

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**BEDEN ve CİNSİYET KAVRAMLARININ MİMARİ
TASARIM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN İNCELENMESİ**

Mimar Hatice BAŞTABAK

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr . Ömür BARKUL

İSTANBUL, 2008

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİL LİSTESİ.....	v
ÇİZELGE LİSTESİ	vii
ÖNSÖZ	viii
ÖZET	ix
ABSTRACT.....	x
1. GİRİŞ	1
1.1 Konunun Önemi ve Ele Alınış Nedenleri	1
1.2 Araştırmanın Sınırları	2
2. BEDEN	3
2.1 İnsan Bedeninin Yapısı	3
2.2 Beden ve Cinsiyetin Anatomik Açıdan İncelenmesi	3
2.3 Beden-Mekan Etkileşimi	5
2.3.1 Beden-Mekan İlişkisinde “Ayna”	6
2.3.2 Bedenin Mekansal Deneyimi	8
2.4 Bölüm Sonucu	9
3. CİNSİYET	11
3.1 Cinsiyet Tanımlamaları	11
3.2 Cinsiyet Farklılıkları	13
3.2.1 Psikolojik Farklılıklar	13
3.2.2 Toplumsal Cinsiyet.....	13
3.3 Cinsiyet Roller.....	14
3.3.1 Sosyal Rol.....	15
3.3.2 Üçüncü Cinsiyet “Eşcinsellik” “Q” Teori	16
3.4 Farklı Cinsiyetlerin Psikolojik ve Sosyolojik Analogileri	17
3.4.1 Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın	17
3.5 Cinsiyet Teorilerine Bakış.....	19
3.5.1 Feminist Teori	19
3.5.2 Modernleşme Sürecinde Kadın ve Erkeğin Sosyal Konumuna Bakış	20
3.6 Bölüm Sonucu	22

4.	MİMARİ TASARIMDA BEDEN VE CİNSİYET	24
4.1	Beden-Mimarlık İlişkisi	24
4.1.1	Antikitede Beden	25
4.1.2	Klasikte Beden	25
4.1.3	Mimaride İnsanbiçimcilik	32
4.1.4	19. Yüzyılda Eril Beden	34
4.1.5	Modern’de Bedenin Yeniden Yazılımı	35
4.1.5.1	Le Corbusier-Modulor.....	35
4.1.5.2	Bedenin Sistematik Altına Alınması	37
4.1.6	Parçalanın Beden	38
4.1.7	Beden Bağlamında Dekonstrüktivizm’e Bakış	39
4.1.7.1	Coop Himmelblau, Rooftop Örneği	40
4.1.7.2	Daniel Libeskind, Yahudi Müzesi Örneği.....	42
4.2	Cinsiyet-Mimarlık İlişkisi	43
4.2.1	Cinsiyet ve Mekan	43
4.2.2	Farklı Cinsiyetlerin Mekansal Algıları ve Yaklaşımları	44
4.2.2.1	Mimaride Eşcinsel Yorum	46
4.2.2.2	Dişil Süsleme	48
4.2.2.3	Feminist Mimarlık.....	48
4.2.3	Mekanda Cinsiyetçi Ayrım	50
4.2.4	Mimaride Cinsiyetçi İmgeler	52
4.2.4.1	Cinsellik Yeri Olarak Mekan; Konut Örneği	52
4.2.4.1.1	Yatak Odası	53
4.2.4.1.2	Banyo-Tuvalet	53
4.2.4.1.3	Adolf Loos, Müller Evi Örenđi	54
4.2.4.2	Türk Hamamı	55
4.2.4.3	Metaforik Yaklaşımlar	56
4.2.5	Tasarımcının Cinsiyeti ile Mimari Etkinliği Arasındaki İlişki	61
4.2.6	Cinsiyet ve Kent	65
4.3	Bölüm Sonucu	69
5.	CİNSİYET - MİMARLIK İLİŞKİSİNİN SAPTANMASINA YÖNELİK BİR ALAN ÇALIŞMASI.....	71
5.1	Çalışmanın Amacı	71
5.2	Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı.....	71

5.2.1	Denekler	72
5.2.2	Mimari Uyaranlar	72
5.3	Bulguların Değerlendirilmesi	74
5.3.1	Aşama 1: Yapıların Cinsiyeti ve Nedenleri Veri Analizi	74
5.3.2	Aşama 2: Yapıların Tasarımcılarının Cinsiyeti Veri Analizi	78
5.3.3	Aşama 3: Soru - Cevap Veri Analizi	81
5.4	Alan Çalışmasının Sonuçları	87
6.	GENEL SONUÇLAR	89
	KAYNAKLAR	91
	EKLER	94
Ek A	Alan Çalışması Anket Örneği	94
	ÖZGEÇMİŞ	100

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1 İnsan vücudunun düzlem ve eksenleri	4
Şekil 2.2 İnsan embriyosunun gelişimi (Embriyoloji Atlası)	5
Şekil 2.3 Ayna.....	8
Şekil 4.1 Vitruvius’un ideal erkek bedeni	26
Şekil 4.2 Vitruvius’un ideal erkek bedeni	26
Şekil 4.3 Akropoliste Karyatitler	26
Şekil 4.4 Francesco Di Giorgio Sütun Eskizi	28
Şekil 4.5 Venüs’ün oranları, eskiz	31
Şekil 4.6 18. yy’da Karlsruhe, bedene ve dolaşıma dayalı şehir tasarımı	31
Şekil 4.7 Charles Barry ve A.W.N. Pugin’in Brüksel’deki Adalet Sarayı	33
Şekil 4.8 Garnier’in Paris’teki Opera binası	33
Şekil 4.9 Le Corbusier, Modulor	36
Şekil 4.10 Neufert, Yapı Tasarımı kitabından örnek	37
Şekil 4.11 Rooftop, Coop Himmelblau.....	41
Şekil 4.12 Rooftop, Coop Himmelblau.....	41
Şekil 4.13 Açık Ev (Open House), Coop Himmelblau, Malibu	41
Şekil 4.14 Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind	42
Şekil 4.15 Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind	42
Şekil 4.16 Vitruvius, banyo eskizi	53
Şekil 4.17 Adolf Loos, Müller evi, salon.....	55
Şekil 4.18 Adolf Loos, Müller evi, kütüphane.....	55
Şekil 4.19 Adolf Loos, Müller evi, yatak odası	55
Şekil 4.20 Adolf Loos, Müller evi, yemek odası	55
Şekil 4.21 “Turkish Bath”, Jean Auguste Dominique Ingres (1862)	56
Şekil 4.22 Ulusal Hollanda Binası Vlado Milunic’in figüratif eğilimlerini götsen ilk eskiz ..	58
Şekil 4.23 Ulusal Hollanda Binası, Prag.....	58
Şekil 4.24 Sonsuz Ev, Frederick Kiesler	58
Şekil 4.25 Hon Katedrali.....	58
Şekil 4.26 Tholos örneği (plan, kesit).....	59

Şekil 4.27 Hindistan'daki Khajuraho Tapınağı	60
Şekil 4.28 Hans Hollein'e ait gökdelen eskizi	61
Şekil 4.29 Mimar Calude-Nicolas Ledoux'un "eğlence evi" planı	61
Şekil 4.30 L. Sullivan'ın tasarladığı Ulaşım Binası Kapısı	63
Şekil 4.31 L. Sullivan'ın tasarladığı Ulaşım Binası Planı	64
Şekil 4.32 Abu Dhabi Görsel Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid	65
Şekil 4.33 Apartman Binası, Odile Decq.....	65
Şekil 4.34 Le Corbusier, Cezayir kent planı çalışmaları sırasındaki kadın eskizi.....	65
Şekil 4.35 Le Corbusier, Cezayir kent planı çalışmaları sırasındaki kadın eskizi.....	68
Şekil 4.36 Le Corbusier, Cezayir kent planı çalışması	68

ÇİZELGE LİSTESİ

	Sayfa
Çizelge 5.1 Öğrenci grubunun yapılara yükledikleri cinsiyet analizi.....	75
Çizelge 5.2 Erkek öğrencilerin yapılara yükledikleri cinsiyet analizi	75
Çizelge 5.3 Bayan öğrencilerin yapılara yükledikleri cinsiyet analizi	75
Çizelge 5.4 Mimar gurubun yapılara yükledikleri cinsiyet analizi.....	77
Çizelge 5.5 Erkek mimarların yapılara yükledikleri cinsiyet analizi.....	77
Çizelge 5.6 Bayan mimarların yapılara yükledikleri cinsiyet analizi	77
Çizelge 5.7 Öğrenci grubunun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu	78
Çizelge 5.8 Erkek öğrencilerin, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu.....	79
Çizelge 5.9 Bayan öğrencilerin, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu.....	79
Çizelge 5.10 Mimar gurubun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu	80
Çizelge 5.11 Erkek mimar gurubun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu	80
Çizelge 5.12 Bayan mimar gurubun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu	80
Çizelge 5.13 Öğrenci grubunun 3. aşama yanıtlarının analizi	81
Çizelge 5.14 Mimar gurubun 3. aşama yanıtlarının analizi	81
Çizelge 5.15 Cinsiyet – Mimarlık İlişkisini Saptanmasına Yönelik Alan Çalışması Sonuçları Tablosu	86

ÖNSÖZ

Bu çalışma, mimarlık alanında, beden ve cinsiyet kavramlarının tasarıma olan etkilerini açıklamak amacıyla yapılmıştır. İlk olarak, beden ve cinsiyet kavramları tanımlanarak, psikolojik ve sosyolojik bağlamda ele alınmaya çalışılmış; sonra, mimari alana dokunma aracı olarak beden, cinsiyet kavramları ve mimarlık arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Mimari tasarıma olan etkileri örneklemelerle ve farklı yönleriyle ele alınmıştır. Son bölümde, alan çalışması ile yapılan araştırma desteklenmeye çalışılmış, mimari tasarıma bu anlamda bir bakışa açısı getirmek amaç edinmiştir.

Öncelikle çalışmamda bana yardımcı olan hocam, Doç. Dr. Ömür Barkul’a teşekkür ederim.

Yardım ve desteklerini esirgemeyen annem Fatma Baştabak, ağabeyim Ahmet Baştabak ve dostlarım, Ayten Çağlar, Gülden Erdoğan, bedeni anatomik olarak anlatmaya çalışmamda tıp bilimi açısından bana bilgi veren Ast. Dr. Gül Tandoğaç’a ve anketi uygulama sürecimde yardımcı olan Levent Şentürk’e çok teşekkür ederim.

Ocak 2008

**Mimar
Hatice Baştabak**

ÖZET

BEDEN ve CİNSİYET KAVRAMLARININ MİMARİ TASARIM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

Hatice BAŞTABAK
Mimarlık, Yüksek Lisans Tezi

Bu çalışmada, beden ve cinsiyet bağlamında mimari tasarımın şekillenmesi, bu olguların mimari tasarıma olan etkisi araştırılmaya çalışılmıştır. Amaç, mimaride cinsel bir ayrımcılığa gitmek değil, bir varlık olarak bedenimiz ve cinsel kimliğimizle mimarlık alanına nasıl dokunduğumuzu araştırarak, mimari tasarıma bu gözle bir bakış açısı geliştirmektir.

Araştırma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, giriş, araştırmanın amacı ve kapsamı hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde, insan bedeni fiziksel olarak tanımlanmış (tanımlarken tıp biliminden faydalanılmıştır), bendenin anatomik gelişimi, cinsiyetin oluşumu hakkında bilgi verildikten sonra, bedenın mekanla olan ilişkisi, keşfi ve deneyimi üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde, bedenın ayırt edici bir özelliği olan cinsiyet olgusuna, psikolojik, sosyolojik ve felsefi açıdan değinilmiş, toplumsal hayatın bir parçası olan bedenın, edindiği cinsel rol, daha sonra edinilen yeni cinsiyet kavramları (eşcinsellik), cinsiyetin sosyolojik bir vaka olması ile oluşan feminist teori ve kadın ve erkeğin sosyal hayattaki konumlarından bahsedilmiş, batı felsefesinde cinsiyete dair söylemlere yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde, önce, bedenın mimarlık disiplini nasıl şekillendirdiği ve tarihsel süreci incelenmiştir. Bu süreçler, antik dönem, klasik dönem, modern dönem ve günümüze kadar bölümlenmiş ve örneklendirilmiştir. Daha sonra cinsiyet olgusu, mekanla olan ilişkisi, mekan nasıl şekillendirdiğinden bahsedilmiştir. Beden ve cinsiyetin tasarıma olan etkileri çeşitli açılardan ele alınmıştır. Mimarlıkta form olarak cinselliği ima eden yapılar, cinsiyetçi imgelerin şekillendirdiği mimarlık ve tasarımcının cinsiyetinin etkisi sorgulanmıştır. Cinsiyetin, kent bağlamındaki etkisi de ele alınmaya çalışılmıştır.

Son bölümde alan çalışması yapılmış, mimarlık öğrencileri ve mimar gruba yapılan anket ile mimari tasarıma, cinsiyet kavramı üzerinden bakılması amaçlanmıştır. Gerek araştırma, gerekse anket sonuçları, mimari tasarımda cinsiyet sorunsalının temel bir durumdan öte ikincil olarak var olduğunu, çoğunlukla mimari yapı ortaya çıktıktan sonra tartışılır olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Beden, Mekan, Cinsiyet, Mimari Tasarım

JÜRİ:

1. Doç. Dr. Ömür Barkul
2. Doç. Dr. Çiğdem Polatoğlu
3. Yrd. Doç. Ahmet Tercan

Kabul tarihi: 18.01.2008
Sayfa Sayısı: 100

ABSTRACT**ANALYSIS OF THE EFFECTS OF BODY AND GENDER CONCEPTS
ON ARCHITECTURAL DESIGN**

Hatice BAŞTABAK
Architectural Design, M.S. Thesis

This study is about how architectural design can be shaped in the context of body and gender; and the effects of body and gender on architectural design are discussed. The main aim in architecture is not sex discrimination. On the other hand, by looking with a different angle we try to develop a new approach in architectural design. The study will try to research how we as individuals with an existing body and with our sexual identity tend to differently touch architectural areas. From this perspective, we try to develop a new approach in architectural design.

The study consists of five sections. In the first section, there is an introduction in which the aim of this study and its content is described. In the second section, the human body is described as a physical entity (with help of information from medicine). After giving information about the human body's anatomical development and the formation of gender, the body's relation with space is examined.

In the third section, the study is focused on the fact of gender as a distinguishing part and its role in the psychological, sociological and philosophical perspectives. Because the body is part of social life with obtained sexual role and with new sexual concepts (homosexuality), it is a sociological entity. Consequently, in addition to discussing sexual roles in social contexts, feminist theory and the statues man-women in social life are also mentioned in this study. Furthermore, this section includes discourses about gender from western philosophy.

In the fourth section, the way how an architectural discipline is shaped with body and all its historical processes are discussed first. Then, gender concept itself, along with its relation to space and how it shapes a space is argued. Moreover, the effects of body and gender on design from different perspectives will be discussed. The effects of gender within the context of urban life are also discussed and mentioned.

The final section will aim to discuss the concept of gender and architecture by assessing the results of a survey that has been made in field study; and the questionnaire in which groups of architects and students studying architecture provided answers will be assessed. The questionnaire aimed at focusing on concepts of architectural design and the gender concept. Both the survey and the research suggest that question of gender plays not a primary but a secondary role in architectural design. And furthermore, it was observed that it is in general not at the design stage but after an architectural structure comes into being that the question of gender is discussed.

Keywords: Body, Space, Gender, Architectural Design

JURY:

4. Doç. Dr. Ömür Barkul
5. Doç. Dr. Çiğdem Polatoğlu
6. Yrd. Doç. Ahmet Tercan

Acceptance Date : 18.01.2008

Number of Pages : 100

1. GİRİŞ

1.1 Konunun Önemi ve Ele Alış Nedenleri

İnsan bedeni, dünyayla etkileşime girdiği andan itibaren, bedeni ile dokunduğu alan arasında bir örgütlenme olmuştur. En ilkel zamandan en teknolojik zamana, bu durum, beraberinde barındırdığı olasılıklar ile mimarlık düşüncesinin strüktürü olmuştur. Her yeni oluşan beden, yeni bir örgütlenmenin habercisidir ve bedenin her hali çeşitlenmenin nedenidir; dünyanın zengin deneyimlerine katılmamızı sağlar. Beden, fiziksel ve ruhsal arızalarıyla mekanı üretmektedir. Şişman-zayıf, uzun-kısa, sinirli-mutlu vs, mekanı oluşturan ve beraberinde mekanı bedene ait kılan özelliklerdir. Bedenin her hali tasarımın bir kaynağı olmaktadır. Mekan ise, kimliğin bedensel pratikler üzerinde şekillendiği fiziksel durumu olanaklı kılar. Buna karşın, bedensel pratikler aynı zamanda fiziksel mekanı oluşturmaktadır.

Öte yandan cinsiyet olgusu, mimarlık disiplini içerisinde, kullanıcı ve tasarımcı cinsiyetleri açısından ilgi çekici bir kavramdır. Bedenin doğuştan değişmez bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum, bedeni farklı olan bu iki cinsi, dişi ve erkek olarak kodlamıştır. Spinoza*, “Bedenin cinsiyeti olmasından dolayı kadın ya da erkek olmalıdır” demiştir. Bu anlamda beden cinsel bir rol edinmekte ve ona yüklenen toplumsal normlara göre hareket etmek zorundandır. Cinsiyet kavramı, bu bağlamda psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alınmalıdır.

Antik çağda beden, matematiksel olarak keşfedilmesinin keyfini sürmüştür. Öyle ki kurulan kentlerin her bir parçasına ilham kaynağı olmuştur. İdeal olarak seçilen erkek bedeni, özellikleri ile iktidarı ve ataerkil yaşam biçimini temsil etmiştir. Endüstri devrimi ve sonrasında kadının da iş gücüne katılması ile kadın ve erkek arasındaki sosyal rol değişim geçirmiş, ideal beden parçalanmıştır. Modernizmde beden artık uzuvları, arızaları, güzelliği

*Spinoza, René Descartes ve Gottfried Leibniz ile birlikte 17. yüzyıl felsefesinin en önde gelen rasyonalistlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Beden ve ruhun birbirlerine olan üstünlükleri yerine paralelliklerini savunan Spinoza, ereksel bir nedenselliğe de karşı çıkmıştır. Bununla birlikte aşkın bir tanrı anlayışı yerine, içkin bir doğa anlayışı getirmiştir. Böylece ruhun bedeni yönettiği insan biçimli tanrı fikri yerine, bütün çeşitlilikleri barındıran ereksel olmayan tek bir doğadan bahsetmekle beraber, insandaki temel üç yanılsamayı tasvir etmiştir. Ereklilik çerçevesinde; Bilinç, özgürlük ve tanrıbilimsel yanılsama.

ya da çirkinliği ile, bitmemiş, eksik, hesaplanmamış, düzensizdir. Diğer yandan da cinsiyet sosyolojik bir vaka halini almış; feminizm ve beraberinde gelişen eşcinsel hareket, yeni bir süreci başlatmıştır.

Beden ve cinsiyet kavramlarından yola çıkarak mimarlık alanına çeşitli açılardan bakmak mümkündür. Tasarımcının cinsiyeti ile tasarladığı mekan arasındaki ilişki; cinsel karakterimizle varolan mekanı nasıl şekillendirdiğimiz; bize cinsel imalarda bulunan yapılar ya da bizim yapılara yüklediğimiz cinsel kimlikler gibi.

Mimarlık, mekanı üreten düşünsel bir alana dokunmaktadır. Bu bağlamda beden ve cinsiyet olguları mimari tasarım sorunları içinde önemli bir yer almaktadır. Mimari tasarımın aracı insanın “kendisidir” ve “kendisi için tasarlar”. Tasarımcının kimliği, cinsiyeti, yaşam pratiği, ilişkileri, bedensel ve ruhsal sorunları ile mimarlık ürünleri oluşmaktadır. Mimarlık beden ve cinsel kimliğin kendini kişiselleştirdiği bir dil olabilir mi? Ürettiğimiz yapılar kişisel arzularımızın izlerini mi taşıyorlar? Mimari, dişi ve erkek değerler taşır mı? Eğer ki tasarım eylemi mekana anlam kazandırıyorsa, burada araç, insanın kendisi olmalıdır ve çeşitliliğe neden olan da bu durumdur. Bu anlamda, tasarlanan mekanın çözümlenmesinin araçlarından biri de insana ait olan bedeni ve cinsiyeti olabilir. Kadın ve erkeğin farklı cinsiyetlerinin olmasının yanında bedensel pratikleri, düşünce yapıları ve deneyimlerinin farklı olması; tasarım süreçleri ve mimari alandaki varlıklarının farklılığını da kaçınılmaz kılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, beden ve cinsiyet olgularını inceleyip mimari tasarım üzerindeki etkisini araştırmak ve örneklemektir. Mimari bir olgu olan mekanla, biyolojik beden arasındaki kesişme noktalarını örgütleyen cinsiyet problemi üzerine bir araştırma yapmaktır. Bu çalışmaya bir alt yapı oluşturabilmek için, psikoloji, sosyoloji ve felsefe alanlarında beden ve cinsiyet kavramlarına olan yaklaşımlar araştırılmıştır.

1.2 Araştırmanın Sınırları

Beden ve cinsiyetin mimari etkisi üzerine yapılmaya çalışılan bu araştırmada, ilk olarak beden kavramı, mekanla olan ilişkisi ve mimarideki anlamı üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Daha sonra psikoloji, sosyoloji ve felsefe bilimlerinden yararlanarak, cinsiyet olgusu irdelenmiş ve mimari tasarımla olan ilişkisini kurmak için bir alt yapı oluşturmaya gayret edilmiştir. Son olarak, bedenle cinsiyetin mimari ile olan ilişkisi kurularak, konu, örneklerle daha açık anlatılmaya çalışılmıştır.

2. BEDEN

Bu bölümde, insan bedeni fiziksel olarak tanımlanarak, bedenin anatomik gelişimi, cinsiyetin oluşumu hakkında bilgi verildikten sonra, bedenin mekanla olan ilişkisi, keşfi ve deneyimi üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

2.1 İnsan Bedeninin Yapısı

Sutherland'a (1978) göre beden, sosyal düzen hakkında fikir ifade etmek için doğal bir semboldür ve dört bölüme ayrılır. Sağ/sol, üst/alt, ön/arka, iç/dış, üstün koordinatlar-üst, sağ ve ön erkekle özdeşken, değersiz, bayağı koordinatlar-alt, sol ve arka dişiyle özdeştir. Sayısız etnografin çalışmaları bu ikili sınıflandırmanın evrensel olduğunu ve cinsler arası eşitsizliğin her ölçekte evden, şehre ve cennete kadar mekanın kullanımında ve organizasyonunda sembolize edildiğini gösterir. Örneğin, Endonezya toplumunda mekan iki kategoriye ayrılır. Sol, kadını, deniz kenarını, aşağıyı, toprağı, ruhani olanı, arkayı ve batıyı; sağ, erkeği, dağ kenarını, üstü, cenneti, önü ve doğuyu temsil eder. Erkekler dağdan ve üst dünyadan çıkan hayatla özdeşken, kadın denizin alt dünyasından çıkan ölüm, hastalık ve bela ile özdeştir. Benzer şekilde Çin Kozmolojisinde Yang, yani erkek ilke; öz ve ateşle özdeştir ve yukarıya yönlendirilmiştir, eğlenceli ve erkek uzvuna aittir. Yin; yani dişi ilke ise suyla, pasiflik ve korkuyla özdeştir. Çinlilere göre su feminen (dişi) bilinçsizliğini sembolize eder. Suyla daldırma, ateşi ve eril bilinci söndürür, ölüm demektir. Batı toplumlarında da kadınla özdeş coğrafi mekan öldürücü bir uyuşuklukla karakterize edilirken, erkek mekan canlandırıcıdır. Amerikan şehir ve banliyö ikilemi bu duruma kabul gören bir örnek teşkil eder. Kentsel hayat; kültürel ve entelektüel aktiviteler, güç, öfke, tehlike, anlamlı iş, önemli dünya işleri ve erkekle özdeştir. Dişi banliyö ise güvenli, evcil, sakin, doğaya yakın ve akılsızdır (Weisman, 1992).

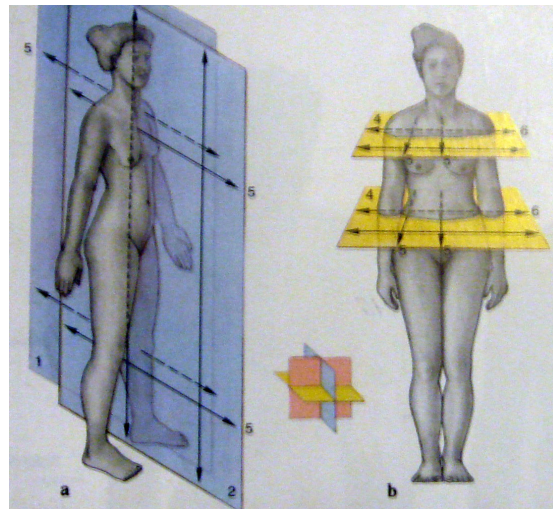
2.2 Beden ve Cinsiyetin Anatomik Açıdan İncelenmesi

Z. Bauman^{*}: “Ölmek zorunda olma gerçeği” demiştir. Görünüşte, bütün hayatta kalma çabalarını nihai bir başarısızlığa mahkum etmektedir. Ayrıca ölmek zorunda olduğunu bilmek

^{*} Z. Bauman, “Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri”, s.16

en görkemli insan projelerini bile küçük ve önemsiz, içi doldurulmuş bir saçma haline dönüştürebilir. Peki o zaman efsaneleri yaratan, dehaları sonsuz kılan ölüm anına son sözü söyletmeyen, yaşamın gemleme olasılığını doğuran şey nedir? Sürekli yaratmaya, yaşamı kendine özgü kılmaya çalışmak. İnsanoğlu bedenin hayatta kalma sınırlarını bu şekilde uzatarak yaşam sonrası kalıcılığını ve kısmen ölümsüzlüğünü sağlamıştır. Beden hayatta kalarak ödevini en iyi şekilde yerine getirmek amacıyla tasarlanmış mükemmel bir mimari anatomi ve birbiriyle uyumlu sistemler bütünüdür.(Şekil 2.1)

İskelet sistemimiz canlıyı cansızdan ayıran temel nitelik olan hareket kabiliyetinin ana unsurudur ve çok büyük yükler taşıyabilecek kadar güçlü olmasına karşın çok az bir enerjiyle taşınabilecek kadar hafiftir. Bir haltercinin bacak kemiğinin taşıdığı yükü taşıyacak başka bir yapının onlarca kez daha ağır olması gerekir. Kemiğin mimari anatomisi, bu problemi çeşitli kanallarla boşluklar oluşturmak ve iç içe geçmiş bu kanallarla güçlendirerek çözmektedir. Bu üstünlüklere verilecek örneklerin oldukça fazla olması, mimarlığın başlıca ilham kaynağı olmuştur.

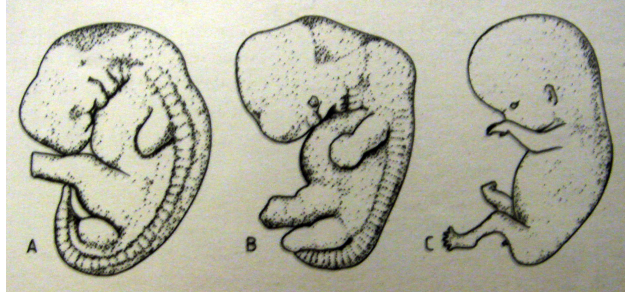


Şekil 2.1 İnsan vücudunun düzlem ve eksenleri (Anatomi Atlası)

İnsan bedeninin cinsiyeti beş aşamadan geçerek oluşur: Bunlar, kromozal-genetik cinsiyet; yumurtalıkla spermin birleşmesiyle belirlenen spermdeki X yada Y'ye göre XX. Yada XY şeklindeki oluşumdur. Gonadol cinsiyet; kadın (over) yumurtalığı ve testis varlığına göre belirlenir. Hormonol cinsiyet; overlerin çok fazla östrojen az miktarda testosteron, çok miktarda testoren az miktarda östrojen salgılaması ile belirlenir. Somotik cinsiyet; bu hormonların sonucunda kadına ve erkeğe özgü dış görünüş belirlenir. Psikolojik cinsiyet, kişinin kendini ne hissettiğidir. İnsan da cinsel organların gelişimi 4 haftada 5mm'lik embriyo iken başlar fakat 8 hafta kadar biseksüel şekilde gelişir. Eğer cinsiyet erkek ise 8

haftada testis gelişmeye ve testosteron salgısı salınmaya başlanmıştır. Testosteron salgısı ile birlikte kadın cinsiyetin oluşumunu önleyen bir faktörde beraberinde salınır. Bu sayede iç ve dış genital organlar erkek cinsine uygun şekilde şekillenir ve testis ilk başta yer aldığı karın içinden aşağı doğru inişe geçer (Embriyoloji Atlası). (Şekil 2.2)

Şekil 2.2 İnsan embriyosunun gelişimi (Embriyoloji Atlası)



2.3 Beden -Mekan Etkileşimi

Mekanlar insanların barınma, dinlenme, çalışma eğlenme ve yaratma egosunun tatmini amacıyla oluşmuştur. Mekan algısı ve yaradılışı; direkt olarak kültürel, sosyal, dinsel, çevresel, psikolojik nedenlerdir ve mekan, bunların tümünün çıkış noktası olan beden ve bedenlerin kendi ve birbirleriyle olan ilişkilerinden doğmaktadır.

Beden ve ruh ilişkisi ile ilgili iki genel yaklaşımdan bahsedilmektedir. Birincisi, beden ve ruhun ayrı ve bağlantısız olduğunu ileri sürmektedir. Bu yaklaşıma göre bedenler, nesne gibi algılanırlar. İkincisi, beden ve ruhun tamamen iç içe geçmiş olduğunu ileri sürmektedir. Her yaşayan insan daima kaçınılmaz olarak bir bedendir (A Franck, 1998). Bedeni özne olarak gören görüşe göre beden ve subje veya beden ve akıl birbirine bağlıdır. Beden, var oluşumuzun tek yoludur ve bizim dünyanın zengin deneyimlerine katılımımızı sağlar. Yaşayan beden, aktiviteleri, deneyim ve ihtiyaçları tasarımın bir kaynağı olabilir. Martin Heidegger, Maurice Merleau Ponty, Drew Leder ve David Levin'in kavrayışlarına göre bedenin mekanla ilişkisi sadece bir varoluş değil bir ikame etme ve harekettir. Franck'e (1998) göre sahip olduğumuz bedenler tek veya öncelikli duyusal modları bakış olan mimarlar ve diğerleri için bağlı pasif varlıklar olarak muamele görebilirler (Ünsal, 2000).

Yaşayan bedenin dünya üzerindeki deneyimlenmesini kavramamız açısından, bedenin nesne ya da özne olmasının sorgulanması, mekanla ilişkisinin temelini oluşturan mantığa alt yapı oluşturabilir.

Sosyal açıdan mekan ikili bir 'doğaya ' ve (belirlenmiş bir toplumda) ikili bir 'varoluş'a

sahiptir. Öte yandan birey (dikkate alınan toplumun her bir üyesi), kendini mekan ile ilişkilendirir, mekan içinde kendini yerleştirir. Kişi, hem kendine ait bir nesneler hem de yakınlık ile yüzleşir. Kendisini merkeze yerleştirir, ölçer, işaret eder; kendini ölçü olarak kullanır. Kişi, kısaca bir öznedir. Belirgin bir sosyal statü, bir rol ve işleve işaret eder: bireysel ve kamusal kimlik, aynı zamanda toplumda bir yer, konum ve duruma işaret eder. Öte yanda, mekan ara bulucu bir rol üstlenir: her düzlemin, her opak formun ardından ‘kişi’ başka bir şeyi kavramaya çalışır. Bu durum, sosyal mekânı yalnızca ışık, mevcudiyetler ve etkilerle doldurulmuş şeffaf bir ortama dönüştürme eğilimindedir. Bu nedenle mekan, bir yanda opaklıklar, bedenler ve nesneler, heyecan dolu enerjiler, gizli-hatta ulaşılmaz yerler, yapışkanlık alanları kara delikler barındırır; öte yanda sekanslar, nesne grupları beden zincirleri önerir; o kadar ki, gerçekte herhangi biri, herhangi bir zaman da görünmez bir gerçeklikten görünüre, opaklıktan şeffaflığa doğru sonsuza dek kayarak, yenilerini keşfedebilir. Nesneler birbirine değer, birbirini hissederek, duyar. Sonra birbirlerini süzerler. Kişi, mekandaki her şeklin, her mekansal düzlemin bir ayna oluşturduğu, seraplar ürettiği hissine kapılır; öyle ki, her bedenin, içinde sürekli yenilenen karşılıklı bir tekrar, yer değiştiren renk, ışık ve biçimler arası oyun ile, ardında kalan dünyayı yansıttığına ve geri gösterdiğine inanır. Basit bir yer değiştirme ya da çevresel değişim, nesnenin ışığa giden yolculuğuna yol açar: gizli, açığa dönüşür; örtük berraklaşır. Bedenin herhangi bir hareketi de aynı hedefi taşıyabilir. İşte bu, iki duygusal alanın kesişme noktasıdır (Lefebvre, 1993).

2.3.1 Beden-Mekan İlişkisinde “Ayna”

1930’ların sonlarında “Ayna Düzeyi (Mirror Stage)*” adlı klasik denemesinde Jaques Lacan, psikanalitik bir bakışla bedenin ayna-düzeyi öncesinde kendini algılayışını, bir “corps

* İlk olarak 1936'daki 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi'nde Fransız "psikanalist" Jacques Lacan tarafından ortaya atılan bir "psikanaliz" teorisidir. Sözü edilen teori yaşamın ilk 6-18 aylık dönemindeki psikolojik gelişim süreçlerini ele almaktadır. Bu dönemin öncesinde çocuk çevresindeki nesne ve bireylerden ayrı bir varlık olduğunu henüz algılama düzeyine erişmemiş bir ihtiyaçlar ve istekler bütünüdür. Bu süreçte bebek, varlığının birbirinden ayrık algı ve duyguların yardımıyla farkındadır; ancak bunların hiçbirisi henüz bir "ben" bütününe oturmamıştır. Bebek kendisini bir bütün haline getirilmemiş henüz tamamlanmamış bir puzzle gibi algılamaktadır. Ayna karşısında tutulduğunda ilk olarak kendisini çevresinden ve en yakın hissettiği varlık olan annesinden (ya da yerini tutan birincil kişiden) ayrı bir bütün olarak görür. Ben kavramının ilk ortaya çıktığı bu birincil süreçte bebek kendisini aynadaki görüntüsüyle özdeşleştirir ve kendisini ideal, organik ve mükemmel olarak duyumsar. Lacan bebeğin içerisinde bulunduğu aynayla yüzleşmeden önceki zihinsel süreci 0 olarak ifade eder ve aynadaki görüntüyle özdeşleşen ben kavramının ardından bu değer 1'e ulaşır. Lacan için bebeğin kendisini aynadaki benle bir tutması bir yanılsamadır; çünkü aynadaki ben sanal bir görüntüden fazlası değildir. aynaya bakan ben ile aynadaki ben aynı değildir; biri gerçek bir varlık diğeri ise sanal bir görüntüdür. kendim ya da "ego" bölünmüş, parçalara ayrılmıştır ve bebek hiçbir zaman yaşadığı psikolojik süreçleri aynada algıladığı tek bir fiziksel bütüne indirgemeyi başaramaz. İdeal ben algısı aslında ulaşılamayacak bir illüzyondur. Egonun ya da ben algısının bir yanılsamaya dayandığı gerçeği, egoyu bir kurgu ve illüzyon olma durumuna itmektedir.

morcele”, lokmalanmış bir beden olarak tariflemektedir. Ayna düzeyi gerçekleştiği anda kişi kendi yansıması ile göz göze gelir ve kendini mekansal olarak kimliklendirilmesine doğru uzanan dramatik bir gidiş başlamaktadır. Bu modelde Lacan için ayna, narsizm öncesi bedenin parçalı fantazmalarını, “bütünsel bir bedene sahip olan bir biçim” olarak görmesi durumuna dönüştüren bir “makine”, cazip bir tuzaktır. Bir bütün olarak yansıtılması ile bir önceki halinden yoksun kalan bu parçalanmış beden, bilinç altına itilir; ancak rüyalar ve psikanalizde kendini göstermektedir (Vidler, 1992).

Bu durumda, acaba ayna ve serap etkilerinin varolduğunu, ancak yaşanmış boş bir opaklık, anti-ayna etkisi diye bir şeyin olmadığını söylememiz mümkün müdür? Tzara’nın aynaları, “korkunun meyveleri” olarak tanımlanmasını veya Bataille’in kendini “matlaşmış ayna” ile karşılaştırmasını hatırlarsak değildir. Ayna, hem yalın, hem de değildir, neredeyse maddedir, ancak gerçekdışıdır; eşini, yokluğunu -aynı zamanda doğasını- bu diğer mekandan çağırarak kendi maddesel varlığı ile ‘ego’yu temsil etmektedir. Simetrisi yansıdığı anda ego, “ötekinde” kendini ‘tanır’, ancak gerçekte onunla karşılaşmaz. Bir yansıma, ama büyük farklılık üreten bir yansıma; ego’nun bedenini, zihni kurcalayan bir yakamoza dönüştüren bir tekrar temsil etmektedir. Burada, benzer olan aynı zamanda radikal bir biçimde ötekidir ve şeffaflık opaklığa denktir (Lefebvre, 1993).

Ayna, kavramsal boyutundan öte, bir nesne olarak da mekanda önemli bir yer teşkil etmektedir. Bedenin kendini keşfettiği, yansımasını seyrettiği ayna, mekanı da farklı bir boyutuyla göstermektedir. Bir yansımadan öte, ikili bir göz yanılması izlenimi vermektedir. Beden, mekan ve algı boyutunda nesnel bir etki olması açısından ilgi çekicidir ve mekansal deneyime ışık tutan bir araç olabilir.

Aslında, rolü bedene çok yakın duran bir ortam ile belirlenmiş olan bu özel nesnenin etkilerine bakarak sistematik bir genelleme yapmak pek doğru sayılmaz. Ayna, hem diğerleri arasında herhangi bir nesne, hem de onlardan farklı bir nesnedir, çabucak sönüverir, büyüleyicidir. İçinde ve derinliklerinde diğer nesnelerin belirleyici özellikleri, mekansal çevreleri ile ilişkili olarak bir araya gelir; ayna mekanda yer alarak bizi mekan hakkında bilgilendiren, onunla ilgili konuşan bir nesnedir. Bir anlamda bir ‘resim’dir. Aynanın da onu tanımlayan bir çevresi vardır, ve bu çerçeve boş veya dolu olabilir. (Şekil 2.3) Ayna önce doğal, sonra sosyal olarak oluşmuş olan mekanın içinde, gerçekten ikili bir mekansallık oluşturur: köken ve ayırım açısından bakıldığında imgesel, bir arada olma ve farklılaşma açısından bakıldığında somut ve pratiğe dönüktür (Lefebvre, 1993).



Şekil 2.3 Ayna

2.3.2 Bedenin Mekansal Deneyimi

Tuan* (2001)'e göre, Beden, dünyayı algılamak, gerekli uyarıcıları toplamak üzere sürekli ve zaman içinde çok yönlü hareketliliğe sahiptir, mekanın deneyimlenmesinde ilk araçtır. İnsanın, “mekansal yeteneği” olarak tanımladığı mekanı algılama deneyimini, insan duyularına ve hareketine bağlamıştır. İnsanların mekansal deneyimlerini anlatırken kullandıkları dilde bile harekete bağlı ifadelerin daha çok kullanıldığı görülmektedir (Ünsal, 2000).

Bedenin sınırı ‘iç’ ve ‘dış’ arasında bir ayrım yapmaktadır. Ayrıca üç boyutlu mekanda yerleşim ve hareketi nedeniyle bedenin kendi içinde sol/sağ, aşağı/yukarı, arka/ön gibi bölünmeleri vardır. Aynı zamanda bunlar kadınsı/erkeksi, kirli/temiz, özel/kamusal gibi zıtlıklara yönelik bireysel ya da grup değerlerini yansıtır. Bu durumda yeme, içme, nefes alma, cinsel birleşme ve doğum bedenselliğin ihlal edilmesi, bedensel sınırların aşılmasında çok önemlidir (Turuthan, 1983).

Weisman (1992)'a göre mekan dünyayı ve içinde yaşayan insanları düşünmek için ana bir

* Tuan, Y. F., (2001),. Space and Place, Edward Arnold Press, London.

çerçeve oluşturur. Bir anlamda mekanın bedeni kuşatmak ve korumak için ortaya çıktığı da düşünülebilir. Bu bağlamda mekanı her bakımdan doğru değerlendirebilmek için ‘beden’ ve ‘bedensellik’ kavramlarına açıklık getirmek gerekmektedir.

İnsanın kendi bedenini keşfetmesi ve onun için bir ortam oluşturması, bedene dair ruhani ve dünyevi yaklaşımların eyleme dönüşmesi anlamına gelmektedir. Bu durum, bedenin bir potansiyeli olduğu ve bunu dışavurması gerektiğini ortaya çıkarmaktadır.

Freudien psikoloji erkeğin uzvu ve dişinin döl yatağının insan tarafından bilinçsizce kullanımının farkına varılmasını sağlamıştır. Bilinçli veya değil, bu semboller oldukça yaygındır. Fakat Weisman’a (1992) göre her dik yapının erkeklik uzvu, kapalı yapının ise döl yatağı sembolü olduğu yorumu da sabit fikirliliktir. Dahası gösterişli yüksek binaların doğal olarak erkek eylemi, alçak gönüllü ölçülerde eğrisel binaların doğal olarak dişi eylemi farz edilmesi de kadın ve erkeğin kısıtlanması anlamına gelir. Bir binayı veya sanat eserini gözlemleyen kişi onu yapanın amaçladığından farklı anlamlar çıkarabilir. Bazı teorisyenler mimariyi sunuşsal mekan, sosyal ve ekonomik yapılar topluluğu ya da başka bir deyişle dişi veya erkek değerler gibi kendi dışında anlamlar ifade eden bir dil olarak görürler. Bazılarına göreyse mimarlık sadece kendine ve tarihine müracaat eden saf bir resmi iletişim dilidir. Anlam, mimarinin ister dışında ister içinde olsun, yansıması hem inşa edilmiş formun hem de onu gözleme eyleminin doğasındadır. İnsanı soğuktan, kötü hava koşullarından kulübeye göre çok daha iyi koruyan mağaradan ayrılmaya kışkırtan derin bir içgüdü olmalıdır. Doğum da bir çeşit ayrılımdır ve evrimsel ihtiyaçtan doğar. İçten gelen bir zorlama da ilk insanı koruyucu yeryüzünden koparıp ev inşa etmeye zorlamıştır. Bu aslında insanın içten gelen bir potansiyelinin dışa vurumudur; bu algıya, fikre ve isteğe sahip olan insan sonunda ev inşa etmeye ihtiyaç duymuştur. Dışarıda esinleneceği bir model olmadığına göre kaynağı da kendi içinden almıştır (Akgün, 2002).

Ev kavramının kökeni aslında bedenlerimizin dünyaya uyumunda yatmaktadır. Burada üç önemli strüktür vardır: Birincisi insan bedeninin üç akslı yapısı ve aşağı/yukarı, ön/arka, sağ/sol arasındaki temel ayırmadır (Dovey, 1985).

2.4 Bölüm Sonucu

Beden, anatomik olarak tasarlanmış bir yapıdır ve her bir parçasıyla bir potansiyel barındırmaktadır. Cinsiyet olgusu da bu tasarımın parçalarından biridir. Mekan kuşkusuz beden tarafından keşfedilir. Bu keşfin araçlarından önemli birisi aynadır. Bir nesne olarak

aynadan ziyade, yansıma, kendini başka bir yüzey üzerinde görme şeklinde de söylenebilir. Ayna kendimizi bir bütün olarak bir dolu açıdan görebilmemizi sağlarken, mekanla olan hayati ilişkiyi kurarız. Beden, mekanın (bir üst anlamda mimarinin) üretiminde hayati bir araçtır.

En ilkel zamandan beri, bir yer inşa etme, ya da kendini bir mekana yerleştirme ihtiyacı bedenin gelecekte oluşturacağı mekanlara işaret etmektedir. Beden, kendini mekana yerleştirirken sembolik ya da anlamsal bölünmelerle bedensel bir koordinat sistemi oluşturmaktadır. Mekanla olan ilk deneyime yol gösterici bir yaklaşım olması açısından bedenin fiziksel olarak keşfi önemlidir.

3. CİNSİYET

Bu bölümde, bedenin ayırt edici bir özelliği olan cinsiyet olgusuna, psikolojik ve sosyolojik açıdan değinilerek; toplumsal hayatın bir parçası olan bedenin, edindiği cinsel rol, daha sonra edinilen yeni cinsiyet kavramları (eşcinsellik), cinsiyetin sosyolojik bir vaka olması ile oluşan feminist teori ve kadın ve erkeğin sosyal hayattaki konumlarından kısaca bahsedilmeye çalışılacaktır.

3.1 Cinsiyet Tanımlamaları

Cinsiyet ikili bir sınıflamaya karşılık gelmektedir. Kadın ve erkek. Bebekler doğduklarında (hatta doğmadan önce) sahip oldukları cinsiyet organlarına bakılarak ya kadın cinsiyet grubuna ya da erkek cinsiyet grubuna ait olarak kimliklenmektedirler. Bundan sonra nüfus cüzdanlarının renginden seçecekleri mesleğe kadar tüm ayrımlar bebek için işletilmeye başlamaktadır. Fausto-Sterling* (1998), insanların ille de erkek ya da kadın olarak kategorileştirilmesine karşı çıkmaktadır; ona göre insanları iki cinsiyetten birine ait olarak düşünmek yeterli değildir, bazı insanların biyolojik yapıları bu ikili sisteme uymayabilmektedir. Fausto-Sterling, beş cinsiyetten söz edebileceğini vurgulamaktadır. Kadın ve erkeğin yanı sıra, biyolojik olarak hem erkek hem kadın olanlar (hermaphrodites), baskın olarak erkek olan ama kadın özellikleri de taşıyanlar (male pseudohermaphrodites) ve baskın olarak kadın olan ama erkek özellikleri de taşıyanlar (female pseudohermaphrodites) vardır. Fausto-Sterling, çok cinsiyetliği kabul etmek ve bireyleri ille de ikili sisteme uygun olmaya zorlamanın bir ütopya olduğunu ve bazı sorunlara yol açabileceğini kabul etmekle birlikte pek çok psikolojik sorunu da halledebileceğini belirtmektedir (Dökmen, 2004).

Cinsiyet (eşey, cinslik), erkek ve kadının arasındaki cinsellik temelli biyolojik farklılığı ve feminist teoride kadın ve erkek davranışı arasındaki sosyal olarak inşa edilmiş farklılıkları

* Fausto-Sterling, A. (1998). The five sexes: Why male and female are not enough. In D. L. Anselmi ve A. L. Law. Questions of Gender: Perspectives and paradoxes. (s.24-28)

gösteren ve bu yönüyle farklı bağlamlarda farklı kullanımlara sahip bir kavramdır.(1)

Longman'ın büyük İngilizce sözlüğü, cinsiyet kavramını; eril, dişil veya yansız olma özelliğini belirten bir dilbilgisi kategorisi olarak açıklamaktadır. Kadınlar ve erkekler, yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, düşünüş biçimleri, yetenekleri ve hatta tüm kişilik yapıları açısından birbirlerinden farklıdır. Kadın ve erkek arasındaki farklılığı belirten cinsiyet kavramı, kabul edilmiş başka hiçbir terim olmadığından, R. W Connell, David Reisman'ın 'toplumsal karakter' teriminden yola çıkarak 'cinsel karakter' olarak adlandırılmıştır (Çaha, 1996).

Cinsiyet kimliği, kişilik ve davranış olarak gösterilen kadınlık ya da erkekliğin kişisel ve içsel anlamıdır; bir erkek ya da kadın olmanın öznel duyumdur (Rice, 1996).

İngilizce'de 1970'lere kadar cinsiyet karşılığında sadece 'sex' sözcüğü kullanırken feminist hareket, 'gender' sözcüğünü tercih etmeye başlamıştır. Çünkü 'sex' sözcüğü yaygın kullanımıyla aslında kadın ve erkek arasında ki biyolojik ayrım temeline dayanırken, 'gender' kavramı onları sosyal bir varlık olarak ele alarak aralarındaki ilişkilerin toplumsal olarak nasıl kodlandığı sorunsalı ile ilgilenmektedir. İki sözcük arasındaki diğer bir anlayış farkı da 1980'lerde birer toplumsal grup olarak ortaya çıkan eşcinsellerin 1990'ların sosyal bilimleri içerisinde 'gender' çalışmaları başlığı altında toplanmasından kaynaklanmaktadır. Üremeye dayalı aile kavramı toplum normlarının bu sebeple ataerkil, heteroseksüel ilişkiler ile tanımadığı bir kavram olarak kadın ve erkeği biyolojik olarak 'sex' sözcüğü ile ayırt etmekten, 'gender' sözcüğü eşitlikçi, farklı cinsel tercihlere hoşgörüyle bakan ve aile kavramını üremeden çok paylaşıma dayandıran bir anlayışı temsil etmektedir. Sosyal bilimlerdeki 'gender theory' yani 'sex'den 'gender'a geçiş yalnızca epistemolojik norm ve geleneklere kafa tutmakla kalmamış ontolojik olarak ta kimlik ve nesnellik kavramlarını sarsmıştır (Erkarslan, 2002).

19. yüzyılın dönümünden beri sürdürülmekte olan psikolojik 'cinsiyet farklılığı' araştırmasında elde edilenler, kadınlar ve erkekler arasındaki blok farklılıklar olarak adlandırılabilir bulgulardır. Sözgelimi, kadınlar ve erkeklerin ortalama tepki verme zamanları veya dokunma duyarlılığı arasındaki farklılıklar; ya da sözel yetenek, endişe veya dışadönüklük testlerindeki ortalama skorlar arasındaki farklılıklar gibi. Bu konuda genel kabul görmüş yöntem teamülleri de vardır. Bir tür güvenilir ölçütle birlikte, karşılaştırılabilir kadın ve erkek örnekleri ihtiyaç duyulmaktadır (Çaha, 1996).

3.2 Cinsiyet Farklılıkları

3.2.1 Psikolojik Farklılıklar

Hemen hemen 19. yüzyılın dönümünde ABD’de ağırlık kazanan ‘cinsiyet farklılığı’ araştırması, nitelik açısından son derece değişken yönler almış olmakla beraber, nicel açıdan giderek büyümüştür. Bu gelenek 1930’larda, ‘erkeklik ve kadınlığın’ doğrudan doğruya psikolojik bir kişilik özelliği olarak ölçülmesi girişimlerinde yeni, standartlaştırılmış bir davranış ve kişilik testleri teknolojisiyle kesişmiştir. Böylece erkeklik ve kadınlığa ilişkin test ölçekleri geliştirilmiştir ve toplumsal cinsiyet sapmalarının teşhis edilmesi amacıyla uygulamaya koyulmuştur. 1940’lara gelindiğinde ‘cinsiyet rolü’, ‘erkek rolü’ ve ‘kadın rolü’ terimleri yaygın olarak kullanılmaktaydı. Toplumsal yapı ve cinselliğin duygusal dinamiği arasındaki bağlantıya ilişkin genel bir örnek olay ortaya koymak amacıyla kendi alan çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Connell, 1998).

Fosh* (1994)’e göre, her kültürde kadın ve erkeklerin, istek ve davranışları farklı anlamlar, ifadeler kazanmaktadır. Cinsiyet farklılığı farklı ilişkiler içerisinde sembolik bir kontrat şeklindedir. Bu sosyal kontrat, ilişkilerdeki güç, dil ve anlamı sembolize etmektedir (Dengiz, 2001).

3.2.2 Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise, kadın ya da erkek olmaya, toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir; kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir (Rice, 1996). Lips (2001)’e göre, cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti tamamen birbirinden ayırmak mümkün değildir.; çünkü kültürün kadından ve erkekten bekledikleri (toplumsal cinsiyet) kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine (cinsiyet) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı değildir (Dökmen, 2004).

* Frosh, S., (1994), Sexual Difference: Masculinity and Psychoanalysis, London, New York:Routledge

Toplumsallaşma sürecinde erkek ve kız çocuklarının öğrendikleri, kültürün cinsiyetlerine “uygun” bulduğu duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki farklılıklar ise toplumsal cinsiyet farklılıkları olarak ele alınmaktadır. Kadınların daha duyarlı, ilgili vb. olarak algılanmaları; ev kadını, öğretmen, hemşire vb. olmalarının beklenmesi ama erkeklerin bağımsız, atılgan, kuvvetli vb. algılanmaları ve asker, mühendis, tüccar vb. olmalarının beklenmesi toplumsal cinsiyet farklılıklarıdır. Bunlar gerçek olmayan; adeta toplumun kendi kalıplarını bireye dayatması sonucu oluşan farklılıklardır (Dökmen, 2004).

Feminist sosyolog Ann Oakley (1985), “Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir” derken, erkek ve kadınların “eril” ve “dişil” olarak sosyal sınıflandırmasına işaret etmektedir. “Eğer cinsiyetin değişmezliğini kabul edeceksek, toplumsal cinsiyetin değişkenliğini kabul etmemiz zorunludur” der. Buna göre, kadınların ve erkeklerin toplum içinde sahip oldukları farklı statülerin belirleyicisinin cinsiyet değil, toplumsal cinsiyet olduğu iddia edilebilmektedir. Bu statüler, toplumsal ve kültürel olarak belirlenmektedir ve doğanın bununla ilgisi çok azdır (Kocabıçak, 2005).

Cinsiyet, bedensel bir özellik olarak farklılığa işaret ederken, sosyal hayatta da iki farklı tavrın oluşmasını öngörmektedir. Toplumsal cinsiyet, sosyal hayattaki tavırların bir takım kurallar bütününde sınırlandıran bir sosyal yapının ipuçlarını vermektedir.

3.3 Cinsiyet Roller

Cinsiyet rolleri üzerine kurulan fizyolojik açıklamalar biyolojik yapı içinde varolan iki cinsin değişmezliği gerçekliğine bağlıdır. Örneğin Erikson[†], iki cins arasındaki farklılığı insan bedeninin anatomik yapısından faydalananarak açıklamaktadır. Erikson’a göre, erkek dışı temsil ederken, dişi içi temsil etmektedir. Mekan ve cinsiyet nitelikleri arasında bağlantı, bu söylem üzerinden kurulduğunda; kadının geriye doğru yönelmesi onları ev ile ilişkilendirir. Oysa dışı doğru yönelen erkek kentle ilişkilendirilmektedir (Dengiz, 2001).

Rol kavramlarının toplumsal cinsiyet uyarlamalarının çoğu farklı tipte olmuştur. Bu

[†] Erik Erikson (1902-1994), ego psikolojisinin en önde gelen kişileri arasında yer almaktadır. Erikson, Freud’un psikoseksüel gelişim olarak tanımladığı ve cinsel gelişmeyi temel alarak hazırladığı gelişimi, psikososyal kuram adı altında yeniden incelemiş, bu gelişimi “İnsanın 8 Evresi” adı altında 8 evre halinde ele almıştır. Her evrede benliğin karşılaştığı bir olumlu benlik, bir de bunun karşıtını belirtmiştir. Temel güven ve bunun karşıtı olan temel güvensizlik gibi.

uyarlamaların ana fikri ise erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırılmasıdır, yani ‘cinsiyet rolü’. Buna bağlı olarak, belirli bir bağlamda her zaman için iki cinsiyet rolü mevcuttur. ‘Erkek rolü’ ve ‘kadın rolü’, ya da ‘eril rol’ ve ‘dişil rol’ de aynı anlamda kullanılmaktadır (Connell, 1998).

Cinsiyet rolleri, kadınsı (femine), erkeksi (masculine), androjen (androgynous) ve belirsiz-farklılaşmamış (undifferentiated) olarak dört gruba ayrılmaktadır. Toplum tarafından kadınsı olarak tanımlanan özelliklere (duygusal, anlayışlı, nazik, merhametli vb.) daha çok sahip oldukları belirlenenler kadınsı, toplum tarafından erkeksi olarak tanımlanan özelliklere (baskın, etkili, gözü pek, hırslı, vb.) daha çok sahip oldukları belirlenenler erkeksi olarak nitelendirilmektedir. Kadınsı ve erkeksi özellikleri birlikte yüksek düzeyde gösterenler androjen, bu iki grup özelliği düşük düzeyde gösterenler ise belirsiz olarak nitelendirilmektedirler (Dökmen, 2004).

Cinsel kimlikteki rol zaten kendi içinde ikili-çift karşıtlık yaratmaktadır. Bu ikili karşıtlıklar erkek kadına karşı karşıtlığından kaynaklanmaktadır. Farklı örnekler ile sert-yumuşak, sıkı-gevşek, katı-yumuşak, kuru-sıvı, objektif-subjektif, mantık-duygu, bilim-sanat, kültür-doğa, entelektüel-tensel, sembolik-beden vb. Bunlar gerçek ve karışıktır. Frosh (1994)’a göre bütün burada inşa edilenlere rağmen doğal karşıtlığı vermemektedir. Üzerine alınan cinsiyeti ihlal etme ihtimali hakkında Frosh’un belirtmek istediği cinsiyet kategorisinde kaçışan kadınlık ve erkeklik görevleri kültürel inşa fenomeninden beri kolay değildir (Dengiz, 2001).

3.3.1 Sosyal Rol

Kadınlar ve erkekler farklı psikolojik özellikler göstermektedirler. Bu farklılıkların evrimsel açıklamasına göre, kadın ve erkek, cinsiyetlerine özgü olarak birbirlerinden farklı evrimleştikleri için psikolojik olarak farklıdırlar ve farklı sosyal roller oynamaktadırlar. Evrim psikologlarına göre, insanlığın ilk dönemlerinde kadınlar ve erkekler üremedeki farklı rolleri nedeniyle farklı çevresel baskılar yaşamışlardır ve farklı uyum sorunlarıyla karşılaşmışlardır. Bu sorunlar çözülürken cinsiyetlere özgü evrim mekanizmaları oluşmuştur ve böylece cinsiyete göre farklılaşmış davranışlar ortaya çıkmıştır. Sosyal yapı kuramı (sosyal rol kuramı) ise, toplum içinde farklı rolleri olan kadın ve erkeğin bu rollere uyum sağlamak için psikolojik farklılıklar gösterdiklerini ileri sürmektedir. Sosyal yapısalcılara göre, cinsiyetlerin davranış farklılıklarının ortaya çıkmasında toplumun kadın ve erkekten beklediği işlerin, işbölümünün etkisi vardır; bu işbölümü kadın ve erkeğin yaşamları boyunca

yapacaklarının sosyal sınırlarını göstermektedir. Cinsiyet farklılıkları, toplumun kadın ve erkek için getirdiği sınırlılıklara ve fırsatlara uyum sağlamanın sonucu olarak ele alınmaktadır (Dökmen, 2004).

Rol davranışları meslekle, kişilik özellikleri, fiziksel görünüm, cinsiyetle ilgili özellikler; bu ögelere göre organize edilmekte ve iki ana boyutta ele alınmaktadır. Kadınsı özellikler ve erkeksi özellikler, cinsiyet kalıp yargıları temelinde birbirleriyle bağlantılıdır ve birbirlerini çağrıştırmaktadır. Örneğin, kadınlar için beklenen olumlu özellikler şunlardır: duygusal, çekici, düzenli, etkileyici, fedakar, görgülü, iyi huylu, kibar, terbiyeli pratik, sabırlı, sevimli, saygılı, sevecen, sadık, tatlı dilli, itaatkar, üretken, yumuşak, zarif. Erkekler için beklenen olumlu özellikler şunlardır: atılgan, bağımsız, cesur, çevik, kavgacı, dayanıklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hızlı, hırslı, kendine güvenen, kararlı, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert, soğukkanlı. Bu özelliklerin yukarıda sıralanan özelliklerle paralellik gösterdikleri dikkati çekmektedir (Dökmen, 2004).

3.3.2 Üçüncü Cinsiyet “Eşcinsellik”, “Q” Teori*

19. yüzyıl modernliği sadece patriyarkanın** iktidarını değil, aynı zamanda heteroseksizmin iktidarını da temsil etmiştir. Kadını aşağılayan egemen sistem eşcinselleri de aşağılıyordu ve bu durum 1960'lara, postmodern topluma kadar çok fazla değişmeden devam etmiştir. Modernlik, erkek/kadın, heteroseksüel/homoseksüel vb. ikili karşıtlıklar üzerinde kurulmuştur. İktidar bu karşıtlıkların ikinci tarafını sadece aşağı bir konuma yerleştirmekle kalmamış, aynı zamanda bir söylem içinde kurmuştur. Görüşleri Q teoriye zemin oluşturan Foucault'ya göre cinsellik doğal değil, iktidar söylemi tarafından kurulan bir kategoridir. 19. yüzyıl'da eşcinsellik, iktidar söylemi tarafından sapkınlıkla eleştirilerek patolojikleştirilmiş, toplumsal kontrolün disipline edici, marjinalleştirici etkilerine maruz bırakılmıştır (Çubuklu, 2006).

Q teori, asıl olarak Foucault'nun görüşlerinden esinlenmekle birlikte aynı zamanda Deleuze'ün akışlar, aradalık, kadın oluş temalarından, Derrida'nın ek (supplement) kavramından, Lacan'ın merkezini yitirmiş, istikrarsız psikanalitik kimlik modellerinden etkilenmişti. İkili karşıtlıkların yapıbozumu, homoseksüelliğin heteroseksüelliğe bağlı olarak,

* Annamari Jagose; Queer Theory: An Introduction, New York University Press, 1997, 160s.

** Ataerkillik, yani erkek otoritesine dayanan bir tür toplumsal örgütlenme düzenidir.

onun bir eklentisi olarak oluştuğu kimlik modelinin sorgulanmasını birlikte getiriyordu. Q teoride öznel geçici, hareket halinde, akışkan, değişken, her an yeniden tanımlanabilen-kurulabilen niteliklere sahiptir. Tarih boyunca cinsellik bir iktidar söylemi içinde kurulmuştur. Q teori bu söylemin oluşturduğu toplumsal cinsiyetin, cinselliğin verili normlarını bedenın alışılmamış jestleriyle, performanslarla sarsmak istemektedir, çok geniş bir cinsel pratik ve etkinlik repertuarıyla her türden kültürel olguyu (cinsel) zevkin aracı haline getirmektedir. Q bir anlamda antisosyal, anarşik bir cinsellik oluşturmak istemektedir (Çubuklu, 2006).

3.4 Farklı Cinsiyetlerin Psikolojik ve Sosyolojik Analogileri

3.4.1 Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın

Hobbes’a göre doğa durumunda kadınla erkek eşit olduğu gibi, kadın, erkeğin karşısında ikincil durumda da değildir. Doğa durumunda kadın, erkeğin sahip olduğu tüm özgürlüklere sahiptir. Fakat toplumsal sözleşmeyle beraber aile ve evlilik kurumu da politik bir görünüm kazanır. Aile içi ilişkiler sivil toplum normlarına göre düzenlenir. Erkekler kamusal alanda toplumsal sözleşme yaparak sivil topluma geçerken, kadınlar özel alanda evlilik yoluyla erkekle sözleşme yaparak onun uğruna girerler (Akgün, 2002).

Jean Jacques Rousseau da Hobbes gibi doğa durumundan başlamıştır. Ona göre insan doğa durumunda kültür ve anlam siteminden tamamen uzak, boş (tabula rasa) bir varlık olarak çevresi ile barış içinde yaşar. İnsanlar bir arada yaşamının yararlarını gördükleri ve bu şekilde doğal afetlerle baş edebileceklerini düşündükleri için bir araya gelerek toplumu gerçekleştirirler. Barış içinde yaşamak ve kendi mülkiyetlerini korumak için bireyler bir yönetimin oluşmasını zorunlu görürler. Bu zorunluluktan dolayı bireyler bir araya gelir ve özel çıkar ve iradelerini genel iradeye dönüştürerek toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirirler. Sözleşme gereği, bireyler özel iradelerini bu noktadan sonra kaybederler, ancak karşılığında mal ve can güvenliklerini sağlamış olurlar. Toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirdikleri andan itibaren bireyler artık ‘farklılık’ içeren bir potansiyel olmaktan çıkar, Genel iradenin birer taşıyıcıları haline gelirler. Rousseau, genel iradeyi özel bir anlam verdiği için özel çıkar, inisiyatif ve teşebbüse karşıdır. Rousseau sivil toplum içinde kadının konumun da kendi literatüründe yüce varlık özelliği taşıyan genel irade perspektifinden yaklaşır. Ona göre kadın-erkek ilişkileri genel iradenin öngördüğu çerçevede gerçekleşir. ‘Doğal erkek’ ile ‘doğal kadın’ kavramları Rousseau için oldukça farklı anlamalar içerir. Erkek hemcinsleriyle

eşit, arkadaşlarından bağımsız, bencil ve kendini dış dünyaya taşıyabilir bir doğaya sahipken; kadın bağımlı, ikincil, kendini sadece erkeğin cinsel ihtiyacını karşılamaya adanmış utangaçlık ve çekingenlik içeren bir doğayı yansıtır. Kadınla erkeğin kamusal alandaki sivil toplum içinde oynadıkları rollerini tamamen doğalarındaki farklılığa dayandırmaktadır. Rousseau’a göre sivil toplumda erkek, toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirerek doğasından uzaklaşma eğilimine girer ve sivil toplum normlarına uygun bir kişilik edinir. Oysa kadın doğasına bağlılığı sürdürür. Erkek ideal bir toplumla bütünleşirken kadın bu toplumun gerekleri ile doğa arasındaki köprüyü oluşturur. Bu noktadan hareket eden Rousseau kadınların doğaları gereği aile yaşamı ile sınırlı kalmalarını önerir, çünkü eğer kadınlar da erkekler gibi kamusal alana çıkarlarsa ve burada doğalarının uzantısı olan bir ‘farklılığa’ ve ‘özel eğilime’ yönelirlerse hem genel iradeye zarar verecek, hem de güçlü olan erkekler tarafından baskıya uğrayacaklardır (Connell, 1998).

Hegel, erkekle kadın arasında, hayvanla bitki arasındaki gibi bir fark vardır diyor. Hayvan erkeğe, bitki kadına karşılık gelir. Çünkü kadınlar, belirlenmiş bir duygunun bütünlüğüne dayanan sakin bir gelişme gösterir. Kadınlar hükümete gelseler devlet tehlikeye düşer, çünkü onlar kararlarını evrensel doğrulara değil, rasgele eğilim ve görüşlere dayanarak verirler. Kadınlar da eğitebilir, ancak onlar bilgiyi kendilerinden önce edinilmiş bilgiyi devralarak değil hayatı yaşayarak edinirler. Erkekse konumunu, pek çok düşünceyle mücadele ederek, büyük teknik sıkıntılardan geçerek edinirler (Kızılcılık, 1994).

Teorik alanda da cinsiyet ‘gender’ ayrımı konusundaki argümanların yoğunluk kazanmasının öncülerinden biri de Simone de Beauvoir*’dir. Ona göre kadın doğulmaz kadın olunur (Connell, 1998). Simone de Beauvoir, varoluşçuluğu kadın-erkek konusuna uygulamaya çalışmıştır. Sartre insanın mutlak bir ‘doğası’ olmadığını söylemekteydi. Ona göre, kendimizi yaratan kendimizdik. Bu, cinsiyetlere karşı tutumumuz için de geçerlidir. Beauvoir’a göre mutlak bir ‘kadın doğası’ yada mutlak ‘bir erkek doğası’ndan söz edilmezdi. Oysa eskiden beri inanılan tam da buydu. Erkeğin ‘aşkın bir doğası’ olduğu öne sürülürdü, bu yüzden erkek, evin dışında da bir anlam yaratmaya yönelirdi. Kadınınsa hayata karşı bunun tersi bir tutumu vardı. Kadın ‘içkin’di yani olduğu yerde olmak isterdi. Beauvoir’a göre erkekler ve kadınlar kendilerini bu yerleşmiş önyargılardan yada ideallerden kurtulmalıydı. “Öteki Cins”

* Simone de Beauvoir, 1949 yılında yayınladığı “The Second Sex” adlı kitabı ile “kadın doğulmaz kadın olunur” prensibine ulaşmaktadır. Kadınların diğer olarak tanımlanmasını ve mevcut sosyal konumunu, gördüğü baskının temeli olarak nitelendirmektedir. De Beauvoir, tarihte her zaman kadının sapkın ve anormal canlılar olarak görüldüğünü iddia eder ve erkeklerin, kadınlara ulaşmaları gereken ideal örnek olduklarını ileri sürmektedir.

adlı kitabında öteki cins kadındı. Özne olarak görülen yalnızca erkekti. Kadınsa erkeğin nesnesi haline getirilmişti. Bu şekilde kendi hayatının sorumluluğu elinden alınmıştı. Kadın bu sorumluluğu tekrar ele geçirmeliydi. Yalnızca erkek değildi kadını ezen, kadın kendi hayatının sorumluluğundan vazgeçerek kendi kendini de eziyor (Çaha, 1996).

Kartezyen anlayışta zihin, bedenden tamamen ayrı olmasından dolayı cinsiyetsizdir. Spinozacı yaklaşımda ise tam tersine, beden ideası olarak zihin her ne kadar ne cinsiyetli ne de cinsiyetsizse de, her insan zihni, ideası olduğu bedenin cinsiyetli olmasından dolayı, kesin bir şekilde ya erkek ya kadın olmalıdır. Spinoza'nın karşı çıktığı kartezyen felsefe, toplumsal olarak oluşturulmuş cinsiyet ile bedensel cinsiyet arasındaki keskin ayrımları vurgular; ki bu da simgesel erkeklik ve kadınlığın işleyiş tarzlarını gizler (Lloyd, 1996).

Spinoza, Descartes'ın zihne ait akıl ile bedensel alandan gelen işgalci yabancılar olarak görülen tutkular arasında bir hakimiyet ilişkisi olduğu düşüncesini reddeder. Bunu yerine, yetersiz fikirlerin yerini daha yeterli olanların almasıyla birlikte tutkunun rasyonel duygulanıma dönüştüğünü öne sürer. Böylece erkek-kadın simgeciliğini, akıl ile onun karşıtı şeyler arasındaki ilişkiyi ifade etmeye uygun kılan kutuplaşmalar çöktürülmüş olur. Bu nedenle, Spinoza'nın akıl ile tutku arasında kurmuş olduğu *rapprochement* [barışıklık], erkek-kadın simgeciliğinin baskısının yıkılmış olabileceği bir dönem olarak görülebilir. Spinoza'nın zihni, bedenin ideası olarak alışı, bedene verilen anlamların nasıl olup da hem metaforik bir nitelik sunup hem de “gerçek” farklılıklar olarak (doğru bir şekilde) yaşantılanabildiklerini daha açık bir biçimde anlamamızı yardımcı olabilecek bir başlangıç noktası da sağlar (Lloyd, 1996).

Erkeklik, etkin, belirlenmiş formla, kadınlık da edilgen, belirlenmemiş maddeyle aynı safta yer alır. Bu eşleştirme için gereken uygun ortam, Yunanlıların insanın üremesine ilişkin geleneksel anlayışınca hazırlanır; bu anlayışa göre baba, biçimlendirici ilkeyi sağlayandır, üremenin gerçek nedensel gücüdür; buna karşılık anne, sadece bu biçimi (formu) veya belirlenmiş olanı kabul eden maddeyi sağlayan ve babanın ürünü olan şeyi besleyendir (Lloyd, 1996).

3.5 Cinsiyet Teorilerine Bakış

3.5.1 Feminist Teori

Modern toplumda, özel/kamusal gibi ayrımların ortadan kalktığını ve bu iki alanın iç içe

geçtiği görülmektedir. 1960'lara kadar kadının yegane yeri aile iken şimdilerde kamusal alanda görülmüştür. Kadının yaygın vatandaşlık haklarını kullanması; kamu alanında çalışma imkanı bulmasına ve siyasi hayat içinde hızlı bir mobilite yaşamasına da imkan vermiştir. Bununla beraber ekonomik hayatın merkezinin aile olmaktan çıkıp kamu alanı olmaya başlaması ve sosyolojik anlamda başarının kaynağının kamu alanında gerçekleştirilen faaliyetlerle özdeş tutulması aileyi özel alan olmaktan çıkarmıştır. Özel-kamusal alan arasındaki ayrımın temellerini eleştirmekle feministler, modern toplumda sivil toplumun yeni bir eksen üzerinde gelişmesine öncülük etmişlerdir. Bir sosyal hareket olarak feminizmin üç noktada sivil toplum gelişimine katkıda bulunduğu görülmektedir. Bu katkılar feminist hareket içinde politize edilen ve dillendirilen 'eşitlik' ve 'otonomi' gibi söylemlerde görülmektedir (Çaha, 1996).

Eşitlikçi yada liberal feminizmin eşitlik yönündeki talebi aynı zamanda bütün vatandaşlar için hukuksal olan bir eşitliğe yol açmaktadır. Toplumdaki tüm bireylerin yada grupların sınıf, ırk, etnik yada dinsel gibi sosyal kategorilerine bakılmaksızın eşit olmasını içermektedir. Bu varolan her şeyde eşitlik değil, aksine imkan ve fırsatlarla eşitlik anlamını taşımaktadır. Bu durum 'homojen' bir sivil toplumun gelişimine yol açmaktadır (Akgün, 2002).

Zaman içinde feminizmin gelişimi, mimari tarihindeki feminizmin önemi (rolü) ve mimari dünyasında değişen kadın rolleri gibi tarihsel yörüngelerin izini takip etmek; materyalleri düzenlerken ortaya çıkan problemlerden biridir. Her bir yörüngeden çıkan alanlarını ve her bir yörüngenin yolunu betimleyen anahtar kavramsal noktaları ve teorik yaklaşımları açığa çıkarmayı amaç edinerek bu izleri takip etmeye çalışmak çok zordur. Diğer bir zorluk, zaten kendileri yeterince karmaşık olan tarih, teori ve tasarım konularının mimari pratikteki farklı biçimlerini basitçe ilişkilendirmemizi sağlayacak bir iskelet yapı oluştururken ortaya çıkmaktadır (Rendell, 1991).

3.5.2 Modernleşme Sürecinde Kadın ve Erkeğin Sosyal Konumuna Bakış

Modernleşmenin ideolojik ve bilişsel devamı, kendini kadın varlığının bağlarından koparmayı vaat ederek, özgürleşmek isteyen kadına en güçlü ideolojik silahı sağlamıştır ama bu, Fransız filozoflarının geliştirdikleri eşitlik, vatandaşlık gibi kavramlara kadını dahil ettikleri anlamına gelmemektedir. Kadınlar, devrimsel aktivitelere aktif olarak katılıp, uğrunda mücadele ettikleri haklara kavuşmayı beklerken, erkekler tarafından

bastırılmışlardır. Aydınlanma düşüncesinin ilk habercilerinden olan Bacon, ‘New Atlantis’ adlı ütöpik risalesinde ‘bilginin muhafızı’, ‘ahlak yargıcı’ ve ‘gerçek bilim adamı’ rolünü üstlenecek yalnızca erkeklerden ve beyaz ırktan oluşan seçkin bir topluluktan bahsetmiştir (Harvey, 1997) (Ünsal, 2000).

19. yüzyıl öncesinde ev ve iş birbirini tamamlıyorken, 19. yüzyılın ortalarına doğru bu ikisi tamamen ayrı ve izole alanlar olmuşlardır. Ev, adeta bir mabet, dinlenme ve yenilenme yeri olarak tahsis edilirken, yüksek derecede duygusallaştırılan kadın figürü de evin ‘koruyucu meleş’i’ olmuştur (Weisman, 1992).

Orta sınıf kadın için ekonominin rasyonelleşmesi farklı sonuçlar doğurmuştur. İş ve ev ayrımı onları tamamen evine çekmiştir. 18. yüzyılda çoğu üst ve üst-orta sınıf kadın kendi gelirlerini kazanma gereksinimi duymuşlardır. Savaş sonucu artan erkek ölüm oranı yüzünden bekar kadın sayısının artması da onları kendi yaşamlarını kazanmaya mecbur etmiştir. 19. yüzyılda bu süreç ağırlaşıarak devam ederken 19. yüzyıl ideali, bu kadınların yaşamından değil evli üst-sınıf bir azınlıktan etkilenecek kadının rolünü belirlemiştir. Yükselen orta sınıf da, eski orta sınıftan eşlerini tam zamanlı ev kadını yapma mirasını devralmıştır. 19. yüzyılın başında ev işleri kadının tüm zamanını almaktaydı ama ikinci yarısında endüstriyel gelişme çoğu ev işini gereksiz kılmışsa da orta-sınıf erkek ve kadını bu iyi eş ve ev kadını rolünü iyice benimsemişlerdir. Kadını evde tutabilmek için erkeğin maaşı evin maaşı olmuştur ve yine bu dönemde orta-sınıf gelirindeki artış, fabrika üretimi malların düşük fiyatları, evli kadının evini dekore etmesine neden olmuştur. 19. yüzyılda domestiklik ile tüketim arasındaki dengede etkin özen olan kadın hem konuta yüklenen manevi değerlerin koruyucusu, hem domestik prensiplerin yöneticisi, hem de konutun kamusal imajının temsilcisi durumunda idi. Bu bağlamda 19. yüzyılda kadının ilgilenebileceği tek alan ev dekorasyonu idi. Çünkü evlerini dekore ederlerken eve bağlılık, pasiflik, doğa ile benzerlik gibi bir takım kadınsı özelliklerini araç olarak kullanabiliyorlardı (Kaçel, 1998).

Gilman, “Kadınlar Ülkesi” adlı kitabında, kadının tarihsel boyunduruğunun, kadının tarımda ürettiği üretim fazlasının erkek tarafından el konulmasıyla başladığını söylemektedir. Gilman’a göre bu durum, boyunduruğun ilk biçimidir, daha sonra sömürü için model olmuştur. Bu boyun eğme kadının gelişimini durdurmuş, böylece bütün kadınları insanlığın dışına itmiştir. Erkek özelliği denilen, cesaret, güçlülük, yaratıcılık, cömertlik ve dürüstlük gibi özellikler aslında bütün insanlara özgü özelliklerdir; ne var ki bu gerçek, kadınlardan esirgenmiş, böylece kadınlar bunların sadece erkeklere özgü özellikler olduğuna

inandırılmışlardır. Bir kadının ise “namuslu” olması için gereken tek şey “namus” yani bekarettir. “Kadınlar gelişmemiş erkek değildir; ancak insanlığın yarısını oluşturan kadınlar gelişmesi engellenmiş insanlardır” demiştir Gilman. Gilman defalarca, kadın ve erkek cinsiyetleri arasındaki en önemli gerçek bizi ayıran farklılıklardan ziyade paylaştığımız ortak insanlıktır, diye belirtmiştir. Ne var ki kadınların otonomisi ellerinden alınmış, dolayısıyla gelişebilecekleri bir ortamdan yoksun bırakılmışlardır. Erkekler de aynı şekilde egemenlik ve iktidar gibi alışkanlıkları yüzünden çarpık kişiliklerden muzdariptir. Bu nedenle hem erkekleri hem de kadınları içeren sağlıklı bir toplumsal organizma kadınların otonomisini gerektirir. Bu otonomi ise yalnızca kadınların kolektif hareketi sayesinde kazanılabilmektedir (Lane, 1978).

3.6 Bölüm Sonucu

Cinsiyet, toplumsal hayatta ayırt edici bir özellik olarak varolmuştur. Bu anlamda psikoloji, sosyoloji ve felsefe bilimlerinin de konusudur. Mimarlık alanı içinde ele alınacak, beden ve cinsiyet sorunsalına bir altyapı oluşturmak adına, bu bilimlerden yararlanmak gerektiği ve bir sonraki aşamada mimarlıkla olan ilişkiyi kurmamızda yardımcı olacağını düşünüyorum.

XIX. yüzyıldan itibaren cinsellik tertibatının izleyerek geliştiği ana çizgiler boyunca, bedenlerden, organlardan, işlevlerden, anatomik-fizyolojik sistemlerden, duyumlardan ve hazzardan başka bir şeylerin de var olduğu düşüncesinin geliştiği görülür. Bu başka şey, ayrıca içkin özellikleri ve kendine özgü yasaları olan bir şey, yani “cinselliktir”.

Biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmemiş, doğuştan getirilen özellikler olması bakımından, kadınlarla erkekler arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise öğrenilen, sosyalleşme sürecinde kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler gösterirler. Bu “cinsiyet farklılıkları” yaklaşımına göre, kadın ve erkek zihinsel yetenekler, kişilik özellikleri, sosyal davranışlar vb. bakımından farklı mıdır ve ne kadar farklıdır sorusu ve bu sorunun cevabı için çeşitli psikolojik ölçümler önemlidir.

Kadınlarla erkekler arasındaki farklılıklar konusunda çelişkili sonuçlar vardır. Bunlar, iki cinsiyet arasında ki beceri, kişilik ve sosyal farklılıkların eğitim, meslek edinme fırsatları, ilişkiler ve sosyal kurum farklılıklarına bağlı olduğuna, kısacası sosyal olduğuna ya da bunların tamamen biyolojik kaynaklı ve genetik olduğuna ilişkin tartışmalara bağlıdır. Bu farklılıklara ilişkin olarak önerilen açıklamalar genellikle farklılıkların kaçınılmaz olup

olmamasına bağlanmaktadır. Cinsiyet (sex), kadın ve erkek kategorilerini, toplumsal cinsiyet (gender) ise yine kadın ve erkekle ilişkili olmak üzere kadınsı ve erkeksi kategorilerini gösterdiği için “cinsiyet farklılıkları”, “toplumsal cinsiyet rolleri”, ve “toplumsal cinsiyet kalıp yargıları” başlıkları altında bu kavram çeşitlenmektedir.

4. MİMARİ TASARIMDA BEDEN ve CİNSİYET

Bu bölümde, öncelikle bedenin mimarlık disiplinini nasıl şekillendirdiği ve tarihsel sürecinden bahsedilecektir. Bu süreçler, antik dönem, klasik dönem, modern dönem ve günümüze kadar bölümlenmiştir ve örneklendirilerek anlatılacaktır. Daha sonra cinsiyet olgusu, mekanla olan ilişkisi, mekanı nasıl şekillendirdiğinden bahsedilecektir. Beden ve cinsiyetin tasarıma olan etkileri, çeşitli açılardan ele alınmaya çalışılacaktır. Mimarlıkta biçimsel olarak cinselliği ima eden yapılar, cinsiyetçi imgelerin şekillendirdiği mimarlık ve tasarımcının cinsiyetinin etkisi sorgulanmaya çalışılacaktır.

4.1 Beden ve Mimarlık İlişkisi

İnsan bedeni mimarinin merkezidir. Felsefeden öğrendiğimiz kadarıyla beden, algı, bilinç, kültür ve düşüncenin zemini. Mekanı oluşturmak için görsel imajlardan önce mekana bedeni yerleştiririz ve bedenin hareketleri ile mekanı tasarlarız. Ölçümüzün birimi olarak bedeni kullanarak binaları inşa ederiz. Görsel algı, gözlemciyle nesne arasında bir fark olduğunu varsayar; bu, dünyayı araştırmak için bedenin en iyi aracıdır. Mimariyle, bu fark ortadan kaybolur. Mimariyle olan ilişkimiz, görsel sanatlarla olan ilişkimizi tersine çevirmektedir. İşe dışarıdan bakmak yerine fiziksel olarak işin içine gireriz. Mimari bizi yakınlaştırır, duyduğumuz sesi modifiye eder. Mimarın çizimleri görsel sanatçınkilere benzese de mimarlığın başlangıcı, bedenin mekana olan ihtiyacındandır. Mimarın ilk edimi insan bedeninin hareketlerini koreograflamaktır (Egan, 1997). Weisman (1992)'a göre mekan dünyayı ve içinde yaşayan insanları düşünmek için esas bir çerçeve oluşturur. Bir anlamda mekanın bedeni kuşatmak ve korumak için ortaya çıktığı da düşünülebilir.

Mekan boş değildir. Kullanım için potansiyellerle doludur. Eğer sahne tasarımcısı sahneyi objelerle doldurursa dansçının hareketleri için çok az olasılık olur. Ne zaman ki mimar alanı objelerle doldurur, orası artık insanlar tarafından kullanılamaz. Mimari alan, anlamlı olabilmek için mimar tarafından doldurulması gereken bir boşluk değildir, aksine eksik bırakıldığında çok daha derin bir anlamı olmaktadır. Çünkü o zaman insan kullanımıyla tamamlanmaya açık kalmaktadır (Egan, 1997).

4.1.1 Antikite’de Beden

Atinalılar beden ile bina arasında dolaysız bir benzeşim kurmuşlardır. Kent biçimini yaratmak için fizyolojik beden anlayışlarını kullanmışlardır. Yunanlıların insan vücudu anlayışı, farklı sıcaklıklara sahip vücutlar için farklı haklar ve farklı kent mekanlarını beraberinde getirmiştir. Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülmektedir, çünkü kadınların ve erkeklerin daha soğuk versiyonları oldukları düşünülmektedir. Kadınlar şehirde çıplak olarak boy göstermemişler; üstelik sanki ışsız iç mekanlar onların fizyolojilerine açık güneşli alanlardan daha uygunmuş gibi çoğunlukla ev içlerine kapanmışlardır. Vücut ısı kavramını icat edenler Yunanlılar olmadığı gibi, onu cinsiyetle ilk ilişkilendirenler de onlar değildi. Mısırlılar, hatta belki onlardan önce Sümerler de vücudu böyle görmüşlerdir. Mısırlılardan kalan, “Jumilhac Papirüsü” olarak tanınan bir belgede ‘kemikler eril, et de dişil ilkeye’ atfedilir, kemik iliğinin meniden, etlerdeki yağın da kadının soğuk kanından oluştuğu söylenir. Yunanlılar, Mısır tıbbını daha incelikli bir hale getirmişlerdi. Aristoteles meninin ısı enerjisinin ete kan yoluyla girdiğini düşünmekteydi; bu yüzden erkeğin eti daha sıkı olmasının nedeni de erkeğin dokularının daha sıcak olmasıydı ona göre. Nitekim erkek çıplaklığa ve açık havayla temasa dayanabilirken kadın bunu yapamamaktaydı (Sennet, 2002).

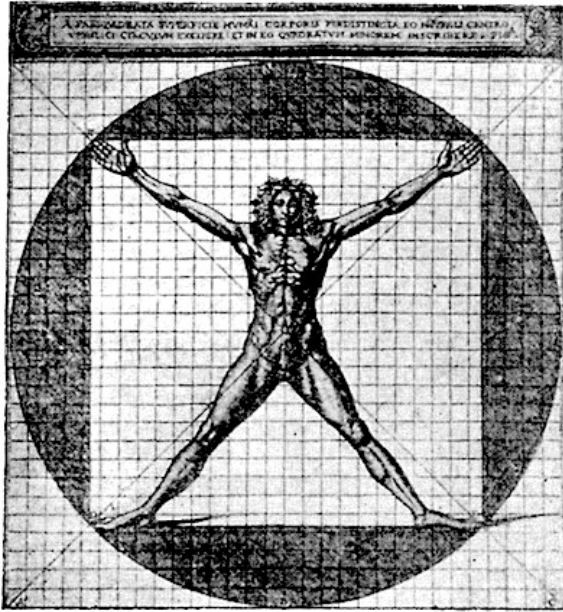
Yunanlılar ‘dişil’ ve ‘eril’in bedensel bir sürekliliğin iki kutbunu temsil ettiğine inanmışlardır. Mesela Viktorya dönemi insanları adet kanaması ve menopoza öyle gizemli dişil güçler gözüyle bakmışlardır ki erkeklerle kadınlar neredeyse ayrı türler gibi görünmüştür. Batının gelişimi içerisinde, egemen beden imgelerinde, şehire aktarılma süreci içinde çatlaklar baş göstermiştir. Başat bir beden imgesi, yönettiği halk arasında bünyesi gereği ikircikliğe yol açmaktadır. Çünkü her insan bedeni fiziksel olarak benzersizdir ve her insan çelişkili fiziksel arzular hissetmektedir. Kolektif başat imgenin uyandırdığı bedensel çelişkiler ve ikirciklikler, Batı şehirlerinde kent formundaki değişimler ve lekeler yoluyla, kent mekanının altüst edici kullanımları yoluyla dile gelmişlerdir. Nitekim farkı insan bedenlerinin haklarını yaratma ve bu bedenlere haysiyet yükleme sürecine yardımcı olan da kent mekanındaki ‘insan bedeni’nin bu zorunlu çelişkililiği ve parçalanmışlığıdır. Bu tema da, bedenlerimizle yaşadığımız sıkıntılı ve mutsuz bir deneyimin, içinde yaşadığımız dünyanın farkına daha çok varmamızı sağladığıdır (Sennet, 2002).

4.1.2 Klasikte Beden

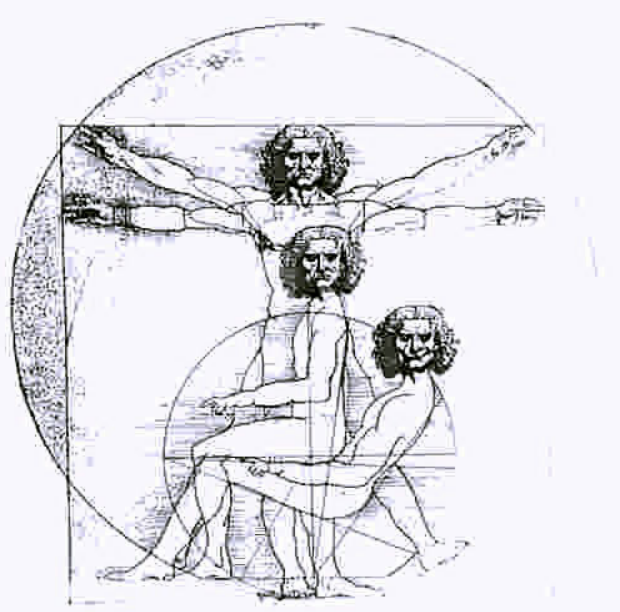
Vitruvius (1998), “Mimarlık insan vücudunun yansımasıdır” demiştir. Klasik dönemde beden

matematiksel olarak resmedilmeye çalışılmıştır. İdeal eril beden, mimarlık ürünlerinin belirleyicisi olmuştur. Klasik dönemin ideal erkek bedeni asil, heybetli, kurallara dayalı olması ve kalıcılığı ile bir nevi aristokratik erkek modelinin izdüşümü idi. Bu durum aslında; düzen fikri yani, mekânın, eril yücelik adına, ve tanrının elçiliği adına disiplin altına alınması anlamına gelmektedir. Mimarlık sisteminde beden, erkek bedeni olarak yerini almıştır. Mimari yapı, her şeyin uyum içinde olduğu, kusursuz, mutlak olan, en kalın dış hatlardan, en ince süsleme ayrıntılarına kadar insan bedeninin yansıması olmuştur. Tanrısal uyum ile doğada varsayılan uyum arasındaki ilişki burada önemli olmaktadır. Doğada bulunan her şey eril düzene model oluşturmaktadır.

Beden ile mimarlık arasındaki simgesel geçişte ilk basamak doğal uyum ve mükemmellik düşüncesine bağlı olarak erkek ve doğa arasında kurulan ilişki olmuştur. Erkek mükemmel doğal oranların sahibi olarak sunulmaktadır. (Şekil 4.1, 4.2) Böylelikle mimarlık ve insan bedeni arasındaki analogik ilişki, güzelliğin doğal yasalarını ve doğayı mimarlığa geçirmeyi sağlamaktadır. Beden, bir ara bulucudur, 'değiştiricinin' biçimi almaktadır (Agrest, 1999).



Şekil 4.1



Şekil 4.2

Şekil 4.1, Şekil 4.2: Vitruvius'un ideal erkek bedeni (Agrest, 1999)

Vidler'e göre klasik teoride binanın üzerine direkt olarak yansıtılan idealleştirilmiş beden, sözde kendi mükemmelliğini bina üzerinde temsil ederek, ona orantısal ve kompozisyonel bir bütünlük olarak bir yetkinlik kazandırmaktadır. Bina, bedeni sosyal ve bireysel olarak dünya

üzerinde yeniden kurmak üzere tasarlanmaktadır. Antik Yunandan bu yana var olan bedene ait matematiksel standartlar ile kurulmak istenen anoloji, Vitruvius'dan, Alberti'den, Francesco Di Giorgio, Filarete ve Leonardo'ya kadar bütün Rönesans teorisyenlerince araştırılmıştır. Bina üzerinde var olan oyuklar, bedendekilere (ağız, göz, vb) benzeştirilmiş; bina doğan, yaşayan, ölen bir beden olarak görülmüş, mimar bu bedeni doğuran besleyip büyüten bir anne olarak betimlenmiştir. Bütün bu formülasyonlar 18. yüzyıla kadar devam etmiştir; hatta Ecole des Beaux-Art'ın çatısı altında kurumlaşmıştır. Burada beden; dengesi, oranları, standartları, simetrisi ve işlevselliği, birlikte yoğrulmuş zarafet ve gücüyle, bina mitinin temelini oluşturmuştur (Vidler, 1992).

Rönesans metinlerine bakıldığında, tüm mimari kural ve konfigürasyonların temelinde erkek bedeni yer almıştır. Vitruvius'a göre, mimarlık ve beden ilişkisinde merkez, özel bir anlam kazanmaktadır. Göbekle temsil edilen merkez, bedeni geometriye, doğayı mimarlığa dönüştüren bir dönüştürücü olarak tarif edilmektedir. Kısacası insan bedeni ile mimarlık arasındaki ciddi ilişkiler Vitruvius tarafından kurulmuştur.

Vitruvius (1998) 'Mimarlık Üzerine On Kitap'ın ilkinde Tanrı ve Tanrıçalarla onları ifade ettiğini düşündüğü kolon düzenleri arasında şöyle bir ilişki kurmaktadır:

'Minerve, Mars ve Herkül'ün tapınakları Dor biçiminde olmalıdır, çünkü Tanrıların yiğitçe güçleri, evlerinde zarafeti tamamen uygunsuz kılar. Venüs, Flora, Proserpine, Kaynak Suyu ve Nimf'lerin tapınaklarında ise bu zarif Tanrıçalara, ince hatları, çiçekleri, yaprakları ve Sarmallı süs öğeleri ile gereken uyumu sağladığından, Korent düzeninin uygulanması büyük önem taşır. Jono, Diana, Bacchus ve benzer Tanrılar için İyon düzeninde yapılan Tapınaklarda, bu Tanrıların bulundukları orta konuma uygun olarak Dor düzeninin sertliği ile Korent düzenindeki zarafetin birleşimini yansıtır.'"

Bu üç düzenin kökenleri üçüncü kitapta açıkça ifade edilmiştir. Vitruvius burada 'Dor'un çıplak ve yalın erkek güzelliğinden, 'İyon'un kadınlara özgü süslemeyi ve oranları vurguladığından, 'Korent'in ise bir genç kızın narinliğinin taklidi olduğundan bahseder. (Ünsal, 2000). Kadının mimarideki kullanımlarından biri de karyatidlerdir. Bunlar uzun elbiseler giymiş, mermerden yapılmış, sütun-kolon işlevi gören kadın heykelleridir. Bu heykeller, Yunanlılara karşı Persleri tutan Kayralıların kadınlarını temsil eder. Sonunda Karya halkına savaş açan, kentlerini ele geçiren Yunanlılar, tüm Karyalı erkekleri öldürdükten sonra kadınları esir alırlar. Kıyafetlerini ve evlilik simgelerini de çıkartmalarına

müsaade etmeden zafer alayıyla teşhir ederek onları küçük düşürür ve onurlarıyla oynarlar. Ve daha sonra bu kadınlar, sonsuza dek köleliğin temsilcileri olarak hatırlanacaklardır. Dönemin mimarları da, durumun psikolojisine uygun biçimde davranarak, Karyalı kadınları temsil eden karyatidleri (heykel/sütunları) kamu yapılarında, özellikle görülebilecek yerlere, Karya halkının günah ve cezalarının temsili olarak kullandılar. Karyatidler, üstlerindeki şeyi gönüllü olarak taşıyor gibi gösterilmektedir (Bayram, 2004). (Şekil 4.3)



Şekil 4.3 Akropolis'te Karyatidler

Vitruvius (1998) 'Mimarlık Üzerine On Kitap'ın üçüncüsünde klasik dönemin beden ve mimarlık arasında kurduğu ilişkiyi şöyle anlatmıştı:

"1. ...orantı bir yapının öğeleri arasında bulunan ve tümünün, birim olarak belirlenen belli bir öğeye göre uygunluğudur. Yeni öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi belirgin bir ilişki bulunmalıdır"

2. Çünkü insan vücudu doğal tasarımda, yüzün çeneden alın üstüne ve saçların, en dipteki köklerine kadar, boy uzunluğunun onda biri olması öngörülmüştür. El açık olduğunda da, bilekten orta parmağın ucuna kadar aynı oran vardır. Baş çeneden başlayarak üste kadar sekizde bir, göğüs üzerinden, boyun ve omuzlardan saç diplerine kadar altıda bir, göğüs ortasından başın tepesine kadar da dörtte bir oranındadır. Yüzün kendi yüksekliğini alırsak, çene altından burun deliklerinin alt bölümüne kadar olan kısım bunun üçte biri, bunun da burun deliklerinin altından

kasların arasındaki bir çizgiye kadar aynı orandadır. Oradan alını da içererek, saç diplerine kadar olan kısım yine çenenin üçte biridir. Ayak uzunluğu boy uzunluğunun altıda biri, ön kol ve göğüs genişliği ise dörtte biridir. Diğer uzuvlarında kendi bakışımı oranları vardır...

3. ... yine insan vücudunun merkez noktası doğal olarak göbeğidir. Çünkü bir adam elleri ve ayakları açık olarak arka üstü yattığı zaman el ve ayak parmaklarının uçları göbeğe yerleştirilen bir pergelin çizdiği dairenin çevresine degecektir. İnsan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi kare bir şekil de çıkarılabilir.

4. Doğa insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlanacak şekilde yaratmıştır.....”

Vitruvius, bedeni geometriye, doğayı mimarlığa dönüştürerek beden ve mimarlık arasındaki durumda doğal uyum, orantı ve mükemmellik düşüncesine bağlı olarak erkek ve doğa arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Rönesans klasisizmi ağırlıkla Vitruvius kurallarının yeniden yorumlanışına dayanmaktadır ve modern zamanlara dek sürmüş ve töresel geleneğin rakibi olarak kurumsallaşmış mimarlığın temelini oluşturmuştur (Wigley, 1992).

Vitruvius’tan sonra Alberti ve Leonardo da Vinci de insan vücudu ile mimari arasında ilişkiler kurmuşlardır. Leonardo da Vinci çalışmalarında erkek vücudunu malzeme almıştır ve tarihçiler onun merkezi düzendeki kiliselerini ideal erkeği ile ilişkilendirmişlerdir.

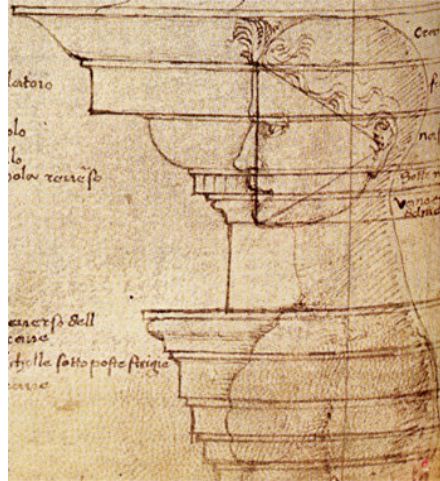
Alberti, güzelliği, “bütün içinde yer alan parçaların bir uyumu” olarak tanımlamıştır ve doğanın yasaları ile ilgilenmiştir. Ona göre, antik çağın büyük eserleri doğanın taklidine dayanır. Bu çağın sanatçıları, bedenin eşit öğelerden oluşmadığını görmüşlerdir. Doğa tarafından üretildiği anda bedende kimi öğeler daha küçük, kimileri daha büyüktür. Beden oranlar bütünü bir geometri olmaktan çıkıp, biçim olarak mimari ürünün bir parçası olmaktadır. Cinsiyetler arasındaki farkı, kadın ve erkek mekanlarını farklılaştırarak anıtlştırır. Beden, mimari bir saflaşmadır; mekanın saflığını, binanın temizliğini bozar, o yüzden Alberti bedeni binadan izole etmeye çalışmıştır. Mimari kendini bedene karşı korumalı ve onu düzenlemelidir. Beden yanlış yönetildiği taktirde zarar verir. Bu sebepten ayırıştırma mekanizmaları (giderler, tuvaletler) ortaya çıkmıştır. Alberti bedenini, disiplini, kendini kontrol edemeyen kadının disiplininin uzantısı olarak görüyordu. Evin içerisinde de kadının evdeki içsel otoritesinin sınırlarını gösteren sembolik bir bölünme önermektedir. Onun önerisinde erkeğin, kendisi istediği zaman kadının girebileceği yarı özel bir yatak odası

ve çalışma odası, buna karşılık kadının özel olmayan bir mekanı, giyinme odası vardı (Ünsal, 2000). Kadın evin tüm mekanları üzerinde söz sahibi değildi. Evin tüm gizli dokümanları erkeğin çalışma odasının masasının gözünde kilitliydi ve kadının bu gizlere ulaşmasını önleyen bir sistem söz konusuydu (Wigley, 1992).

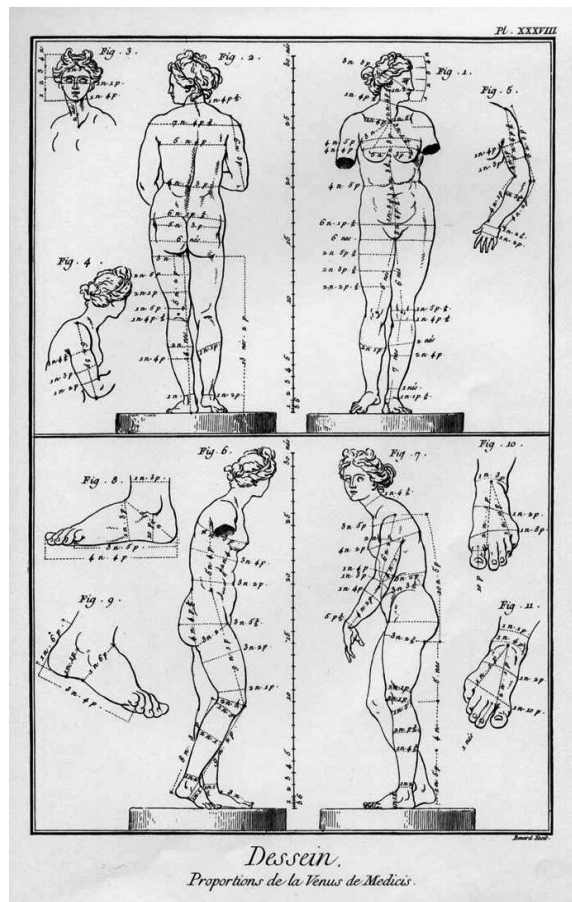
Filarette'nin metinlerinde ise "insan" figürü ya da bedenine gönderme yapıldığı anda bunun bir erkek figürü olduğunu vurgulanmaktadır. Filarette, erkeğin biçimi ve öğeleri ile bir binaya nasıl biçim verileceğini anlatır. Her binanın giriş ve çıkışları olduğundan ve bunların bir erkeğin bedeninde olduğu gibi doğru düzenlenmesi gerektiğinden söz eder. Filarette'nin bu biçimsel analogiler ile sınırlı kalmadığını belirten Agrest (1999), onun giderek en ilginç metaforuna, yaşayan bir erkek olan binaya, ulaştığını belirtir. Filarette için bir bina yaşayan bir erkek kadar gerçektir ve bina, bir erkekte olduğu gibi yaşamak için beslenmek zorundadır. Binalarda hastalanır yada ölür yada hastalığı iyi bir doktor tarafından tedavi edilir. Bina eğer yaşayan bir erkek ise, tartışmada bir sonraki basamak onun doğum süreci ve doğumu ile ilgilidir. Bu kritik noktada başka bir beden devreye girer, bu da mimarın kendisidir. Agrest (1999), üreme rolünde mimar figürünün kadınsılaştığına dikkat çeker. Filarette , hiç kimsenin bir kadın olmadan dünyaya gelemeyeceği gibi, bir binanın da yalnızca bir erkek tarafından dünyaya getirilemeyeceğini, bina yapmak isteyen kimsenin bir mimara ihtiyaç duyacağını belirtmektedir. Bu kimse onu mimarla birlikte tasarlar ve mimar bu tasarımı taşır. Tıpkı bir annenin çocuğunu bedeninde dokuz yada kimi zaman yedi ay taşıdığı gibi taşır, onun hakkında düşünür, çeşitli çizimler yapar ve doğumdan sonra onu bir anne gibi babasına gösterir. Agrest (1999), Filarete'nin görüşünü şöyle değerlendirmektedir: *"Kadın, ilk önce mimarlıkla erkek bedeni arasında benzerlik kurarak ve bir erkek imajı ile yaşayan bir organizma yapmakla dışlanır. Daha sonra mimari transeksualite (kadının bastırılmışlığının temel olduğu sıra dışı eylem) ile kadının yeri alınır. Onun yeri, gebelik ve üreme için gerekli kadınsı niteliklere sahip mimar yani erkek tarafından zorla alınır."* (Ünsal, 2000).

Francesco Di Giorgio Martini ise, *"Kent, sur ve kale, insan bedeni biçiminde şekillendirilmelidir."* der. Beden ve organlar arasındaki ilişkiyi kentle örneklendirmiştir. Giorgio'ya göre, tıpkı bedenin tüm organlarının ve bölümlerinin mükemmel bir oran ve ölçü içinde olması gibi tapınakların, kentlerin, sur ve kulelerin kompozisyonunda da aynı prensipler gözlenmelidir. (Şekil 4.4,4.5) Kentler; akla, ölçülere ve insan bedeninin biçimine sahiptir. Vitruvius'ta olduğu gibi, yere uzanmış bir insanda göbeğin merkez alınarak daire çizilebilmesini anlatmıştır. Böylelikle tıpkı bedenin tüm organları ve bölümlerinin bir daire içinde olması gibi kent merkezi ve diğer binalarda bu şekilde olmalıdır. Gözler, kulaklar,

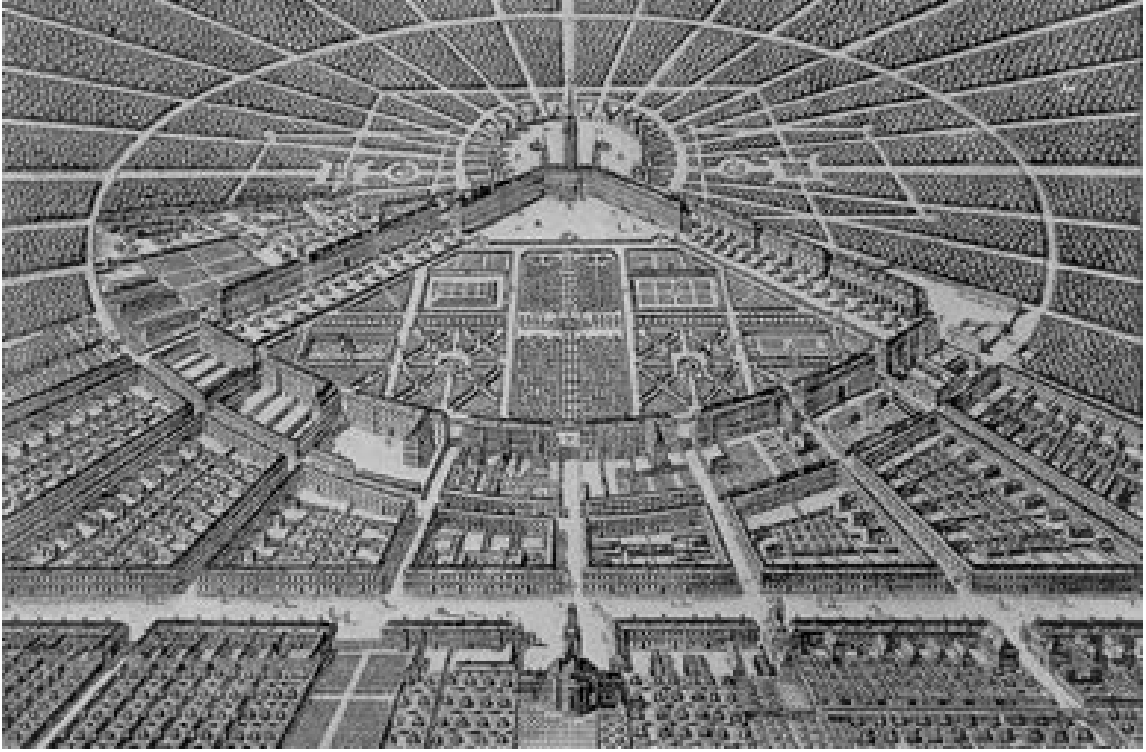
burun, ağız, damarlar ve bağırsaklar ve diğer organlar gibi bedenin içinde ve dışında bulunanlar gereksinimlere göre örgütlenir ve bu durum kentlerde de gözlenmelidir. (Şekil 4.6) Klasik burjuva kültüründe beden, her soydan önce güç ve mülkiyet sahiplerinin gerçek bedenleri olarak sayılabilen şeylerinin taklitleridir (Agrest, 1999).



Şekil 4.4 Francesco Di Giorgio sütun eskizi



Şekil 4.5 Venüs'ün oranları eskizi



Şekil 4.6 18. yy’da Karlsruhe, bedene ve dolaşıma dayalı şehir tasarımı

4.1.3 Mimaride İnsanbiçimcilik (Athropomorphism)

Georges Bataille, 1929 tarihli tanınmış makalesi ‘Architecture’da [Mimarlık], bu disiplinin binalarını ürettiği olağan koşullar altında oluşan beden-mimarlık ilişkisini işaret etmek için insan biçimcilik görüşüne yer vermiştir. Ancak Bataille’in işaret ettiği insan biçimcilik, katıca buyurulan Yeni-Platocu insan biçimi gibi değildir (Morales, 1997).

Bataille’in insan biçimcilik görüşü daha geniştir. Ona göre mimarlık, baskın toplumsal kurallara uygun düşen egemen bedensel davranışlarından herhangi birinin taklit edilmesiyle kendisini oluşturan kadar insan biçimcidir.. Charles Garnier’nin Paris’deki Opere Binası (Şekil 4.8), Sir Charles Barry ve A.W.N Pugin’in Londra’da ki Parlamento Binası, Joseph Poelaert’in Brüksel’deki Adalet Sarayı, (Şekil 4.7) tıpkı McKim. Mead ve White tarafından tasarlanmış olan hastaneler ve Henri Labrouste’un Sainte Genevieve Kütüphanesi gibi, mimari insan biçimciliğin örnekleridir. Bunlar hep mimari tipolojileri, sanat tarihi tarafından oluşturulmuş biçimsel dağarları ve tekno bilimsel gerçekçiliğin sonucu olan teknik olasılıkları tekrarlar (Morales, 1997).



Şekil 4.7 Joseph Poelaert'in Brüksel'deki Adalet Sarayı



Şekil 4.8: Garnier'in Paris teki Opera Binası

Bedeni taklit eden yapılar, referanslarının gelenekselleştirilmesinden ve davranışların eleştirilmeksizin kabul edilmesinden türemiştir. Ancak onların ifadeleri, bedenle doğrudan ilgili ruhsal bir biçim ve biçem kavramına kadar götürülebilir. Mimarlığın insan biçimci içeriğinin okunabilmesini ve sahiplenebilmesini sağlayan kurumsal araçlar, mimarlığa ait

biçimlere uygulanan özyapı kuramından türemektedir. Bireyler ve iktidara sahip kurumlar tarafından kullanılan bu mimarlık, belirli bir kurumun hiyerarşisini görünür kılan ve bu hiyerarşinin doğal görünmesini sağlayan ideolojik bir düzeni somutlaştırmaktadır. Hala su götürür olan, bu mimarilerin taklit ettikleri beden ya da bedenler ile ilişkilidir. Yalnız 19. yüzyıl seçmeciliğinde değil, bugün üretilmekte olan mimarlıkta da sadece güç ve toplumsal yeterlik ölçütleriyle düzenlenmiş davranış kalıpları ve kurallar üreten insan biçimci yöntemler bulmaktayız. Kurumsal binaların çoğunluğu, özel yapılar ve boş zamanlar için ayrılmış olanlar belirli davranışları bastırırken, diğerlerini teşvik etmek yada tamamlamak için kullanılan mekanizmalar dolayısıyla, genel kabul görmüş, düzeltilmiş, öğretilmiş ve fark edilmiş bedensel biçimleri ve davranışları yeniden kullanmaya başlamaktadır. Bu, Bataille'ın sahte nesnelliğini ve aldatıcı farksızlığını açığa çıkararak karşı geldiği mimarlıktır. Bedenlerin sınıflandırma, yeterlik, düzen ve dağılımı, güvenlik, kınama ve bastırma kadar, mimarlığın bedeni taklidine belirgin meşruiyet kazandıran ölçütlerdir. Bu mimarlığın, temsil ve taklit etmeyle donatıldığına dair toplumsal meşruiyet ile tam bir uyum içindedir (Morales, 1997).

4.1.4 19. Yüzyıl'da Eril Beden

"Uygarlaşma sürecinin" ivme kazanmasıyla birlikte, 17. yüzyıldan sonra erkek bedeni üzerindeki denetim artmaya başlamıştır. Üst sınırlar içinde, kişinin kendi bedenine dokunması, kaşınması adaba uygun bulunmamaktaydı. 18. yüzyılın aydınlanma düşüncesi de, erkeğin cinsel organlarını teşhir etmesine, bunun cinsel bir zevk sağlayabileceği ve kendi başına bir amaç oluşturabileceği nedeniyle karşı çıkmaktaydı. 18. yüzyıl, modernliğin erkek çıplaklığını olumsuzlama eğiliminin ve bu yöndeki baskıların yol açtığı bir "reaksiyonun", yani teşhirciliğin örneklerinin artmaya başladığı bir yüzyıl olmuştu. Ortaçağdaki bedenin doğal sunumundan farklı olarak, modern teşhircilik bedenin artık "doğal olarak sunulamamasıyla," bu konudaki baskı ve yasaklarla ilişkiliydi ve bu bağlamda yapay bir edimdi. Ortaçağın gündelik ilişkileri içinde, bedenini rahatlıkla şu veya bu ölçüde yarı çıplak ya da çıplak olarak sunan erkeğinden farklı olarak, modernliğin erkeği, ancak tıp ve hukuk söyleminin "sapkın" olarak tanımladığı, suç ve ceza konusu haline getirdiği marjinal bir edimle kendi çıplaklığını ortaya koyabilmişti. Erkek çıplaklığının göz önünden uzaklaştırılması süreci, 18. yüzyılın sonlarından itibaren hızlanmış, yüzyıllar boyunca sanatta güzellik ikonu olagelmış çıplak erkek bedeni 19. yüzyılın Batı sanatı içinde ortadan kaybolmuştu. 1789-1830 arası dönemde çıplak erkek figürü resimde gitgide daha az rastlanır

hale gelmiş, yerini çıplak kadın figürüne terk etmişti. Güzel erkek bedenlerinin, bunlara bakan erkeklerde saf anlamda bir estetik ilginin dışında şehvet hisleri de uyandırmasından korkulmaya başlamıştı. Erkekliğin sınırlarını, daha kalın ve net çizgilerle belirlemeye ve homoerotizmi disiplin altına almaya yönelik bir burjuva toplumsal cinsiyet (gender) ideolojisi güçlenmekteydi. 19. yüzyılın ilk yıllarında resimlerdeki erkek bedenleri şehvani, parlak, baştan çıkarıcı görünüşlerini yitirmiş; soyut, geometrik bir tasarımın ürünü gibi görünen erkek bedenleri öne çıkmıştı. Öte yandan erkeklik ve kadınlık arasında kurulan karşıtlığın güçlendirilmesine paralel olarak, eskinin akışkan, çok biçimli, cinsel olarak müphem bedenleri gözden düşmüştür. Kültürün ve aklın temsilcisi olan erkeğin, bedenini sergilemeye ihtiyacı yoktu, bedenini sergilemek “doğayı temsil eden” kadına ait bir davranıştı. Böylece 19. yüzyıl modernliği, erkeği bakan özne, kadını ise gösteren nesne olarak kurmuştur. Çıplak erkek bedeni üzerindeki baskılar “daha erkeksi” olan postmodern toplumda görece azalmıştır. Bu gelişmede gey hareketinin ve kültürünün öneli bir etkisi olmuştur. Ama modernliğin homofobik ideolojisinin gösterilmesi kolay olmamıştır. Tüm bunlara karşın çıplak erkek bedeninin çıplak kadın bedeniyle eşit bir konuma getirildiğini öne sürmek doğru olmaz. Postmodern dönemde ne toplumsal cinsiyet rolleri ne patriarka ne de heteroseksizm ortadan kalkmıştır. Bugün şahit olunan şey, modern toplumda zayıf, örtük, gizli biçimler altında var olan erkek kırılğanlığının görünür hale gelmiş olmasıdır. Bugün, erkeklik eşcinsel ve kadınsı olanla esnek bir ilişki içerisine girerek kendini modernliktekine kıyasla daha güçlü biçimde kurmaktadır (Çubuklu, 2006)

4.1.5 Modern’de Bedenin Yeniden Yazılımı

4.1.5.1 Le Corbusier - Modülör

Modülör (Şekil 4.9), Le Corbusier tarafından “mimarlık ve mekanikte geçerli olacak, evrensel, insan ölçeğine uyumlu bir ölçüm” olarak sunulmaktadır. Bu diyagram, temsili bir erkek figürünün geometri yardımıyla çerçevelenmesini içermektedir (Şentürk, 2005). (Şekil 4.9)

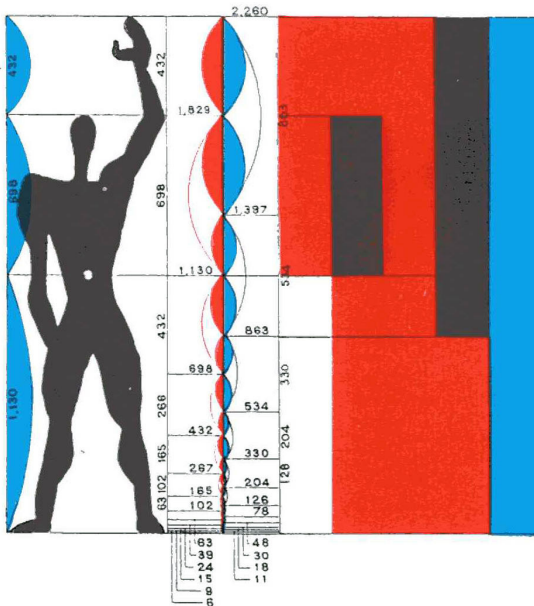
Mimarlık tarafından bir bedenin tüm organlarını en iyi şekilde kullanmak üzere tasarlanan tüm araçlar, evrensel düzenin ilahi suretini değil, kısımların keyfi bir geometrik sistem tarafından düzenlenen, basmakalıp bir toplamını ortaya çıkarmıştır, tıpkı Modülör gibi (Morales, 1998).

Corbusier’nin asıl amacı insan oranını yapılarla taşımaktan öte yapıda geometrik bir düzen

oluşturmaktır. Bunun için “düzenleyici çizgiler”e başvurmuştur.

Corbusier Modulor adlı kitabında “düzenleyici çizgiler başlığını taşıyan bölümde ilkel insanın yerleşimini nasıl kurmaya başladığından bahsetmiştir. Arazinin seçimi, ıslahı, yol çalışması, barınakların inşasının ardından, sıra kabilenin tapınağına gelmiştir. Tapınağın asal geometrik şekillenışı anlatısı, geometrik kesinliğin insanın ilk yerleşmelerinden itibaren doğal bir gereksinim olduğu yargısıyla tamamlanmıştır. İlkel insan anlatısı, verili geometriyi uygulamaktan başka yapacak işi olmayan bir insanı varsayar. İnsanın evrendeki varoluşu, geometrik bir düzenin inşası ile eşanlamlı olacak şekilde daraltılmaktadır. İlkel insanın yokluğu, aslında reel bir dönüşümün de yokluğudur. Düşüncenin başından beri güçlü olduğu ise, kanonların mutlak varlığı ve geçerliliği imasını içermektedir. Çevreye geometri ile müdahale ediş ya da inşaat hakkı, tartışmasız şekilde tek cinsiyetli bir ataya, yani “ilkel insan’a” verilmektedir. Bu ilkel insan erkektir ve doğa, denetim altına alınması gereken tekinsiz bir dişiliğin yerine geçmektedir. Erkek geometrik tapınağı ile dişi doğaya eril bir “düzen” getirir (Şentürk, 2005).

Le Corbusier, bir adım ötede, pre-modern mimarlık başyapıtlarının, asal geometrik biçimlere indirgenerek yeniden algılanması olan “düzenleyici çizgiler” e başvurmuştur. Bir yapının cephe fotoğrafının dikdörtgen, kare ve dairelerden oluşan bir kompozisyon olarak tanımlanması, düzenleyici çizgilerin varlığının “kanıtlanması” ile aynı anlama gelmektedir. Bu geometrik kurgunun ortaya çıkarılması ya da cephenin geometrik kalıbının alınması işlemi, daha sonraki işlemler için bir meşrulaştırıcı araç olacaktır. Elde edilen kalıp, evrensel bir hakikatin kalıbı olarak görülmeye başlanmıştır (Şentürk, 2005).



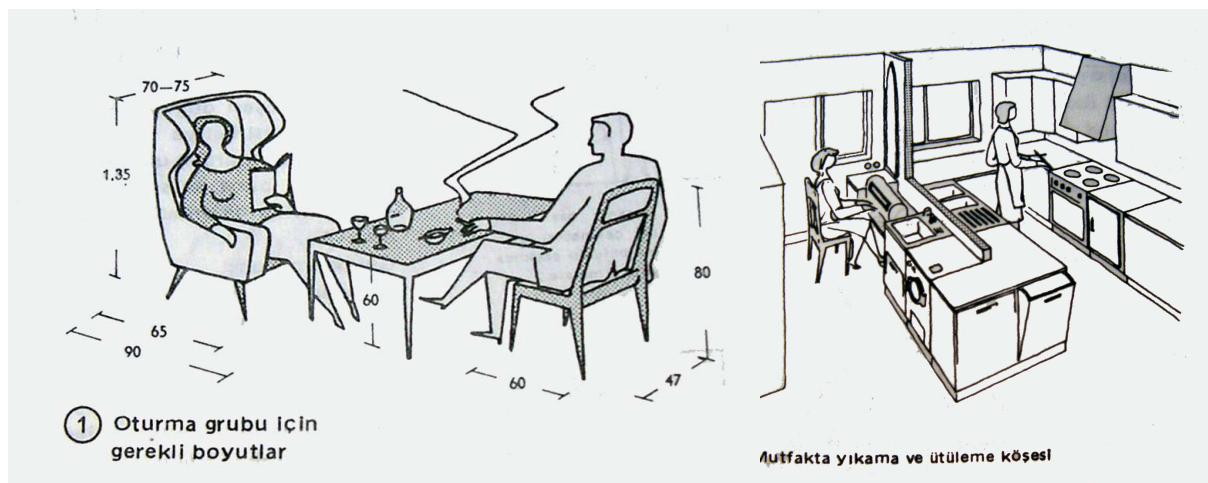
Şekil 4.9 Le Corbusier, Modulor

4.1.5.2 Bedenin Sistematik Altına Alınması

Foucault, makineler gibi çalışan, sistemin verimliliğini kontrol eden mimarileri çözümler. Foucault'ya göre, bütün iç mekanı bir noktadan algılayabilen hapisane ve iş yerleri [panopticon], gözetim ve insanlar üzerinde kontrol sağlamak için mekanizma olarak, bedenlerin belirli bir üretim mantığına göre yönlendirilmesi, yönetim altına alınması ve şekillendirilmesine adanmış, fabrika, tutukevi, hastane, düşkünler evi ve okullar gibi bir dizi mimarinin açıklanabilmesi için bir imge haline gelir (Morales, 1997).

Ergonomi çevreyi insan bedenine uyarlama bilimidir. “Ergon”, “organon”dan türemiştir ve bir organın işi anlamına gelir. Ergonomi, bu nedenle, herhangi bir bedensel bileşeni üreten eylem için olası bir kaynak olarak değerlendirilerek, belirli bir uzvun yapabileceği en elverişli iş üzerinde çalışmaktadır. Ergonomik mimarlık, bu nedenle tamamlanmış bedenlerden yoksun bir mimarlık olacaktır; ya da, bir başka deyişle, protezci bir mimarlık, hareketlerin sonucunu ve kalıcı protezler olarak algılanan mimari çözümlerin sağlanması ile verimi arttırılmış organların toplamının kendi yerine geçmesi için yok olan bir beden tarafından harcanan enerjiyi geliştirmekte yetkin bir teknoloji olmaktadır (Morales, 1997).

“Neufert” işte bu ebatlaşmış bedenlerin ölçülerini vermektedir bize. Kitapta ilginç bir şekilde kimi yerde kadın figürleri kullanılırken, kimi yerde erkek, kimi yerde de anlaşılmayan insan figürleri kullanılmıştır. Kadın özellikle konut ve servis mekanlarında yer alırken erkek, konut dışı kütüphane vs. mekanlarında figür olarak yer almıştır. (Şekil 4.10) Burada insan bedeninin minimum ya da maksimum uzanacağı mesafeler, mekanla olan ilişkiyi son derece sınırlandırmakta ve bedenin özgürlüğünü kısıtlamaktadır.



Şekil 4.10 Neufert, Yapı Tasarımı Kitabından

4.1.6 Parçalanın Beden

Modern düşünceenin yükselişı ile modern kent bedeni parçalanmıştır. Bedenin mimari kuralları yoktur. Aşkın, içinde türlü olanakları barındıran bir biçim haline gelmiştir. Elleri ve ayakları açık, sırt üstü yatan eril beden, modern illüzyon içinde hareket etmekte ve her defasında farklı bir şekil almaktadır.

Vidler (1992), psikolojinin binadaki etkisi ile ilgili modernizmdeki yansıtımını açığa çıkarır: Modernistler içinse Rönesans bedeninin yok olması, evrenselleştirilmiş soyutlama, algılama ve hareket psikolojisinin ussallaştırılarak yeniden yansıtıldığı bir beden olarak düşünülmesi bakımından mimarlık için fırsattır. Ancak Vidler (1992)'e göre Kübist ve Postkübist sanatçıların bedeni aidiyetsizleştirilmelerinin, parçalara ayrılmalarının nedeni bedenin kökünü kazımak değil, modernin anlayışına göre yeni bir tür dışavurumsal hareket modeli geliştirerek formüle etmektedir. Vidler (1992), bedenin kayboluşunun ardında, hareketi açığa çıkarma isteğinin yattığını vurgulamaktadır.

Deleuze ve Guattari, parçalanmış bir beden ve geç kapitalizmin üretim enerjilerine bağlı olan ilişkiyi açıklayabilmek için beden tarafından oluşturulan bir üretim akışı teorisi önermişlerdir. Kapitalist “organsız beden”^{*}in, başlangıç törenlerini kaydetme ya da ilkel toplumların özelliklerinin değişimi için bir mekana destek sağlayabilme olasılığı kalmamıştır. Tavır ve sözcüklerin (bedenlere atfedilmiş), anonim olabileceği edimlerin kalıcılığı, yalnızca ilkel sözcük ve tavırlarda sürekli göstergeler aramak için toplumumuza ve onun organsız bedenlerine yol gösteren bir eski biçimden türeyen kapitalist ayrılmaya karşı kasıtlı bir direnişe yanıt vermektedir. Bununla beraber Deleuze ve Guattari için geç kapitalizmdeki bedenin bütünü, sayıların, para ve pazarın soyut akışı tarafından durmaksızın bölgeselleştirilmiştir (Morales, 1997).

Bu bağlamda bedene, bir gönderge ve figüratif bir ilham kaynağı olarak bakan ve kendi çalışmalarında bedenin yeniden bir yazılımını amaçlayan Coop Himmelblau'dan, Bernard Tschumi ve Libeskind'e kadar çeşitlenen mimarlar grubunda, bedene dayalı benzeşime bir geri dönüş olduğunu görmek ilginçtir. Fakat bedene ait metaforların bu yeni görünümünün dayandığı “beden”, hümanist geleneğin merkezinde yer alan “beden”den kökten bir biçimde

* “Organsız beden” terimini ilk kullanan Antonin Artaud'dur, Deleuze ve Guattari terimi Artaud'nun kavramına gönderme yaparak kullanırlar. Artaud'nun önerdiği organsız beden, organik anlamda bir beden değildir; acı çeken, tamamlanmamış, hastalıklı bir bedendir, sürekli yıkılma ve yeniden oluşum döngüsü içindedir. Bu kavram aynı zamanda yersiz yurtsuz düşünceenin de bir önermesidir.

farklıdır. Mimari biçimlenmelerinde de tanımlandığı gibi bu beden, parçalara bölünmüş, bir bedendir. Kasıtlı olarak yırtılıp koparılmış, tanınmayacak hale gelinceye dek sakat bırakılmıştır. Ayrıca klasik hümanizmadan kopuşun tam bir işareti olarak domestik bir uyum ve düzen iddiasındaki bütün mimarlık teorilerinden kökensel bir kırılma ile ayrılan bu beden, gelişen bir bedendir. Palledien hümanizmine ve Le Corbusier modernizmine karşı olan Coop Himmelblau'nun 1960'ların sonlarından beri sürdürdükleri tartışmalarda; beden artık, merkezde olana, sabit olana, değişmeze ait değildir. Bedenin iç ve dıştaki sınırları sürekli bir biçimde genişler ve muğlaklaşır, biçimleri düz ya da mecazi anlamda bildik insan bedeni olarak tanınmaz, devasa olandan embriyotik olana dek bütün biyolojik varoluşu kapsar. Gücü ise artık bütüncül bir modelde değil, tersine parçalanmışlığının, kırılmışlığının, lokmalanmışlığının imalarında yatmaktadır. Vidler'e göre mimari bedenin bu biçimde doğranması, klasik geleneğin tersine çevrilerek uzuvlarından ayrılmasından başka bir şey değilmiş gibi görünse de; Rönesans Modernizminde oluşturulmuş olan tüm bedenselleştirilmelerden daha karmaşık ilişkileri bünyesinde barındırmaktadır. Bu yansıtımlar üzerlerinde klasiğe ve fonksiyona ait izler barınırlarken aslında onlardan çok farklı olan bir duyarlılık oluşturmaktadırlar (Vidler, 1992).

Beden, ete, ilahi biçimini ve canlılığını yitirmiş bir hammaddeye indirgenmemiştir; ancak, kısmi görünümünde, onun namevcut varlığı sayesinde, bir muhabbet mekanı olarak anımsanan mecazların hassas oyununda işaretler ya da nesnel açılımlamalar sistemi içinde bulunan boyut da, kendine hakimiyet de, fazla bir şey ifade etmez. Bu bir bedenin yok olması ya da indirgenmesi sorunu değil; dışsal ölçütler ve açılımlamalar sonucunda çeşitlendirilmiş ve farklılaştırılmış olan bölünmüş varlığının sorunudur. Bedenler, hatta onların yolları, izleri, onları hissettiren, kaydeden, öznellik ya da nesnellikten daha çok devinen olayların zinciri olan dile tek ulaşımı sağlamaktadır (Morales, 1997).

4.1.7 Beden Bağlamında Dekonstrüktivizm'e Bakış

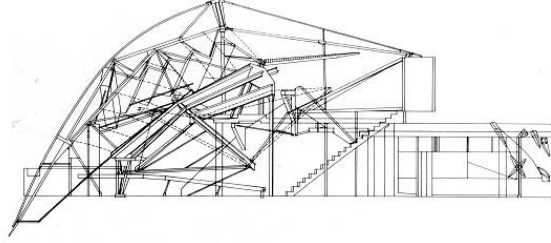
Himmelblau (1988), "Biz mimarinin sessizliği bozan her şeyi dışlamasını istemiyoruz. Biz mimarinin daha fazlasına sahip olmasını istiyoruz. Mimari, mağaramsı, ateşli, yumuşak, sert, açısız, kaba, yuvarlak, hassas, renkli, müstehcen, şehvetli, hayalperest, çekici, itici, ıslak, kuru ve kalp atışlarını hızlandırıcı olmalıdır." diyerek, parçalanmış bedenin sınırsız hallerini mimarlık disiplini içine almaktadır. Himmelblau, bu dekonstrüktivist mimarinin tek habercisi değildi. Himmelblau'un yanı sıra, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Frank Gehry, Rem Koolhaas ve Daniel Libeskind de dekonstrüktivist mimarlar arasında

anılmaktadırlar. Hem programatik yazılarında hem de yapısal projelerinde “rahatsız edici ve beklentilerin dengesini bozan (alt üst eden)” bir mimari ihtiyacını beyan etmişlerdir (Tschumi, 1977). Bu mimarlar “Dekonstrüksiyon” tanımı içerisinde sınıflandırılmışlardır. Bu tabir, (Dekonstrüksiyon) sadece Jacques Derrida’nın düşünceleriyle aşına olduklarının altını çizmekle veya Dekonstrüksiyonizm başlığı altında toplamakla kalmayıp, aynı zamanda bu yeni nesil’in 20. yüzyılın başındaki Rus Konstruktivizmine olan muhalif ilişkilerini de vurgulamaktadır. Bu yeni neslin bazı üyeleri, özellikle de Tschumi ve Eisenman, açıkça Derrida’nın felsefesinin üzerine, birlikte belli başlı bazı spesifik projelerde Derrida ile beraber çalışmışlardır; örneğin Tschumi’nin Paris’deki La Villette parkının tasarımında yapmış olduğu gibi. Frank Gehry ve Coop Himmelblau gibi diğerleri ise Dekonstrüksiyonizm’in Fransız düşünürü ile olan bağlantıyı ya küçümsemişlerdir ya da reddetmişlerdir (Straeten, 2003)

4.1.7.1 Coop Himmelblau, Rooftop Örneği

Coop Himmelblau teorik ve pratik bir antihümanizm tutumu sergilemektedir. Bunu mimarinin bendesel deneysel açısını yerinde vurgulayarak yapmaktadırlar. Vidler’e göre “bir Himmelblau binasının önünde durunca insan kendini tehdit altına girmiş hissediyor.” Vidler, binanın mimari bedeninin yaralanmışa benzediğini ve dolayısıyla var olduğunu düşündüğümüz fiziksel bütünlüğünü tehdit ettiğini düşünüyor.

Himmelblau’nun Viyana’daki meşhur ‘rooftop’ (çatıarası)’nı yeniden modellemesi, bedensel anlamda bu güne kadarki yapılmış en tehdit edici yapılardan biri olarak nitelendirilebilir. (Şekil 4.11, 4.12) Kaotik ve düzensiz çizgiler patlaması olan bu yapı, bir dolu çerçeve içinde dekonstrüksiyonun ne olması gerektiğini gösteren güzel bir örnektir. Binanın iç organları, kendilerini binanın geometrik bütününden kurtarmak istiyorlar gibi gözükmektedir. Wigley’e göre bu yapı yanlış anlaşılmalıdır. Çatının normal yapısı “vahşi ve rahatsız edici bir hayvanın (yaratığın) kenarından kırmasıyla” çatı sakat hale getirilmiştir. Ancak Wigley’e göre, bu yapı binanın kendi geometrisine ait sonradan kendini kurtarmış gibi görünmektedir. Mimar bu içten gelen formu serbest bırakmıştır. Himmelblau’nun çatıyı yeniden modellemesinde, mimar bir psikoanalist kimliğine bürünür. Mimar eski geometrik strüktürleri sofraya yatırır ve içten gizli formları (bir nevi geometrik bir baskı mekanizması tarafından bastırılmış şekillerin) hareketlenip yeniden bilinçlenmesini ve ayaklanmasını sağlamaktadır. Bu baskınlıktan uyanan bir ayaklanma, bir nevi tekinsizlik havası yaratır (Straeten, 2003).



Şekil 4.11-4.12 Rooftop, Coop Himmelblau

Ancak Himmelblau'nun çatı arası yeniden modellemesini tekinsizliğe bağlamasının bir yolu daha vardır. Herhangi bir bina, insan bedenine benzetilebilir. Aslında mimari hümanizm Vitruvius'tan beri insan merkezli bir görüşe sahiptir. Bir binanın, kompozisyonu, idealize edilmiş orantıları, insan bedeni oranlarına göre idi. Hatta Le Corbusier'in ütopyik modernizmi bile bu görüşe takılı kalmıştır. Himmelblau'nun, dekonstrüksiyon geometrisi sakatlanmış, engelli hale getirilmiş, kopmuş, parçalanmış, bir vücudu temsil eder. Himmelblau'nun Malibu açık ev proje modeli bu noktayı açıkça gösterebilir. (Şekil 4.13) Avusturyalı mimarlar grubu Açık Ev'in (Open House) Eskimo evi veya bir Kızılderili çadırını anımsattığını dile getirmişlerdir. Burada en önemli nokta ise, bu yapının bir cephesinin olmamasıdır. Binanın ön cephesi tamamen açıktır ve içeriği teşhir etmektedir. Binaları insan vücudu gibi bakan teoriye göre cephe genellikle bir yüze benzetilir. Böyle bir yüz­süz beden ile karşılaştığı zaman izleyici şahıs yansıma yöntemiyle kendi yüzünün kaybından endişe etmeye başlar (Straeten, 2003).



Şekil 4.13 Açık Ev (Open House), Coop Himmelblau, Malibu

4.1.7.2 Daniel Libeskind, Yahudi Müzesi Örneği

Libeskind'in Berlin'deki Yahudi Müzesi yaralanmış bir beden gibi durur. (Şekil 4.14. 4.15) Binanın dış duvarları dev plakalarından oluşmaktadır ve sanki yaralı veya yırtık bir deri gibi bir noktada yarılıp açılmışlardır. Binanın açıkça belirlenmiş bir şekli yoktur. Düz bir çizgiye benzemektedir. Ancak bazı noktalarda kesilmiş ve yön değiştirmiş bir çizgidir. Bu ek binanın mimarisi, tekinsizliğin en fiziksel tiplerinden birini oluşturur. Bir nevi itici bir hafıza gibi bina bir deformasyon ve kaybetme hissini ziyaretçilerine iletmeyi denemektedir. Bazı koridorlar git gide daralırlar; bazıları ise sadece bir çıkmaz oluşturur. Bazı merdivenler de esas amaçlarından yoksun olup, düz bir duvara çıkarırlar insanı. Libeskind, yaptığı tasarımda, müzenin tarihi temsil etme fonksiyonunu çok güçlü olarak vurgulamaktadır. Gerek ruhani, gerekse fiziksel olarak Libeskind Yahudilerin soykırımını ve zorlu göçünü hafızalarda kalıcı olmasını istemektedir ve bunu da boşluğu vurgulayarak yapmaktadır. Musevi müzesinin en önemli unsurlarından biri de "boşluk"tur. Büyük ve boş bir alan ziyaretçiler tarafından köprüler aracılığıyla geçilmelidir ki müzenin öbür tarafından ulaşabilsinler. Bu boşluk bedenlerin yok oluşunu temsilen çok güçlü bir etkiye sahiptir. Musevi müzesinde tekinsizlik kendisini fiziksel ve fenomenal bir mimari deneyim şeklinde dışa vurur. Bedensel ve zihinsel bir krizi tarifler yapı. Beden ve bina arasındaki çizginin düzensiz bir aks tarafından bozulduğu, duvarlar ve derinin yırtıldığı, kopuk tehlikeli bir şekilde kesilmiş boş odaların varlığı ile; herhangi bir içeriği olmadan, çıkışı ya da girişi olmadan fonksiyonunu mükemmel bir şekilde yerine getirmektedir (Straeten, 2003).



Şekil 4.14-4.15 Yahudi Müzesi,
Daniel Libeskind

4.2 Cinsiyet Mimarlık İlişkisi

4.2.1 Cinsiyet ve Mekan

Erkekler ve kadınlar kuşkusuz birbirinden farklıdır. Ama gece ve gündüz, yeryüzü gökyüzü, yin ve yang, yaşam ve ölüm gibi bir farklılık değildir bu. Doğrusu, doğadan doğru bakıldığında, erkekler ve kadınlar birbirlerine, örneğin dağlar, kangurular veya hindistancevizi ağaçları gibi başka şeylere olduklarından daha yakındırlar (Connell, 1998).

Dişi mekan ve erkek mekan olarak iki çeşit mekanın varlığından bahsedebiliriz. Dişi mekan özel, domestik ve aşına gerçeklikler üzerine odaklaşma eğilimindedir. Toplumla ilgili, işbirliği içinde ve genelde mütevazı, bizi çevreleyen ama dikkat çekmeyen mekandır. Hepimiz ‘dişi’ mekanı hissetmişizdir ama o bizim çocukluk hatıralarımızda yada günlük yaşamın domestik koordinatlarında kalır. Akşam yemeğini hazırlarken mutfak masasının etrafındaki veya yanmış mumları ile doğum günü pastasının etrafındaki mekandır. Yaratıldığı gibi çabuk unutulur, herkesi ve herkesin farklılığını barındırır (Ünsal, 2000).

Cinsel dürtü, insanoğlu için son derece önemlidir ve küçümsenmeyecek, küçümsenmemesi gereken bir güce sahiptir. O kadar ki, Freud, kökü bu dürtüde bulunan ancak zamanla çeşitli süreçlerden, örneğin yüceltme (süblimasyon) sürecinden geçerek daha geniş bir alanı kapsayan, daha geniş bir anlam kazanan ‘libido’nun, yakın akrabası ‘eros’ ile birlikte insanın olumlu, yapı enerjisini, yaşama sevincini oluşturduğunu, karşıtı olan yıkıcı enerjiyle, ölüm dürtüsüyle sürekli savaştığını, yaşamın bu savaşın ta kendisi olduğunu ileri sürmüştür (Tümer, 2003).

Mekan, yer, yerellik, peyzaj, çevre, ev, kent, bölge, ortam, coğrafya gibi oylum anlamına gelen kavramları ifade eden sözcükler tek anlamlı değildir. Bu kavramlar gerçekte kolayca birbirlerine dönüşür ve keskin sınırlarla birbirinden ayrılamaz. Mekan ister gerçek, ister imgesel olsun, değişik açılardan incelenebilecek çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Mekana ilişkin farklı okumaların birleştiği ortak payda, toplumsal kontrolün bir aracı olarak mekan tasarımının ideolojik bir işlevi olduğu savında yatmaktadır. Ataerkil ve heteroseksüel toplumsal yapı, yapılaşmış çevrenin de şekillenmesinde egemen rol oynamıştır. Toplumsal kurumların örgütleniş biçimleri ve bireylerin bu düzen içerisinde yüklendikleri roller sebebiyle kadınlar, kamusal alandan soyutlanmıştır. Bu soyutlanma, kadınların iş yaşamına girerek geleneksel sorumluluk alanları olan evlerinden dışarı çıkmalarıyla azalsa dahi, son bulmamıştır (Erkarslan, 2005).

Modernitenin mekanı üç bakış açısının ayrımının yapıldığı daha geniş bir ‘soyut mekan’ sanısına dayanır: geometrik, optik ve phallic (erkeklik uzvuna ait). Lefebvre’nin analizi, mekanın dönüşümü içindeki eril ve dişi prensiplerin izini sürer. Bu prensiplerin kapsamının toplumdan topluma farklı formüle edildiğini gördüğünden bu bir gerçeklik değildir. Lefebvre ‘soyut mekan üzerinde, erkeklik uzvuna ait yalnızlık ve arzunun kendini tahrip edişi hakim olur’. Hakimiyet mekanları ve bugün karşılaştığımız birçok yer sadece ekonomik düzenleme şekillerinin ürünleri değildir; fakat bize sosyal ilişkilerin ve bunlar arasında cinsiyetin başka özelliklerini yansıtır (Massey, 1994).

4.2.2 Farklı Cinsiyetlerin Mekansal Algıları ve Yaklaşımları

Bloomer’a göre “dişilik”, mimari pratiğin içindeki radikal bir parça olarak tanımlanmaktadır. Bir binanın yaratımı ile çocuğun doğumundaki karmaşa arasında bir paralellik çizerek yaratımın cinsiyetini sorgulamaktadır (Rendell, 1992).

Cinsel kimliğin ‘inşası’ biyolojik olmakla birlikte cinsiyete ilişkin davranış kalıpları ya da toplumdaki kadın ve erkeğe giydirilen cinsiyetçi roller, biyolojik eğilimlerden çok tarihsel ve kültürel olarak üretilir. Bu anlamda mimarlık ve tasarım, cinsiyet farklılıklarını pekiştiren akademik bir disiplin ve uygulama alanıdır (Erkarıslan, 2005).

Pek çok psikolojik teoriye göre erkeksi cinsiyet kimliği ciddi olarak anneden ayrılmaya bağlıken, dişi kimlik anneye devam eden hüviyete dayanmaktadır. Erkek için bütünlük, doğruluk için esas olan, kendini ifade etme ve başkalarının haklarıyla kesişmeme iken, ilişkileri desteklemek için cesaretlendirilen kadınlar için doğruluk, paylaşmaya ve başka insanların ihtiyaç ve görüş açılarını, kararlarını dikkate almaya dayanmaktadır (Weisman, 1992).

Bundan 50.000 yıl önce, yada daha gerilere bakıldığında avcı-toplayıcı toplumlarda kadın ve erkeğin toplumsal rollerinin oldukça farklı olduğunu, erkeğin, geniş av alanları aramak üzere uzun mesafeli seyahatlere çıktığını, kadının ise aynı yörede kalıp yakın çevreyi koruyarak toplayıcı rolünü üstlendiğini düşündüğümüzde; üstlendikleri bu farklı roller, erkeğin uzun mesafede yön bulma, coğrafik alan tanımlama ve mekansal öğrenme yeteneğinin daha kuvvetli olmasına neden olurken, kadının ise daha kısa mesafede “landmarklar” kullanılarak sınırlandırılmış alanları tanımlamasını sağlamaktadır (Ayyıldız, 2000).

Bazı kurumsal yaklaşımlara göre de, kadının kullandığı mekanı sınırlı kılan temel nedenin

biyolojik (veya doğal) olduğu, yani kadının türün devamını sağlayan özelliği olduğu düşünülmektedir. Bebeği hem kendi bedeninde taşımak, hem de doğan bebeğin beslenmesinden ve bakımından uzun süre (içgüdüsel olarak) sorumlu olmak, biyolojik fonksiyon ve doğal sonuçları olarak yorumlanmaktadır. Ancak insanın aynı zamanda toplumsal bir varlık olduğu, kurum yaratan ve doğayı/doğal olanı sürekli olarak değiştirerek uyum sağlayan bir varlık olduğu göz önünde tutulduğunda, “doğal” açıklama eski gücünü kaybetmektedir. Kadının mekanının sınırlarını daraltan ve kadını kapalı bir mekana hapseden temel faktör, biyolojik olmaktan çok sosyolojiktir. Avcı-toplayıcı toplumdan tarım toplumuna doğru geçilen evrimde, erkek ve kadın arasında bir toplumsal işbölümü gerçekleşmiştir. Bu işbölümünde türün devamını sağlama işlevi tamamen kadının üzerinde kalır ve onun devingenlik olanağını sınırlarken, erkekleri özgür ve geniş bir alanda devingen olmaya yönlendirmiştir. Tarihi insanlık tarihinden daha eski olan aile kurumunun insan toplumlarındaki evrimiyle birlikte erkek, ailenin devingenlik olanakları zayıf olan bireylerini yiyeceklerle desteklemeye başlamıştır. Böylece erkek bir yandan mekanını (kadına oranla) genişletirken, bir yandan da kadını kendine bağımlı ve bu nedenle de ikinci derecede önemli kılan bir toplumsal hiyerarşi geliştirmektedir. Böylece aile, erkek egemenliğini kuran ve kadının mekanını ev ve yakın çevresiyle sınırlayan faktörlerin en güçlüsü olmaktadır (Atauz,2004).

Mimari analojinin oluşumunda erkek bedeni, kaçınılmaz olarak dönüşmüş, feminen hale gelmiştir. Erkek bedeninin kadın bedeninin yerini almasının kadının ana fonksiyonu olan doğurganlık konusunda olması dikkat çekicidir. Kadın cinselliği erkek tarafından bir tehlike unsuru olarak kabul edilmekle beraber, cinsel ilişki sonrasında hamile kalan ve anne olan kadın her zaman kutsaldır. Hatta Türk toplumunda özellikle geleneksel kesimde kadın ancak doğum yaptıktan sonra söz hakkına sahip olmaktadır (Turuthan, 1983). Sonuçta kadının bu kutsal özelliğinin, yaratma mitine uygun düştüğü için mimar tarafından gasp edildiği gözlenmektedir. Tıpkı dini ideolojide cinsel ilişki olmadan hamile kalan Meryem gibi mimar da, kadın bedenini gasp ederek binalara hayat verebilir. Böylelikle erkek yaratmanın merkezinde kolaylıkla yer alır (Agrest, 1999).

Erkeğin üstünlüğü ve kadının değersizliği gerçekliğini tanımlayan mekansal ikilikler insanın psiko-sosyal alan baskınlığı ve kontrolü ile sağlanabilmekte ve sürdürülebilmektedir. Kadın ve erkek birey, farklı psiko-sosyal alan davranışları sergiler ve mekan tanımlama ve mekansal sınırları koruma her ikisinde de çok farklıdır. Psiko-sosyal alan önemlidir, çünkü kişisel kimliği, bireyin veya topluluğun kendisi ve diğerleri arasında mekansal psikolojik

sınır yaratarak yönetmektedir. Bu alanın işgali ise güçlü savunma eylemlerine yol açabilir. İkinci olarak da kendimiz ve ötekiler hakkında sınırlarımızı ne kadar iyi koruyup kolladığımızla ilintili olarak karar vermeyi öğreniriz. Evi olanlar sabit toplumun güven veren üyeleridir. Sosyal statü ve güç mekansal baskınlıkla yakından ilintilidir. Toplumda erkekler mekansal olarak baskın olmak üzere yetiştirilirler. Maceracı, keşfedici, geniş ölçüde deneyicidirler. Bedensel hareketleri ile kızlardan daha fazla mekan istemeyi öğrenirler. Örneğin erkeklerin kol ve bacakları sandalyeden taşarken kızlar daha derli toplu oturur ve bu konuda uyarılırlar. Öncelikli sosyal statü erkeklerindir, kızlar ise uzamsal sınırları beklemek ve kabul etmek üzere yetiştirirler. Çocuklarından itibaren mekansal sınırları evin ve yakın çevresinin korunmuş ve homojen sınırlarıyla sınırlıdır, mekanda bulunur ama kontrol etmeyi öğrenemezler (Weisman, 1992).

Genel olarak mekansal sosyalleşme kadın ve erkek arasında, farklı mekansal kabiliyet ve olgulara yol açabilir; kadın ve erkeğin mekanı yapılandırma yollarında ikiliklere neden olabilir. Eğer böyle ise biyolojik olarak farklı olan anatomiler veya toplumsal olarak farklı cinsel rollerinin mi buna neden olduğu merak unsurudur. Bu klasik tartışma 1937’de Erik Erikson tarafından başlatılmıştır. Erikson çocuklar üzerinde yaptığı araştırmasını ve buna bağlı mekansal ifadeleri “Childhood ve Toplum” (1965) kitabında ‘Genital Modes and Spatial Abilities’ adlı bölümde özetler. Sonuçta kızların alçak duvarlar ve süslü girişlerle rahmi taklit eden açıkça barışçı kapalı alanlar inşa ettikleri, oğlanların ise ‘top gibi’ çıkıntılı olan ve penisi taklit eden dikey kule ve duvarlar yaptıkları sonucuna varır. Erikson’un kız ve oğlanların mekanı farklı inşa etme yolları hakkındaki araştırma sonuçları alaylı tepkilere neden olmuştur. Feminist kritikler Erikson’un desteklediği ‘kader olarak biyoloji’ teorisinin tarih boyunca cinsiyet, ırk ve sınıf ayrımını haklı çıkarmak için kullanıldığını, Erikson’un toplumun kızları ve oğlanları nasıl etkilediğine dair uygun bir açıklama getirmediğini ve toplumsal düzenin kızlara kişisel mekan, içerisi ve evcillikle bağlantılı olmayı, oğlanlara ise dış mekanı temsil etmeyi öğrettiğini söylemişlerdir (Weisman, 1992).

4.2.2.1 Mimaride Eşcinsel Yorum

Batı dünyasında erkekler mimariyi yaratmış ve kadınlar da bunun genellikle sınırlayıcı yapılarında yaşamaya zorlanmıştır. Buna karşılık, kadınlar da kendilerine ait bu iç mekânları, açık ve net “anlam”larından ayırarak genellikle güzel, duygusal, rahat ve pratik ortamlar oluşturmak için kullanmışlardır. Geniş bir bağlamda bu hala doğru sayılabilir, ancak teknolojiye kadın ve erkeğin rollerindeki değişimler yeni bazı boşluklar yaratmışlardır.

“Üçüncü cinsiyet” olarak tanımlandıkları için bu tuhaf erkek (eşcinsel) ve daha az bir seviyede tuhaf kadınlar (lezbiyenler) bu olanakları ilk keşfedenler olmuşlardır (Betsky, 1997).

Eşcinseller, lezbiyenler vs.; cinsel kimlikleri ile, bir araya geldikleri mekanı da kuşkusuz bir kimliğe büründürmektedirler. Diğer insanlara göre farklı görünüş ve karakterleri olan bu insanlar mekanla olan ilişkilerini de yine farklı kurmaktadırlar. Toplumsal anlamda düşündüğümüzde farklı durumları nedeniyle daha zor kabul görüyor olmalarından dolayı, bir araya geldikleri ve rahat hissettikleri mekanda kendilerini özgürce ifade etmektedirler. Mekan bu özgürleşmeye olanak verecek şekilde tasarılanmaktadır. Mekandaki, ışık, renk gibi belirleyici öğeler o mekanın kullanıcılarına ait ipuçları vermektedir.

Bu tuhaf mekânlar bizim inşa edilmiş ortamımızı etkilemiş ve değiştirmiş, bize bir çıkış, özgürleştirici bir ihtimali göstermiştir. Ve neredeyse fark edilir fark edilmez de, öz-güçlerinin reklâm, yaşam stili ve emlak sahibi olmak gibi konularda kullanışlı olduğundan bu kültürün içinde kaybolmuşlardır. eşcinseller, birçok değişik kaynaktan ödünç aldıkları tekniklerle bu mekânları tuhaflaştırmışlardır. Eşcinsel olmayan erkekler, eşcinsel olan ve olmayan kadınlar ve cinsel tercihlerini bilemeyeceğimiz birçok insan daha bu mekânları yaratmıştır. Eşcinsel kültür bu çabaları kendine tahsis etti ve iyi bir etki için kullanmıştır. Daha sonra popüler kültür bunları daha iyi ve verimli sonuçlar için kullanmıştır (Betsky, 1997).

Eşcinsellik, 19. yüzyılın ortasında orta sınıfın yükselişi ile gündeme gelmiştir. Kökleri ne sahip ne de işçi olan, bir tacirler, ticaret yapan insanlar ve memurlar sınıfının, bir sınıflar arası mekân oluşturan sınıfın kuruluşuna kadar gitmektedir. Bu mekân şehirli bir mekândı; kendini kırsal alandan ve zenginlerin izole saraylarından ayırmıştı. Aynı sınıfın bu insanların dünyanın zenginliklerini, insanların yine bu ürünleri kullanarak daha sonradan kendini tanımladığı bitmiş ve tüketilebilir ürünlere dönüştürebilmelerini sağlayan teknoloji tanımlanan bir mekândı. İlk borsaların gölgesinde, yükselen bir toplum altyapısının ticaret yolları üzerinde ve bugün bildiğimiz adıyla eşcinselliğin ortaya çıkmasına yol açan lisan ve davranışların makul kılınmasının ortasında bir yerdedir. Bu artık yaşlı erkeklerin genç erkek eşler istediği ya da sahiplerin köleleri için beslediği eşcinsel sevgi değildi. Hatta bu, az görülen zevkleri paylaşan insanlar arasındaki şehvetli arkadaşlık da değildi. Bu birinin, kendi hemcinsleri ile olan arkadaşlığına ve cinselliğine duyulan ve özenli bir kurallar, jestler ve uzlaşmalar doğrultusunda pazarlıkları yapılmış bir sevgidir (Betsky, 1997).

Mimari, bu aktivitenin merkezi bir ögesi olmuştur. Bize, içinde verimlilik, düzenleme ve

kullanışlılığın üstün olanı oluşturduğu, mükemmel biçimde oranlanmış ve ahlaki bir ortam vererek kusursuz biçimde planlanmış bir dünyanın modellerini sunmuştur. Orta sınıf sadece bu mekânların içinde ve bu mekânlar boyunca kendi varlığını gerçekleyebilmiştir. Şehir ve banliyö, ev ortamı ve iş yeri, mesire yerleri ve bar vb. Bunlar orta sınıfın yaşamını oluşturan mekânlar olmuştur (Betsky, 1997).

20. yüzyılın sonlarında modernizmin katı kurallarını da tuhaflaştırarak, insan yapımı dünyanın en yoğunlaştırılmış ve soyutlanmış bildirimlerini, postmodernizmin daha duygusal, çelişkili ve yaşanabilir formlarına dönüştürmüştür. Şehri sonunda çalışan kesimden koparan emlak fiyatlarının bilinçli yükseltilmesine öncülük ederek, yeniden yaşamaya elverişli hale getirmişlerdir. Kendi ölümlülükleri karşılına durduğunda “beden”i yeniden kamuoyuna sürerek, bizim inşa edilebilir, harcanabilir ve keşfedilebilir bir beden sınırları, potansiyeli, mitleri, ahlaki değerleri ve tertibatının farkına varmamızı sağlamışlardır (Betsky, 1997).

4.2.2.2 Dişil Süsleme

“İnsan nerede bir süsleme yapıyorsa, az yada daha çok bir bilinçle süslediği objede bir doğa kanununu vurgular”. Semper, bahsettiği bu doğa kanununun izini sürmek için süs tipini inceler: Askı tipi süs (özel olan obje üzerinden dünya üzerindeki her var olana etkir ve genel olan yerçekimini görünür kılar), çevreleyen süs (süslenen objenin -özel olanın- mikro kozmos olarak makro kozmosta varoluşunu vurgular) ve yönlenmiş süs (özel olan objenin yaşam enerjisinin bireyleşmesinin kaynağı olan istekliliğini görünür kılmaktadır (Alangoya, 2003).

Modern öncesi dönemde kadınla ilişkili olarak cinsiyeti olan mekan, dekorasyon ve süsleme yolu ile elde edilmiştir. Hatta bu konuda o kadar ileri gidilmiş ki kadının kendisi mekanda bir donatı malzemesi, bir obje haline gelmiştir.

Genel olarak mekanda ne kadar süs ögesi varsa o kadar dişil olarak değerlendirilir. Kadının kendi bedenine yaptığı eklentiler mekana da yansımaktadır.

4.2.2.3 Feminist Mimarlık

Feministler, insan kavramının görgül olarak iki cinsiyetten oluştuğunu, kavramsal olarak da böyle tanınması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Toplumsal cinsiyet değişiminin çevresel değişimin temel bir parametresi olduğunu öne sürerek, aynı zamanda, çevre kavramını da yeniden tanımlamışlardır. Çevre, insan yaratısıdır ve toplumsal cinsiyet kategorilerinin

üretimi ve dönüşümü ile diyalektik bir ilişki içinde üretilmekte ve dönüşmektedir. Bu önermeleri ortaya koyarak coğrafyacılara, hem çift cinsiyetli (androjen) bir insanlığın gelişmesine yönelik köktenci feminist ilgiyi hem de bu insanlığın, tarihsel ve toplumsal değişim sürecine yönelik sosyalist feminist ilgiyi içeren, giderek daha geniş kapsamlı ve kavrayışlı bir feminizm geliştirmişlerdir (Mackenzie, 2002).

Kadınlar mimariyi farklı şekilde mi pratiğe döküyor? Bu farklar nasıl oluşuyor (çeşitleniyor)? Kadınların farklı bir estetik duygusu ve mekan-zaman algısı mı var? Kadınlar materyalleri farklı şekillerde kullanıp farklı bir tasarım metodunu mu tercih ediyor? Bu farklılıkları nasıl açıklayabiliriz? Bu farklar biyolojik yapılardan ötürü mü, yoksa sosyal (toplumsal) bir şey mi? Örneğin: Kadınların mekanların içlerine olan bağlantıları biyolojik mi (yani vücutlarının özel şekli), toplumla ilgili mi, evin içindeki özel alan ve çocuklarla sosyal ve kültürel bir bağ mı? Eğer kadınların tasarıma farklı bir açıdan baktığına inanıyorsak ki; bu, kadınların erkeklerden farklı olan fiziksel yapılarıyla mı ilgili? O halde bu farklılıkları mimaride nereye yerleştireceğiz, binaların ön cephesine mi veya zemin planına mı? (Rendell, 1999)

Agrest (1999), mimarlık tarihinde kadının yerinin işgalini, üç başlık altında özetler:

a-Erkek bedeni, binaların ve kentlerin tasarımında ve ideolojilerini kurdukları metinleri yansıtır, temsil edilir ve kaydedilir. Kadın bedeni bastırılır ya da dışlanır.

b-Mimarın kendisi edebi bir cinsel yer değiştirme işlemiyle üreme, yaratma işlevine bağlı olarak, kadın olarak sunulur.

c-Kadın bedeninin besin verme -bu yaşamdır- işlevinden dolayı, kadın bedeni erkek bedeni; kentte erkeğin göbeği kadının rahmi olur.

Kadın çalışmalarının artması yönündeki feminist eleştirilerin rolü ve mimari tasarımdaki cinsiyet konularının artması en önemlisidir. Cinsiyet farkının mimari pratikteki etkisi üzerine çeşitli yaklaşımlar vardır. Erkek egemen mimari değerler sistemini eleştirir bir yaklaşımdır. (Kadınlar erkeklerden farklı olduğu için mimari bir ürünün tasarımı ve düzenlemesi aşamasında farklı öncelikleri olduğunu öne süren değerler sistemi). Bu yaklaşım özellikle erkek yapımı çevreyi kullanan kadınların sorunlarına odaklanmaktadır (Rendell, 1991).

Kadınların tasarlanmış çevrenin sunduğu olanaklardan erkekler kadar yararlanamaması küresel bir sorundur ve coğrafi, kültürel farklılıklar göstermesine karşın temelde cinsiyet eşitsizliğinin mekansal yansımaları, her zaman ve mekanda karşımıza çıkmaktadır (Erkarlan, 2005).

4.2.3 Mekanda Cinsiyetçi Ayrım

Toplumsal cinsiyetin mekanla ilişkisi kamusal alan/özel alan ayrımının kuruluşuyla bağlantılıdır. Kamusal alan esas olarak erkeğin alanı olarak belirlemekte, soyut mekan rasyonel eril akılla ilişki içinde oluşmaktadır. Buna karşılık özel alan yerin, "değersiz", gündelik olanın, kadının alanı olarak kurulmak istenmektedir. Eril kamusal mekanın kadınları dışlayan tavrına karşılık kadınlar, eril soyut mekan karşısında gündelik, bedensel yaşam pratikleriyle iç içe olan yeri korumaya çalışmaktadırlar. Öte yandan özel yaşam alanı, ev de denetim dışı bırakılmamakta, kamusal mekanı kuran eril rasyonalite evi de aynı mantıkla biçimlendirmek istemektedir.

Rapoport, mekansal düzenlemelerde belli başlı dört bilişsel alanın olduğuna inanır. Konut-topluluk ilişkisi, genel-özel ilişkisi, ön-arka ilişkisi ve erkek-kadın ilişkisi. Yapısal biçimlenmede genel ve özel alanların bütünleşmesi ya da ayrılmasının tanımlanmasında kültür önemli rol oynar. Kadınların erkeklere göre kent içinde daha az yer değiştirdiği kabulüne göre, kadınların bilişsel şemalarının ölçek bağlamında oldukça küçük ve dar, fakat ayrıntı düzeyinde son derece zengin olduğu ileri sürülmüş, yine kadınların haritalarının standart harita koordinatlarına göre daha ev merkezli olduğu gözlemlenilmiştir. Rapport;’a (1969) göre temel ihtiyaçların mekanda işlevleşmesinde önemli bir belirleyici olan kültürün öz elemanlarının oluşmasına etki eden etkenlerden biri de toplumda kadının rolüdür (Ünlü, 1998).

Kadının mekanı, temel olarak ev veya odadır. Ancak bunu bazı durumlarda büyük kamusal yapı ölçeğine kadar genişletebiliriz. Tanrıçalar için yapılan tapınaklar, rahibelerin kurdukları manastırlar vb. Kent kamusal mekanları da, kültürün izin verdiği ölçüde, kadınların gündüzleri kısmen ve seyrek olarak kullandıkları mekanlar arsındadır. Kadına ait yada kadının kullanabileceği mekanın sınırları, modern zamanlara gelene kadar, genellikle burada bitmektedir. “Büyük mekanlar” ise, erkeklerindir. Kent, bütün yapılarıyla ve kurumlarıyla, bütün uygarlıklar için, kesinlikle bir erkek mekanıdır. Kent bölümleri, kentin kamusal mekanları da erkek egemenliğindeki mekanlardır. Bununla birlikte kamusal mekanlardan bazıları, tarihsel dönemlere göre “geçmiş mekanı” olarak da tanımlanabilir. Sınırları zamanla ve teknolojiyle birlikte değişmekle birlikte, erkekler bazı dönemlerde bu mekanları geçiş mekanı olarak kabul etmek zorunda kalmış olabilirler. Mahalle veya köy çeşmesinin bulunduğu meydan, buraya açılan sokaklar vb. Kentler ve ülkeler arası mekanın erkek mekanı olarak tanımlanmasında, yakın zamana kadar hiçbir kuşku olmamıştır. Bu mekanların kadın veya erkek bakımından sınıflandırılmasında, bu mekanlarda kullanılan taşıt araçlarının da

etkisi vardır. Bu taşıt araçları, yani gemiler veya kullanılan hayvanlar (at, deve veya diğerleri), kervanlar, arabalar ve taşıma işlevi de, mekanları aşan/gezen ve bu mekanlara nüfuz edenin, toplumsal cinsiyeti açısından taşıdığı özelliğe uygun olarak kurgulanır ve örgütlenir. Yani onlar da erkek araçlarıdır. Bu araçlar, ancak 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılda yani kentler arası kamu taşımacılığının güçlendiği, tren, vapur, ve uçak seferlerinin düzenli hale geldiği zaman, bazı kültürlerde kadın ve erkekler bakımından eşit olarak kullanılan, mekan aşan araçlar olmuş ve kadınların mekansal uzamını genişlemiştir (Gür ve Aşık, 2004).

Kamusal ve özel alanlarda kadınlar ve erkekler arasındaki fırsat eşitsizliğinin derecesi coğrafi ve kültürel farklılıklar göstermektedir. Modern öncesi kentlerde kadınların girmesinin yasak olduğu mekanların sayısı, modern toplumlara göre daha fazladır. Evinde kendine özel bir mekandan yoksun kalan ve kamusal alana katılımında zorluk çeken kadın dışlanmaya maruz kalmıştır. Buna karşılık kadınlar dışlandıkları kamusal mekanların negatifini yaratma arayışında olmuşlardır. (Bir mekanın diğerinin negatifi olması, o mekana atfedilen özelliklerin ters yüz edilerek yeniden kurgulanması anlamındadır. Bu durumda ters yüz edilen mekanı kullanımda egemen olan ve dışlanan cinsiyet grupları yer değiştirmiştir). Erkek egemen mekanlara karşılık kadınlara özel mekanlar yaratılması bu anlayışın ürünüdür. Dışlama ve ayırma cinsler arası eşitsizliğin yansımasıdır, ancak kolaylıkla cinsler arası çatışmaları hızlandıran bir güdülemeye de neden olabilir. Mekandaki dışlama ve ayırma statüleri, gerçekte cinslerin özerk ve özgürlüğünden çok, erkeklerin hareket özgürlüğünü kutsamaktadır. Kendilerine özgü mekanları yaratarak kadınlar istemeden de olsa ayrımcılığın keskinleşmesini hızlandırmaktadırlar. Ayrım statüsü, ortak mekanların cinsler tarafından dönüşümlü olarak veya ayrı girişler/kapılar ile kullanılmasını zorunlu olduğu hallerdir. Örneğin ibadethaneler, kutsal yerler, hamam, tuvalet gibi temizlik mekanları, kız ve erkek okulları, halka açık kız ve erkek yurtları, vb. (Erkarslan, 2005).

Mekan üretiminde pratik olarak emek harcamanın yanı sıra, sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamda da erkeğe (erkekliğe) özgü toplumsallıkların katkısı, erkekliklerin mekanla birlikte oluşmasını sağlayan etkenlerdir. Gündelik hayat içinde erkeklik halleri ve bu hallerin mekana yansımaları ya da tam tersi olarak mekanları oluşturmaya yönelttiği erkeklik halleri de bu konuda anılması gereken davranışlardır. Mekanın kendisi, sosyal ve kültürel anlamda erkeklik halleri oluşturabildiği gibi, tarihsel süreklilik içinde mekanlara atfedilen erkeklik davranışları, dolayısı ile sosyal mekan üzerinde erkeklikler 'hegemonik erkekler' bulunabilmektedir. Futbol stadı, cami, kahvehane, bilardo salonu, pavyon, okul, fabrika, spor kulübü, ev, ganyan bayileri, kışla, birahane, meyhane, güç geliştirme salonları, dövüş kursu

gibi erkeklerin yaşadığı alanlarda, erkeklerin mekanlarla bütünleşip, çeşitli sosyal örüntüler gerçekleştirildiği bilinmektedir. Hegemonik erkeklik (eril erkeklik), ‘sosyal ilişkilerde anlam belirleyen, sözü sabitleyen, baskınlığını her türlü tavır ve davranışlarıyla teyit ettiren bir özne olma halidir. Dolayısıyla hegemonik erkeklik, sadece erkekliği değil kadınlığı da kuşatabilen bir söylemdir. Bu anlamda ‘kadın’ olan da, ‘eril’ bir rol üstlenebilmektedir (Küçükural, 2004).

4.2.4 Mimaride Cinsiyetçi İmgeler

4.2.4.1 Cinsellik Yeri Olarak Mekan; Konut Örneği

Ev geleneksel anlamda üremeye dayalı bir medeni birliği temsil etmektedir. Bu durum evi cinsiyet bağlamında önemli bir mekanlar bütünü haline getirmektedir. Kadın ve erkeğin konut mekanlarındaki yaklaşımları mekanın cinsiyetçi kategorileşmesini anlamak açısından önemlidir.

Kadınlar mümkün olduğunca dış dünyadan ayrı bir biçimde sıralanmış mekanların derinliklerine kapatılmışken, erkekler bu dünyaya açıktır. Ev alenen kadınların evcilleştirilme mekanizması olarak anlaşılmaktadır (Wigley, 1992).

Kadın evin tüm mekanları üzerinde söz sahibi değildir. Evin tüm gizli dokümanları erkeğin çalışma odasının masasının gözünde kilitlidir ve kadının bu gizlere ulaşmasını önleyen bir sistem söz konusudur (Wigley, 1992).

Kadın yalnızca sistem içinde görev yüklenen bir suret olarak gereklidir, sistemin dışında kalan kadın eğer bastırılmazsa yakılmalıdır. Kadın, homojenlikteki ve toplumdaki negatifliği temsil eder ve dişilik her zaman gizemle ve sırlarla özdeşleşmiştir. Ev de dişil bir mekan olarak nitelenmektedir. Evin ve ailenin dengesi, sağlamlığı dişildir. Erkekse maceracıdır ve bu onun evcilliğini sınırlamaktadır (Mulvey, 1992).

Konut cinselliğin en meşru olarak yaşandığı yerdir. Bu anlamda cinsiyet kavramının mekandaki yansımasının ilk ipuçlarını konut yapısında örneklendirilebilir. Kadın ve erkek için konut egemenliklerini tanımadıkları, aynı zamanda özgürlüklerini ilan ettikleri bir yer olarak cinsiyetler arası ilişkinin de en yakın yaşandığı mahrem alandır.

4.2.4.1.1 Yatak odası

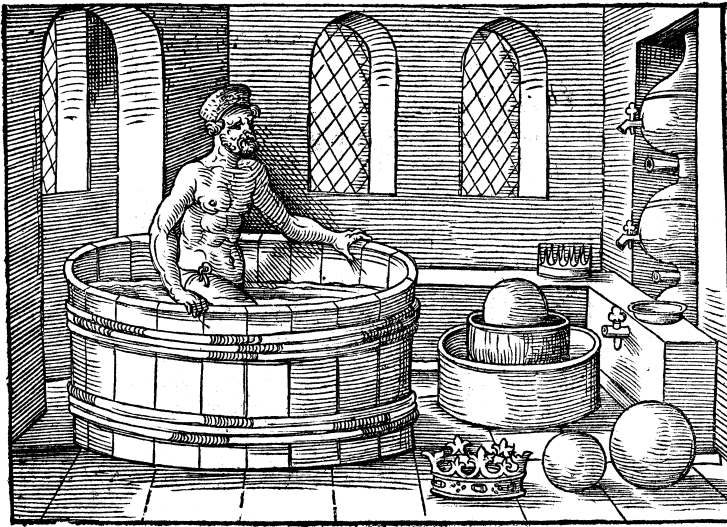
Yatak odaları, cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde, güçlü cinsel imgeleri olan mekanlardır. Konutta da her zaman en özel yer olmuştur.

Sıradan bir yatak odası bile uyumanın, dinlenmenin yanı sıra cinsel ilişkinin yer aldığı mekan olarak algılanmaktadır. Kimi yatak odaları ise, çeşitli dekoratif öğelerle; örneğin tavana yerleştirilen büyük boy aynalarıyla ya da dikkatle seçilen renklerle, özenle ayarlanan ışıklarla, bu konuda daha vurgulu bir hale getirilebilmektedir (Tümer, 2003).

Marquis de Sade, 1785 yılında kalemle aldığı ‘les 120 journees’de Sodome ou l’ecole du libertinage’ (Sodom’un 120 Günü ya da Sefahat Okulu) adlı, aşırı sadist, aşırı pornografik romanın geçtiği şatodaki yatak odalarını şöyle tasvir etmiştir: ‘Üç renkli atlas kumaş sayvanlı, harikulade Türk usulü yataklarla ve onlara uygun mobilya takımlarıyla süslenmiş olan bu dairelerin yatak odaları, şehvetin arzulayabileceği en duyumsal nesnelerin hepsini ve hatta, dahasını sağlıyordu’ (Tümer, 2003).

4.2.4.1.2 Banyo, Tuvalet

Tuvaletler ve banyolar da özel bir öneme ve anlama sahiptirler. Bu durum o mekanların, normal koşullarda kimseyle paylaşılmayan, içlerinde yalnız kalınan veya yalnızca cinsel organların ya da tüm bedenin çıplak olduğu mekanlar olmalarıyla bağlantılıdır. Tuvalet, banyoya girmek elbette her koşulda ve mutlaka cinselliğe yönelik değildir ama böyle bir potansiyele sahiptir (Tümer, 2003). (Şekil 4.16)



Şekil 4.16 Vitruvius, banyo eskizi

4.2.4.1.3 Adolf Loos, Müller Evi Örneği

Colomina (1992), Adolf Loos'un çalışmalarını inceleyerek, tasarımlarında içe dönük zenginliği, dışın önemsizliğini vurguladığını belirtmiştir. Adolf Loos'a göre 'evin dışının anlatacak bir şeyi yoktur, tüm zenginliği içe dönük olmalıdır. Evin dışı bir yemek smokinine benzemeli, erkek maskesi taşınmalıdır. Dışarısı erkeksidir, içerisi ise cinsiyetin ve üretimin sahnesidir. Loos bunu söylerken Nietzsche'nin 'modern insanın, iç ve dışı arasındaki çatlağı faziletiyle modern olduğu' ifadesini tekrarlar görünmektedir. Nietzsche'ye göre de dış sadece 'kitabın kabıdır', 'değer' onun 'içindedir' (Colomina, 1992).

Loos'a göre modern insan pencereden dışarı bakmaz, pencere ışık almak içindir. Tasarımlarında pencereler ya opaktır yada perdelenmiştir, mekanlara giriş de kontrollüdür. Sofalar sırtlarını pencerelere dönerler ki oturan odayı seyredebilsin. Loos evin içinde 'tiyatro kutusu' kavramını ortaya atar. Moller evindeki yükseltilmiş oturma alanı, pencereye dayanmış kanepesiyle, oturana bir hakimiyet noktası sağlamaktadır. Kişi pencereden dışarısını göremese de varlığı kuvvetle hissedilir. Kanepenin pozisyonu bir güvenlik hissi vermektedir. Girişten merdivenleri tırmanıp oturma odasına giren birinin kanepedekini fark etmesi birkaç dakika almaktadır. Tam tersi olarak herhangi bir mekana girişi, tıpkı sahneye çıkan aktörün tiyatro kutusundaki seyirci tarafından hemen fark edilmesi gibi burada oturan kişi tarafından anında sezilmektedir. Aynı özellik Müller evindeki 'kadınlar odası' için de geçerlidir. Evin ortasındaki bu mekan gizli bir kontrol noktası olma özelliği taşımaktadır. Müller ve Moller evlerindeki tiyatro kutuları dışı mekanlardır. (Şekil 4.17) Evcil karakterli mobilyalar, komşu 'erkek' olan alan kütüphanelerle zıtlık taşımaktadır. Kütüphane sadece sosyal mekanlara bakan bir yer değil, özeli, gizlinin ve seksüelliğin gizlendiği en üstteki odaların girişindedir. (Şekil 4.18) Loos, kütüphaneyi tamamen erkeksi bir mekan olarak algılamaktadır. Buradaki deri kanepeler, sıralar, şömüne, aynalar evin içindeki 'halka açık alanı' temsil etmektedir. Yüksek odalarda cinsiyet saklanmıştır ve 'görünen ve görünmeyen mekanların kesişiminde kadınlar, düşünülmeyenlerin gardiyanları gibi yer alırlar' (Colomina, 1992).

İç ve dış arasındaki ilişkiyi anlamak için Loos, aynaları kullanmıştır. Freud'un teorisinde ayna ruhu yansıtır. Aynadaki yansıma dış dünyaya yansıtılan kişiliğimizdir. İç ve dış arasındaki sınırdaki yer alan Freud'un aynası sabit bir limit olan sınırların statüsünün, altını kazar (zarar verir). İçerisi ve dışarısı kolayca ayrılamaz. Benzer şekilde Loos'un aynaları; iç ve dış arasındaki sınırlara zarar vererek, gerçek ve illüzyon arasındaki karşılıklı etkileşimi desteklemektedir (Colomina, 1992). (Şekil 4.19-4.20)



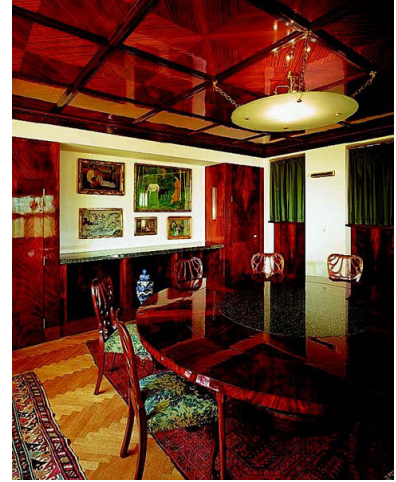
Şekil 4.17 Adlof Loos, Müller Evi, Salon



Şekil 4.18 Adlof Loos, Müller Evi, Kütüphane



Şekil 4.19 Adlof Loos, Müller Evi, Yatak odası



Şekil 4.20 Adlof Loos, Müller Evi, Yemek odası

Loos'un bina içleri zorlukla dışı bir imaj uyandırır. Erkeksi olmasına rağmen atmosfer ciddi değildir. Loos, kesin cinsiyet belirten yerler tasarlandığında ise göreneksel cinsiyet kalıplarına uymuştur (Mc Load, 1994).

4.2.4.2 Türk Hamamı

Türk hamamlarında, birden fazla kişinin bir arada yıkanması da cinsel açıdan anlamlıdır, çünkü insanlar o mekanlarda birbirlerini, anadan doğma değilse bile iyiden iyiye çıplak olarak görmektedirler. Bir çok resimde ise, hamamdaki kadınların çıplıklık gösterildiklerini bilinmektedir (Şekil 4.21). Ünlü Fransız yazarı ve ozanı Aragon, 'Le paysan de Paris' (Paris Köylüsü) adlı kitabında, bu kentteki Opera Pasajında yer alan banyolarla ilgili olarak şöyle der: "*Banyolar insanı tehlikeli düşlere yöneltir...Kamuya açık bir yerde mahremiyet... Öyle*

görünür ki, kendini hep takım elbiseleriyle görmeye alışmış bir insan, bedenini gün ortasında seyrettiğinde, onu birtakım tatlara bırakma eğilimine karşı koyamamanın tehlikesi ile karşı karşıya kalır... Böylece banyolar, fiziksel alışverişler için çok uygun yerler olarak görünürler... Koridorun yanındaki kabinleri, bu koridorun tam karşı yönünde... geniş bir salona açılan ve yalnızca içten kilitlenebilen bir kapısı vardır... Böylece, bu karanlık fuayede serinlemeye iki müşteri, kimsenin haberi olmaksızın birbirleriyle buluşabilecekler.” (Tümer, 2003).



Şekil 4.21 “Turkish Bath”, Jean Auguste Dominique Ingres (1862)

4.2.4.3 Metaforik Yaklaşımlar

Mimari yapılarda kimi zaman beden ve cinsiyet mecazi olarak çağrışımlar yapmaktadır. Yapıların planlarında, kesitlerinde ya da görünüşlerinde biçimsel benzerliklerin kurulduğu tasarımlar ilgi çekicidir. Öte yandan yapının herhangi bir detayında veya cephesinde kullanılan malzemelerin biçimlenişi, türü, bir araya gelişi dişil ya da eril mesajlar vermektedir. Dolayısıyla yapıya insani sıfatlar yüklenmektedir. Seksi, güçlü, şirin, vs. Buna göre bazı formların kadınsı, bazı formların da erkeksi olduğu yaklaşımları geliştirilmektedir.

Örneğin, Victor Hugo, Notre Dame de Paris adlı romanında, Paris’in bu ünlü gotik katedralini, “katedrallerimizin yaşlı kraliçesi” olarak nitelemiştir. Claude Roy’a göre ise, o

bina “seçkin ve asil olmaktan çok, halka yakın, eli açık bir kadına benzer.” Bir başka Fransız yazar, Claude Farrere, Ayasofya’yı “şişman, pasaklı kadın, çiğ bir kırmızıya ve sarıya boyanmış, hali vakti yerinde ama süslenmeyi bilmeyen bir köylü kadın olarak tanımlamıştır (Tümer 1999)

Kimi mekanlar da ötekilere kıyasla, işlevleri yada çağrıştırdıkları imgeler açısından daha yoğun bir cinsellik ögesi içermektedirler. Böyle bir mekanda, ‘libido loci’ yani ‘yerin şehveti’ vardır ve bu nedenle de böyle bir mekan ‘locus sexualis’ yani ‘cinsel yer’ olarak niteleyebiliriz. Bu tür mekanların en önde gelen, apaçık, tartışma götürmez örnekleri arasında ‘sex shop’ları, genelevleri sayabiliriz. Daha gizemli, dolayısıyla da daha ilginç bir örnek ise haremdir. Bilindiği gibi ‘harem’ denilince akla genellikle İslam ülkelerindeki, kadınlara ayrılmış olan mekanlar, yabancılar söz konusu olduğunda ise daha da özelde, Osmanlı Sarayı’ndaki Harem, yani Harem-i Hümayun gelir (Tümer, 2003).

Tschumi’ye göre, baştan çıkartma olmadan haz, yanılsama olmadan baştan çıkartma azdır. Birinin kendisini başka bir şeymiş gibi göstermesi, zevk vermektedir. Mimarlığın baştan çıkartıcı maskeleri: cepheler, arkadlar, meydanlar, kavramlardır. Maskeler gibi, gerçek olduğu varsayılan şey ile onu deneyimlenen kişi arasına bir perde indirilir. Bu nedenle bazen mimari maskenin ardındaki gerçekliği okumak isteği doğmaktadır. Bir maske kaldırıldığında, altından keşfedilmesi gereken başka bir maske çıkar. Biçim maskeleri, sosyo-ekonomik bilgi sistemlerini; düşünce maskeleri, metaforik bilgi sistemlerini gizlemektedir (Fidanoğlu, 1997).

Radikal feminizmin en çok üzerinde durduğu ve tepki gösterdiği, kadının bedensel ve cinsel olarak metalaşması konusu, mimarlıkta çeşitli metaforik (değişmeci) biçimlerde işlenmiştir. Gerçekte, tarih boyunca kadının cinsel, toplumsal ve kozmik özelliklerinin konu edilmesine en çok sanatta rastlanır. Bu örnekler her türlü mecazdan öte, ikonik tasarımlardır. Örneğin, Hasol (1998)’e göre, Vlado Milunic ve Frank Gehry’nin ünlü dansçı-sanatçılar Fred Astaire ve Ginger Rogers’ı anımsattıkları için Fred & Ginger diye anılan Prag’daki büro binasında erkek güçlü ve egemen biçim, kadın ise zarif ve dinamik biçimdir. Burada uçuşan biçim=hareket ederken kaban tüller “dans eden kadın” Ginger Rogers’tır (Gür ve Aşık, 2004). (Şekil 4.22, 4.23)

Viyanalı mimar Frederick Kiesler, Le Corbusier’in makine rasyoneline karşı evin sonsuzluk ve tamamlanmamışlığına imada bulunarak kadın bedeninin kıvrak geçişlerini “Sonsuz Ev” adını verdiği bir yapıda ifade etmeye çalışmıştır. (Şekil 4.24) Burada, “kadın bedeni” “sonsuz ev”di. Çok görkemli olduğu için katedral diye anılan, Niki de Saint-Phale ve Jean Tinguely

tasarımı olan “Hon” binasındaki kadın bedeni ve bina formu tam anlamıyla metonimik (düz değişmeceli) bir ilişki içindedir. “Hon’un yatışı, cinsel ilişki kurmak yada doğum yapmak için bekleyen bir kadının yatışıdır” (Tümer 1999). (Şekil 4.25)

[illegible]

Şekil 4.22 Ulusal Hollanda Binası Vlado Milunic'in figüratif eğilimlerini götsen ilk eskiz (D.Hasol).

Şekil 4.23 Frank Gehry'nin tasarladığı
Ulusal Hollanda Binası, Prag 1996.



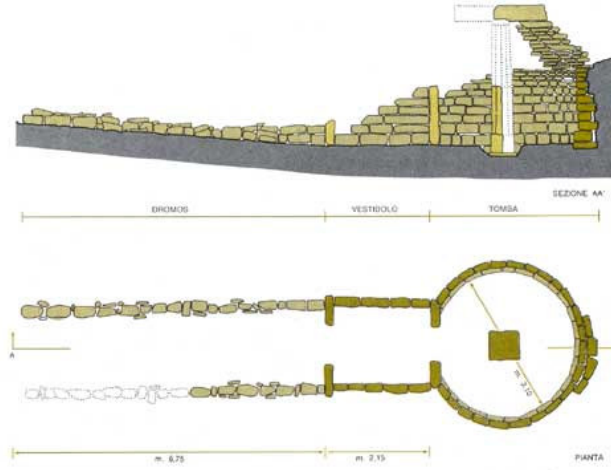
Şekil 4.24 Sonsuz Ev , Frederick Kiesler, 1959



Şekil 4.25 Hon Katedrali, 1962

Miken sanatında “Tholos” adı verilen mezar yapıları da bir rahmi andıran planı ve plan üzerinde yükselen yapı biçimi ile dikkat çekmektedir. Tholos mezarlar daire planı ve bindirme taş tekniğiyle yapılmış kubbeli yapı ile ona giden geçitten oluşmaktadır. Tholos mezar yapının biçimiyle, kozmik ananın rahmi arasında bağ kuruluyor ve ölümün burada yeniden doğacağına inanılıyordu. Mısır’da da piramitlerin dört köşe tabanı ve dört üçgen yüzü yine

tanrıçanın makrokozmetik cinsel organına / rahmine gönderme yapmakta, tanrıçanın oğlu kabul edilen kralın sonsuzluk evi olduğuna inanılan piramidin, aşk ve cinsellikle içselleştirilerek yaşayacağına inanılmaktadır. Erken neolitik çağda ev / yapı planları daire planlı ve yuvarlak kubbelidir. Daire planlar kozmik ananın yuvarlak karnına, elips planlar ise belki totem bir kuştan yada kuş tanrıçadan ötürü yumurta biçimine öykünmüşlerdir. Kubbeli tapınak yapısı da mağaralara öykünmeden doğmuştur. İlk tapınaklar ve ilk süthaneler mağaradaydı ve toprak ananın rahmine / karnına benzetilerek kutsal sayılmıştır. Kadın gövdesi daima içine alan bir mekan olarak düşünülmüş ve bütün içbükey nesneler onun rahmiyle, karnıyla özdeş tutulmuştur. Mısır'da da ilk yapılar daire planlıdır. Daire kozmik ananın karnına öykünmeyle, ondaki yaşam veren ve koruyan güçlerin aynı geometrik biçimde ortaya çıkacağı inancıyla yapılmıştır (Cıbroğlu, 2004). (Şekil 4.26)



Şekil 4.26 Tholos örneği (plan, kesit)

Doğuya ilişkin genetik kültürde kadın ve mimarlık ilişkisi ortak bilinç dışında korunmakta ve camilerin kubbe ve minare ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü daha çok Doğu'da eski toplumlarda yaşamın merkezine konulan ve mucizevi bulunan cinselliğin yüceltilmesi genetik kültürde sürmektedir. Bütün ürünlerdeki bereket, yani üretimdeki verimlilik tanrıçayla eşinin birliğindeki uyumla mümkündür. Bu anlayış ortak bilinçaltından yeni dine kimlik değiştirerek geçer; minare (eril öge) ve kubbe (dişil öge) birliğinde ve uyumunda kadın erkek birliği ve “gönül”deki gönenç dinle yansıtılarak sürer (Aykut, 2000).

Hindistan'daki Khajuraho Tapınağı da erotik cephesi ile çok ilginçtir, çünkü bu binanın bütün cephesi, oral seksi, mastürbasyonu, hayvanlarla ilişkiyi de içeren çok sayıda figürle süslüdür. (Tümer, 2003). (Şekil 4.27)



Şekil 4.27 Hindistan'daki Khajuraho Tapınağı

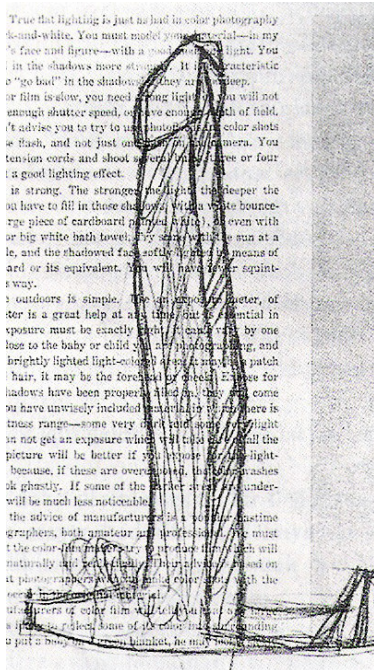
Tschumi'ye göre, rasyonelliğin muğlak hazzı ve irrasyonel erime, erotik durumları hatırlatır. Burada erotisizmin, teorik bir kavram olarak, fetişistik biçimcilik ve diğer cinsel benzetmeler ile (Örn; gökdelen “Dikmek”) ortak çok az şeyi vardır. Erotisizm ince bir durumdur. Aşırılık hazzı, şehvete düşkünlük kadar, bilinçlik de ister. Ne mekan, ne de kavramlar tek başına erotiktir; ikisi arasındaki birleşme erotiktir. Mimarlığın en son hazzı, mimari davranışın aşırılaştırıldığı o imkansız andır; o anda hem aklın izleri, hem de mekanın anlık deneyimlenilmesi bir arada açığa çıkar (Fidanoğlu, 1997).

Hiçbir form Amerikan gökdelenlerinden daha iyi bir biçimde sosyal rollerle cinsel anatominin birleşimini vücuda getiremez. Gökdelenler ataerkil sembolizmin, ‘büyük’, ‘dikilmiş’, ‘güçlü’ gibi erkeksi marifetlerin zirvesidir. Gökdelenen bahsederken erkek önceliğine kinaye kaçınılmazdır. Görünen odur ki anonim mimarlığın sembollere dayalı dünyasına ait bazı değerler kurumsal mimariye de yansımışlardır (Ünsal, 2000).

Bu doğrultudaki en aşırı, en çarpıcı örneklerle ise ütöpik tasarımlarda rastlanır. Bunlar Fransızlar'ın, “Architecture parlante” (Konuşan Mimarlık) diye nitelendirdikleri türe giren mimari tasarımlarıdır. (Şekil 4.28, 4.29) Bunların özelliği, biçimlerinin işlevlerini hemen hemen birebir olarak yansıtmasıdır. Ledoux'nun penis biçimindeki “Zevk Evi” ve Nicolas Schöffer'in kadın memesi biçimindeki “Cinsel Eğlenceler Merkezi”, bu türün en ünlü örnekleridir. Öte yandan, bilinçli olarak cinsel bir vurguyla tasarlanmayan, ama daha sonraları o doğrultuda bir takım yorumlara, yakıştırmalara konu olan yapılar da vardır. Örneğin yüksek yapılar, gökdelenler, kuleler, penise gönderme yapan fallik yapılar olarak algılanırlar. Eiffel Kulesi yalnızca avangart estetiği bakımından, mimarlık tarihi açısından değil, aynı zamanda” mimari yada kentsel pornografi” açısından da ünlüdür. O, zaten erotik

bir kent imajına sahip olan Paris'in, ereksiyon halindeki penisidir. Ünlü İspanyol sanatçı Dali, Amerika'ya gittiğinde, New York gökdelenlerinin cinsel ilişkiye hazır erkeklik organları olduklarını söylemiştir. Buna karşılık iç mekanların, adı üstünde içlerine girebildiği için, dışı oldukları ve rahime, vajinaya benzedikleri ileri sürülmüştür. Ünlü psikiyatris Jung, kiliseyi Meryem Ana'nın rahmi olarak nitelerken Christian W.Thomsen, Hans Hollein'ın Viyana'da yaptığı "Reti Candle Shop'un" kapısından içeri girmenin, vajinanın içine girmeye benzer bir deneyim olduğunu iddia etmektedir (Tümer, 2003).

Hiçbir form Amerikan gökdelenlerinden daha iyi bir biçimde sosyal rollerle cinsel anatominin birleşimini vücuda getiremez. Gökdelenler ataerkil sembolizmin, 'büyük', 'dikilmiş', 'güçlü' gibi erkeksi marifetlerin zirvesidir. Gökdelen bahsederken erkek önceliğine kinaye kaçınılmazdır.



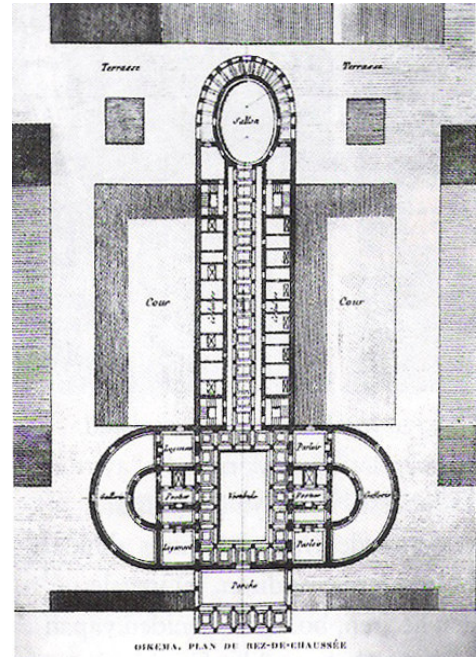
Şekil 4.28

Şekil 4.28

Hans Hollein'e ait gökdelen eskizi (Tümer, 2003)

Şekil 4.29

Fransız mimar Claude-Nicolas Ledoux'un Chaux'da yer almasını istediği penis formunda "eğlence evi" planı (Tümer, 2003)



Şekil 4.29

4.2.5 Tasarımcının Cinsiyeti ile Mimari Etkinliği Arasındaki İlişki

İnsanoğlunu yeryüzünde birbirinden ayıran en önemli özellik dişi ve erkek olarak tasarlanmış olmalarıdır. Bu anlamda bu önemli farklılaşmanın üretilenlerde, eylemlerde, kullanımlarda,

biçimlerde, oluşumlarda, vs. görülmesi de kaçınılmazdır. Böylece yaşadığımız mekan (mimari ürün) da cinsiyetimizi meşru kıldığımız alan olmaktadır.

Tasarımcılar kendi kimliklerini, deneyimlerini, içinde bulundukları sosyo-kültürel, politik, ekonomik vs. durumun özelliklerini, hayatı algılayış ve yorumlayış tarzlarını tasarımlarına yansıtmaktadırlar ancak cinsel kimliklerini tasarımda düşünmemekte ve istisnalar dışında yapmamaktadırlar. Ancak bazı tasarımcılar cinsel kimlikleriyle olan ilişkilerini, bilinçaltında kalan duygularının yansımaları veya kullanıcı talebi, kullanım amacı doğrultusunda cinsiyet kavramını analogiler, metaforlar, süslemelerle bir şekilde tasarımlarına yansıtmaktadırlar (Akgün, 2002).

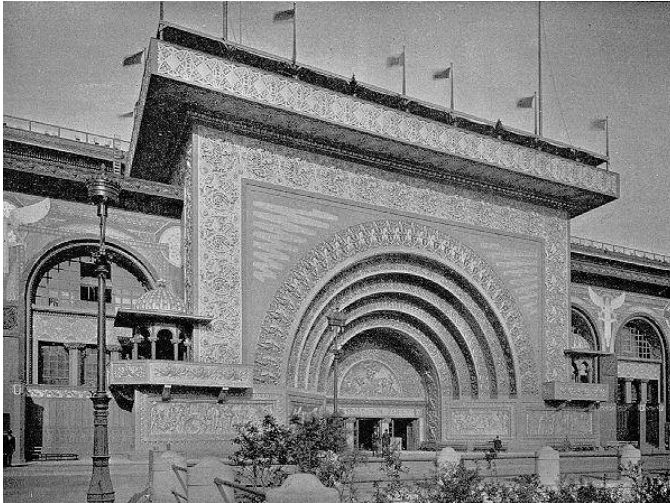
Cinsellik kavramı, 1990’lardan sonra mimarlık alanında daha çok araştırılmaya başlanmıştır. Kişinin cinsel kimliği, bu konudaki ayrımcılığı, tasarımda ilham kaynağı olabileceği, akademisyenler tarafından, dişi ve erkek cinsiyetlerinin dışında gay yahut lezbiyenlerin açısından ne türden olduğu araştırmaları yapılmıştır. Amerikan Mimarlık Enstitüsü (AIA), her yıl, içinde özellikle, cinsiyet, cinsellik ve kültürel deneyim geçen konferanslara ilgi göstermiştir. Aynı zamanda gay ve lezbiyen mimarların oluşturdukları çeşitli grupların da bir dolu organizasyonları yapılmaktadır. Çeşitli yayınlar, buluşmalarla aktiviteler düzenlenmektedir.

Coleman (1996)’a göre, 19. yüzyılın sonunda dekorasyon ve bahçe düzenlemesi, daha hafif, meydan okumayan, kadınlar için erkeksi mimarlık mesleğinden daha uygun feminen işler olarak görülmüştür. Bu dönemde kadınların kendileri de dekoratif nesneler olarak algılanıyorlardı. Hatta moda ve mimarlık konusunda da değinileceği gibi erkek mimarlar tasarladıkları mekanlarda bulunacak kadınların giysilerini de tasarlamışlar, dolayısıyla onlar birer donatı malzemesi olarak görülmüşlerdir. 20. yüzyılın dönemecinde, Amerikan kültürüne, mimarlık ve kadın; ikisi de büyük sembolik ağırlık taşımışlardır. Bu dönemde mimarlık hakkında yazı yazan kadınların sayısı az değildi; ancak uygulamasına girmeleri konusunda hevesleri kırılmıştır. Chase (1996), mimari uygulama yapan kadınlar da genellikle kadınlar için bina inşa etmekle sınırlandırıldıklarını ileri sürmektedir. MIT’nin ilk kadın mezunu Dünya Kolombiya Engizisyonu’ndaki ‘kadınların binası’nın mimari Sophia Hayden bu yapının ‘kadınsı karakteri’ ve ‘nazik utangaçlığı’ için ödül almıştır. Fakat binanın tamamlanmasından kısa bir süre sonra heyecanlı bir düşüş yaşamıştır, toplum tarafından mesleğin baskılarını kaldıramamış olmakla mahkum edilmiştir.

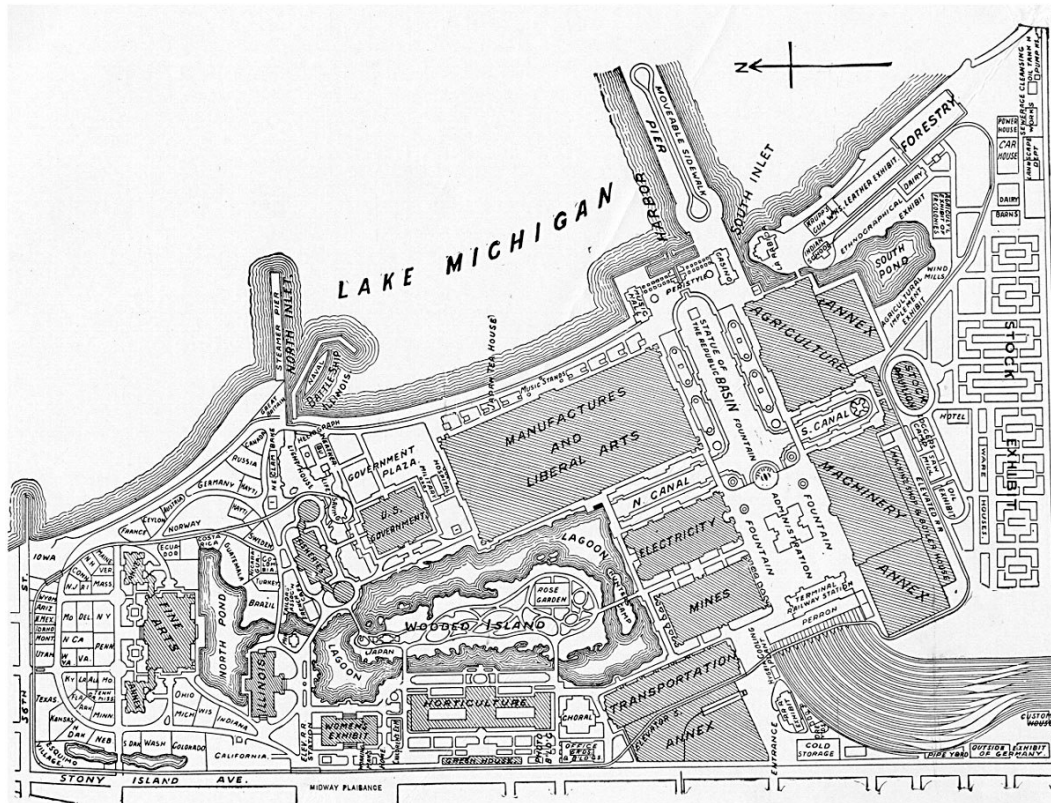
Gözlemler sonucunda, kadın mimarların tasarımlarında farklı nüanslar yattığı söylenebilir.

Erkek mimarlar tasarladıkları binalarda insanların yaşayacağını unutup teknik ayrıntılar üzerinde titizlikle dururken kadınlar daha sıcak işlere imza atabilmektedirler. Bu durum algısal ve bilişsel farklılıklardan kaynaklanıyor olabilir. Bununla birlikte farklı beklentilerle ilgili bir durum da söz konusu olabilir. Yani erkek mimarların kendilerini göstermek adına iddialı, teknolojik yapım sistemleri ve malzemeyi zorlayan makinevari tasarımlar ortaya koymaya çalışırken, kadınların böyle bir amaç içinde olmadıkları, daha çok kullanıma ve kullanıcıya yönelik hitap eden tasarımlar yapmaya çalıştıkları gözlenmektedir (Ünsal, 2000).

Bloomer (1992)'ye göre; mekanın cinsiyeti, bir tasarım yaklaşımı olarak görüldüğünde, mimarın cinsiyeti ve bunu tasarımlarına yansıttığı biçimi yönündeki farklı bir tartışmaya da yol açabilmektedir. L. Sullivan bu açıdan mimarlık tarihçilerinin ilgisini çeken ender mimarlardan biri olmuştur. Sullivan 1893'te Chicago Expozisyonu için bir ulaşım binası tasarlamıştır. Roman bazilikası formundaki bina en çok süslemeli dikdörtgen bir panelin içinde yer alan renkli ve süslemeli altı tane iç içe geçmiş kemerden oluşan kapısı ile hatırlanır. (Şekil 4.30, 4.31) Bu fuardan sonra Sullivan'ın kariyeri inişe geçmiş ve bunun nedenleri üzerine pek çok fikir ortaya atılmıştır. Sullivan'ın görünüşü de tamamen erkeksi değildir ve tarihçiler tarafından feminen bir stereotip olarak tanımlanmıştır. Kimilerine göre o bir kadındır ve cinsiyetini yaptığı işlere yansıtmıştır. Sullivan'ın işleri tıpkı doğadaki formların özellikle bitkilerin işlenmesi gibi 'organik' olarak tanımlanmıştır. Kariyerinin düşüş yıllarında çalışmalarında teknik olmayan bir şeyler vardı ve bu örgüsel dokunun hakimiyetiydi. Örgünün kökeni, kadının vatandaş sayılmadığı Antik Yunan kültürüne dayanmaktadır. Freud'a göre de kadınlar örgüyü, penisin ve onun temsil ettiklerinin yokluğunu gizlemek üzere icat etmişlerdir. Örgünün temsil ettiği, konuşamamanın bedelidir (Akgün, 2002).



Şekil 4.30 L. Sullivan'ın tasarladığı Ulaşım Binası Kapısı (1893)



Şekil 4.31 L. Sullivan'ın tasarladığı Ulaşım Binası Planı (1893)

Tasarımcılar olarak kadın mimarlar koşullar karşısında gösterdikleri farklı tutumları itibariyle erkek meslektaşlarından ayrılmaktadırlar. Yapının tasarım ve üretim aşamasında sergiledikleri duyarlılıklar onları mesleki alanda bazı koşullarda erkek meslektaşlarından geri düşürebilecek kadar hassas kılmaktadır. Erkek egemen bir mesleki ortamdaki varlıkları farklı estetik tutumlarıyla birleştiklerinde onların ilham kaynaklarını da özel kılar. İlhamın erkek öznenin yaratıcılığını tetikleyen dişil bir kavram olduğuna dair genel bir kanı olmasına rağmen bu durum kadın ve erkeğin hem etki hem de etkilenen olabileceği karşılıklı bir süreçtir. Zaha Hadid, Eileen Gray, Truus Schröder, Charlotte Perriand gibi mimarlar kendi şirketlerinin sahibi olan kadın mimarlar olarak karşımıza çıkmaktadır ki bu da mimarlık alanında çok karşılaşılan bir durum değildir. Journal of Architecture'ın Ekim 1991 sayısında Adele Santoz değinmektedir ki:

"Mimarlık dünyasındaki birçok kadın akademisyen tasarım yerine tarih, planlama hatta psikoloji öğretmektedir. Tasarım öğrettikleri zaman kadınlar en hassas ve talepkar olan birinci sınıf stüdyolarını tercih ediyorlar (Sert, 2005)."

Örneğin, Zaha Hadid'in parçalanmış geometrisi ve akışkan hareketliliği ile ön plana çıkan tasarımları, tasarımcı cinsiyeti mimarlık ilişkisi bağlamında önemli bir yerdedir ve dışıl

mesajlar vermektedir. Bunu, tasarımlarının, köşelerden yoksun, yumuşak, güzel bir kadın bedeninin kıvrımlarını anımsatan imgeler oluşturmalarına bağlayabiliriz. Bir Hadid tasarımı, Thames Nehri'ne bakan galeride yer alan Abu Dhabi Görsel Sanatlar Merkezi, beyaz, sperm şeklindeki bu strüktür, kıyıya doğru uzanan beş ayrı performans alanından oluşmaktadır. Hadid bu tasarımını “kıyıya uzanan ve giderek büyüyerek dağılan bir organizma” olarak tariflemektedir. (Şekil 4.32)



Şekil 4.33 Apartman Binası, Odile Decq

Şekil 4.32 Abu Dhabi Görsel Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid

Bilinen kadın mimarlardan birisi de Odile Decq'tir. Odile Decq yapıları da mimari üslup olarak dişil değerler taşımaktadır diyebiliriz. Daha çok cezbedici renklerle ve düzensiz çizgilerle hırçın bir mimari yaratmıştır. Şeffaflığın ön planda olduğu cepheler, içinde güçlü bir yapıyı barındırmaktadır. (Şekil 4.33)

4.2.6 Cinsiyet ve Kent

Kent kavramsal açıdan değerlendirildiğinde, pek çok alt kavramları da beraberinde barındırmaktadır. Mimarlık alanında, özellikle bir kentin oluşum sürecinde de aynı durum kaçınılmazdır. Cinsiyeti kent bağlamında, insan çevre arasında bir anlamlandırma aracı olarak düşünebiliriz.

Kent tanımı öncelikle bir 'yer'e bağlı olduğundan mekansal bir ilişki biçimini, aynı zamanda tarihin farklı dönemlerinde, farklı coğrafyalarda, kent olarak adlandırılan yerleşim birimlerinin farklı özellikler göstermesinden dolayı da zamansal bir ilişki biçimini de içinde

barındırır. Bu iki parametrenin ilişkisinin ekonomik, toplumsal ve siyasal örgütlemelerle olan doğrudan bağlantısı kadınların ve erkeklerin kentsel mekanı deneyimleme ve yaşama biçimlerini de etkilemiştir (Yanikkaya, 2004).

Mehmet Ali Kılıçbay'ın “Şehirler ve Kentler” adlı kitabındaki “Dişi Şehirler, Erkek Kentler” adlı bölümünde şöyle demiştir:

...“Bir ilk farklılaşma açısı olarak, bazı kentler bana erkekmiş gibi (onlara kent diyorum), diğerleri de dişiymiş gibi (onlara şehir diyorum) gelmektedir. Uygarlığı da dişi bir olay olarak gördüğüm için, ayrım kendiliğinden netleşmektedir. Bana göre şehirler uygarlık yanları ağır basan yerleşim yerleri, kentler ise daha çok insan ve bina yığılmaları olarak ortaya çıkmaktadır...

...İtalya'nın pasaklı ama güzel kadını Napoli ile, soylu hanımın Floransa'nın yanı sıra, zenginliklerinden emin burjuva hanımları Venedik veya Livorno'yu, parmaklarından ötürü bir yana bırakarak, bir sürü zarif küçük hanımla birlikte (örneğin Piza veya Verona), gene bir sürü cadaloz (cadaloz ama dişi Palermo, Trieste) ve reji kızı gibi, ağzı bozuk, ama çalışkan (Torino) şehir İtalyan kentsel haritasının dişiliğini vurgulamaktadır...

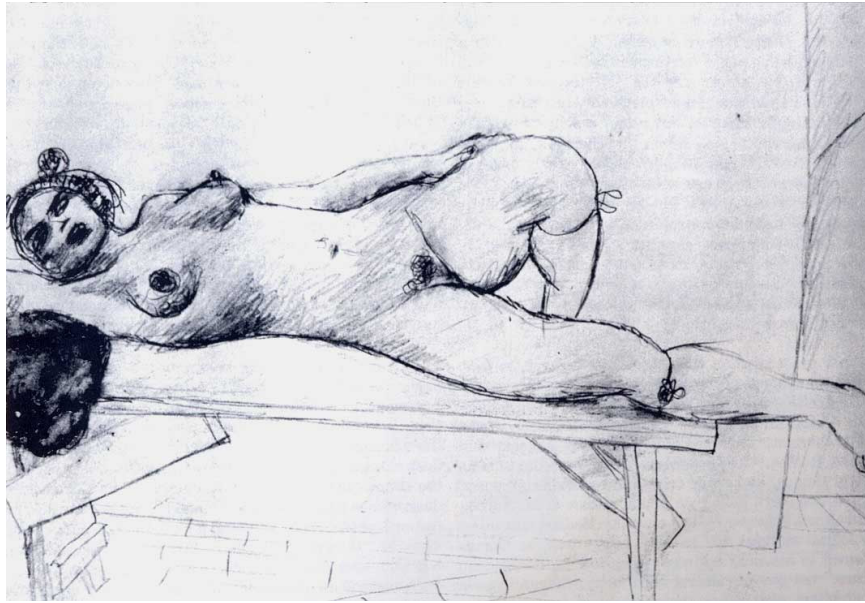
...İngiliz kentleri ise, kadınların katkısının düşük olduğu arı kovanlarının kalıntıları olarak, donuk ve soğuk yapılanmalar. Kadınların bahçelere çiçek doldurmaları, ellerine geçen hemen her şeyi kırmızıya boyamaları bu donukluğu daha da vurgulu hale getiriyor. Buna karşılık Amerikan kentleri erkek bile değil, uyunulan yerler, çalışılan yerler, o kadar. Uzak doğu kentlerine gelince, bunlar bana göre bir ikilem yaşamaktadırlar. Kentlerin dışları, yani sokak ve binaları erkek, evlerin içi dişi. Hind'de ise erkek bir kent olabileceğine akıl erdiremiyorum. Tanrıların bile çoğunun kadın olduğu bu ülkede, şehirler, pasaklı, fakir, ama dişi. Güney Amerika kentleri ise bana göre büyümlü ve büyü de bir kadın faaliyeti... “ (Kılıçbay, 1993).

Kentler ve dişi figürler arasındaki benzetmeler epey yaygın olmakla birlikte, Cezayir örneğinde bu durum abartılı biçimde göze çarpmaktadır. Tarihi bağlamı içinde Kasba, cinsiyetle tanımlanmış mekanlar üzerine çalışmalarda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Kentsel ve mimari mekanlara cinsiyet yüklenmesi teması güç ilişkileri ile doğrudan bağlantılıdır ve sömürgecilik dönemi Cezayir kentinde bariz bir biçimde yüzeye çıkan, yerli halkı kontrol ve hakimiyet altına alma çabalarında açıkça görülmektedir. Değişik bağlamlarına rağmen, sömürge öncesi ve sömürge sonrası dönemlerde bu kentte erkeklerin ve kadınların mekanlarının ayrılmasına şahit olmuştur.

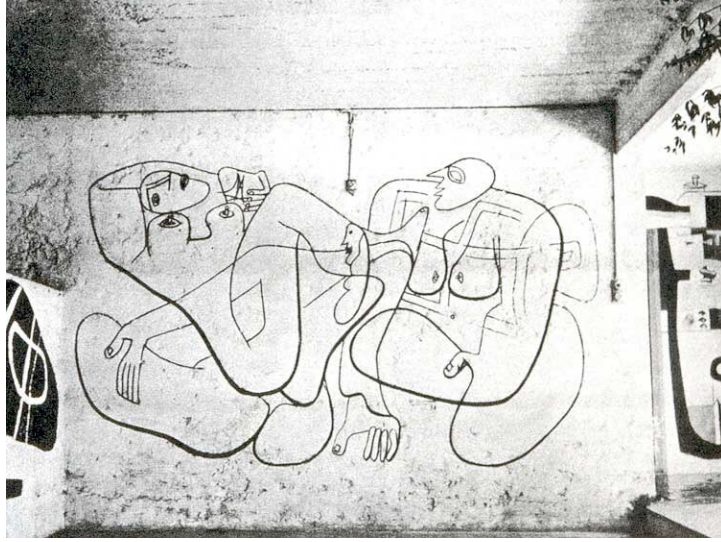
Cinsiyetlere göre belirlenmiş ve birbirinden ayrılmış mekanlar, erkeler ve kadınlar arasındaki

fiziksel ilişkiyi engellemiş, görsel mahremiyeti sağlamıştır. Cezayir evlerinin dış görünüşleri cinsel ayrımın semiyotiğini yansıtmaktadır. Pencere kafesleri gerçek perdelerdir ve giriş kapılarının asimetrik düzenlemeleri evin içini yoldan geçenlerin bakışlarından korumaktadır. Ailenin gelirinden ya da binanın büyüklüğünden bağımsız olarak, Kasba konutları kendilerini sokağa iyice kapatmış ve süslü arkadlarla çevrili avlulara dönmüştür. Cezayir kentinin coğrafi ve topoğrafik koşulları Kasba konutlarına bir birim daha eklemiştir. Çatı terası, İç dönük avlulara ve genelde küçük ve karanlık odaların tersine, teraslar komşulara, kente, denize, yani dünyaya açılmıştır. Sokak cephelerinin tanımlanmasında baskın olan mahremiyet endişesi, çatı seviyesinde yok olmuştur. İşte bu teraslar, Cezayirli kadınların sahip çıktıkları alternatif mekanlar olmuştur-çalışma, sosyalleşme ve rekreasyon mekanları olarak. Doğrusu, aşağıdaki dar ve sınırlı sokaklardan çok daha cazip mekanlardır. Böylece Kasba ikiye bölünmüştür. Bütün kentin manzarasına sahip olan yukarda kadınlar vardır, aşağıda ise erkeklere ait dar ve karanlık sokaklar yer alır (Çelik, 1996).

1930'larda Le Corbusier Cezayir'i cinsiyetlendirerek Cezayirli kadının ülkenin kültürel kimliğini tanımladığına dair söylemi mimariye taşımıştır. 1931 yılı onun için 12 yıl sürecek kesintisiz bir Cezayir çalışmasının başlangıcı olmuştur. Bu çalışma Cezayirli kadın eskizleri ile başlamıştır. Le Corbusier Casbah'ı modernleştirme projelerinin eğrisel çizgileri ile Cezayirli kadınların bedenleri arasında provoke edici bir ortaklık kurmuştur, bu şehri kadın bedenine benzetmiştir (Çelik, 1996). (Şekil 4.24, 4.25)



Şekil 4.34 Le Corbusier, Cezayir kent planı çalışmaları sırasındaki kadın eskizi



Şekil 4.35 Le Corbusier, Cezayir kent planı çalışmaları sırasındaki eskizi

Le Corbusier, Cezayir’de topladığı materyali, figür kompozisyonu ve planları için bir hazırlık çalışmasına çevirmiştir. Eskizlerinin üzerine eskiz kağıtları koyarak defalarca figürlerin konturlarını çizmiştir. Ayrıca Delacroix’in ünlü resmi ‘*L es Femmes d’Alger dans leur appartement*’ın üzerinde çalıştığı, figürlerin silüetlerini çizmiş, duruşlarını değiştirmiş, dereceli olarak kendi eskizlerindeki figürlerle onları birleştirmiştir. Bu son kompozisyonuna ‘*L’es Femmes da la Casbah*’ demiştir. Onun mimarisi bazı işgal etme tekniklerine dayanıyordu (Colomina 1996). Hughes(1996)’a göre, bu bağlamda Le Corbusier’in Cezayir’i kadınsılıkla özdeşleştirmesinin altında bir sömürge olmasının yattığı düşünülebilir. Kadın nasıl zayıf ve erkeğe ait bir obje olarak görülüyorsa Cezayir de Fransa’ya bağlı idi. İkisi de onun için gizemli, güzel ve belki de anlaşılmazdı. Bu işgal edilmiş ülke belki de onun işgal tekniklerine dayanan mimarisinin esin kaynaklarından biri olmuştur. (Şekil 4.26)



Şekil 4.36 Le Corbusier, Cezayir kent planı çalışması

4.3 Bölüm Sonucu

Antikiteden günümüze mimarlık, bedenselliği, biçimlendirmeyi yönlendiren görsel bir model olarak kullanagelmiştir. Beden, birebir olarak mimari tasarımda bir ölçü ve oranlar sistemi olarak yer alırken, kimi zaman estetik görünüşü ile mimari bir öge olarak yapılarda yer almıştır. Mimari ürün, insana hizmet eden onu kavrayan bir yapı olarak düşünüldüğünde içinde gerçekleştirilen eyleme ve yapının niteliğine göre, bedenlerin aynadaki yansımaları şeklinde yorumlanabilir. Tapınakların veya kiliselerin barındırdığı ruhani özellikler, mimaride bedenin mükemmeliyetçi yorumunu kuvvetlendirmiştir. Bedenin her türlü ayrıntısı, gelecek mimarinin ipuçlarını vermektedir. Bedenin cinsiyeti ise mimari hiyerarşiye ışık tutmaktadır.

Vidler (1992), Vitruvius'dan günümüze bedensel anolojinin tarihini, bedenin binadan kademeli bir biçimde uzaklaşması ile bedensel anolojinin giderek daha geniş alanlara yayılması ve klasikte mimarlık için yetkeci bir temel oluşturan “beden”in insafsızca, ancak engellenemez son yok oluşuna doğru adım adım genişlemesi olarak tanımlamıştır. Çağdaş teori için bedensel yansıtımın bu dönüşümünde üç dönem önemlidir. Bunlar; (1) Binanın bir çeşit “beden” olması görüşü, (2) binanın, bedenin durumlarını, daha da önemlisi zihindeki durumlara dayanan bedensel duyuları bedenleştirmesi, (3) çevrenin canlı bir organizma gibi tek bir beden olmasıdır.

Modern dönemde, sosyal yapının değişimler geçirmesi, mimariye olan yaklaşımı da etkilemiştir. Teknolojinin olanakları, toplumsal cinsiyetteki oluşumlar, bedenin farklı yorumlarını beraberinde getirmiştir. Mekan ve kullanıcı arasındaki ilişki yeni boyutlar kazanmıştır. Bu değişim sürecinde kadının bir birey olarak kimlik kazanması, mimari planlamaya ve iç mekan düzenlemelerine yansımıştır.

Dekonstrüktivizm mimari alanda bedenin farklı yorumlanması açısından önemli bir düşünce ve üretim akımıdır. Klasikte mükemmel ve ölçülendirilmiş olan bedeni, özgür bırakan, esneten bir tavırla mimariye yansımıştır. Beden ve cinsiyet kavramları bütünsel bir yaklaşımdan sıyrılıp mimaride parçacıl olarak, mimariyi oluşturan strüktürler olarak yeniden yorumlanmış, yapıda biçimsel değil strüktürel bir rol oynamışlardır.

Mimarlık cinsiyet ilişkisini çeşitli açılardan ele almak mümkündür. Kuşkusuz fiziksel ve ruhsal olarak farklı olan cinsiyetlerin mekana dair yaklaşımları, deneyimlenmeleri de farklı olmaktadır. Dişi genellikle iç mekanda kendini tariflerken, erkek ise dış mekanda belirlemektedir. Bu nedenle, mimari ürün kimi zaman kullanıcının kimliğine bürünmekte, kimi

zaman da onu tasarlayanın kimliğinden izleri barındırmaktadır. Mekanın cinsiyet kazanması, ona yüklenen işleve, orada gerçekleştirilen eyleme, biçimsel özelliklerine ve en önemlisi kullanıcıda bıraktığı imgelere bağlıdır.

Cinsiyetler arasındaki mekansal düzenlemeler toplumsal olarak üretilmektedir. Günlük yaşamın geçtiği çevre böylelikle eşitsizliği meşrulaştırır ve yayılmasına yardımcı olur. Mekansal ve toplumsal olgular birbirinden ayrılamaz. Cinsiyet ayrımcı toplumsal düzenin paralelinde mekansal olarak kurgulanmış bir cinsiyet ayrımcılığı vardır. Mesela evsel roller genelde kadına atfedilmiştir ve bu yüzden toplumsal düzende konut da mekansal olarak cinsiyetçidir. Tarih boyunca kadına ‘doğal mekanı’ olarak konut işaret edilmiş ancak sürekli onu oluşturma yetisinden de yoksun olduğu, kadının mekanının da ‘egemen olan’ tarafından inşa edilmesi, kurgulanması gerektiği ima edilmiştir.

Kadın mimarları bir kenara bırakarak yapıli çevrede kadın konusuna eğildiğimizde Agrest v.d.’nin (Agrest, Conway, Weisman, 1996) değerlendirmeleri ilginç gözükür. Yazarlara göre modern mimari eleştirisinde bir cinsiyet analizi, tarihsel olarak kadını bastırmak, kontrol etmek ya da dışlamak üzere işlevlendirilen bir sosyal sistemi açığa çıkarır. Bu nedenle erkeğin inşa ettiğı ve kadının içinde oturduğu; erkeğin dışarıda ve kadının içerde olduğu; erkeğin kamusal, kadının özel olduğu; doğanın tüm kibar ve zalim taraflarıyla kadın ve doğa üzerindeki en büyük zafer olan kültürün erkek olduğu gibi uzun süredir kuşku duyulan bazı olguları yeniden incelemeye gereksinim vardır. Bu noktada Batı düşüncesindeki en önemli ikilemlerden birinin de doğa ve kültür arasındaki ayırım olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Feminist bakış açısına sahip bilim tarihçileri, doğanın kadınsı, kültürün erkeksi özelliklerle özdeşleştirilmesini eleştirmişlerdir. Bu anlamda doğa-kültür ikilemi üzerinden gerçekleşen ayırımın özünde doğayı kontrol etmeyi hedefleyen bir güç ilişkisini barındırdığı vurgulanmaktadır. Özetle erkeğı kentle; kadını ise evle bağdaştıran önyargılar güncel bir tartışmayı hak edecek değıerdedir (Ciravoğılu, 2004).

İnsanın değışik durumları, gereksinimleri, kültürü, yaşam tarzı, tavrı, öncelikleri ve farklı girdi ve tarihleri olabileceğinin düşünölmesi önemlidir. Mimarlık pratiğinin ise insanın farklı hallerini, (kadınlar, eşcinseller, çocuklar, yaşlılar, kara derililer...) de içine alarak genişlemesi gerektiğı açıktır.

Kentte de, kadın vücudu estetik bir imge olmuştur. Antikitede eril beden kentin ana arterlerini ve şeklini oluştururken, modern dönemde beden imgesel bir araç olarak kentte yer almıştır. Kente eril ya da dişil bir imaj, bedenın çeşitli formlarıyla verilmiştir.

5. CİNSİYET – MİMARLIK İLİŞKİSİNİN SAPTANMASINA YÖNELİK BİR ALAN ÇALIŞMASI

5.1 Çalışmanın Amacı

Araştırma, “cinsiyet” kavramının mimarlık alanına yansımalarını görmek, mimar kimliğiyle konuya bakmak, konu ile ilgili görüşleri dile getirmek ve biyolojik bir özellik olan cinsiyetin yapılarda ne şekilde ve neden açığa çıktığı, yapıların da gerek bir takım sıfatlar yüklenerek, gerekse çevresel etkilerle cinsel kimlik kazanabileceklerini sınamak amacıyla. Bu anlamda, tasarımcı kimliğine sahip mimarların, cinsiyet sorunsalına ne şekilde baktıklarını sorgulayabilmek, bu konuda hiç düşünülmemiş ise mimariye bir de bu yönde bakılmasını sağlamak hedeflenmiştir.

Çalışma, tasarım bilgisi dahilinde,

- Cinsiyet bedeni ayırt eden bir özellik olduğuna göre mekana olan yansımaları ne şekilde olmaktadır?
- Tasarımcının cinsiyeti ya da kullanıcının cinsiyeti mimari mekanı oluşturmada ne kadar etkilidir?
- Yapılar cinsel bir kimlik kazanabilirler mi? gibi cinsiyet – mimarlık arasındaki ilişkiyi sorgulamaya yönelik sorulara yanıt aramaya çalışmaktadır.

5.2 Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı

Çalışmada, sınama yöntemi olarak, üç aşamadan oluşan bir anket hazırlanmıştır (Bkz: Ek A). İlk aşamada deneklerden, seçilen on iki adet yapı görsellerinin, dişi, erkek, çift cinsiyetli ve cinsiyetsiz seçeneklerinden birini seçerek, nedenleri ile birlikte cinsiyetlendirmesi istenmiştir. Verilen seçeneklere neden olabilecek yardımcı sıfatlar anket dahilinde verilmiştir. Bu bölümde amaç, binaların cinsel kimliklerinin olup olamayacağı ve nedenlerini sorgulamaktır.

İkinci aşamada, tasarımcı-yapı ilişkisini anlamak amacıyla tasarımcıların cinsiyetinin oluşturdukları yapıyı etkilemiş olma durumu incelenmektedir. Bu nedenle deneklere, verilen yapı görsellerinin tasarımcılarının cinsel kimliklerinin ne olduğu sorulmuştur.

Üçüncü aşamada ise cinsiyet kavramının genel olarak tasarım üzerinde olabilecek etkileri sorularla belirtilmiş ve bu konu hakkında fikir almaya çalışılmıştır. Son olarak açık uçlu soru formu kullanılarak araştırmacının yönlendirici niteliği aza indirgenmeye çalışılmıştır.

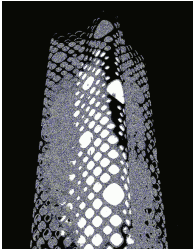
5.2.1 Denekler

Alan çalışmasına yönelik hazırlanan anket için denek grubu olarak, 20 kişiden oluşan, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi bitirme projesi öğrencileri ve yine 20 kişiden oluşan çeşitli mimari ofislerde çalışan mimarlar seçilmiştir. 19'u erkek, 21'in kadın olmak üzere toplam 40 denek, anketi yanıtlamıştır. Öğrenci grubunun 11'i erkek, 9'u kadın; mimar grubunun 8'i erkek, 12'si kadınlardan oluşmaktadır. Cevapların sınıflandırılması açısından, çalışmaya katılanların cinsiyet ve yaşları da anket dahilinde sorulmuştur.

5.2.2 Mimari Uyaranlar



Resim 1 : Ulusal Hollanda Binası, Prag, Mimar: Frank Gehry



Resim 2 : O-14 Kulesi, Dubai, Mimarlar: Jesse Reiser ve Nanoko Umemoto



Resim 3 : The Opus, Dubai, Mimar: Zaha Hadid



Resim 4 : Taç Mahal, Hindistan, Büyük Moğol imparatoru Akbar'ın torunu Kumar tarafından yapılmıştır.



Resim 5 : Sanat müzesi, Cornell Üniversitesi, Mimar: Herbert F. Johnson



Resim 6 : Veranda Otopark, Rotterdam, Mimar: Paul de Ruiter



Resim 7 : Hearts Castle, California, Mimar: Julia Morgan



Resim 8 : St. Mark's Konutları, Londra, Mimarlar: Jeremy Dixon-Edward Jones



Resim 9 : Esplanade Park, Tiyatro Binası , Singapur, Mimar: Michael Wilford



Resim 10: Jonas Salk Enstitüsü, California, Mimar: Louis Kahn



Resim 11: Turning Tower, İsviçre , Mimar: S. Calatrava



Resim 12: Apartman Binası, İtalya, Mimar: Odile Decq

Yapı örnekleri seçilirken tasarımcılarının cinsiyetleri, çeşitli mimari dönemleri temsil etmeleri göz önünde tutulmuş yönlendirici olmaması açısından deneklerin bilgisine sunulmamıştır. Seçilen yapı görselleri mimari uyaran olarak, tek bir zaman dilimine, tek bir mimari akıma ait değil; her akıma örnek olabilecek yapılardır. Malzeme, biçim, renk gibi fiziksel özellikleri ile de yapılan sınavın amacına yönelik çeşitli örnekler seçilmeye çalışılmıştır.

5.3. Bulguların Değerlendirilmesi

Alan çalışması, öğrenciler, bayan öğrenciler, erkek öğrenciler, mimarlar, bayan mimarlar erkek mimarlar, tüm denekler, tüm bayanlar, tüm erkekler başlıkları altında gruplandırılarak, bu başlıklara ait veriler üzerinden değerlendirmeler ve veri analizleri yapılmıştır.

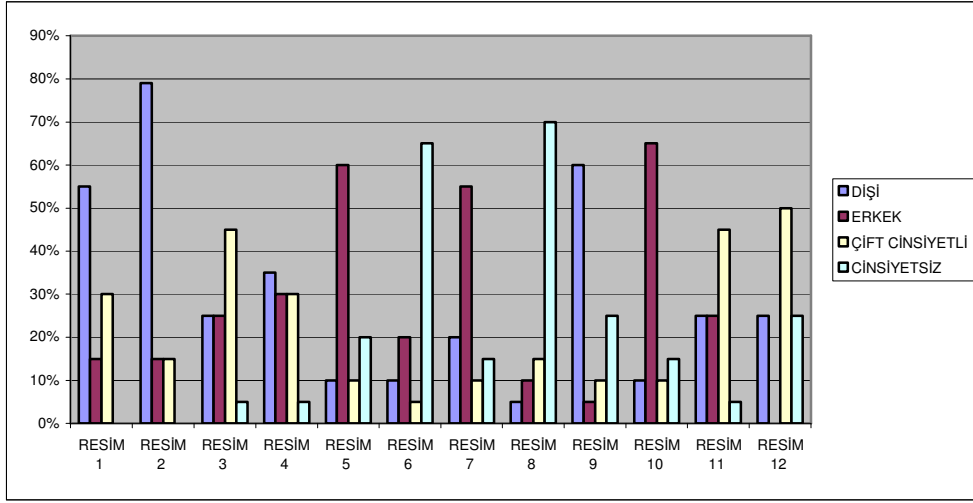
5.3.1 Aşama 1: Yapıların Cinsiyeti ve Nedenleri Veri Analizi

Bu bölümde her iki gruptaki denekler de soruları %100 oranında yanıtlamışlardır. Verilen yanıtlara ait veri analizleri aşağıdaki tablolarda verilmiştir (Çizelge 5.1, Çizelge 5.2, Çizelge 5.3).

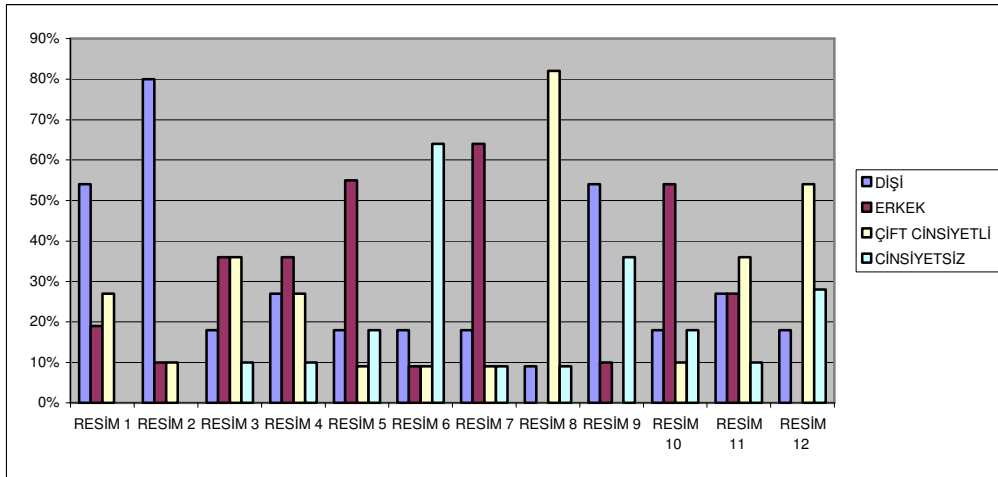
%55'inin erkek, %45'inin kadın olduğu öğrenci grubunda sırasıyla;

- Resim 1 ve 2'de en çok “*dişi*”,
- Resim 3'te en çok “*çift cinsiyetli*”,
- Resim 4'te en çok “*dişi*”,
- Resim 5'te en çok “*erkek*”,
- Resim 6'da en çok “*cinsiyetsiz*”,
- Resim 7'de en çok “*erkek*”,
- Resim 8'de en çok “*cinsiyetsiz*”,
- Resim 9'da en çok “*dişi*”,
- Resim 10'da en çok “*erkek*”,
- Resim 11 ve 12'de en çok “*çift cinsiyetli*” seçenekleri işaretlenmiştir .

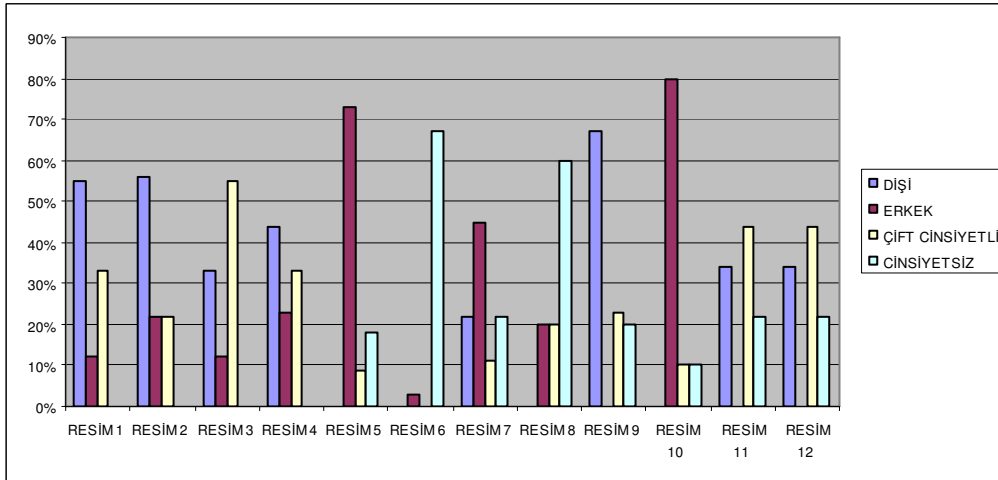
Çizelge 5.1 Öğrenci grubunun yapıları yükledikleri cinsiyet analizi



Çizelge 5.2 Erkek öğrencilerin yapıları yükledikleri cinsiyet analizi



Çizelge 5.3 Bayan öğrencilerin yapıları yükledikleri cinsiyet analizi

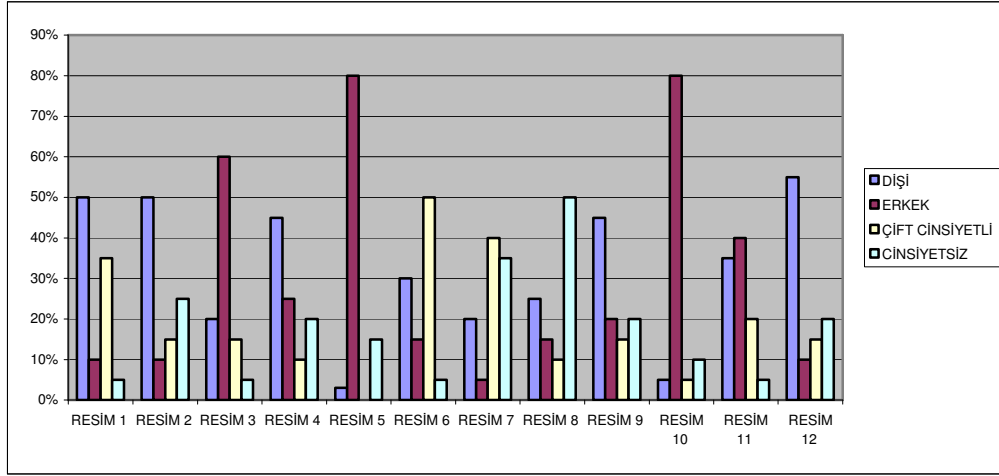


%40'ının erkek, %60'ının kadın olduğu mimar grubunda ise sırasıyla;

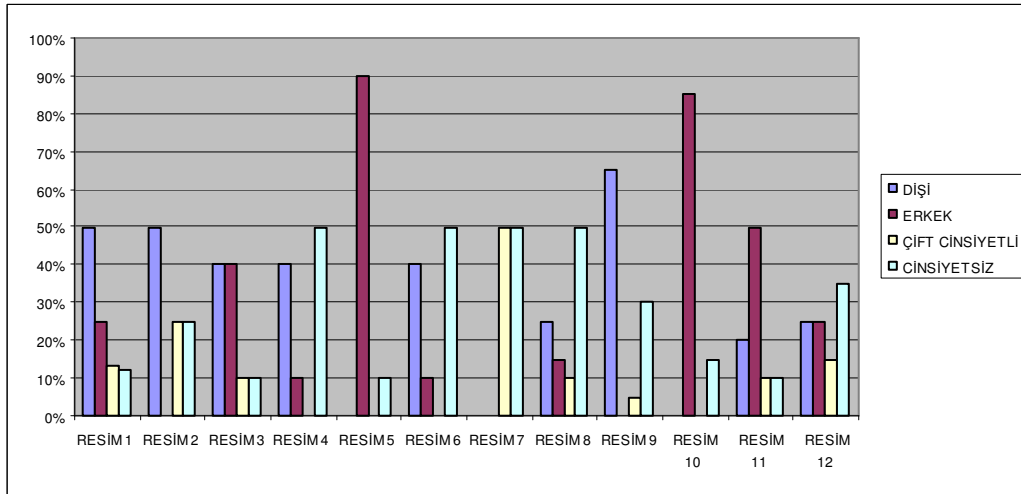
- Resim 1 ve 2'de en çok “*dişi*,”
- Resim 3'de en çok “*erkek*”,
- Resim 4'te en çok “*dişi*”,
- Resim 5'te en çok “*erkek*”,
- Resim 6'da en çok “*cinsiyetsiz*”,
- Resim 7'de en çok “*çift cinsiyetli*”,
- Resim 8'de en çok “*cinsiyetsiz*”,
- Resim 9'da en çok “*dişi*”,
- Resim 10 ve 11'de en çok “*erkek*”,
- Resim 12'de en çok “*dişi*” seçenekleri işaretlenmiştir (Çizelge 5.4, Çizelge 5.5, Çizelge 5.6).

İşaretlenen seçeneklerde “neden” bölümü ise hem verilen sıfatlarda hem de katılımcının kendi yorumlarından oluşmaktadır. Her iki grupta da genellikle en çok, dişi seçeneğini işaretleyenler: *Katıksız, nazlı, şeffaf, kıvrımlı, estetik, heyecanlı, açıklıkları çok, korunmasız, seksi, karmaşık, sarmal, sıcak, farklı, yumuşak, kıvrımlı, huzur verici, çekici, uyarıcı, yumuşak, zarif, şeffaf, dağınık, estetik, dengeli, modern, ahlaksız, kusursuz, kışkırtıcı, heyecanlı, anaç, narin, süslü, ateşli* vs.; erkek seçeneğini işaretleyenler: *İktidar, kusursuz, hakimiyet, organik, baskın, hakim olma çabası var, durağan, sistematik, baskın, güçlü, yekpare ve tekil, katı kurallı, değişmeyen, nizamlı, hoşgörüsüz, güçlü, basit, güven verici, sert, sınırlı, keskin, koruyucu, aktif, ağır, sivri, geleneksel, kaba, resmi, soğuk* vs.; çift cinsiyetli seçeneğini işaretleyenler: *Oryantalist, tanımsız, iki yüzlü, geometri, estetik, karmaşık, korkutucu, kusursuz, kararsız, karmaşadan düzen oluşturan, iki durumun da eş baskın olması, yırtıcı, düzensiz, dik başlı, dengesiz, sıkıcı, hafif, karakersiz* vs.; cinsiyetsiz seçeneğini işaretleyenler ise: *Anlamsız, yırtık, soğuk, sade, baskınlık yok, durağan, basit, tanımsız, sakin, korunmasız, baskın olan herhangi bir fiziksel farklılık yok, homojen, gelişebilir, ruhsuz, karakersiz, kimliksiz, sıkıcı, pasif, yersiz* vs. nedenlerini belirtmişlerdir.

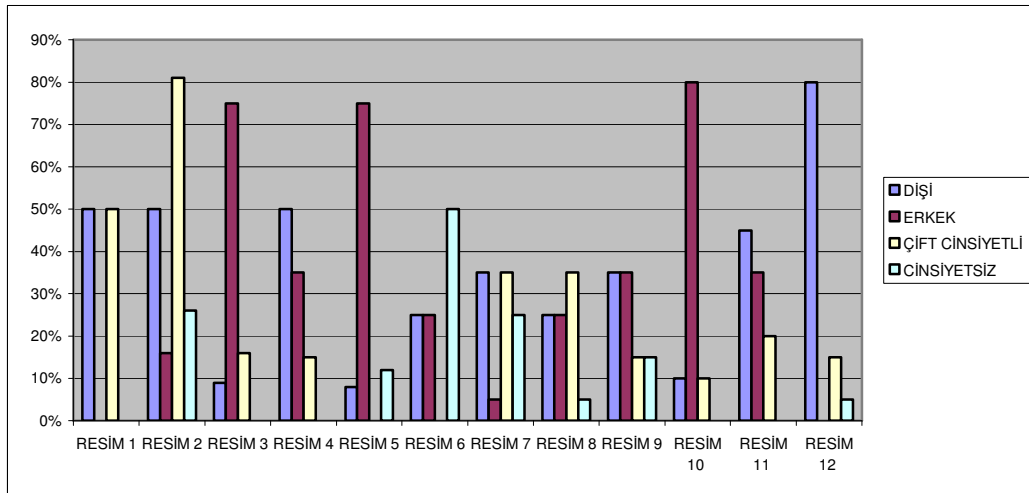
Çizelge 5.4 Mimar gurubun yapıları yükledikleri cinsiyet analizi



Çizelge 5.5 Erkek mimarların yapıları yükledikleri cinsiyet analizi



Çizelge 5.6 Bayan mimarların yapıları yükledikleri cinsiyet analizi



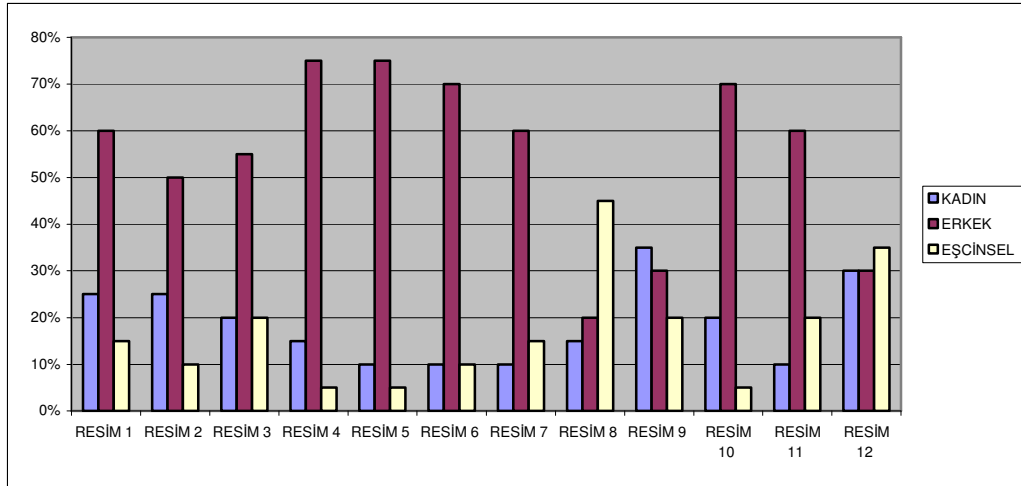
5.3.2 Aşama 2: Yapıların Tasarımcılarının Cinsiyeti Veri Analizi

Bu bölümde soruların yanıtlanma oranı öğrenci grubunda %94, mimar grubunda %80'dir. Verilen yapıların tasarımcılarının cinsiyetlerinin ne olabileceğini ve nedenlerini sorgulayan bu kısımda, cinsiyetler genellikle işaretlenmiş fakat nedenleri çok fazla belirtilmemiştir.

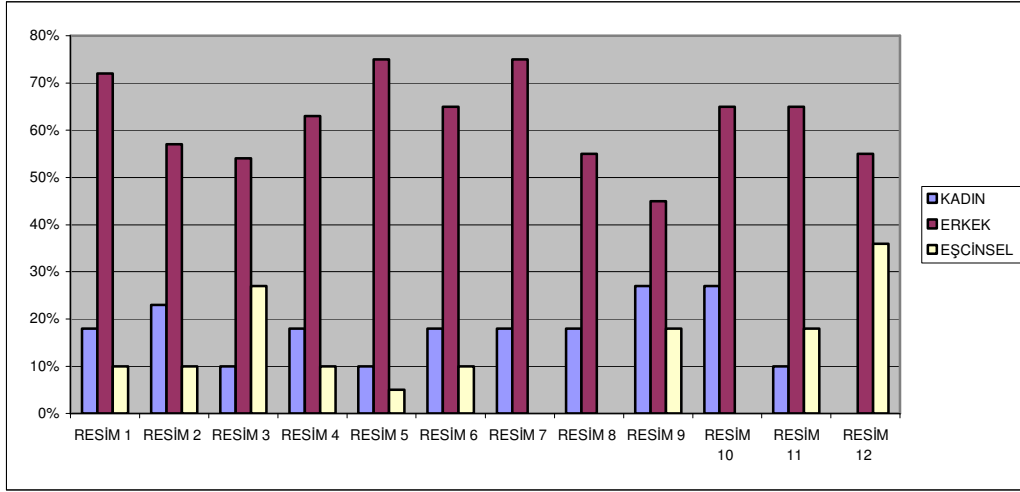
Öğrenci grubunda,

- Resim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8'de en çok “*erkek*”,
- Resim 9'da en çok “*kadın*”,
- Resim 10 ve 11'de en çok “*erkek*”,
- Resim 12'de en çok “*eşcinsel*” seçenekleri işaretlenmiştir. Bu aşamaya ait veri analizi aşağıdaki tablolarda verilmiştir (Çizelge 5.7, Çizelge 5.8, Çizelge 5.9).

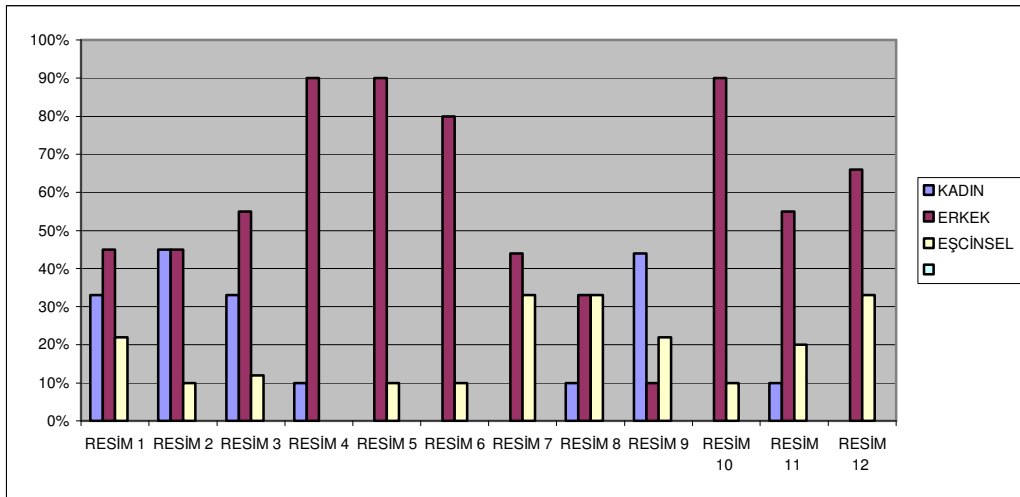
Çizelge 5.7 Öğrenci grubunun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu



Çizelge 5.8 Erkek öğrencilerin, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu



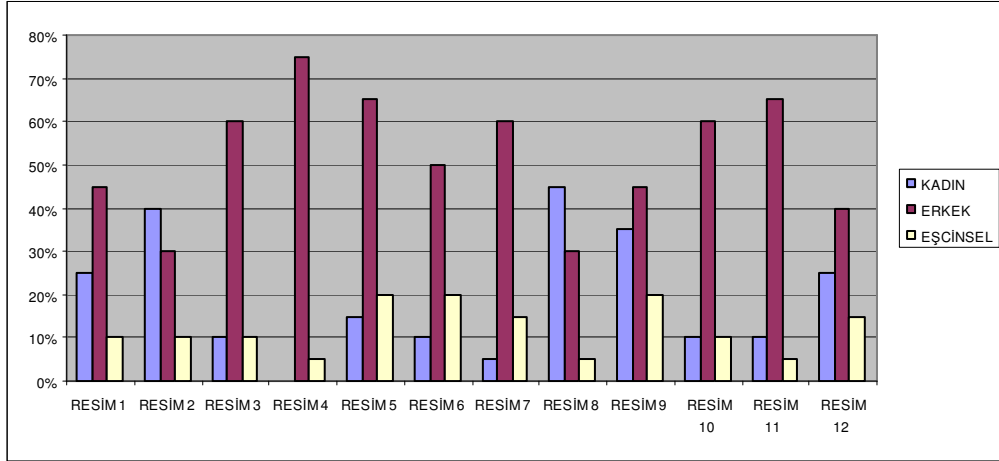
Çizelge 5.9 Bayan öğrencilerin, yapıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu



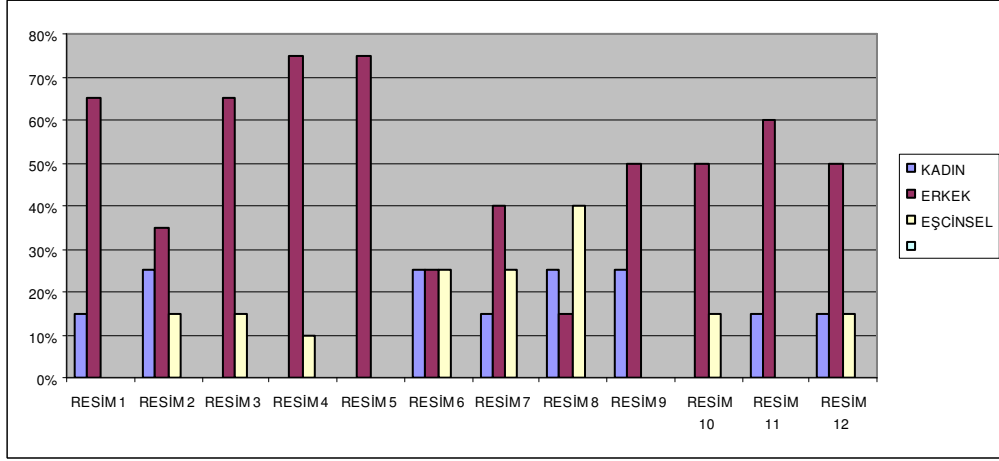
Mimar grubunda

- Resim 1’de en çok “*erkek*”,
- Resim 2’de en çok “*kadın*”,
- Resim 3, 4, 5, 6, 7’de en çok “*erkek*”,
- Resim 8’de en çok “*kadın*”,
- Resim 9, 10, 11, 12’de “*erkek*” seçenekleri işaretlenmiştir. Bu aşamaya ait veri analizi aşağıdaki tablolarda verilmiştir (Çizelge 5.10, Çizelge 5.11, Çizelge 5.12).

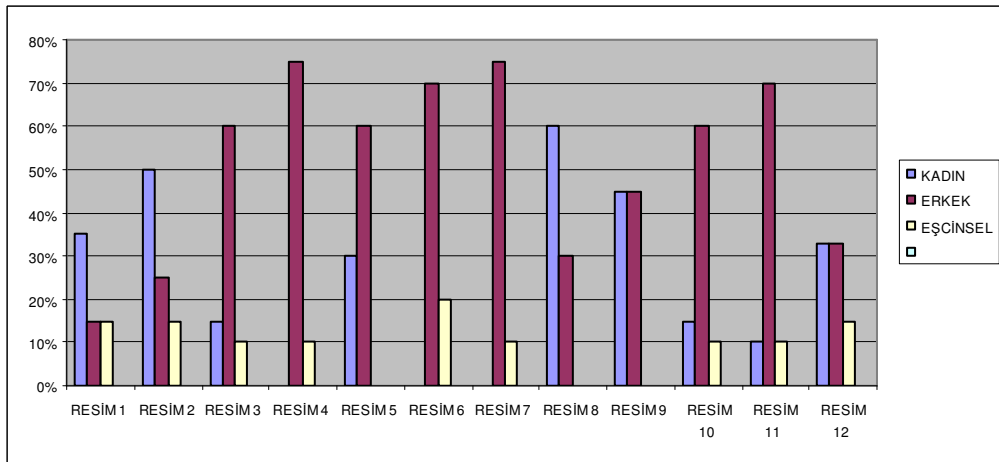
Çizelge 5.10 Mimar gurubun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu



Çizelge 5.11 Erkek mimar gurubun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu



Çizelge 5.12 Bayan mimar gurubun, tasarımcıların cinsiyetine yönelik yanıt tablosu



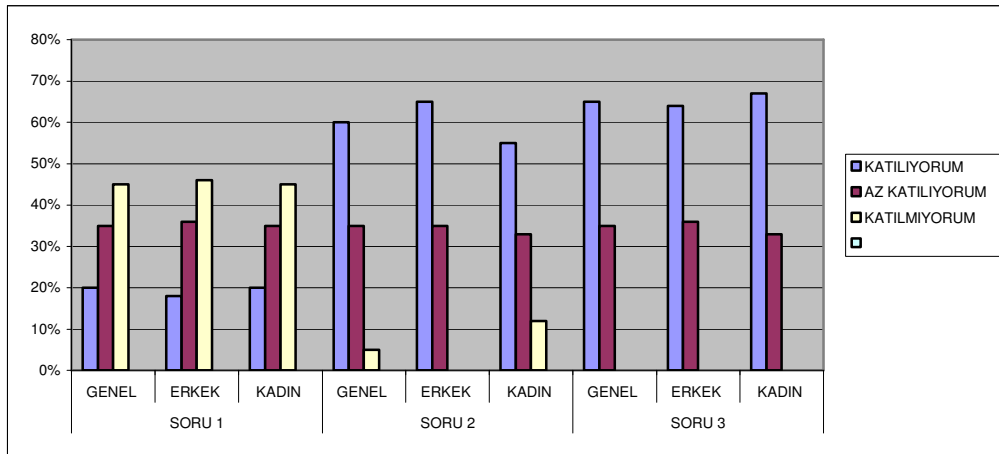
5.3.3 Aşama 3: Soru - Cevap Veri Analizi

Bu bölümde, her iki grubun da ilk kısımda soruları yanıtlama oranı %100'dür. İkinci kısımdaki ucu açık soru tipinin yanıtlanma oranı ise %60'tır. İkinci kısımdaki sorunun yanıtlanma oranı ise öğrenci grubunda %80, mimar grubunda %70'dir. Verilen yanıtlara ait veri analizleri aşağıdaki tablolarda verilmiştir. (Çizelge 5.13, Çizelge 5.14,).

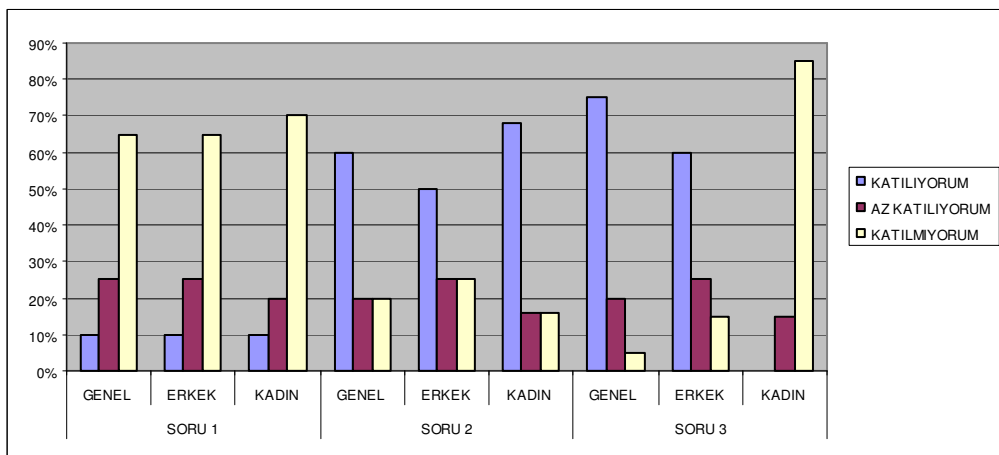
İlk kısımda her iki grup da,

- soru 1'e en çok "katılmıyorum",
- soru 2'ye en çok "katılıyorum",
- soru 3'e en çok "katılıyorum" yanıtlarını vermiştir. Bu aşamaya ait veri analizi aşağıdaki tablolarda verilmiştir (Çizelge 5.13, Çizelge 5.14).

Çizelge 5.13 Öğrenci grubunun 3. aşama yanıtlarının analizi



Çizelge 5.14 Mimar grubunun 3. aşama yanıtlarının analizi



İkinci kısımda sorulan ucu açık sorulara deneklerin vermiş olduğu yanıtlardan bazıları aşağıda verilmiştir.

Denek 1: Mimarlık Öğrencisi - Bayan - Yaş: 23

- *“Azda olsa bir miktar kadar tasarımının cinsiyetine bağlı olarak, dişil ya da eril bir metafor olduğunu düşünüyorum. Örneğin; Mevcut kalıpları aşmış, yapmak istediği tasarımı güçlü bir şekilde ifade eden durumları görmekteyim. Turning Towers örneğinde olduğu gibi.”*

Denek 2: Mimarlık Öğrencisi - Bayan - Yaş: 24

- *“Kimlik kazanmış yapıların, tasarımcının bilgisi dahilinde veya dışında eril ve dişil metafor olduğunu kabul edebiliriz. Verilen örneklerde dışlayıcı, kucaklayıcı, karmaşık, sade gibi birbirinin zıttını oluşturan ve birinin diğerine baskınlığını vurgulayan sıfatlarla bu durum belirmiştir.”*

Denek 5: Mimarlık Öğrencisi - Erkek - Yaş: 22

- *“Tasarım sonucu oluşan ürünlerde, dişil yada erilliği görmek ya da okumak oldukça zordur. Ama tasarımı yapan kişi, tasarımı geliştirirken eril ya da dişiliğinden etkilenir.”*

Denek 7: Mimarlık Öğrencisi - Erkek - Yaş: 24

- *“Kısmen düşünüyorum. Şöyle ki beklenen ya da yaptırım sonucu oluşan tasarımlarda bir eril metafor olduğunu, bir erillik olduğunu düşünüyorum. Örneğin; “Banka binası dediğin böyle olur” gibi bir beklenti.”*

Denek 9: Mimarlık Öğrencisi - Erkek - Yaş: 24

- *“Aslında bu konuyu farklı açılardan bakmak gerekmektedir. İlk akla gelen içindeki ilişkileri deşifre eden, dışardan algılatan şeyler gibi gelse de, yapının dış görünümü ve mimarlığı cinsiyetsizliğe doğru gitmektedir ya da çift cinsiyetliliğe doğru. Yani dişil ya da erillik artık yok olmaya başlamıştır.”*

Denek 10: Mimarlık Öğrencisi - Erkek - Yaş: 23

- *“Düşünüyorum. Günümüz yapılarının bir çoğu eril yapılardır. Böyle düşünmemin*

nedeni erilliğin özelliklerini taşımalarıdır.”

Denek 13: Mimarlık Öğrencisi - Bayan - Yaş: 23

- *“Mesleki anlamda dişilik veya erillik tasarım sürecini etkilememelidir, çünkü tasarımın özgün olması için tasarımcını özgür olması gerekir. Ancak sınırlandırılarak yapılan tasarımlarda, dışarının, örneğin; işverenin istekleri tasarımda dişilik veya erillik durumunu açığa çıkartır.”*

Denek 15: Mimarlık Öğrencisi - Bayan - Yaş: 24

- *“Mutlaka dişil ya da eril etkileşimler (mimar ve yapı arasında) olacaktır. Ama baskın olan ve göze çarpan durum çevre ve diğer yapılardır. Dişil veya eril metaforlar çoğu zaman bunun gölgesinde kaldığı için pek hissedilmezler.”*

Denek 17: Mimarlık Öğrencisi - Erkek- Yaş: 21

- *“Karşılaştığımız ya da incelediğimiz, üzerine yorumlar yaptığımız bazı tasarımlarda bu gibi metaforların varlığından söz edilebilir. Hatta bu metafor üzerine, hep eril gelmiş yapıların kimlik değiştirmesi için yapılan çalışmalarda vardır. Kamu yapıları diye adlandırdığımız yapılarda olduğu gibi.”*

Denek 18: Mimarlık Öğrencisi - Bayan - Yaş: 24

- *“Yapının cinsiyeti olduğuna inanmam oldukça zor. Yalnızca semboller üzerinden okunabilir. Bir cinsellik atfetmek mümkün, ancak kullanılan imgeler ile nasıl bir mimarlık olur ya da imgeler ile tasarım yapabilir mi bir fikrim yok. Eğer cinsel kimliklerinden bahsetmek gerekirse bakılabilecek tek alan cephe ve detaylardır. Mekanın kendisinde böyle bir okuma yapılamaz. Biz ancak ideolojik olarak mekana göndermeler yaparız.”*

Denek 20: Mimarlık Öğrencisi - Erkek - Yaş: 28

- *“Tasarım sürecinin bu metaforların oluşmasında etkili olduğunu düşünüyorum. Bir tasarım süreci sonucunda ortaya çıkmış ürün, zihnimizde cinsiyetler üzerine önceden kodlanmış imgelere göndermeler yaparak cinsiyet, cinsiyetsizlik veya cinsiyetler arası-ötesi çıkarımlar yapabilmemizi sağlayabilir. Ancak her kadın tasarımcı dişil veya her erkek tasarımcı eril ürünler ortaya çıkartabilir gibi bir genellemeye varmak, ürünün cinsiyetinin tasarımcının cinsiyetinden değil de tasarım sürecinden etkilendiğini*

düşündüğüm bu noktada yanlış olacaktır. Ayrıca kullanıcıların cinsiyet farklılıkları ve bunun yanında her birinin zihninde cinsiyetlere ait imgelerin farklı biçimlerde oluşmuş olması ihtimali de ürünün, cinsiyet bağlamında algılanması üzerinde etkili olacaktır.”

Denek 21: Mimar - Bayan - Yaş: 26

- *“Söz konusu tasarım; mimari tasarım ise, genellikle bir yapının mimarının kadın ya da erkek olduğunu ayırt etmek tamamen talihle ilgili ya da güncel mimarlık medyası takibi. Ama tasarımla kastedilen örneğin eşya tasarımı ise bazen bu ayrım ya da dişil / erkeksi tavır bu tasarımlarda belirgin biçimde hissediliyor. Kişiyi “tam kız işi bu !” dedirten örneklerle sıkça rastlıyorum. Ama bence aslolan tasarımcının yeteneğidir. Dişil-eril ayrımı ya da tasarımda kadın-erkek olmakla ayrılan belirgin işaretler olduğunu düşünmüyorum.”*

Denek 23: Mimar - Bayan - Yaş: 27

- *“Böyle bir metafor ancak tasarımın sonuçları üzerinden edinilebilir. Tasarım aşamasında yoktur.”*

Denek 24: Mimar - Bayan - Yaş: 26

- *“Cinsiyet metaforu yapılarda oluşum aşamasından ziyade yapı ortaya çıktıktan sonra kullanıcı ve sosyal çevre ile bulunduğu zaman ortaya çıkmaktadır. Tasarımsal süreçte ancak biçimsel kaygılar ile kimi tasarımlar kendini göstermektedir.”*

Denek 28: Mimar - Erkek- Yaş: 25

- *“Tasarımın oluşum aşamasında tasarımcının cinsiyetine göre bir çizgi belirlediğini düşünmüyorum. Ancak ortaya çıkmış ürün dişil yada eril bir metafora sahip olabilir. Benim açımdan, tasarımların cinsiyetini tasarımcının cinsiyeti değil, tasarımcının kendisi belirlemektedir.”*

Denek 29: Mimar - Erkek - Yaş: 28

- *“Düşünmüyorum. Yapıların cinsiyeti olmaz.. Kullanıcısına ya da işlevine göre de bu durum değişmez.”*

Denek 31: Mimar - Bayan - Yaş: 27

- *“Yapıları dişil ve eril olarak adlandırmak ütöpic bir kavram olarak gelmektedir. Ancak ütöpic kavramları da yapılarımıza yakıştırabiliyoruz. Tasarıma başladığımız andan itibaren bir hikaye ile başlıyoruz. Hikayesi olmayan yapılarda kimliklerini bulamamış karakteri olmayan yapılar oluyor. Mesela, Daniel Libeskind’in yapısı, “Yahudi Müzesi” tamamıyla erkektir.Çünkü, Adolf Hitler’in acımasızlığını, savaşın acımasızlığını keksin hatları ile sanki bize bir kez daha vurgulamaktadır. Frank Lloyd Wright’ın Guggenheim Müzesi ise dişildir. Çünkü, pürüzsüz, brüt betondan yapılma yüzeyle ve kıvrımlı cephesi ile dişiliğini ortaya koymaktadır. Guggenheim Müzesi eleştirmenlere göre “kente atılan bir tokat gibidir”. Çekici bir kadının yaptığı etkiye benzemektedir.”*

Denek 32: Mimar - Bayan - Yaş: 27

- *“Bu durum, genelde yapıların formlarıyla kadın ya da erkek vücudunun özelliklerini karşılaştırarak gerçekelemektedir. Bir yapıyı dişil ya da eril olarak nitelendirmemizin ana sebebi belleğimizde bulunan kadın ve erkek imgelerinden kaynaklanmaktadır”.*

Denek 33: Mimar - Erkek - Yaş: 28

- *“Her obje için böyle bir metafor yaratılabileceğini düşünüyorum, fakat, tasarımcısıyla ilgili bir fikir oluşabileceğini düşünmüyorum.”*

Denek 38: Mimar - Erkek - Yaş: 27

- *“Tasarımın her alanında da, mimarlıkta da dişil-eril ayrımının kesin çizgilerle ayrılamayacağı kanısındayım. Çünkü; tasarımın çoğu zaman cinsiyet kavramının önüne geçtiğini düşünüyorum. Ancak pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da toplumsal ve kültürel sebeplerden dolayı, erkek egemen bir durumla karşı karşıyayız. Tasarımda ve mimaride erillik konusunun, bu erkek egemen ürünler ışığında, sosyal-kültürel etkilerle bir metafor oluşturuyor olsa bile, bunun etkilerini araştırabilmek için yeterli ürün olduğunu düşünmüyorum.”*

Aşama 1 ve aşama 2 bölümlerindeki verilerinin analizlerine ait, mimari uyaranlarla birlikte hazırlanmış genel tablo yapılan sınaama sonuçlarını içermektedir (Çizelge 5.15).

CİNSİYET – MİMARLIK İLİŞKİSİNİN SAPTANMASINA YÖNELİK ALAN ÇALIŞMASI SONUÇLARI TABLOSU

DENEK GRUPLARI	MİMARİ UYARANLAR											
	Resim 1 : Ulusal Hollanda Binası, Prag, Mimar: Frank Gehry	Resim 2 : O-14 Kulesi, Dubai, Mimarlar: Jesse Reiser, Nanoko Umemoto	Resim 3 : The Opus, Dubai, Mimar: Zaha Hadid	Resim 4 : Taç Mahal, Hindistan	Resim 5 : Sanat müzesi, Cornell Üniversitesi, Mimar: Herbert F. Johnson	Resim 6 : Veranda Otopark, Rotterdam, Mimar: Paul de Ruiter	Resim 7 : Hearts Castle, California, Mimar: Julia Morgan	Resim 8 : St. Mark's Konutları, Londra, Mimarlar: Jeremy Dixon-Edward Jones	Resim 9 : Esplanade Park, Tiyatro Binası , Singapur, Mimar:Michael Wilford	Resim 10 : Jonas Salk Enstitüsü, California, Mimar: Louis Kahn	Resim 11 : Turning Tower, İsviçre , Mimar: S. Calatrava	Resim 12 : Apartman Binası, İtalya, Mimar: Odile Decq
ÖĞRENCİLER	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
BAYAN ÖĞRENCİLER	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
ERKEK ÖĞRENCİLER	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
MİMARLAR	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
BAYAN MİMARLAR	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
ERKEK MİMARLAR	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
TÜM DENEKLER	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
TÜM BAYANLAR	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:
TÜM ERKEKLER	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:	A1:
	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:	A2:

: DİŞİ

: CİNSİYETSİZ

: KADIN

: EŞCİNSEL

A1: AŞAMA 1 - YAPILARIN CİNSİYETİ

: ERKEK

: ÇİFT CİNSİYETLİ

: ERKEK

A2: AŞAMA 2 - YAPILARIN TASARIMCILARININ CİNSİYETİ

ÇİZELGE 5.15

5.4 Alan Çalışmasının Sonuçları

Botton'a (2007) göre, nesnelerin ve binaların inanılmaz ifade becerisine karşın, bunların bize ne anlattığı üzerinde fazlaca durmayız. Bir nesnenin ya da binanın taşıyabileceği insanbiçimsel, mecazi ya da çağrışımsal anlamlar konusunda derin tartışmalara girmektense, onun tarihsel kökeninden, hangi üsluba göre yapıldığından söz etmeyi yeğleriz. Bir binanın bize neler anlattığı üzerine bir tartışma başlatmak genelde garip karşılanmaktadır. Cinsiyet mimarlık arasındaki ilişkiyi sınımaya yönelik yapılan bu alan çalışması katılımcılar tarafından olumlu eleştiriler almıştır. Mimari tasarımda cinsiyet kavramı irdelenmeye çalışılmış, anket aracılığıyla diğer tasarımcılarla paylaşılmış ve bu konuda fikirleri alınmıştır. Araştırma, mimari yapılara değişik bir bakış açısı getirmeyi başarmış, tasarımcıları bu yönde düşündürmüştür. Mimarlık öğrencileri ve mimarlar olarak iki ayrı gruba yapılan sınaama sonucu;

- Canlılara ait bir özellik olan cinsiyetin, cansız olan mimari yapılara, bir takım sıfatlar aracılığı ile yüklenebileceğini görmekteyiz.
- Yapılara cinsel kimlik atfedilebilir. Bu duruma neden olabilecek yapının görünüşü, biçimi, rengi, konumu vs. ya da deneğe hissettirdikleri ile doğrudan ilişkilidir. Yapıların dişi veya erkek olmalarına neden, nesnel olarak taşıdıkları bir takım unsurlardır. Yapının, malzeme, form, açıklık vs. durumları, onlara kişilik atfetmemizi sağlamaktadır. İnsan bedeninin uzuvları, hareketleri, kimi binalarda metaforik olarak ilişki kurmamızı sağlamaktadır. Farklı mimari üsluplar da çeşitlenmeyi ve farklı yorumları arttırmaktadır.
- Yapıların onları tasarlayanla olan ilişkileri yok denecek kadar azdır. Bir yapının tasarımcısının cinsiyeti yapıda nadiren ve az düzeyde etkili olmaktadır.
- Cinsiyet gerek yapılara atfetmek olsun gerekse, mekanları şekillendirmekte olsun, genellikle, tasarım sürecinde, kasti bir takım çağrışımlar ya da benzetmeler yapılmadıkça, yapı, kullanıcı ile buluştuktan sonra yorumlanabilecek bir durumdur.
- Deneklerin öne sürdükleri nedenler, dişil, eril, çift cinsiyetli ya da cinsiyetsiz seçeneklerinin de aynı zamanda tariflenmesini sağlamışlardır. Cinsiyet türlerine atfettiğimiz sıfatların kısmen belirlendiği söylenebilir. Burada karşılıklı bir eşleşme vardır. Örneğin çekici, anaç, seksi olan dişidir ya da tam tersi dişi olan çekici, anaç,

seksidir diyebiliriz.

Bazı nesneler insanla uzaktan yakından bir benzerlik taşımaz ama biz yine de “bunlar insan olsalardı acaba kişilikleri nasıl olurdu?” diye sormaktan kendimizi alamayız. Herhangi bir biçim, doku ya da renkte insan özellikleri bulmak konusunda o kadar ustayızdır ki bir çizgiye bile insanın kişilik özelliklerini yakıştırabiliriz. Dümdüz bir çizgi bize istikrarlı ama sıkıcı bir insanı çağrıştırırken, dalgalı bir çizgi halinden memnun, sakın ama aptal birini, zikzaklı bir çizgi ise kafası karışık, kolay öfkelenen birini getirir aklımıza (Botton, 2007).

Kişinin görsel çevre ile kurduğu ilişki açısından bakıldığında cinsiyet, göreceli bir kavram olmaktadır. Sosyal çevre, toplumsal yapı, eğitim, meslek, deneyimler, mimari ürün üzerindeki yargıların farklılaşmasını sağlamaktadır. Bu anlamda bir yapıyı kesin olarak cinsiyetlendirmek mümkün değildir. Anket sonuçlarına göre, işaretlenen seçenekler nedenleri ile birlikte sorgulandığında, genelde, yapıların formlarının, kullanılan malzemenin ve bize hissettirdiklerinin atfedilen cinsiyette etkili olduğunu ve kavramsal bağlamda gönderme yaptığını görmekteyiz.

İç dünyamız ile görsel ve duygusal algımız arasında bu kadar kolay ilişki kurabildiğimiz için dilimiz, metaforlarla dolup taşıyor. Örneğin, bir insandan bahsederken onu, çarpık zihinli ya da karanlık, sert ya da yumuşak diye niteleyebiliyoruz Örneğin, Bayeux Katedrali’nin sivri kemerleri bize gayretkeşlik ve tutku gibi kavramları düşündürürken, Urbino’daki Dükalık Sarayı’nın yuvarlak kemerleri durağanlığı ve dinginliği simgeler. Hayatın zorluklarına göğüs geren bir insan gibi bu kemerler de binanın bütün yükünü cesaretle göğüsler, katedralin duygusal krizler, gelgitler yaşamasını engellemeye çalışır (Botton, 2007).

Tasarımcının cinsiyeti ile mimari etkinliği arasında doğrudan bir ilişki kurulmamalıdır. Araştırma sonuçlarına göre, tasarımcının cinsiyetinin tasarladığı mimari ürün üzerinde yok denecek kadar az bir etkisi olmaktadır. Yapılara, formu, kullanıcısı, ya da içindeki program ile sonradan yapılan göndermeler ile kişilik ya da cinsiyet yüklenebilir.

Kimi tasarımcılar tasarımlarında çeşitli dişil veya eril metaforlar kullanmaktadırlar. Ancak bu kullanımların nedeni bastırılmış duygular, kasıtlı amaçlar, kullanıcı istek ve talepleri doğrultusunda olabilmektedir. Bu çalışma içinde katılımcıların böyle bir yaklaşımda bulunmadıkları gözlenmektedir. Bu anlamda tasarımcının cinsiyeti, tasarımcı kimliğinin önüne geçmemelidir.

6. GENEL SONUÇLAR

Beden, kuşkusuz mimari disiplinin oluşmasında en etkili tasarım ögesidir ve mimarinin kaynağı olmuştur. Antikiteden günümüze, tasarımcılar insan vücudunu farklı şekillerde tasarımlarına yansıtmişlardır. Mimarlığın, insan için barınma ihtiyacından dolayı oluştuğunu düşündüğümüzde insan için yapılan bir üründe, insanın ölçüt olması şaşırtıcı değildir. Bu anlamda dekonstrüktivist mimarlık da, bedeni parçalayarak yine beden merkezli bir mimariye gitmektedir. Hep idealize edilen beden, çok mükemmel bir yapıya sahip ve kusursuz olandır. Fakat bedenler çok çeşitli ve bir dolu arızaya sahipler, bu anlamda ideal bedenin artık varolmadığını; toplumsal normlarla gelen standartların olduğunu düşünebiliriz.

Mimaride, cinsiyetine göre beden, bir nesne olarak bazı analogilere temel oluşturmuşsa da asıl önemli olan bedenin nesnel durumu değil, mimariye yüklediği anlamlardır.

Sosyolojik ve psikolojik boyutuyla araştırmalara konu olan cinsiyet sorunsalı, mimarlık alanının da bir çok açıdan incelenmeye değerdir. Modernizm öncesi ve sonrasında mimari alanda toplumsal boyutuyla cinsiyet etkili olmuştur. Toplumsal cinsiyet, bizi sınırlamış, nasıl olmamız gerektiğine karar vermiştir. Oysa bedenimiz sınırsız potansiyellere sahiptir.

Bir yapı tasarımcısı ile var olmaktadır. Mimari ürün, ona yüklenen fonksiyon ile adeta bir kimliğe bürünmektedir. Tasarımcı bu kimliği oluşturmada başrolü oynamaktadır. Libeskind'in Yahudi Müzesi'nde olduğu gibi; bedensel pratikler, yapıda vücut bulmuştur. Tasarım ürününün, tasarımcının kimliğini, kültürünü, deneyimlerini yansıttığı yanında cinsiyetini yansıtmadığı, bu araştırmada yer alan gözlemler ve yapılan alan çalışması sonucunda görülmüştür. Bu tür yaklaşımlar, tasarım amacına bağlı olarak ya da psikanalist yaklaşımlarla açıklanabilmektedir ve araştırmacının bakış açısıyla da ilgili olduğu görülmektedir.

Mimarlık, beden ve cinsiyet olguları ile bir çok aşamadan geçmiştir. Bu kavramlar arasındaki

önemli ilişki göz ardı edilemez. Tasarım sürecini etkileyen bir çok olgudan sadece ikisidir. Bu nedenlerden ötürü tasarımı ve tasarımcıyı değerlendirmek gerekir. Gerek bina ölçeğinde, gerekse kent ölçeğinde, mimarlığın, tasarımcı ile kullanıcı arasında deneyimsel bir alanı ifade ettiğini düşünürsek; bu parçalar (beden ve cinsiyet) mimariyi anlamak için birer araçtır.

Mimari bizim kendimizi dünya üzerinde konumlandırmamızı, kendimizi diğerleriyle ilişkilendirerek tanımlamamızı ve yeniden yaptığımız dünyanın yerine geçen başka, yapay bir dünya yaratmamızı sağlamaktadır. “Baştan çıkarmak için tasarlanmış” bir iç-mekân, bir kabare, aşırıya kaçmış bir opera sahnesi,”; tüm bu tanımlarda bir mesaj bulunmaktadır: “Kendi mekânlarımızı yaratır ve onlar tarafından yaratılırız” (Betsky, 1997).

Mimari ahlaki mesajlar verebilir ama bu mesajların alımlanmaması halinde herhangi bir yaptırım uygulamaktan acizdir (Botton, 2007). Mimari, bedenin, fiziksel ve ruhsal devinimlerinin bir yansıması olarak sürekli bir değişim ve gelişim içinde her zaman var olacaktır.

Tasarım içten gelir ve özgündür. Bu anlamda sadece cinsiyetçi bir ayrımdan söz etmek yanlış olur. Kuşkusuz, tasarımcının bir parçası olan cinsiyet, oluşturduğu yapıda kendini göstermektedir; ama ortaya çıkan ürünü sadece cinsiyet olgusu üzerinden değerlendirmek çok sabit bir bakış açısı olur. Bize eril ya da dişi hissiyatı vermesi, bir anlamda bizim de mimari ürün arasında kurduğumuz deneyimsel bir ilişkiye de bağlıdır. Bundan yola çıkarak binalar ve kentler de zihnimizde bazen dişi, bazen de erkek imgeler bırakırlar. Bu imgeyi oluşturan, mimari ve deneyimlerin ta kendisidir. Bu anlamda cinsiyet ve mimarlık arasındaki ilişkinin sınanmasına yönelik yapılan alan çalışması mimarlığa bir bakış açısı oluşturmak adına olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

Mimarlıkta, beden ve cinsiyet kavramlarının etkilerine dair endişelerin üzerine gelişen bu tez çalışması, bu iki kavramın tarihsel süreçteki gelişimleri de göz önünde bulundurarak, mekan çözümlemeleri için birer araç olabilirler. Amaç: Beden, mimarlık disiplininde ne türden bir sorunsaldır? Beden taklit edilirken ne türden bir değişime uğramıştır? Günümüzde bedenin mimarideki kavrayışı nasıldır? Cinsiyet bedeni ayırt eden bir özellik olduğuna göre mekana olan yansımaları ne şekilde olmaktadır? Tasarımcının cinsiyeti ya da kullanıcının cinsiyeti mimari mekanı oluşturmada ne kadar etkilidir? Yapılar cinsel bir kimlik kazanabilirler mi? Erkeksi değerler ve kadınsı değerler toplumsal rolleri ile yaşadıkları çevreyi şekillendirmede ne kadar etkilidirler? sorularını akla getirmek, bu anlamda mimari tasarıma ve başka araştırmalara ışık tutabilmek, yeni bir bakış açısı geliştirmeye çalışmaktır.

KAYNAKLAR

Agrest, D., (1999), “Architecture from Without: Body, Logic and Sex”, Gender, Sapce, Architecture, Spon Pres, London, 358-370.

Agrest, D., (1996), The Sex of Architecture, New York, Harry N. Abrams Inc., New York.

Akgün, A., (2002), Mimari Tasarımda Yaratıcılık ve Cinsiyet, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Alagonya, K. A., (2003), “Semper ve Kadınlar”, Arredamento Mimarlık, 100+61.

Atauz, A., (2004), “Toplumsal Cinsiyet, Mekan ve Kentler”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 54-58.

Ayyıldız, A., (2000), İnsan-Çevre Diyalektiğinin Duyusal-Zihinsel Süreçleri-Çevresel Algı-Bilişim-Anlam, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Bayram, Ş., (2004), “Kadının Mimari Kompozisyonundaki Yeri, Pera’nın Sesiz Kadınları”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 82-85.

Betzky, A., (1997), Queer Space, William Morrow and Co. Inc, New York, 2-15.

Botton, A., (2007), Mıtluluğun Mimarisi, Çev: Tellioglu Altuğ, B., Sel Yayıncılık, İstanbul.

Connel, R.W., (1998), Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Çev: Soydemir, C., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Colomina, B., (1992), “The Split Wall: Domestic Vayeurism”, Sexuality and Space, Princeton Architectural Press, New Jersey, 73-128.

Colomina, B., (1996), “Battle Lines: E.1027”, The Sex of Architecture, Harry N. Abrams Inc., New York, 167-190.

Çaha, Ö., (1996), Sivil Kadın, Vadi Yayınları, Ankara.

Cıbroğlu, Y., (2004), “Kadın ve Yalrı İlişkisi”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 67-72.

Ciravoğlu, A., (2004), “Kadın Mimarlar ve Yapılı Çevrede Kadın”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 44-46.

Çelik, Z., (2004), “Sömürge Kenti Cezayir’de Cinsiyetle Tanımlanmış Mekanlar”, Çev: Ayşe Gökşin, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 73-78.

Çubuklu, Y., (2006), Bedenin Farklı Halleri, Kanat Kitap, 65-76.

Dengiz, E.B., (2001), Boundaries of Gendered Space: Traditional Turkish House, Thesis (Master’s), The Department of Interior Architecture and Environmental Design and the Institute of Fine Arts of Bilkent University.

Dovey, K., (1985), Home Environments: Human Behaviour and Environment Vol:8, Plenum Press, New York.

Dökmen, Z. (2004), Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Egan, C., (1997), “The Body and Choreographed Space”, Northeast Regional Conferences of the Association of Collegiate Schools of Architecture in Buffalo, New York.

Erkarıslan, Ö., (2002), “Modern Türkiye’nin İnşasında Kadın Mimarlar”, Mimarlık ve Kadın Kimliği, Boyut yayınları, İstanbul.

Erkarıslan, Ö., (2004), “Cinsiyetler Arası Mücadele Alanı Olarak Modern Konut Tasarımı”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 59-62.

Erkarıslan, Ö., (2005), “1990’ların Türk Sinemasında Kamusal ve Özel Mekanların Cinsiyetçi Sunumu : Özkan’ın “Bir Kadının Anatomisi”nde Kadın-Mekan-Mülkiyet İlişkilerinin Analizi”, İletişim Sayı:20.

Fidanoğlu, E.A., (1997), “Haz Meselesi”, Mimarlık, Mimarlar Odası Sayı:277,36-43.

Gilman, C.P., (2007), Kadınlar Ülkesi, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Göle, N., (1991), Modern Mahrem, Metis Yayınları, İstanbul.

Gür, Ş.Ö. ve Aşık Ö., (2004), “Diotima ya da Kadınlar”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 47-53.

Harvey, D., (1997), Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul

Hasol, D. (1998), “Dans Eden Bina”, Yapı Dergisi, Sayı:203, 69-78

Kaçel, E., (1998), “Inhabitant” nasıl kurtulur, nasıl hapsolür?”, Arredamento Mimarlık, 100+8.

Kızılcılık, S., (1994), Sosyoloji Teorileri, Yunus Emre Yayıncılık, Konya.

Kocabıçak, E., (2005), “Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine”, Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bülteni, Sayı 30.

Kılıçbay, M.A., (1993), “Şehirler ve Kentler”, Gece yayınları, Ankara.

Küçükural, Ö., (2004), “Hegemonik Erkeklik Peşinde”, Toplum ve Bilim, Sayı:101.

Le Corbusier, (1999), Bir Mimarlığa Doğru, Çeviren: Seğril Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Lefebvre, H. (1993), The Production of Space, “Spatial Architectonics: IV-V”. Blackwell, 169-229.

Lloyd, G., (1996), Erkek Akıl, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.

Mackenzie, S., (2002), “Kentte Kadınlar”, 20. Yüzyıl Kenti, Derleme ve Çeviri: Bülent Duru, Ayten Aklan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

McLoad, M., (1994), “Other Space and Others”, The Sex of Architecture, Harry N. Abrams Inc., New York, 15-28.

Massey, D., (1994), “Space, Place and Gender”, Gender, Sapce, Architecture, Spon Pres, London, 128-133.

- Morales, I.**, (1997), “Absent Bodies”, Anybody, MIT Pres, New York.
- Rendell, J.**, (1999), Gender, Space, Architecture, Spon Pres, London, 15-24, 101-111, 225-239.
- Sennet, R.**, (2002), Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, Metis Yayınları, İstanbul.
- Straeten, B.**, (2003), The Uncanny and the Architecture of Deconstruction, Online Magazine, <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/bartvanderstraeten.htm>.
- Şentürk, L.**, (2005). “Le Corbusier, Modülör ve Eril Beden”, Cinsiyet, Cinsellik ve Mimarlık Tarihi, O.D.T.Ü. Mimarlık Bölümü Doktora Araştırmaları Sempozyumu, 1-2 Aralık 2005, Ankara.
- Turuthan, T.**, (1983), Meaning and Use of Space, Post Graduate Centre Department of Construction University of Leuven, Belgium.
- Tümer, G.**, (2003), “Kadın ve Mimarlık”, Arredamento Mimarlık, sayı: 9, 94-99.
- Tümer, G.**, (2003), “Mimarlıkta Cinsellik”, Arredamento Mimarlık, 100+61.
- Ünlü, A.**, (1998), “Çevresel Tasarımda İlk Kavramlar”, İ.T.Ü. Rektörlüğü, sayı: 1604, İstanbul.
- Ünsal, N.**, (2000), Mimarlıkta Konut ve Kadın, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Vidler, A.**, (1992), The Architectural Uncanny, Essays in The Modern Unhomely, MIT Pres Cambridge, Massachusetts, 70-82.
- Vitruvius**, (1993), Mimarlık Üzerine Ona Kitap, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Weisman, L.K.**, (1992), Discrimination by Design, A Feminist Critique of the Man-Made Environment, Uni. Of Illinois Press, USA.
- Wigley, M.**, (1992), “Untitled: The Housing of Gender”, Sexuality and Space, Princeton Architectural Pres, New York, 327.
- Yanikkaya, B.**, (2004), “Kent ve Kadın: Değişiyorum, Değişiyor musunuz?”, Mimarist, İstanbul Mimarlar Odası Sayı:2004/4, 63-66.

İnternet

- (1), <http://tr.wikipedia.org/wiki/Cinsiyet>

EK A**1.Ulusal Hollanda Binası, Prag**☐ DİŞİ☐ ERKEK☐ ÇİFT CİNSİYETLİ☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....

**2.O-14 Kulesi, Dubai**☐ DİŞİ☐ ERKEK☐ ÇİFT CİNSİYETLİ☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....

**3.The Opus , Dubai**☐ DİŞİ☐ ERKEK☐ ÇİFT CİNSİYETLİ☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....

**4.Taç Mahal, Hindistan**☐ DİŞİ☐ ERKEK☐ ÇİFT CİNSİYETLİ☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



5.Sanat müzesi, Cornell Üniversitesi

() DİŞİ

() ERKEK

() ÇİFT CİNSİYETLİ

() CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



6.Veranda Otopark, Rotterdam

() DİŞİ

() ERKEK

() ÇİFT CİNSİYETLİ

() CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



7.Hearts Castle, California

() DİŞİ

() ERKEK

() ÇİFT CİNSİYETLİ

() CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



8.St. Mark's Konutları, Londra

() DİŞİ

() ERKEK

() ÇİFT CİNSİYETLİ

() CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



9.Esplanade park,Tiyatro, Singapur

☐ DİŞİ

☐ ERKEK

☐ ÇİFT CİNSİYETLİ

☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



10.Jonas Salk Enstitüsü, California

☐ DİŞİ

☐ ERKEK

☐ ÇİFT CİNSİYETLİ

☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



11.Turning Tower, İsviçre

☐ DİŞİ

☐ ERKEK

☐ ÇİFT CİNSİYETLİ

☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....



12.Apartman binası , İtalya

☐ DİŞİ

☐ ERKEK

☐ ÇİFT CİNSİYETLİ

☐ CİNSİYETSİZ

NEDEN.....

KİŞİSEL BİLGİLER :**CİNSİYET:.....****YAŞ:.....****AŞAMA 1 :**

Resimleri verilen mimari yapılar için size göre; dişi, erkek, çift cinsiyetli ya da cinsiyetsiz kutucuklarından birini işaretleyiniz. İşaretlediğiniz seçeneğin nedenini aşağıda verilen listeden veya sizin seçtiğiniz birkaç sıfat ile ifade ediniz.

NEDEN SORUSU İÇİN SIFATLAR:

HUZUR VERİCİ	SICAK	SERT
NAZİK	HEYECANLI	SADIK
ZARİF	HAFİF	ACIMASIZ
ANAÇ	SİVRİ	KARMAŞIK
DÜZENLİ	GELENKESEL	KORUNMASIZ
VERİMLİ	SIKICI	KİMLİKSİZ
ÇEKİCİ	SÜSLÜ	KARANLIK
NAZLI	RESMİ	GERİCİ
GÜVEN VERİCİ	DAĞINIK	KLASİK
KORUYUCU	AĞIR	KORKUTUCU
KABA	MODERN	SADE
RUHSUZ	AKTİF	NARİN
SAKİN	AHLAKSIZ	İSYANKAR
ÖZGÜN	KARAKTERSİZ	PARAZİT
ESTETİK	DENGESİZ	İKİ YÜZLÜ
KUSURSUZ	YUMUŞAK	ATEŞLİ
GÜÇLÜ	KARARSIZ	ŞEFFAF
UYARICI	KLASİK	TANIMSIZ
SEKSİ	KIŞKIRTICI	
PASİF	SOĞUK	

AŞAMA 2 :

Yukarıda verilen yapıların tasarımcıları sizce aşağıdaki cinsiyet gruplarından hangisidir. Nedenlerini sizin seçtiğiniz veya yukarıda verişmiş olan sıfatlardan birkaç tanesi ile açıklayınız.

RESİM 1 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 2 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 3 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 4 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 5 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 6 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 7 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 8 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 9 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 10 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 11 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

RESİM 12 : () KADIN () ERKEK () EŞCİNSEL NEDEN:.....

AŞAMA 3 :

1. Aşağıdaki ifadelere katılıp katılmadığınızı belirtiniz.

- Tasarım onu tasarlayan tasarımcının cinsiyetini yansıtır.

() katılıyorum () az katılıyorum () katılmıyorum

- Mekan kullanıcının cinsiyetine göre şekillenir.

() katılıyorum () az katılıyorum () katılmıyorum

- Yapıların da cinsel kimlikleri vardır.

() katılıyorum () az katılıyorum () katılmıyorum

2. Aldığınız mimarlık eğitimi veya edindiğiniz mesleki deneyimlerinize göre yapmış ya da görmüş olduğunuz tasarımlarda cinsiyete bağlı olarak dişil ya da eril bir metafor olduğunu düşünüyor musunuz? Düşünüyorsanız örnek veriniz.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi 01.11.1981

Doğum yeri Artvin/Arhavi

Lise 1995-1998 Ankara Cumhuriyet Lisesi

Lisans 1999-2003 Osmangazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fak.
Mimarlık Bölümü

Yüksek Lisans 2004-2007 Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık. Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

Çalıştığı kurum

2003-Devam ediyor Dikmen Mimarlık Ltd. Şti.