerin sakın, temiz, besleyici, aseksüel eşleri olmalarını istemiştir. Kamusal alanda kıyafet sorunu da burada devreye girmiştir. (19)

Emine ve Mine (2007) Cumhuriyet ideolojisi, kamusal alan ve türban tartışmalarının yükseldiği dönemde üretilmiştir. Bir yandan Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk’ün eşi Latife Hanım’ın çarşafından sıyrılıp batılı normlara uygun giyim tarzını benimsemesi tartışılabilirken, diğer yandan cumhurbaşkanı eşinin türbanlı olup olmaması, siyasi arenada belirleyici etken haline gelmiştir. İki tip kadın profili yaratılmış, laik ve anti laik kesimler tarafından “çağdaşlık” ya da “inanç” örtüsü altında gizlenmiş “cinsiyetçi baskı” iki kutba ayrılmış kadınlar tarafından en derinden, her zaman hissedilmiştir.

Hicap (2007) adlı video performansın üretimi de bu döneme rastlar. Arapça kökenli bir kelime olan “Hicap” Türkçedeki sözlük anlamıyla utanma, mahcubiyet, sıkılma demektir. İran’da tesettürün kelime karşılığı “Hicap” örtünmek ile eş anlamlı olarak kullanılır. İslami giyim anlayışının batı ülkelerinde yarattığı tartışma göz önüne alındığında, doğulu olma durumu, “kimliksiz” ve “ezilmiş” kadın imgesi ile somutlaşarak, “başörtüsü”, “burka” ya da “çarşaf” ile sembolleşir. Oysa bu çok katmanlı imge demokrasisi ya da muhafazakârlığı, hem doğuda hem de batıda, çarşaf, türban, döpiyes, ya da iç çamaşırı gözetmeden kadın imgesini, ekonomiden politikaya kadar geniş bir yelpazede kullanmaktan çekinmez.

2009 yılında, 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen videosu, sanatçının toplumsal cinsiyet meselesine nasıl yaklaştığını gösteren son yapıtıdır. **İbretnüma** (2009) adlı animasyonlu videoda başrolde oynayan animasyon karakter, güneydoğu Anadolu’da yaşayan fakir bir ailenin dillere destan güzellikteki kızıdır. Filmin anlatım tarzı Binbir Gece Masalları’na benzerken, filmde bir tür trajik ve ibretlik halk masalı anlatılmaktadır. Güneydoğu Anadolu’dan büyük bir kente göç eden oldukça güzel bir genç kızın evlilik, annelik, ihtiyarlık öyküsünü anlatan bu masal, laik değerler, ahlaki muhafazakârlar ve kurumsal dine pek çok yerde gönderme yapar. Türk toplumunda, kadının çağdaş bağlamını konu edinen bu videoda, anlatı, başkarakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantalistleştirilmenin ve tüketim sömürsünün mekânı olarak kullanılmasını sorunsallaştırır. Videoda çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolâhlı parçalarla birleştirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini ve hat sanatını andıran zengin bir görsel dağarcık kullanılmaktadır. **İbretnüma**’da kadın bedeninin neredeyse her bir uzvunun bir temsilî nesne olabileceği vurgulanmaktadır. Başörtüsüyle, mini etekle, anne ya da koca baskısı fark etmeksizin bedeninin bir mesajlar alanı olarak kodlanmasının, çoğu zaman kadının iradeden yoksun ve sessiz olmasını emrettiğini vurgulayan video, anneliğin iktidarı sürdürmedeki rolünü de vurgulamaktadır.

5. Sonuç

Canan Şenol yapıtlarında, Türkiye’de toplumsal cinsiyet alanındaki pek çok konuya değinmektedir. Sanatçı erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’de

kadına yaklaşımdan, güncel bir mesele olan türban tartışmasına kadar siyasetin kadın üzerindeki etkilerini yapıtlarında göstermektedir. Örneğin, sanatçının **Hetani Kemal Sax e, kuştına jinan yasaxe!** (2006) adlı yapıtı erken Cumhuriyet döneminde kadına biçilen rollere değinirken, **Ayak Sesleri** (2004), **Emine ve Mine** (2007) ve **Hıcap** (2007) adlı eserleri toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve beden denetimi arasındaki ilişkiler üzerine kurgulanmıştır.

Şenol, yapıtlarının çoğunu hayatın içinden, yaşanmış ve genellikle trajik olaylardan esinlenerek gerçekleştirmektedir. Bu yapıtlar, iktidar alanlarının beden üzerindeki etkisi, bu alanların beden kontrolünü nasıl yönlendirdiğini sorgulamaktadır. Canan Şenol, Türkiye'de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi kurumlarda yaşadığı şiddeti, ensest ilişkileri konu alan çalışmalar yapmakla birlikte, kadının bu kurumlar içerisinde yaşadığı cinsel istismarların aile ve şiddete uğrayan kişilerce saklandığını izleyicilerin yüzüne vurur. **Görmedim Duymadım, Bilmiyorum** (2003) ve **İbretnüma** (2009), sanatçının, aile içi cinsel istismar ve şiddeti en sert bir biçimde işlediği çalışmalarıdır. Her iki yapıtta da, aile kurumunun kutsal değerlerinin korunması uğruna mağdur olan çocuk ve kadınlara değinilmektedir. Aile içi şiddet ve cinsel istismar pek çok feminist düşünürün temel konularındandır. Özel olanın politik olduğunu belki de en çok burada görmek mümkündür. İktidar yapılarının en küçüğü olan aile, her ne pahasına olursa olsun belirli politikalarla korunmalıdır. Aile içinde olanlar "kol kırılır yen içinde kalır" mantığında bu kurumu korumak adına saklanmalıdır. Aksi halde tüm iktidar mekanizmaları çekirdekten başlayarak sarsılabilir. Aile, iktidarlarca kutsal atfedilmiş ve belirli yasalarla korunmaktadır. Buna karşı her türlü eylem, iktidara yapılmış bir eylemdir. Aile içi cinsel istismar özel, kişiseldir fakat bunun saklanması tamamen politiktir.

Şenol, özel olan politiktir söylemini sanatının merkezine yerleştirmiştir. Kendini aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlayan ve performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten sanatçı, kültür üretimi yapan bir kültür işçisidir. Sanatında, konu kadar bu konunun işleniş biçimine yani estetik sunumuna da önem veren sanatçı, eril Batı sanatına karşın, başrollerinin kadınlar olduğu, Doğu sanatı olarak algılanan minyatürlerden oluşan videolarıyla ön plana çıkar. Videoların yanı sıra, kendi bedenini bir araç ve özgürlük alanı olarak kullandığı performans ve fotoğrafları, Barbie bebek-

lerle oluşturduğu fotoroman tarzı hikâyeler de sanatçının kullandığı malzemelerdendir.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, A., "Sanat: Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi", İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- ARAT, Z., "Kemalizm ve Türk Kadını", Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu (der.), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- BAYKAN, A., "Nezihe Muhittin'de Feminizmin Düşünsel Kökenleri," **Nezihe Muhittin ve Türk Kadını**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999
- BERGER, J., "Görme Biçimleri", İstanbul: Metis Yayınları, 2005
- BERKTAY, F., "Türk Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var Mı?", **80'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Hzl.: Ş. Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- BERKTAY, F., "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi**, C.I, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001
- BERKTAY, F., **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003,
- ÇAKIR, S., **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996
- ERGAS, Y., "1970'lerin Feminizmleri," Françoise Thébaud (V. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. V. Cilt: Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005
- FOUCAULT, M., "The History of Sexuality", Vintage Books Edn., ABD, 2. Cilt, 1990
- FOUCAULT, M., "İktidar ve Beden", **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin, Seçme Yazılar 4, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003
- HEYWOOD, A., "Feminizm", **Siyasi İdeolojiler**, Çev.: Ş. Akın vd., Adres yayınları, Ankara, 2007
- HOOKS, B., **Feminizm Herkes İçindir**, Çev.: E. Aydın vd., Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2002
- GÖLE, N., "80 Sonrası Politik Kültür", **Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme**, Der.: E. Kalaycıoğlu, A.Y. Sarıbay, Alfa Yayınları, İstanbul, 2000
- GÖLE, N., **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, B. 8, Metis Yayınları, İstanbul, 2004
- KÄPPELİ, A.M., , "Feminist Sahneler," **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, 2005
- SDLEDZIEWSKI, E.G., "Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi", Michelle Perrot, Geneviève Fraisse (IV. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005,
- TEKELİ, Ş., "1980'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi", Birikim, 1989

- <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=692> (10.01.2010)
- <http://mimesis-dergi.org/?p=321> (02.07.2010)

NOTLAR

1. E.G., SDLEDZIEWSKI, "Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi", Michelle Perrot, Geneviève Fraisse (IV. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2005: 39
2. A.M., KÄPPELI, "Feminist Sahneler", **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, 2005, 449 – 477
3. E.G., SDLEDZIEWSKI, "Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi", s. 39
4. <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=692>
5. <http://mimesis-dergi.org/?p=321>
6. A., HEYWOOD, "Feminizm", **Siyasi İdeolojiler**, Çev.: Ş. Akın vd., Adres Yayınları, Ankara, 2007, 290
7. A.g.e., 303.
8. S., ÇAKIR, **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, 20-21
9. Y., ERGAS, "1970'lerin Feminizmleri", Françoise Thébaud (V. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. V. Cilt: Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2005, 483
10. A.M., KÄPPELI, "Feminist Sahneler", ss. 449 – 477
11. A., BAYKAN, "Nezihe Muhittin'de Feminizmin Düşünsel Kökenleri", **Nezihe Muhittin ve Türk Kadını**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, 23
12. Z., ARAT, "Kemalizm ve Türk Kadını", Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu (der.), **75. Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, 1998 68
13. A.g.e: 67
14. J, BERGER, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 45 – 47
15. A.g.e.: 63
16. M., FOUCAULT, "İktidar ve Beden", **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin, Seçme Yazılar 4, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2003: 41
17. M., FOUCAULT, **The History of Sexuality**, Vintage Books Edn., ABD, 2. Cilt, 1990: 94
18. F., BERKTAY, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi**, C.I, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001,: 91
19. F., BERKTAY, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003: 99