



**FEMİNİST KURAM BAĞLAMINDA
ÜÇÜNCÜ DALGANIN SANATTA İFADESİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Sema ÖCAL

Eskişehir 2021

**FEMİNİST KURAM BAĞLAMINDA
ÜÇÜNCÜ DALGANIN SANATTA İFADESİ**

Sema ÖCAL

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2021

ÖZET
FEMİNİST KURAM BAĞLAMINDA
ÜÇÜNCÜ DALGANIN SANATTA İFADESİ

Sema ÖCAL

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2021

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Eşitsizlikler bağlamında kadın hakları üzerinden bir ideolojiye dönüşen feminizmin üçüncü dalgası, disiplinlerarası sanat ürünleri olarak güncel sanat ortamında yankı bulduğu varsayımı üzerinden araştırılmıştır. Tez kapsamında, feminizmde üçüncü dalga etkileri, uluslararası ilişkiler feminist kuramlar bağlamında araştırılmış ve sanatta ifadesi araştırmanın evrenini oluşturan 16 sanatçı ve eserlerinin sanat teorisi ve plastik değerleri üzerinden elde edilen verilerin sanatta feminizm kavramına yeni bir açılım sağlaması amaçlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde, tarihsel süreç bakımından feminizm kavramı üzerinde durulmuş, kadın hareketleri dalgalar metaforuyla üç dalga halinde ve feminist kuramlar bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Feminist kuramlar, feminist teoriye kaynaklık eden ve evrensel olanları Liberal, Radikal, Postmodern, Marksist, Anarşist, Postkolonyal, Postyapısalcı ve Ekofeminizm olarak belirlenmiştir. İkinci bölümde, toplumsal cinsiyet kavramının sanatı nasıl etkilediği, feminist sanatçılar ve yapıtları aracılığıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda günümüzde feminist sanatın ifadesi olarak adreslenerek öne çıkarılmış eserler, tez araştırma konusunda önemli veriler olarak çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise ilk iki bölümde feminist yaklaşımların işaret ettiği sorunların bir parçası olan ‘kadın&cinayet’ terimine alternatif olarak kadınların öldürülmesini tanımlayan “Femicide” kavramı ile araştırmacının tez kapsamında sanatsal anlatım yoluyla bir kavram olarak “Ajanda” çağdaş bir yaklaşım ile yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, Sanatta Kadın, Feminist Kuram, Feminizmde Üçüncü Dalga, Femicide.

ABSTRACT
ART EXPRESSION OF THE THIRD WAVE
IN THE CONTEXT OF FEMINIST THEORY

Sema ÖCAL

Painting Department

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, June 2021

Supervisor: Prof. Güldane ARAZ AY

The third wave of feminism, which has turned into an ideology over women's rights in the context of inequalities, has been investigated on the assumption that it resonates in the contemporary art environment as interdisciplinary art products. Within the scope of the thesis, the third wave effects in feminism have been investigated in the context of international relations feminist theories and it is aimed to provide a new understanding of the concept of feminism in art by the data obtained from the art theory and plastic values of 16 artists and their works that form the universe of research in art.

In the first part of the study, the concept of feminism is emphasized in terms of historical process, and women's movements are tried to be evaluated in three waves with the metaphor of waves and within the context of feminist theories. Feminist theories have been identified as Liberal, Radical, Postmodern, Marxist, Anarchist, Postcolonial, Poststructuralist and Ecofeminism, which are the sources of feminist theory and the universal ones. In the second part, how the concept of gender affects art is tried to be reflected through feminist artists and their works. In this context, the works that have been highlighted as an expression of feminist art today have been studied as important data in thesis research. In the third part, the concept of "Femicide", which defines the killing of women as an alternative to the term "woman & murder", which is a part of the problems pointed out by feminist approaches, and the "Agenda" as a concept through artistic expression within the scope of the researcher's thesis are included with a contemporary approach.

Keywords: Contemporary Art, Woman in Art, Feminist Theory, Third Wave in Feminism, Femicide.

TEŞEKKÜR

“Feminist Kuram Bağlamında Üçüncü Dalganın Sanatta İfadesi” adlı tez çalışmam sürecinde tüm desteğiyle yanımda olan aileme, bilgisini ve deneyimlerini esirgemeyen değerli hocam Prof. Güldane Araz Ay’a, tezimin her aşamasında yanımda olan dostlarıma, değerli jüri üyelerim Prof. Zeliha Akçaoğlu’na, Doç. Dr. Nalan Okan Akın’a, Doç. Dr. Canan Demir’e ve Doç. Dr. Sibel Adar Can’a teşekkürü borç bilirim.

Sema ÖCAL

Haziran 2021

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Sema ÖCAL

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TARİHSEL SÜREÇTE FEMİNİZM.....	6
1.1. Feminist Kuramlar	9
1.1.1. Liberal feminizm	9
1.1.2. Radikal feminizm	13
1.1.3. Postmodern feminizm	17
1.1.4. Marksist feminizm.....	19
1.1.5. Anarşist feminizm	20
1.1.6. Postkolonyal Feminizm.....	21
1.1.7. Postyapısalcı feminizm.....	22
1.1.8. Ekofeminizm	23
1.2. Feminist Kuramlar ve Sanat	24

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATTA FEMİNİST YAKLAŞIMLAR VE ÜÇÜNCÜ DALGA FEMİNİZM	27
2.1. Feminist Sanatın İnşası.....	32
2.1.1. Yoko Ono	33
2.1.2. Judy Chicago	36
2.1.3. Nil Yalter	43
2.1.4. Marina Abramoviç	44

2.1.5. Hannah Wilke	47
2.1.6. Cindy Sherman	50
2.1.7. Mona Hatoum	53
2.1.8. Guerilla Girls	54
2.1.9. Lorna Simpson	57
2.1.10. Barbara Kruger	59
2.1.11. Orlan	62
2.1.12. Shirin Neshat	64
2.1.13. Paula Rego	66
2.1.14. Jenny Saville	68
2.1.15. Şükran Moral	70
2.1.16. Kate Gilmore	72
2.2. Dördüncü Dalga ya da Bulanık Üçüncü Dalga	75
2.2.1. #MeToo hareketi	76
2.2.2. Las tesis	77
2.2.3. Dijital karanfil	78
2.2.4. Anıt sayaç	79
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. FEMICIDE	81
3.1. Eser Uygulaması: Ajanda	83
SONUÇ	184
KAYNAKÇA	187
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** Birinci Dalga Hareketi Oy Hakkı Protestoları, A.B.D., 1920 10
- Kaynak:** <https://www.thenation.com/article/archive/august-26-1920-the-19th-amendment-is-ratified-granting-women-the-vote/> Erişim Tarihi: 04.04.2020
- Görsel 1.2.** Süfrajelerin Yürüyüşü, A.B.D., 1917 12
- Kaynak:** https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_suffrage_in_the_United_States Erişim Tarihi: 20.04.2020
- Görsel 1.3.** Kadınların Kurtuluşu Hareketi, Afiş, New York, 1969..... 14
- Kaynak:** <https://www.amazon.com/Feminist-Revolution-Redstockings/dp/0394732405> Erişim Tarihi: 16.04.2020
- Görsel 1.4.** Eşitlik için Kadın Hareketi, 1960’lar..... 15
- Kaynak:** <https://www.elle.com/culture/news/g29673/historic-womens-strikes/?slide=7> Erişim Tarihi: 22.05.2020
- Görsel 1.5.** Sivil Haklar Hareketinden “Siyah Kadınlar Hareketi” 1950’ler ve 1960’lar..... 16
- Kaynak:** <https://www.wbur.org/artery/2019/06/10/boston-combahee-river-collective-intersectional-black-feminism> Erişim Tarihi: 23.05.2020
- Görsel 1.6.** Marina Abramoviç “Yerin Temizlenmesi”, 2004..... 25
- Kaynak:** <https://www.phillips.com/detail/marina-abramovic/NY040319/204> Erişim Tarihi: 06.04.2021
- Görsel 1.7.** Frida Kahlo, “Kırpılmış Saçlı Otoportre”, 40 x 27,9 cm, Ahşap Satih Üzerine Yağlıboya, 1940, MoMA..... 26
- Kaynak:** <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/17/frida-kahlonun-self-portrait-with-cropped-hair-eseri/> Erişim Tarihi: 07.04.2021
- Görsel 2.1.** Ringgold, “Jemima Teyzeden Kim Korkar?” 90 x 80 inç, Tuval üzerine parça kumaş ve akrilik, boya, 1983, (özel koleksiyon) 28
- Kaynak:** <https://kunstkritikk.com/art-talks-back/> Erişim Tarihi: 15.05.2020
- Görsel 2.2.** Miriam Schapiro, “Bağlantı”, 152.4x152.4cm., 1978..... 28

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/connection-1978> Erişim Tarihi: 23.06.2020

Görsel 2.3. Judy Chicago ve Miriam Schapiro, “Women House”, Yerleştirme, 1972, Hollywood 29

Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse> Erişim Tarihi: 29.08.2020

Görsel 2.4. Vicki Hodgetts Women House:“Yumurtadan Göğüslere, 1972..... 30

Kaynak: <https://elephant.art/woman-object-furniture-female-body/nuturant-kitchen-detail-1972-susan-frazier-vicki-hodgetts-2/> Erişim Tarihi: 09.03.2021

Görsel 2.5. Yoko Ono, “Kesik Parça”, Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japonya, 1964 34

Kaynak:<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/may/02/spirit-of-the-age/> Erişim Tarihi: 20.06.2020

Görsel 2.6. Yoko Ono, “Kesik Parça” İş çoklu görseli, 1964..... 35

Kaynak: <https://nyctaeus.tumblr.com/post/98081965843/yoko-ono-cut-1964-this-piece-was-performed-in/> Erişim Tarihi: 20.06.2020

Görsel 2.7. Judy Chicago, “Oluk Çiçek”, 1972-1974 37

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/judy-chicago-through-the-flower-3> Erişim Tarihi: 18.07.2020

Görsel 2.8. Hannah Wilke, “Onu Silmek Gerekıyor”, 45 x 30 cm, Centre Pompidou, Paris, 1974 38

Kaynak: <https://sarahallenn.wordpress.com/2017/05/23/assignment-3-artists-with-the-same-cause/> Erişim Tarihi: 19.07.2020

Görsel 2.9. Miriam Schapiro – “Büyük Ox”, Tuval üzerine akrilik boya, 1967 38

Kaynak: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/91252/Miriam-Schapiro-Big-Ox> Erişim Tarihi: 22.08.2020

Görsel 2.10. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, (İlk Formu) 1974-1979 39

Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/genesis Erişim Tarihi: 11.08.2020

Görsel 2.11. Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Fresk, Santa Maria delle Grazie, Milano, İtalya, 1495-98.....	39
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_(tablo) Erişim Tarihi: 12.08.2020	
Görsel 2.12. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti” 1974-1979.....	40
Kaynak: https://www.artdex.com/judy-chicagos-dinner-party/ Erişim Tarihi: 23.09.2020	
Görsel 2.13. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti” Detay, Emily Dickinson Tabakası, Porselen, 1978	41
Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/emily_dickinson Erişim Tarihi: 25.09.2020	
Görsel 2.14. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti” Detay, Virginia Woolf tabakası, Porselen, 1978	42
Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf Erişim Tarihi: 11.10.2020	
Görsel 2.15. Nil Yalter, “Topak Ev”, Paris Modern Sanatlar Müzesi, 1973	43
Kaynak: https://awarewomenartists.com/en/artiste/nil-yalter/ Erişim Tarihi: 15.10.2020	
Görsel 2.16. Marina Abramoviç, “Ritim 0” Performansında kullanılan masa, 1974	45
Kaynak: https://saltonline.org/tr/738/rhythm-0-marina-abramovic Erişim Tarihi: 11.10.2020	
Görsel 2.17. Marina Abramoviç, "Ben nesneyim" ve "Bu süre zarfında tam sorumluluk alırım", 1974	46
Kaynak: https://www.behance.net/gallery/50215257/Tate-Modern-London-Aug-2016-Jan-2017 Erişim Tarihi: 07.03.2021	
Görsel 2.18. Marina Abramoviç, “Ritim 0” Performansı, 1974	47
Kaynak: http://everywhere-art.blogspot.com/2015/01/shorts-marina-abramovic-rythm-0.html Erişim Tarihi: 26.10.2020	
Görsel 2.19. Hannah Wilke, “Yıldızlaşma Objeler” Fotoğraf Serisi, Modern Sanatlar Müzesi, Newyork, 1974-82.....	48

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/102432> Erişim Tarihi: 22.11.2020

Görsel 2.20. Hannah Wilke, “Marksizm ve Sanat”, 1977 49

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357> Erişim Tarihi: 09.12.2020

Görsel 2.21. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Görüntüleri” 1979 50

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/30190308@N05/2850663136>
Erişim Tarihi: 13.12.2020

Görsel 2.22. Cindy Sherman, “İsimsiz 205” Fotoğraf, Rafael Santi, “La Fornarina”, Galleria Nazionale d’Arte Antica, 1518–1520 / Cindy Sherman,, 1989 51

Kaynak: <https://parodiesandvariations.wordpress.com/2012/03/12/cindy-shermans-on-raphaels-la-fornarina-in-untitled-205-1989/> Erişim Tarihi: 09.12.2020

Görsel 2.23. Botticelli, “İsimsiz 228, Judith Holofernes’in Çadırından Ayrılıyor”, 1495-1500, Rijksmuseum, Amsterdam / Cindy Sherman, İsimsiz 228, Eski Ustalar Serisi, Fotoğraf, 208.4 x 122 cm., 1990 52

Kaynak: <https://judith2you.wordpress.com/tag/botticelli/>
Erişim Tarihi: 05.06.2020

Görsel 2.24. Mona Hatoum, “Kuşatma Altında”, 1982 53

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/under-siege-mona-hatoum/RgF-PDuulTVIOA> Erişim Tarihi: 18.05.2020

Görsel 2.25. Guerrilla Girls “Kadınlar Met. Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mıdır?” 1989 55

Kaynak: <https://www.e-flux.com/announcements/171619/guerrilla-girlsthe-art-of-behaving-badly/> Erişim Tarihi: 21.05.2020

Görsel 2.26. Guerilla Girls, “Montgomery, Alabama 1955?” 1991 56

Kaynak: <https://collection.cmoa.org/objects/250299bc-4256-446a-bfee-449088af2202> Erişim Tarihi: 26.06.2020

Görsel 2.27. Lorna Simpson, “Korunan Koşullar”, Fotoğraf, 91 × 131 in 231.1 × 332.7 cm., 1989 58

Kaynak: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/representing-the-black-body-lorna-simpson-in-conversation-with-thelma-golden-54624 Erişim Tarihi: 06.03.2021

Görsel 2.28. Barbara Kruger, “İsimsiz (Bedeniniz bir savaş alanıdır)”
Fotoğraf, 112 x 112 in. 284.48 x 284.48 cm., 1989..... 60

Kaynak: <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground> Erişim Tarihi: 07.07.2020

Görsel 2.29. Barbara Kruger, “İsimsiz (Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok)”, Fotoğraf, 277 x 533 cm., 1986..... 61

Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/how-art-fought-for-womens-rights-feature-2015> Erişim Tarihi: 08.07.2020

Görsel 2.30. J. Howard Miller, “We Can Do It”, 1943..... 61

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:We_Can_Do_It!.jpg

Erişim Tarihi: 08.07.2020

Görsel 2.31. Orlan, “Omniprésence Keyif gülümsemesi”, 7. Cerrahi performans, 1993 62

Kaynak: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=sm-editorial-evergreen&utm_content=fb-1-how-orlan-turned-her-body-into-art Erişim Tarihi: 09.08.2020

Görsel 2.32. Shirin Neshat, Allah’ın Kadınları Serisi: “Asi Sessizlik”
Fotoğraf, 1994..... 65

Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/neshat-rebellious> Erişim Tarihi: 16.08.2020

Görsel 2.33. Paula Rego, “İsimsiz No.1”, Kâğıt Üzerine Pastel, Kürtaj Dizisi (1998-9)..... 66

Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/importance-paula-regos-abortion-series> Erişim Tarihi: 15.03.2021

Görsel 2.34. Paula Rego, “Köpek Kadın”, Kâğıt Üzerine Pastel, 1994..... 67

Kaynak: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-paula-rego/> Erişim Tarihi: 16.03.2021

Görsel 2.35. Jenny Saville, “Strateji”, 1994.....	68
Kaynak: http://jamarchy.blogspot.com/2011/03/critical-analysis-jenny-saville.html Erişim Tarihi: 09.11.2020	
Görsel 2.36. Jenny Saville, “Dayanma Noktası”, Tuval Üzerine Yağlıboya (Triptik), 261.6x487.7cm., 1999	69
Kaynak: https://corriehopehewitt.wordpress.com/2015/03/13/fulcrum-by-jenny-saville/ Erişim Tarihi: 11.11.2020	
Görsel 2.37. Jenny Saville, “Propped”, 1992 213.4 x 182.9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1992.....	70
Kaynak: https://www.sothebys.com/en/articles/the-groundbreaking-self-portrait-that-launched-jenny-savilles-career Erişim Tarihi: 16.11.2020	
Görsel 2.38. Şükran Moral, “Üç Erkek Evli”, Video Art, 2010	71
Kaynak: https://www.senveben.biz.tr/2020/10/sukran-moral/ Erişim Tarihi: 14.12.2020	
Görsel 2.39. Kate Gilmore, “Patlamayı İnşa Etmek”, 2011.....	72
Kaynak: https://bravermangallery.com/artists/kate-gilmore/ Erişim Tarihi: 06.04.2021	
Görsel 2.40. Kate Gilmore, “Patlamayı İnşa Etmek”, Performans’a ait yapının kuş bakışı görünüşü, 2011	73
Kaynak: https://bravermangallery.com/artists/kate-gilmore/ Erişim Tarihi: 06.04.2021	
Görsel 2.41. Kate Gilmore, “Patlamayı İnşa Etmek”, Performans’a ait yapının kuş bakışı görünüşü, 2011	74
Kaynak: https://bravermangallery.com/artists/kate-gilmore/ Erişim Tarihi: 06.04.2021	
Görsel 2.42. #MeToo Hareketi Afişi.....	76
Kaynak: https://www.youthreporter.eu/de/beitrag/me-too-movement-in-italy.16461/#.YKNnjagzbIU Erişim Tarihi: 10.11.2020	
Görsel 2.43. #MeToo Hareketi Afişi.....	77
Kaynak: https://blog.nextias.com/me-too-movement Erişim Tarihi: 10.11.2020	

Görsel 2.44. Las Tesis Gösterisi, Şili, 2019. 78

Kaynak: <https://kazete.com.tr/haber/silide-feminist-las-tesis-kolektifi-partilesiyor-62847> Erişim Tarihi: 12.12.2020

Görsel 2.45. Dijital Karanfil Projesi, 2019 79

Kaynak: <https://www.haberturk.com/kadin-cinayetlerine-dijital-karanfille-dikkati-cekiyorlar-2543368> Erişim Tarihi: 16.12.2020

Görsel 2.46. Anıt Savaş Projesi, 2019 Kadın Cinayetleri, 2008..... 80

Kaynak: <http://anitsayac.com/> Erişim Tarihi: 07.12.2020



GİRİŞ

Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkları belirten kavramdır ve İngilizcede “sex” olarak ifade edilmektedir. Toplumsal cinsiyet ise biyolojik anlamın yanında sosyo-kültürel zemine işaret etmektedir ve İngilizcede “gender” kavramıyla yer almaktadır. Cinsiyet, biyolojik indirgemeciliği ifade ederken toplumsal cinsiyet, biyolojik farklılıkların çelişkilerini oluşturan yapıdan hareketle sürecin kendisine göndermede bulunmaktadır.

Toplumsal dönüşümlerin kadınlar üzerindeki etkilerini görebilmenin yolu tarihin sunduğu verileri daha yakından incelemektir. Böylece, kadınların eşitlik ve hak arama mücadelesinin dayanaklarını ve mücadele süreçlerini, gelecekte gidebileceği yönü ve evreleri anlamak mümkün olacaktır (Çelebi, 2015, s.95).

Mitolojik bağlamda bu sürece bakıldığında tanrı/tanrıça kavramına değinmek gerekmektedir. Antropologlara göre uygarlığın temelini oluşturan kadınlardır. İlkler hep kadınlara aittir: Koyunları kırmak ve o yünlerle ip yapmak, ipleri bitkilerden sağlanan boyalarla boyamak, boyanan iplerden giysiler yapmak, ateş yakmak... Bunların ötesinde belki de en mühim olanı doğurma yetisidir. Doğurma eylemi, yaratmayı temsil ettiği için Ana tanrıçanın kutsallığının kaynağını anlamak zor değildir. O halde, Anadolu’da adına tapınaklar kurulan, heykelleri dikilen, yardım istenen, yakarılan bu kadim tanrıçalar zaman içinde nasıl yok oldular? Bereketin, toprağın tanrıçasına tapınım ve saygı yok olurken onlar tarih sahnesini eril olana, gök tanrılarına nasıl bıraktılar? Bu durum belki de kadının varoluşsal konumunu ve işlevini ele geçirmekle mümkün olabilmıştır. Erkek egemenliğinin varlık bulması için kadınla özdeşleştirilen kutsallığın yok edilmesi onun zihinlerdeki tahtından indirilmesiyle mümkün olabilirdi. Bu noktada tapınak rahibeliğine değinilmesi gerekmektedir. Tapınak rahibeliği oldukça eski bir gelenektir. Bu geleneğin ilk örneği Sümerlilerde görülmektedir. İnanışlarına göre tanrılara hizmet ettikleri için kutsal sayılmakta idi. Daha sonrasında aynı gelenek Babillilerde ve Asurlularda da görülmektedir (Çığ, 2016, s.77-79). Tapınak rahibeliğinin kutsiyeti uzun zaman sürmemiş gibi görülmektedir. O zamana kadar kutsal bir varlık olarak kabul edilen kadın bedeni, kutsal bir mekânda, dünyevi zevkler uğruna sergilenmiştir. Bu biçimiyle kutsalın ölümü kaçınılmazdır. Geç Neolitik Çağ’da kutsal mekânlardan sokağa taşan ve düşkün kadının öyküsü bu şekildedir (Erbil, 2016, s.86).

Kadının ‘öteki’ olma süreci, bazı araştırmacılara göre farklı şekillerde seyretmektedir. Simone de Beauvoir, kadının biyolojik yapısının kaderini belirlediği fikrini reddetmiştir (Beauvoir, 2019, s.69). O, bedenin etkisine başka bir taraftan bakmaktadır. Ona göre baskı mekanizmasının temeli, kadının biyolojik olarak yaşamın devamını sağlaması için belirlenmesidir. Kadın, göçebe dönemlerden bu yana erkeğin iktidar pozisyonunu onaylamış, erkek ise bu konumu binlerce yıldır korumuştur. Birçok araştırmacının “ilkel çağlarda anaerkil yapının bulunduğu” varsayımı için de Beauvoir, kadınlar için böyle bir çağın bulunmadığını, bunun bir mit olduğunu, siyasal ve toplumsal gücün her dönem erkek egemenliğinde olduğunu vurgulamıştır (Beauvoir, 2019, s.76). Ataerkil yapının hâkimiyeti bu dengeyi bozuma uğratmıştır. Ataerkil kelimesiyle eş anlamlı olan Latince kökenli patriarka kelimesi Türkçeye Fransızcadan geçmiştir.

Toplumsal cinsiyet kavramı, 60’lı ve 70’li yıllarda feminist hareketin de etkisiyle gelişmeye başlamıştır. Bu kavram, erkeğe ve kadına verilen toplumsal rolleri, kültürel beklentileri ve iş bölümünü kapsayacağı şekilde genişlemiştir. Toplumsal cinsiyet kavramının içindeki cinsiyet kelimesi, onu toplumsal bir gerçekliğe dönüştürmüştür (Baran, 2012, s.411). Tarihsel süreçte verilen mücadeleler sonunda feminizmin ancak 1980’lerin ortalarında uluslararası ilişkiler disiplini içinde yer edinmeye başlaması önemli bir aşama olarak görülmektedir. Ayrıca bu süreçte konuyu tanımlayan kavramlar da belirlenmiş ve literatürde feminist düşünceden bahsederken *feminizm*, konuya farklı bakışları vurgulanmak istendiğinde ise *feminist yaklaşımlar* ifadelerine yer verilmiştir.

Feminist yaklaşımlar çeşitli bakış açılarına göre farklılaşabilmektedir. Bu yaklaşımların farklılaşmasının nedeni birbirlerini dışlıyor olmaları değil, farklı kaygılar gütmeleridir. Feministler, kadınların toplumsal, siyasal, ekonomik bağlamda ezildiği, dışlandığı ve dolayısıyla bir mücadele içerisinde olması gerekliliği konusunda hemfikirken, mücadelenin nasıl gerçekleştirileceği konusunda düşülen fikir ayrılıklarının uluslararası disiplinindeki kuramlar bağlamında yaklaşımları Liberal Feminizm, Radikal Feminizm, Postmodern Feminizm, Marksist Feminizm, Anarşist Feminizm, Postkolonyal Feminizm, Postyapısalcı Feminizm ve Ekofeminizm olarak tanımlanmaktadır. Bahsi geçen feminist yaklaşımların disiplinlerarası çalışmalar bağlamında, bir disiplinin bir başka disipline kendi verileri ile kaynaklık etmesi, çözüme katkı sağlaması ve yenilikçi önermeler üretilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Yapılan araştırma verileri feminist kuramların disiplinlerarası sanat bağlamında özellikle 1970’lerde *Üçüncü Dalga Feminizm* olarak adlandırılan süreçte görünür ve etkili olduğunu ortaya koymuştur. Tez kapsamında feminizmin sanat dili ile ifade süreci ve gelişim aşamaları, feminist hareketlerin tarihsel süreçteki gelişimlerinin incelenmesi ve feminist kuramlar bağlamında disiplinlerarası bir araştırmanın verileri olarak ortaya konulması amaçlanmıştır.

Tez çalışmasının konusu, kadın sorunlarıyla ilgilenen ve sanatın ifade dilini yaşamın dili bağlamında toplumsal bir mücadele alanı olarak gören kadın sanatçıları ele almasıdır. Bu konu aynı zamanda feminist sanat yapıtı örneklerinin feminist kuramlar aracılığı ile disiplinlerarası çalışma yolu ile çözümlenmesi ve sanat sahnesinde görünür olan Üçüncü Dalga Feminizm’in, ataerkil yaklaşımlara karşı sanat yapıtları ile karşı bir duruşunun incelenmesini içermektedir.

“Sanatta Feminist Yaklaşım ve Üçüncü Dalga Feminizm” başlığı, sanatta feminizm fikrinden yola çıkılarak ve sınırlar daraltılarak oluşturulmuştur. Feminist sanat, 1970 sonrası sanatta oluşan feminist etkileri, üçüncü dalga ise yine bu döneme işaret eden ve ataerkilliğe karşı sanatçıların sanat yapıtları aracılığıyla duruşunu vurgulamaktadır.

Birinci bölümde “Tarihsel Süreçte Feminizm” üst başlığı altında feminizmin kavram olarak tanımlarına, tarihsel süreçte toplumsal yaşamda kadının ikincilleştirilmesi sürecine, Uluslararası İlişkiler bağlamında kadın sorunlarının farkındalığı ve çözüm arayışlarının üç dalga halinde ifade edilen feminizm süreçlerine ve feminist kuramlara yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise 1970 sonrası çağdaş sanat yaklaşımlarında görünür olmaya başlayan feminist sanatın sanat tarihinde ve güncel sanatta öne çıkan güçlü örnekleri araştırılmış ve veriler tez araştırma amaçları doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, öncelikle temel kavramlar ve kategoriler arasındaki ilişki, feminist teorisyenlerin fikirleri temel alınarak veriler analiz edilmiş, daha sonra seçilen sanatçı ve eserler, feminist yaklaşım ve feminist kuramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölüm, ağırlıklı olarak ilk iki bölümde toplumsal, sosyal ve ekonomik bağlamda kuramsallaşmış olan feminist yaklaşımların işaret ettiği sorunların bir parçası olan ‘kadın&cinayet’ terimine alternatif olarak kadınların öldürülmesini tanımlayan “Femicide” kavramı ile araştırmacının tez kapsamında sanatsal anlatım yoluyla bir kavram olarak “Ajanda” çağdaş bir yaklaşım ile sanatta beden temsiliinin değişen

güncel gerçeklik bağlamında “Femicide” kavramından hareketle, 2019 yılında Türkiye’de cinayete kurban giden 299 kadının portresine adreslenmektedir.

Tezin amacı, evrensel feminist kuramlar ile 1970 sonrası sanat anlayışı arasında bir köprü oluşturmaktır. Bu amaç doğrultusunda, kadının görünmezliğinin, belirli tarihsel, kültürel ve öznel koşullar altında, kuramsal ve sanatta ifadesi bağlamında feminist yaklaşımların evrensel ortak dili çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

- Tarihsel süreçte feminizmin sanatta ifadesi hangi kuramların etkilerini taşımaktadır?
- Uluslararası ilişkiler disiplini içinde Üçüncü Dalga Feminizm, çağdaş sanatta kendini nasıl ifade edebilmiştir?
- Dördüncü Dalga Feminizm ve disiplinlerarası sanat hareketleri sanatçı- sanat eseri-izleyen bağlamında nasıl bir ilişki kurmaktadır?

Bu araştırma, tarihsel süreçte toplumsal yaşamda, kadının görünmezliğinin feminist kuramlar bağlamında farklı yaklaşımlar ile nasıl çözülebileceğinin sanatta ifadesini araştırması, bu bağlamda elde edilen verilerin sanatın teorik ve plastik temel sorunsalları üzerinden değerlendirmesini içermesi ve daha sonra yapılacak çalışmalara feminizm, feminist kuram ve sanatta kadın konularını içeren araştırmalara kaynak oluşturmayı hedeflemesiyle önemlidir.

Bu araştırmanın sınırlılıkları;

1. 1970 sonrası çağdaş feminist sanat süreci ile sınırlandırılmıştır.
2. Kadın sorununun birinci elden muhatabı olmaları nedeniyle kadın sanatçılar ile sınırlandırılmıştır
3. Kadın sorunlarıyla ilgilenen ve yapıtlarında feminist yaklaşımlar sunan 16 kadın sanatçı ile sınırlandırılmıştır.
4. Evrensel anlamda tanınırlığı olan ve çağdaş feminist sanat araştırmalarında yer bulmaları ile sınırlandırılmıştır.
5. Feminist kuramlar disiplinlerarası çalışmada yer alanlar ile sınırlandırılmıştır.
6. Araştırmada uluslararası ilişkiler bağlamında feminizm ele alındığı için ve çalışma tüm ülkeleri kapsadığı için Türkiye ayrı bir başlık altında ele alınmamıştır.

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir;

Bu çalışmada kullanılmış olan sanatçılara ait eserler, oluşum tarihi ve dönemleri yazılı kaynaklar doğruluğu kabul edilerek seçilmiştir.

Toplumsal yaşamda kadın kimlik olarak ve cinsiyet temsili olarak sorunların çözüm sürecini uluslararası ilişkiler kuramları bağlamında feminist kuramların çağdaş sanat pratiklerine yansımaları olarak ifade bulduğu düşünülmüştür.

Yapılan bu çalışma ile elde edilen bilgilerin bir tez formatında kaleme alınarak kaynak oluşturulmuş olmasıyla bölüm ve alt başlıkları bağlamında konu ve tema açısından yapılacak çalışmalar için literatür oluşturacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır.

Bu araştırmanın Evren ve Örneklemi uluslararası ilişkiler bağlamında Feminist kuram ve yaklaşımların sanat dilinde ifadesinden örnekler oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın evreni, Feminist kuramlar, Üçüncü Dalga Feminizm ve Dördüncü Dalga Feminist yaklaşımlar sürecinde eserlerini ortaya koyan sanatçılar ile yapıtlarıdır. Örneklemi ise Üçüncü Dalga ve Dördüncü Dalga Feminist sanat kapsamında yer alan 16 kadın sanatçı ve yapıtlarıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TARİHSEL SÜREÇTE FEMİNİZM

“Eğer bir grup diğerini yönetiyorsa ikisi arasındaki ilişki politiktir.”

Kate Millett

Feminist algı, evrensel ve lokal anlamda gelişimler, değişimler, toplumsal ve sosyal etkilerin de sonucunda, farklı mekan ve zaman dilimlerinde ortaya çıkmıştır. Feminizmin bütünsel bir tanımını yapmak zordur ancak literatürde farklı açılardan feminizm ile ilgili tanımlar bulunmaktadır. Latince kadın anlamına gelen “femine” sözcüğünden türetilmiş olan bu kavram, (Sevim, 2005, s.7) kadınların salt cinsiyetinden kaynaklı karşılaştıkları baskılarla ilişkisini araştıran bilimsel bir alandır. Ayrıca sınıf, ulus, ırk ve din fark etmeksizin tüm kadınların bu baskı mekanizmasıyla yüz yüze olduğu belirtilmektedir (Gross, 1987, s.190). Andree Michel ise feminizmi, “Kadınların kendi aralarında dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele” (Michel, 1984, s.6) ile kadın haklarını, kadınların sosyal, toplumsal rolünü genişletmeyi savunan ve öngören bir yaklaşım (Michel, 1984, s.7) olarak tanımlamıştır.

Simone de Beauvoir’ın tanımıyla “Feminizm, bir tür bireysel yaşam ve topluca savaşıma biçimidir” (http-7).

Bu tanımlardan yola çıkarak geniş bir çerçevede feminizmin, cinsel ayrımcılığı reddeden, her anlamda ve alanda eşit haklar talep eden ve ataerkil değerlere karşı duran toplumsal bir hareket olduğu söylenebilir.

Feminizm eşitlik kavramıyla yola çıkmıştır. Ancak daha sonraları “insan” kavramına yoğunlaşmıştır. Kadınların ve erkeklerin, ortak paydada, insan olması vurgusunda bir hümanizm algısı göze çarpmaktadır. Dolayısıyla feministler, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farkla insan olmak arasında ilişki bulunmadığını söyleyerek bu tarihsel yanılığı yıkmaya çalışmışlardır (Direk, 1997, s.87).

Hatırlanacağı üzere 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı olarak nitelendirilen dönem, aklın birliği inancını temsil etmektedir. Günümüze yaklaşırken de siyaset felsefecileri, modern dünyanın getirdikleriyle birlikte bireyin temel haklara sahip olduğu görüşünü öne sürmüşlerdir. Newton değerler dizisine göre de, akla ve bilime uygun olmayan şeyler, yetersiz, ikincil ve öteki olarak kabul edilmektedir. Liberal erkek egemen düşünce yapısına göre ise kadın bu ikincil kategoriye dâhildir (Oğuz, 2019, s.34).

Amerikalı yazar ve yönetmen Nora Ephron’a göre:

“Neyi seçersen seç, ne kadar çok yolu kat edersen et, umarım bir hanımefendi olmayı seçmezsin. Umarım kurallara uymamanın ve gittiğin yerlerde biraz sorun çıkarmanın bir yolunu bulursun. Ayrıca umarım o sorunun bir kısmını kadınlar adına çıkarmayı tercih edersin” (van der Gaag, 2019, s.15).

Bu bağlamda feminizm bazen heyecan verici bazen de tartışmalı bir konu olagelmıştır. “Feminist olmak için keskin bir zekâya, kocaman bir yüreğe, mizah anlayışına sahip olmalısınız ve deriniz de kalın olmalı. Nora Ephron’un deyişiyle “biraz sorun çıkarmaya” hazırlıklı olmalısınız” (van der Gaag, 2019, s.15).

Tarihsel süreç göstermektedir ki ataerkil toplumlar kadınları ikincilleştirmiş ya da ötekileştirmiştir. Bu duruma karşı bilinçli bir başkaldırı ise ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Bu dönem ise kapitalizmin ve burjuva devrimlerinin ortaya çıkmaya başladığı, üretim faaliyetlerinin kamusal alana taşındığı bir süreçte tekabül etmektedir. Erkekler fiilen üretime katılırken kadınlar sürecin dışında tutularak ev ile özdeşleştirilmişlerdir. Burjuva, bir sınıf olarak varlığını ortaya koyarken, eşitlik ve özgürlük kavramları artık daha çok gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Elbette bu, kadınları öteleyen, genel farklılıkları gözetmeyen bir eşitlik anlayışıdır. Kadınların bu “eşitlik” anlayışının dışında tutulmasıyla bunun bilinçli bir feminist kitlesel harekete dönüşmesi, 19. yüzyılda çeşitli derneklerin kurulmasıyla gerçekleşmiştir (Çakır, 2007, s.412).

Feminizm hareketi, genel olarak üç dalga ile ifade edilmektedir. Her dalganın aslında farklı fikirler bütünüdür tarihi ve yekpare bir yapıda olduğu söylenebilir. Ancak her bir dönem, her bir dalga arasında bir bütünlük vardır ve bir dalga diğerinin ardılı ve habercisidir.

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında *Birinci Dalga Feminizm*’in mücadele alanı, ABD ve Avrupa’da ülkelerinde kadınların siyasal özgürlükleridir. Sosyal ve iç hukuk meselelerinin göstergesi oy hakkı, mülkiyet hakkı ve eğitim hakkı gibi konular birinci dalganın mücadele alanı kapsamındadır.

1960’larda oluşmaya başlayan *İkinci Dalga Feminizm* ise doğurganlık ve cinsellik arasındaki ayrımların belirlenmesinin ardından, kadın hareketi “cinsel özgürlük” bağlamında şekillenmiştir. Bu dönemin savunulan fikirleri arasında toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden şekillenmesi ve bir cinsiyetin diğerine üstünlüğü olmadığı görüşü bulunmaktadır. Ayrıca bu dönemde kadınlar, beden özgürlüğü mücadelesi vermişler ve ataerkil baskıcı denetimlerden çıkarak kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olma hakkı

talep etmişlerdir. Bu mücadeleler neticesinde Batı’da birçok ülkede doğum kontrolü yasal hale getirilmiştir (Delphy, 1999, s.74).

1970’lerde başlayan *Üçüncü Dalga Feminizm*, bazı yönleriyle İkinci Dalga Feminizm’den ayrılmaktadır. İkinci Dalga Feminizmde “mutlak eşitlik” mücadelesi vardır. Üçüncü Dalga ile İkinci dalganın birbirinden ayrılması bu noktaya tekabül etmektedir. Üçüncü Dalga Feministleri, eşitlik kavramı yerine farklılıkların dile getirilmesi gerekliliğine vurgu yapmışlardır (Delphy, 1999, s.75). İkinci Dalga Feminist yaklaşımların odak noktasında kadın olmak vardır. Üçüncü Dalga Feminist yaklaşımlarda ise kimlik vurgusu yapılmıştır. Üçüncü Dalga Feministleri, yalnızca kadınların değil, ırkından ve cinsel yöneliminden dolayı ötekileştirilen tüm kimliklerin ve farklılıkların konuşulması gerektiğini vurgulamışlardır.

19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadarki süreci içeren bu üç feminizm dalgası, çeşitli kuramlardan, anlayışlardan ve ideolojilerden etkilenmiştir. Bu durum, feminizmi doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir. Ataerkil sistemi ya da kapitalist sistemi farklı zamanlarda ve farklı taleplerle eleştirmeleri de yine feminizmin tarihsel gelişimini etkileyen bir başka faktördür.

Feminizmin bu süreçler içerisinde elde ettiklerine bakılacak olursa; birçok ülke son elli yıl içinde kadın-erkek eşitliği üzerine yasalar geçirmiş, sözleşmeler imzalamıştır. Kamusal iktidar pozisyonlarının çoğunluğunu erkekler halen ellerinde tutsa da dünyadaki resmi iş gücünün %40’ını kadınlar oluşturmaktadır. Bunlar çoğunlukla sözleşmeli, düşük ücretli işler olsa da kayda değer değişikliklerdir (van der Gaag, 2019, s.17). Artık çok daha fazla kız çocuğu okulda eğitim almaktadır. Elbette eğitim ve ekonomik özgürlük toplumsal eşitsizlikleri ortadan kaldırmanın tek çözümü değildir. Ancak eğitilmiş olmak ve ekonomik özgürlük kadınlara daha fazla bağımsızlık tanımaktadır (van der Gaag, 2019, s.20).

Birçok ülkede kadınlara sosyal yaşamlarında pek çok iyileşme ve haklar verilmesine rağmen sosyal adaletin bütünüyle sağlandığını söylemek zordur. Kalkınmada Kadın Hakları Derneği (AWID)’in bir raporuna göre, birinci dalga feminizmin talepleri olan eğitim hakkı ve üreme tercihi gibi konularda bile bir geriye dönüş tehdidiyle karşı karşıya olduğu görülmektedir (van der Gaag, 2019, s.20).

20. yüzyılda aşırı bireyciliğe doğru ilerleyen toplumsal sistem ve gelenekler ile otoritenin derinden sorgulanması, feminizm konusunun yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Sistemli bir baskı mekanizması olan ataerkil düzenin yıkılması için

m¼cadele eden kadınlar, bu çağın, bu sistemin yıkılması için en uygun zaman olduğunu vurgulamışlar ve eşit bir sosyal yapı için mücadele etmenin vaktinin geldiğini belirtmişlerdir (Bard, Söderqvist, 2015, s.254).

1.1. Feminist Kuramlar

Ortaya çıkışından bu yana feminizmin, birçok ideolojinin etkisi ile farklılaştığı gör¼lmektedir. Kendi içinde çeşitli ve kaotik olan feminizm, sonuç olarak bir olmayı değil, çokluğu ifade etmektedir. Feminist kuramlar, ortak teorik ve politik bakış açısıyla değil çeşitli ideolojilerin yansımalarıyla oluşmuştur, denilebilir.

Ataerkil toplum düzenine karşı ve üç dalga halinde gelişen feminizmi bütün olarak inceleyen ve çözümlemeyi sağlayan tek bir kuram bulunmamaktadır. Bu nedenle feminist yaklaşımlar çeşitlidir ve çeşitli kuramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmaktadır. Birinci dalga Liberal feminizmi, ikinci dalga Radikal feminizmi, üçüncü dalga ise Postmodern, Marksist, Anarşist, Postkolonyal, Postyapısalcı ve Ekofeminizmi ifade etmektedir. Ancak bu yaklaşımların hangisi olursa olsun, feministlerin temel olarak kadının görünür kılınması ve maskülen değerlerin sorgulanması ile ilgilendikleri gör¼lmektedir (Tür, Koyuncu, 2010, s.7).

1.1.1. Liberal feminizm

Liberalizm, özgür ve adil seçimler, hukukun üstünlüğü ve sivil özg¼rl¼klere sahip düşünceyi tanımlamanın bir yolu olarak modern demokrasiye ait bir dünya görüşüdür. Liberalizm, kurumların, davranışların, ekonomik bağlantıların devletlerin gücünü nasıl içerdii, hafiflettiği hakkında çeşitli kavramlar ve argümanlar içermektedir. En önemlisi, liberalizm, realist bilimde bulunandan farklı bir tarih okumasına dayanan daha iyimser bir dünya görüşü sunmaktadır (http-10).

Çağdaş feminist kuramların pek çoğu liberal feminizme tepki olarak ortaya çıktığı için liberalizm, feminist düşünceyi araştırmak için başlanabilecek en belirgin yerde durmaktadır (Putnam Tong, 2006, s.10).

Liberal feminizm, özg¼rl¼ğü, kişisel özerklik, kişinin kendi tercihiine göre bir yaşam sürmesi ve siyasal özerklik içinde yaşadığı koşulların ortak yazarı olarak algılamaktadır (Görsel 1.1.). Liberal feministler, aslında kişisel özerklik uygulamasının kadınların yaşamlarında yeterince mevcut olmayan bazı kolaylaştırıcı koşullara bağlı olduğunu ve sosyal düzenlemelerin bu unsurlara saygı göstermediğini savunmaktadırlar.

Ayrıca, kadınların ihtiyaçlarının ve çıkarlarının, içinde yaşadıkları temel koşullara yeterince yansıtılmadığını ve bu koşulların meşruiyetten yoksun olduğunu çünkü kadınların demokratik kendi kaderini tayin süreçlerinde yetersiz şekilde temsil edildiğini savunmaktadırlar. Liberal feministler, bu tür özerklik eksikliklerinin toplumsal cinsiyet sisteminden ya da miras alınan gelenek ve kurumların ataerkil doğasından kaynaklandığını ve kadın hareketinin bunları tespit etmek ve düzeltmek için çalışması gerektiğini savunmaktadırlar. Vatandaşların özerkliğinin korunması ve geliştirilmesi, liberal görüşe göre devletin uygun rolü olduğundan, liberal feministler, devletin kadınların özerkliğini geliştirmede kadın hareketinin müttefiki olabileceğini ve olması gerektiğini savunmaktadırlar (Okin, 1989, s.89).



Görsel 1.1. Birinci Dalga Hareketi Oy Hakkı Protestoları, A.B.D., 1920

Birinci dalga, eşitliği savunurken liberal ideolojiden yararlanmıştır. Birinci dalga feministler, mülkiyet hakkının yalnızca erkeklere ait olduğu ataerkil sisteme karşı mücadele etmişlerdir. Birinci dalga feminizm, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Fakat bu tarihlerden önce de feminist yaklaşımlar mevcuttur. Örneğin 1792’de İngiltere’de Mary Wollstonecraft, kadınların eşit haklarını ve özellikle de eğitim hakkını savunan “Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi” adlı kitabını yayınlamıştır. Fakat bu hareket, eleştirel gücünü ancak 19. yüzyılın sonlarında

kazanmıştır (Stark, 2018, s.26). Birinci dalga, kendi başına tam teşekküllü bir teorik söylemden ziyade ilk dalga kaygılarının bir refleksidir, denilebilir.

Feminizmin doğuşunun ilk adımı, kadınların ikincil bir konumda oldukları bilincinin ortaya çıkmasıdır. Genel olarak eşitsizliğin doğal olmadığı vurgulansa da kadınlar, insan haklarına dayanan eşitlik anlayışının dışında tutulmuşlardır. Eşitlik ilkesinin onları kapsamadığını ve çeşitli haklardan yoksun bırakıldıklarını gören kadınlar, ikincilleştirilen ve ezilen bir gruba dâhil oldukları bilincine varmışlardır. Kadınların ekonomik bağımsızlıklarını elde etme mücadelesi, bu bilincin de gelişmesini sağlamıştır. Bu bilinç, bu ötekileştirilme durumunun değiştirilmesinin yalnızca kadınlar arası dayanışma ve mücadeleyle mümkün olabileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Bu ise bağımsız ve temelini dayanışmanın oluşturduğu politik bir mücadele ile mümkün olacaktır (Çakır, 2007, s.417).

1789 Fransız Devriminde kadınlar önemli rol oynamıştır. Bu süreçte “Cumhuriyetçi Annelik” ideali şekillenmiştir. Kadınların yeni Cumhuriyetçi vatandaşlar yetiştirme görevi ve varsa statülerinin de olması gerektiği vurgulanmıştır. Rights of Woman’da Olympe de Gouges şunları yazmıştır: “Kadın özgür doğar ve erkeklerle eşit haklara sahip olarak yaşar... Kadın idam sehпасına çıkma hakkına sahipse o halde konuşma kürsüsüne de çıkma hakkına sahip olmalıdır.” Parisli kadınlar çeşitli meselelerde kampanyalar yürütmek adına dernekler kurmuştur. Ancak Fransız Devrimi’nin liderleri buna karşı çıkmış ve bu dernekleri 1793’te tümüyle kapatmışlardır. Kadınlar, 1944’e kadar oy kullanma hakkına dahi sahip olamamışlardır (van der Gaag, 2019, s.32).

Amerika’da birinci dalga temel olarak 1848 yılında Seneca Şelalesi’nde yapılan kongre ile başlamıştır. Kongre Elizabeth Cady Stanton ve Lucretia Mott tarafından organize edilmiştir. Kongrede yaklaşık 200 kadın, kadın haklarını tartışmak için New York’ta bir araya gelmiş ve bir bildirge yayınlamıştır (http-8). Toplantının sonunda “Duyarlılıklar Bildirisi” adını taşıyan bildirge, ABD Bağımsızlık Bildirisi’ndeki talepleri de kapsayan bir biçimde, eşitlik vurgusu yaparak, tarihsel süreç boyunca erkeklerin kadınlar üzerindeki baskı mekanizmasını dile getirmiştir (Çakır, 2007, s.419). Bu döneme ait kadın hareketleri, Süfraje hareketi olarak tanımlanmıştır (Görsel 1.2.).



Görsel 1.2. *Süfrafelerin Yürüyüşü, A.B.D., 1917*

Feminizmin birinci dalgası, bir yönüyle de köleliğe karşı hareketten yola çıkmıştır. ABD’de kölelik sistemi içinde yer alan siyah kadınlar için kadın hakları mücadelesinin yanı sıra 18. yüzyıl, kölelik karşıtı hareketlerle birleştiği için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Siyah kadınlar hem beyazlardan hem de erkeklerden özgürleşmelidirler. Asya ve Afrika’da kadınlar, hem geleneksel hem de sömürgeye dayalı baskıya direnmişlerdir. Çinli feministler, 1850-64 Taiping İsyanında ayakları büyümesin diye geleneksel olarak kadınlara giydirilen demir ayakkabılar geleneğine son verilmesini istemiş ve eşitlik taleplerini dile getirmişlerdir. Japonya’da doğum kontrolü ve reformlar üzerine mücadele yürütülmüştür. Hindistan’da 1905’te ithal mallar kadınlar tarafından protesto edilmiştir (van der Gaag, 2019, s.34). Bütün olarak bakıldığında bu talepler, kadınların oy kullanma hakkı, eğitimde eşit koşul talepleri ve mülkiyet haklarını içermektedir. Bu talepler temel sosyal haklar niteliği taşımaktadır. Oy verme hakkı sadece temsil sorunu için değil, kamusal alana girmek için de oldukça önemlidir (Stark, 2018, s.27).

Eşitsizlik durumu sanatta da çok farklı değildir. Empresyonizm döneminde dahi erkek ressamın bulundukları ve eserlerinde yer verdikleri barlar, kafeler, Folies-Bergère Barı veya Moulin de la Galette gibi mekânlar, kadın ressamın eserlerinde yer alamamaktadır. Erkek resamlara açık olan birçok mekân ve etkinlik kadın sanatçılara kapalıydı (Pollock, 2010, s.202).

Osmanlı'da ise o zamana dek yalnızca özel alanda anne ve eş rollerini üstlenmiş olan kadın, II. Meşrutiyet ile birlikte toplumda eşit bir biçimde var olabilmek adına taleplerde bulunmaya başlamıştır (Çakır, 2011 s. 59). Ekim 1914'te, kadınların eğitim hakları için verdikleri çabalar sonucunda, resim alanında eğitim görmeleri için İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Okulun kuruluş amacı, kadın hakları ve kadın özgürlüğü gibi o dönem için yeni olan düşüncelerdir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri, resme dair sorunlara çözüm üretmeye çalışırken, toplumda hem kadın hem de sanatçı olmalarının mücadelesini vermişlerdir. Bu okulun açılmış olması salt devletin kararı ve isteği değil, aynı zamanda kadınların taleplerinin bir neticesidir (Berktaş, 2011, s.33). Mihri Müşfik (1886-1954) okulun kurulmasında önemli rol oynamıştır. Mihri Müşfik'in mektebin açılması için ısrarını Malik Aksel şöyle aktarır:

“Bir gün Mihri Hanım doğruca Maarif Nazırı Şükrü Bey'in huzuruna çıkarak: “Muhterem Nâzır Beyefendi, memlekete Meşrutiyet'le birlikte hürriyet, müsavat, adalet, uhuvvet geldi, ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor. Kadınlar hâlâ olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor? Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için!” (Aksel, 2011, s. 47).

Ancak yine de Türk kadın sanatçıların Batıdaki kadın sanatçılardan oldukça farklı bir modernleşme deneyimi, çok daha baskın toplumsal kurallarla örülü bir dünyanın kadınları olduğunu da göz ardı etmemek gerekir (Şeni, 2008'den aktaran Antmen, 2014, s. 45).

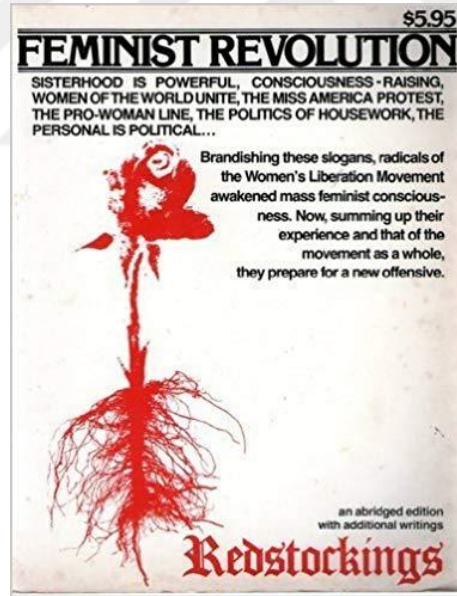
Birinci dalga, dünyanın çeşitli yerlerinde farklı şekillerde ortaya çıkmış, kadınlar ve erkekler için eşitlik ve eşit fırsatları temel alan bir inancı paylaşmış, ancak özellikle işçi sınıfı kadınlarına ve sınıf mücadelesine katılımlarına odaklanmıştır (Kroløkke, Sørensen, 2005, s.6). Öncüleri, birinci dalganın mücadele alanıyla ikinci dalga feminizmin yolunu açmıştır.

1.1.2. Radikal feminizm

İkinci dalga feminizm terimi, kadınların 1960'larda oluşan kadın hareketinin radikal feminizmidir. Erken aşamada, ikinci dalga feminizmi, kadınlar arasındaki farklılıklara, “Kadının mücadelesi sınıf mücadelesidir” ve “Kişisel olan politiktir” gibi sloganlara ek olarak “Kız kardeşlik” ve dayanışma iddiasıyla karakterize edilmiştir (Görsel 1.3.). Sosyal, cinsel ve kişisel mücadeleleri birleştirmeye ve bunları ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olarak görmeye yönelik feminist bir gündem ortaya çıkmıştır. "Kişisel

olan politiktir" feminizmin ikinci dalgasını tanımlamıştır. Bu slogan, kadınların özellikle pratikte en önemli yol göstericileri olmuştur. Kadınların sahip oldukları en önemli alan özel alanlarıdır. Yaşadıkları alan orası olduğu için ezme-ezilme ilişkileri ve sömürü yine bu alanda gerçekleşmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerini ortaya çıkaran ataerkillik “içerden” geliyordu. Dolayısıyla feministler için en önemli mücadele alanı da yine özel alan olmuştur. Kamusal ve özel alan ayrımı tartışması önemli bir tartışmadır (Kroløkke Sørensen, 2005, s.8). Özel alan yani ev, kadınların, çocukların ve hizmetkârların dünyasıdır. Erkekler ise bir dünyaya bağlı kalmaksızın serbestçe hareket edebilir. Jules Michelet La Femme (1885-1860) adlı dergide bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Yalnız bir kadın için ne kadar çok sıkıntı söz konusu! Örneğin, bir kadın Paris’in öteki ucunda geç saate kalıp acıksa, bir restorana girme cesaretini gösteremez. Girse olay kopar, seyirlik malzemeye dönüşür. Bütün gözler sürekli onun üzerinde sabitlenir ve kulağına kaba ve küstah sözler çalınır (Pollock, 2010, s.215)”.



Görsel 1.3. Kadınların Kurtuluşu Hareketi, Afiş, New York, 1969

İkinci dalga, eğitimde, kariyerde, işyerinde eşitlik ve aile konularını ele almıştır. İkinci dalga feminizm tarafından dile getirilen ve ele alınan diğer konular ise sağlık sorunları ve üreme hakları olmuştur. Bununla birlikte, ikinci dalga sırasındaki feminist bakış, toplumsal yaşamda olduğu kadar özel yaşamda da cinsiyetçiliği belgelemek ve toplumsal cinsiyet kalıplarını eleştirmektir (Kroløkke Sørensen, 2005, s.8).

Birinci dalga feminizmin dayanmış olduğu liberal feminizm, ikinci dalgada bir eleştiri noktası olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci dalgacılar, liberal feminizmin - kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkları etkisizleştirdiğini gördüğünden- liberal politikayı reddederek farklılıkların önemli olduğunu savunmuşlardır (Görsel 1.4.) (Stark, 2018, s.28). Kadınlar arasındaki farklılıkların ele alınması, farklı bakış açılarını teşvik etmiştir. Farklılıklar, feminizmi yavaş yavaş “kimlik politikası” olarak adlandırılan kavrama dönüştürmüştür. Emperyalist ve kapitalist bir dünyanın karmaşık güç ilişkileri bağlamında, ağırlıklı olarak beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel feminist gündem olarak gördüklerini sorgulamış ve farklı bir kimlik politikası sorunu ortaya koymuşlardır. Kimlik feminizmi, kadınların yaşamlarına yeni bir ilham vermiştir. Cinsiyet, sınıf, ırk/etnik köken ve cinsellik arasında belirgin kavşaklar olmamalıdır (Delphy, 1999, s.74).



Görsel 1.4. Eşitlik için Kadın Hareketi, 1960'lar

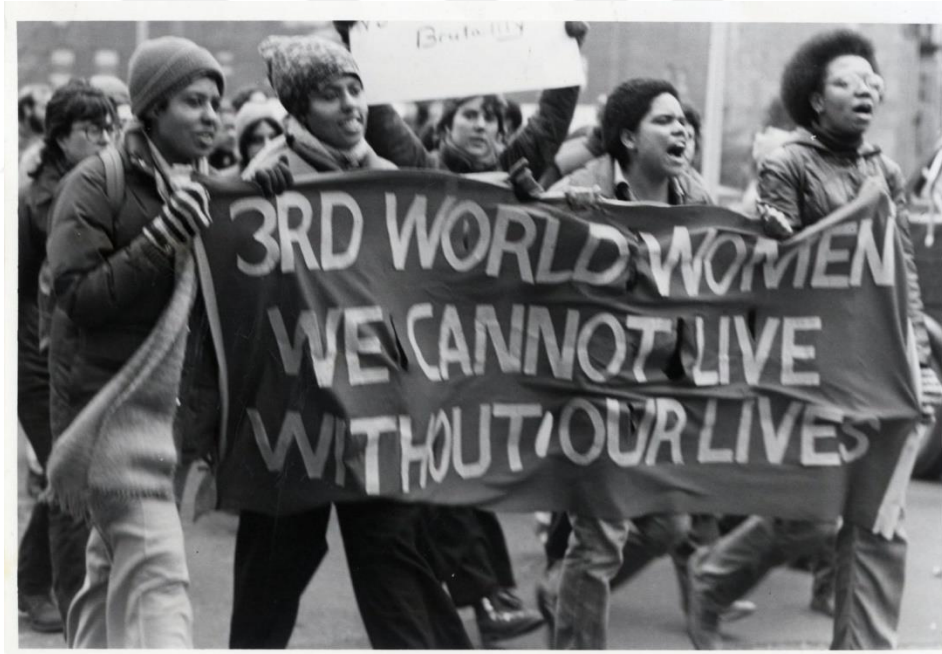
İkinci dalga, kadınların kendine özgü bir doğası olduğu fikri üzerine kurulmuştur. Kadınlarla özdeşleştirilen bakımlı, duygusal zekâyâ sahip ve doğaya yakın olma gibi niteliklerin erdem olmasına, erdem haline getirilmesine inanılmıştır (Stark, 2018, s.30).

İkinci dalga feminizmde önemli bir etkiye sahip olan Simone de Beauvoir, İkinci Cins adlı kitabında “Kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak” demiştir. Daha sonraları bir slogan haline gelecek olan ikinci bir sözü de şu şekildedir: “Kadın

doğulmaz, kadın olunur.” Bu iki söz, ikinci dalga feministlerinin ideolojik ve pratik olarak yollarını çizmiştir (Delphy, 1999, s.83).

İkinci dalga feminizm içinde eşcinselliğe yönelik tutumlar tartışmalıdır. Ayrıca yine bu dönem, eşcinsel özgürlük hareketini ve Queer teoriiyi doğurmuştur. Judith Butler gibi feminist teorisyenler tarafından keşfedilen teori, toplumsal cinsiyet kavramına yeni bir boyut getirmiştir fakat transgender konusu feministler arasında hala ihtilaflı bir alan konumundadır (van der Gaag, 2019, s.36).

Radikal ikinci dalga feminizmi, 1960 ve 1970'lerin diğer hareketlerinden ayrı olarak ele alınamaz. Radikal feminizm, Batı toplumlarında politik hareketlerden - öğrenci protestoları, Vietnam Savaşı karşıtı hareketler, eşcinsel hareketler, ABD'de sivil haklar ve Siyah güç- doğmuştur (Görsel 1.5.). Bu hareketler kapitalizmi ve emperyalizmi eleştirmiş ve ezilen grupların çıkarlarına odaklanmıştır (Kroløkke Sørensen, 2005, s.9).



Görsel 1.5. *Sivil Haklar Hareketinden “Siyah Kadınlar Hareketi” 1950’ler ve 1960’lar*

İkinci dalga feminizminin bir amacı da kapitalizmin yarattığı nesneleşen kadınların olumlu imajlarını yaratmak, popüler kültürde dolaşan baskın görüntülere karşı birlikte hareket etmek ve kadınlara yönelik baskılara karşı bilinci arttırmaktır. İkinci dalga, ağırlıklı olarak pratiğe dayalı bir dönemdir ancak teorik açıdan hala devam

etmekte ve ardından gelen üçüncü dalga ile temel farklılıklar taşımaktadır. Aslında temel fark, toplumsal cinsiyetin algılanış biçimidir (Delphy, 1999, s.92).

Feminist yaklaşımlar, dalgalar metaforunun dışında daha karmaşık ve çoktur. Feminist Julia Wood tarafından ifade edildiği gibi, soru feminist olup olmadığınız değil, ne tür bir feminist olduğunuz olabilir (Krolokke, Sorensen, 2006, s.15).

1.1.3. Postmodern feminizm

Postmodernizm, modernizmin kutsadığı değerleri reddederek 1970’li yılların sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Nazi katliamı, Hiroşima’ya atılan atom bombası gibi 20. yüzyılda ortaya çıkan olaylar, aydınlanmacı felsefenin sorgulanmasına neden olmuştur. 1980 sonlarında postmodern feminizm de tıpkı postmodernizm gibi kendini göstermeye başlamıştır (Demir, 2014, s.82). Bu yeni feminizm, yeni küresel dünya düzeninin ardından kadın haklarına yönelik yeni tehditler ile ilgilenmekle birlikte, daha önceki feminist dalgaları, evrensel cevapları veya kadınlık tanımlarını sunmak ve belirli çıkarımlarını kimlik politikalarına dönüştürmek için eleştirmektedir.

Üçüncü dalga feminizm, İkinci Dalga feminizmin bazı klişelerini reddetmiştir. İkinci dalganın reddettiği yüksek topuklu ayakkabıları, makyajı benimsemiş ve aynı zamanda hem güzel hem de akıllı olmanın mümkün olabileceğini ileri sürmüştür (van der Gaag, 2019, s.34). Bu aşamada, evrensellik, beden, cinsiyet ve cinsellik kavramları da dâhil olmak üzere birçok yapı yeniden düzenlenmiştir. Üçüncü dalga feminizminin bir yönü, hareketin ilk iki evresinin erkek baskısıyla tanımladığı makyajın, genç feministler tarafından gururla ortaya çıkarılması, kırmızı rujun ve yüksek topukların yeniden canlandırılmasıdır, denilebilir. Üçüncü dalga feministler, güçlü, mağdur olmayan ve kadınsı güzelliği, cinsiyetçi bir ataerkilliğin nesnesi olarak değil, özne olarak tanımlayan sahneye adım atmıştır.

Üçüncü dalgacılar, kadın olmanın tüm kadınlar için aynı anlama geldiği inancını eleştirmişlerdir. Allyson Mitchell, “Feminizm çok fazla karmaşılaştırılırsa, artık kadınları ataerkilliğe karşı toplamak için zemin hazırlayan feminizme benzemeyebilir” demiştir. Üçüncü dalga feministler, karmaşıklıkları, belirsizlikleri, melezliği ve akışkanlığı daha fazla kabul etmeyi, üzerinde durmayı ve ayrıca kadınları iyi, erkekleri kötü olarak ortaya koyan ikilik düşünmenin reddedilmesini talep etmişlerdir. Üçüncü dalgacılar, parçalanmanın bir çöküş değil feminizmin en büyük gücü olduğuna inanmaktadırlar. Bu genç feminist nesil, kadına yönelik şiddet, üreme hakları, iş eşitliği,

yoksulluk, militarizm ve çocuk hakları gibi ikinci dalga tarafından siyasallaştırılan sorunların çoğunu hala ele almaktadır. Ancak üçüncü dalganın kültürel bağlamı oldukça farklıdır: Postmodern, postyapısalsal, postkolonyal, queer, ırkçılık karşıtı, postfeminizm, küresel kapitalizm, kurumsal medya ve teknolojik ilerlemeler ile birlikte bu dalganın bağlamı - ve dolayısıyla onun direniş yöntemleri - kendine hastır. Genç kadınların feminizmi ortaya koyuş biçimi incelendiğinde, toplumsal hareketleri ve toplumsal değişimi anlamak için yeni çerçeveler, zaman için gerekli olan yeni bilgi ve varlık yolları sundukları görülebilmektedir (Karaian, Mitchell, 2009, s.63-70).

Postmodern feminizm, genel olarak kadın sorunlarından çok bireysel anlamda kadın sorunlarıyla ilgilenmiştir. Yani siyaset biçimi olarak bireysel sorunların üzerinde durma eğilimindedir. İkinci dalga feminizm, mutlak eşitlik söylemi üzerinden hareket ederken, Üçüncü dalga farklılıkların vurgulanması gerektiği üzerinde durmuştur. Kadın hareketlerinin geniş bir zeminde hareket etmesi gerektiğine inanmışlardır. Ayrıca toplumsal bir dönüşüm sağlamak amacıyla ve bu anlamda bilinçlenmeyi hedefleyen aktivitelere önem vermişlerdir (Taş, 2016, s.172).

Hannah Stark’a göre:

“Üçüncü dalga feministler kadını esnek ve değişen bir gösteren olarak tasarlar ve böylelikle toplumsal cinsiyet konumlarının toplumsal olarak inşa edildiğini kabullenirler. Dolayısıyla üçüncü dalga, “kadın” kategorisine dâhil olan ırk, sınıf, cinsellik ve toplumsal cinsiyetin sergilenme biçimlerini kapsayan ama bunlarla sınırlanmayan farkları olumlar (Stark, 2018, s.30)”.

Postmodernizmin doğası gereği postmodern feministler, tek bir açıklayıcı kuram oluşturmayı istemezler. Bu da çoğulcu bakış açısının bir yansımasıdır. Bu çoğulcu bakış açısı, üçüncü dalga feminizmin farklılıklara bakış açısıyla örtüşmektedir (Oğuz, 2019, s.15).

Üçüncü dalga ya da postmodern feminizm, kesinlikten ziyade belirsizliği kucaklamış, birden çok pozisyonda yer almış ve bir dâhil etme stratejisi uygulamıştır. Bu arada, evrensel kadınlık kavramlarına meydan okuyan, toplumsal cinsiyet, cinsellik, ırk, sınıf anlamında farklı bir politika önermişlerdir. Bu yeni feminizm, küresel ve çok kültürlü olma eğilimindedir.

Üçüncü dalga feminist düşünceye ilginç ve önemli bir katkı, “yatay politika” kavramıdır. “Yatay politika” Bolognalı feminist Yuval-Davis’in bir tanımlamasıdır. Yatay kavram, feministlere, farklı konumlandırılmış kadınlar olarak, bu farklı konumların aynı anda tanınabileceği, ulusal, etnik, ırksal ve cinsiyet çizgileri üzerinde

çalışabileceği teorik ve pratik bir yol sunmaktadır. Hem kadınların hem de erkeklerin çeşitliliğine saygı gösterirken, aynı zamanda, hem kırılmanın hem de gücün ifadesinde, teorik bir çerçeve oluşturmaktadır. Yatay politikayı tanımlayan yalnızca milliyet, etnik köken ya da dindeki ve dolayısıyla gündemdeki farklılıkların tanınması değil, aynı zamanda dinleme ve diyaloga katılma taahhüdünün gerekli olmasıdır. Yuval-Davis bu yöntemleri “çok önemli” olarak nitelendirmiştir. Çünkü katılımcıları bir “köklenme” ve “kayma” sürecine katılmaya ve böylece farklı pozisyonları keşfetmeye, farklı müzakerelere ve farklı ittifaklara katılmaya teşvik ederler. Yatay politika, etnik köken, sınıf, cinsel yönelim vb. farklılıkların kutsandığı, ancak dinamik, durumsal ve geçici olarak kabul edildiği anlamına gelmektedir. Üçüncü dalga feminizmi sınırları aşar. Sadece eşcinseller ve lezbiyenler değil, aynı zamanda kraliçeleri ve kralları, transseksüelleri, erkeksi kadınları ve kadınsı erkekleri de içerirler (McNaughton, 1997, s.15).

1.1.4. Marksist feminizm

Politika tanımı çeşitli disiplinlere göre değişiklik gösterebilmektedir. Ancak politikaya yönelik farklı yaklaşımların tamamında mevcut olan iki ortak noktadan söz edilebilir: İlki, kolektif hayatın nasıl kurgulandığı ve bunun hayata nasıl geçirildiğiyle ilgilidir; diğeri ise politikanın yaşamın kendisi olma durumudur. Her yerde mevcuttur, toplumsal yapıyla ve söylemle ilgilidir (Stark, 2018, s.147).

Kadınlara yönelik baskının ana nedenleri olarak erkeklere ve ataerkilliğe odaklanan liberal feminizmin aksine Marksist feminizm, sorunun kaynağı olarak sınıf sömürsünü göstermiştir. Marksistler için önemli olan, kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiden ziyade ekonomik sistemle kadınlar arasındaki ilişkidir. Kadının ezilmesini de ancak sınıf sömürsünün sona ermesiyle çözülecek bir sorun çerçevesinde kabul etmektedir (Hartmann, 1979, s.173).

1960’larda feminizm için “kişisel olan politiktir” kavramı ünlü bir sloganken, 1980’lerde Marksist toplumsal teoriler ile öznellik oluşumunun psikoanalitik açıklamalarla birleştiği kuramlar dayanak noktası haline gelmiştir (Clark, 2004, s.200).

Marksistler kadın sorununu genel anlamıyla özel mülkiyet kurumunun altında bir basamak olarak görmüşlerdir. Marksist feministler, kadınların bir alt sınıf ya da “öteki” değil, yaşadıkları dünyanın ayrılmaz bir parçası olduğuna inanırlar. Engels’e göre kadınların özgürleşmesi ancak iş gücü içerisinde yer almalarıyla mümkündür.

Kapitalizm, doğası gereği, cinsiyet farklılıklarına odaklanmayacak ve tüm işçilere aynı biçimde davranacaktır. Ekonomik bağımsızlığını kazanan kadınlar, erkeklerden bağımsız hareket edebilecek ve proleter devrimde erkeklerle eşit bir şekilde mücadele edeceklerdir. Devrimin ardından ise kadın erkek fark etmeksizin, iş gücünde birlikte yer aldıkları için hem erkeklerin hem de sermayenin baskı mekanizmalarından kurtulmuş olacaklardır (Hartmann, 1979, s.2).

Marksist Feminizmi tanımlayan şey sınıf baskısı ise o halde feminizm tek başına daha az önemlidir ve kadınlar, özel mülkiyet kurumuyla savaşmak için ezilen sınıflardan erkek veya kadın tüm işçi güçleriyle birleşmelidir. Bu bakış açısı, Marksizmi uluslararası bir kapsayıcı hareket haline getirmektedir. Amacı, yeni engeller dikmek değil, hepsini yok etmek ve dünyaya sosyalist bir bakış açısı yaratmaktır. Bu ideolojiye göre kadınlar ve erkekler için gerçek özgürlüğü sağlamanın tek yolu budur. Bu anlamda, Marksist feminizm, feminizmin tüm hareketleri içinde tüm insanlık için en kapsayıcı olanı gibi görünmektedir (Malhotra, 2009, s.116).

Sosyalist feministler ise sosyalizmin sömürülen ve ezilen tüm insanların mücadelesiyle ilgilendiğini, dolayısıyla kadın sorununun da sosyalizm içinde merkezi bir konumda yer aldığını vurgulamaktadırlar. Kapitalizm ile ataerkillik arasındaki bağı kabul etmekte ve kadınların ezilmesindeki başlıca rolün erkek egemen algı sistemi olduğunu vurgulamaktadırlar (Peterson, Runyan, 1991, s.78).

1.1.5. Anarşist feminizm

Anarşizm ve feminizmin birleşimi çeşitli şekillerde anlaşılabilir ve anarşist hareket siyasetinde amaçlanan anlam sabit değildir. Anarşist feministler, feminizme sempati duyan anarşistler ya da anarşizmin politikalarının zorunlu bir sonucu olan feministlerdir, denilebilir. Anarşizmi feminizm için bir araç olarak görebilirler ya da farklı bir şekilde anarşizme aykırı ve sistem içindeki birçok şeye bağlılık olarak reddedebilirler (http-9). Bazı anarşist feministler, anarşist feminizmin sıfatlara sahip çok sayıda anarşizmden yalnızca biri olduğunu iddia etmektedir. Bununla birlikte, alışılmadık bir şekilde, önek birkaç farklı biçim almaktadır: Anarşistfeminist, Anarkofeminist, Anarşafeminist.

Anlam sorunları, anarşist feminizmin diğer tanımlayıcılarla ilişkilendirilmesiyle daha da karmaşık hale gelmektedir (Kinna, 2017, s.28). Anti otoriter, anti hiyerarşik ve herkesin yönetime ortak olması ilkesini benimsemektedir. Dayanışma kültürüne ve çok

sesliliğe izin veren bir yapısı vardır. Yapı itibarı ile merkezsizdir. Anarşist feminizm, kendini onları tanımlayanların taahhütlerine ve bireysel pratiğe bağlar. ‘Anarşist Feminist Kolektif’ için “Nedir?” sorusuna bir yanıt da şu şekildedir:

“Bu iyi fakat lanet bir soru ve biz tam olarak nasıl cevap vereceğimizi bilmiyoruz. Tek söyleyebileceğimiz, bizim için ne anlama geldiği. Anarşist feminizm, anti-kapitalist, ırkçılık karşıtı, cinsiyetçilik karşıtı, anti-homofobik, trans-pozitif, queer, anti-ageist, güçlü, anti- hapishane, dönüştürücü, çok pasta, bol eğlence, doğrudan eylem, çatışmacı, kişisel, politik, kolektif ve özgürdür” ([http-3](#)).

Pendleton Vandiver ise anarşist feminizm mantığını şöyle açıklar:

“Anarşi her tür tahakküm biçimine karşı olduğu için, feminizm olmadan anarşi hiç de anarşi değildir. Anarşi kendisini tüm arşınlığa, tüm hükümdarlığa karşı ilan ettiğinden, gerçek anarşi tanımı gereği ataerkilliğe karşıdır, yani tanımı gereği feministtir ([http-6](#))”.

1.1.6. Postkolonyal Feminizm

Postkolonyalizm, genel olarak, insani ve politik sonuçlarda kendini gösteren sömürgeciliğin kültürel etkilerini ve mirasını inceleme pratiğidir ve bir dizi geçiş, çok sayıda süreç ve Batının dekolonizasyonuna ve merkezden uzaklaştırılmasına yönelik gelişmelerle karakterize edilmiştir. Postkolonyal feminizm, beyaz kadınların batı feminist merkezileşmesine ve her şeyden önce onların yaşamlarına, haklarına ve deneyimlerine odaklanmasına tepki olarak gelişmiştir. Bu nedenle, bilinçaltında öğretilenlerin evrensel olduğu ile gerçekte dünya nüfusunun geri kalanı için farklı gerçekler olduğu fikri arasındaki büyük farkı aydınlatmaktadır ([http-10](#)).

Postkolonyal feminizm, "kadın" terimini evrensel bir grup olarak kullanarak, kadınların sosyal sınıf, ırk, etnik köken veya cinsel tercihle değil, yalnızca cinsiyetleriyle tanımlandığını savunur. Üçüncü dünya feminizmi, Üçüncü dünya ülkelerindeki feminizmin birinci dünyadan ithal edilmediği, iç ideolojilerden ve sosyo-kültürel faktörlerden beslendiği fikrinden kaynaklanmaktadır (Jayawardena, 1986). Aynı zamanda, sömürgeciliğin gerçekten bitmediği yönündeki rahatsız edici gerçekliğe de dikkatleri çeker. Sömürgecilik ve emperyalizmin küresel düzen ve küresel kapitalizm üzerindeki etkileri, Avrupalı ve Amerikalı olmayan halkların sömürülmeye devam ettiği anlamına gelmektedir. Bu genellikle "neo-sömürgecilik" olarak adlandırılır ve ekonomik, politik, kültürel veya diğer baskıların diğer ülkeleri, özellikle de eski sömürgeleri kontrol etmek veya etkilemek için kullanılması olarak tanımlanmaktadır ([http-11](#)).

Beyaz feminizm bize eşitliğin sabit olduğunu ve her yerde aynı görüldüğünü söylemektedir. Postkolonyal feminizm, Batı feminizminin bir örnek olarak eşit maaşı savunsa da aynı endişenin Avrupa ve Amerika dışındaki kadınlar için ön planda olmayabileceğini, sömürge ve emperyal çabaların etkilerinin baskılamaya devam ettiğini hatırlatmaktadır. Bu nedenle, postkolonyal feminizm, feminist aktivizm içindeki sömürgeciliğin mirasını anlamayı ve ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, postkolonyal feminizm, feminist aktivizmi sömürgeleikten arındırmak, Batı dünyasının ve insanların peşinde koşmaktan daha fazlası olarak geri almak istemektedir. Postkolonyal feministler, gündelik yaşanmış deneyimleri postkolonyal bir bakış açısıyla anlamayı, yorumlamayı, beyaz, Batı ve Avrupa merkezli deneyimi merkezden uzaklaştırmayı amaçlamaktadır (http-12).

Feminist uluslararası ilişkiler alanında postkolonyal feministlerin birçoğunun postyapısalcı ve emperyalist bir biçimde kurulan ve sömürülen kolonyal sistemdeki kadınların ikincil konumunu eleştirdikleri görülmektedir. Ayrıca etnik ve kültürel ayrımcılıktaki gibi “öteki” kavramını ve aşağı görülmesini eleştirmekte ve sorgulamaktadırlar. Postkolonyal feministler, Batılı kadınlar ile üçüncü dünya kadınlarının deneyimlerinin farklı olacağını ve Batılıların o kadınları eğitimsiz ya da suça meyilli olarak tariflemesinin de kabul edilemeyeceğini belirtmektedirler (Tickner, Sjoberg, 2007, s.190).

1.1.7. Postyapısalcı feminizm

Postyapısalcılık, liberal feministlerin bireysel kadın haklarına ve radikal feminizmin toplumsal adalet ve ataerkilliğin sona ermesine yönelik kolektif eylemine olan ilgisinin ötesinde bir analiz sunduğu için özellikle çekicidir. Postyapısalcılık, "dünyayı daha az baskıcı yollarla yeniden inşa etmek için" iktidar katmanlarının maskesini düşürmek açısından kritik bir öneme sahip olarak görülmektedir (Davies, vd. 2006, s.88).

Derrida ve Foucault gibi postyapısalcılar, bilgi ve hakikat hakkındaki geleneksel epistemolojik varsayımlara, bilginin nasıl anlaşılacağı ve kimin bilgisinin değerlendirildiği açısından meydan okumuşlardır (Hansen, 2006, s.15).

Postyapısalcılık için dil ontolojik açıdan önemlidir. Dil, sosyal ve politik, eş zamanlı bir kimlik ve farklılık inşası yoluyla anlam üreten, doğası gereği dengesiz bir işaretler sistemidir (Hansen, 2006, s.15). Weedon’a göre ise gerçek ya da olası sosyal

organizasyon biçimlerinin tanımlandığı, itiraz edildiği ve benlik duygusunun, özneliğin inşa edildiği yerdir (Weedon, 1997, s.21). Nesneler, öznel, durumlar, canlılar ve maddi yapılar sadece dilde yapılanma yoluyla anlam ve bir kimlik kazanmaktadır. Dil, pozitivist yaklaşımların varsaydığı gibi (örtük olarak) verilerin kataloglanması için bir araç değil, sosyal ve politik bir uygulama alanıdır ve bu nedenle, dilbilimsel temsilin ötesinde nesnel veya gerçek bir anlam yoktur (Shapiro, 1981, s.218).

Postyapısalcılar, metnin salt tekil bir varlık olduğunu reddederler. Dil ve sanat, çoğul anlam üretme kapasitesine sahiptir farklı okumalara olanak tanımaktadır. Bu bağlamda anlamı oluşturan sanatçı/yazar değil, izleyici/okuyucudur. Dolayısıyla metin ya da sanat ürünü, okuyucu sayısı kadar anlam üretebilir. Anlam devam etmekte ve sonsuza dek çoğalmaktadır (Derrida, 1994, s.33).

Dil, gerçekliğin sınırlarını oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Dünyanın anlaşılır ve anlamlı hale geldiği yaşamı sınıflandırma ve manipüle etme aracıdır. Başka bir deyişle, 'şeylere' anlam verilmesi ve belirli bir kimliğin bahşedilmesi yalnızca dilsel yapılar yoluyla olmaktadır. Bu nedenle, bir şeyin dilbilimsel temsiline ötesinde "gerçek anlamı" yoktur (Spender, 1985, s.3).

1.1.8. Ekofeminizm

Ekofeminizm teriminin ilk olarak Françoise d'Eaubonne tarafından 1974 yılında *Le Feminism ou la Mort* adlı çalışmasında kullanıldığı Ekofeminist yazında kabul görmektedir (Çetin, 2005).

Ekolojik feminizm olarak da adlandırılan ekofeminizm, feminizmin kadın ve doğa arasındaki bağlantılarını inceleyen dalıdır. Ekofeminizm, cinsiyetler arası eşitliğin temel feminist ilkelerini, ataerkil olmayan yapıların yeniden değerlendirilmesini ve organik süreçlere, bütünsel bağlantılara saygı duyan bir dünya görüşünü ifade etmektedir. Ekofeminizm, bu kavramlara hem çevreye bağlılık hem de kadın ile doğa arasında kurulan ilişkiler konusunda bir farkındalık katmaktadır. Spesifik olarak, bu felsefe ataerkil toplum tarafından hem doğaya hem de kadınlara nasıl muamele edildiğini vurgulamaktadır. Ekofeministler, sosyal normların kadın ve doğa üzerinde adaletsiz hâkimiyet kurma yollarını göstermek için cinsiyet kategorilerinin etkisini incelemektedir. Bu yaklaşım ayrıca, bu normların eksik bir dünya görüşüne yol açtığını iddia etmekte ve uygulayıcıları, dünyayı kutsal olarak değerlendiren, insanlığın doğal

dünyaya bağımlılığını kabul eden ve tüm yaşamı değerli olarak kucaklayan alternatif bir dünya görüşünü savunmaktadır (http-13).

Ekofeminizm, 70'lerde büyük ölçüde beyaz çevre hareketinden doğmuş, kadınlara ve çevreye yönelik baskıyı ataerkil yapılarla iç içe geçmiş ve kökleşmiş olarak ortaya koyan bir felsefe ve harekettir (http-14).

1.2. Feminist Kuramlar ve Sanat

Sanatın işlevselliği konusu, antik çağlardan bu yana süreç içerisinde amaca hizmet eden bir noktada kendi alanını oluşturmıştır. Modern döneme kadar, sanatın işlevsel rolünün bir amaca hizmet etme görünümünü kazanması ve bu biçimde araç haline getirilmesi, olağan bir durumdur. Sanat ve siyaset ilişkisinin seyrini belirleyen bu yapı, 17. yy. aydınlanma çağıyla birlikte değişime uğramıştır. Modern döneme gelindiğinde ise sanatın siyasetle olan ilişkisi, kendine özgü yapısı içerisinde kaldığı ve siyasi bir amacı bulunmadığında dahi siyasi bir tutum içerisinde değerlendirilmektedir (Uğuz, 2019, s.8).

Sanatın bir siyaset aracı olarak kullanılması, özgünlüğünü yitirmesi durumunu da beraberinde getirmektedir. Sanatın bir araç konumuna gelmesi, belli bir ideolojiye hizmet etmesi ve özerk alanını kaybetmesi, aslında sanatçının üretim süreci içerisinde bağımsızlığını da kaybetmesi anlamında okunmalıdır (Oğuz, 2014, s.12).

Ali Artun, sanatın özerkliği konusunu şu şekilde açıklamıştır:

“Sanatın özerkliği yaşamsaldır; ama bu, sanatın kendini kendi mecrasına hapsetmesi gibi yorumlanamaz. Bir kere özerklik, sürekli bir mücadeleyi, sanatın kendi farklılığını - karışıklığını- sürekli yeniden ispat etmesini gerektirir. İkincisi sanat artık kilise, saray, akademi gibi kurumların iktidarlarına araç olmayacaktır” (Artun, 2003, s.63).

Feminist kuramlar bağlamında sanatsal yaklaşımlar da yine bu yaklaşımla değerlendirilmelidir. Feminist kuramlar ve sanattaki yansımaları, birbirinden bağımsız ya da birbirinin ardı sıra gelen tarihsel bir dizgiden ziyade birbirlerini de içerebilen, geçmişte ve halen mevcudiyetlerini koruyan bir yapıda görülmektedirler. Sanatçıların bu kuramlara yakın ancak bağımsız oldukları, bu noktada ifade edilmelidir. Üretim aşamasında sanatçıların farkında oldukları feminist kuramlar vardır. Fakat sanatçıların herhangi bir yönde politik bir hedefi vardır, denilmemelidir. Eser, ortaya konulduktan sonra sanatçıdan bağımsız izleyicinin kendi kafasındaki imgelerle eşleşerek bir anlam örüntüsüne dönüşmektedir. Her ne kadar politik ya da ideolojik bir tutum içerisinde

görünseler ve feminist yaklaşımlarla ilişkilendirilmiş olsalar da sanatçıların tavırları ve yaptığı eserler, her şeyden bağımsız ve bir gösterge olarak durmaktadır.

Marina Abramoviç, 2004 yılındaki “Yerin Temizlenmesi” (Görsel 1.6.) adlı performansından elle tutulur bir anı etkileyici bir şekilde ebedileştirmektedir. “Yerin Temizlenmesi” adlı performansında ve sonraki çalışmalarında da görünür hale gelen “kadınlık ve ev” konularının keşfini somutlaştırmaktadır.



Görsel 1.6. Marina Abramoviç “Yerin Temizlenmesi”, 2004

Feminist sanat yapıtları ortaya koyan pek çok sanatçı, kendilerini feminist olarak tanımlamazlar. Aksine bu ve benzeri etiketlerden olabildiğince kaçınmışlardır. Yapıtlarında feminist yaklaşımın belirgin bir biçimde görülebileceği sanatçı Marina Abramoviç, birçok röportajında feminist olmadığını ifade etmiştir. Ancak performansları, izleyici tarafından feminist olarak okunabilmektedir.

Bir başka örnek Frida Kahlo'nun 1940 tarihli "Kırpılmış Saçlı Otoportre" (Görsel 1.7.) adlı çalışmasıdır.



Görsel 1.7. Frida Kahlo, "Kırpılmış Saçlı Otoportre", 40 x 27,9 cm, Ahşap Satış Üzerine Yağlıboya, 1940, MoMA

Yapıtlarında kadınlık, cinsiyet eşitliği ve kendi kaderini tayin etme düşünceleriyle zamanının oldukça ilerisindedir. Kahlo'nun yaşamında feminist ideolojinin varlığı henüz netlik kazanmamış olsa da modern feminizmin öncülerinden biri olarak çağdaş imajını hak ettiği açıkça görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATTA FEMİNİST YAKLAŞIMLAR VE ÜÇÜNCÜ DALGA FEMİNİZM

Sanat ve zanaatın anlamca ayrışma süreci, 16. yy. sonlarında sanatın zihinsel yönlerini ortaya koymayı amaç edinmiş kimi akademilerin, sanatın konumunu el sanatları statüsünden yüksek sanatlara çıkarma çabasıyla başlamıştır. Modern çağda bu ayrışma daha da keskinleşmiş ve sanat, biriciklik, yaratım, öznellik ve deha gibi kavramların ortaya çıktığı, özerk bir alanı ifade ediyorken; zanaat, temelinde el becerisini barındıran bir ustalık işi olarak kalmıştır (Barnard, 2010, s.92-93).

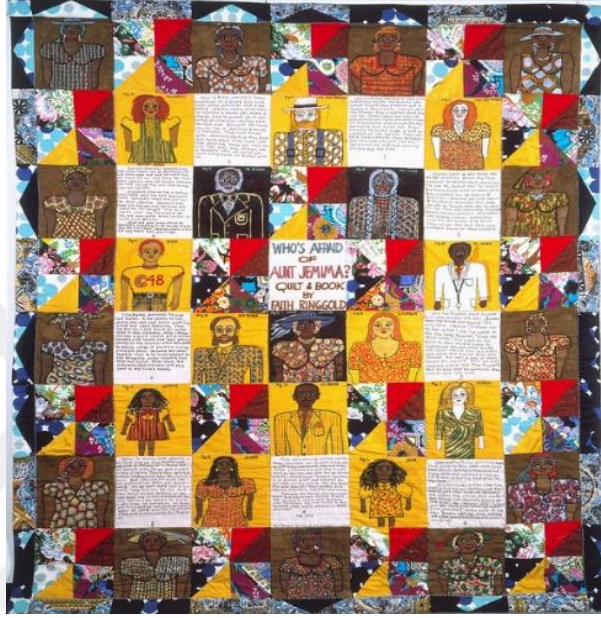
Sanat-zanaat ayrımını reddeden görüşler de mevcuttur. Bunun en önemli örneği ise Bauhaus'tur. 1919 tarihli "Bauhaus: Manifesto ve Program" ilamında şu şekilde ifade edilmektedir:

"Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir 'meslek' değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. Üreten kişinin, bilinç çizgisini aştığı o ender ilham anlarında, ilahi bir güç, yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaata becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar" (Oğuz, 2014, s.14)

Bu hiyerarşiye 1960'larda feminist sanatçılar tarafından da meydan okunmuştur. Kadınların Kurtuluş Hareketi'nin ardından, özellikle feminist sanatçılar, zanaat ve dekoratif sanatı, kadın deneyimini ifade etmek için uygulanabilir bir sanatsal araç olarak yeniden canlandırmaya ve böylece politik ve yıkıcı potansiyeline işaret etmeye çalışmışlardır. "Kadın estetiği" ya da kadınlara özgü sanatsal bir tarz arayışı içinde, 1970'lerin feminist sanatçıları "kadın sanatını" "yüksek sanat" seviyesine yükseltmeye ve "düşük sanat" ya da "kitsch" olarak aşağılayıcı etiketinden uzak tutmaya çalışmıştır. Lucy Lippard'ın 1973'teki "Sanatta Ev Görüntüleri" makalesinde açıkladığı gibi, daha önce kadın sanatçılar, "kadınsı sanatçılar" olarak adlandırılmaktan korktuğu için dikiş, dokuma, örgü, seramik, hatta pastel renklerin ve hassas çizgilerin kullanımı gibi 'kadın tekniklerinden' kaçınmışlardır. Kadın Hareketi bunu değiştirmiş ve kadınlara bu malzemeleri sanata çevirmeye başlama konusunda güven vermiştir (Lippard, 1976, s.57).

Ringgold'un el yapımı yorganları, (Görsel 2.1.) 'değersiz' kadın üretimini kutsamaktadır. Aynı şekilde Miriam Schapiro'nun yorganları da (Görsel 2.2.) kadın emeğini sanat ürünü olarak sunmaktadır. Schapiro, parlak renkli, desenli kumaş

kullanımını bilinçli bir feminist ifade olarak görmüştür. 1977'de yazdığı gibi “Kadınların geleneksel faaliyetlerini doğrulamak istedim, kendimle yorgan yapan meçhul kadın sanatçı arasında bağlantı kurmak istedim. Onları kabul etmek, onurlandırmak istedim.” Schapiro'nun işi, Ringgold'un anlatı yorganları gibi, kadınlar tarafından yapılan anonim sanatın yeniden değerlendirilmesine örnektir (http-15).



Görsel 2.1. Ringgold, “Jemima Teyzeden Kim Korkar?” 90 x 80 inç, Tuval üzerine parça kumaş ve akrilik, boya, 1983, (özel koleksiyon)



Görsel 2.2. Miriam Schapiro, “Bağlantı”, 152.4x152.4cm., 1978.

Judy Chicago ve Miriam Schapiro, 1972’de köhne bir Hollywood evinde yerleştirme, heykel, tekstil ve performans sanatını içeren deneysel bir feminist sanat yerleştirmesi olan Womanhouse’u yaratmıştır (Görsel 2.3.).



Görsel 2.3. *Judy Chicago ve Miriam Schapiro, “Women House”, Yerleştirme, 1972, Hollywood*

Womanhouse, 1971–72, Judy Chicago ve Miriam Schapiro başkanlığında CalArts’ta Feminist Sanat Programı kapsamında yürütölen büyük ölçekli kooperatif projesi, "kadın çalışmalarını" yeniden üreten feminist sanatçıların bir başka örneğidir. Ev, "Gelin Merdiveni", "Kâbus Banyosu", "Yumurtadan Göğöslere" (Görsel 2.4.) ve "Collette’s Cherie’den Leah’ın Odası" gibi 21 yerleştirmeyi içerir.



Görsel 2.4. Vicki Hodgetts Women House:“Yumurtadan Göğüslere, 1972

Orta sınıf Amerikan toplumunda kadınlara tarihsel olarak atanan geleneksel rollere, kadın emeği konusunu doğrudan araştırarak meydan okumaya çalışmıştır. Bu dönüm noktası sergisi, yerli-özel alanın ıslahı ve kullanımı yoluyla geleneksel kadın deneyimlerini politik ve yıkıcı etkileri olan bir konu olarak almaktadır (Caldwel, 2018).

Miriam Schapiro, feminist sanatın ilk evresini şöyle anlatır:

“Kadınlar arasındaki altın kadar değerli kız kardeşliği keşfetmiştik, bu, benzersiz ve değerli bir keşifti. Bu bize, daha önce yalıtıldığımız için yoksun kaldığımız manevi desteği sağladı. Bilinç yükseltme gruplarından ve siyasi mitinglerden enerji dolu bir sanat grubu olarak çıktık... Kadın kurtuluşu hareketinin birinci dalga üyelerinin yazdığı raporlar... Erkeklerle entelektüel ve duygusal bağımlılıktan kurtulmak için her kadının tüm gücünü toplaması gerektiğini vurguluyordu (Antmen, 2016, s.25)”.

Feminist sanatın kısa geçmişindeki ilk dalgada kadın olma deneyimi vurgulanırken, ikinci dalga diğer disiplinlerin dayandığı feminist eleştiriden etkilenmiştir (Gouma –Peterson, Mathews, 2016, s.13). Sanat üretiminde sanatçının rolünü sorgulama biçimiyle hem sanata hem de sosyal yapıya yönelik yeni bir eleştiri yapısının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1970'lerin Avrupa-Amerikan kadın hareketinin yenilenmesi, hem görsel sanatlar hem de akademik alanlarda ciddi etkilere sahiptir ve birçok feminist yazar, sanatın

tarihini, sanat hakkındaki kültürel inançların temelini sorgulayan radikal bir tarih yazımı projesi aracılığıyla yeniden sunmuştur. Temel olarak feminizmin, tutarlı bir şekilde izole eden ve böylece her toplumsal alanda cinsiyetli hiyerarşiler üreten ideolojik ve sosyal anlamda oluşturulmuş güçleri ortaya çıkarmakla ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, bu teorik anlayışın tarihsel pratiğe nasıl çevrileceğine dair fikir birliğine varmak zordur. Bu açıklamayı kabul ederken feminizmin çeşitli yerlerde/zamanlarda (ırk, sınıf ve cinsiyet ilişkilerine bağlı olarak) farklı ve dengesiz bir şekilde geliştiği kabul edilmelidir. Örneğin, Mary Kelly feminist sanata değinmez, ancak feminizmle sanatın değişen konumunu vurgular; Lisa Tickner “sanat tarihinde feminist sorunlu” yanlısı davranır ve benzer şekilde, Griselda Pollock daha indirgeyici feminist sanat tarihine karşı, sanat tarihinde feminist müdahaleleri tercih etmektedir. Feminist bir sanat tarihi yaklaşımı sadece kadın uygulayıcılarının tarihini yazmakla kalmamalı, aynı zamanda, toplumsal cinsiyet farkının temsilini tarihsel olarak sorgulamalıdır. Feminist sanatçılar, kadın bedeninin fiziksel ve erotik tasvirini reddetmişlerdir. Eril kültürel kanonların yapısını bozmak ve kadınların nesneleştirilmesini ortadan kaldırmak için proaktif ve talepkâr olmayı seçmişlerdir (Horne, Tobin, 2014).

Feminist sanatçılar, anlam ve deneyimin bir form kadar değerli olduğunu öne sürmüşlerdir. Yeni estetik için form eskisi kadar önemli değildir. Sanatın amacı bu noktada eski estetik form oluşturma bilincinden çıkmıştır. Artık eşitsizliğe, erkek egemenliğine, kadına yönelik şiddete ve kadınların genel olarak aşağılanmasına karşı fikirleri ve protestoları da içermektedir. Tarihsel olarak kanunlar, kadın sanatçıları, tarih kitaplarından, müzelerden ve galerilerden uzak tuttukları için feminist sanat, evrenselliği de sorgulamıştır. Feminist sanatçılar sanat yapma tarzında daha önce var olmayan tamamen yeni bir kategori yaratmışlardır (Pollock, 2010, s.202).

John Berger, kadın imgesinin temelde ele alınış biçimi açısından değişmediğini vurgulamaktadır:

“Kadınlar erkeklerden çok değişik biçimde gösterilir. Dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu. İdeal seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindendir (Berger, 2012, s.64)”.

Feminist sanat da tam olarak bu noktayı işaret etmekte ve kadının cinsel bir imge olarak gösterilmesini eleştirmektedir. Üçüncü dalga feminizmi 1970'lerde ortaya çıkmaya başlayan ve 1990'ların başında ivme kazanan yeni bir söylem olarak

tarihselleştirilmiştir. Üçüncü dalga feminizmi, hem kelimenin tam anlamıyla hem de alegorik olarak önceki neslin dışlayıcılığına karşı bir isyandır. Belirsizlik ve çelişki üçüncü dalga feminist düşünceyle örtüşen temalardır.

Üçüncü dalgacılar, cinsellik, ırk ve küreselleşme gibi konulara meydan okumuştur. Benlik bilinci ve hatta paradoksa vurgu yaparak çağdaş feminist sanatı şekillendirmişlerdir. Akademik söylemde paradoks, “ortaya çıkan kimlikleri anlamının, yeni düşünme biçimlerini geliştirmenin ve yeni sosyal eylem biçimlerini hayal etmenin” bir yolu olarak teorize edilmiştir. Üçüncü dalga feminizminin paradoksu, ortadan kaldırılacak veya çekilecek bir şey olmaktan çok bilinçli bir şekilde harekete geçirilmesidir (Wakeling, 2010, s.4).

Feminizm gibi feminist sanat da bazen içsel olarak çatışan, sosyopolitik bir harekete dönüşmüştür. Üçüncü dalga feminizmin değişime açıklığı ve kendini yansıtmayı, günümüz sanatını karakterize eden, görünüşte özgür olan çoğulculuk ile gelişmiştir. Üçüncü dalga siyasetinin etkisiyle feminist sanatın kapsamı artık her zamankinden daha geniş, daha belirsiz, daha bilinçli ve daha politik olarak keşismektedir (Wakeling, 2010, s.5).

Yeni feministler, aktivizmin kişisel olandan kurumsal olana, ikinci dalganın mantrası olan “kişisel olan politiktir” e girip genişleyebileceğinin farkındadır. Sivil itaatsizlik, sanat eylemleri, sokak protestoları ya da doğrudan eylemler, geleneksel direniş biçimleri olmuştur (Wakeling, 2019, s.5).

2.1. Feminist Sanatın İnşası

Feminist bakış açısının sanat tarihinde sorgulanması Linda Nochlin’in 1971’de yazdığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” makalesiyle başlamıştır. Bu sorunun yanıtını şu şekilde açıklar:

“Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de toplumsal koşullardan etkilenecek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. ...sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir (Nochlin, 1971)”.

Nochlin’in sanatçıların ortaya çıkışına yönelik bu ilk analizinin potansiyellerini ortaya koyabilmek için, sanat tarihinde göz ardı edilmiş kadın sanatçıların artık ortaya

çıkarılması gerekmiştir. Nochlin ve Ann Sutherland Harris, Los Angeles'ta 1976'da bir sergi düzenlemişlerdir. Sergiye ait olan "Women Artists 1550-1950" kataloğu yayınlanmış ve kadın sanatçıların başarıları odak haline getirilmeye çalışılmıştır. Katalogun önsözünde Haris ve Nochlin şunları söylemiştir: "Bu katalogun ele aldığımız konunun üzerindeki son söz olduğuna ikimiz de inanmıyoruz. Tam aksine, ikimiz de bu serginin etkisiyle yazılacağını umduğumuz pek çok makaleyi, monografiyi ve eleştirel yanıtı okumayı heyecanla bekliyoruz" (Gouma –Peterson, Mathews, 2016, s.14). Kadın sanatçıların hayatlarının ve eserlerinin belgelenme durumu sonraki yıllarda da devam etmiştir. Peterson'a göre "Erkekler kadar 'büyük' olamadılarsa da kadınların da başarılı olduklarını kanıtlamak ve kadın sanatçıları geleneksel olarak benimsenmiş tarihsel çerçeveye yerleştirmek istemişlerdir" (Gouma –Peterson, Mathews, 2016, s.15). Nochlin'in vurguladığı nokta, sanatsal başarının belirlenme durumunun kurumsal ve sosyal yapıyla ilişkili olduğudur. Bu biçimde, üstün yetenek, büyüklük ya da dehalik kavramlarıyla donanmış sanatçı mitine meydan okumaktadır. Aslında Linda Nochlin, bu kavramların kendisine değil, kadınların bu kavramlara dâhil olamayışına karşı çıkmaktadır. Asıl nokta, bu mitleri yaratan kurumlara dâhil olamama durumudur. Deha sanatçı mitine karşı çıkarken, içinde olamamayı eleştirmesi açısından ve alternatifini yaratmak yerine mevcut olana dâhil olma isteğinden kaynaklı aslında bir anlamda da bu sisteme sahip çıkmaktadır da denilebilir.

Feminist sanat kuramları bağlamında sanatçıların sanat yaklaşımlarını ve eserlerini incelediğimizde özellikle kavramsal ve disiplinlerarası sanat dilinin ifade zenginliği ile öne çıktığı görülmektedir.

2.1.1. Yoko Ono

Performans sanatçıları, izleyicinin duygularını görünür hale getirmek gibi önemli yerde durmaktadır. Sanatçı, performansı ile bir deneyim ufku oluşturmaktadır. Yapılan iş, işin etkileri ve sanatçının üslubu bu ufkun göstergeleridir. Fakat izleyicinin de kendi deneyimleri vardır. Ufuklar tamamen ya da kısmen kaynaştığında bükülmekte, eğilmekte, yer değiştirmektedir. Birçok feminist sanatçı, performanslarında kendilerini sessiz, pasif, cinsiyeti ön plana çıkarılmış ya da idealize edilmiş sanat nesneleri olmaktan çıkararak bedenlerini kullanmaktadır.

Yoko Ono performanslarıyla ön planda olan ve feminist yaklaşımları ile dikkat çeken bir sanatçıdır. Şiddet ve tecavüz sonrasında kadının çaresizliği ve kırılganlığını en

iyi şekilde ifade ettiği performası ise “Cut Piece” (Kesik Parça)dır (Görsel 2.5. ve Görsel 2.6.).



Görsel 2.5. Yoko Ono, “Kesik Parça”, Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japonya, 1964

Kesik Parça, Yoko Ono'nun şaşırtıcı eylemleriyle izleyicileri harekete geçirme konusundaki yeteneğinin bir örneğidir. İlk olarak Mart 1964'te Japonya'nın Kyoto kentinde gerçekleştirilen orijinal performans yaklaşık bir saat sürmüş ve bu süre zarfında Ono, geleneksel Japon tarzında -önüne makasla- diz çökmüştür. Bu performansta Ono, sahneye oturur ve seyirciyi kendisine yaklaşılarak kıyafetlerini kesmeye davet eder. Kesilerek azalan parçalar yavaş yavaş vücudundan düşer. Performans boyunca neredeyse hareketsizdir ve kendini katılımcılarının farklı tepkilerine teslim eder. Sanatçı ve izleyici arasındaki yakın karşılaşma, pasifliğin ve kırılganlığın sembolü olurken cinsiyetçi, ırkçı, şiddet yanlısı ve yıkıcı bir arzu için izleyicinin gizli potansiyeli giderek daha belirgin hale gelmiştir.

İzleyici ile sanat nesnesi arasındaki ilişkinin tarafsızlığına meydan okuyan Ono, tarihsel olarak sanata 'tarafsız' ve anonim bir özne olarak hizmet eden izleyicinin kadın

bedenini ortaya çıkaran, potansiyel olarak saldırgan eylemiyle karıştığı bir durum sunmaktadır.

Kesik Parça, psikolojik ya da fiziksel olarak istismara açık ve bir şekilde kendisine dışsal eylemlerle yapılan bu rahatsız duruma gönüllü maruz kalma performansıdır, denilebilir. İnsanı karşı karşıya bıraktığı şey kendisidir. Hem yavaş hem de hassas eylemleri ve bilinçaltı saldırıları içeren, paradoksal bileşeni olan bir eylemdir. Bu nedenle, bir anlamda izleyici katılımı sembolik bir istismar, öznenin fiziksel ve psikolojik bütünlüğüne ilişkin yakın müdahalenin bir metaforudur.



Görsel 2.6. Yoko Ono, “Kesik Parça” işi çoklu görseli, 1964

Kesik Parça, izleyiciyle sanatsal nesne arasında kurulan özne/nesne ilişkisini yapıbozuma uğratarak, izleyicinin kadın bedenini soyma eyleminde kendisinin potansiyel saldırgan olduğu bir durumu sunmaktadır. Performans, toplumsal cinsiyet sorunları, çeşitli özneler arasında var olan karşılıklılığı vurgulamak ve bunların birbirleriyle nasıl nesne haline geldiklerini ima etme durumunu ortaya koymaktadır.

Yoko Ono “anonim bakış, bakılan özneye zarar verebilir, onu yok edecek kadar ileri gidebilir” demiştir ([https-16](https://www.16.org/)).

Genel olarak, sanat performansları yoluyla şiddeti temsil etmek, 60'lı ve 70'li yıllarda kadın sanatçılar tarafından alışılmış bir kaynak ve strateji olmuştur. Ortaya

konulan performans, kadınların nesneleştirildiğini göstermek ve kadın konusunu ortaya koymak için bir araçtır. Ono'nun performansı, sanatçının mahremiyetinin sınırlarını bulanıklaştırır. Güvenlik açığını artıran ancak aynı zamanda genel iletisini güçlendiren bir durum olduğu söylenebilir.

Ayrıca, fiziksel görünümünün Hiroşima ve Nagazaki mağdurlarına benzerliğiyle, parçalara ayrılmış giysilerle trajik bir savunmasızlık hissi verdiği söylenebilir. Hiroşima ve Nagazaki'deki bombalama olaylarını temsilen Ono'nun kıyafetlerinin çıkarılmasıyla bu performansta pasifizm temaları da görülmektedir. Bu gösterisiyle Ono, Japonya'da İkinci Dünya Savaşı sırasında çocukken yaşadıklarına benzer şekilde, tüm gücünden sıyrılmış bir biçimde ve öylece bırakılmış gibi bir his vermektedir.

Yoko Ono, "The Feminization Of Society" adlı yazısında şöyle demiştir:

"...Şimdi ihtiyacımız olan şey, hamile bir kadının sabrı ve doğal bilgeliği, doğal kaynaklarımızın veya onlardan geriye kalanın farkında olması ve kabulüdür. Kendimizi kandırmayalım ve kendimizi eski ve olgunlaşmış bir medeniyet olarak düşünmeyelim. Hiçbir şekilde olgun değiliz. Ama sorun değil. Bu güzel. Yavaşlayalım ve yeni doğmuş bir bebek kadar organik ve sağlıklı bir şekilde büyümeye çalışalım. Kadın devriminin amacı bir bütün olmak zorundadır. Bu onu sonunda tüm dünya için bir devrim haline getirecektir. Kabilenin anneleri olarak, erkek şovenistlerin suçluluğunu paylaşıyoruz ve yüzümüz de onların aynası. Baştan başlamak için asla çok geç olmadığından, şimdi başlamak iyidir (Ono, 1972)."

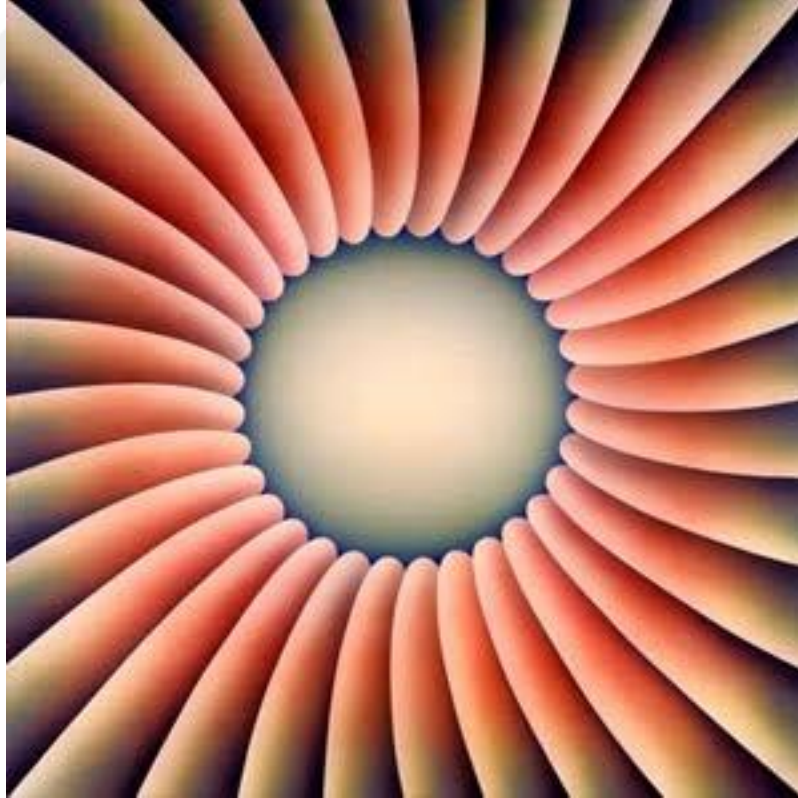
Yoko Ono, toplumun radikal bir şekilde yeniden düzenlenmesiyle erkekten çok kadınsı özelliklere sahip bir dünyanın hâkim olacağına inanmaktadır. New York Times "The Feminization of Society" adlı yazısı, "kız kardeşlik" söylemleriyle kendisini radikal bir feminist olarak tanımlar niteliktedir. 1972'de yayınlanan makale, dönemin feminist hareketinde bulunduğu çeşitli konuları, özellikle de eş cinsellik, çocuk bakımı, kadın özgürlüğü alanlarını ve ayrıca erkeklerin dünyayı barışçıl bir şekilde yönetmekte başarısız olduğu gibi ataerkil toplumda bulunduğu sorunları tartışmaktadır. Yoko Ono, dönem itibarı ile üçüncü dalgaya dâhil olmasa da feminist sanatın öncüleri arasında yer almaktadır.

2.1.2. Judy Chicago

1970'lerin sanat üretiminde aktif olan feminist sanatçılar için kilit konulardan biri, kadın bedeninin temsilini nesneleştirme ve klişeleştirmelerden kurtarmaktır. Fakat bunun ilk başta görüldüğünden çok daha karmaşık bir sorun olduğu ortaya çıkmıştır. 1978'de yayınlanan "The Body Politics" adlı makalesinde Lisa Tickner, kadın

bedeninin işgal altındaki topraklarının eril fantezilerden geri kazanılması ve daha bilinen rolünün aksine yeniden ortaya konması gerektiğini önermiştir. Çağdaş kadın sanatçıların bu amaçlara ulaşmak için benimsedikleri stratejiler, Tickner tarafından rolün tersine çevrilmesi, kadın kimliklerini sorgulayan performans ve beden sanatıyla mümkündür. Bu strateji, evrensel hale getirme ve temel alma eğilimleri nedeniyle, Judy Chicago ve Lucy Lippard tarafından kadınsı bir estetik içinde geliştirildiğinde oldukça ilgi çekicidir (Carson, 2006, s.98).

Chicago, 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında Hannah Wilke ve Miriam Schapiro gibi diğer sanatçılarla birlikte "merkezi çekirdek" görüntülerini denemeye başlamıştır (Görsel 2.7.). Bu sanatçıların her biri, kendi ifade biçimleriyle kadın bedenlerini onlara geri vermeye çalışmıştır. Wilke'nin minyatür sakız vajina heykelleri (Görsel 2.8.), Schapiro'nun merkezi boşluğuyla Ox işi (Görsel 2.9.), feminist sanatçılar için vajinal görüntülerin bir biçimiyle gösterilmesi erotik değil politik bir davranıştır (O'Reilly, 2009'dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.3).



Görsel 2.7. Judy Chicago, “Oluk Çiçek”, 1972-1974



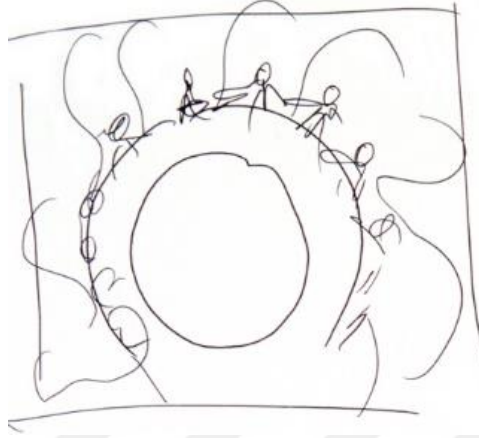
Görsel 2.8. Hannah Wilke, “Onu Silmek Gerekıyor”, 45 x 30 cm, Centre Pompidou, Paris, 1974



Görsel 2.9. Miriam Schapiro – “Büyük Ox”, Tuval üzerine akrilik boya, 1967

Chicago'nun “Akşam Yemeği Daveti”nin en eski taslağı (Görsel 2.10), ilk fikrinin, misafirlerin oturacağı içi boş bir merkezi olan dairesel bir masaya sahip olduğunu göstermektedir. Bu fikir daha sonra, sanatçı için büyük öneme sahip bir üçgen masa haline gelecek şekilde değiştirilmiştir. Chicago tarafından feminizmin hedefi eşitlenmiş bir dünyayı yansıttığı şeklinde yorumlanan eşkenar üçgen, aynı zamanda

kadınsılığın en eski sembollerinden birini hatırlatan bir formdur. “Son Akşam Yemeği” resmindeki sayıyı ve ortaçağ cadılar toplantısındaki kadın sayısını taklit etmek için 13 sayısını kullanmıştır (O’Reilly, 2009’dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.7).



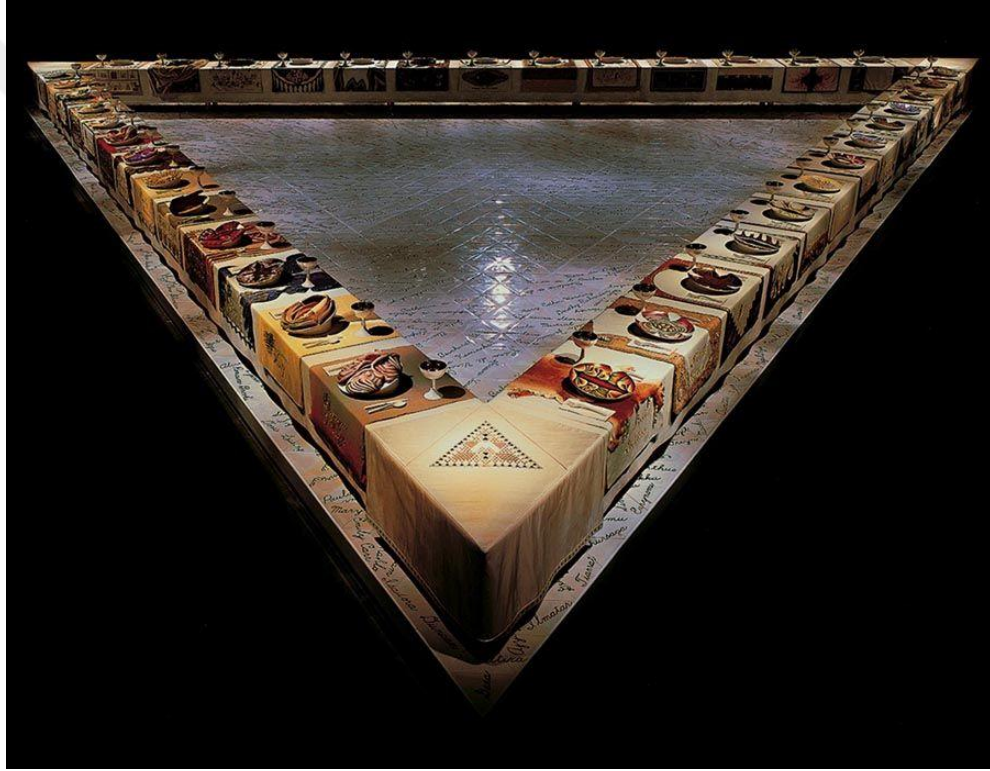
Görsel 2.10. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, (İlk Formu) 1974-1979

Judy Chicago, masanın tarihi örneklerini düşünmeye başladığında, hemen on iki öğrencisi ile çevrili son akşam yemeğinde Mesih'i temsil eden Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği'ne çekilmiştir (Görsel 2.11). Chicago, "geleneksel olarak yemeği hazırlaması beklenenlerin bakış açısıyla o erkek-erkek olayın bir tür yeniden yorumlanması fikriyle eğlendim (O’Reilly, 2009’dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.9)” demiştir.



Görsel 2.11. Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Fresk, Santa Maria delle Grazie, Milano, İtalya, 1495-98

Judy Chicago'nun Akşam Yemeği Daveti adlı yerleştirmesi (Görsel 2.12), tarihteki 1.038 kadını temsil eden feminist sanatın bir simgesidir. 39 kadın yerleriyle temsil edilir ve masada başkaca 999 isim yazılıdır. Bu anıtsal sanat eseri, her biri 48 metre uzunluğunda üç kanada bölünmüş üçgen bir masadan oluşmaktadır. Kronolojik olarak kanatlar boyunca düzenlenmiş 13 yer vardır; her biri bir plaka ile bir kadeh, peçete ve mutfak eşyalarını içermektedir. Plakalar, Eski Yunan'da matematikçi ve astronom Hypatia plakası ile başlar, kadın gücünün azalmasına işaret ederek kronolojik olarak devam eder (O'Reilly, 2009'dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.11).



Görsel 2.12. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti" 1974-1979

Akşam Yemeği Daveti, tarihteki kadın isimlerinden oluşan büyük bir üçgenden oluşmaktadır. Chicago'nun -eserde bu kadınları onurlandırmaya ve ikinci sınıf statülerini kendi zamanlarında sergilemeye çalışsa da- bunu başarmak için geleneksel "kadın sanatı"nı kullanma konusunda hiçbir sıkıntısı yoktur. Yerler karmaşık dokuma kumaş ve iğne işi ile dekore edilmiş ve aynı zamanda kadın anatomisinin tasvirlerini de bütünleştirmiştir. Bu, kendi içinde kadınların ötekileştirilmesine ilişkin sosyal normlara karşı bir meydan okumadır. Tarihte iz bırakan kadınları kutsamak ve onurlandırmak,

kadınlığın anlamının yeni bir anlayışına ve takdirine ulaşma yolunu aramaktır (Görsel 2.13) (Lane, 2012, s.8). Akşam Yemeği Daveti, bu bağlamda anlaşılmalıdır. Seramik, çini, resim, dikiş, iğne işi, nakış ve geleneksel olan ve bu nedenle sanat dünyası tarafından "yüksek sanat" olarak kabul edilmeyen "kadın işi" ile ilişkilendirilen bir "çoklu ortam" çalışmasıdır. Kadının yaratıcı üretimini kutsamak için Chicago, geleneksel olarak "zanaat" olarak kabul edilen işlerle ortaya koyduğu eserle, güzel sanatlar olarak kabul edilen ortamları bilinçli olarak geri almaya ve anmaya çalışmıştır.



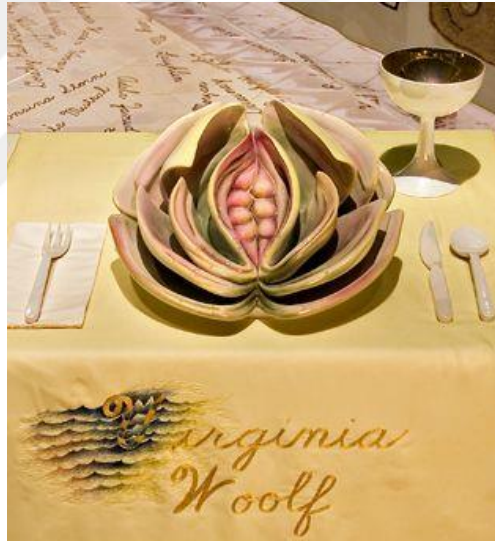
Görsel 2.13. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti" Detay, Emily Dickinson Tabağı, Porselen, 1978

Akşam Yemeği Daveti'nde karşılaşılan bir başka feminist strateji, bileşenlerinin en tartışmalı olan vajinal ikonografisidir. Chicago bu unutulmuş tarihi konuları masada birleştiren tek şeyin hepsinin kadın olduğu gerçeğini göstermek için plakaların her birinde vajinal veya "merkezi çekirdek" görüntülerini kullanmayı seçmiştir. Amacı, aşağılık çağrışımları gururla değiştirmek, kadınların "ötekilik" durumunu geri kazanmak ve deneyimlerini ifade etmek için "yeni bir görsel dil" yaratmaktır (O'Reilly, 2009'dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.16).

Chicago, vajinal görüntülerinin kadın kimliğinin aktif ve güçlü bir sembolü olarak doğrudan değil, mecazi olarak okunması konusunda ısrar etmiştir. Akşam Yemeği Daveti üzerinde çalışmaya başlamadan çok önce, Chicago vulva formunu antropomorfize ederek bu soyut görüntüleri, iddialı kadın kimliği için bir metafor

üretmek eski bir kurtuluş ve diriliş sembolü olan kelebekle birleştirir. Sonunda Yunan sanatının fallusuna eşdeğer aktif bir vajinal form "merkezi çekirdek" formuna ulaşmıştır. Akşam Yemeği Daveti plakalarının görüntüleri bu kelebek vulva motifini içermektedir. Ziyaretçi masanın etrafında dolaştıkça, kelebek formu boyutsal olarak yükselmekte ve kadınların tarih öncesi dönemden modern döneme özgürleşmeye doğru artan adımlarını sembolize etmektedir (O'Reilly, 2009'dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.16).

Çünkü vulva biçimindeki tabaklarda yer alan kelebeği anımsatan bezemeler, doğumu, değişimi ve yaşam döngüsünü vurgulamaktadır (Görsel 2.14). Ayrıca masada verilen kronolojik düzen ve bu düzenle birlikte başlangıçtan sona doğru düz bir zeminden heykelsi formlara evrilen tabaklar, kadınların hak ve eşitlik mücadelelerinde kat ettikleri yolu sembolize etmektedir (Fineberg, 2014, s.374).



Görsel 2.14. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti" Detay, Virginia Woolf tabağı, Porselen, 1978

Chicago'nun kadınların deneyimini ifade etmek ve kadınların tarihine ve üretimlerine saygısını göstererek toplumsal değişimi teşvik etmek için yeni bir görsel dil yaratma arzusu, sanat dünyası tarafından hem olumlu hem de olumsuz tepkiler almıştır. Birçoğu, Chicago'nun "kadın işi"ni bilinçli bir biçimde feminist bir strateji olarak kabul etmeden işi "kötü sanat" veya "kitsch" olarak tanımlamıştır. Bazı eleştirmenler çalışmanın sosyo-politik içeriğini övmüş; diğerleri "merkezi çekirdek" imgelerine kadın gücünün mecazi kutlamaları yerine gerçek vajinalar olarak saldırmışlardır (O'Reilly, 2009'dan aktaran Arbabzadeh, 2018, s.17).

Akşam Yemeği Daveti, kadın bedenine yaptığı gönderme ve 1038 kadına adanmış bir çalışma olması dolayısıyla radikal feminizmin “kız kardeşlik” vurgusu ile belirgin bir biçimde örtüşmektedir.

Akşam Yemeği Daveti, sürekli değişen sanat sergilerinin de sunulduğu Brooklyn Müzesinin merkezi işi şeklinde kalıcı olarak kurulmuştur. Bu şekilde konumlanmış olan eser, gelecek nesiller için görsel bir sembol olarak kalmıştır.

2.1.3. Nil Yalter

Gönüllü bir göçmen olan Nil Yalter (1938, Kahire, Mısır), 1965'te Paris'e yerleşmiştir. Yalter, sosyal ve politik inançlarla motive olan öncü ruhlu ve özgün bir sanatçıdır. Video, resim, çizim, fotoğraf, kolaj, performans ve yerleştirmeyi birleştiren hibrit çalışmalar yaratmıştır.

Yalter, menşe ülkesi (Türkiye) ile el sanatları, Şamanizm, gibi konularla bağlantılı sosyal, antropolojik ve etnografik düşünceleri birleştirmeye başlamış ve onları 1968 sonrası dönemin ideolojik meseleleriyle ilişkilendirmiştir. Yalter'in 50 yılı aşkın kariyeri boyunca ürettiği çalışmalarda insanlar ve mekânlar arasındaki ilişki de baskın bir söylemdir. Sanatçının göçebelik, sürgün, kadın mekânlarını konu alan 1973 tarihli “Topak Ev” adlı çalışması (Görsel 2.15) -form Anadolu yörüklerinin, atalarının geleneklerinden esinlenen önemli bir sembol- gibi bir dizi eser üretmiştir.



Görsel 2.15. Nil Yalter, “Topak Ev”, Paris Modern Sanatlar Müzesi, 1973

Anadolu’da bilinen adıyla kara çadır, keçe ev, topağ ev, binlerce yıldır Yörük ve Türkmen kültüründe kullanılmaktadır. “Topak Ev” yerleştirmesi, Yörük çadırı (yurt) formu, temsil ettiği “yuva” anlamında kadına ait mekâna işaret etmektedir. Çadırın biçimi ve keçe oluşu dolayısıyla Türk kültürüne bir göndermedir. Çadır, belirli sınırlar içerisinde kalan kadın ve mekân arasındaki ilişkiyi sorgulatmaktadır. Kadının toplumdaki konumuna vurgu yapmaktadır.

Nil Yalter, kendine özgü dili olan bir sistemi kullanmaktadır. Tutsaklık ve özgürlük arasındaki bu hassas ve genellikle belirsiz sınırdaki kalan alanı izlemesini sağlayan bir mekân yaratmıştır. Eserleri, konuya bağlı olarak doğum ve avcılık gibi performansları veya ritüelleri, hayatta kalmanın günlük görevlerinde cinsiyetlerin rolü arasında ayırım yapan olayları içeren dinamik okuma alanları şeklinde tanımlanabilir.

Nil Yalter, kendisiyle yapılan bir söyleşide Topak Ev ile ilgili şunları söylemiştir:

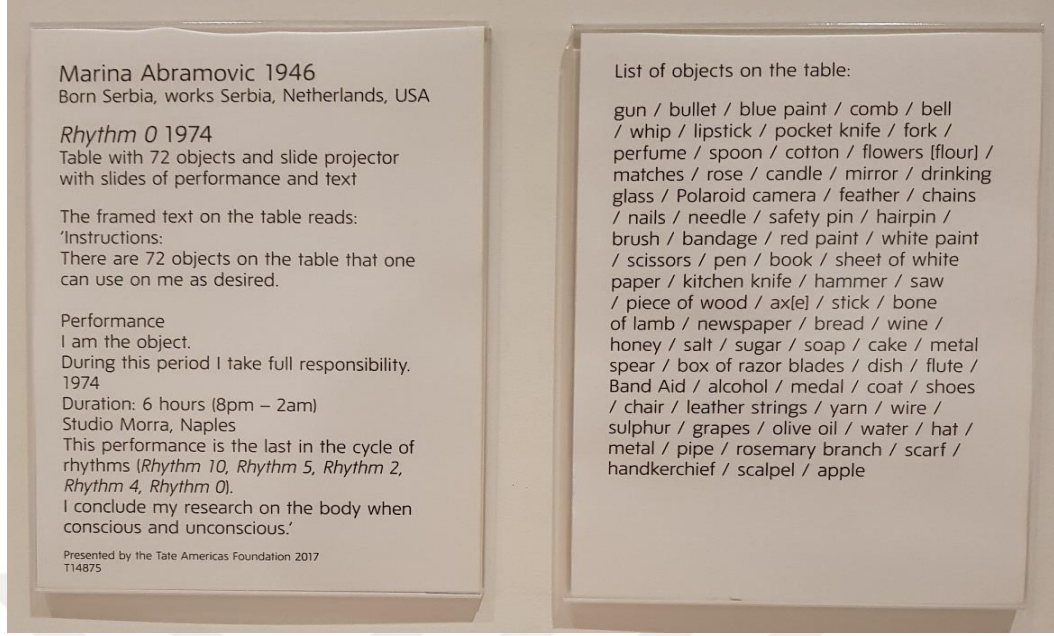
"Çadırı yapmak için Türkiye'ye, Anadolu'ya gitmişim ve bu çadırlarda yaşayan Yörükleri bulmuştum; bana onları nasıl bulacağımı Bernard göstermişti. A.P.: Bu yapıtın başlığı nedir? N.Y.: Topak Ev, “yuvarlak ev” manasında, üretim tarihi 1973. Bu iş için Yurt ismini de kullanıyorum, bu kelimenin bir anlamı da çadırıdır. Bu siyasi yapıt bana ülkeme gidip neler olup bittiğine bakma bilincini kazandırdı... Bu evleri, Orta Asya’da da, inşa edenler kadınlardı. Bu bir kadının evi, ama kadın aynı zamanda bu evin içinde tutsaktır... Orta Asya şamanizmi üzerine çok araştırma yaptım. Çadırların şamanik bir anlamı ve önemi var.” (http-17).

“Kişisel olan politiktir” söyleminden hareketle kamusal ve özel alan konusu, radikal feminizmin önemli bir tartışma alanıdır. Bu bağlamda Nil Yalter’in “Topak Ev” adlı çalışması, yuva ve tutsaklık kavramlarına yaptığı gönderme ile radikal feminist bir çerçevede durmaktadır, denilebilir.

2.1.4. Marina Abramoviç

Marina Abramoviç, Sırp kavramsal ve performans sanatçısıdır. Çalışmaları beden sanatını, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkiyi, beden sınırlarını ve zihnin olanaklarını araştırmaktadır. İzleyicinin katılımını sağlayarak ağrı, kan ve bedenin fiziksel sınırlarıyla yüzleşmeye odaklanarak yeni bir kimlik kavramını düşündürmeye öncülük etmiştir.

Hâkim politik ideoloji, etnik ve dini bağlılık eksenini kırmaya çalışan Marksist bir milliyetçilik ve çalışmaları bu ortamda gelişmeye başlamıştır. Sanat, dinden ve



Görsel 2.17. Marina Abramoviç, "Ben nesneyim" ve "Bu süre zarfında tam sorumluluk alırım", 1974

Performansın başında izleyiciler oldukça kibardır. Bazıları masadaki gülleri kadının eline tutuşturur, bazıları ona yiyecek verir, bazıları ise saçlarına dokunur ve onunla tokalaşır. Ancak ilerleyen vakitte durum değişmeye başlar. Kimisi kadının boynuna ve göğsüne yazılar yazar. Ardından cinsel tacizler başlar. İzleyiciler kadının giysilerini makaslarla keserek parçalamaya ve her tarafını bıçaklarla çizmeye başlarlar. Bunun ardından bir izleyici onu bir eşya gibi taşıyarak masa üzerine yatırıp tecavüze kalkışır. Kalabalıktan birkaç kişinin müdahalesiyle vazgeçer. Kalabalık, onu bir nesne olarak görmektedir ve şiddette ısrarcıdır. Ardından kalabalığın içinden bir kadın, Abramoviç'in gözyaşlarını silip ona sarılır. Nihayetinde, altı saat boyunca hareketsiz durduktan sonra, koruyucu izleyiciler, diğer izleyicilerin giderek daha da şiddetlendiğini görür ve performans durdurulur.

Abramoviç, performansın bitimini şöyle anlatmıştır:

"Sabah 2 gibi yani 6 saatin ardından galericiler geldi ve gösterinin bittiğini duyurdu. Hareket etmeye ve kendim olmaya başladım çünkü o zamana kadar sadece onlar için bir kukla gibi oradaydım ve o anda herkes kaçtı. İnsanlar bir kişi olarak benimle yüzleşemedi" (https-18).

Performans sanatının ötesinde toplumsal bir durumu ortaya koyan olay, kalabalıkların birbirinden destek alarak kötülüğe nasıl yatkın olduklarını göstermiştir. Performansın asıl noktası ise az önce şiddete başvurdıkları ve nesne olarak gördükleri kadının hareket etmesiyle kalabalığın korkuya kapılması ve aniden dağılması olmuştur.

Ritim 0, otokontrol kaybı ve kadınların gerçek anlamda nesneleştirilmesi yoluyla insan doğasını işaret eden büyüleyici bir çalışmadır. Açıktır ki, bir avuç sivil olmasaydı, sanatçı o gece hayatta kalmamış olabilirdi. Ritim 0'ın amacı insan doğasının karanlık köşelerine bir ayna tutmaksa, bu performans büyük bir başarıdır. Sadece pasifliğin gerçek bedelini ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda itaatkâr kadınların kendilerini diğerlerinin eline bıraktıklarında gerçekte neyle karşı karşıya olduklarını gözler önüne sermiştir (Görsel 2.18).



Görsel 2.18. Marina Abramović, “Ritim 0” Performansı, 1974

Radikal feminizmin “Kişisel olan politiktir” söylemi bu noktada önemlidir. Kişisel olan politiktir söylemi, patriyarkanın özel alandan, içerden, geldiğini ifade ettiği ve buna karşı dayanışmayı hedeflediği düşünülmektedir. Kadına yönelik baskılara karşı birlikte hareket etmenin ve dayanışmanın zorunluluğuna işaret etmesi dolayısıyla Ritim 0 performansı, radikal feminizme daha yakın gibi görünmektedir.

2.1.5. Hannah Wilke

Hannah Wilke, cinsiyet ve kadın konusu ile ilgili meseleleri ele alan çatışmalı çalışmaları ile tanınan Amerikalı bir sanatçıdır. Performans ve fotoğraf çalışmaları ile sanat tarihini eleştirmiş ve kadın bedeninin imajını geri almaya çalışmıştır.

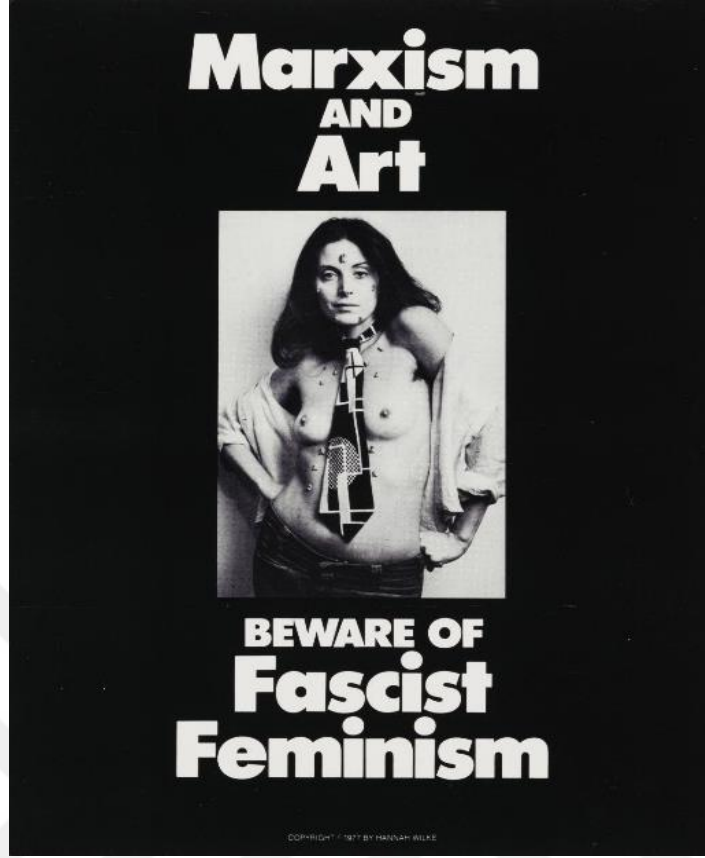
Wilke, 1970'lerde feminist hareketle zor bir ilişki yaşamış, çünkü ödün vermeyen başkaldırısı ve çalışmalarında çıplak bedenini kullanması, çoğu kişi tarafından narsisizmin dar prizması içinde küçümseyici bir şekilde görülmüştür (Kester, Kaitlyn, 2016, s.55).

En çok vulva çalışmaları ile tanınmıştır. Bunların çoğunda, çıplak vücuduna çoğunlukla hem kapitalist sistemi hem de ev içi emeği işaret eden, çamaşır tiftiği ve sakız gibi küçük vajinal şekiller yapıştırır (Görsel 2.19). Wilke 'yaralar' olarak nitelendirdiği şekiller için şöyle der: "Sakızı seçtim çünkü bu Amerikalı kadın için mükemmel bir metafor - onu çiğneyin, ondan istediğinizi alın, patlatın, atın ve sonra yeni bir tane alın" (http-2).



Görsel 2.19. Hannah Wilke, "Yıldızlaşma Objeler" Fotoğraf Serisi, Modern Sanatlar Müzesi, Newyork, 1974-82

"Marksizm ve Sanat" adlı çalışması (Görsel 2.20), katı feminist düşüncelere ve 1976'da onu bedeniyle gösteriş yapmakla ve güzel bir kadın olarak rolünü bir sanatçının rolüyle karıştırmakla suçlayan tanınmış feminist Lucy Lippard gibi eleştirmenlere bir cevaptır. Lippard'ın eleştirisi, Wilke'nin bedenini gösterme biçiminin toplumsal normları yıkmaktan ziyade çıplak performansları onları destekleyen bir araçtır. Wilke'ye göre ise bir kadının nasıl görünmesi veya davranması gerektiğini belirleyen bir feminizm, feminizmin telafi etmeye çalıştığı nesneleştirici değerler kadar zararlıdır (Berman, 1980, s.77).



Görsel 2.20. Hannah Wilke, "Marksizm ve Sanat", 1977

1970'lerde feminist sanat eleştirmenleri Wilke'nin performanslar ve dokümantasyon sırasında kıyafetlerini çıkarma eğilimine parmaklarını salladılar. Genç ve güzel bir kadın oluşu için kadın bedeninin parçalarını göstermenin toplumun kadının nesneleştirilmesini durdurmayı amaçlayan feminist gündemi karıştırdığını düşündüler. Bu, Wilke için doğru gelmemiş olmalı ki cevaben eleştirmenlere meydan okuyan gülümsemesiyle bunun onun mesajı olduğunu ve feminizmin kendisini istediği şekilde ifade edebilmek anlamına geldiğini hatırlatmış oldu.

Wilke, 1978 tarihli Intercourse video performansında şöyle der:

"Bir Yahudi olarak, savaş sırasında Amerika'da doğmasaydım damgalanıp gömülürdüm... Yahudi, siyahi, Hristiyan, Müslüman... İnsanları dinlemek yerine etiketlemek... İlkel önyargılara göre yargılamak... Sopa ve taşlar kemiklerimizi kırar, ancak isimler daha çok bize zarar verir" (<https-19>).

Bu duygu, "Marksizm ve Sanat: Faşist Feminizme Dikkat Edin" sloganını izleyiciyle doğrudan yüzleşmek için kullandığı Marksizm ve Sanat (1977) posterinde yansıtılmaktadır. Bu çarpıcı görüntü, göğsü yıldızlaşma sakızıyla süslenmiş, gömleği

açık, uzun kravatı ile Wilke'nin çalışmalarını, tepkileri ile muhafazakârlıklarını ortaya koyan eleştirmenlere bir çağrı ve bir meydan okuma olarak okunabilir.

Hannah Wilke, 1980'de feminist sanata bakışını şöyle açıklamıştır:

“Daha geniş anlamda feminizm, sanattan özünde daha önemliyken, birey herhangi bir sistem veya dogmadan üstün kalır. Feminizmin dar politikasında sanat, yalnızca kadınların sanatını tehlikeye atan bir silahtır. Resmen ve insani olarak ilişkilidir, ancak belirli bir politik veya ticari kavrama bağlı değildir. Faşist feminizme dikkat edin” (Berman, A. 1980, s.77)

Hannah Wilke'nin feminizme bakışı, özgürlükçü bir çerçevede durmaktadır. Kuramların ve kavramların katı biçimine karşı duruşuyla aslında anarşist feminizme daha yakın gibi görünmektedir.

2.1.6. Cindy Sherman

Cindy Sherman, kadın kimliğini sorgularken tüketim toplumuna ait popüler imgeleri kullanmaktadır. Sherman, teatral performansın başarılı estetik örnekleriyle eleştirmenler tarafından benimsenmiş, kendini sürekli olarak yeniden canlandıran bir sanatçı olarak görülmektedir (Rothenberg, 2006).

Sherman ilk olarak 1978'de Artists Space'de “İsimsiz Film Görüntüleri” (Görsel 2.21) ile kuramcıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Sherman, fotoğraflarda 1950'lerden kalma kalıplaşmış kadın figürleri (manken, yıldız ve oyuncu) olarak giyinmiştir.



Görsel 2.21. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Görüntüleri” 1979

Çalışmalarıyla sanatta otoportre ve oyunculuk geleneğini hatırlatan Sherman, yaygın yanılsamaları veya ikonik enstantaneleri yeniden oluşturmak için kamerayı ve sinemanın makyaj, kostüm ve sahne görüntüsü gibi çeşitli araçlarını kullanmaktadır.

Cindy Sherman, 1989'da kendini, tarihi kostümler giydiği “Old Masters” serisi ile resimlere dayanan bir dizide yeniden fotoğraflamıştır. Daha büyük renkli fotoğrafların yer aldığı daha yakın tarihli bu seride Sherman, 15. yüzyıl ila 19. yüzyılın başlarındaki çeşitli Avrupa portre resimlerini kendi üslubuyla yeniden düzenlemiştir. “İsimsiz 205” (Görsel 2.22) adlı fotoğraf çalışmasında Sherman, 16. yüzyıl İtalyan ressamı Raphael tarafından boyanmış olan La Fornarina olarak poz vermiştir. Sherman'ın Fornarina'sında plastikten yapılmış sütle şişmiş göğüsleri ve şalının altında sahte bir hamile karnı göze çarpmaktadır.



Görsel 2.22. Cindy Sherman, “İsimsiz 205” Fotoğraf, Rafael Santi, “La Fornarina”, Galleria Nazionale d’Arte Antica, 1518–1520 / Cindy Sherman,, 1989

Sherman’ın “İsimsiz 228” (Görsel 2.23) adlı çalışmasında Judith, dinleyicilerine cesurca bakmakta ve sağ elinde Holofernes’in başını tutarak solunda onun başını kesmek için kullandığı hançeri göstermektedir. Orijinalinde ürpertici ve güçlü olan Holofernes'in kafası, bir Cadılar Bayramı maskesini andırır. Kırmızı, mavi ve yeşil kumaşlarla süslenmiş giysisi ile desenli kumaştan yapılmış bir perdenin önünde durmaktadır. Botticelli'nin resimlerindeki kahramanlar gibi başı biraz sola doğru

eğilmekte, aynı şekilde çiçeklerle benekli yeşil çim halı üzerinde durmaktadır. Ancak Botticelli'nin bozulmamış ve idealize edilmiş figürlerinden farklı olarak Judith'in makyajı oldukça ağırdır. Yine Botticelli resimlerindeki kumaşların aksine ilk başta parıldayan kumaşlar daha yakından incelendiklerinde oldukça basit ve ucuz görünmektedir.



Görsel 2.23. Botticelli, "İsimsiz 228, Judith Holofernes'in Çadırından Ayrılıyor", 1495-1500, Rijksmuseum, Amsterdam / Cindy Sherman, İsimsiz 228, Eski Ustalar Serisi, Fotoğraf, 208.4 x 122 cm., 1990

Sanat yapıtları, Sherman'ın geçmişi yeniden canlandırma biçimidir. Kendini yeniden ve yeniden üretme ve gösterme biçimiyle Sherman, dengesiz ve tutarsız bir dünyadaki akışkan kimlikleri ve korkuları tüm bedensel ya da psikolojik güvensizlikleri, kendini arama ve bulma açısını temsil eder, denilebilir.

Sherman'ın otoportreleri, izleyicileri ortak politik kalıpları ve kültürel varsayımları yeniden ele almaya zorlar. Önemli nokta şudur ki; kadın, günümüz toplumundaki konumlandırılışının dışındadır. Birden fazla biçimde ve değişkendir. Cindy Sherman'ın otoportreleri de feminist kuramlar bağlamında bu noktada göze

çarpmaktadır. Otoportrelerde anlamların birbiri yerine geçmesi ile yeniden kurgulanan özne-beden eğilimleri görülmektedir. Bu eğilimleri ile Cindy Sherman, çoklu ve bölünmüş kimlik göndermeleriyle postmodern feminizme yakın durmaktadır.

2.1.7. Mona Hatoum

Filistinli sanatçı Mona Hatoum, Lübnan iç savaşı sırasında gerçekleştirdiği performanslarıyla tanınmıştır. Hatoum, yabancılaşıma, yer değiştirme ve bölünme gibi sosyo-politik durumları ifade eden, kendi tarihinin yarattığı içsel dramları ortaya koymuştur.

“Kuşatma Altında” (Görsel 2.24) adlı performansında sanatçı kil kaplıdır ve bir cam kabın içine hapsedilmiştir. Dik durmaya çalışır, ancak düşmeye devam eder ve tekrar ayağa kalkmaya çalışır, kendini desteklemeye çalışırken vücuduyla ve elleriyle camda izler bırakır. Hatoum'un elleri camın üzerine yapışan büyük çamur baskıları, sonunda cam duvarları opak hale getiren mücadelesinin tekrarlayan izlerini bırakır. Bu izler sadece fiziksel çaresizliğin dramatik bir temsili değil, kuşatma altında da onu ve onun travmatik tekrarlarını gösteren politik durumla karmaşık bir ilişki içerisindedir.



Görsel 2.24. Mona Hatoum, “Kuşatma Altında”, 1982

Filistinli bir kadın olarak bu çalışma, sürekli bir kuşatma durumunda hayatta kalmak için kalıcı bir mücadeleyi ifade etmektedir. Batı'da yaşayan ve yabancılaşmış Üçüncü Dünya'dan bir kadın olarak bu performans, bir ayrılık eylemini temsil etmektedir. Edinilmiş bir referans çerçevesinden ve kendi geçmişiyle yeniden bağlantı ve uzlaşma noktası olarak hareket eden bir alana vurgu yapmıştır. Bu performansın fotoğrafları, izleyicilerin şaşkın, ciddi ve cam kutuya yaklaşmaya isteksiz olduğunu, ancak yine de baktığını göstermektedir. Çamur ve kutunun onu kaplaması, kuşatması ve sürekli yenmesi, sürgün edildikten sonra sonsuza dek bu yer değiştirmeye bağlı olmanın bir ifadesi haline gelmektedir.

Kuşatma altında ya da sürgünden uzak olmasına rağmen, Hatoum kendisini Orta Doğu'nun saldırgan siyasetine gömülü olarak görmektedir. Mona Hatoum'un bu erken performansı doğrudan anavatanı Filistin'i işaret etmektedir ([http-20](http://20)).

Hatoum, performanslarında izleyiciyle yakınlık kurmakta ancak aradaki mesafeyi ifade eden engelleri de ortaya koymaktadır. Kendini şeffaf bir kutu ya da kabin içine koyduğu “Kuşatma Altında” adlı performansında hem iletişimi hem de hareketi kısıtlamıştır. Bu, geniş anlamıyla sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş olan ülkesinden ayrılma durumunun bir metaforu olabilir (Clark, 2004, s.201). Bu anlamda “Kuşatma Altında” adlı performans, postkolonyal feminizm bağlamında değerlendirilebilir.

2.1.8. Guerilla Girls

80'lerde Guerilla Girls adlı feminist bir sanatçı grubu, sanat kurumlarındaki cinsiyet ayrımcılığını ileri sürerek sanat dünyasındaki kültürleri yok etmek adına feminist çalışmalar yapmıştır. 1985 yılında bir araya gelen bu grup, feminizmi sanat tarihinde cinsiyet ayrımcılığını sergilemek ve yok etmek için bir araç olarak kullanmıştır. Protestoların temel noktası, tarihte erkek egemen kültürün baskıladığı süreçlerin sanat aracılığıyla görünür kılınmasıdır.

1989'da “Kadınlar Metropolitan Müzesi'ne girmek için çıplak mı olmalı?” yazılı yapıtı (Görsel 2.25), analiz edilmesi gereken bir çalışmadır. Geleneksel sanat tarihi sürecinde müzelerde sergilenen çıplak kadın figürlerinin sayısını vurgulamakta, aynı zamanda bu eserlerin erkeklerin bakışları için cinsel bir nesne olduğunun görülmesini istemektedirler. Grup, kadın sanatçıların ve müzisyenlerin şehrin en iyi konser salonlarına ve galerilerine erişim eksikliğini protesto etmektedir. Genel olarak,

kavramsal ve performansa dayalı feminist sanatın gelişim aşaması performanslardan önce Batı'da bu süreçlerden geçmiştir.



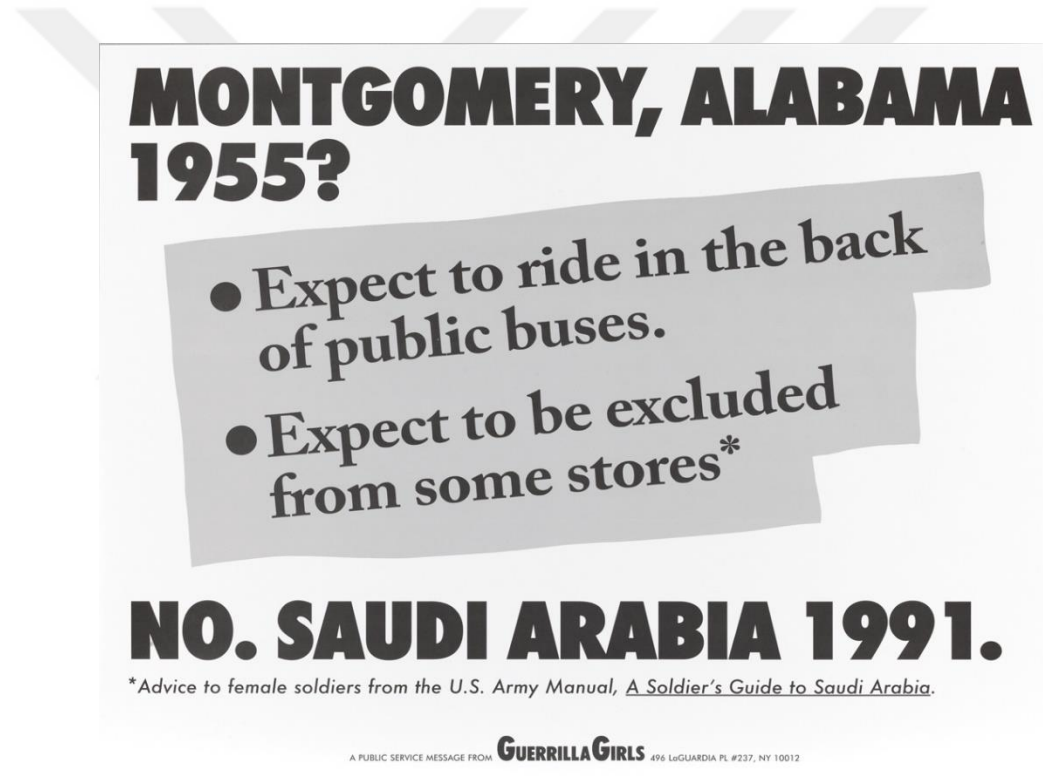
Görsel 2.25. Guerrilla Girls “Kadınlar Met. Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mıdır?”
1989

Kadın sanatçıların sanat dünyasında yeterince temsil edilmemiş olduğu talihsiz ama inkâr edilemez bir gerçektir. Bu durumlara dikkat çekmek amacıyla, New York merkezli bir grup kadın sanatçı, tavır almaya ve yaratıcı çabaları için eşit muamele talep etmeye karar vermişlerdir. 1985 yılında New York sanat sahnesinde ilk ortaya çıktıkları andan itibaren, isyancı, karşı-kültür grubu Guerilla Kızları olarak kadın sanatçıların görünürlüğünü her türlü yolla arttırmayı amaç edinmiştir. Goril maskelerinin arkasına anonimleştirilmiş kadın sanatçıların adlarını takma adlar olarak kullanan Guerrilla Girls, cinsiyetçiliğe ve ırkçılığa dikkat çekmek için propaganda benzeri teknikler ve hiciv yolunu kullanmaktadır (Headrick, 2016).

Guerrilla Kızlarının öne çıktığı sırada, feminizm ikinci dalgasını atmaya başlamıştır ve sanatın dışında bazı alanlarda da durduğuna dair bir inanç vardır. Guerilla Kızların ilk etkinliği temsil edilen sanatçıların önemli bir kısmının erkek olduğu New York Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) 1984 tarihli “Uluslararası Resim ve Heykel Araştırması” olmuştur (Cheshire, 2018, s.156). MoMA sergisi buzdağının sadece görünen kısmıdır, ancak New York'ta kadın sanatçıların yokluğu ve/veya dışlanması durumu söz konusudur. İlk poster dalgası SoHo'yu kapsar ve sorunun bir parçası olduğunu düşündükleri müzeleri, galerileri ve sanat eleştirmenlerinin isimlendirildiği bir listeyi içerir. İstatistikleri, listelenen galerilerde ve müzelerde gösterilen sanatçıların ve eleştirmenlerin yazdığı sanatçıların sadece %10'unun kadın olduğunu göstermiştir. Bu

bilgi, sanatçı olarak kendi kariyerlerinde de sorun yaşadıklarını kanıtlayabilir. Bu nedenle maske takmaya ve anonim kalmaya karar vermişlerdir. Maskeler ayrıca mesajlarını korumak için kadınları odak noktası olarak bireylerden uzak tutmaya hizmet etmiştir (Headrick, 2016).

Çalışmalarında kesişimin kullanılması önemlidir, ancak işlerine ve mesajlarına daha derinlemesine bakmak için, izleyici bunları feminist epistemolojinin objektifinden de düşünmelidir. Guerrilla Kızlar, protesto işlerini belirli ülkelerin kadınlarının karşılaşılabileceği sorunlara özel olarak ve çoğunlukla açık bir şekilde odaklanmak için kullanmışlardır. Bunun bir örneği de 1990'ların başında dağıtmaya başladıkları “Montgomery, Alabama, 1955?” posterleridir (Görsel 2.26) (Headrick, 2016).



Görsel 2.26. *Guerrilla Girls, “Montgomery, Alabama 1955?” 1991*

Pankartlar 1991 yılında Suudi Arabistan'da konuşlanan kadın askerlere, “halk otobüslerinin arkasına binmeyi bekle” ve “bazı mağazalardan çıkarılmayı bekle” de dâhil olmak üzere ironik tavsiyelerde bulunmuştur. Amerika'da, özellikle beyaz, dokunulmazlığı olan, halka açık yerlerde hareket edebilen kadınlar için, bu tür tavsiyeler sarsıcı ve neredeyse inanılmazdır (Headrick, 2016).

Yapıtları, konuşmaları, filmleri ve kitapları aracılığıyla herkes için gerçekten eşitlik ve temsil istediklerini göstermişlerdir. Üyelerin sürekli değişmesi ve anonim

olması amaçlanmasından kaynaklı çeşitliliği desteklemişlerdir. Bu nedenle, net bir sayı gerçekten verilememiştir. Sonunda kurucu üyelerin hepsinin beyaz olduğu ortaya çıkmıştır. Afrikalı-Amerikalı sanatçı Alma Thomas'tan gruba katılması istenmiş, ancak sanatçı, kostümlerin (goril maskeleri) saldırgan olduğunu ve tek siyah sanatçı olamayacağını belirtmiştir (Headrick, 2016).

Grubun temel prensibi, kadınları dışlayan egemen kültürel oluşumları ve kurumları baltalama biçiminde çalışır. Grubun başarısı, fikirleri ve imgeleri alışılmadık yollarla feminist direniş ve toplumsal değişimi üreterek halkla ilişki kurma yeteneklerine bağlıdır. Mizah, ironi, anonim, tutarlılık ve tutarsızlık mesajlarını nereye koyacağına dair taktiksel seçimler dâhil olmak üzere birçok iletişimsel stratejiler uygular.

Postyapısalcı kuram, feminizm için oldukça yararlı kavramlar sunar: dil, söylem, farklılık ve yapıbozum (Scott, 2003, s.378). Postyapısalcı teoride dil, kelimeler ve metinlerden oluşan bir iletişim biçimi olmasının dışında, kurumların ve sosyal yapının nasıl algılandığını belirleyen bir anlam kurma sistemidir. Bu bağlamda Guerilla Girls'ün bütünüyle dile dayalı olan afiş çalışmaları, postyapısalcı feminist söyleme bir örnek olarak gösterilebilir.

2.1.9. Lorna Simpson

Siyah kadınların deneyimlerini sanatında merkeze alan Lorna Simpson, siyah feminizmin sanatsal bir pratiğini oluşturmaktadır. Çalışmaları, siyah kadınların fotoğraflarını, onların sürekli katlandığı baskı ve şiddete dikkat çeken metinlerle birleştirir. Figürlerinin yüzlerini sürekli olarak dışladığı için, her siyah kadını temsil eder. Siyah kadınları merkezde tuttuğu ırkçı ve cinsiyetçi klişeleri, adaletsizlikleri ve saldırganlıkları ortaya koyduğu, bozduğu ve bunlara meydan okuduğu için eserleri radikaldir, denilebilir. Simpson, siyah kadınları ırkçılık ve cinsiyetçilik karşısında güç, zarafet ve meydan okuma figürleri olarak tasvir etmektedir ([http-5](http://5)).

Korunan Koşullar (1989) (Görsel 2.27) adlı çalışmada yüzü görüş alanından ayrılmış bir kadının altı fotoğrafı görülmektedir. Fotoğrafta kollarını arkasından bağlayarak ayakta durur ve koyu teniyle kontrast oluşturan basit beyaz bir elbise giyer. Figürün çapraz kolları, yanlış atıflara ve yanlış tanımlamalara ve kişilere karşı bir meydan okuma, direnç ve kendini koruma duruşuna işaret ediyor olabilir. Başlık, kadının kendisini çerçevelerin altında adı geçen tehditlerden koruması gerektiğini öne

sürer gibidir: "seks saldırıları" ve "ten saldırıları". “Saldırılar” fiziksel saldırıya işaret ederken, fotoğraflarda bedensel şiddete dair anlık bir kanıt yok gibidir. Ancak figür, ellerinden birini yumruk biçiminde sıkarak kendini hazırlamış gibi görünmektedir. Simpson’ın kelime seçimi, siyah kadının karşı karşıya olduğu saldırganlığı hem cinsiyet hem de ırkla ilişkili olarak doğrudan adlandırır, kesişen çeşitli baskı biçimleri ve bağlamları içinde yer alır.



Görsel 2.27. Lorna Simpson, “Korunan Koşullar”, Fotoğraf, 91 × 131 in 231.1 × 332.7 cm., 1989

Korunan Koşullar'daki sıralama biçimi, polis sırası, köle pazarı ya da şiddet içeren alanları anımsatsa da altı kadın da koruyucu olarak da düşünülebilirler. Belki de figürler, hem ezilen siyah kadınları hem de cinsel saldırılara karşı onları korumaya hazır bekleyen koruyuculardır. Cinsiyetleri ve ten rengi nedeniyle karşılaştıkları fiziksel ve yapısal şiddete karşı siyah kadın gücünün figürleri olarak görülebilirler (Gabriel, 2014)

Simpson’ın öznelerinin yüzleri görünmez. Bunun yerine Simpson, izleyicilere sırtını dönen, gözetim altında onlara bakanlara meydan okuyan siyah kadınların resimlerini yaratır. Simpson’ın öznelerinin yüzlerini göstermeyi ve tüm vücutlarına görsel erişim sağlamayı reddetmesi, bireysel olmayan, anonim, siyah kadın imgesi yaratmak gibi okunabilir. Simpson'un siyah kadınları, kendisini savunan, meydan

okuyan, ırk ve cinsiyet saldırılarına karşı koruyan kadın imgeleridir. Aslında Simpson, figür, dil ve ikonografi yoluyla bir anti-portre yaratmıştır, denilebilir.

Bu noktada postkolonyal feminizm kuramına yeniden değinmek gerekir. Postkolonyal feminist eleştiri, kadınların sömürge ve sömürge sonrası tüm alanlarda nasıl temsil edildiğini inceler ve toplumda kadınlar hakkında yapılan varsayımlara meydan okur. Postkolonyal feministler, beyaz orta sınıf kadınların norm olarak görülmesi gerektiği varsayımını reddederler. Beyaz orta sınıf kadınların endişelerinin tüm kadınların endişeleri ile aynı olmadığını, kadınların sosyal konumlarındaki farklılıkların bile çok farklı sorunlar ve tepkiler ürettiğini savunurlar. Lorna Simpson, siyah bir kadın olarak, çalışmalarında hem siyah hem de kadın olma durumunu, baskı kültürüne meydan okuyan bir biçimde ortaya koymuştur.

2.1.10. Barbara Kruger

Amerikalı sanatçı Barbara Kruger, hazır nesneleri kullanarak popüler kültürün ayrımcı tutumunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. İzleyici ile doğrudan iletişim kurarken, hem sanatsal bir ifade hem de bir protesto olarak ekonomi, siyaset, cinsiyet ve kültürle ilgili sorunları gösteren, teşvik eden ve toplumla ilgili bir eleştiriye sentezlediği işler üretir.

80'lerde, gazete, dergi, güzellik rehberlerinden topladığı hazır nesneler üzerine kendi mesajlarını yazarak kitle kültürünün stil unsurlarını incelemiştir. İletilerinde kadınların isteklerini şekillendirmeyi amaçlamıştır. Tıpkı Sherman gibi amacı medyanın kültürel yansımalarını görünür kılmaktır.

Kruger gibi sanatçılar, kadınları erkeklerle birlikte, bağımsız ve eşitliğe layık olarak temsil etmeyi amaçlayan çalışmalar yaratarak, 1980'lerde feminist hareketi ilerletmişlerdir. Bu kadın sanatçılar, kadın bedeninin sanat pratiğinde temsili ve yorumlanması yoluyla kadın çıplaklığının bağlamı ile ilgili etik ve estetik meselelere ulaşmış ve meydan okumaya devam etmişlerdir (Armstrong, 2015, s.2).

1980'li yılların başlarında Kruger, hem retorik hem de imge kullanımı konusunda daha da tutkulu bir hale gelmiştir. “Alışveriş yapıyorum, o halde varım” ya da “Bedeniniz bir savaş alanıdır” (Görsel 2.28) gibi sloganlar ile Kruger, feminizm, tüketim, arzu ve kişisel özerklik konularına hitap eden metinleri keşfetmektedir. Kruger'in resim ve metin kullanımı tutumu, izleyiciyle doğrudan bir iletişimin

kurulmasını sağlamaktadır. Kruger, toplum, ekonomi, politika, cinsiyet ve kültür hakkında bir eleştiriyi sentezlemektedir.



Görsel 2.28. Barbara Kruger, “İsimsiz (Bedeniniz bir savaş alanıdır)” Fotoğraf, 112 x 112 in. 284.48 x 284.48 cm., 1989

Kruger, çağdaş yayınlar, grafik tasarımı ya da dergilerdeki dili kullanarak izleyicilerin dikkatini çekmek amacıyla grafik tasarımını beklenmedik ifadelerle birleştirmektedir.

Kruger, dergilerdeki özgün bağlamından alınan resimleri uygun hale getirir ve bu resimleri, zıtlaşan ifadelerin karşısında arka plan olarak koyar. Onun açık bir şekilde okunabilen yazı tipi kullanımından, kırmızı, beyaz ve siyah renklerinden oluşan paletine kadar, yapıtlarının her bir ögesi, hem postmodern sanatsal bir ifade hem de yaşama karşı bir başkaldırı olarak önemlidir.

“Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok” (Görsel 2.29) ünlü bir savaş zamanı posterini olan J. Howard Miller’in “We Can Do It” (Görsel 2.30) adlı afiş çalışmasına bir referans gibi görünmektedir. J. Howard Miller’in propaganda afişinin, İkinci Dünya

Savaşı sırasında kadınların, erkeklerin bıraktığı pek çok noktada yerini alabileceği Amerikan fabrikalarında askeri mal üretimini teşvik etmesi ifade edilmektedir (https-21).



Görsel 2.29. Barbara Kruger, “İsimsiz (Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok)”, Fotoğraf, 277 x 533 cm., 1986

Referans, Miller’ın karakterini taklit eden sağdaki çocuğun pozu ile açık bir şekilde ifade edilmiştir. Bununla birlikte, yeni afişin geçmiş modellerle nasıl ilişkilendirileceği söylenmediği için yorum belirsizliğini korumaktadır. Kruger için anlam, sanatçıdan ziyade izleyici tarafından posteriori olarak tanımlanacak bir durum gibi görünmektedir.



Görsel 2.30. J. Howard Miller, “We Can Do It”, 1943

Barbara Kruger, görsel kültürün kadınları sunma biçimini eleştiren çalışmaları ile ön plana çıkmaktadır. Sanat, gündelik gerçeklik ve toplumu ilişkilendiren bir alan haline gelerek kadın sanatçılar arasında önemli dönüşümler yaşamaya başlamıştır.

Barbara Kruger işlerinde medyayı kullanır ve tekrarlama yoluyla izleyicinin cinsiyet normlarını tartışmasını sağlar. “Ben”, “sen”, “benim”, “senin” gibi dile dair temsilleri kullanarak özne ve nesne arasında çatışma yaratır. Kruger, dil içerisine kodlanmış anlamlar ile ataerkil sistemde mevcut olan düşünsel yapılara meydan okuyan eleştirel göndermelerde bulunur. Bu anlamda Kruger’in çalışmaları, postyapısalcı feminizm bağlamında değerlendirilebilir.

2.1.11. Orlan

Reklam endüstrisi, 1990’lı yılların başından itibaren büyük bir ivme kazanmıştır. Bu endüstri, ilaçların, moda ve kozmetik ürünlerin tanıtımıyla kadın üzerinde kontrolü sağlamak, cerrahi yoluyla vücudu iyileştirmenin yollarını sunarak kontrol hissinden uzaklaştırmak ve bedenleri üzerindeki özgürlüklerini verili güzellik kavramlarıyla bir araya getirmekle çatışma yaratmaktadır.

Orlan, sanat adına plastik cerrahi ile görünüşünü değiştiren radikal eylemiyle (Görsel 2.31) bilinen çağdaş bir Fransız sanatçıdır. Cindy Sherman’ın otoportrelerinde olduğu gibi, Orlan da yüzünü ve vücudunu kimlikleri değiştirmek için araç olarak kullanmıştır. Güzellik standartlarını bozarak estetik cerrahiyi sanat aracı olarak kullanan ilk kadın sanatçıdır.



Görsel 2.31. Orlan, “Omniprésence Keyif gülümsemesi”, 7. Cerrahi performans, 1993

Performans sanatçısı Orlan'ın estetik cerrahi ile müdahaleleri, postmodern cinsiyet performansının nihai şekli olarak görülebilir. Kadın bedenini idealleştiren ve mükemmelleştiren iki sanat formunun yapısökümünü kurmaktadır. Eski Usta geleneğine ait Mona Lisa, Diana, Venüs, Europa ve Psyche gibi resimleri seçerek bilgisayar tarafından üretilen "mükemmel" yüzünü ortaya koyar ve bunları bir dizi operasyonla uygulamaya koyar (Carson, 2006, s.106).

Orlan'ın çalışmasında beden, değiştirilemezlik ya da kabul gören stile göre değiştirilebilirlik özelliğini kaybeder. Bu bağlamda, Orlan'ın projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan'ın projesi feminizmin, üzerine inşa edildiği adanın bizatihi bedenin kendisi olduğu bir örnek olarak görülebilir (Davis, 2003).

Estetik ameliyat sürecini dramatize ederek izleyiciyi bu acı dolu süreçte seyirci olarak görür ve estetik ameliyatın "sihir dönüşümü mitini" bozar. Bu süreçte, beden ve benlik bütünlüğü hakkındaki düşünceleri sınırların ötesine taşımaktadır. Görüldüğü gibi, kadın bedenini "öngörülen nesne" olarak temsil etme alanı karmaşık ve derin bir siyasi meseledir. Feminist eleştiri, son 40 yıl boyunca, içselleşme süreçleriyle kültürel sansür haline gelen, endüstrinin ve medyanın yarattığı sürekli nesneleştirme ve idealleşme sürecine karşı bir duruş olarak gelişmiştir. Zaman geçtikçe, eleştirel sesler feminizmdeki bakış açısı farklılıklarını yansıtacak şekilde çeşitlenmiş ve çeşitlenmeye de devam etmektedir (Carson, 2006, s.106).

Orlan ve bedeni bir dizi plastik cerrahi operasyonla dönüştürme projesi, görünüşe göre post-biyolojik alana ait değil, bu eylemlerin doğrudan amacı, sonuçta, fiziksel, biyolojik bedendir. Bununla birlikte, girişimin en az iki yönü, böyle bir tahminin formüle edilmesinde ihtiyatlı olmayı ve düşünmeyi gerektirmektedir. Birincisi, Orlan'ın değişikliklerinde yöneldiği formun kökeni, yani sanatçının yüz özelliklerinin bilgisayar tarafından oluşturulan bir sentezi ve beş klasik resmin temsidir: Diana, Psyche, Europa, Venüs ve Mona Lisa. Orlan'ın girişiminin post-biyolojik karakteri, ikinci açıdan daha belirgindir: projeye içkin olan, vücudun doğal biyolojik süreçlerden geçmesinin yanı sıra, şeklini değiştiren, biçimlendiren bir eylem nesnesi olabileceğine dair inanç. Sonuç olarak sanatsal bir fikri somutlaştırmasıyla teknolojik arabuluculuğun bir örneğidir (Kluszczynski, 2005, s.86).

Bu performansı, kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile postmodern bir kutlama olarak görmek yerinde bir yaklaşım olabilir.

2.1.12. Shirin Neshat

Shirin Neshat, sanat dünyası açısından alışılmadık bir yörüngeye sahiptir. İran devriminden önce, 1970'lerde memleketi İran'ı terk eder ve Amerika'ya taşınır. Neshat, sonraları fotoğraf, video ve film medyasında en farklı uygulayıcılardan biri haline gelmiştir. Neshat, sürgün, siyasi devrim ve İran'ın geçmişi ve geleceği gibi konulara dokunan sanat yapıtları üretmektedir. En önemli çalışmalarından birisi 1994 yılında ürettiği “Allah’ın Kadınları” adlı seridir.

İranlı sanatçı Shirin Neshat, İran Devriminden (1979-1990) derinden etkilenmiştir. Bu süreçte Amerika’da ürettiği “Allah’ın Kadınları” (Women of Allah) serisi, kökten muhalif iki ideoloji arasında kaldığını gösteren en önemli çalışmalarıdır. Tamamı otoportrelerden oluşan “Allah’ın Kadınları” serisiyle Neshat, “yer değiştirme” kavramına odaklanmıştır. Bu görüntülerde sanatçının yüzünde yer alan ve bir fon biçimi oluşturan Pers aşk şiirlerinden bölümler aktaran Pers kaligrafisine ait öğeler bulunmaktadır. Elinde silah tuttuğu görsellerle İran Devrimine ve onun küresel yankılarına gönderme yapar ve bir anlamda fallusu elinde tutar (Hopkins, 2018). Allah’ın Kadınları çalışmalarıyla Neshat, hem İslam hem de Batı toplumlarında kadının rolünü sorgular ve sorgulatır. Ayrıca karşıtların kendi bedeni üzerinde bir çatışma ortamı oluşturmalarına izin verir.

Allah’ın Kadınları serisinden “Asi Sessizlik” eseri (Görsel 2.32) merkezi figürdür. Bu resim yüzünün açıkta kalan kısmındaki yazıları göstermektedir. Neshat, seçtiği temaların ikiliği üzerine odaklanmıştır. Görsel olarak, siyah ve beyaz arasında bulunan ikilik, erkek ve kadın, büyü ve gerçekçilik. Kavramsal olarak duygular ve mantık arasındaki ikili, mistik ve gerçekler, din ve politikaya odaklanıyor gibi görünmektedir. Kadının erkeğe doğrudan bakışı İran toplumunda bir tabudur. Tabular, doğası gereği sosyo-politik yapıların iç duygusal seviyeler üzerindeki etkilerini kullanmalarına izin veren ve kendilerini uygunluk yoluyla yeniden doğrulayan içsel ve kültürel tedbirlerdir. Neshat da bu tabulara odaklanmıştır. Örneğin, fotoğraflarındaki kadınların örtünmesi çok güçlü bir kurtuluş ve baskı mesajı verir. Fotoğraflarında, izleyicilere bakan kadınlar hem güçlü hem de melankolik görünür, cesaretin yanı sıra mahkûmiyeti de gösterirler.



Görsel 2.32. Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisi: "Asi Sessizlik" Fotoğraf, 1994

Ayrıca Neshat'ın İranlı kadınların savaşçı olarak artan rolünü tasvir ettiği de görülmektedir. Allah'ın kadınları, kadınların silah kullanımını ilginç bir şekilde tasvir eder. Silahlı kadınları göstermek bile, şiddeti ve gücü kışkırttığı için ikili sembol olarak görülebilir.

Kubilay Akman "Allah'ın Kadınları serisini şu şekilde anlatır:

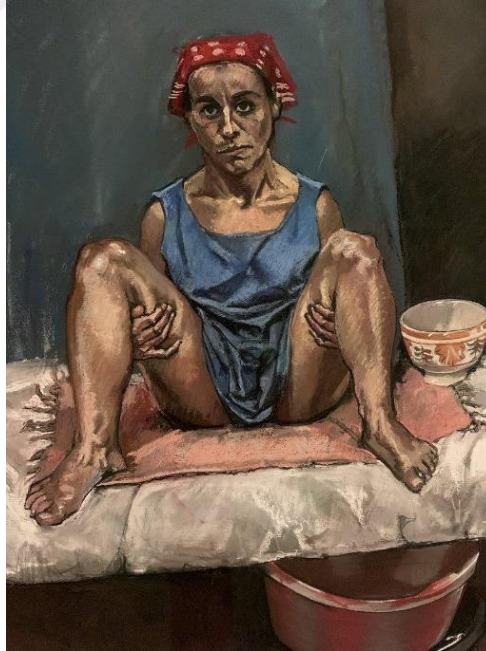
"Kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları veya kadının var olmasının mümkün olduğu sosyal /kamusal alanlar tanrısal kelamın otoritesi altında şekillenir. Kelam ise yazılıdır. Kadın burada kendi iradesiyle değil Tanrı'nın buyurduğu yönde hareket edecektir. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir. Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur. Kendilerini kuşatan otoriteye karşı direnir gibi değildirler. Zaten "Müslüman" kelimesi de "teslim olan" anlamına gelir (http1)."

Ortadoğulu kadınların imgelerinin yorumlanmasıyla ilgili olarak oryantalist bakışa yönelik eleştiri, Mona Hatoum ve Nil Yalter'in çalışmalarıyla bütün olarak okunabilir.

Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları adlı çalışmasında biçimsel olarak dil içerisinde kodlanmış anlamlar üzerine odaklanmıştır. Dili kullanma anlamında postyapısalcı, üçüncü dünya ülkesi sistemdeki kadınların ikincil konumunu işaret etmesi dolayısıyla da postkolonyal feminist olarak tanımlanabilir.

2.1.13. Paula Rego

Paula Rego, şiddet, cinsiyet ayrımcılığı, kadın sünneti, kölelik, itaat ve meydan okuma kavramlarını etkili bir biçimde yansıtan sanatçılardan biridir. Yapıtların çoğu, sanatçının Portekiz kökenlerine ait çocukluk deneyimleriyle bağlantılıdır (http-22). Genellikle masal görüntülerini anımsatan resimleri, izleyicinin algısıyla oynar gibidir. Rego'ya göre her resim bir masal anlatmalıdır ve o sadece bir masal anlatıcısıdır. Rego bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Bütün dünya bir öyküdür ve ben de onları resmedebilirim. Bu öyküler, yaşamı anlamlandırmanın bir yoludur." Zaman zaman propaganda amacıyla siyasi çalışmalar yaratmıştır: kadınların yasadışı kürtajlardan ikiye katlandığı kürtaj serisi baskılar (Görsel 2.33) (http-23).



Görsel 2.33. Paula Rego, "İsimsiz No.1", Kâğıt Üzerine Pastel, Kürtaj Dizisi (1998-9)

Rego, psikoseksüel olarak okunabilecek büyümlü bir realizm içeren yapıtlarıyla baskıcı ve sömürgeci bir anlayışla kadınların boyun eğdirilmesine karşı belirgin bir eleştiri barındırmaktadır (McKiernan, 2015'ten aktaran Korkmaz, Kozlu, 2017, s. 84).

Sanatçının böylesine rahatsız edici anlatıları, izleyicinin yapıtla kişisel bir düzeyde bağlantı kurmasını ve böylece daha da güçlü görünmesini sağlamaktadır. Rego'nun kadın tasviri, izleyiciyle sadece görsel olarak değil aynı zamanda duygusal olarak da yüzleşmektedir (http-24).

Çoğunlukla insan deneyiminin karmaşıklıklarını ve kadın deneyimlerini ele almıştır. Özellikle 1994'te başlayan "Köpek Kadın" (Görsel 2.34) serisi gibi kadın temsilciliğinin ve kararlılığın, acı çekmenin ve hayatta kalmanın yönlerini ele alan çalışmaları nedeniyle ön plana çıkmaktadır (http-25).



Görsel 2.34. Paula Rego, "Köpek Kadın", Kâğıt Üzerine Pastel, 1994

Paula Rego'nun çalışmaları, hem gerçek hem de hayali hikâyelerin iç içe geçmesiyle bir alegori ve olay örüntüsü barındırmaktadır. Yapıtları, daha çok kadınlara, kadınların aile ve toplum içinde oynadığı role odaklanmaktadır. Bu noktada feminist kuramlardan radikal feminizmle özdeşleşen "kişisel olan politiktir" sloganı düşünülebilir. Bu ifade, kadınların sahip oldukları en önemli alanın özel alan olduğu vurgusunu yapmaktadır. Sömürü ve ezme-ezilme ilişkileri yine bu alanda oluşmaktadır. Rego'nun yapıtlarındaki vurgular, radikal feminist kuramın "kişisel olan politiktir" fikriyle örtüşmektedir.

2.1.14. Jenny Saville

Sanatın yüzyıllar boyunca vücut türlerini etkileyen, değişen biçimleriyle ideal güzellik kavramlarını onurlandırdığı söylenebilir. Tıpkı moda anlayışı gibi kadınların kıyafetleri olmadan neye benzemesi gerektiği konusunda onlara her daim ideal olanın ne olduğu söylenmektedir. Kadınlar medya tarafından yönetilmekte, görünümlerini geliştirmek ve iyileştirmek için ipuçları ve püf noktaları verilmekte ve kişiler, kadın cinsiyetinin reklamı yapılan ürünle hiçbir ilgisi olmadığı durumlarda bile kadın bedenini obje durumuna getirmek için teşvik edilmektedir. Tüm çıplak resimlerin ‘güzel’ bedenler olduğunu ve ‘çirkin’ bedenin geleneksel olarak temsil edilmediği ve bu nedenle görünmez olduğu algısı açıktır. Birden fazla faktör, Saville'in kusursuz bir cismin bu kadar mükemmel temsillerine meydan okumayı ve özellikle resim pratiği yoluyla ataerkilliğe tepki vermeyi amaçladığı düşünülmektedir.

Beden her zaman sanatta yoğun bir ilgi konusu olmuştur, ancak Saville bize görmeye alışık olduğumuzdan çok farklı bedenler göstermiştir; o, etin gerçekliğini gösteren soyutlanmış, parçalanmış ve “öteki” bedenler; özellikle travma yoluyla tenin niteliklerini arttırmak ve yansıtmak için yara izleri, kan, morarma gibi lekeler kullanır. Obez kadınlara etlerinin hareket şekli, uyluklar birbirine sürtünme veya kucaklama hareketine yoğunlaşmıştır (Görsel 2.35 ve Görsel 2.36) (Armstrong, 2015, s.5).



Görsel 2.35. Jenny Saville, "Strateji", 1994



Görsel 2.36. Jenny Saville, “Dayanma Noktası”, Tuval üzerine yağlı boya (Triptik), 261.6x487.7cm., 1999

Saville, resimlerinde bu güzellik standartlarıyla başa çıkmaya çalışırken aslında isyan ettiği genç, zayıf kadınları yüceltir. Sonuç olarak, onun çıplakları garip ve korkunç olarak tanımlanmıştır. Resimleri rahatsız edici ve esrarengizdir, izleyiciyi bedenler hakkındaki inançlarını sorgulamaları için kışkırtır. Resimlerindeki bedenler, ‘kusurlu’dur. Saville’in resimleri bu duyguyu sorgulamaya zorlar. Strategy, Fulcrum ve diğer erken resimleriyle Saville, Batı sanatına uzun süredir hâkim olan geleneksel kadın güzelliği ve kadınlık kavramlarını yıkmaya çalışır.

Bu çalışmalarla ilgili olarak, Saville, "İğrenç, büyük kadınları boyamıyorum. Büyük ve iğrenç olduklarının düşünülmesi için yapılan kadınları boyuyorum." der (http-26).

Bu tikslenme durumunun yalnızca doğal bir tepki değil, aynı zamanda kültürel olarak inşa edilmiş bir tepki olduğunu iddia etmektedir. Yazar ve sanat eleştirmeni O’Reilly, şu noktaya işaret eder: “Saville’nin boyalı eti sırayla abartılı ve tatlı olan bir fazlalık estetiğini anlatıyor ve büyük, ölümlü ve asi organların gözden uzak tutulması talebine doğrudan saldırıyor (O’Reilly, 2009).”

Saville’in bu çalışmaları, aynı zamanda tuvalden patlayan kadın çıplaklarının bulunduğu daha önceki çalışmalarına da bağlanabilir (Görsel 2.37), çünkü onlar da toplumsal bir bakış açısıyla ele alınırsa, heteronormatif 'ideal' dışındaki bedenlerdir (Armstrong, 2015, s.10).



Görsel 2.37. Jenny Saville, “Propped”, 1992 213.4 x 182.9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1992

Jenny Saville’in ‘öteki bedenler’ini feminist kuramlar bağlamında algılayabilmek için “yatay politika” kavramına bakmak gerekir. Yatay politika, postmodern feminizm çerçevesinde bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Etnik köken, sınıf, beden, cinsel yönelim v.b. farklılıkların aynı anda tanınabileceği anlamına gelmektedir ve tüm ötekileri içermektedir. Bu bağlamda ‘öteki bedenler’ postmodern feminist söylem içerisinde değerlendirilebilir.

2.1.15. Şükran Moral

“Acımın kaynağını biliyorum; erkek egemen toplum ve adil olmayan düzen.”

Şükran Moral (http-27).

Şükran Moral, kadın haklarını savunan ve insan haklarıyla yüzleşen sanatıyla yirmi yılı aşkın bir süredir uluslararası sahnede tanınmaktadır.

Moral, bedenini sisteme yönelik bazen şiddetli, bazen lirik tonlamalarla hareket eden sanatsal bir araç olarak kullanır. Toplumda ‘sınırlarda’ yaşayan, toplumun dışladığı ya da ötekileştirdiği insanlar (transseksüeller, fahişeler, akıl hastaları vb.) hakkında videolar hazırlamaktadır.

“Üç Erkek Evli” (Görsel 2.38) adlı video art çalışmasında Moral, sosyal ve siyasi sınırları zorlayarak Güneydoğu Anadolu’da bir köy töreninde üç erkek evlenir. Moral, videonun sonunda, üç adamı bir yatak odasına götürür. Çocuklar gibi dizlerinin üzerine sıkılmış elleri ile yatakta yan yan otururlar. Silah sesleri duyuldukça ekran kararır.



Görsel 2.38. Şükran Moral, “Üç Erkek Evli”, Video Art, 2010

Video art çalışması, geleneksel düğün temasını bir biçimde tersinden göstererek geleneğe, kadının toplumdaki konumuna ironik bir gönderme ve cinsiyet eşitsizliklerinin ya da bunun gibi geleneksel yörelerde şiddetin varlığının katı ve cesur bir hatırlatıcısıdır.

Toplumsal ahlak algısını kışkırtmak için sanatsal eylemlerini biçimsel ve gayri resmi, kabul edilmiş veya dayatılmış sosyal kuralların hâkim olduğu kamusal alana kaydeder. İster Bordello (1997)’de ister Hamam (1997)’de ya da Üç Adamla Evli (2010)’da sanatçının üstlendiği tavır dikkat çekicidir.

Şükran Moral’ın sözü edilen performanslarında postmodern etkiler göze çarpmaktadır. Postmodernizmde geleneksel bakış açıları ve kavramlar ironik bir biçimde sergilenir. Karşıtlıklar bir arada kurgulanır. Toplumun geleneksel kurallarına ve düzenine karşı yıkıcı bir tavır hâkimdir. Milli kültür anlayışı reddedilir. Doğru ve yanlış kavramları muğlaktır, her şey doğru ya da her şey yanlıştır. Genel bir çerçevede

bakıldığında Şükran Moral'in performansları, postmodern feminist söylem içinde değerlendirilebilir.

2.1.16. Kate Gilmore

Kate Gilmore, performans, video, heykel, resim ve yerleştirme sanatının ustaca bir karışımını yapmaktadır. Çoğu zaman performansları, boya ya da kil içermektedir. Kadın karakterlerin fiziksel mücadelelerini ve zorluklarını canlandıran performansları, cinsiyete dayalı kalıp yargılara gömülü semboller, davranışlar ve duyguları ortaya çıkarmayı amaçlayan videolar olarak belgelenmektedir. Kendi bedenini objeleri dönüştüren bir araç olarak kullanır. Beden agresif bir şekilde fiziksel sınırları, sosyal normları ve sanatsal varsayımları zorlar. Gilmore, kurumsal ya da sanat dünyası ortamlarını yansıtan yerleştirmeler inşa eder. Bu yerleştirmelerle kendi ilişkilerini gerçekleştirerek ve yeniden müzakere ederek örtük erkeklik değerlerini ortadan kaldırmayı hedefler gibidir. Gilmore, klişeleri, dişileştirilmiş bedeniyle yapılandırarak, onları harekete geçirerek, içsel belirsizlikleri ortaya çıkaran videolarla görselleştirerek baltalar.

Gilmore'un "Built to Burst" (Patlamayı İnşa Etmek) (Görsel 2.39) adlı performansı, soyut dışavurumculuktan minimalizmden postminimalizme kadar sanat tarihine atıfta bulunmuş ve çağdaş uygulamalara bir pencere açmıştır.



Görsel 2.39. Kate Gilmore, "Patlamayı İnşa Etmek", 2011

Kameranın kuşbakışı açısı, Gilmore'un performansına başladığı, aşağıya inen beş eş merkezli dikdörtgen metal yapıya bakmaktadır (Görsel 2.40). Mekân, baş aşağı duran bir zigguratı anımsatmaktadır. Turuncu ve beyaz boyalarla dolu yüzden fazla yuvarlak kil kap her platformda sıralanmıştır. Gilmore platformlar tarafından tamamen sarılı haldedir. Siyah bir elbise ve yüksek topuklu ayakkabılar giyen Gilmore, her platformun üzerinde ve etrafında adım atar, her sıradaki kapları çekiçle kırarken boyanın dökülmesine ve damlamasına neden olur. Boyalarla doldurulan ve sistematik bir şekilde hazırlanan kil kaplarını yaratır ve yok eder.



Görsel 2.40. Kate Gilmore, “Patlamayı İnşa Etmek”, *Performans’a Ait Yapının Kuş Bakışı Görünüşü*, 2011

Kate Gilmore’un Braverman Galerisi’ndeki “Patlamayı İnşa Etmek” adlı yapıtı, büyük ölçekli bir yerleştirme, performans ve video projesidir. Gilmore, platformun kenarlarında yürür, boyanın dökülmesine ve kapların kırılmasına neden olur. Bu eylem kamera üzerinde soyut bir “resim” yaratacaktır (Görsel 2.41). Sanatçı, nesneyi yok etmek ve yeni bir şeye dönüştürmek için bedenini kullanır, sanat eserini şiddetli eylemleriyle ortaya çıkarır. Yıkım ve saldırgan eylemlerden güzel olan ortaya çıkar. Sanatçının saldırganlığı, izleyicinin algıladığı ve beklediği basmakalıp kadın rolü ile erkeksi bir davranışa işaret eden saldırgan eylemleri arasında bir gerilim yaratmaktadır.



Görsel 2.41. *Kate Gilmore, “Patlamayı İnşa Etmek”, Performans’a ait yapının kuş bakışı görünüşü, 2011*

Kate Gilmore, yerleştirme, heykel ve performansa dayalı video aracılığıyla kadın mücadelesine dair davranışları ve duyguları sorgulatan anlatılar inşa eder. Sıklıkla harap olmuş inşaat alanlarına veya yıkılmış ev alanlarına atıfta bulunan bu performanslar, toplumsal engellerle başa çıkmak için günlük çabaları karakterize ederler. Gilmore, kadın bakış açısıyla çerçevelenmiş, başarmaya yönelik kapsamlı mücadeleyi göstermek için heykel, yerleştirme, performans ve videodan oluşan bir birleşim kullanmıştır. Nihai ürün, büyük ölçekli bir heykel, bir video ve fotoğraflardan oluşmaktadır.

Çalışmaları iktidar yapılarına, cinsiyet rollerine ve toplumsal normlara saldırdığı düşünülebilir. Bates’e verdiği bir röportajda Gilmore şöyle der:

“İnsanların onları geride tutan yapıları kaldırması veya yıkması fikri hala gerçekten geçerli. Ve cinsiyet, ırk veya sınıf hakkında konuşuyor olsanız da bu gerçekten kimin güce sahip olduğu ve kimin olmadığı ile ilgili. Bu yüzden, zarar, yıkım ve öfkenin benim için çok önemli bir dil olmaya devam ettiğini söyleyebilirim” (https-28).

Gilmore’un eylemleri, aksiyon resmi sanatçılarının geleneklerine benzer. Tıpkı Jackson Pollock resimleri gibi hareket, süreç ve sonuç bir aradadır. Çalışmalarıyla gerçek yaşam mücadelelerini sembolik olarak tasvir eder. Kate Gilmore’un yapıtları, akışkanlık, kaotik yapısı, anlamların birbiri yerine geçmesi, objelerin yapılıp bozulması, yıkım ve öfkenin bir dil olarak benimsenmesi nedeniyle postmodern feminizme işaret etmektedir, denilebilir.

2.2. Dördüncü Dalga ya da Bulanık Üçüncü Dalga

Dördüncü dalga feminizm, 2010'larda başladığı düşünülen ve kadınların güçlendirilmesine, internet araçlarının ve sosyal medyanın kullanımına odaklanan bir feminist harekettir. Dördüncü dalga, toplumsal cinsiyet normlarına ve toplumdaki kadınların ötekileştirilmesine odaklanarak daha fazla cinsiyet eşitliği aramaktadır.

İnternet, düşünce mantığına yaptığı vurgu ile geç kapitalizme paradigmatik geçiş ve kendi kendini temsil etme biçimleri ile özdeşleşme ve yönetme anlamında çok yönlü bir değişimi teşvik etmiştir. İnternetin kendisi, bir yandan demokratikleştirici ve özgürleştirici bir potansiyele, diğer yandan sosyal kontrol ve çeşitli baskı biçimleri için sert bir mekanizmaya işaret eden, teknolojik doğasının keskin bir uygulaması haline gelmiştir. Sosyal medyanın, çevrimiçi oyunların ve akıllı telefonların yaygınlaşması, yeni ve hızlandırılmış değişim çağında kendini temsil etme rolünü başlatmıştır.

İnternet, feministlere kolektif projelerini çeşitli, organize ve küresel olarak üretken yeni bir çerçeve sunar. Bu anlamda, hem teknolojinin kendisi hem de onu anlamaya yönelik girişimler, küresel ve ulus ötesi feminizmlere doğru önemli bir farkındalık sağlar.

Son birkaç yılda internette yaygınlaşan sanat uygulamaları, projeler ve performanslar dikkat çekicidir. İnternetin sanatta artan yaygınlığı ve onunla olan ilişkisi, yeni bir feminist dalgayı başlatıyor gibi görünmektedir.

Bu 'performanslar', feminist performansın geçmişinden bir biçimiyle ayrılır; İnternetle fiziksel bedenler, dijital bedenlere dönüşür. Çevrimiçi olarak sanatçının bedeninin ya da 'görüntü bedeninin' kullanımını teşvik eder. Dijital görüntüler, günümüz sanatına mekân oluşturacak yeni bir üretkenlik sunar.

Sosyal medyanın, kadınların ses bulmasında, sosyal olarak aktif hale gelmesinde ve kamuoyunda yer almasına yardımcı olmasında önemli bir rol oynadığı yadsınamaz. Genellikle geleneksel medyada erkek egemenliği tarafından susturulan ezilen ve ötekileştirilmiş grupların sesleri için açık bir platform sağlar.

Açık ve erişilebilir iletişim kanallarıyla, yaşamın her kesiminden kadınlar, coğrafya ve zamanın engelleri olmadan dünya görüşlerini paylaşabilirler. Kadınlar, feminist fikirlerin yaygın hale gelmesine yardımcı olacak şekilde dünyanın dört bir yanındaki aktivistlerle etkileşimli ve anında temas kurabilirler. Hiç şüphe yok ki sosyal medya sayfaları, grupları ve blogları feministler arasında tartışma ve etkinlik için odak noktası haline gelmiştir. Cinsiyetçiliğe karşı çevrimiçi kampanyalar, farklı sesleri

sahneye getiren ve genellikle anında sonuç alan çevrimiçi protesto eylemleri yaratmaktadır. Geleneksel medya ise sosyal medyada gerçekleşen olayları rapor ederek feminist kavramların daha geniş halk bilincinde yer almasını mümkün kılmaktadır.

Ancak, ilerleme ne kadar büyük olursa, geri tepmenin de o kadar büyük olacağı beklenebilir. İnternet, alternatif bir kamusal alan için ideal koşullardan bazılarını yaratmakta, kamusal demokratik söylemi yönetmekte ve ataerkil sosyal biçimlere meydan okumaktadır. Ayrıca bir toplumsal değişimin kaynağı olma durumunun yanı sıra, genellikle kadınlara ve azınlıklara baskıyı arttırabilir ve bazen de onu büyütebilir. Baskılara rağmen çevrimiçi mücadelenin devam edeceği düşünülmektedir.

2.2.1. #MeToo hareketi

Kadın hareketleri, siyasal ve toplumsal kültürde önemli bir rol oynamıştır. İdeolojik olarak farklılıklar gösterse de bazı hareketler, toplumda ciddi değişikliklere neden olmuşlardır. Toplumsal hareketlerin kapsamı, çeşitlilik göstermektedir. Birçok hareket yerel politikalarla sınırlıyken diğerleri uluslararasıdır.

Alyssa Milan'ın Twitter'dan başlattığı çağrı ile #MeToo hareketi, büyük bir küresel etki yaratmış ve bu da kendisini en önemli ve hala devam etmekte olan hareketlerden biri haline getirmiştir (Görsel 2.42 ve Görsel 2.43).

Diğer tüm sosyal hareketler gibi, #MeToo hareketi de toplumsal cinsiyet eşitsizliği kavramına dayanmaktadır. Ataerkil sistemde kadınların eğitim, iş, sağlık alanlarını hakkaniyetli bir şekilde geri almaları kolay olmayabilir. Ancak bu hareketin dikkat çektiği nokta kadınların toplumsal haklarıyla değil, beden/kimlik haklarıyla ilgilidir.



Görsel 2.42. #MeToo Hareketi Afişi



Görsel 2.43. #MeToo Hareketi Afişi

Kadın cinayetleri, son yıllarda sosyal medyada oldukça dikkat çekmektedir. #MeToo hareketi, 2006 yılında cinsel şiddetten kurtulanlara, özellikle de düşük refah topluluklarından gelen kadınlara iyileşmenin yollarını bulmaları için kurulmuştur. Hem cinsel şiddetten kurtulanlar için bir kaynak yaratmak, hem de toplumlarda cinsel şiddeti kesintiye uğratmak için, yine hayatta kalanlar tarafından yönlendirilen bir savunucular topluluğu oluşturmaktadır.

#MeToo hareketi ile amaç, hayatta kalanların ihtiyaçlarını karşılamak için cinsel şiddet konusundaki küresel dili yeniden çerçevelemek ve genişletmektir. Ayrıca tacizlerin ifşa edilmesi ve faillerin hesap verebilir olmasını ve uzun vadeli değişimi sürdürmek için uygulanan stratejilerin takipçisi olmaktır.

Kız kardeşlik söylemi ile #MeToo Hareketi, radikal feminizme işaret etmektedir, denilebilir.

2.2.2. Las tesis

Dünya çapında yaygın hale gelen “el violador en tu camino” veya “yolda tecavüzcü” olarak adlandırılan bir Şili feminist marşı tüm dünyaya ulaşmıştır. Latin Amerikalı kadınların sosyal medya çağrısına yanıt veren yüzlerce feminist aktivist, 7 Aralık'ta Tower Bridge'in güney tarafında toplanır. Renkli kıyafetlerle, gözleri siyah fularlarla bağlı halde bir şarkı seslendirir ve politik sembolizm açısından zengin bir koreografi yapar. Şarkı, ilk kez 25 Kasım'da Şili'nin Santiago şehrinde, “Şiddetin Ortadan Kaldırılması Uluslararası Günü”nü kutlamak için Las Tesis tarafından çalınır. Protestocular için şarkı sözleri ve koreografi, kadınların şiddet deneyimlerini doğrudan yansıtır. Performans sırasında gözü kapalı olan aktivistler, üç kez eğilir. Performans,

sanatçılar ve aktivistler tarafından birçok ülkede benzer biçimde tekrarlanmıştır (Görsel 2.44) (<http-29>).



Görsel 2.44. *Las Tesis Gösterisi, Şili, 2019.*

Las Tesis hareketinin kız kardeşlik söylemi, dayanışma vurgusu ve tüm kadınları merkezine alan eylemleriyle radikal feminizmden izler taşıdığı görülmektedir.

2.2.3. Dijital karanfil

Dijital Karanfil Projesi, “Kız Başına Platformu” tarafından başlatılan bir kadın projesidir. Proje dâhilinde kadın cinayetlerinin yaşandığı sokak ve caddelerdeki duraklara QR kodlu etiketlerden oluşan “Dijital Anıtlar” bırakılmıştır. Bu QR kodlar okutulduğunda orada cinayete kurban giden kadınların künyesi bulunmaktadır (Görsel 2.45).



Görsel 2.45. Dijital Karanfil Projesi, 2019

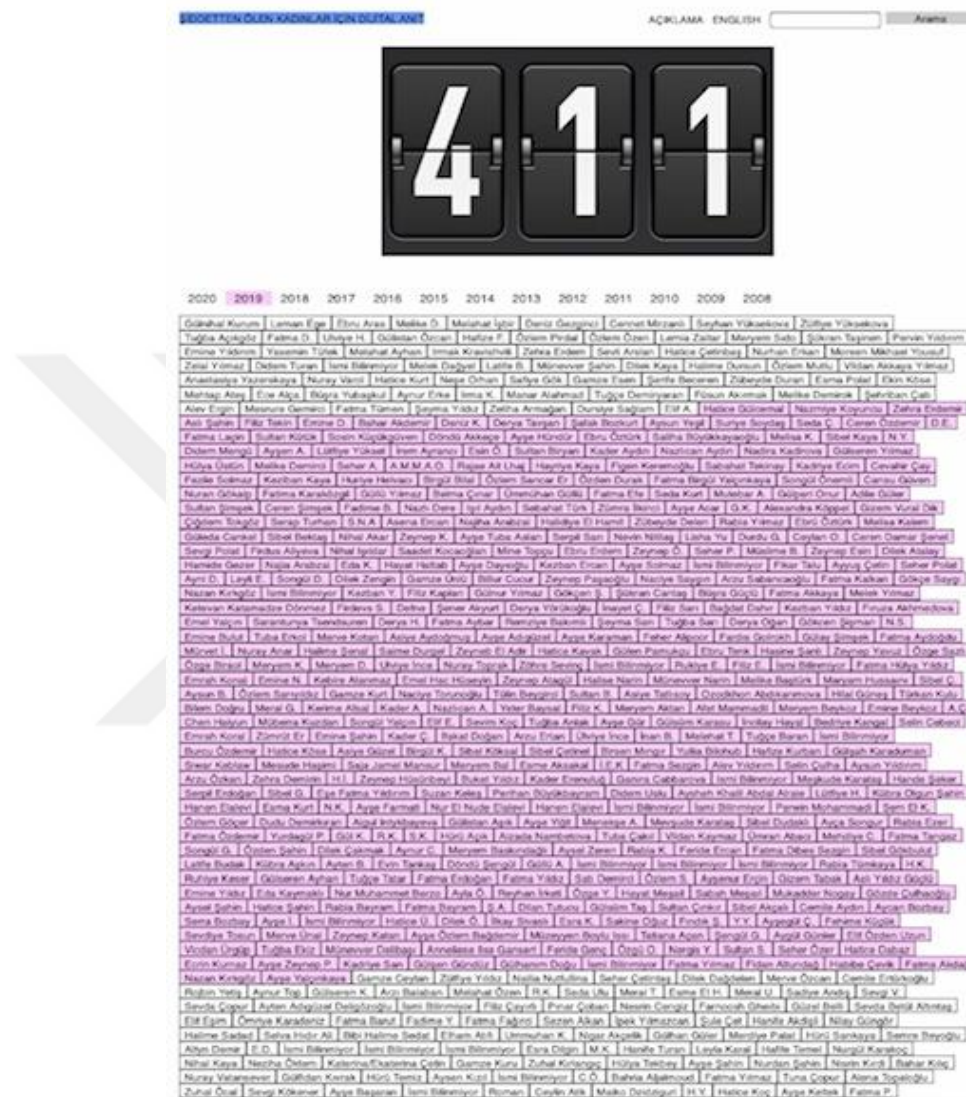
Projenin amacı, cinayete kurban giden kadınların her birine ait bir dijital anıt oluşturmak ve yine kadına şiddete karşı toplumda bir farkındalık yaratmaktır.

İnternetin yaygın kullanımı ve kolayca erişilebilir olması dolayısıyla internette kadın cinayetlerinin görünürlüğü artmıştır. Şiddete maruz kalan ya da öldürülen kadınlar, bu görünürlükleriyle birlikte mücadele etmenin öneminin farkına varılmasını sağlamıştır. Birlikte mücadele fikrinin çıkış noktası olan radikal feminizm, burada da yansımalarını göstermektedir.

2.2.4. Anıt sayaç

Anıt Sayaç, tıpkı “Dijital Karanfil” gibi Türkiye’de öldürülen kadınların adını yaşatmak için dijital anıt niteliğinde bir platformdur. “Dijital Karanfil”den farklı olarak, öldürülen kadınlar Anıt Sayaçta tek tek değil bir arada gösterilir (Görsel 2.46). 2008 yılından bu yana öldürülen kadınlar gün gün platforma eklenir. İnternet sayfası

üzerinden paylaşılan bu dijital anıt sayfasına girildiğinde durumun vahameti açıkça ortaya çıkmaktadır.



Görsel 2.46. Anıt Savaş Projesi, 2019 Kadın Cinayetleri, 2008

Dramatik bir biçimde gözler önüne serilen tabloda, kadınların isimleri yer almaktadır. İsimlerine tıklandığında medyada yer alan haberlerine ve bazılarının fotoğraflarına rastlanır. Diğer birçok proje ve sanat performansları gibi Anıt Savaş da göstererek farkındalık yaratmak istemektedir.

Anıt Savaş projesi, radikal feminizmin “Kadın mücadelesi sınıf mücadelesidir” ve “Kişisel olan politiktir” sloganları ile örtüşmektedir. Bu anlamda proje, radikal feminizmin bir yansıması gibi durmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FEMICIDE

“Femicide” ya da “feminicide” terimleri, kadınlara karşı eşitsizlik, baskı ve sistematik şiddetin gerçeklerini göz ardı eden “homicide” (Cinayet) terimine alternatif olarak kadınların öldürülmesini tanımlamak için kullanılmaktadır. Femicide, cinsiyet temelli nefret suçlarını ifade etmektedir. Daha sonraları "kadınların erkekler tarafından kadın düşmanlığıyla öldürülmesi" olarak tanımlanmıştır (http-30). Tanım, kadın cinayetlerinin ötesinde, her türlü cinsiyetçi cinayet türlerine kadar genişletilmiştir. Kadın cinayeti terimi, kadınların özel ve kamusal alanlarda öldürülmesi bağlamında kullanılmıştır. Bazı Avrupa ülkelerinde bu tür cinayetler, ‘tutku suçları’, Orta Doğu’da ‘onur cinayetleri’ olarak tanımlanmaktadır. Bu ikilik basit, ayrımcı ve çoğunlukla basmakalıp yapılanmayı ortaya koyar ve dünyadaki tüm kadınların karşı karşıya kaldığı siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel ve cinsiyet faktörlerinin kesişimini gizler.

Küresel olarak, cinsiyete bağlı cinayetlerin farklı tezahürlerinin yaygınlığı endişe verici boyutlara ulaşmaktadır. Kültürel ve sosyal tezahürler, cezasızlıkla kabul edilmeye, tolere edilmeye veya haklı gösterilmeye devam etmektedir. Bu şiddet, yalıtılmış veya bireysel amaçlardan ziyade, ırk, cinsiyet ve sınıfların hiyerarşik, sosyal ilişkilerini tanımlamak ve böylece ötekileştirilmiş toplulukların eşitsizliğini sürdürmek için kurumsal mantığı takip eder. Bu tür cinayetler genellikle aniden ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan olaylar değil, süreklilikte yaşanan nihai şiddet eylemleridir. Cinsiyete bağlı cinayetler, yeni bir şiddet biçiminden ziyade, kadına yönelik şiddetin mevcut biçimlerinin aşırı tezahürüdür.

Toplumsal cinsiyetle ilgili cinayetleri anlamak, içinde gerçekleşen siyasi, sosyal ve ekonomik bağlamları - eşitsizlik kalıpları ve erkeklerin kadınların güçlendirilmesine verdikleri yanıtlar da dâhil olmak üzere- hesaba katmayı gerektirir.

Kadınların öldürülmesine karşı cezasızlık ya da yetersiz cezalar, küresel bir endişe haline gelmiştir. Faillerin hesap vermesi sağlanmaz ise cezasızlık sadece şiddet hedeflerinin itaatini ve güçsüzlüğünü arttırmakla kalmaz, topluma kadına yönelik erkek şiddetinin hem kabul edilebilir hem de kaçınılmaz olduğunu bildiren bir mesaj da verir.

Nikki van der Gaag’ın aktarımıyla Birleşmiş Milletler Kadın Birimi 2015-2016 raporuna göre; Dünya çapında aşırılıkların artması, şiddet içerikli çatışmalar, işsizlik, ekonomik krizler ve küresel iklim değişikliği bugün en büyük problemlerden sadece

birkaçını oluşturmaktadır. Kadına yönelik şiddetin boyutları son derece olumsuz ve her anlamda eşitsizlik artmaya devam etmektedir. Dünyadaki kadın nüfusunun %30'dan fazlası partner şiddetiyle karşı karşıya ve şiddet artık ırk, coğrafya, sınıf ötesi bir durumdadır (van der Gaag, 2019, s.22).

Partner şiddeti tüm dünyada milyonlarca kadını etkileyen bir sorundur ve ortak şiddetin ezici yükü kadınlar tarafından taşınmaktadır. Partner şiddetinden kaynaklanan cinayet üzerine yapılan araştırmalar, neredeyse istisnasız olarak, kadınların erkeklerden daha fazla risk altında olduğunu ve kadın cinayet kurbanlarının çoğunun erkek partnerler tarafından öldürüldüğünü göstermektedir (Palmén vd, 2016, s.38).

Aile içi şiddet meselesi karanlık ve gizli bir meseleden ibaret değildir, sadece uygulayanın değil, aynı zamanda sessiz kalanların ya da protesto etmeyenlerin duygusu ile yönetilen bir tabu konusudur. Günümüzde ve insanlık tarihinin diğer birçok döneminde eşit derecede, hem aile ortamının dar bağlamında hem de baskıcı sosyal mekanizmaların olduğu daha geniş toplumda ele alınmaktadır. "aile meselelerini sıkı bir gizlilik içinde tut" ailenin mühürlü duvarları ve dolayısıyla sosyal duvarları ile deneyimleyen sayısız kadın ve çocuk olayının temelidir. Bu tür şiddet eylemleri farklı, çok yönlü ama her zaman acı vericidir. Bireylerin ve örneklerinin ekonomik durumu, hem faillerin hem de mağdurların ülke, ırk veya dini ve siyasi inançlarına bakılmaksızın dünyadaki tüm toplumlarda bulunmaktadır.

Cinayet her yerde ciddi bir suçtur. Bireyin yaşam hakkını ihlal eder ve sevilen birinin kaybının neden olduğu acı ve cinayetin kışkırttığı kamu güvensizliği duyguları şeklinde bir bütün olarak toplum için korkunç sonuçlar doğurur ve bu da toplum gelişimini önemli ölçüde baltalar. Birleşmiş Milletler Uyuşturucu ve Suç Ofisi, cinayetlerde bir azalma olduğunu doğrulamıştır. Son birkaç on yılda küresel düzeyde olmakla birlikte, bu azalma kadın cinayetleri için geçerli değildir. Hala toplam cinayetlerin azınlığını temsil etseler de, kadınlar ev içi veya mahremiyetin ana kurbanlarıdır (UNODC, 2011, s.59).

3.1. Eser Uygulaması: Ajanda

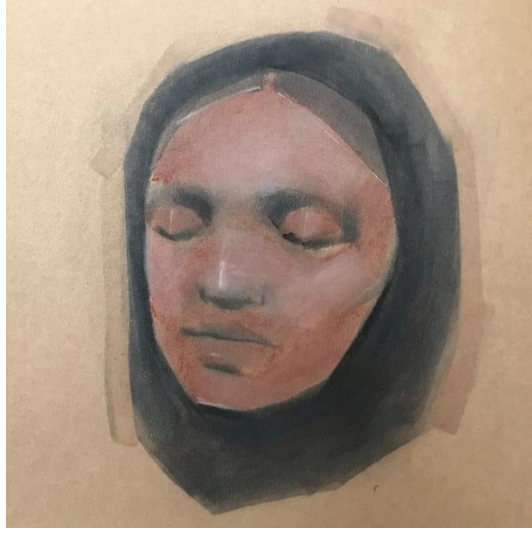
Bir kavramsal sanat örneği olarak “Ajanda”.

Türkiye’de resmi rakamlara göre 2019 yılında öldürülen 299 kadın bulunmaktadır (https-31). Uygulama, bu kadınlara ithafen 299 kadın portresinden oluşmaktadır. Ajanda, artık korunmaya ihtiyaç duymayan kadınlar için sembolik bir yuva niteliğindedir.

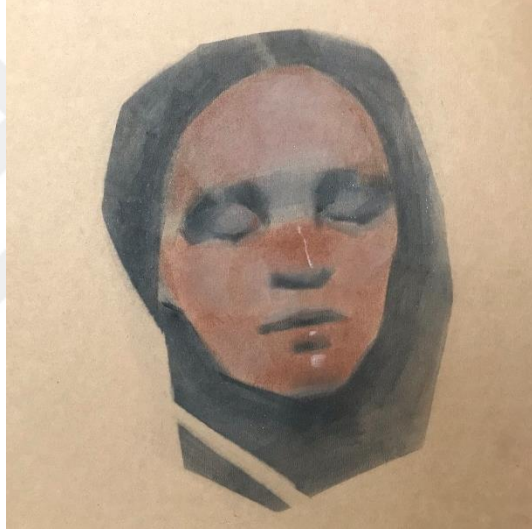
Ajanda çalışmasının amacı, kadın cinayetlerine işaret etmek ve onları daha görünür kılmak için, kadınların yüzlerinden oluşan resimler ile izleyicilerin duyuşal deneyimini ortaya çıkarmak, izleyiciyi cinayete kurban giden kadınların yüzleriyle karşılaştırmak, tıpkı günlük bir ajanda gibi unutulmamalarını sağlamak, onları onurlandırmak ve itibarlarını yeniden iade etmektir.

Bu Ajanda, kadına yönelik şiddetin sinsi gücünün hayata geçirildiği sözsüz bir iletişim şekli amaçlamaktadır. Ona bakanın duyuşal deneyimlerini stratejik olarak yerinden oynatıp, üzerlerindeki masalsı etkiyi ortadan kaldırmayı, “örtük bir beden” ortaya koymayı ve doğal bir süreç olan modernleşmenin etkisiyle bireysel davranışlar gösteren kadınların, varlığıyla yokluğu arasında bir fark yaratmayı hedeflemektedir. Fark o kadar büyüktür ki, zorunlu bir şekilde moderniteye uyumlanmak zorunda kalan hayatlar, bir bir geleneğin içine, toprağın altına gömülmek istenmiştir. Sözsüz bir iletişim şekli ve aynı zamanda bir duyma biçimi yaratmaya çalışan Ajanda, izleyicinin duyuşal deneyimlerini görselden işitmeye kaydırmayı amaçlar. Karanlığın huzursuz edici etkisi ile izleyiciye etin gerçekliğini hatırlatır ve izleyicinin şiddetin dehşetini arttıran sesler duymasını hedefler.

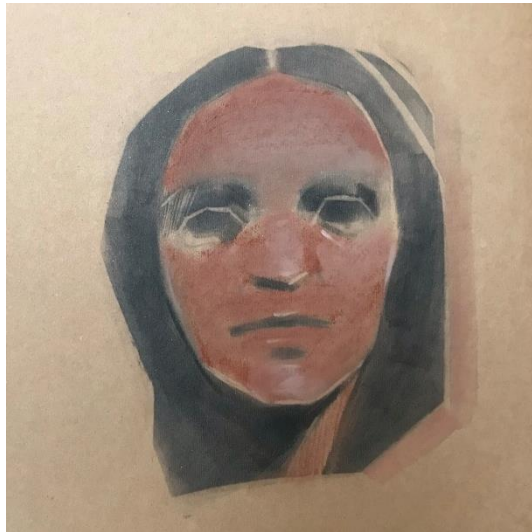
Ajanda, bireyin yapılması ya da unutulmasını istemediği eylemler için tarih düşmesine yarayan bir defterdir. Ajanda, birey olmaya ve kendini hayatının merkezine alıp sınırlarını çizmeye çalıştığı için yok edilen kadınların her biri için ve bütün olarak bir anıt defter niteliğindedir.



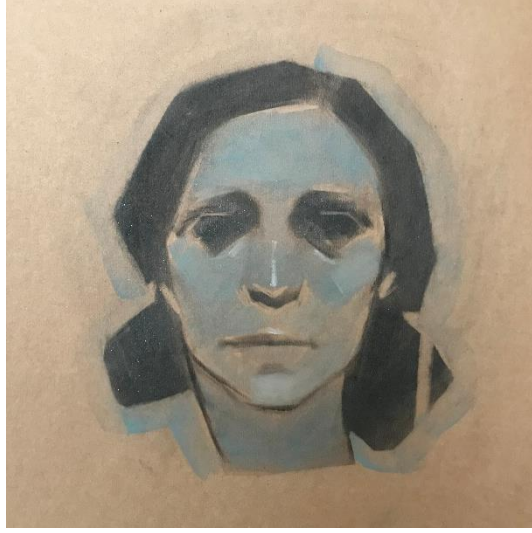
Resim 1. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 2. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



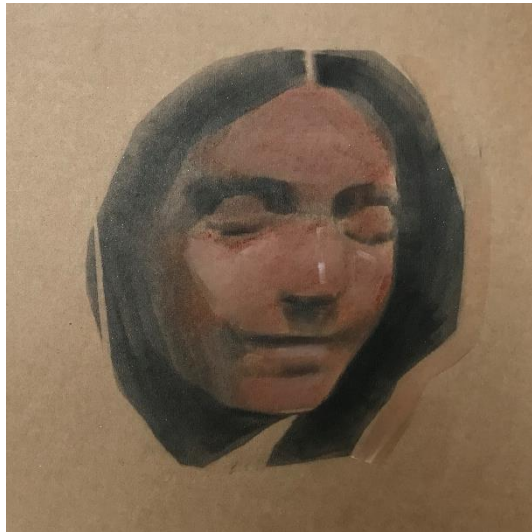
Resim 3. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 4. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 5. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 6. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



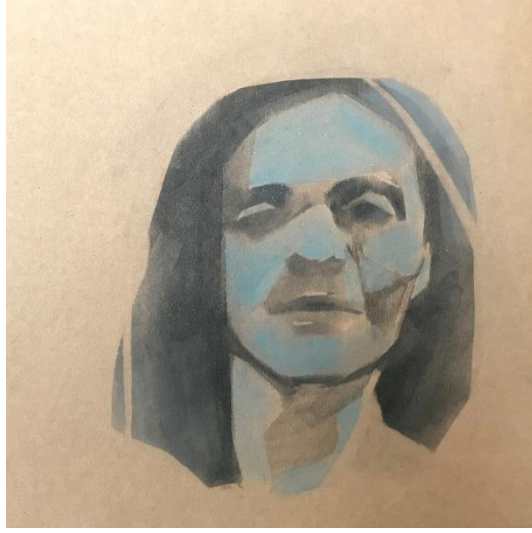
Resim 7. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 8. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



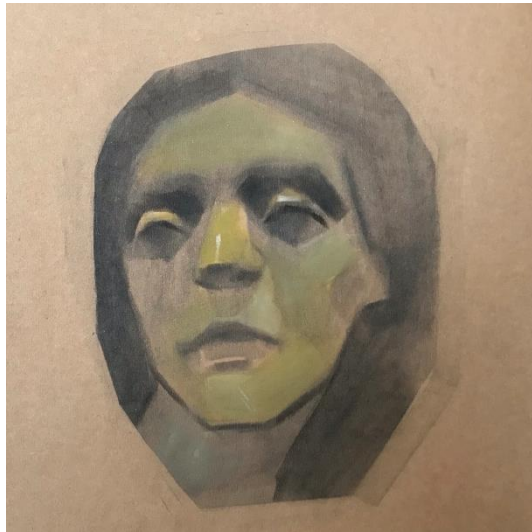
Resim 9. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 10. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 11. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 12. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



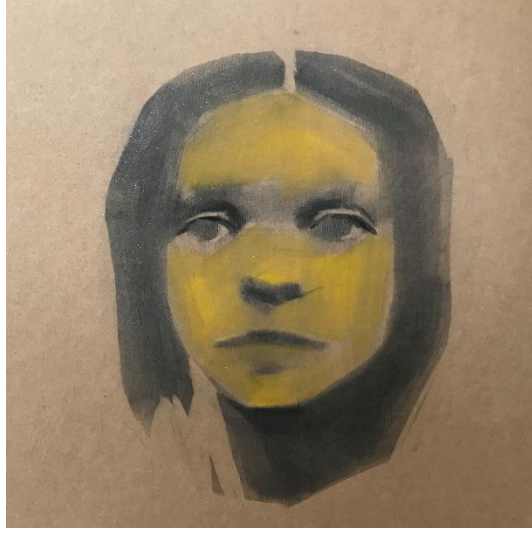
Resim 13. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



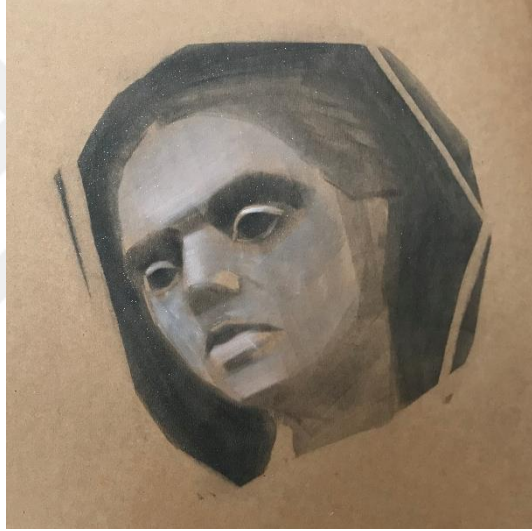
Resim 14. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



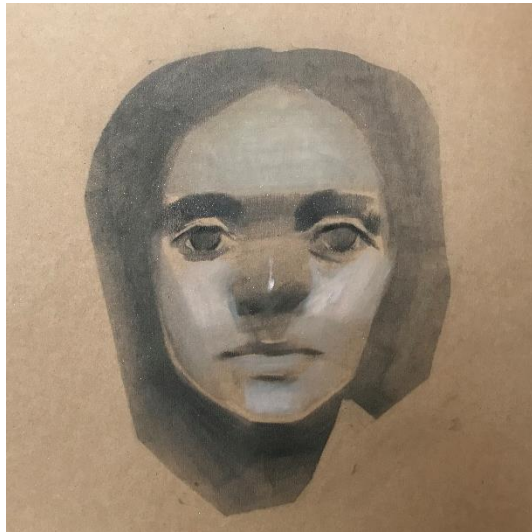
Resim 15. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



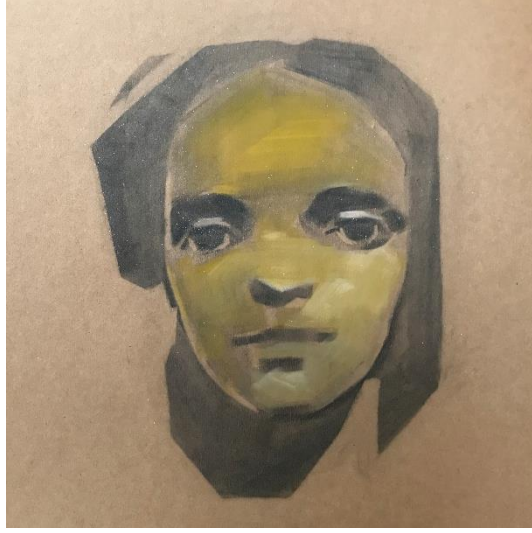
Resim 16. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 17. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 18. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



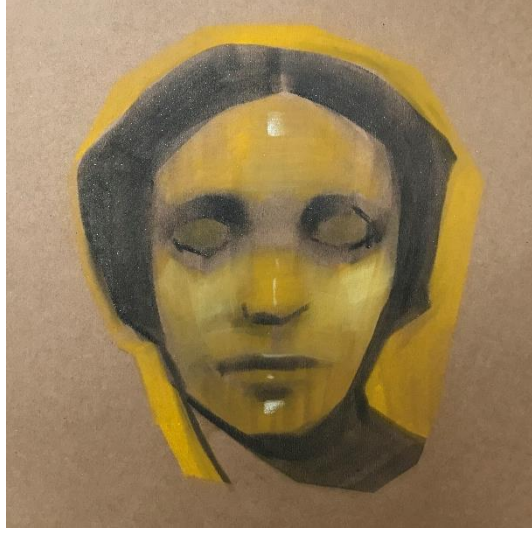
Resim 19. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 20. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 21. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



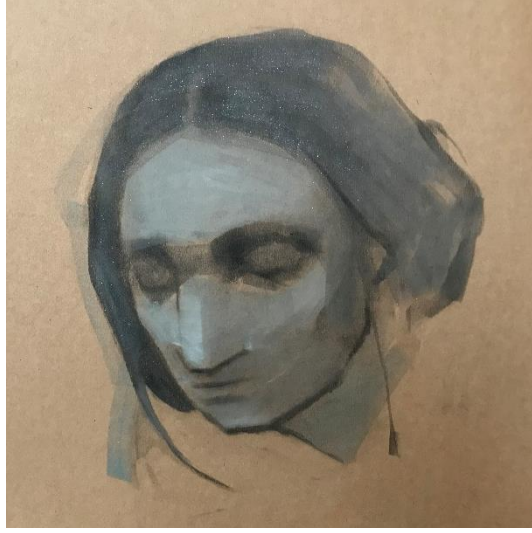
Resim 22. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 23. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 24. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 25. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 26. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 27. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 28. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



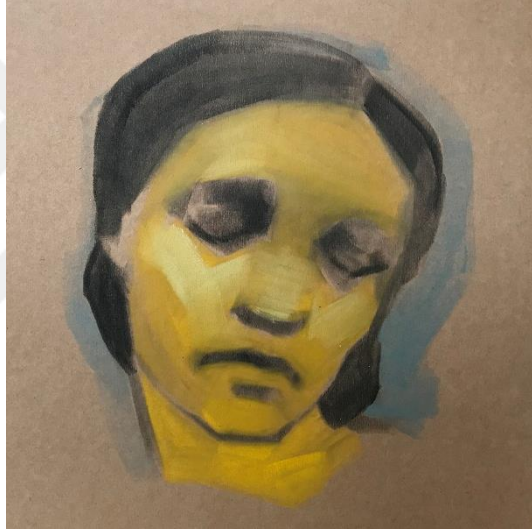
Resim 29. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 30. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



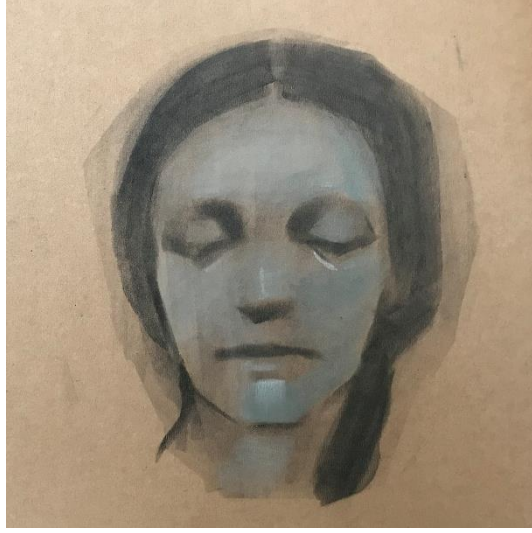
Resim 31. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



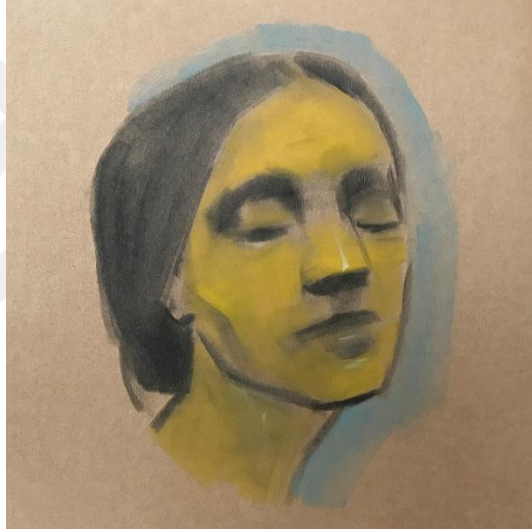
Resim 32. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



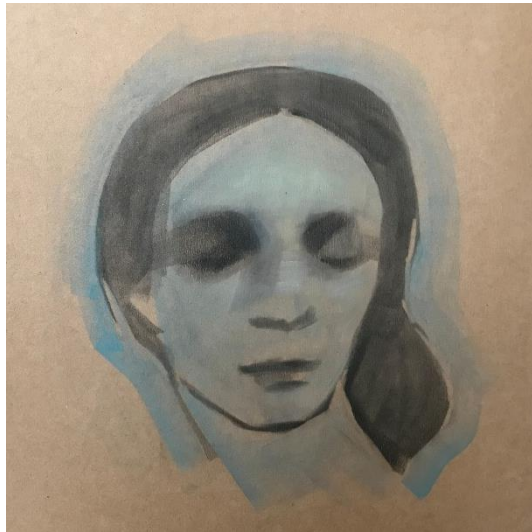
Resim 33. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



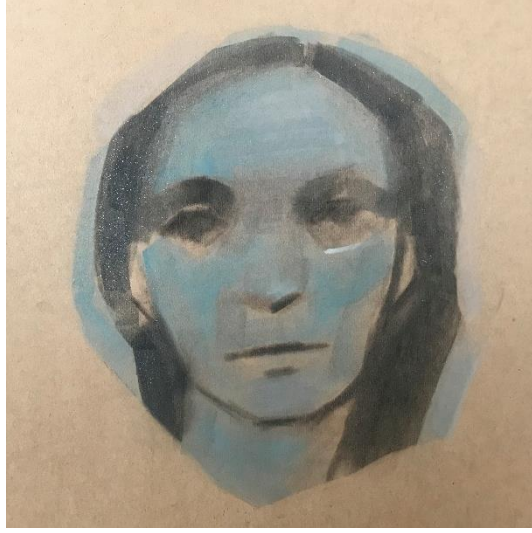
Resim 34. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



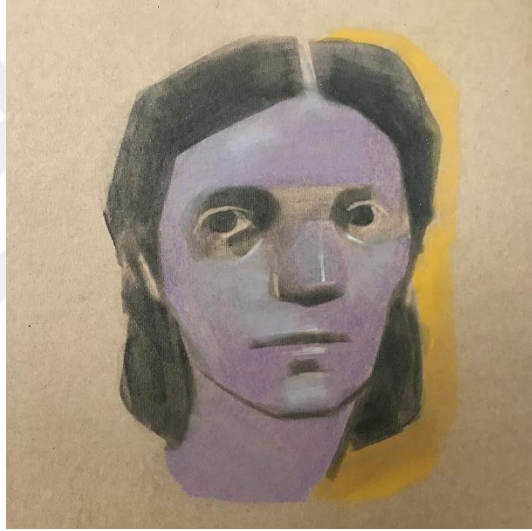
Resim 35. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



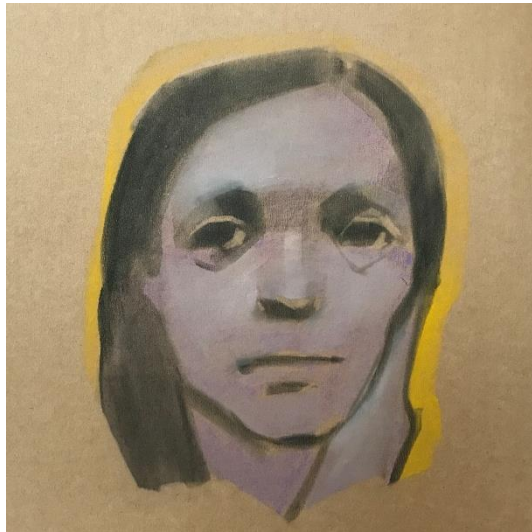
Resim 36. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



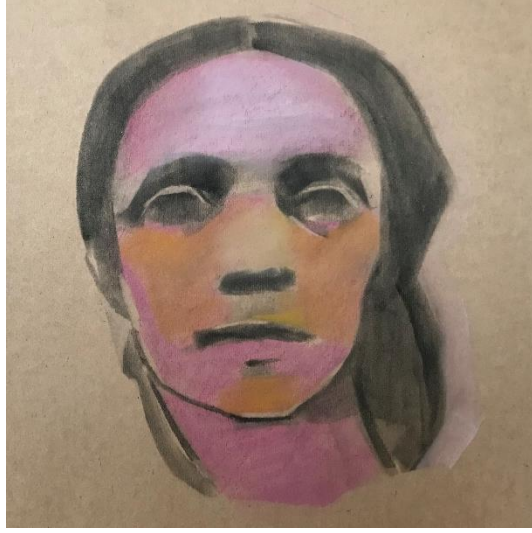
Resim 37. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



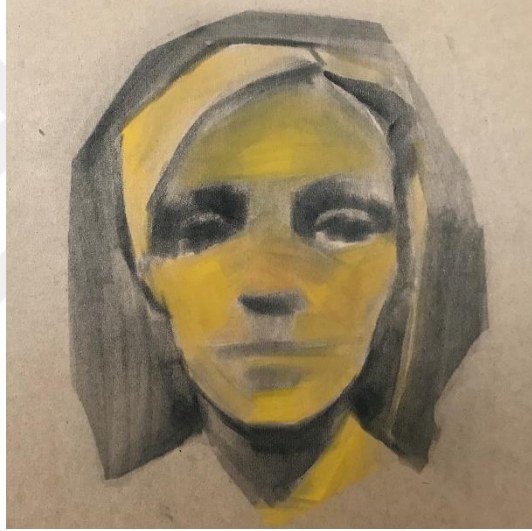
Resim 38. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 39. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 40. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 41. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 42. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 43. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



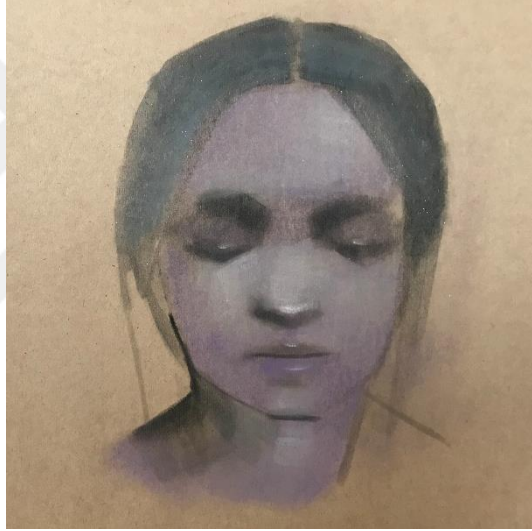
Resim 44. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



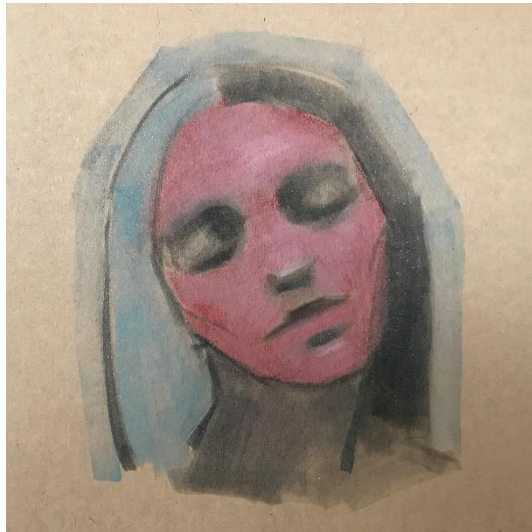
Resim 45. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 46. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 47. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



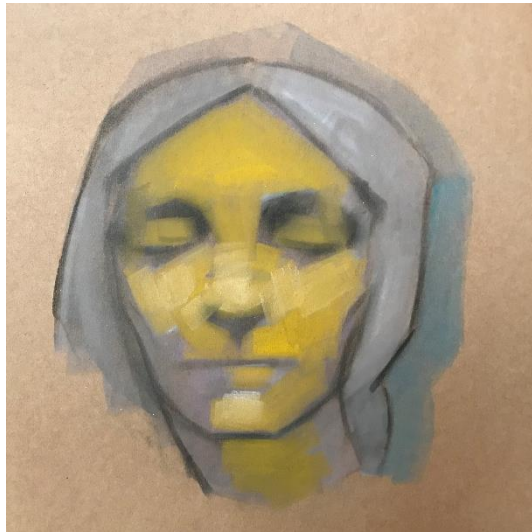
Resim 48. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



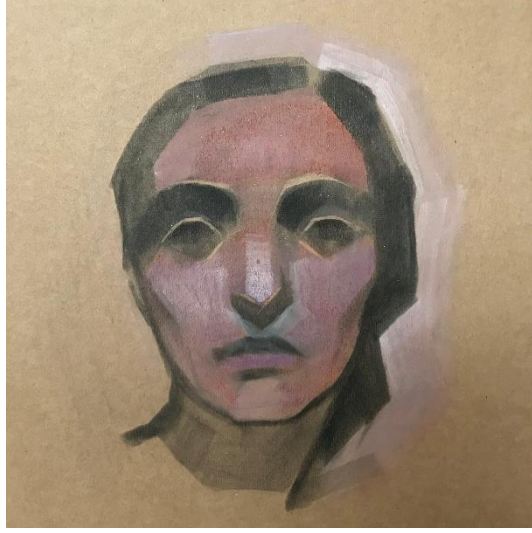
Resim 49. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 50. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 51. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 52. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



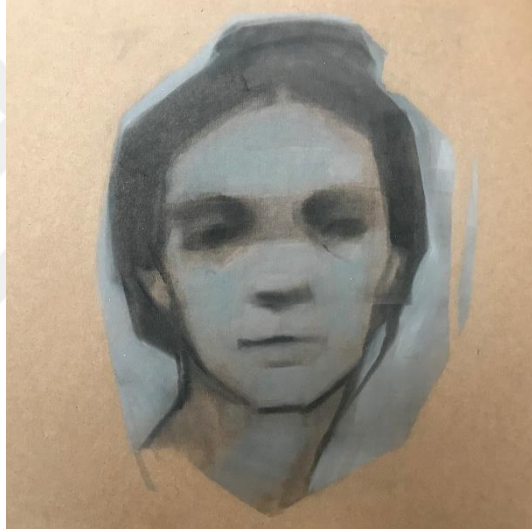
Resim 53. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 54. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



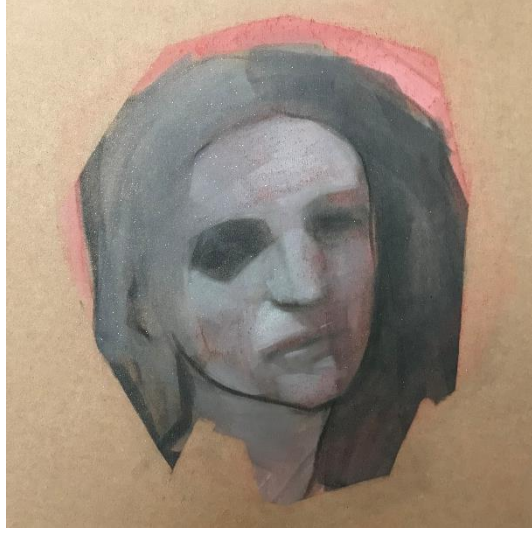
Resim 55. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 56. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 57. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 58. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



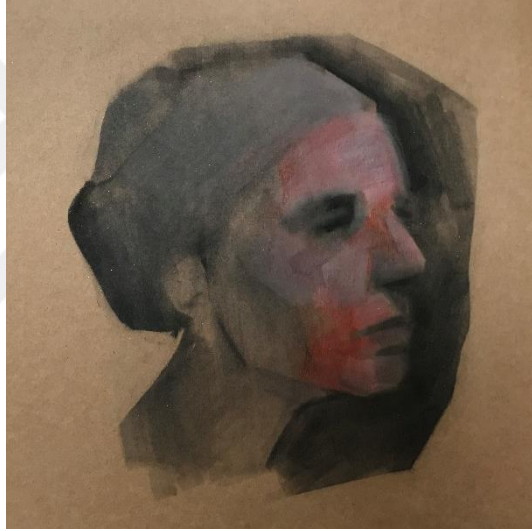
Resim 59. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



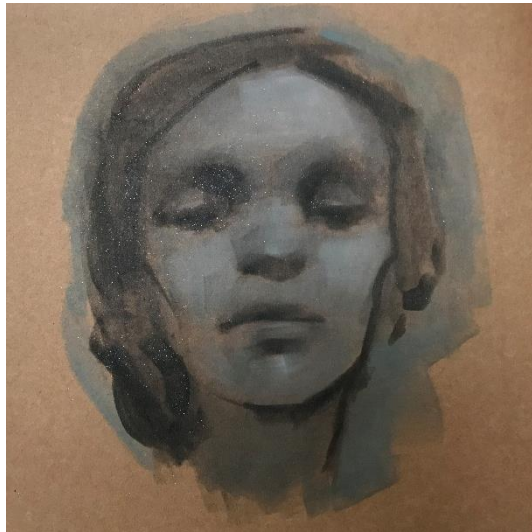
Resim 60. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 61. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 62. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 63. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



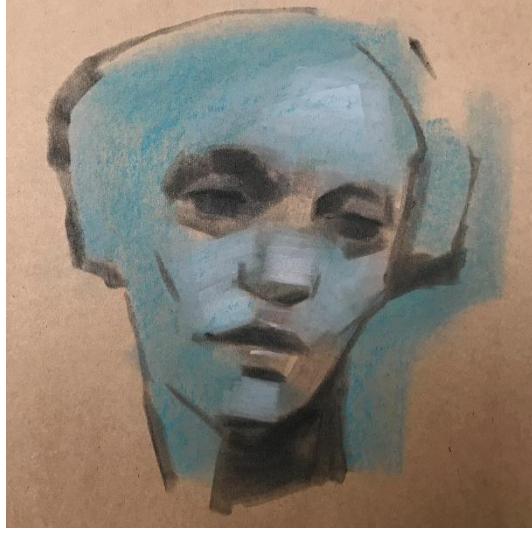
Resim 64. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 65. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



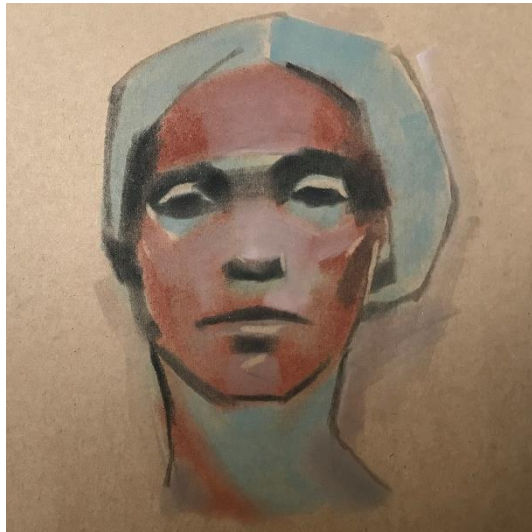
Resim 66. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



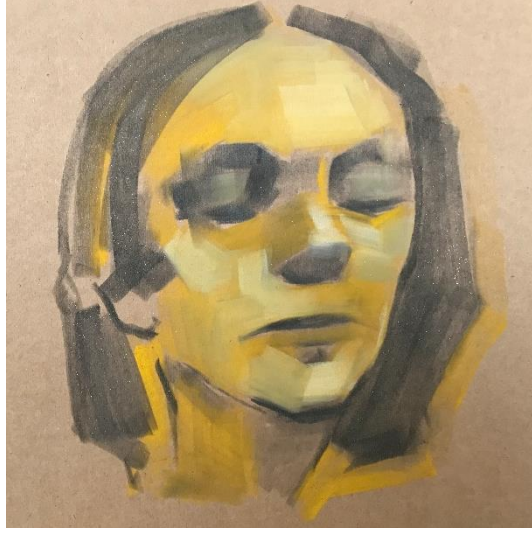
Resim 67. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 68. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



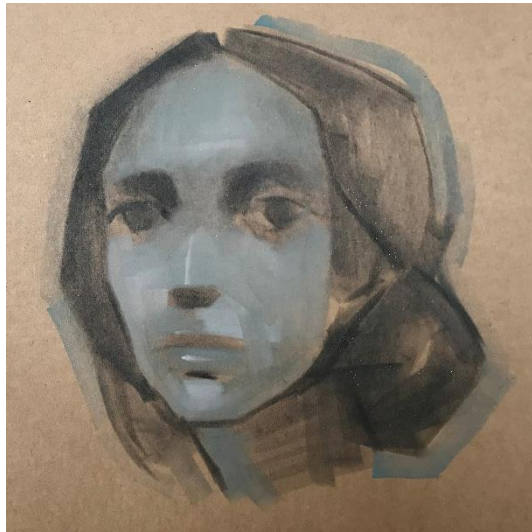
Resim 69. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



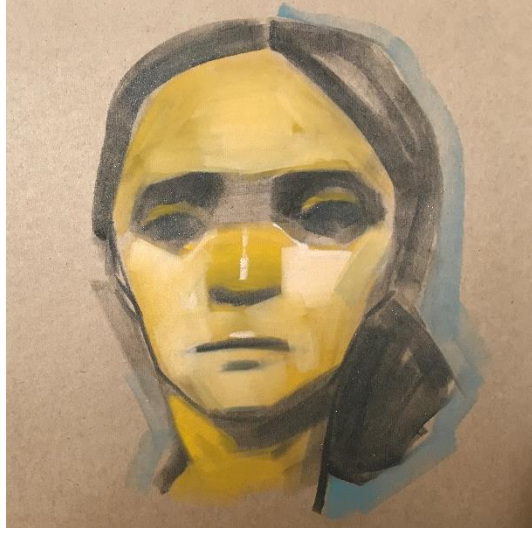
Resim 70. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



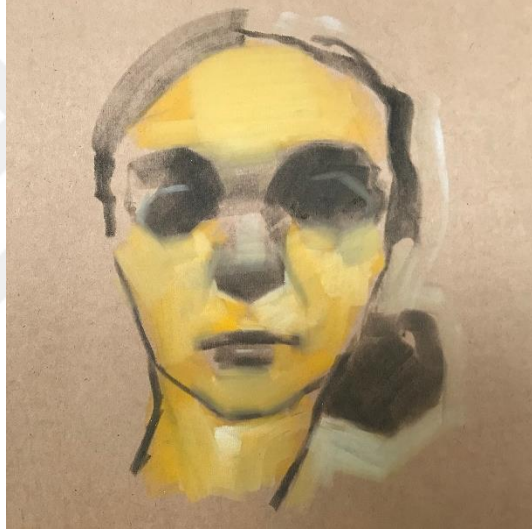
Resim 71. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 72. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



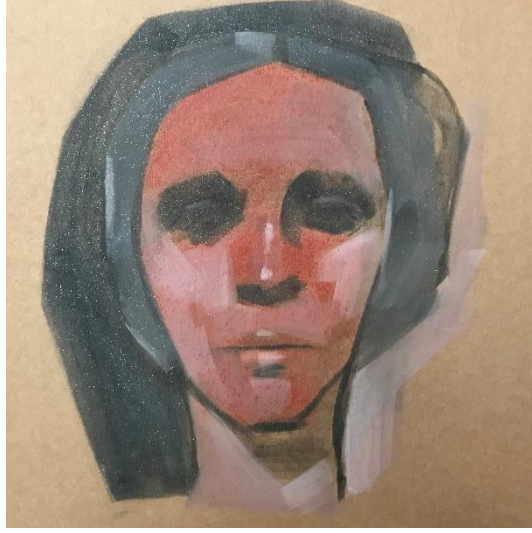
Resim 73. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



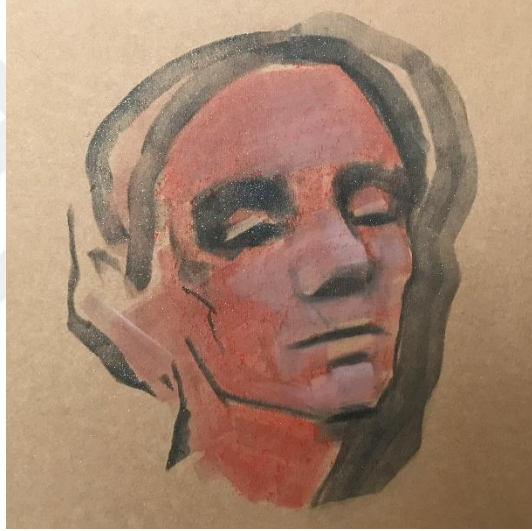
Resim 74. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



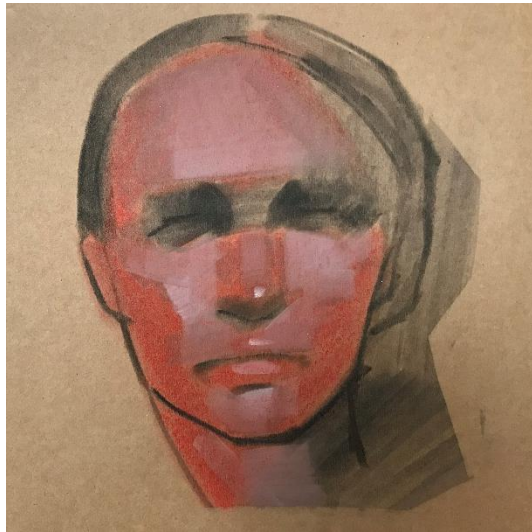
Resim 75. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



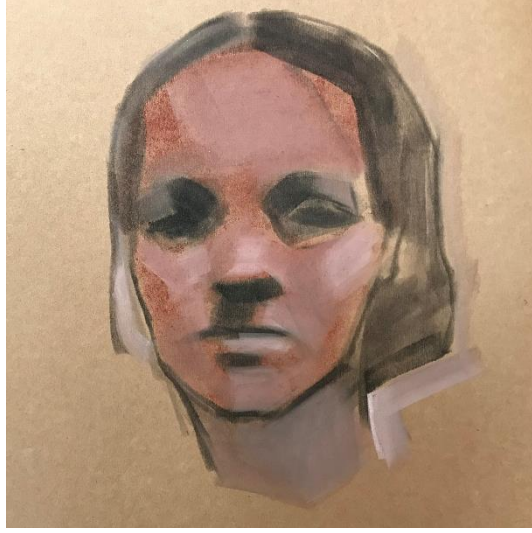
Resim 76. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



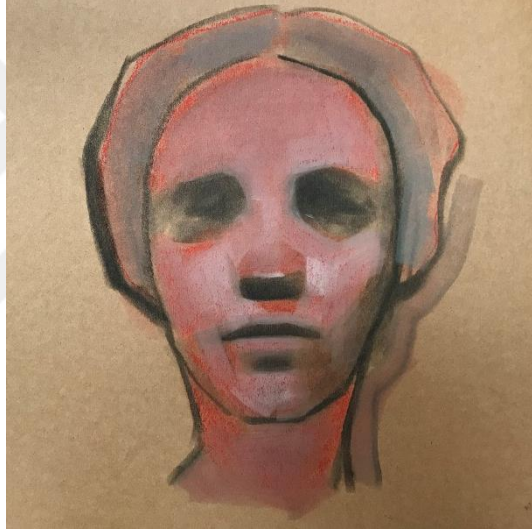
Resim 77. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



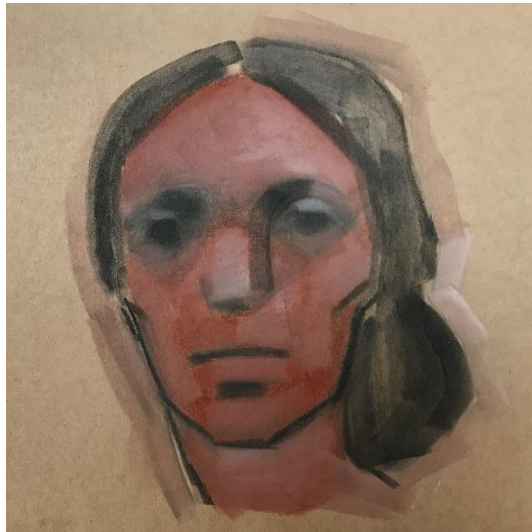
Resim 78. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 79. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



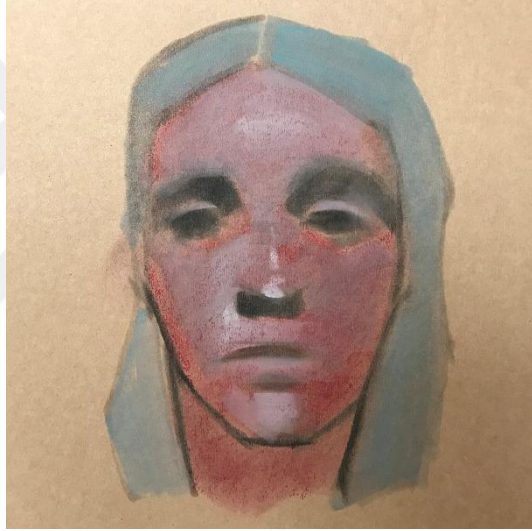
Resim 80. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



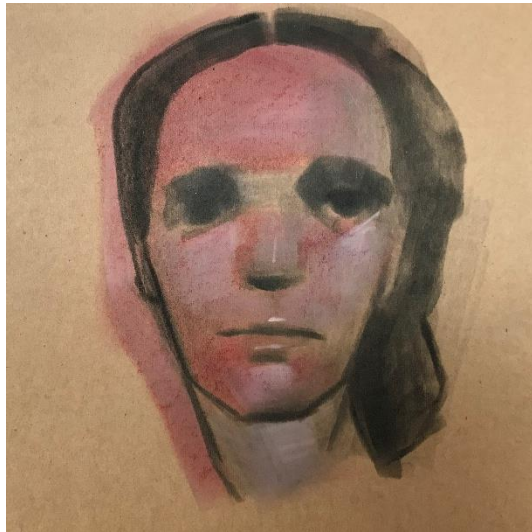
Resim 81. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 82. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



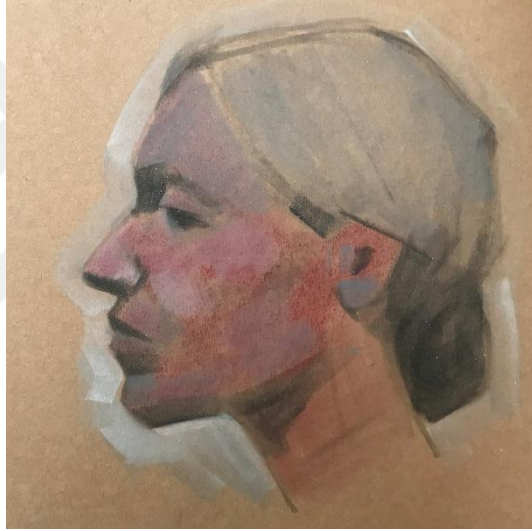
Resim 83. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 84. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 85. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 86. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 87. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



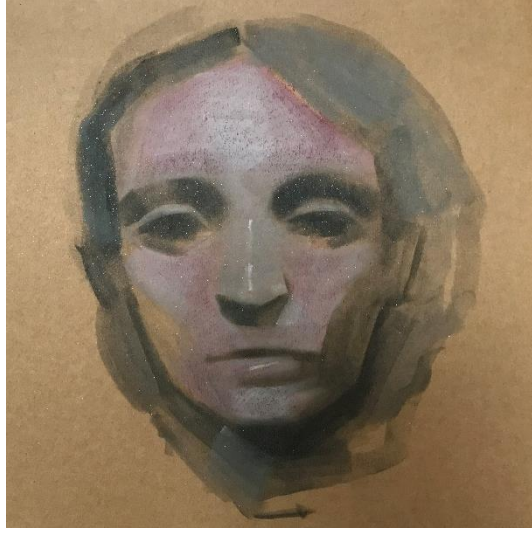
Resim 88. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



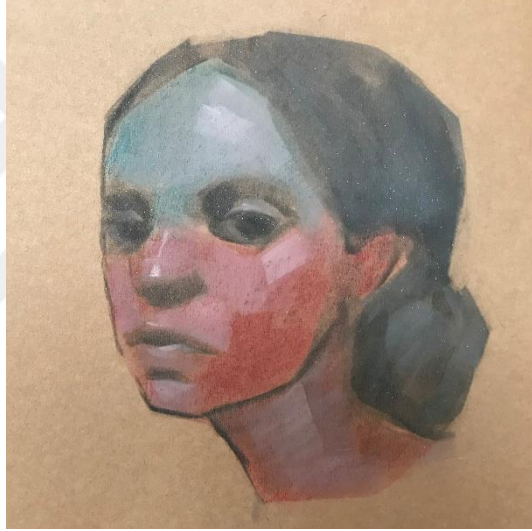
Resim 89. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 90. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 91. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



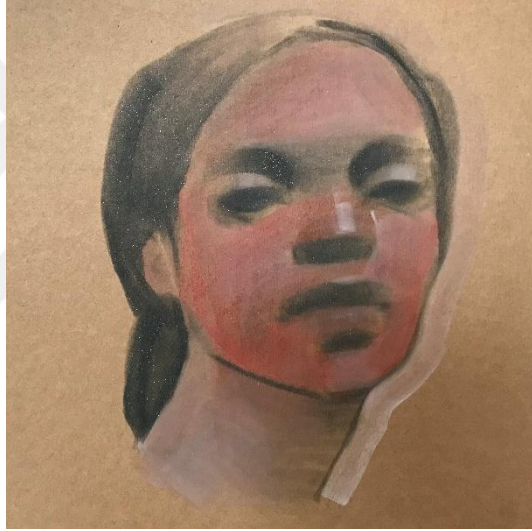
Resim 92. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



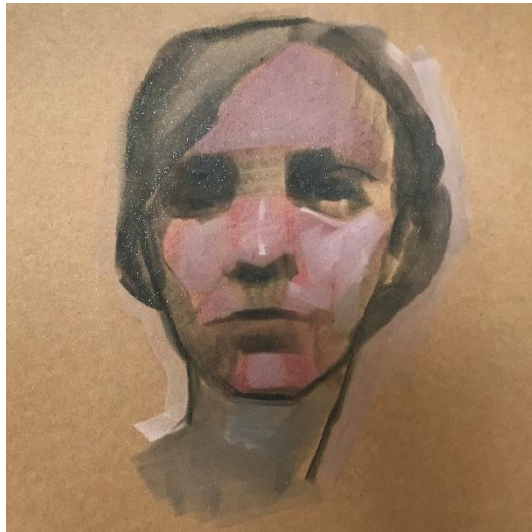
Resim 93. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



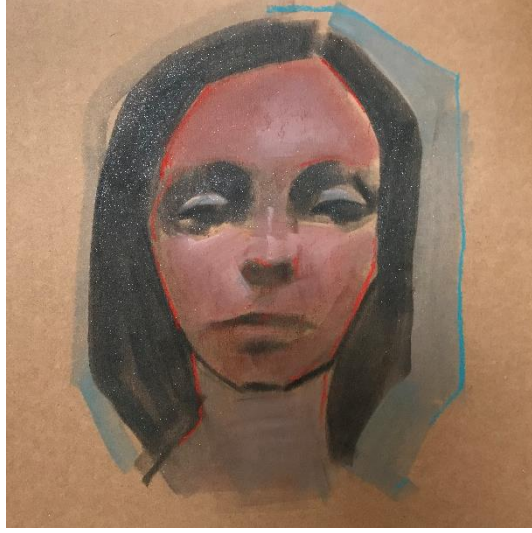
Resim 94. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



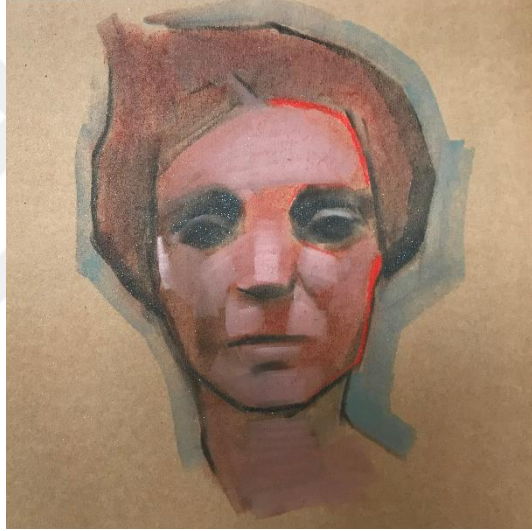
Resim 95. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



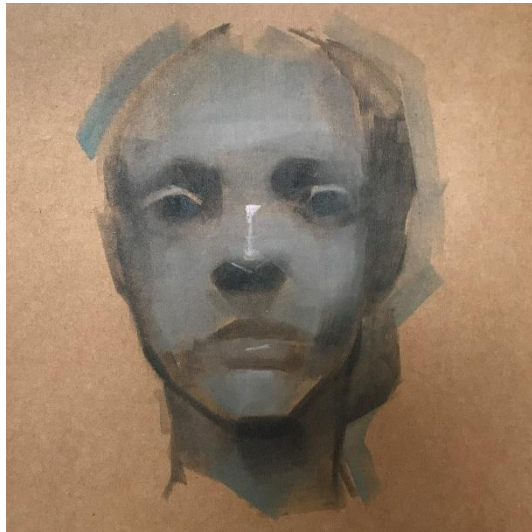
Resim 96. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



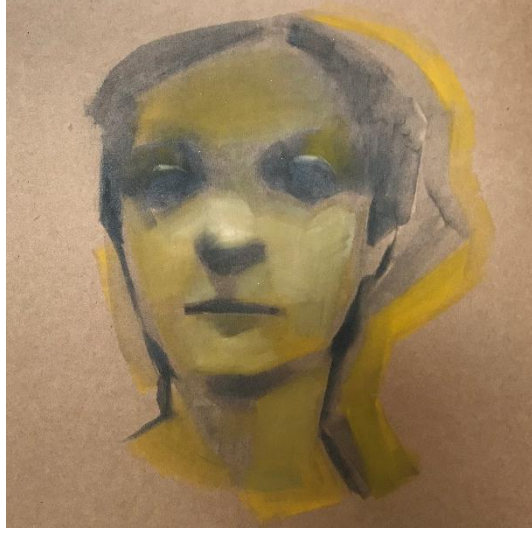
Resim 97. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



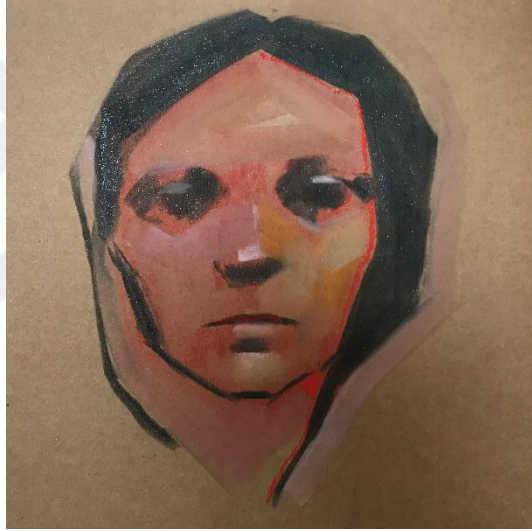
Resim 98. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 99. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



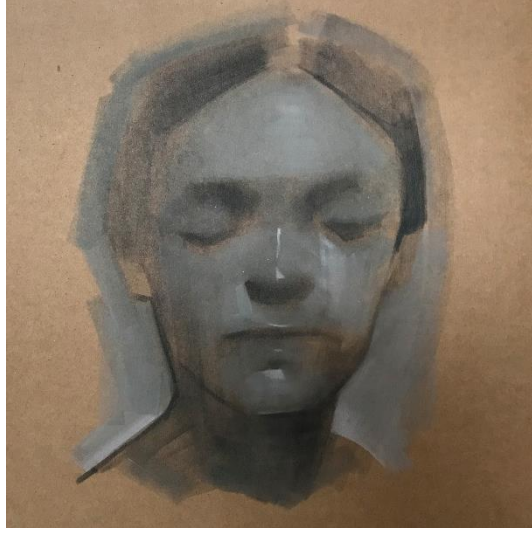
Resim 100. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



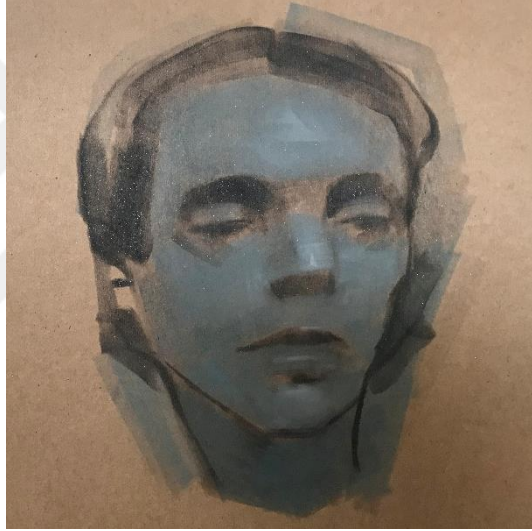
Resim 101. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



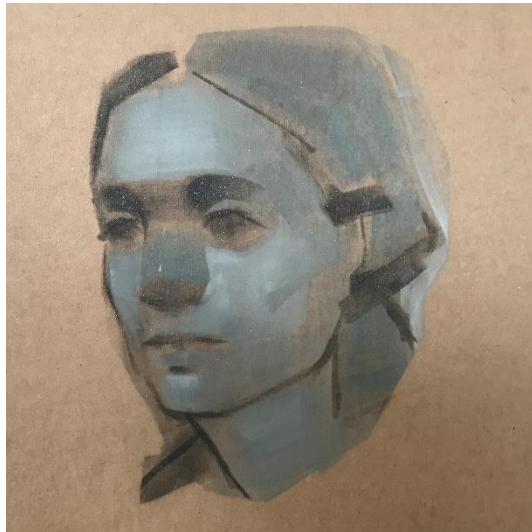
Resim 102. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



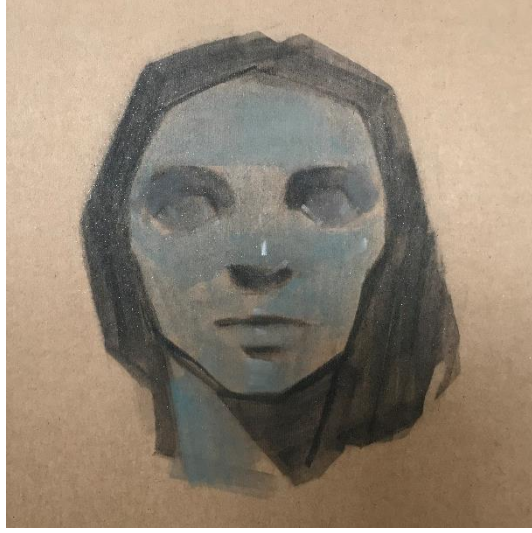
Resim 103. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 104. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



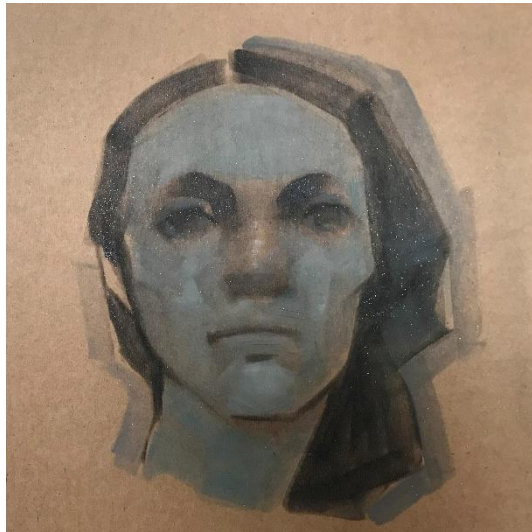
Resim 105. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



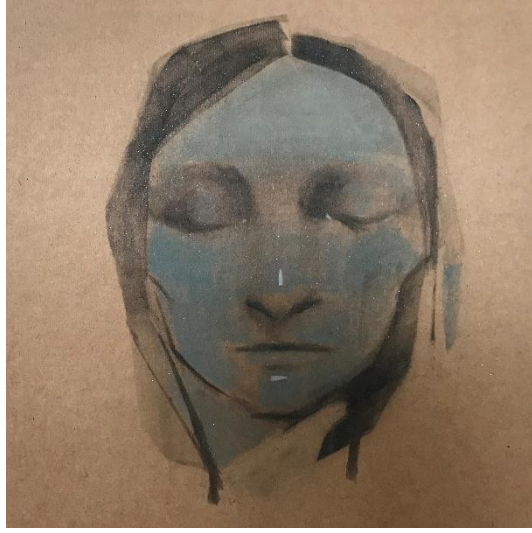
Resim 106. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 107. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 108. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



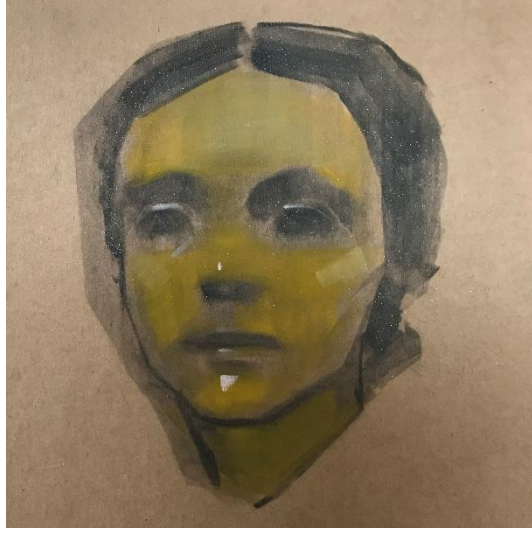
Resim 109. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



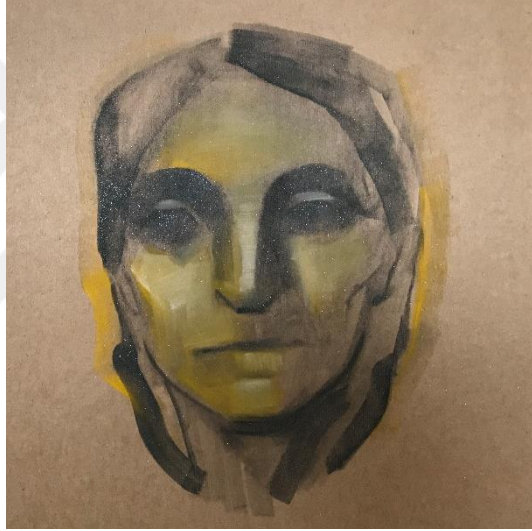
Resim 110. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 111. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 112. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 113. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



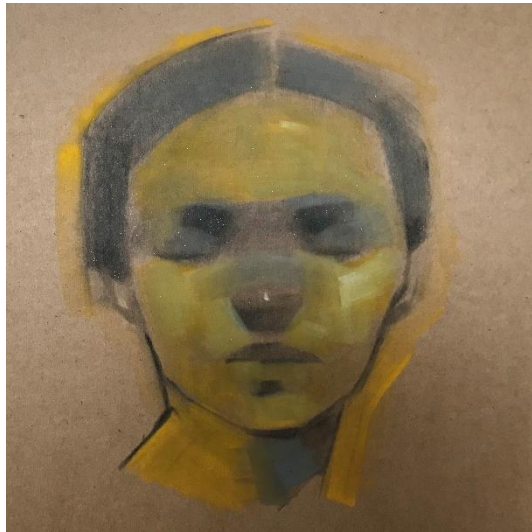
Resim 114. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



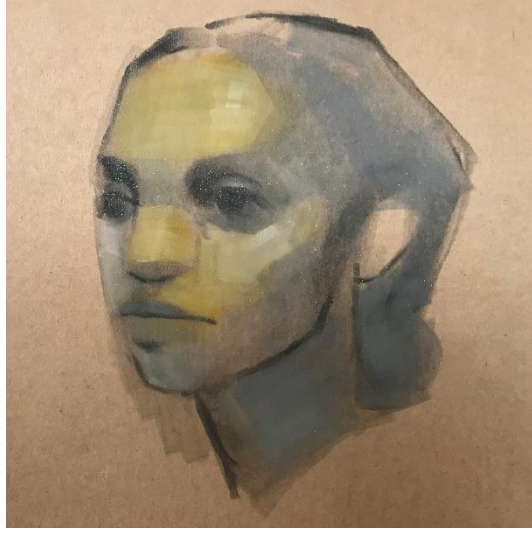
Resim 115. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



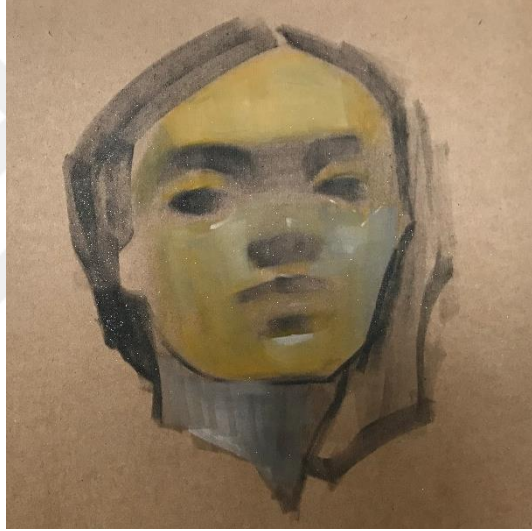
Resim 116. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



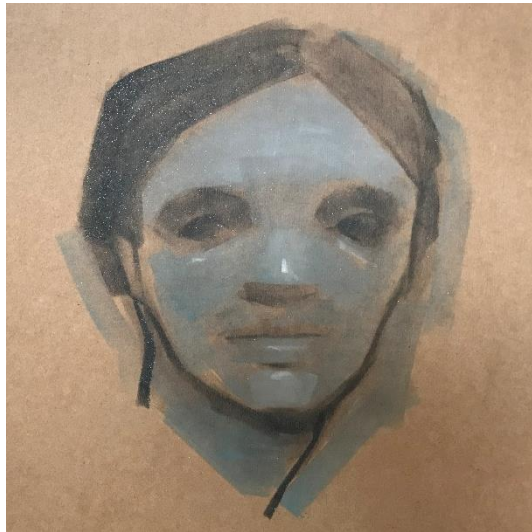
Resim 117. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



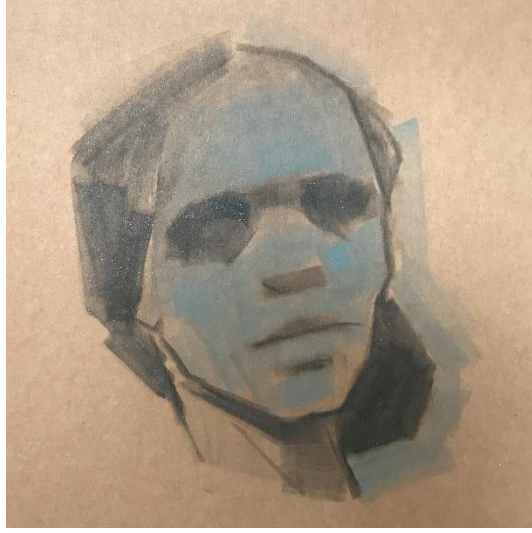
Resim 118. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 119. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



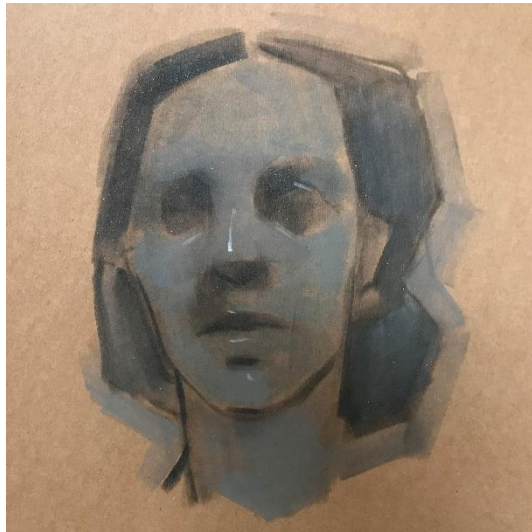
Resim 120. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 121. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 122. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



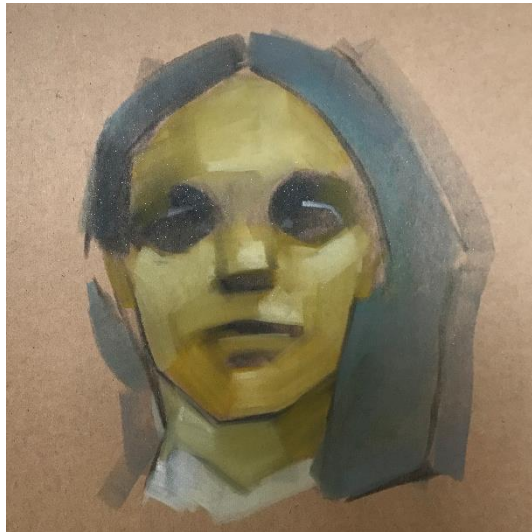
Resim 123. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



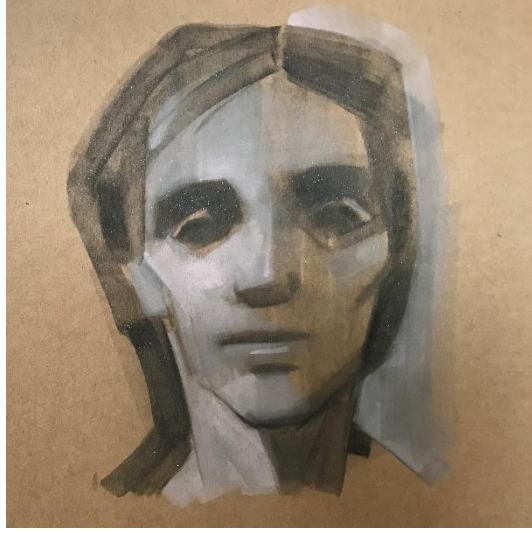
Resim 124. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 125. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



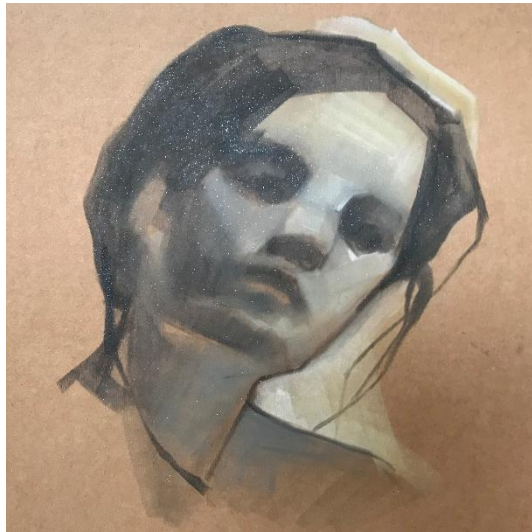
Resim 126. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 127. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



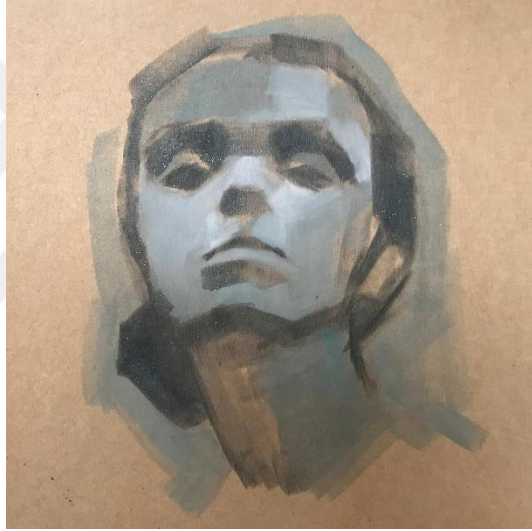
Resim 128. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 129. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



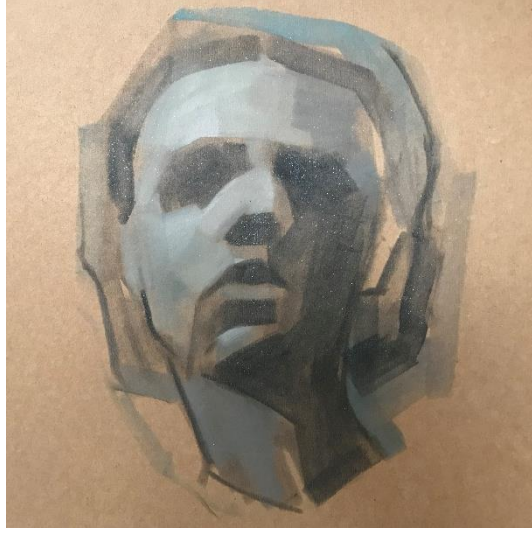
Resim 130. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 131. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 132. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 133. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 134. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 135. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



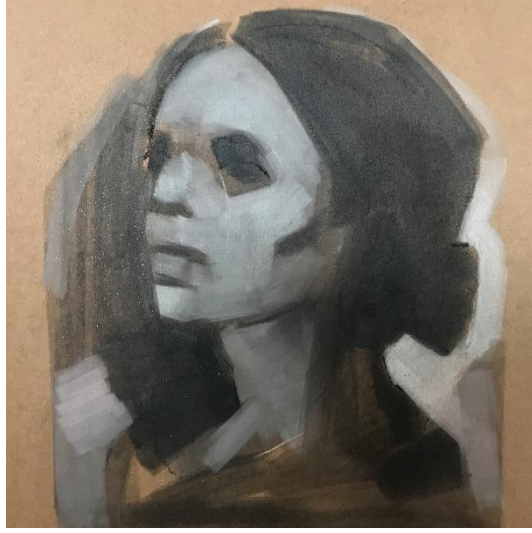
Resim 136. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 137. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 138. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 139. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 140. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 141. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 142. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 143. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 144. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



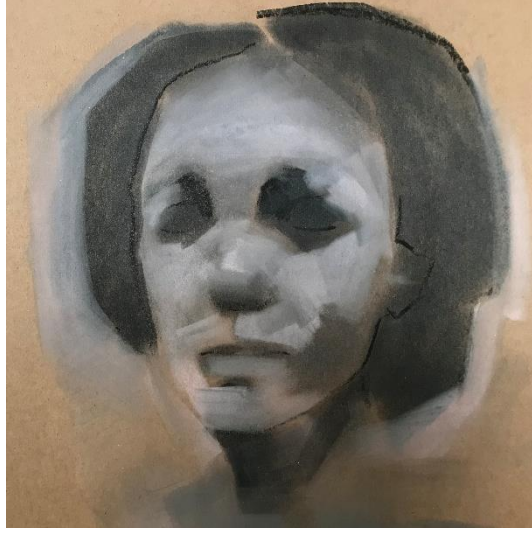
Resim 145. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 146. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 147. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 148. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



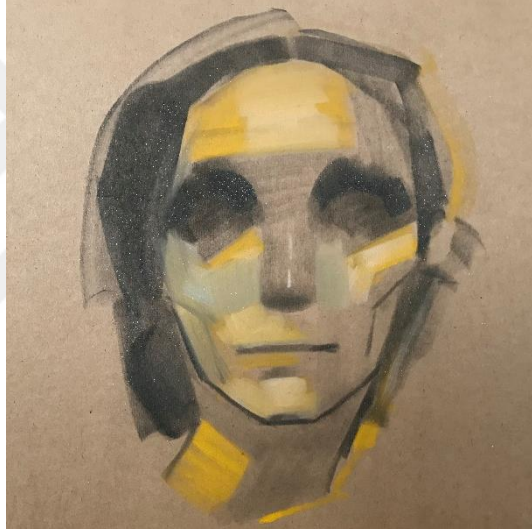
Resim 149. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 150. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



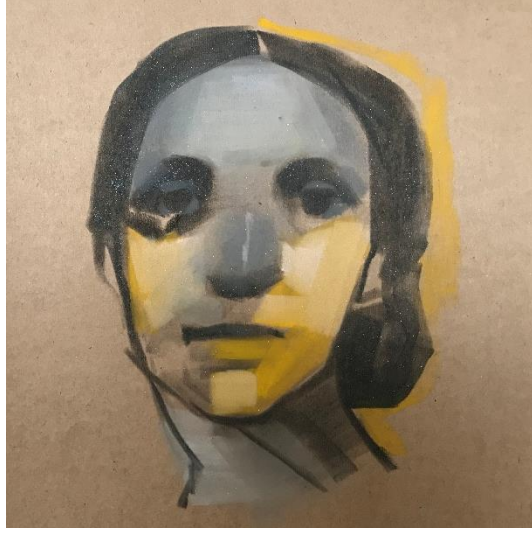
Resim 151. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 152. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 153. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 154. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 155. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



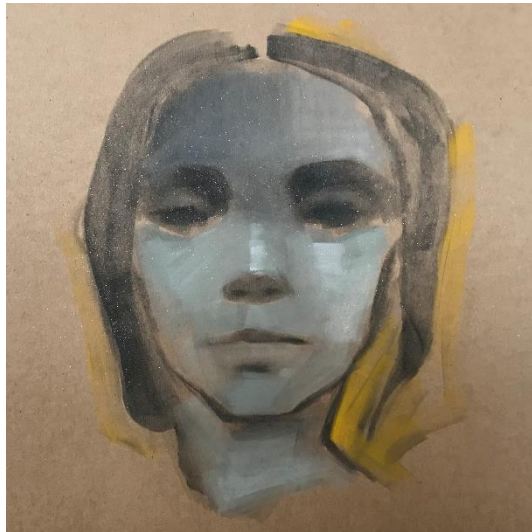
Resim 156. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



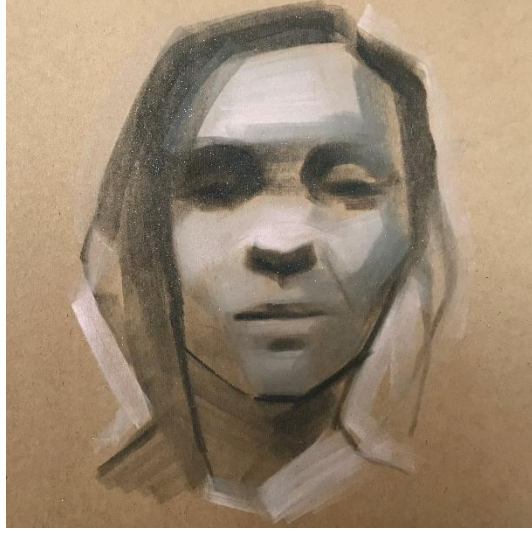
Resim 157. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



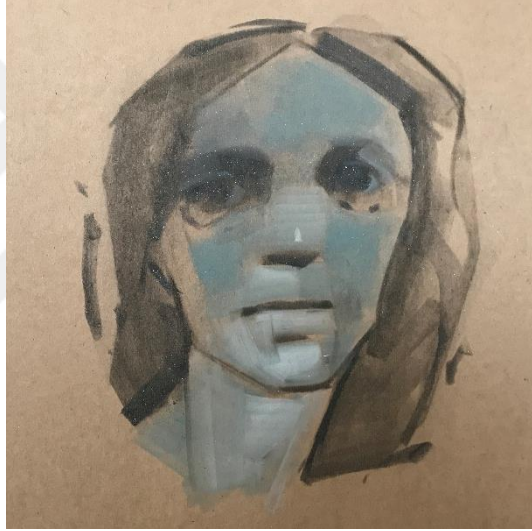
Resim 158. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



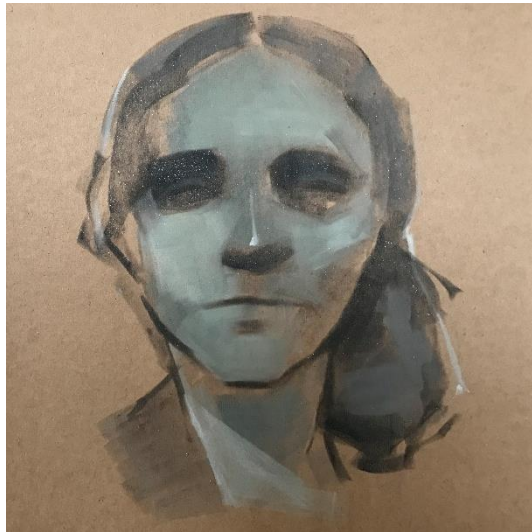
Resim 159. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



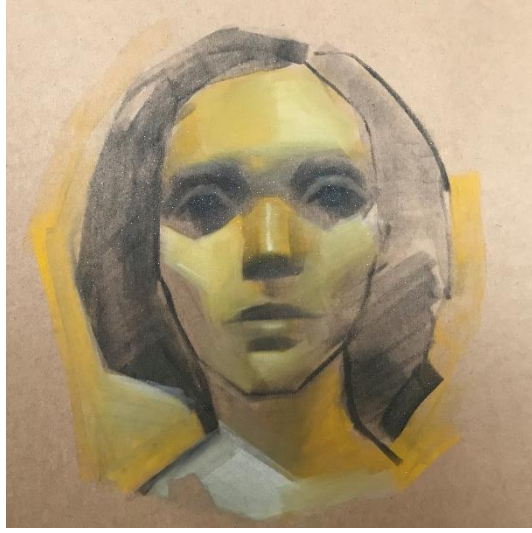
Resim 160. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



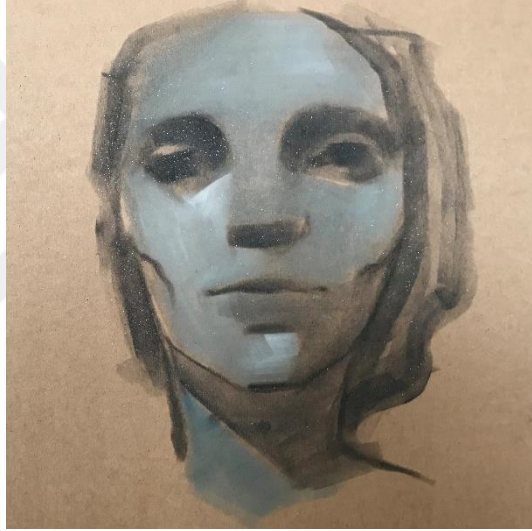
Resim 161. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



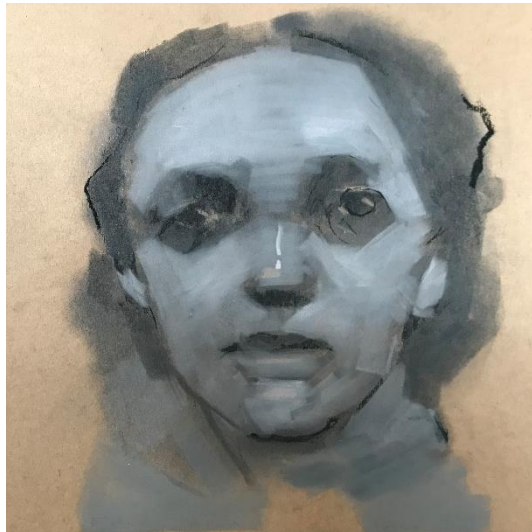
Resim 162. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



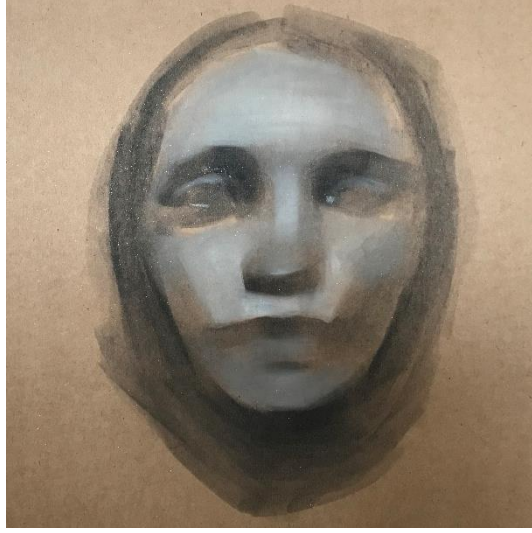
Resim 163. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 164. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 165. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 166. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 167. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 168. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



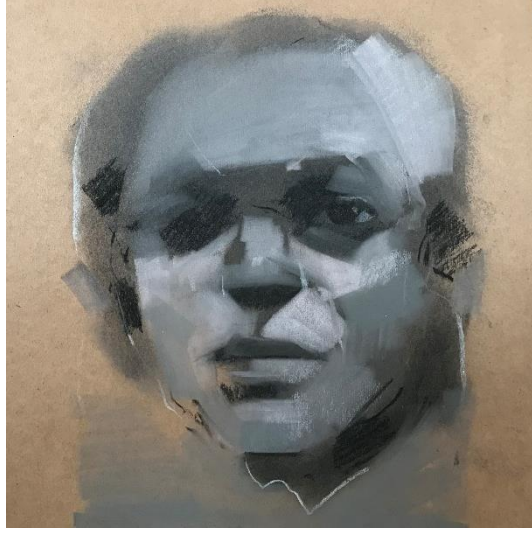
Resim 169. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 170. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 171. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



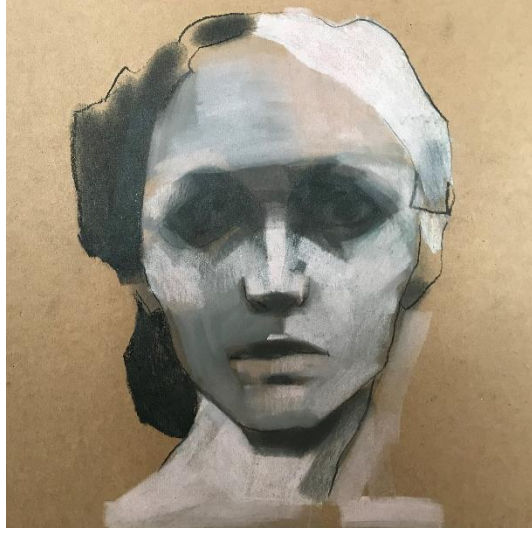
Resim 172. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 173. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 174. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 175. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 176. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 177. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



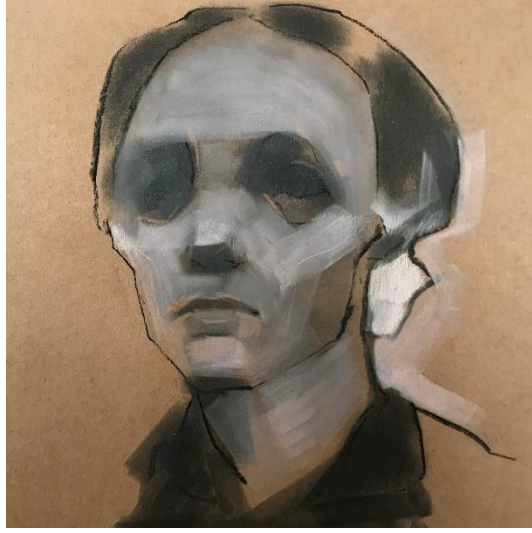
Resim 178. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 179. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 180. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 181. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 182. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



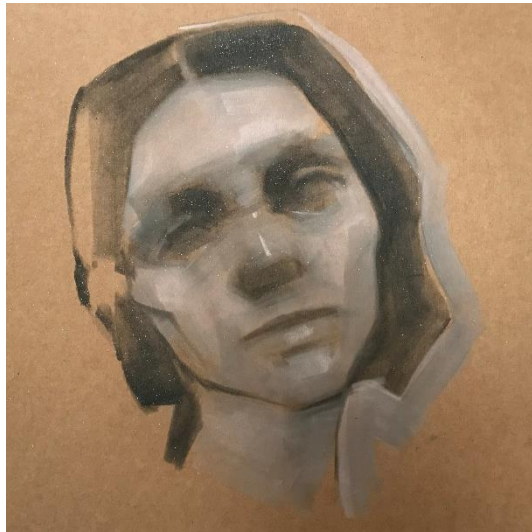
Resim 183. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



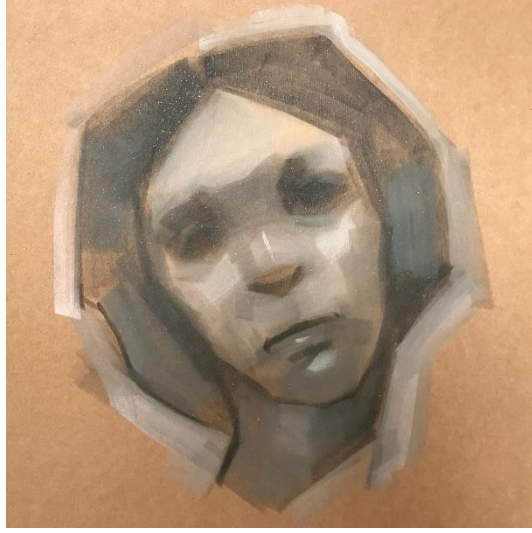
Resim 184. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 185. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 186. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



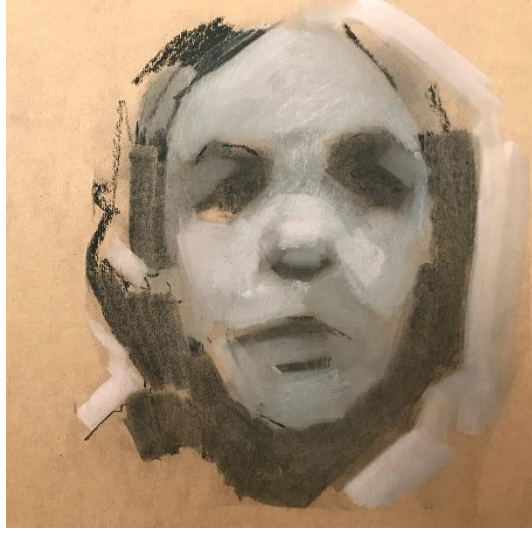
Resim 187. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



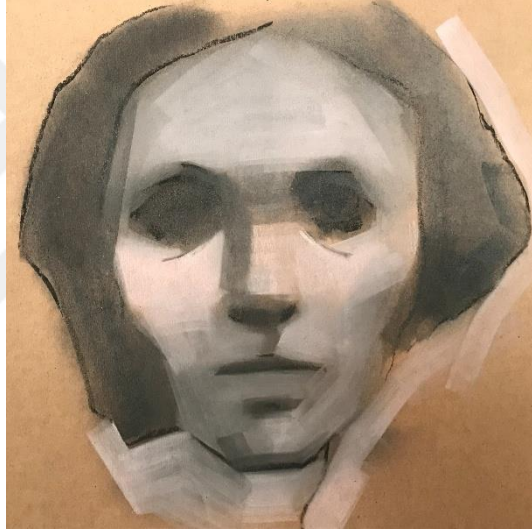
Resim 188. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 189. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



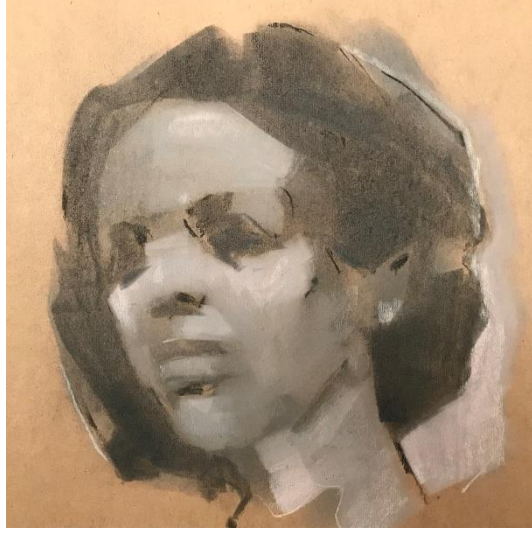
Resim 190. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 191. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 192. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 193. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 194. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 195. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 196. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 197. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 198. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 199. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 200. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 201. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



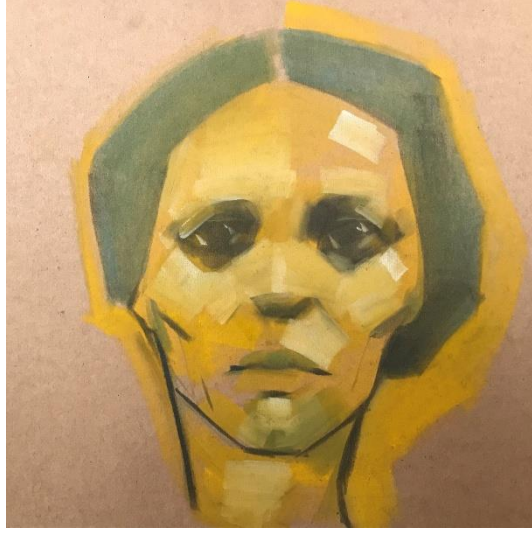
Resim 202. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 203. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 204. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



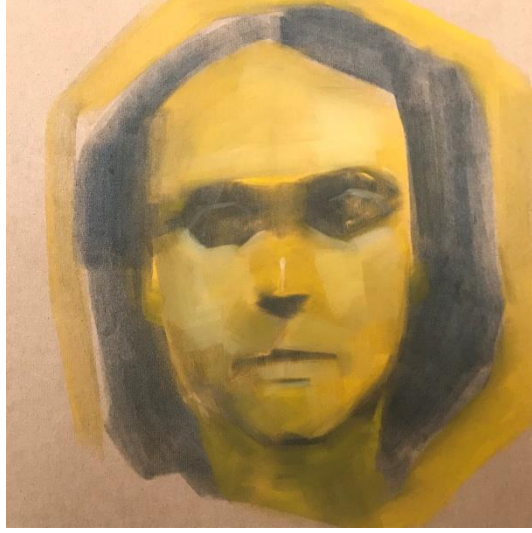
Resim 205. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



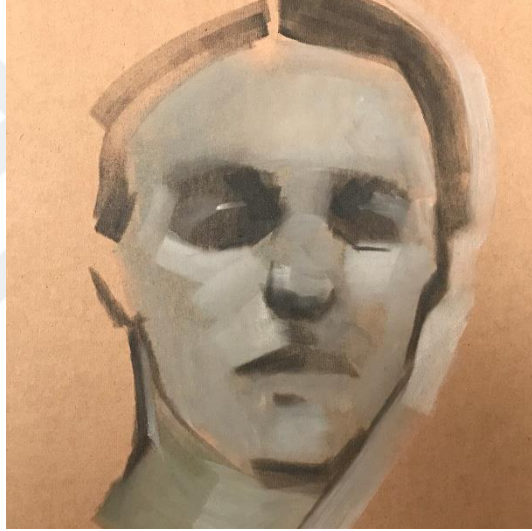
Resim 206. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



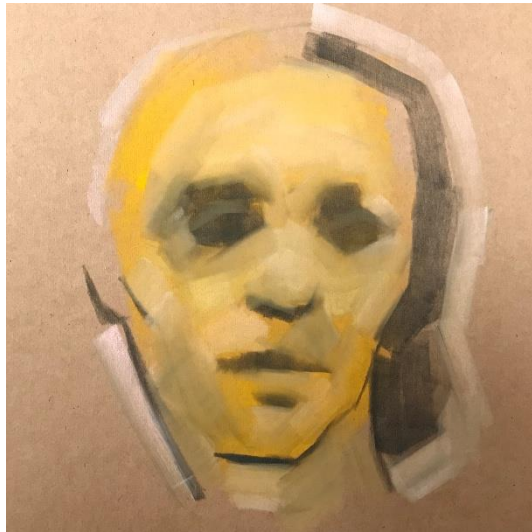
Resim 207. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



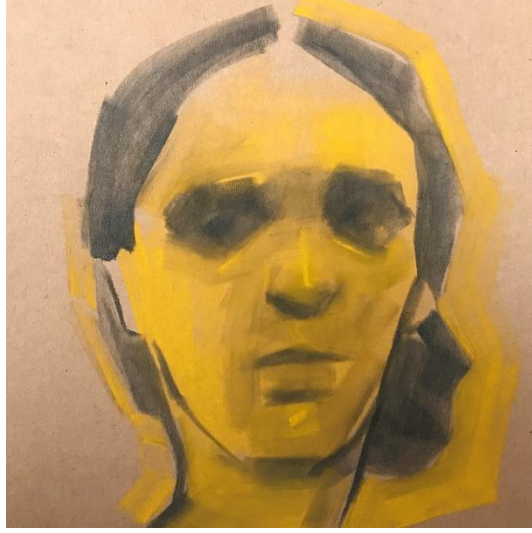
Resim 208. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 209. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 210. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 211. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



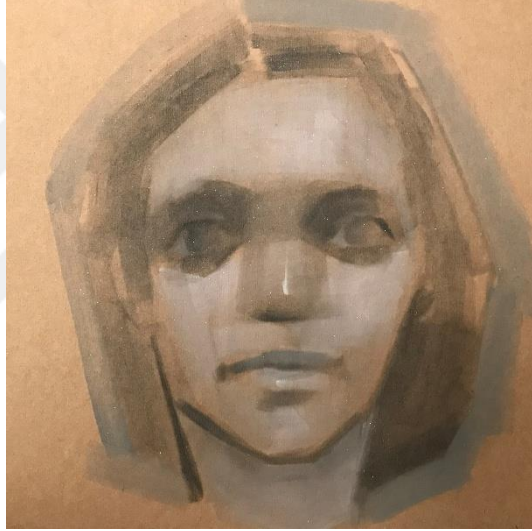
Resim 212. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



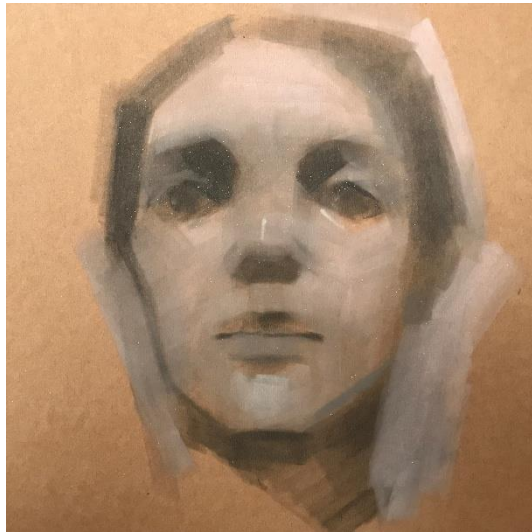
Resim 213. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



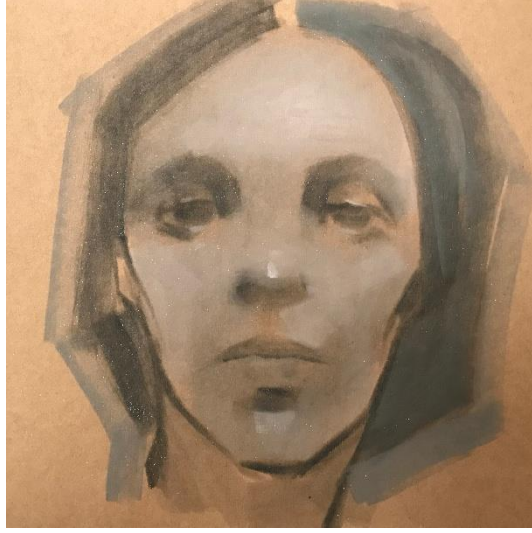
Resim 214. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 215. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 216. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



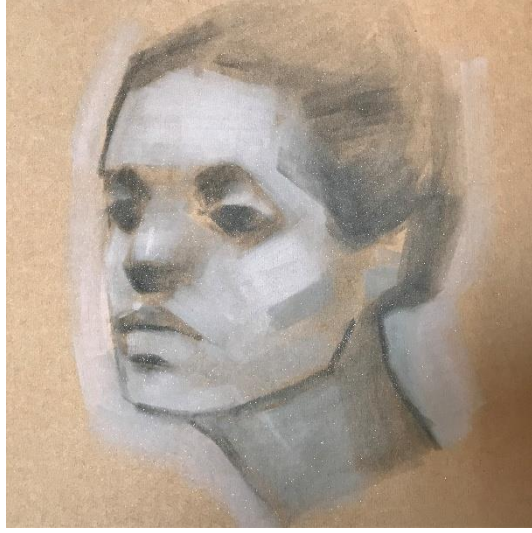
Resim 217. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



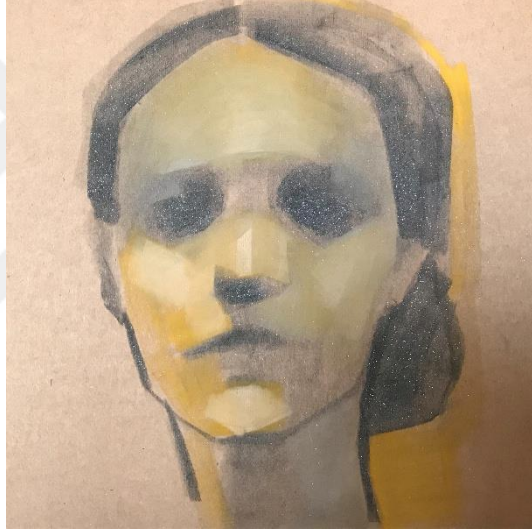
Resim 218. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 219. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



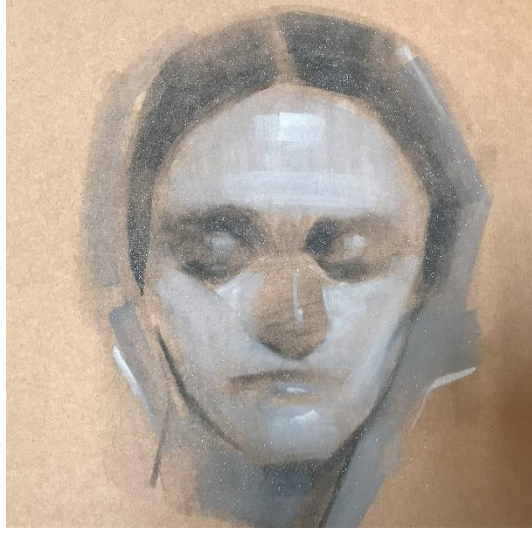
Resim 220. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



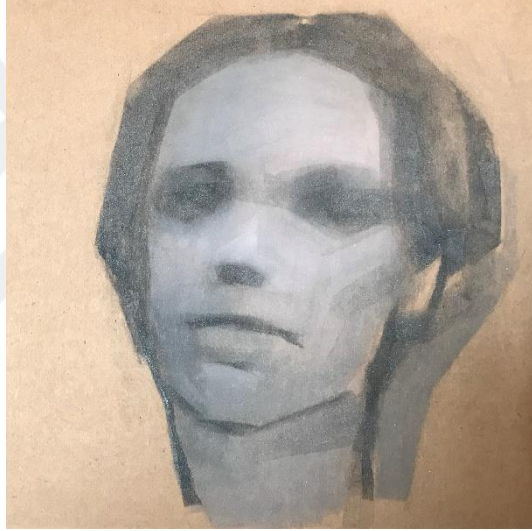
Resim 221. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



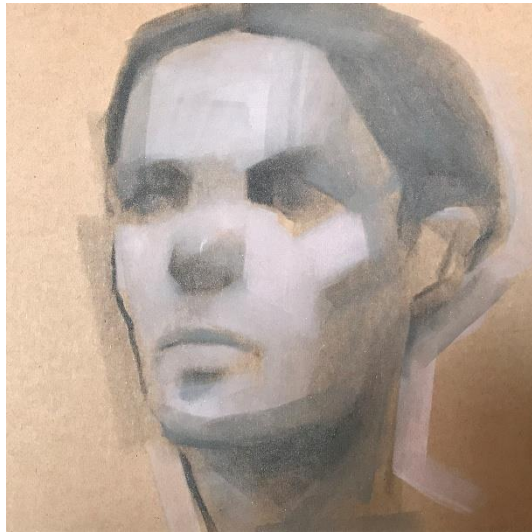
Resim 222. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



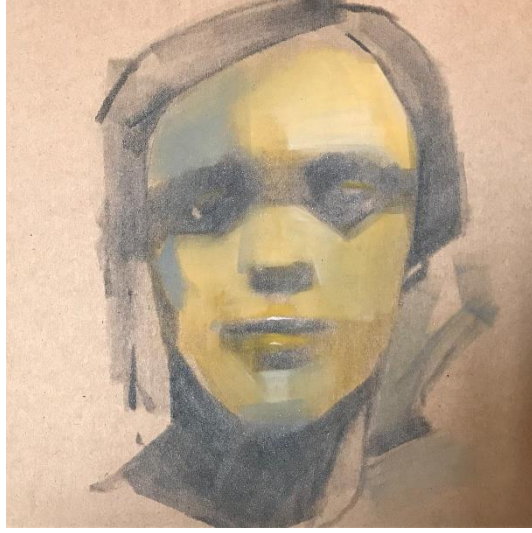
Resim 223. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



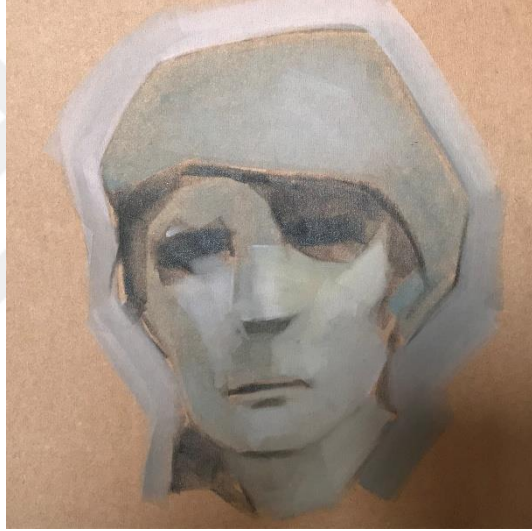
Resim 224. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



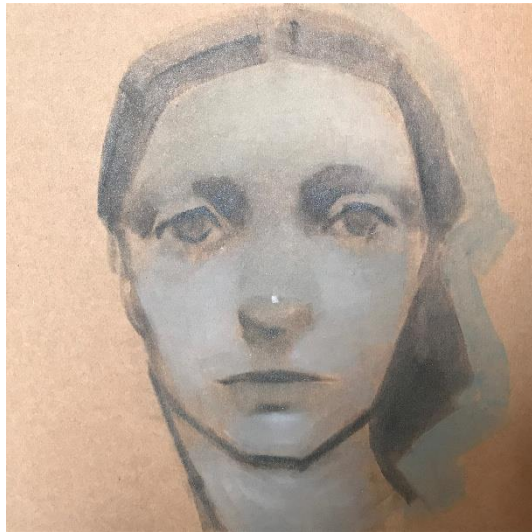
Resim 225. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 226. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



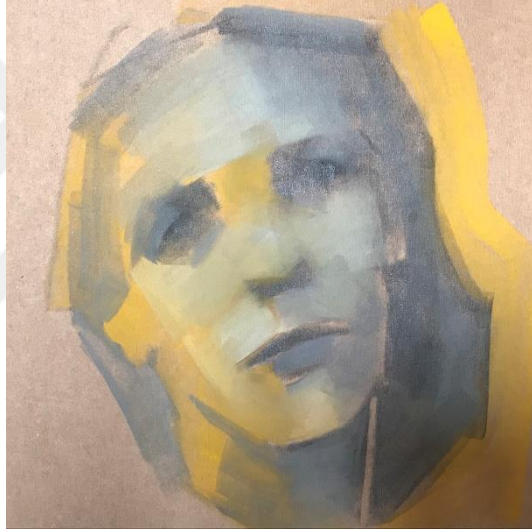
Resim 227. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 228. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



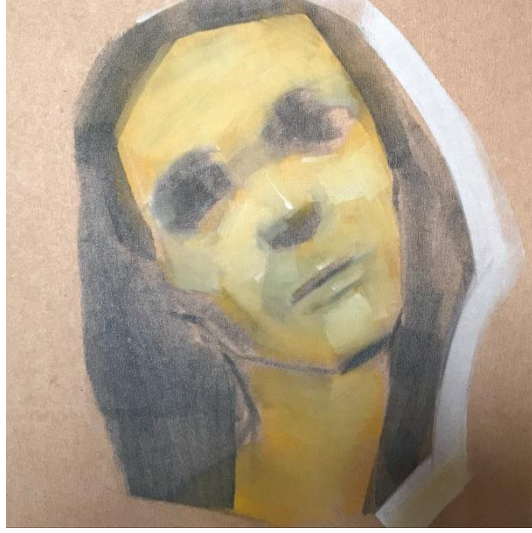
Resim 229. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



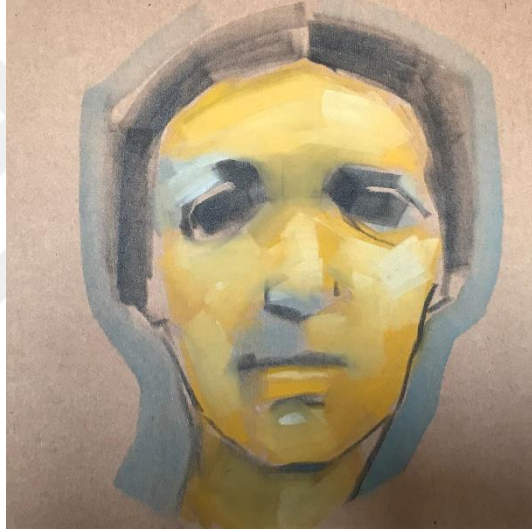
Resim 230. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



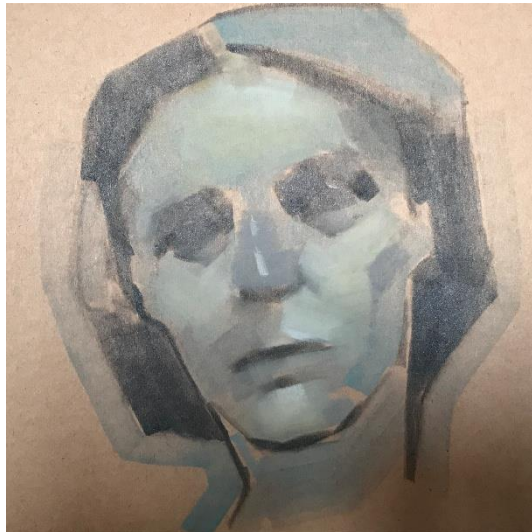
Resim 231. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 232. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



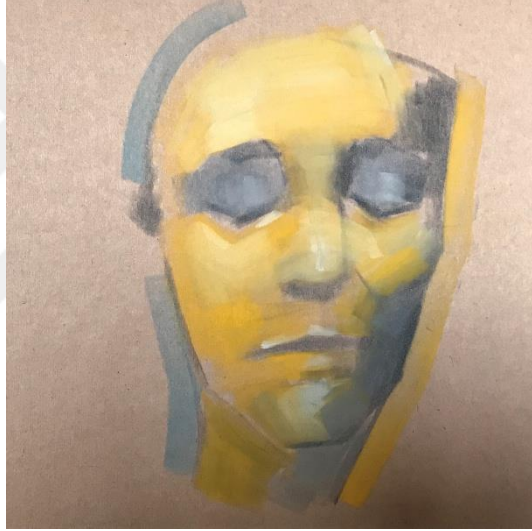
Resim 233. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



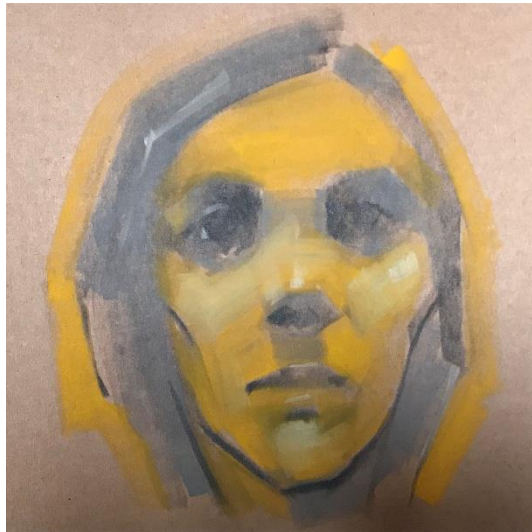
Resim 234. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



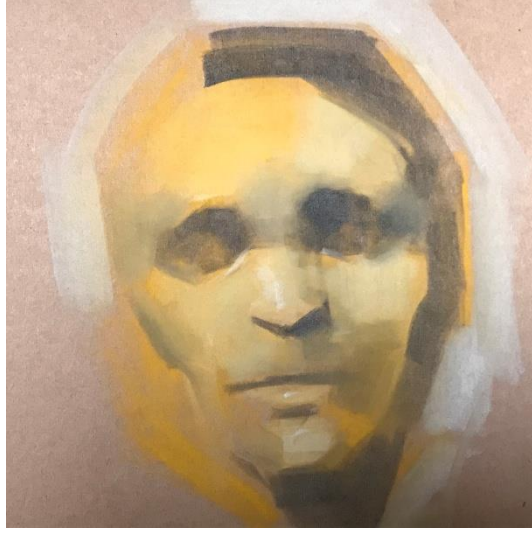
Resim 235. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 236. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 237. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



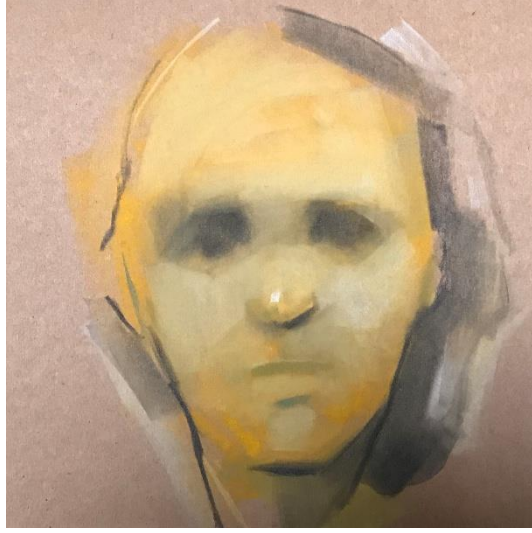
Resim 238. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



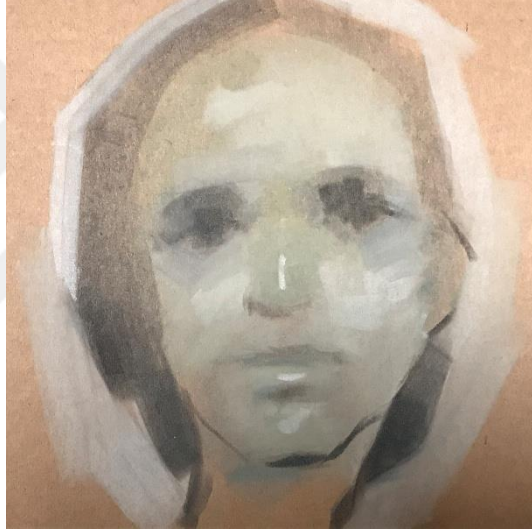
Resim 239. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 240. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



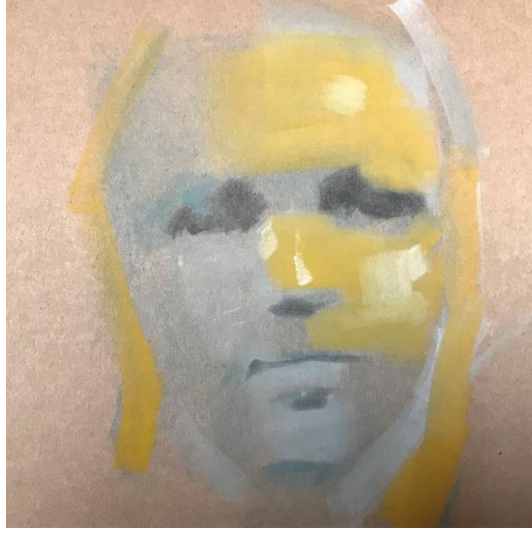
Resim 241. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



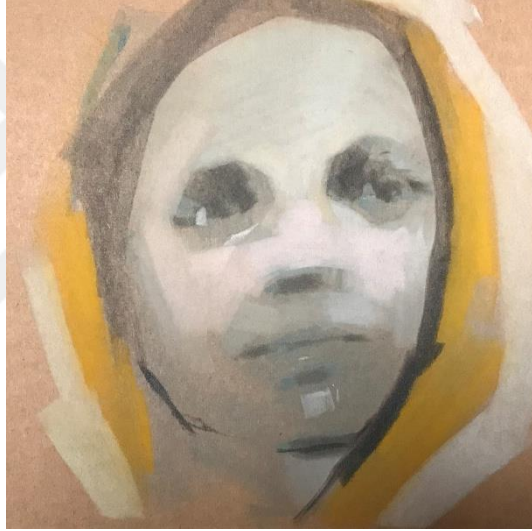
Resim 242. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



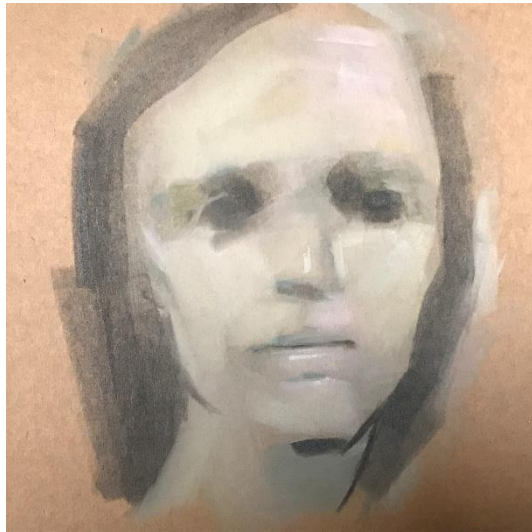
Resim 243. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



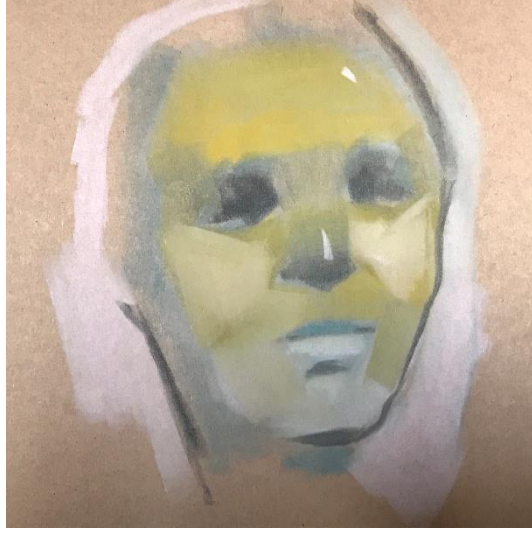
Resim 244. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 245. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 246. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



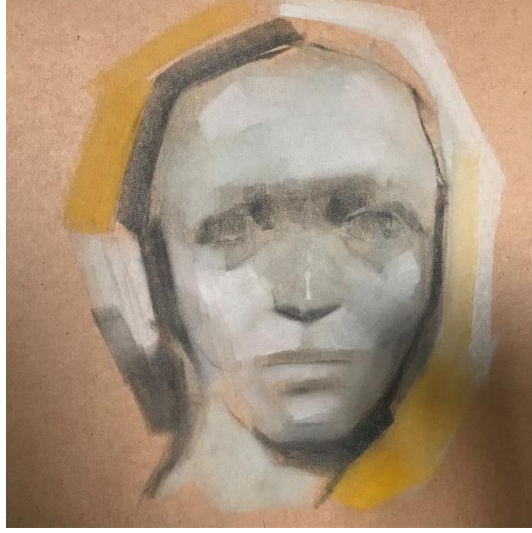
Resim 247. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



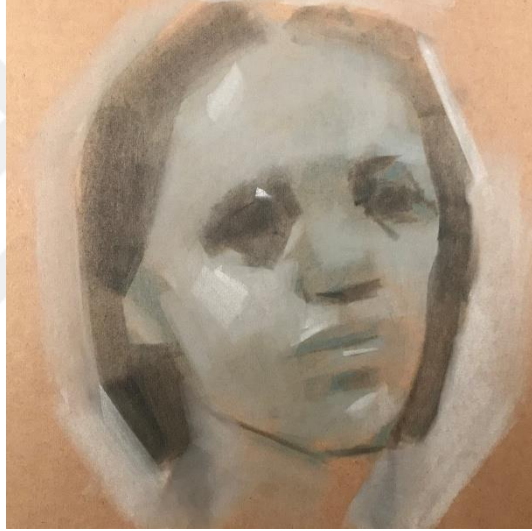
Resim 248. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



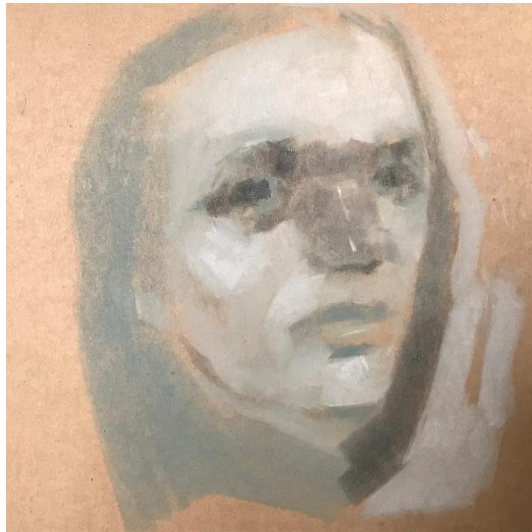
Resim 249. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



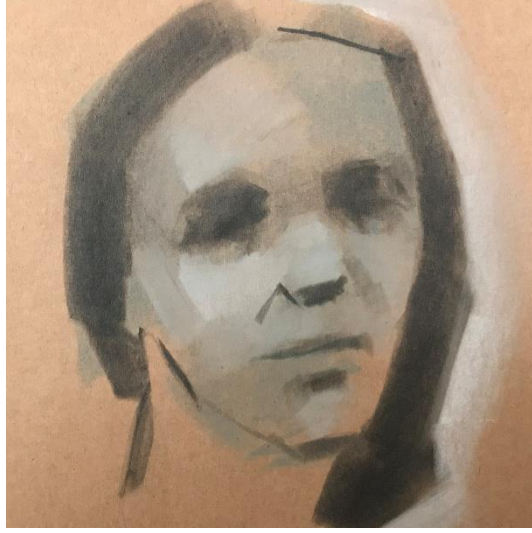
Resim 250. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



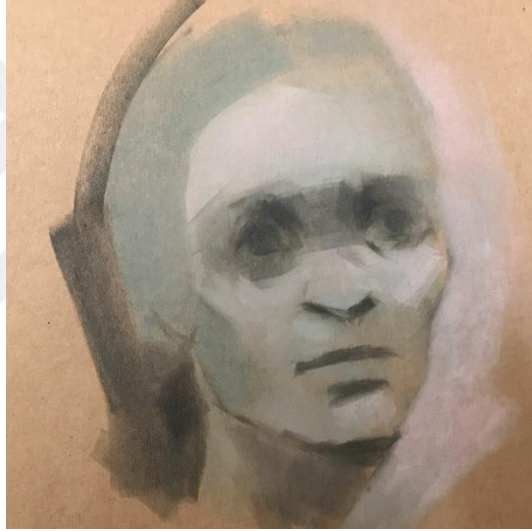
Resim 251. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 252. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



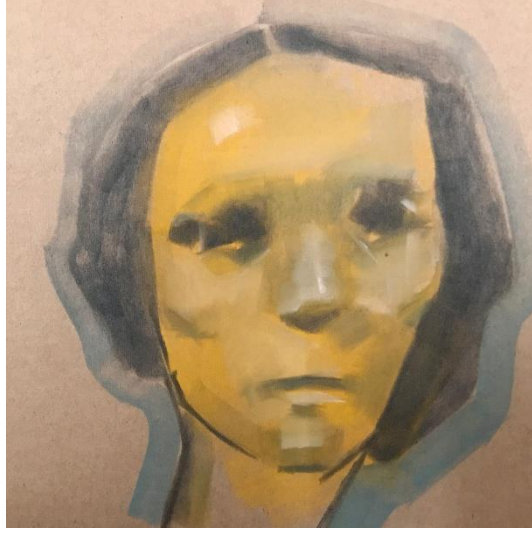
Resim 253. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 254. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



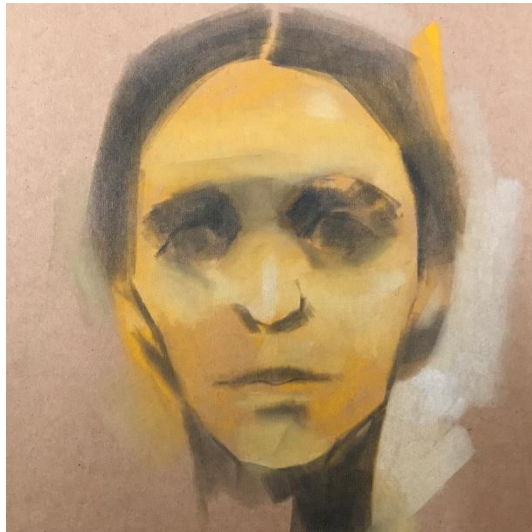
Resim 255. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



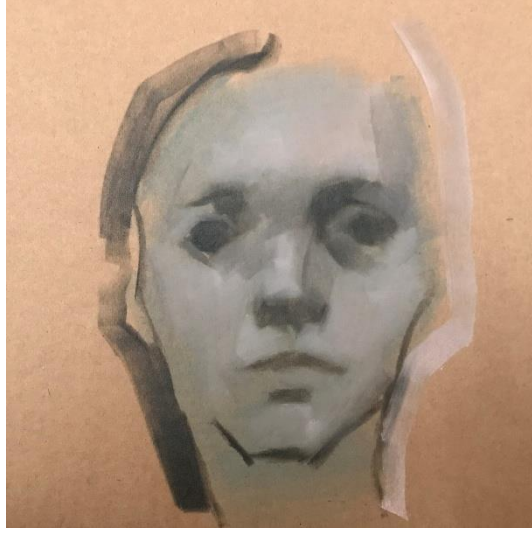
Resim 256. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 257. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



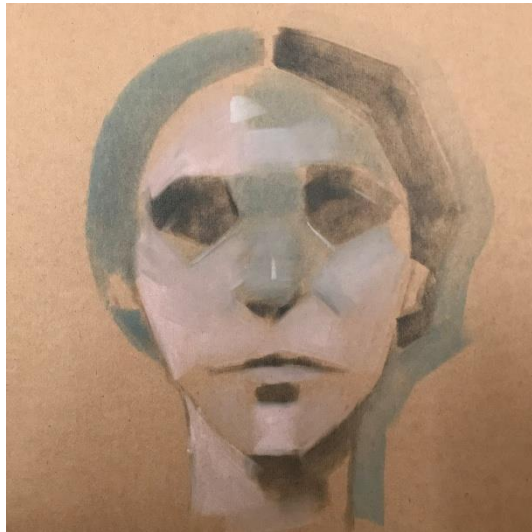
Resim 258. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 259. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



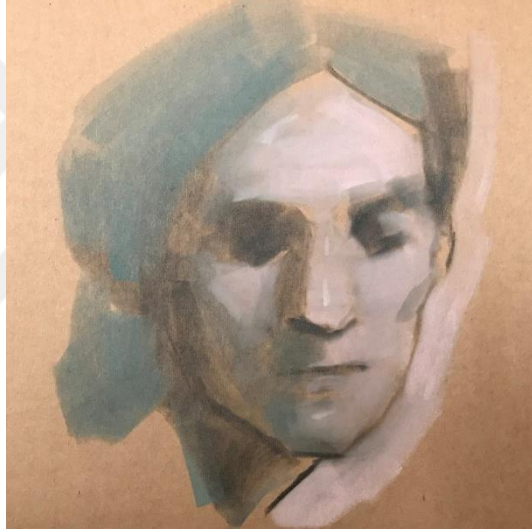
Resim 260. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 261. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 262. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 263. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



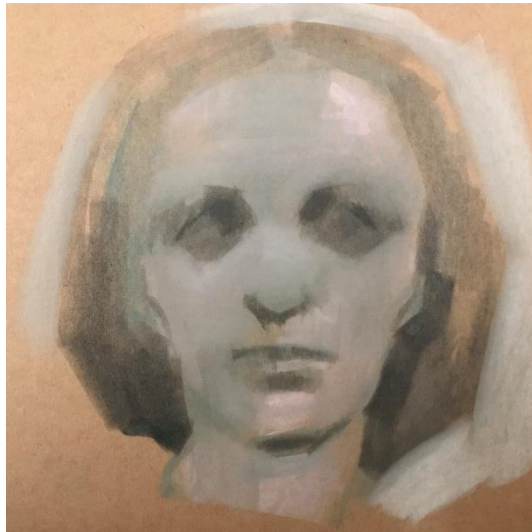
Resim 264. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



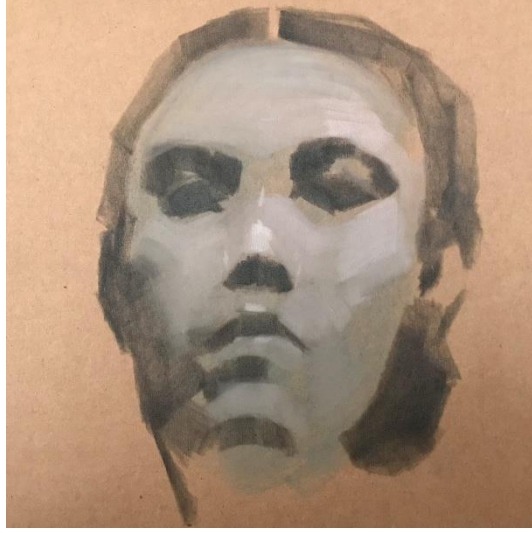
Resim 265. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



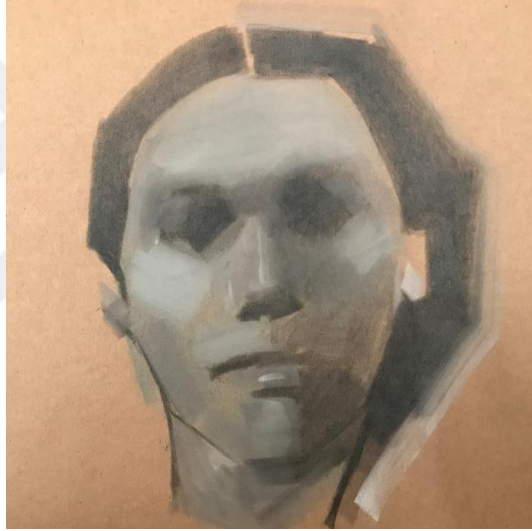
Resim 266. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 267. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 268. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



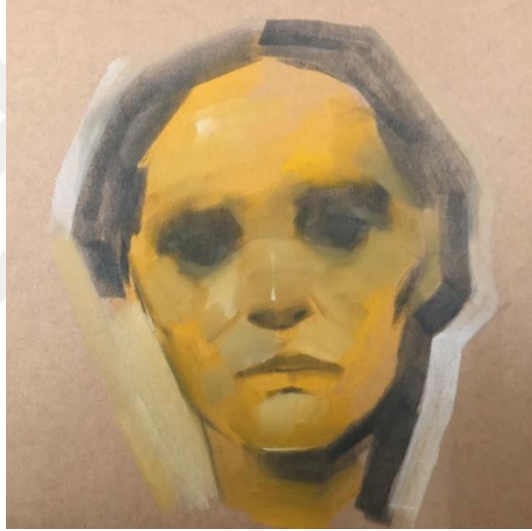
Resim 269. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



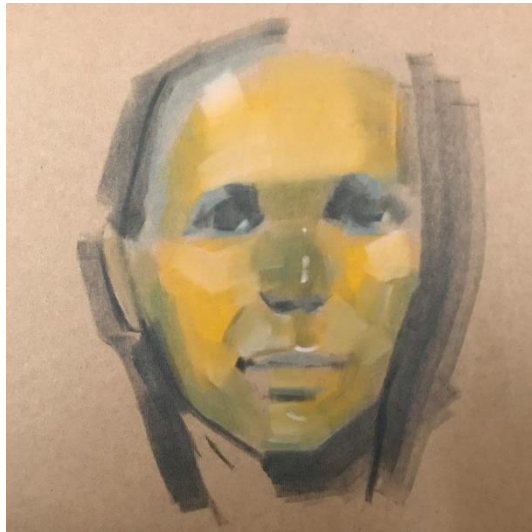
Resim 270. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



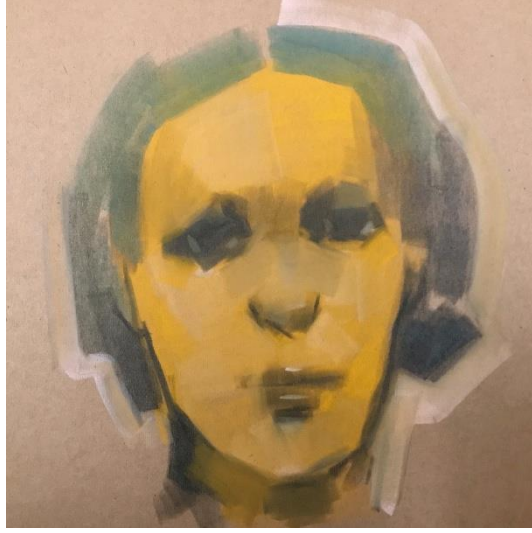
Resim 271. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 272. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 273. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



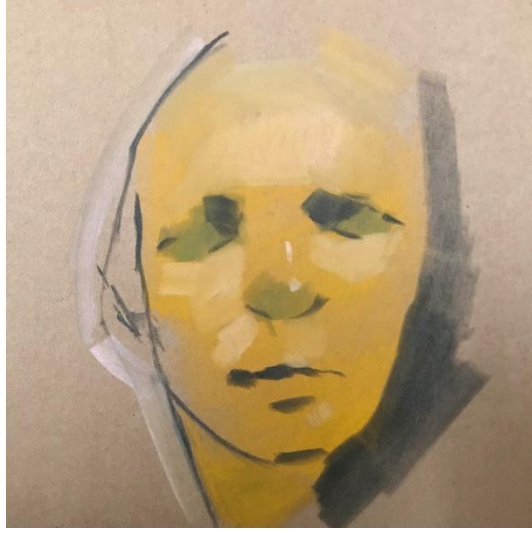
Resim 274. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



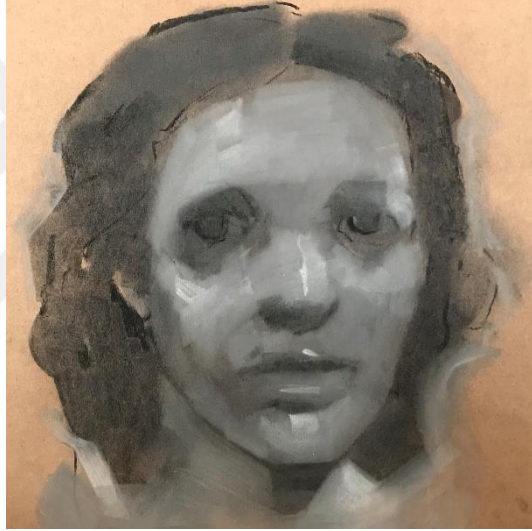
Resim 275. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 276. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



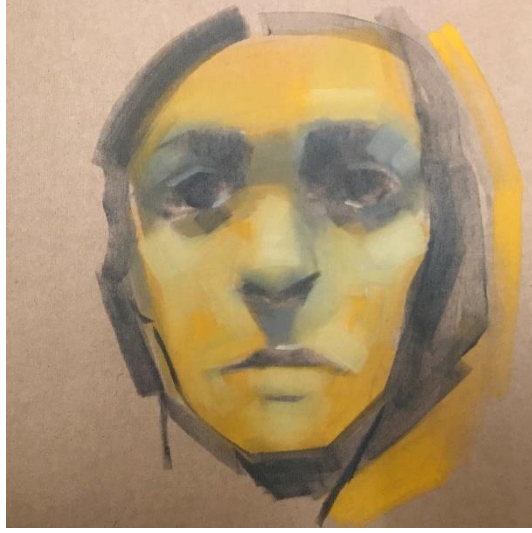
Resim 277. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 278. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



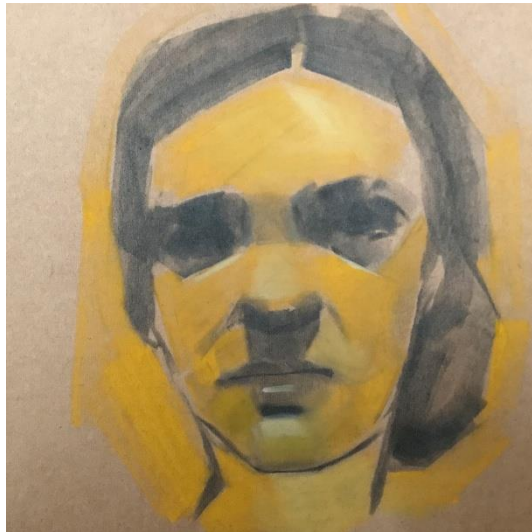
Resim 279. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 280. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 281. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 282. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



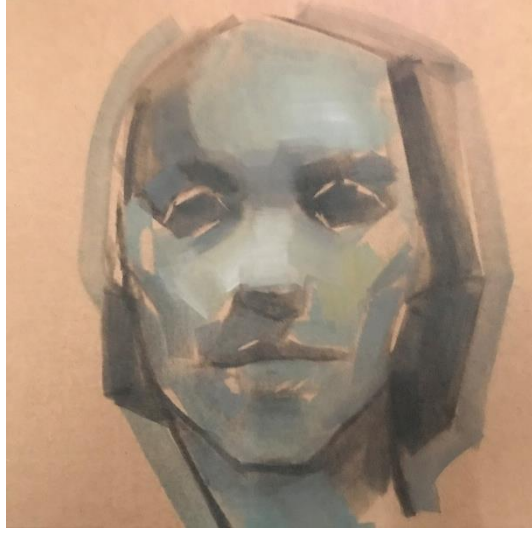
Resim 283. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



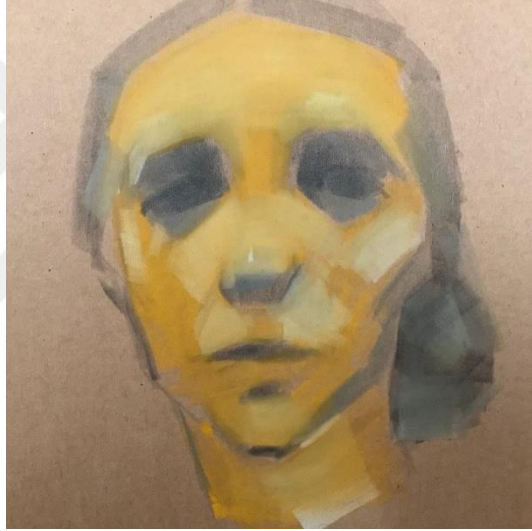
Resim 284. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 285. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



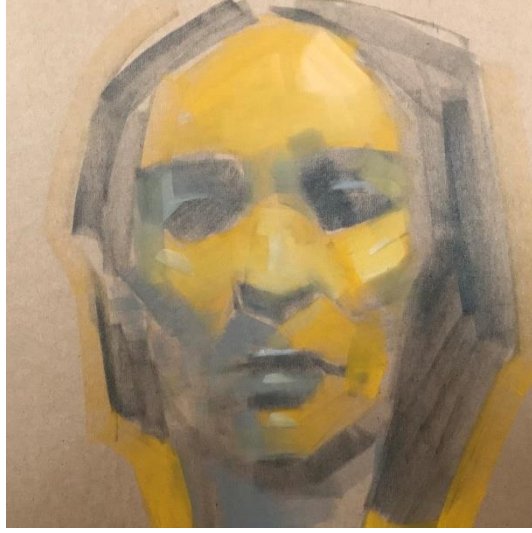
Resim 286. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



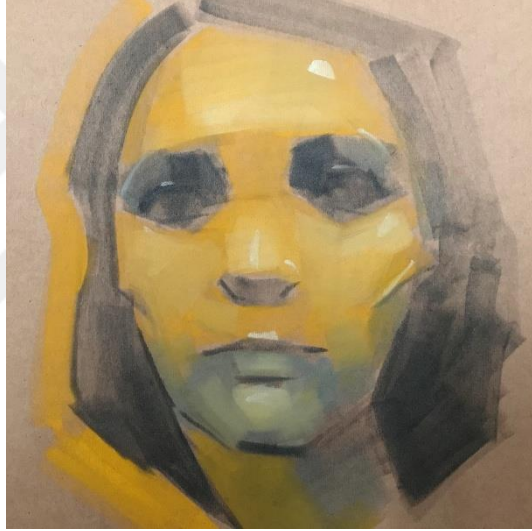
Resim 287. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



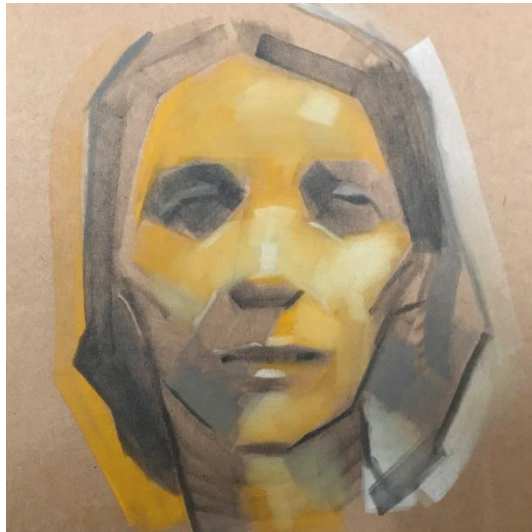
Resim 288. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 289. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 290. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



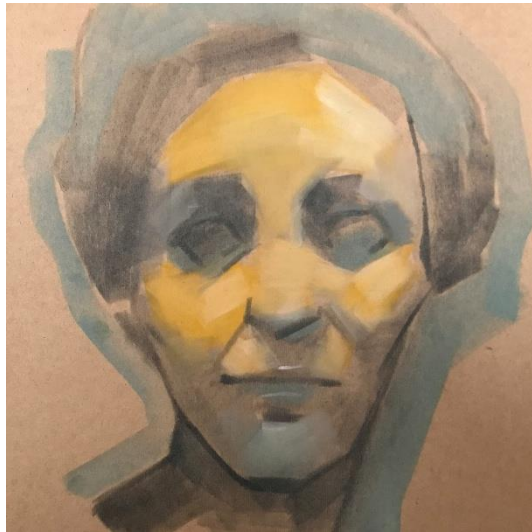
Resim 291. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 292. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 293. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



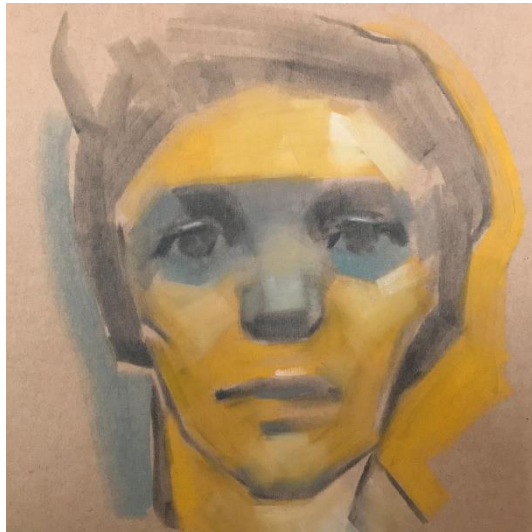
Resim 294. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



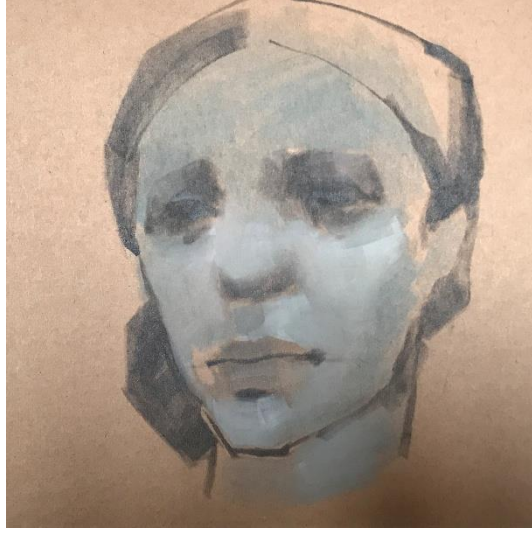
Resim 295. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 296. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 297. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 298. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.



Resim 299. Kağıt üzeri toz pastel 35x35 cm.

SONUÇ

Sanat üretim sürecinde, motivasyonunu toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusundan alan sanatçılar, mevcut yapıları cinsiyetçilik ve çelişkiler üzerinden yorumlama ve üretme çabaları ile diğer birçok sanatçıdan ayrılmıştır. Aralarında yıllar ya da mesafeler bulunan bu sanatçılar, benzer sorunlar etrafında fakat farklı feminist yaklaşımlarla sanat yapıtları üretmişlerdir. Kadının toplumsal ve sanatsal bağlamda seyir nesnesi olma konumunu sorgulamış, kadının toplumdaki konumu, kimlik ve birey olma mücadelesi ve kadına yönelik şiddet konularını incelemişlerdir. Feminist sanatçılar, çoğunlukla, toplumsal cinsiyet sorunu ve bedenin cinsiyetçi rolü üzerinde durmuş, kadının toplumlardaki rolü üzerinden, ataerkil sistemi eleştirirken imge olarak genellikle kadın bedenini kullanmışlardır. Yerleştirmeleri ya da performanslarıyla kadın bedenini, salt nesne ya da arzu nesnesi olmanın dışına çıkarmaya çalışmışlardır.

Tezin araştırma amacı ve araştırma sürecinde elde edilen verilerin değerlendirilmesinde evrensel feminist kuramlar ile 1970 sonrası çağdaş sanat ürünleri arasında bir köprü oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sanatın tarihsel, kültürel ve öznel koşullar altında feminist kuram bağlamında evrensel dili çözümlenmeye çalışılırken entropi olarak görülebilecek etkilenmelerin varlığına dikkat çekilmiştir.

Tez kapsamında 16 kadın sanatçı belirlenmiş, bu sanatçıların kadın olması, evrensel anlamda bilinirliği ve çağdaş sanat araştırmalarında yer buluyor olmaları seçilmelerinin temelini oluşturmuştur. 16 sanatçı, kadın olmaları, sanat üretim sürecindeki yaklaşımlarının feminizm bağlamında kilit eserler oluşturması ve evrensel tanınırlıkları bakımından öne çıkmaktadır. Tez araştırması sürecinde bu sanatçıların, seçtikleri konular çerçevesinde gerek kendi kültürleri bağlamında ve gerek uluslararası ilişkiler yaklaşımında evrensel sorun olması nedeniyle sanatta toplumsal cinsiyet ve feminizm araştırmalarına çok farklı yaklaşımlar sundukları tespit edilmiştir. Bu sürecin doğal görünümü olarak değerlendirilebilecek olan politik duruşlarının ise feminist kuramlar bağlamında politik bir duruş olarak sanatta ifade bulması, önemli bir gösterge olarak değerlendirilmesi gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu durum da yerel olmaktan çok evrensel bir sorun olma bağlamında incelenmesinin önemini ortaya çıkarmaktadır. Feminist sanatçıların özgün anlatımları, sosyal-psikolojik içeriklerin ortak temaları barındırmaları, sorunun evrensel olma ve uluslararası feminist kuramlar bağlamında ele alınması gerektiği varsayımını destekler görünmektedir. Anaerkil süreçten, ataerkil sürece geçen toplumsal yaşam ve yapılanmaların sancılarının, toplumsal ortak bilinç

üzerinden çözümünün “*nasıl?*” sorusunun karşılığında sanatta görünümleri ve ifadesi önem kazanmaktadır. Tez araştırma verileri feminist yaklaşımların bu bağlamda kilit eserler olarak değerlendirilmesinin önemine vurgu yapmaktadır.

Araştırma kapsamında yer alan sanatçıların ve yapıtlarının feminist kuramlar bağlamında çözümlenmesi sonucunda bazı sanatçılar ve yapıtları tek bir kuramla ilişkilendirilirken bazılarının ise birden fazla feminist kuramın izlerini taşıdığı tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda uluslararası feminist kuramlar bağlamında, sanatçılardan;

- Yoko Ono, Judy Chicago, Nil Yalter, Paula Rego, Marina Abramovic’in yapıtlarında Radikal Feminist Kuram unsurları göze çarpmaktadır.
- Cindy Sherman, Orlan, Jenny Saville, Şükran Moral, Kate Gilmore’un yapıtlarında Postmodern Feminist Kuram unsurların ön plana çıktığı görülmüştür.
- Mona Hatoum, Lorna Simpson, Shirin Neshat’ın yapıtlarında Postkolonyal Feminist Kuram izler görülmüştür.
- Guerilla Girls ve Barbara Kruger’in yapıtlarında Postyapısalcı Feminist Kuram unsurlar görülmüştür.
- Hannah Wilke’nin yapıtlarında ise Anarşist Feminist Kuram etkileri görülmüştür.

İncelenen sanatçılar arasında en çok Postmodern ve Radikal Feminist Kuram etkilerinin olduğu anlaşılmıştır. Anarşist Feminist Kurama ait unsurlar sanatçılar arasında izleri kuram bağlamında en az görülen ancak genel anlamı bağlamında anarşist yaklaşım olarak etkilerinden bahsetmek mümkündür. Liberal, Marksist ve Ekofeminist kurama ait izler ise sanatçılar ve onlara ait yapıtlarda bire bir karşılaştırmalı olarak görülmesinin ötesinde, sanatçıların eserlerini üretme ve ideolojik yaklaşımları bağlamında özünde etkilenmeler söz konusu olduğu görülmüştür.

Son yıllarda internet üzerinden yaygınlaşan kadın hareketleri ve bu hareketlerin sanatsal ifadesi, yeni bir dalgayı işaret etmiştir. “Dördüncü Dalga ya da Bulanık Üçüncü Dalga” olarak ifade edilen ve bu kapsamda yer alan #MeeToo Hareketi, Las Tesis, Dijital Karanfil ve Anıt Savaş işleri -internetin sık kullanımı ve kadının ötekileştirilme durumunun daha görünür olması nedeniyle kız kardeşlik söylemleri bağlamında- Radikal Feminist Kuramın dijital yansımaları olarak görmek mümkündür.

Tez konusu kapsamında ve araştırmacının çalışmaları ile 2019 yılında Türkiye’de öldürülen 299 kadını temsilen sembolik bir “Ajanda” oluşturulmuştur. Ajanda,

“Femicide” kavramından hareketle, şiddete maruz kalan ve cinayete kurban giden 299 kadının portresinin resim plastiği ile kavramsal bir dil kullanılarak görünür kılmayı ve ara bellek oluşturmayı amaçlamaktadır.

Süreç göstermektedir ki tarihte kadınlar, hem toplumdaki hem de sanat dünyasındaki meşruiyetleri ve saygınlıkları için mücadele etmeye devam etmektedir. Ancak yazarak, çizerek, üreterek, güçlü yönlerini ortaya çıkararak, aktif, güçlü, düşünen kadınların yeni bir görsel dil ile farklı bir dünya yaratma ideali, tüm insanlığın omuzlarındadır.



KAYNAKÇA

Kitap

- Allyson, J. (2008) *A Beginner's Guide to Language and Gender*. Büyük Britanya:Cromwell Press.
- Antmen, A. (2016). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2003). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm: Sunuş, Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktaş*. İstanbul, İletişim.
- Bard, A. Söderqvist, J. (2015). *Fütürika Üçlemesi 2 Küresel İmparatorluk*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Ankara: Ütopya
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Carson, F. (2006). *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* Newyork: Routledge 11 New Fetter Lane.
- Cheshire, L. (2018). *Key Moments in Art*, 181A High Holborn, Londra, Thames&Hudson Ltd.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çelebi, B. (2015). *“Toprak Altındaki Kadının Sessiz Çığlığı” Eskiçağ’da Kadın*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Çığ, M. İ. (2016). *Bereket Kültü ve Mabet Fahişeliği*, Kaynak Yayınları. İstanbul
- De Beauvoir, S. (2019). *İkinci Cinsiyet*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Delphy, C. (1999). *Baş Düşman Patriyarkanın Ekonomi Politikliği*. İstanbul: Saf Yayınları.
- Demir, Z. (2014). *Modern Ve Post Modern Feminizm*.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (T. Akşin Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Erbil, P. (2016). *“Kibele’den Pandora’ya Kadının Tarihsel Yenilgisi”*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat* (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem.

- Hansen, L. (2006). “*Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War*”, Routledge.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra* Çev. Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kroløkke, C ve Sørensen, A. S. (2005). *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*. Thousand Oaks, United States: SAGE Publications Inc.
- Aksel, M. (2011). “*Sanat ve Folklor*”, Der. Beşir Ayvazoğlu, 2. basım, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. Çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mitchel, J. Oakley, A. (1984). *Kadın ve Eşitlik* (F. Berktaş, Çev.). Ankara: Kaynak Yayınları.
- O'Reilly, S. (2009). *The Body In Contemporary Art*. London: Thames and Hudson'dan Aktaran Arbabzadeh, M., Tusi, E., Kateb, F., Dadvar, A. (2018). Redefinition Of The Body in Feminist Art (1960's and 1970's). Bagh-e Nazar, Vol.14/No.55
- Oğuz, A. (2019). *Feminizm, Postkolonyal Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet, Buchi Emecheta'nın The Bride Price Adlı Romanı*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Okin, S. M. (1989). *Justice, Gender and the Family*. Basic Books: New York
- Putnam, Tong, R. (2006). *Feminist Düşünce*. Gündoğan Yayınları, İstanbul.
- Scott, J. W. (2003). “*Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism*”, *Feminist Theory Reader*, Routledge.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Shapiro, M. (1981). “*Language and Political Understanding: The Politics of Discursive Practices*”, Yale University Press, New Haven.
- Spender, D. (1985). *Man Made Language*, 2nd ed., (Routledge & Keegan Paul, London.
- Stark, H. (2018). *Deleuze'den Sonra Feminist Teori*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Şeni, N. (2008). *Seni Unutursam İstanbul...*, Kitap Yayınevi, İstanbul'dan Aktaran Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. Der. Ahu Antmen, Sel Yayınları, İstanbul.
- van der Gaag, N. (2019). *Feminizm*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Weedon, C. (1997). *Feminist Practice and Poststructural Theory*, 2nd Ed., Wiley.
- Woolf, V. (1992). *Kendine Ait Bir Oda*. Afa Yayınları, İstanbul

Makale

- Berkday, F. (2011). *Hayal ve Hakikat Ya Da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk, Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul.
- Berman, A. (1980). *A Decade of Progress: But Could a Female Chardin Make A Living?*, Art News, cilt.79, no.8.
- Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press
- Çakır, S. (1997). *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınevi, İstanbul
- Çetin, Beklan, O. (2005). *Ekofeminizm: Kadın Doğa İlişkisi Ve Ataerkillik*. Sosyo-Ekonomi Dergisi.
- Davies, B. B. J. Gannon, S. Hopkins, L. McCann, H. Wihlborg, M. (2006) "Constituting the feminist subject in poststructuralist discourse", *Feminism & Psychology*, 16(1)
- Davis, K. (2003). "Dubious Equalities and Embodied Differences", Rowman&Littlefield,
- Direk, Z. (1997). *Derrida'nın Cinsiyet Farklılığı Sorusuna Yaklaşımı*. Defter Dergisi. Feminizm ve Felsefe. Sayı:30
- Gabriel, A. (2014). "Lorna Simpson and Kara E. Walker Re-Creating Your Perspective, De-Centering the Narrative, and Expanding Consciousness", FA: 210 Artist As Philosopher - Critical Theory Gilian Brown Matthew Beaufort.
- Gross, E. (1987). *Conclusion: What is Feminist Theory?*, Carole Pateman ve Elizabeth Gross (der.), *Feminist Challenges: Social and Political Theory*, Boston, Northeastern University Press.
- Hartmann, H. I. (1979). *Marksizm ve Feminizmin Mutsuz Evliliği: Towards a more Progressive Union*.
- Headrick E. D. (2016). *Feminist Theories Freedom Behind The Mask: The Guerilla Girls Fight For Women With Art And Anonymity* Dergi: Texas Woman's University
- Horne, V. Tobin, A. (2014). *Open Space An Unfinished Revolution in Art Historiography, Or How To Write A Feminist Art History*
- Jayawardena, K. (1986). *Feminism And Nationalism in the Third World* (Rev. Ed.). New Delhi: Kali For Women. ISBN 978-0-86232-265-6.

- Karacan, N. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası Ve Sanata Yansımaları*. Doi: 10.7816/Idil-05-24-02 Idil, Cilt 5, Sayı 24, Volume 5, Issue 24 1079
- Karaian, L. Mitchell, A. (2009). *Feminist Issues: Race, Class and Sexuality, Third-Wave Feminisms*
- Kester, K. S. (2016). *Hannah Wilke and Reading Narcissism in Images*, Senior Projects Fall 2016. 27.
- Kinna, R. (2017). *Anarchism and Feminism Published version in Nathan Jun (ed.) Brill's Companion to Anarchism and Philosophy*.
- Kluszczyński, R.W. (2005). *Orlan, Stelarc and the Art of the Virtual Body*, The University of Lodz, Art Inquiry. Recherches Sur les Arts 7:85-94
- Lane, J. A. (2012). *Gender and Expression: Exploring the Concept of Feminist Art*
- Lippard, L. (1976). *Household Images in Art*, İlk Basım: MS magazine1, no:9, Mart 1973 İkinci Basım: 1976 Feminist Essays on Women's Art, Newyork
- Malhotra, S. (2009). *Engaging Power Feminism Through My Dance with Cancer. Power Feminism: Exploring Agency, Oppression and Victimage*. Women's Studies in Communication, 32 (1). pp. 114-127.
- Martin, T. D. (1995). *Marina Abramovic*, Third Text, No. 33 (Winter), pp.85-92. ISSN 0952-8822.
- McKiernan, M. (2015). *Dame Paula Rego*, The Maids 1987 Occupational Medicine, Oxford Academic, <https://academic.oup.com/occmed/article/65/5/346/1427014/Dame-Paula-Rego-The-Maids-1987>'den aktaran Korkmaz, F. D. Kozlu, D. *Paula Rego ve Resimlerindeki Öz Yaşam Öyküsel Çıkarımlar*, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Mayıs/Haziran'17 Cilt:10 Sayı:19 ISSN 1308-2698
- Mutman, M. Yeğenoğlu, M. (1992). *Sosyal Bilimlerde ve Toplumda Postmodernizm*. Birikim Dergisi. 33. Sayı.
- Ono, Y. (1972). *The Feminization of Society*, New York Times.
- Peterson, S. Runyan, A.S. (1991). *The Radical Future of Realism: Feminist Subversions of IR Theory*, Alternatives: Global, Local, Political Vol. 16, No. 1 pp. 67-106 Published by: Sage Publications, Inc.

- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri*.
- Toprak, A. (2018). *Feminist Bir Yaklaşımla Nil Yalter'in, Sanat Ortamına Katkısı, Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi* <http://dergipark.gov.tr/ktc> Sayı I (2) 215-234 Araştırma Makalesi)
- Tür, Ö. Koyuncu, Ç.A. (2010). *Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları*, Uluslararası İlişkiler, Cilt 7, Sayı 26 s. 3-24.
- Wakeling, E. (2019). *Troubling Feminist Art*, Eyeline Contemporary Art Magazine Avustralya
- Yöney, S. (1996). *Uluslararası İlişkiler, Feminizm ve Türkiye*, Faruk Sönmezoğlu (der.), Değişen Dünya ve Türkiye, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, s. 103–121.

Bildiri

- Nochlin, L. (1971). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*
- UNODC. (2011). *United Nations Office on Drugs and Crime Global Study on Homicide*. Trends, contexts, data.

Kitap Bölümü

- Çakır, S. (2011). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakır, S. Uçan, E. S. (2007). *Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi*. 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler (pp.412-475), İstanbul: Bilgi University Publishing.
- McNaughton, K. (1997). *Three Waves of Feminism From Suffragettes to Grrls, The Third Feminist Wave: Transversal Politics*
- Peterson, T. G. ve Mathews, P. (2016). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed: Ahu Antmen, 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pollock, G. (2010). *Modernlik ve Kadınlığın Mekânları, Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tickner, J. A., Sjoberg, L. (2007). *Feminism*, T. Dunne et. Al. (der.), International Relations Theories-Discipline and Diversity, Oxford: Oxford University Press, s.185-202

Tez

- Armstrong, R. (2015) *Jenny Saville: The 'Other' Body: Feminist Perspectives on Flesh*.
BA Hons Fine Art.
- Oğuz, E. (2014). *Çoklu 'Sanat Kimliği' Sanatta Yeterlik Tezi* Ankara.
- Uğuz, Ö. (2019). *Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler* Sanatta Yeterlik Tezi
Eskişehir

Rapor

- Palmén vd. (2016) *WAVE: Kadına Yönelik Şiddet Karşılaştırmalı Raporu*: İtalya,
İspanya ve Türkiye.

İnternet Kaynakları

- (http-1). Akman, K. (2006). *Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları*,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html (Erişim Tarihi:
18.05.2020)
- (http-2). Aron, N. R. (2017) *Hannah Wilke's 'labial' artwork challenged both the patriarchy and feminists*, <https://timeline.com/hannah-wilke-labial-art-97c5bc488a67> (Erişim Tarihi: 24.12.2020)
- (http-3). Greenway, J, Alderson, L. (2014). *Anarchism and Feminism: Voices From the Seventies*, <http://www.judygreenway.org.uk/wp/anarchist-feminist-interviews/>
(Erişim Tarihi:17.11.2020)
- (http-4). Meiser, J.W. (2018). *Introducing Liberalism In International Relations Theory*, E-International Relations'ta sunulan bildiri. (Erişim Tarihi: 23.12.2020)
- (http-5). Retta, (2015). [//medium.com/black-feminism/sex-attacks-skin-attacks-black-feminism-in-the-art-of-lorna-simpson-ce375334e8d7](https://medium.com/black-feminism/sex-attacks-skin-attacks-black-feminism-in-the-art-of-lorna-simpson-ce375334e8d7) (Erişim Tarihi: 22.11.2020)
- (http-6). Vandiver, P. *Feminism: A Male Anarchist's Perspective*,
<https://theanarchistlibrary.org/library/pendleton-vandiver-feminism-a-male-anarchist-s-perspective> (Erişim Tarihi:30.11.2020)
- (http-7). <https://medyascope.tv/2019/03/08/simone-de-beauvoir-feminizm-bireysel-yasam-ve-topluca-savasma-bicimdir-ocak-1978-le-monde-soylesisi/> (Erişim Tarihi: 13.05.2020)

- (http-8). <https://www.history.com/topics/womens-rights/seneca-falls-convention>.
(Erişim Tarihi:19.11.2020)
- (http-9). London anarcha-feminist kolektif, What the Fck is Anarcha-Feminism Anyway? (2009), Anarcha Library (Erişim Tarihi: 05.08.2020)
<http://anarchalibrary.blogspot.co.uk/2010/12/what-fuck-is-anarcha-feminism-anyway.html>. (Erişim Tarihi: 11.05.2020)
- (http-10-11-12). Al-Ali, N. (2018). <https://medium.com/verve-up/what-is-postcolonial-feminism-de3391325407> (Erişim Tarihi:24.09.2020)
- (http-13). Kathryn Miles (2007). <https://www.britannica.com/topic/ecofeminism>.
(Erişim Tarihi: 08.04.2021)
- (http-14). Leah Thomas(2020).<https://www.thegoodtrade.com/features/ecofeminism-intersectional-environmentalism-difference>. (Erişim Tarihi: 08.04.2021)
- (http-15).://www.theartstory.org/artist/schapiro-miriam/life-and-legacy/#nav (Erişim Tarihi: 08.05.2020)
- (https-16).//tr.parisynovcampus.com/2272-yoko-ono-her-career-john-lennon-biography-of-a-feminist-artist (Erişim Tarihi:07.12.2020)
- (http-17). <https://www.istekadinlar.com/kultur/nil-yalter-in-topak-ev-i-paris-teki-women-h2073.html> (Erişim Tarihi: 17.09.2020)
- (https-18).//lonewolfmag.com/most-terrifying-work-of-art-passivity/ (Erişim Tarihi: 03.12.2020)
- (https-19).Williams, H. (2019) *Hannah Wilke's Naked Crusade to Subvert the Patriarchy* <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy> (Erişim Tarihi:17.12.2020)
- (http-20)<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&wid=291&e=t&v=&a=&t=> (Erişim Tarihi: 18.05.2020)
- (https-21). https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_538122
(Erişim Tarihi: 13.06.2020)
- (http-22). <https://imma.ie/whats-on/paula-rego-obedience-and-defiance-exhibition/>
(Erişim Tarihi: 16.04.2021)
- (http-23). everypicture.org/war-by-paula-rego-2003 (Erişim Tarihi: 16.04.2021)
- (http-24). everypicture.org/war-by-paula-rego-2003 (Erişim Tarihi: 16.04.2021)
- (http-25).<https://www.victoria-miro.com/artists/238-paula-rego/> (Erişim Tarihi: 16.04.2021)

- (http-26). <https://www.theartstory.org/artist/saville-jenny/artworks/> (Erişim Tarihi: 04.10.2020)
- (http-27). Arslan, G. (2019). <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/sukran-moral-acimin-kaynagini-biliyorum-erkek-egemen-toplum-ve-adil-olmayan-duzen-41359925> (Erişim Tarihi: 08.10.2020)
- (https-28). <http://www.bates.edu/news/2017/06/08/108183/> (Erişim Tarihi: 04.09.2020)
- (http-29). <http://theconversation.com/the-rapist-is-you-why-a-viral-latin-american-feminist-anthem-spread-around-the-world-128488> (Erişim Tarihi: 12.12.2020)
- (http-30). <https://www.dictionary.com/browse/femicide> (Erişim Tarihi: 02.07.2020)
- (https-31). www.iha.com.tr/ankara-haberleri/bakan-soylu-2019-yilinda-kadin-cinayeti-sayisi-299-2452751/ (Erişim Tarihi: 22.12.2020)