



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA FAMAJ

Yüksek Lisans Tezi

SEMRA BAYRAM

DÜZCE, 2022



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA FAMAJ

Yüksek Lisans Tezi

SEMRA BAYRAM

Danışman: Doç. Dr. Burcu GÜNAY

DÜZCE, 2022

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA FAMAJ

SEMRA BAYRAM tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Burcu GÜNAY

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Burcu GÜNAY

Düzce Üniversitesi

Doç. Lütfi ÖZDEN

Düzce Üniversitesi

Doç. Perihan ŞAN ARSLAN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi:07/06/2022

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının özgünlüğünü; araştırma sürecimin bütününde bilimsel etik ilke ve kurallarını dikkate aldığımı; bu çalışma kapsamında kullandığım bilgilere ilişkin kaynakları Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kılavuzu'na uygun olarak belirttiğimi ve bu çalışmanın Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından kullanılan intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Bu beyana aykırı herhangi bir durumun tespiti durumunda, doğabilecek bütün sonuçlar üzerindeki sorumluluğumu kabul ettiğimi bildiririm.

....../....../2022

.....

(İmza)

Semra BAYRAM

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜRLER

Feminist sanat bağlamında famaj adlı çalışmada, Feminist sanat hareketinin çıkış noktaları, tarihsel süreçteki yol haritası; sanat eleştirmenleri, yazarlar ve feminist söylem bağlamında eser üreten sanatçılar üzerinden irdelenmiştir. Kadın sanatçılar; kadın kültürü, kendine saygı, kadınlık gücü, kız kardeşlik gibi değerleri temel alan eser üretimleriyle yüksek sanat algısına karşı büyük bir mücadele vermişlerdir. Kadının sosyal hayattaki varlığını reddeden ve ötekileştiren erkek egemen dayatmaya karşı günümüz kadın sanatçıları artık eskisi kadar sessiz ve görünmez değildir. Erkek egemen düşüncenin geliştirmiş olduğu “Tarihte neden kadın sanatçı yok?” söylemiyle karşı karşıya kalan kadınlar sanat alanında famaj yapıtları ile yüzyıllardır süre gelen eril okuma ve üretim ağının yapısını kırmışlardır. Kadınlar dikiş, nakış, iğne oyları ve dantel gibi teknikleri kullanarak kadın kimliklerini belirleyen eserlerle sanat alanına girmişlerdir. Daha önce alt sanat veya zanaat olarak görülen kadın eserlerinin sanat alanına dahil edilmesi ile toplumsal, siyasi, politik olarak oluşturulan eril bakış açısı ve görme biçimi kırılarak; kadının sanatta ve hayatta birey olarak kendisini tanımlama biçimi sanat eserinde görünür hale gelmiştir.

Bir kadın olarak bu tezde yaptığım araştırmaların üretim sürecime kattığı değerlerin yanında alana da katkı sağlayacağı umulmaktadır. Tarihin akışı içinde "küçük" olarak görülen kadınlar, kendilerini özdeşleştirdikleri dikiş, nakış ve örgü tekniklerini bilinçli bir şekilde kullanarak 1970'lerde modernist sanata alternatif bir sanat alanı yaratmışlardır. Tez konum üzerine karar verirken bana önemli tavsiyelerde bulunan, sanatla hayata bağlanmamda büyük rolü olan sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Burcu Günay'a ve bana verdikleri eğitimle bakış açımı değiştiren Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Resim Bölümündeki tüm değerli hocalarıma çok teşekkür ederim. Çalışmanın hazırlanması süresince bana inanan kızlarım Sena ve İrem'e, eğitim hayatımda hep arkamda olan canım babam Recep Bayram'a, ilk öğretmenim annem Güldane Bayram'a, eğitimim süresince beni motive eden kardeşim Sevgi Bayram Korkut'a, bu süreçte bana gönülden destek veren can dostum Nagehan Kutlu Beyhan'a sonsuz teşekkürlerimle.

Semra BAYRAM

ÖZET

FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA FAMAJ

Semra BAYRAM

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Burcu Günay

Haziran, 2022, 83 Sayfa

18. yüzyıl sonrasında kadınlar, politikada, ekonomide, siyasette ve sanatta kısacası yaşamın tüm dinamiklerinde, kendilerini ve düşüncelerini görünür kılmak için, geçmiş yüzyıllara oranla daha fazla mücadeleye başlamışlardır. Bu mücadelede edinilen haklar 20. yüzyılda feministler tarafından yeterli görülmemiş ve haklarının yeterli olmadığına inanan feministler eşitliği sağlamak için, 1960'lardan itibaren önceki feminist hareketten daha radikal bir sürece girmişlerdir.

Feminist sanat hareketi, kadınların sanatsal mecralarda eşitsiz şekilde temsil edilmesine ve kadınlara ilişkin üretilen erkek-egemen temsillere karşı ortaya çıkmıştır. 1970'li yıllarda çeşitli sanat tarihçileri, sanatçılar ve sanat eleştirmenlerinin çabalarıyla kadın sanatçılar ve eserleri sanat kurumlarında yer almaya, sanat tarihinden dışlanan kadın sanatçılar görünür olmaya başlamıştır.

20. yüzyılda sanat üretimi klasik anlayışın ötesine geçmiş ve sanatın sınırları ortadan kalkmıştır. Klasik anlatım biçimlerinin yanında, sanatın dışında üretilen nesnelerin, sanat alanına taşınması, sanatta üretim sürecini çeşitlendirmiştir. Geleneksel anlatım yöntemlerinin yanı sıra biçimsel özelliklerinden ziyade kavram sorgulamalarının ağırlıklı olduğu üretim süreçleri kendisini görünür kılmıştır. Bu süreç kadınların sanatsal yaratımını da etkilemiştir. Üretim sürecindeki çeşitlilik ve sanat/hayat arasındaki sınırların muğlaklaşması ile kadınlar, geleneksel yapıda kadın işi olarak görülen famaj çalışmalarını, güncel bir dille yeniden ifade etme sürecine doğru yönelmişlerdir.

Bu tez, sanat üretiminde kadın ürünleri ve emeğin performansını ele almayı ve incelemeyi amaçlayan "Feminist Sanat Bağlamında Famaj" başlığını taşımaktadır. Bununla birlikte tarih boyunca yaratıcı bağlamda kadın kimliğini, ev içi özel alanlardaki süsleme teknikleri vb. üretimlerini bir strateji olarak ele almayı da hedeflemektedir. Özellikle çağdaş sanattaki kolaj tekniği ile yapılan kadınlara ait bu üretimleri feminist bir yaklaşımla ele alarak kumaş kolajı "famaj" olarak sınıflandırmakta ve bu bağlamda üretilmiş eser ve sanatçıları örneklerle somutlaştırmaya çalışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Güncel Sanat, Feminist Sanat, Famaj, Kolaj.

ABSTRACT

FAMAJ IN THE CONTEXT OF FEMINIST ART

Semra BAYRAM

Düzce University

Graduate Education Institute,

Department of Painting

Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Burcu GÜNAY

June, 2022, 83 Pages

After the 18th century, women began to struggle more in politics, economy, politics and art, in short, in all the dynamics of life, in order to make themselves and their thoughts visible, than in past centuries. The rights acquired in this struggle were not considered sufficient by feminists in the 20th century, and feminists who believed that their rights were not sufficient entered into a more radical process to achieve equality than the previous feminist movement in the 1960s.

The feminist art movement emerged against the unequal representation of women in artistic media and the male-dominated representations produced about women. In the 1970s, with the efforts of various art historians, artists and art critics, women artists and their works began to take place in art institutions and women artists who were excluded from art history began to be visible.

In the 20th century, art production went beyond the classical understanding and the limits of art disappeared. In addition to classical forms of expression, the transfer of objects produced outside of art to the field of art has diversified the production process in art. In addition to traditional narrative methods, production processes dominated by concept inquiries rather than formal features have made themselves visible. This process has also affected the artistic creation of women. With the diversity in the production process and the blurring of the boundaries between art/life, women have moved towards the process of re-expressing famaj works, which are traditionally seen as women's work, in a contemporary language.

This thesis is titled "Famaj in the Context of Feminist Art", which aims to address and examine the performance of women's products and labor in art production. However, it also aims to treat women's identity in a creative context throughout history, decoration techniques in private areas within the home, etc. as a strategy. It treats these productions of women, especially those made with the collage technique in contemporary art, with a feminist approach and classifies fabric collage as "famaj" and tries to embody the works and artists produced in this context with examples.

Key Words: Contemporary Art, Feminist Art, Famaj, Collage.

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Ve benzeri: (Vb.)

Yüzyıl: (yy.)

Sayfa: (s.)

Erişim Tarihi: (e.t)

Adı Geçen Eser: (a.g.e.)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ	iv
İÇİNDEKİLER	v
GÖRSELLER LİSTESİ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. FEMİNİZM VE KURAMSAL TEMELLERİ	3
2.1. Feminizm Kavramı.....	3
2.2. Feminist Sanat Hareketi	4
2.3. Proto Feministler	8
2.4. Birinci Dalga Feminizm ve Sanattaki Yansımaları... ..	10
2.5. İkinci Dalga Feminizm ve Sanattaki Yansımaları... ..	19
2.6. Üçüncü Dalga feminizm ve Sanattaki Yansımaları... ..	27
3. GÜNÜMÜZDE FEMİNİST SANAT.....	32
4. GÜNCEL BİR SANAT DİLİ VE BEN'İN İFADESİ OLARAK: FAMAJ	51
5. SONUÇ.....	76
KAYNAKÇA	78
ÖZGEÇMİŞ.....	86

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Mary Cassat, “Five O’Clock Tea- Beş Çay”, 1880.....	9
Görsel 2: Berthe Morisot, “On the Terrace- Terasta”, 1874	9
Görsel 3: Kathe Kollwitz, “Woman with a Dead Child- Ölü Çocukla Kadın”, 1903....	10
Görsel 4: Semra Bayram, “Otoportre”, (Kâğıt Üzeri Kuruboya Tekniği), 40*40 cm, 2020.....	12
Görsel 5: Semra Bayram, “Otoportre”, (Kâğıt Üzeri Kuruboya Tekniği), 40*40 cm, 2020.....	12
Görsel 6: Sandy Orgel, “Linen Closet- Çamaşır Dolabı”, Enstalasyon, 1972	15
Görsel 7: Judy Chicago, “Yemek Daveti”, Seramik, Porselen, Tekstil, 1463x1463 cm, 1974–79.....	16
Görsel 8: Miriam Schapiro, “Wonderland”, 1983	18
Görsel 9: Semra Bayram,” Kadın Ol!”, (Kâğıt Üzeri Kuruboya Tekniği), 2021	22
Görsel 10: Semra Bayram,” Kadın Ol!”, (Kâğıt Üzeri Kuruboya Tekniği), 2021	22
Görsel 11: Marry Kelly, “Doğum Sonrası Belgesi”, Perspex Üniteleri, Beyaz Kart, Yün Yelek, Kalem, Mürekkep, 1973.....	24
Görsel 12: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi”, Siyah Beyaz Fotoğraf, 20,3x25,4cm, #3, 1977.....	24
Görsel 13: Carolee Schneemann, “Aybaşı Günlüğü”, Kâğıt Havlu ve Çerçevesiz Panel, 29x23 cm, 1972	25
Görsel 14: Barbara Kruger, “İsimsiz- Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır”, 1989.....	26
Görsel 15: Guerrilla Girls, “Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?”, 1989.....	29
Görsel 16: Mona Hatoum, “Mesafe Ölçüleri”, Video, 1988.....	33

Görsel 17: Shirin Neshat, “Allah'ın Kadınlarından Suskunluk Serisi Çalışması, Fotoğraf, Larry Barns/Gladstone Gallery, 1996.....	35
Görsel 18: Kara Walker, “1863’te Sıcak Bir Yaz Akşamı”, Karışık Medya, Duvar Halısı Üzerine El Kesme Keçe, 175.3x 248,9 cm, 2008.....	36
Görsel 19: Semra Bayram, “Otopotre”, Dijital Etamin Çalışması, 2021.....	37
Görsel 20: Semra Bayram, “Otopotre”, Dijital Etamin Çalışması, 2021.....	37
Görsel 21: Semra Bayram, “Otopotre”, Dijital Etamin Çalışması, 2021.....	38
Görsel 22: Nan Goldin, “Nan One Month After Being Battered- Nan Hırpalandıktan Bir Ay Sonra”, 1984	39
Görsel 23: Semra Bayram, “Otopotre”, (Kâğıt Üzeri Kuruboya Tekniği), 40x40cm, 2021.....	40
Görsel 24: Paula Rego, “Çöpçüler”, Tuval Üzerine Akrilik, 120x160cm, 1994.....	42
Görsel 25: Louise Bourgeois, “The Destruction of the Father- Babanın Yıkımı”, Lateks, : Alçı, Ahşap, Kumaş ve Kırmızı Işık, 1974	43
Görsel 26: Louise Bourgeois, "Hapishane Hücreleri", Çelik, Mermer, Cam, Seramik, Ahşap, Yerleştirme, 1993.....	44
Görsel 27: Yoko Ono, “Kesilmiş Parça”, Yamaichi Salonu, Kyoto, 1964	45
Görsel 28: Marina Abramović, “Rhythm 0”, Performans, 1979	47
Görsel 29: Jenny Saville. “Ters”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2002- 2003.....	49
Görsel 30: Semra Bayram, “Otopotre”, (Kâğıt Üzeri Kuruboya Tekniği), 40x40cm, 2021.....	49
Görsel 31: Miriam Schapiro "My Nosegays are for Captives- Çiçek buketlerim tutsaklar içindir. " Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 109x86cm, Feminist Visionary Artwork Flomenhaft Gallery, 1976.....	54

Görsel 32: Joyce Kozloff, "Pattern & Decoration", 1975	56
Görsel 33: Tracey Emin, "Helter Fucking Skelter- Cehennemde Yanık Kaltak", Aplike Yorgan, 2001	57
Görsel 34: Andre Dezso, Lessons from my mother: "My Mother Claimed That You Don't Know What Kind Of Man You Married Until You Married Him And By Then It's Too Late- Annemden Dersler serisi; "Annem dedi ki; "Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir.", Koton Kumaş Üzerine Koton ve Metalik İşleme, 2006	58
Görsel 35: Ana Teresa Barboza, "İşkence Koleksiyonu", Tuval Üzerine Nakış ve Transfer, 2008.....	59
Görsel 36: Ghada Amer, "Sisters- Kız Kardeşler", Akrilik, Nakış ve Jel Besiyeri, 179x177cm, 2017	60
Görsel 37: Semra Bayram, "Otopotre", Tuval Üzerine Etamin çalışması, 40x40cm, 2021.....	61
Görsel 38: Semra Bayram, "Otopotre", Tuval Üzerine Etamin 0çalışması, 40x40cm, 2021.....	62
Görsel 39: Semra Bayram, "Otopotre", Tuval Üzerine Etamin çalışması, 40x40cm, 2021.....	62
Görsel 40: Semra Bayram, "Otopotre", Tül Üzerine Etamin Nakış, 40x40cm, 2021...63	
Görsel 41: Eliza Bennett, "Bir Kadının İşi Asla Bitmez" Serisi, Cildinin Derisine Dikiş Dikme İşlemi, 2014.....	64
Görsel 42: Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", Halı/Kumaş Kolaj, 180 X 105 cm, 1986.....	65

Görsel 43: Füsun Onur “Zamanın Kıyısı’nda” Yerleştirme, 2018	67
Görsel 44: Nancy Atakan, “Kök Salmak”, Kumaş, Nakış, Taş, 60x95cm,2020	68
Görsel 45: Güneş Terkol, “Duyduklarına İnanamadı”, Kumaş Üzeri Dikiş, 2015 ve “Kız Orada Değildi”, Kumaş Üzeri Dikiş, 2016.....	69
Görsel 46: Semra Bayram, “Otoportre”, Kumaş, Üzerine Nakış, 40x70 cm ve 40x100 cm, 2021	70
Görsel 47: Semra Bayram, “Otoportre”, Kumaş Üzerine Nakış, 40x70 cm ve 40x100 cm, 2021	70
Görsel 48: Semra Bayram, “Otoportre”, Kumaş Üzerine Nakış, 40x70 cm ve 40x100 cm, 2021	71
Görsel 49: 2020 Gözde İlkin, “TC: Kimlik Kartı Geçersiz”, Kumaş Üzerine Nakış, Dikiş ve Boyama, 9x8 cm,2011	72
Görsel 50: Semra Bayram, “Bir Yastıkta Kırk Yıl”, Kumaş Üzerine Nakış ve Kuru Boya, 40x100 cm, 2021	73
Görsel 51: Semra Bayram, “Otoportre”, Öz Çekim 1, tuval Üzerine Nakış, 50x50 cm, 2021.....	74
Görsel 52: Semra Bayram, “Otoportre”, Öz Çekim 2, tuval Üzerine Nakış, 25x70 cm, 2021.....	75

Tarihsel sürece bakıldığında kadınlar; geçmişte çoğu zaman akıl ve mantık gerektirecek olan düşünce ve işlerden uzakta tutulmuş, düşünce ve üretim süreçlerini daha gündelik ve ev işi konularında kullanmaları konusunda yönlendirilmiştir. Bu alışlagelen sürece karşı bir eylem olarak Feminizm kavramı, 18. yüzyıl ile kendisini görünür kılmıştır.

“Feminizm, 18. yüzyılda kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olması gerektiği iddiasıyla ortaya çıkmış toplumsal cinsiyet temelli bir söylemdir. Feminizm; kadın ve erkek arasındaki ekonomik, sosyokültürel ve politik eşitsizliklerin sebeplerini ortaya koyarak bu durumun ortadan kaldırılmasını amaçlar” (Erçen, 2008).

Feminizm her zaman barışçıl ve eşit olmayı hedefleyen bir fikir akımıdır. Temelinde cinsiyet ayrımcılığını hiç kabul etmemekte ve kadın erkek eşitliğini savunmaktadır. Kadın sanatçılar da bu düşünceden hareketle mevcut sanat ortamı içinde kendi varlıklarını işaret etmek adına feminizm felsefesi etrafında birleşmiş ve erkek hâkim bir toplumda kadın sorunsalını ön plana çıkararak sanat içerikli tavırlarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu çalışmada feminizm kavramı tarihsel gelişim dönemleri ve dalgaları ile incelenmiştir. Bu dönemlerin tarihleri net sınırlara sahip değildir. Dalgaların içinde bulunduğu süreç farklılaştıkça, bir sonraki dalganın oluşmasına sebep olmuştur.

Feminist sanat hareketinde eserler üreten sanatçılar, sanatın rolünü ve ilgi alanlarını sorgulamışlar ve sanatı eleştirirken aynı zamanda onun doğuşuna yol açan kültürel ortamı da eleştirmişlerdir. Sanatın estetik işlevini vurgulamanın yanı sıra, sanatın iletişim yönüne de dikkat çekerek, kadın kültürü ve deneyimi aracılığıyla toplumun sanat bilincini artırmayı hedeflemişlerdir.

“1960’lı yıllarda, Amerika’da bazı sanat tarihçileri, feminist sanatçılar, sanat eleştirmenleri kadının sanat, sanat tarihi, sanat kuramları ve müzelerde gerektiğince doğru temsil edilmemesine ve hatta dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar. Bu mücadelenin ürünü olan bütün faaliyetleri feminist sanat olarak değerlendirmek mümkündür” (Antmen, 2018, s.239).

Feminist Sanatta famaj alanındaki çalışmalar ise 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış ve kabul görmeye başlamıştır. Bu dönemden önce sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri tarafından oluşturulan hiyerarşik sistemde heykel ve resim gibi sanat dalları daha üst konumda yer almaktaydı. Tekstil malzeme ve teknikleri kullanılarak yapılan işler dekoratif ve düşük seviyeli sanat olarak kabul edilmekteydi. Erkeklerle eşit eğitim olanaklarına ve sosyal haklara sahip olmayan kadınlar için sanat ve zanaatın sınırlarını anlamak ve uygulamak, bunları sanatsal bir ortamda izleyiciye sunmak imkânsız hale gelmiştir. Geleneksel Famaj Sanatı teknikleri, sosyal ve politik faaliyetlerde kullanılmış ve toplumda sesini duyurmak isteyen kadınların temel güç kaynağı haline gelmiştir.

“1970’li yıllarda parlak bir dönem yaşamış olan feminist sanat, kadın sanatçılar için yeni ufuklar açmıştır. Bu sorgulama döneminde, özellikle Amerika’da ortaklaşa kadın çalışmaları gerçekleştirilerek, kadın sanatçıların birlikte özgürleşmeleri amaçlanmıştır. Bu sanatçıların en önemli karakterlerinden biri, Miriam Schapiro’ dur. Schapiro ve birçok kadın sanatçının artık kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler dönemin feminist söylemi içinde famaj (femmage) olarak tanımlanmıştır. Famajlar kadınların kimliğiyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarıydı (Ersen, 2010, s.74).

Famaj veya feminist kolaj, Schapiro ve Meyer tarafından "dikiş, ekleme, çengelleme, kesme, aplike etme, yemek pişirme ve benzeri" faaliyetlerini gerçekleştirmek için geleneksel olarak kadınlar tarafından üretilen ve uygulanan bir etkinlik olarak tanımlanır (Schapiro ve Meyer, 1977-78).

Geçmişte geçirilen süreçler geleneksel sanat üretiminin tanımının ve bilincinin yeniden sorgulanmasına da yol açmıştır. Bu tez iki ana konuyu ele almaktadır: Birincisi feminist hareket içerisinde kadın hareketi ve tarihsel gelişimi, çeşitli direnişlerden elde ettikleri kazanımların yanı sıra bu olayların özellikle 1960 sonrası sanata yansması ve etkisidir. İkinci konu ise famajın çağdaş sanatta uygulanmasıdır.

2. FEMİNİZM VE KURAMSAL TEMELLERİ

2.1. Feminizm kavramı

Feminizm terimi Latince "femina" kökünden ve onun Fransızca karşılığı olan "féminisme"den gelmektedir. Genel anlamda feminizm, cinsiyet ayrımcılığını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir eylemdir. TDK' ye göre feminizm terimi "Toplumda kadın haklarını artırmak, erkek düzeyine yükseltmek ve eşitliği sağlamak amacı taşıyan ideolojik hareket, kadın hareketi" olarak tanımlanmaktadır (Türkçe, 2015). Feminizm, İnsan ve Toplum Bilim Terimleri sözlüğünde ise (2007) “Kadınların öncülüğünde veya katılımı ile ortaya çıkan ve kadınların haklarını savunmayı, cinsiyet ayrımından doğan problemleri aşmayı ve bu ayrıma karşı çıkmayı hedefleyen örgütlü faaliyet ve hareketlerin bütünü” olarak açıklanmıştır. Robert Sözlüğü bu terimi “Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak tanımlamaktadır (Michel, 1984; Taş, 2016).

Feminizm, kökeninde Latince’ de kadın manasına gelen “femine” kelimesinden türemiştir. Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir. Feminizm algısı, ilk olarak 18. yüzyıl’ da İngiltere’de ortaya çıkmış ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle de ilk akademik alan içerisine girmiştir (Sevim, 2005, s.7-8).

Sosyolog Gordon Marshall ise feminizmi 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan ve kadın haklarını genişleterek cinsiyet eşitliğini sağlamayı amaçlayan bir toplumsal hareket olarak tanımlasa da Mitchell’e göre feminizm "Normlar arasında birlik kurularak elde edilen uyum "diye tanımlanmaktadır (Taş, G. 2016).

Gelecekte ise feminizm, sadece kadın hakları ve sorunlarının dile getirilmesini içermekle kalmayacak, aynı zamanda tüm bireylere karşı cinsiyet ayrımcılığı yapan tutumlara karşı bir mücadeleye dönüşecek, baskıya, sömürüye karşı bir mücadeledir (Kancalar, 2016, s.12).

Bu tanımlamalardan anlaşıldığı üzere, feminizim; toplumdaki ekonomik, siyasi, politik vb. tüm yaşam pratikleri ve normlarında kendisini egemen kılan patriyarkal düzene bir eleştiri, kadının hem kamusal hem de özel alandaki sınırlarını ve tanımsızlığını kaldırmaya ve sorgulamaya dönük bir yaklaşım üzerine temellendirilir.

2.2. Feminist Sanat Hareketi

Feminizm eylemi Fransız ihtilalinden sonraki dönemlerde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bireysel özgürlüklerin ve kimlik kavramının sorgulandığı ve insan haklarının, gerek sokak eylemleri, gösteriler ve yeniden düzenlenen yasalar ile gündeme geldiği bu dönemde, kadına seçkin bir kişilik tanınmış, sosyal, toplumsal, siyasal alanda erkeklerle aynı haklara sahip olması doğrultusunda bir mücadeleye girilmiştir. Fransız Devrimi'nin kadın ve haklarına katkısı ile ilgili olarak Kuşcan, 1789'da patlak veren Fransız Devrimi'nin özgürlük meşalelerini ateşlemesiyle, kadınların kimliklerini ifade edebilmeleri ile birlikte sosyal statülerini daha etkin bir biçimde tanımlamalarına destek olduğunu belirtmiştir (Kuşcan, 2015). 1791 yılında ise kadın hakları beyannamesi ile kadın grupları kurulmaya başlamıştır. Feminist eylem ilk olarak Fransa'da başlamıştır. Feminist hareket bu bölgede sınırlı kalmamış ve kadınların kimlik mücadelesi dünyanın farklı coğrafyalarına yayılarak; görünürlük kazanmıştır. Filozof ve sosyalist François Marie Charles Fourier, 1837 yılında eyleme "Féminisme" (Feminizm) adını veren ve terimi ilk kez kullanan kişidir. Feminizm kelimesi Fransızcaya 1837 yılında İngilizceye ise 1890 yılında Womanism (Kadıncılık) adını alarak girmiştir (Sevim, 2005, s.7-8).

Feminizm, eleştirel bir düşünce ve kelime olarak ilk kez 18. yüzyıl'ın sonlarında görülmeye başlanmıştır.

"Feminizm, 18. yüzyılda yaşayan kadınların eşitlik mücadelesi ve haklar üzerine talepleri kapsamında ortaya çıkan, zaman içerisinde hem teorik hem de pratik alanda gelişerek sosyal ve toplumsal bir kuram halini alan hem düşünsel hem de eylemsel boyutuyla kadınlara dair özgür politik ve teorik çalışmaları kapsayan, yaşayan bir ideolojidir" (Savcı, 2019, s.4).

Bu görüşler ışığında, politika ve siyaset ile doğan feminizm ve feminist sanat, ilerleyiş evresinde sanat tarihine ardından sanat akademilerine ve akademisyenlere

sonrasında sanata kadar seviye seviye ilerleyip kendine bir alan oluşturmıştır. Bilimden de beslenen feminist sanat, bu kapsama ifade bulan eserler ve üretim süreçleri toplumsal bir zemine oturmayı amaç edinmiştir. Toplumsal tüm dinamikleri ve kronikleşmiş düşünce sistemlerini yapı söküne uğratan bu eylemler zinciri, 1960'lı yıllarda sadece belli bir grubu temsil eden kadınlar için değil, tarihte, sanatta, bilimde, yaşamın tüm pratik alanlarında ezilen, öteki olarak görülen, kimlik kazandırılmamış tüm kadınlar için yapılmış ve bu mücadelenin her ayağı kadınlar tarafından yöneltilmiştir. Kadını ilgilendiren tüm konularda yüzyıllarca baskı altına alınan tüm konuların eyleme dökülmesi, 1960'lı yılların genel kadın eylemlerinin çatısını oluşturur.

1960'lı yıllara gelene kadar kadın sanatçıların büyük bir çoğunluğu çeşitli sıkıntılar yaşamıştır. Kadın imajı sürekli olarak ürettikleri eserlerin önüne geçmiştir. Bu yıllarda feminist eylemlerle aynı zamanda ortaya çıkmış başka hareketler de olmuştur.

Amerika'da ortaya çıkan Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Vietnam Savaşı, maddi zenginlik, doğum kontrol haplarının ortaya çıkışı, Katolik kilisesindeki devrimler, John Kennedy'nin başkanlığı ve psiko-terapi ilaçlarının kullanımıyla birlikte toplumsal bir patlama yaşanmıştır (Eyigör ve Korkmaz, 2013).

Sanat alanına bakıldığında ise 1960'lı yıllarda, Amerika'da bazı sanat tarihçileri, feminist sanatçılar, sanat eleştirmenleri kadının sanat, sanat tarihi, sanat kuramları ve müzelerde gerektiğinde doğru temsil edilmediğini, hatta dışlanmasından dolayı harekete geçmişlerdir. Bütün bu hareketin ürünü olan faaliyetler feminist sanat olarak değerlendirilebilir.

Hayatın diğer alanlarında olduğu gibi sanat alanında kadınlar hep geri planda kalmıştır. Kadınlar asırlar boyunca kişisel olanakları doğrultusunda sanatın bazı alanları ile ilgilenmişlerdir. Aslında kadınlar modern resim tarihi içinde yer almışlardır. Kadın sanatçılara, modern sanatların üretim aşamasında yer almakla birlikte, kadın imajı; sanatta temsili açısından belli bir okuma ağı ile tanımlamış bir olgudur. Kadınların görsel sanatın öznesi olmak adına yaptıkları itirazlardan önce kadın sanatçılar, gelenekçi sanat çevrelerinde korumacı bir yaklaşım kısmen görmezden gelinmiş gelinmemiş veya kısıtlı şekilde yer bulabilmişlerdir.

Genel olarak kadın gerek biyolojik özellikleri ve gerek ise toplumdaki konumları nedeniyle ikinci plana atılma ve ötekileştirilmelerini, ilk önce kendi içinde bir sorun olarak görmüş ardından bu ötekileştirmeye karşı duruşunu ve toplumsal konumunun kabul bulmasını eylemleri ile gösterme yoluna girmiştir. Kadınlar pek çok konuda mücadele etmek zorunda kalmış, toplum tarafından belirlenen kurallar ve değer yargılarıyla cinsiyet ayrımı meselesi ile hem dil hem direnç mekanizması geliştirmiştir.

“Kadın sanatçıların faaliyetleri, öncelikle sanatları dışında, ayrıma uğradıkları düşüncesiyle bir protesto eylemi ve siyasi bir birleşme hareketi olarak başlamıştır” (Atagök, 2011).

“Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi” başlıklı makalenin yazarları olan Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Methews’in belirttiği gibi, görsel sanatlar bağlamında feminist bir sanat eylemi, kadın sanatçıların sanatsal mecralardan dışlanmasına tepki olarak 1960’lı yılların sonunda ABD’de ortaya çıkmış, daha sonra dünyadaki farklı ülkelerde de ilerleyen yıllarda önemli etkiler bırakmıştır. Görsel sanatlarda feminist yaklaşımın ortaya çıkması dünya çapında kadın-erkek eşitsizliğine karşı verilen toplumsal mücadelenin güçlenmesi ile paralellik göstermektedir. Düzenlenen sergilerde kadınlara eşit davranılmaması, kadınların yaptıkları sanatsal üretimlerin erkeklere göre daha değersiz görülmesi, feminist eylem için tetikleyici etkenler olsalar da adaletsizlik gerçeğinden yola çıkan feminist tutumlar yeni polemik konularını da birleştirerek önemli bir külliyat oluşturmuştur. Bu külliyatın anlaşılabilmesi için dönem özellikleri de göz önüne alınarak feminist sanat yaklaşımlarının neden ve nasıl ortaya çıkıp geliştiğini ele almak gerekmektedir (Gouma-Peterson ve Methews 2008, s.18-27).

1960'larda kimlik arayışı ve bunun kabulüne bağlı olarak kadınlar aktif olarak siyasi ve toplumsal hareketlere katılırken, sanat alanında benzer mücadelelerde bulunmuşlardır. Bu süreçte kadın sanatçıların, sanatta geleneksel temsil politikalarını, derinden değişime soktukları söylenebilmektedir. Kadın sanatçıların dayanak noktasını; ideolojik bir tavır olarak kadın-erkek eşitliğinin kabulü ve topluma yayılması, eşitsizliği besleyen tüm kanalları sorgulamadır.

Feminist bir bakış açısıyla sanat tarihini ilk sorgulayan yazı 1971 yılında Amerikalı sanat tarihçisi ve kadın hakları savunucusu Linda Nochlin tarafından kaleme alınan

“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” adlı makaledir. Bu makalede Nochlin, dünyada eğitim alanında, sanat alanında tarih boyunca kadın sanatçılara yer verilmediği, erkek egemen yaklaşımın önyargılarının uzun dönem boyunca belirleyici olduğu vurgulamış ve görmezden gelinen kadın sanatçıları belgelendiren çalışmalar yapmıştır. Toplumda kadın işi olarak isimlendirilen zanaat ve sanat arasındaki ayrımın kime göre belirlendiğini sorgulamaktadır. Nochlin, kadınların ev işlerinin, cinsel davranışlarının ve diğer sorumluluklarının getirebileceği görüşlere eleştirel bir şekilde değinmiş ve kadınların sanatçı olamayacağını savunan yaklaşımları eleştirmiştir. Bu makale, ataerkillik ya da erkeklik düşüncesinin temel önermeleri ile ilgili kavramları ve feminizm bağlamında büyük sanatçıların ve kadın sanatçıların kavramlarına eleştirel bir yaklaşımla değinmiştir.

Linda Nochlin’e göre:

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de “Toplumsal şartlardan”dan “Etkilenerek” ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Sanat yapmanın şartları 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 (Antmen, 2010, s.55).

Nochlinin bu makalesi, kadınların sanatı ve sanat tarihini başka bir açıdan görmelerini, farklı içerikler üreten sanatçıların görünür olmalarına büyük katkılar sağlamıştır.

Feminizm, en temel anlamıyla kadınların toplumsal ve siyasal hayatta erkeklerle aynı haklara sahip olmasını savunan bir harekettir. Feminizmin olgusu bir ilerleyiş içerisinde olduğundan dolayı dalgalara ayrılarak incelemek daha doğru ve ayrıntılı bir anlama varılmasını sağlayacaktır. Her bir dalga bir önceki dalganın içerdiklerini kapsamakla beraber o dönemki toplumun yapısına uygun yeni söylemlerle gelişmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde feminist hareketin üç dalgası da ortak bir amaç için hareket etse de her dönemin kendi içindeki koşulları dönemin gereklilikleri neticesinde aralarında farklılıklar olmuştur. Bu da feminizmin gelişim süreçlerinin kendi içinde

farklı şekilde gruplaşmalarına sebep olmuştur. Bu süreçler birinci, ikinci ve üçüncü feminist dalga olarak adlandırılmaktadır.

2.3. Proto Feministler

19. yüzyılda kadın sanatçılar günlük hayat resimleri, portreler ve natürmort çalışmaları yapmışlardır. Gündelik hayatı konu edinen resimler üreten kadın sanatçılar, feminist bir söylem açısından olguya yaklaşımdan ziyade, biçimsel ve dönemin sanatının üslup özellikleri açısından üretim süreci göstermişlerdir. Bu dönemde kadın sanatçıların sanat dünyasındaki durumu, kadınların akademik eğitim almalarının önündeki engellerin eskisine göre daha az olduğu görülmektedir. Akademik eğitime ek olarak, özel eğitim almaları da gerekmektedir. Bu dönemin bir diğer özelliği de kadın ressamların üretim süreçleri, sergilenme ve izleyici ile buluşma olanağı bulmuştur.

19. yüzyılda tarihte iz bırakmış sanatçıların yaşamları incelendiğinde, bu sanatçıların genellikle evli olmadığı ve ünlü erkek sanatçıların desteği ile başarıya ulaştığı görülmektedir.

Bunun nedenlerine bakıldığında, geleneksel bir bakış açısıyla, sosyal yapı henüz bu soruna hazır değildi. Bu durumda maalesef kendi yeteneği ve çalışkanlığı olan kadın ressamlar ünlü bir sanatçı olamamaktaydı. Ayrıca kadınlar özgürce hareket edememiş, istedikleri halka açık yerlerde de bulunamamışlardır.

İlk öncü feminist kadın sanatçılara örnek olarak Marry Stevenson Cassatt(1844-1926), Kathe Kollwitz (1867-1945), Berthe Morisot(1841-1895) gibi sanatçıları sayabiliriz (Evelyn, 2015). Bu sanatçılar gündelik hayatta yaşanan olayları ve o dönemde yaşanan savaş, hastalık gibi toplumu derinden yaralayan olayları kimi zaman dışavurumcu kimi zaman daha realist bir bakış açısı ile tuvallerine yansıtmışlardır.



Görsel 1: Mary Cassatt, “Five O’Clock Tea- Beş Çayı”, 1880, (<https://useum.org/artwork/Five-O-Clock-Tea-Mary-Cassatt-1880>), (Görselin telif hakkı Kamu Malı, MFA Boston'a aittir.)



Görsel 2: Berthe Morisot, “On the Terrace- Terasta”, 1874, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morisot_-_on-the-terrace-1874.jpg), (Görselin telif hakkı Amerika Birleşik Devletleri'ne aittir.)



Görsel 3: Kathe Kollwitz, “Woman with a Dead Child- Ölü Çocukla Kadın”, 1903, (<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34062>), (Görselin telif hakkı Yale Üniversitesi Sanat Galerisi’ne aittir.)

2.4. Birinci Dalga: Feminizm ve Sanattaki Yansımaları

Toplum içinde kadınlar 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başına değin bu süreçte erkeklerle aynı hak ve hürriyete sahip olmak için direnişe geçme ve birlik olma çabasını göstermişlerdir. Bu hak ve hürriyetlerden bazıları oy kullanma hakkı, eğitim hakkı, sosyal ve siyasal hak istekleri olarak sayılabilir.

Mary Woolstonecraft'ın 3 Ocak 1792 tarihinde yayınlanan "Kadın Haklarının Savunması (Vindication Of Women Rights)" yazısında şu şekilde ifade etmiştir.

Artık kadınların yaşam şekillerinde bir devrim gerçekleştirmesinin zamanı geldi. Kadınlara yitirdikleri onurlarını yeniden vermek ve bir insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalındı. Kadın ve erkek arasında cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele...

Fiziksel dünyanın idaresinde, güç açısından kadınların erkeklere göre daha aşağı bir konumda bulunduğu gözlemlenebilir bir olgudur. Bu, doğa yasasıdır kadınların lehine askıya alınamaz ya da ortadan kaldırılamaz. Bu nedenle erkeklerin fiziksel

üstünlüğü yadsınamaz, bu elbette erkekler açısından soylu bir ayrıcalıktır!
(Wollstonecraft, 2012, s.10).

Bu dönemde kadınlar sadece evli oldukları erkeklerin makam ve mevkilerine göre oy kullanma hakkına sahiptiler. Fakat oy kullanma hakları olmasa bile vergi ödemek zorunda bırakılmışlardır. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde kadın eylemlerinde medeni kanun, seçme ve seçilme hakkı ile yeni bir dönem başlamıştır.

Bu açıdan Kültürel feminizm, kadının kamu ile alakalı alanlarda bulunmasının kadın-erkek eşitliği için kâfi olduğu düşüncesine karşı bir reaksiyon olarak oluşmuştur.

Bu hareketin Amerikalı gazeteci ve kadın hakları savunucusu Margaret Fuller'in "19. Yüzyılda Kadın" adlı kitabı ile başladığı düşünülmektedir. Fuller, kadınların sosyal baskıdan ve erkek bilincinin kontrolünden kurtulmaları ve özgüven inşa etmeleri gerektiğine inanmaktadır. "Kadınların, bir kadın gibi davranmaya ya da yönetmeye değil, tabiat gibi büyümeye, zihin gibi algılanmaya, özgür bir ruh gibi yaşamaya ve engellenmeden güçlerini ortaya koymaya ihtiyaçları var" şeklinde düşüncelerini dile getirmiştir (Donovan, 2016).

Amerika'da 1848'de düzenlenen bir konferansta Stanton ve Anthony, birlikte yazdıkları kadın ve erkek eşitliğini sorgulayan Duygular Beyannamesi (Declaration of Sentiments) yayınlanmıştır. Bu bildiriye toplam 100 kişi (kadın ve erkek) imzalamıştır (Donovan, 2016).

Bu beyannamenin temelleri "Amerikan Bağımsızlık Beyannamesi" ne dayanmaktadır. Açıklamada; erkek ve kadının eşit yaratıldığı ve yaratıcının verdiği tüm haklardan yararlanması gerektiği vurgulanmaktadır. Bildirgenin maddeleri arasında kadınların oy kullanma hakkı, evli iken kocanın koruması altına girmesi, mal ve hatta para dâhil tüm haklarına kocanın sahip olması, eşit olmayan ücretler, kadınların kamusal alanda işten uzak tutulması, erkekleri cinsel suçlardan koruyan yasalar ve kölelikle mücadele gibi birçok madde bulunmaktadır.



Görsel 4: Semra Bayram, “Otoportre”, İsimsiz, (Kâğıt Üzerine Kuru boya Tekniği), 40*40 cm, 2020,
(Görselin telif hakkı Orhan-Emel Karadoğan Koleksiyonu’na aittir.)



Görsel 5: Semra Bayram, “Otoportre”, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Kuruboya Tekniği), 40*40 cm, 2020,
(Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)

Feminist sanatın bedene yaklaşımı ile kurgusal olarak yakın bulunan çalışmalardan olan otoporte; kâğıt üzerine kuru boya tekniği kullanılarak üretilmiştir. Sanatçının kendi bedenini bir sanat nesnesine dönüştürme hali çalışmaya ışık tutar.

Çalışmanın iç dinamiklerine bakıldığında yaşadığı fiziksel ve ruhsal şiddetin izlerini sanat dili ile yansıtmaya çalışan bir kadın vardır. Gözlerdeki renk tonlaması ve ifade, içsel korkunun temsili olarak yer alırken, yüzeydeki bitmemişlik tadı, bu korku durumunun devamı olarak da okunabilir. Şiddet alanlarının belirgin yapılması ve diğer bölgelerin taslak tadında bırakılması, yaşanan bu olayı daha fazla görünür kılma çabasından kaynaklıdır. Aynı zamanda sanat tarihinde kadının temsil politikalarına da bir karşı tavır olarak resmi okumak mümkündür. Özellikle odalık tablolarında görülen kadının seyirlik bir nesne olarak var olma ve ideal olarak temsiline karşı bir duruş olarak bir sorgulama alanı olarak da resim kendisini var kılar.

“Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir” (Sevim, 2005, s.7-8).

Kültürel feminizm 19. yüzyılın sonunda; annelik, ev işi ve ebeveynlik gibi kadınları erkeklere bağımlı kılan toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya başlamıştır. Charlotte Perkins Gilman çalışmalarında annelik, evlilik kurumlarını ve aile rollerini sorgulamıştır.

Feminizm kuramı, Feminizm, liberalizm, kültür, marksizm, sosyalizm ve radikalizm gibi birçok farklı kollara ayrılmıştır. Bu kollar, kendi aralarında kadın haklarının ayrı yönlerini savunmaktadırlar. Feminist hareket 20. yüzyılda, kimi zaman gösteriler, söyleşiler, sanatçı eylemleri ya da toplumsal eşitsizliğin olduğu hayatın diğer alanların da hem kuram hem de eylem boyutunda yayılmaya başlamıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde yıllar süren mücadelenin ardından kadınlar ilk defa 1920'deki başkanlık seçimlerinde rey kullanmışlardır. Yakın zamana kadar birçok ülkede kadınlara rey kullanma hakkı verilmemiştir. Bazı devletlerde, rey kullanma hakkına sahip kadınlar, topluluk liderlerinin ve dini liderlerin baskısı altında rey

kullanamamaktayken 20. yüzyıl kadınlara rey kullanma hakkı tanınmış, birçok sosyal ve politik haklar kazanılmıştır. Toplumsal olarak eşitsizliği eylemleri ile ortaya koyma ve bir farkındalık kazandırma düşüncesi ile geçmişin toplumsal tüm kodlamalarını eleştiren feminist sanatçılar, eşit statü için direnen ve geleneğin tüm kodlamalarını eleştiren eylemleri ile bir oluşum başlatmışlardır.

Feminist sanatın ilk evresini oluşturan birinci kuşak feminist sanatçılar, özellikle 1960-80'li yıllarda yoğun bir şekilde çalışmış ve bu eserlerde ayırt edici bir biçimde kadınlık özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır.

Feminist sanatçılar bu dönem eserlerinde kadın bedenini, biyolojik özellikler ve vajina imgelerine yer vermişlerdir. Anaerkil çağlara giderek, ana tanrıçaya tapınma ve doğurganlığa odaklanmışlardır. Anaerkil dönem kadınların feminist harekette tutunduğu en güçlü dal olmuştur. 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde kadın sanatçılar örgütler kurmaya başlamış ve bu örgütlü çalışmalar sayesinde sanat kurumlara girmeye başlamıştır. 1971 yılında kurulan "Sanatta Kadın" organizasyonu, iki yıl sonra dokuz kadın sanatçının eserlerinin yer aldığı büyük bir sergi açmıştır. Serginin başlığı "Kadınlar Kadını Seçiyor" olmuştur (Antmen, 2014).

Chicago ve Schapiro, California Üniversitesi'ndeki Feminist Sanat Programı çalışmaları içerisinde Los Angeles'ta harabe bir binada "Kadın Evi" projesini oluşturmuşlardır. 21 öğrenciyle başlayan projede önce ev yenilenmiştir. Kadınlar ustalardan aldıkları bilgilerle evin onarımını yapmış ve çalışmaya başlamışlardır. Projede kadın deneyimi, kadınların korkuları, kadınlık halleri gibi konular ele alınmıştır. Evin her odasında farklı tasarımlar yapılmış ve başlı başına bir yerleştirme olmuştur.

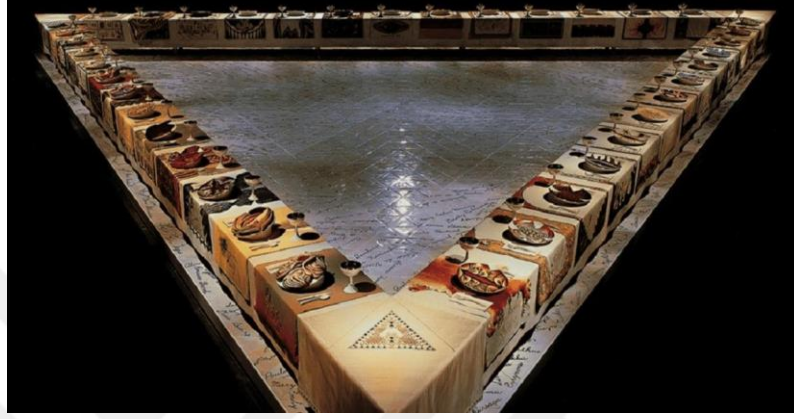


Görsel 6: Sandy Orgel, “Linen Closet- Çamaşır Dolabı”, Enstalasyon, 1972, (<http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler>), (Görselin telif hakkı Kaliforniya Sanat Enstitüsü’ne aittir.)

Sandy Orgel’in Kadın Evi Projesi için hazırladığı çalışmasında; havlu dolabından içinden kadın vitrin mankeni çıkmaktadır. Orgel, çalışmasını açıklarken “Kadınlar için artık dolaptan çıkma vakti geldi.” demiştir (Broude – Garrard, 1994, s.55).

Judy Chicago’nun Akşam Yemeği Daveti/ Partisi adlı yerleştirmesi, eril bakış açısının tarihsel sürecini eleştiren bir yapıt olarak düşünülebilir. Birinci kuşak feminist sanatta yer almakla birlikte sanatçının önderliğinde bir grup gönüllü sanatçı ile yapılan eser, Batı sanat tarihine kadın cephesinden verilen bir cevap, tarih yazılımında ötekileştirilen ve yanlı bakış açısı ile aktarılan söylemlere bir cevap niteliği taşıyan bir yerleştirmedir. Tarihsel süreçte toplumsal, bilimsel, ekonomik kısacası tüm yaşam pratiklerinde değer üretmiş buna rağmen çabası göz ardı edilmiş üretken kadınlara adanmış büyük bir üçgen ziyafet masası içermektedir. Yerleştirme, tek bir malzeme kullanımı yerine, teknik olarak porselen, nakış, dokuma, boyama, hazır nesne gibi tarihte kadınla özdeşleştirilen, “kadın işi, el işi” olarak kodlanan ya da küçümsenen

malzeme dili ile üretilmiştir. Buna rağmen geleneksel kadın işlerinden farklı olarak bir heykel, mimari bir yapı ya da resim gibi eril iktidarın tekelinde tanımlanan sanatsal ifade biçimleri ile el sanatlarını birleştirir. Chicago, bu çalışmada ihmal edilen kadınları hatırlatmaya, özgürlük ve eşit haklar taleplerinin birinci neslin sözlerine aykırı olduğu kadınları tekrar gündeme getirmeye çalışmıştır.



Görsel 7: Judy Chicago, “Yemek Daveti”, Seramik, Porselen, Tekstil, 1463x1463 cm, 1974–79, (<http://projectartistx.com/the-dinner-party-judy-chicago-1979/>), (Görselin telif hakkı PAXer'ın İkonik Sanat Eserleri Serisi'ne aittir.)

Yemek Daveti adlı çalışma eşkenar üçgen bir yemek masasının üzerinde 999 kadının sembolik imzaları bulunan Miras Zemini olarak adlandırılan seramik bir zeminden oluşmaktadır. Eşkenar üçgen tablonun her üç kanadında 13 kadına yer verilmiştir. Yapıtta 13 sayısı önemli bir öneme sahiptir. Chicago, bu sayı ile izleyicide hem olumlu hem olumsuz çağrışımlar yaratmayı hedeflemiştir. Çünkü Yemek Daveti gönderme yaptığı İsa ve havarilerinin son akşam yemeğinde 13 kişi olduğu gibi bir cadılar kovarı/konseyi de 13 kişiden oluşmaktadır. Bu kanatlardaki her kadına yaldızlı bir şarap kadehi, bıçak, kaşık, çatal bıçak takımı, çini tabak ve işlemeli, nakışlı örtüden oluşan bir yemek bir takımından oluşmaktadır. Masanın bir kanadında yer alan kadınlar dünyanın oluşumundan Roma İmparatorluğu'na kadar süren döneme aitti. İkinci kanat, Hristiyanlığın başlangıcından Reform'a kadar olan döneme üçüncü kanatta ise 17 yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönemi kapsamaktadır.

Chicago'nun Yemek Daveti yerleştirmesinde yemeğinin özel nitelikleri ve ayrıcalıkları vardır. Bu çalışma tasarım ve üretim süreciyle, feminizm idealini neredeyse özetlemektedir. 1974 yılında Chicago önderliğinde 400'den fazla sanatçının gönüllü iş

birliği ile gerçekleştirilmiştir. Bu eser, tek bir malzeme ve teknikten ziyade çeşitli malzeme ve teknikler kullanılarak inşa edilmiştir. Resim, heykel ve mimariye hâkim olmaya çalışan erkek zihniyetinin zıt sanat biçimi ve biçimine ev işi denir; kadın olarak hor görülen, küçümsenen ve "değerli", "st düzey" veya "zgr" sanat olarak kabul edilmektedir.

Yemek Daveti yerleştirmesi çalışmasıyla kahramanlık aşamasını erkeklere ayıran Batı tarihine kadın cephesinden verilen bütünlüklü ve incelikli bir cevap verilmiştir. İşbirliğiyle inşa edilen sanat ürünü, devrimsel bir anıt olarak ortaya çıkmıştır.

“Kadın problemlerinin farkındalığı açısından 70’li yıllar oldukça önemlidir. Judy Chicago’nun sağladığı kurumsal bir ereveyeyle aktivist feminist sanat Miriam Schapiro, Arlen Raven, Sheila Levrant gibi önemli kadın sanatçılarla genişleyip büyümekteydi. Chicago, popüler kültürün ne sürdüğü kadın imajına karşılık oluşturdukları sanat yoluyla yeniden bir inşa oluşturulabileceğini düşünüyordu” (Eroğlu, 2018, s.28).

1970’li yıllardaki bu gelişimlerin ardından Amerika Birleşik Devletleri’nin birçok yerinde sergiler açılmaya başlanmıştır, sadece kadın sanatçıların eserlerinin sergilendiği, kadınları sanat alanında daha ünlü hale getirmek için sivil toplum örgütleri kurulmuş ve bu alanda düzenli yayınlar yapmaya başlanmıştır. Bilgi alanındaki çabalar ve aktivizm yoluyla mücadele sanat alanını tamamen değiştirmemiş olsa da belirli bir anlamda etkili olmuşlardır. 1960’larda sergilere katılan kadın sanatçıların oranı yaklaşık %5 iken ve sonraki yıllarda bu oran dört katına çıkmıştır.

Miriam Schapiro Feminist sanat tarihinde önemli yere sahiptir. Schapiro ve kadın sanatçıların artık kumaş parçaları ve akrilik boylarla gerçekleştirdikleri kolâjları famaj (femage) olarak tanımlanmıştır.

Famajlar kadınların kimliğiyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarıydı. Geleneksel ev içi alanlarda kadınların yaratıcılığını hem şekil hem de içerik bağlamında ortaya koydu ve kadınların yaşamlarından sanat ürettiğini ifade etti. Bu doğrultuda, değer küçümsenen kadınların üretim nesneleri dönüşüme ğramaya başlanmıştır; üretilen bu nesneler feminist sanat ve kadın hareketi mücadelesinin ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin görsel simgeleri

olarak kullanılmıştır. Bu simgesel sanatsal işlerinden biri battaniyedir (Ersen, 2010, s.74).



Görsel 8: Miriam Schapiro, "Wonderland", 1983, (<https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394>), (Görselin telif hakkı Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi'ne aittir.)

Schapiro'nun, "Harikalar Diyarı", sanatçının 1983 yılında yaptığı bir çalışmadır. Schapiro, kadınların sanattan ziyade yaratıcı olmayan başka işlerle uğraşması gerektiğine inananları temsil eder. Kadınların dâhil etmeyi bekledikleri toplumsal cinsiyet rollerini eleştirmeyi amaçlayan bu araştırmada, erkek egemen bir anlayışla çalışmanın orta yerinde "WELCOME TO OUR HOME" cümlesi bulunmaktaydı.

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).

Schapiro, tüm bu unsurları bir araya getirip sanat eserinde sentezleyerek sadece kadınların emeğini güzelleştirmekle kalmamış, aynı zamanda zekice renk kullanımı ve

özgün desen yapımı yoluyla erkek egemen yöntemleri ortadan kaldırmış ve böylece estetik yaratmıştır. Başka bir deyişle, kadınların istediklerini yapma yetisine sahip olduklarını ve cinsiyet rollerinin çizdiği sınırların gerçek karşılığı olmadığını açıklamaya çalışmıştır.

2.5. İkinci Dalga: Feminizm ve Sanattaki Yansımaları

İkinci Dalga, 1960 yılında başlayan ve 1980 yılının başına kadar olan dönemi kapsayan bir eğilimdir. İkinci dalgada kadınlar, sorumluluklarını ailede ve ailedeki erkeklerle eşit paylaşmama, eşit olmayan çalışma koşulları ve ücret, erkeklerin kontrolündeki kadın bedeni gibi üç sorunu ele almışlardır. İkinci feminist eylem dalgasının, bireysel veya kadın gruplarını değil, tüm kadınları kapsadığı görülmektedir. Kadınların kendi vücutlarında söz sahibi olması konusu kapsamında kadınlara kürtaj hakkı tanınması istenmiştir.

Fransız feminist yazar ve filozof Simona De Beauvoir “İkinci Cins” adlı kitabı ile İkinci Dalga Feminizmin hem ideolojik hem pratik olarak yolunu çizmiştir.

Yetişkinlerin renksiz, monoton yaşantılarına üzülüp, acıdım onlara. Kısa bir zaman sonra, benim başıma da aynı şeyin geleceğini fark ettiğim anda, korkuya kapıldım. Bir gün, annemin bulaşıklarına yardım ediyordum. Annem tabakları yıkıyor, ben kuruluycordum. Mutfağın penceresinden, itfaiye barakaları ile başka evlerin mutfakları görünüyordu. Bu mutfaklarda da başka kadınlar, tavalar ovuyor, tencereleri parlatıyor, tabakları yıkıyor, sebze ayıklıyorlardı. Her gün öğle yemeği, akşam yemeği; her gün bulaşık, her gün temizlik; saatler boyu uzayan bir hiçlik, hiçlikten öte bir yere ulaşmayan bir sonsuzluk. Ben böyle yaşayabilecek miydim? Kafamda belirgin bir görüntü oluştu. Öylesine belirgindi ki, bugün bile ayrıntılarıyla gözlerimin önünde, peş peşe dizilmiş kurşuni kareler var. Uzaklaştıkça ufalan, giderek yok olan kurşuni kareler. Dümdüz, birbirinin eşi, ufka doğru uzanan kurşuni kareler. Günler, haftalar, yıllardı bunlar. Doğduğum günden beri, her akşam yatağa girerken, sabah kalktığımdan biraz daha yoğun, biraz daha katkılanmış, biraz daha öğrenmiş olarak geçirmiştım yıllarımı. Hala da adım adım, ilerleyip yükselmekteydim. Ama ya doruğa ulaştığımda, kısır bir taşlıktan başka bir şey bulmayacaksam, bu kadar caba ve yaşamak neye? Bir yandan tabakları dolaba yerleştirirken, "Hayır" dedim kendi kendime. Benim yaşantım, bir yerlere ulaşacak mutlak (Beauvoir, 2006, s.119).

İkinci dalgayı ilgilendiren bir diğer konu da cinsiyet rollerinin tamamen ortadan kaldırılması gerektiği düşüncesi idi. Bu dönemde teorilere ek olarak, barınaklar, kadınların eğitim merkezleri ve küresel siyasi organizasyonlar gibi hala var olan birçok feminist kurum kurulmuştur. Feminist harekette kadınlar siyasi haklar, eğitim, kamusal alanda eşitlik, eşit işe eşit ücret meselesine çözüm yolu bulmak için çok çalışmışlardır. Kadınlar artık evlerini terk etmiş ve kamusal hayata katılmaya başlamışlardır. Seçme ve kamusal alanda çalışma hakkının elde edilmesiyle birlikte bazı kadın hakları savunucuları mücadeleden vazgeçmiştir. Ancak, oy verme veya kamusal alanda çalışma hakkı cinsiyet eşitliğini sağlamak için yetersiz kabul edilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'na katılan erkeklerin boşalan işyerleri kadın emeği ile doldurulmuş ve kadınlar cephe gerisinde savaş malzemesi üretimine başlamıştır.

Fakat savaştan sonra kadınların tekrar eve dönmesi beklenmiş ve ev hayatını, aile hayatını öven politikalar yapılmıştır. Bu politikalar kadınları daha da radikal bir döneme geçmesine neden olmuştur. Batı ülkelerindeki özgürlük hareketleri artmış ve bu hareketler feminist düşüncayı güçlendirmiştir.

Kadınlar sürekli olarak doğum yapmaya ve çocuklarına bakmaya zorlanmış, erkeklere bağımlı hale getirilmiştir. Doğum kontrolünü sağlayamayan kadınlar, erkeklerin yönetimi altında kendileri olamamaya, erkek düşüncelerinin baskısı altında kadınlık fantezisini yaşamaya başlamışlardır. 20. yüzyılın başlarından ortalarına kadar, kademeli olarak farklı gereksinimler ortaya koyan kadınlar, toplu olarak tepkilerini dile getirmiş ve eylemlerine yeni bir boyut katmışlardır.

Bu süreçte kendi aralarında kız kardeşlik kavramı, birbirleriyle bütünleşmelerini sağlamıştır. Feminizm bu süreçte değişmiş ve daha da kesin ve köklü talepleri hedef almıştır. Radikal feminizm de bu süreç içerisinde varlığını göstermiş ve kadınlar için en mühim konu bedenın sömürölmesi olmaya başlamıştır. Kadın bedeni ve cinsel arzunun erkek kontrolü ve erkek düşüncesi ile şekillendiğı, sanki kadınların kendi tercihleri gibi gösterilmesi konusu üzerinde durulmuştur. Radikal feminizmin ortaya çıkışı, küresel değişim çağına denk gelmektedir. Kadının önemsiz görölmesinin, ezilmesinin nedeni ataerkil zihniyetten dolayı meydana gelmektedir. Bu yapı toplumsal hayatın her alanına nüfuz etmiştir. Kadınların kendilerini bulmaları ve haklara sahip olmaları için beraber hareket etmeleri gerekmektedir. Radikal feminizme göre; erkek gibi düşünen, hareket

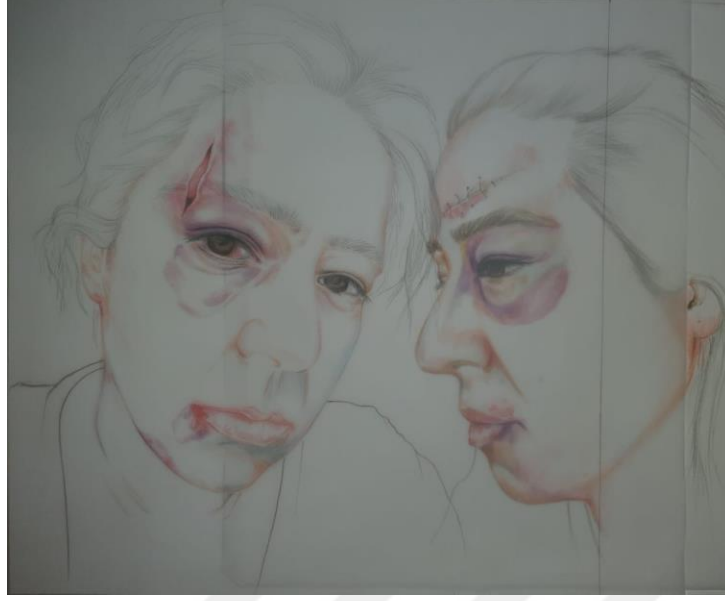
eden, erkekleşen kadınlar değil, kendisi gibi davranan kendisi olabilen kadınlara gereksinim duyulmaktadır (Şaşman Kaylı, 2014, s.124)

Radikal feminizmin başlıca savunucularından Kanadalı feminist yazar Shulamith Firestone kitabında şunları söylemiştir:

Çatışmalar ortaya çıktığında ortadan kaldırmanın yollarını bulabilmemiz için çatışmalara yol açan tarihsel sıralamayı incelemeliyiz.", "Daha önceki tarihsel çareleri kat kat aşan zekice bir çözümleme olsa da tarihî maddecilik öğretisi, daha sonraki olaylarla da doğrulandığı gibi, tam bir çare değildir. Marks'la Engels'in kuramları gerçekliğe dayanıyordu, ama gerçekliğin ancak bir bölümüne dayanıyordu. Engels'in Ütopik ya da Bilimsel Sosyalizmde tarihsel maddeciliği yalnız maddi açıdan tanımlamıştır. 'Tarihsel maddecilik, tarihin akışına, tüm tarihsel olayları doğuran büyük itici gücü ve bu olayların en son nedenini toplumun ekonomik gelişmesinde, imalat ve alışveriş yollarının değişmesinde bunun sonucu olarak toplumun sınıflara bölünmesinde, bu sınıfların birbirleriyle savaşmalarında bulan bir görüşle bakmaktır (Firestone, 1993, s.15-16).

Radikal feministler, kadınların cinsel davranışlarının merkeze yerleştirilmesi ve yeniden kavramsallaştırılması gerektiğine inanmaktadırlar. Böylece kadınlar erkeklerin kadına yönelik cinsel baskısından kurtulabileceğini savunmaktadırlar. Ataerkil zihniyette kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklar nedeniyle erkekler kadına her zaman üstünlük sağlamıştır. Bu anlayış kadınlar tarafından kabul görsün ya da görmesin, alışlagelen kodlamalar ile süre gitmiştir. Kadınlarda erkek egemen toplumsal yapı fiziksel güce dayanmıştır.

Radikal feministlerin tartıştığı temalardan biri de erkeklerin güzellik algısını kendilerine göre belirlenmesi ve erkeğin kendi isteklerinin dışındaki durumlarda karşı tarafa gösterdiği fiziki ve psikolojik zarar durumudur. Eril olanın fiziki gücünü bir üstünlük olarak görmesi ve bunu şiddet uygulayarak gösterme eğilimi feminist sanatın ele aldığı en temel konulardan biridir.



Görsel 9: Semra Bayram, “Otoportre”, Kadın Ol, Karışık Teknik 40x80cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)



Görsel 10: Semra Bayram, “Otoportre”, Kadın Ol, Karışık Teknik 40x160cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)

Çalışmanın oluşturulması aşamasında basında çıkan haberler takip edilmiş, fotoğraf kareleri incelenmiş, kadınların yaşamlarına dair hikâyeler derlenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında otoportre fotoğraf çekimi yapılmıştır. Çekimler sonrasında tercih edilen fotoğraflar aydınlatıcı kâğıt üzerine kuru boya tekniği ile çalışılmıştır.

Çalışmalar aydınlar kâğıdın şeffaflık özelliğinden yararlanılarak üst üste getirilmiştir üst üste gelmesi basında bu tür olaylarla sıkça karşılaşılmasına rağmen çoğu kez üstünün örtülmesine karşı gelmektedir. 12 adet otoportreden oluşan çalışma birçok kadının yaşadığı şiddetin ben gözüyle ifade biçimidir.

“Bir şiddetin felakete dönüşmesi için öncelikle imgeye dönüşmesi gerekiyor. İmge, gerçeği çoğaltıyor. İmge, ekranlarda, gazete sayfalarında, internet sayfalarında çoğaldıkça, gerçeğin etkisi de çoğalıyor. İmgesi olmayan şiddet, bir hiçe dönüşüyor (Yüksel, 2000).

Marksist teoriye göre, kadınların ezilmesinin gerçek nedeni kapitalizmdir. Kapitalizmin yerini sosyalist sistem aldığında, kadınlar da erkeklere bağımlı olmaktan kurtulacaklardır. Marksist feminizmin bir başka endişesi de emek ücretlerinin eşitsiz olmasıdır. Marksist feministler, kadınların ailevi sorumluluklar taşıması gerektiğini savunmuşlardır.

Erkeklerle aynı işleri yapan kadınların maaşları çok düşük olmaya ve aralarındaki sınıf farklılıkları derinleşmeye başlamıştır. Firestone, kadınların özgürlüğünün kendisinden geldiğine inanmaktadır. Kadınlar sadece kendi bedenlerinin denetimini ele almakla kalmayıp doğurganlığını ve yeni nüfus biyolojisini ve çocukları doğurmak ve büyütmek için kullanılan tüm kontrolleri de ele almaları gerektiğini savunmaktadırlar. Sosyalist devrimin amacı sadece ekonomik sınıfın avantajlarını ortadan kaldırmak değil, aynı zamanda sınıflar arasındaki ekonomik ayrımı ortadan kaldırmak olduğu gibi, kadın devriminin amacı da ilk kadın hakları eyleminin aksine, sadece erkekleri ortadan kaldırmak değil, cinsiyet ayrımcılığını ortadan kaldırmak olmalıdır diye düşünmektedir. Bu şekilde insanlar arasındaki cinsiyet farklılıkları kültürel bir öneme sahip olmayacaktır.

İkinci dalga sanatsal pratiğin sürekli arttığı, gittikçe önem kazandığı ve etkili olduğu bir dönemdir. Amerikalı feminist sanatçı Mary Kelly (1941) feminist sanatçıların ikinci dalgasına bir rol model olarak örnek olarak verebiliriz. Kelly'nin "Doğum Sonrası Belgesi" isimli çalışmasıyla cinsiyet oluşumunu sorgulamaktadır. Oğluyla birlikte yarattığı eserlerde 135 bölüm bulunmaktadır ve kendisi ile oğlu arasındaki ilişkisini yazı, diyagram ve vücut izleri ile ortaya çıkarmaktadır.



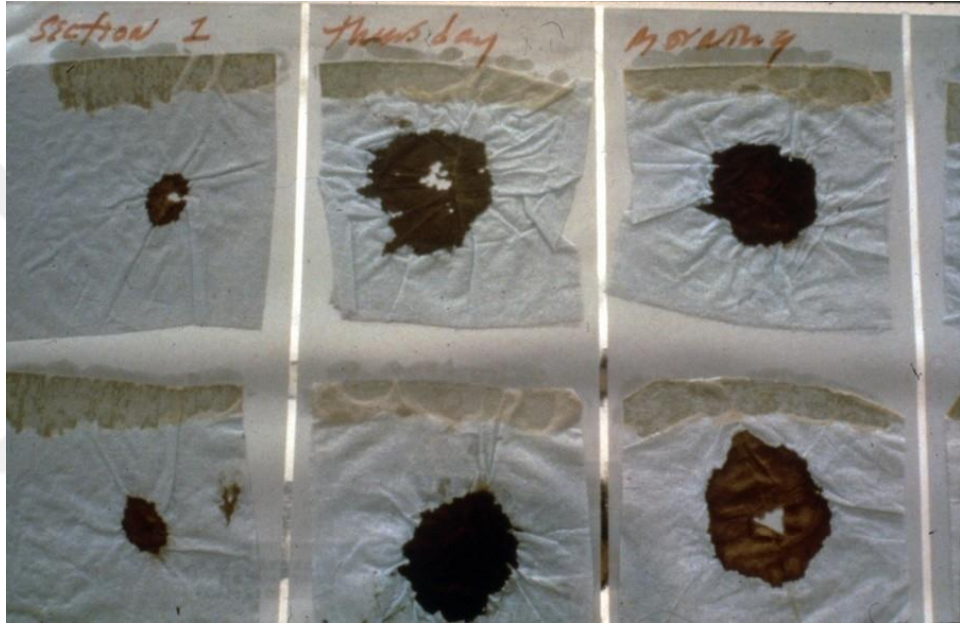
Görsel 11: Marry Kelly, “Doğum Sonrası Belgesi”, Perspex Üniteleri, Beyaz Kart, Yün Yelek, Kalem, Mürekkep, 1973, (<https://smarthistory.org/mary-kelly-post-partum-document-2>), (Görselin telif hakkı Smarthistory org’a aittir.)

Bir diğer feminist sanatçı Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” bu sorunun önemli bir örneği olabileceğini sorgulayan "İsimsiz Film" başlıklı fotoğrafta kendisini bakış nesnesi olarak kullanmıştır.



Görsel 12: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi”, Siyah Beyaz Fotoğraf, 20,3x25,4cm, #3, 1977, (<https://www.moma.org/collection/works/56618>), (Görselin telif hakkı Cindy Sherman ve Metro Pictures, New York’a aittir.)

Sherman, 1977 yılında New York'a gelerek 1950'li yıllarından kalma sahte kıyafetler ve diğer kostümler ve ortamlarla kendi fotoğraflarını çekmeye başlamıştır. Bunları "Kişiselleştirilmiş duygusal fotoğraflar" olarak yorumlamıştır. Yapıtın tamamında model kendi olsa da genel anlamda fotoğrafları otoportre değildir. Bunun yerine sanatçı, hayali karakterleri keşfetmek için fotoğrafın gerçekliğine olan evrensel inancı kullanır ve böylece kendi hayali anlatısını yaratır. Genellikle kadınlara atanan rollere yönelir, ancak referans noktası açıkça karakterlerin günlük formları değil, filmlerde ve medyadaki yanlış temsilleri olmuştur (Fineberg, 2014).

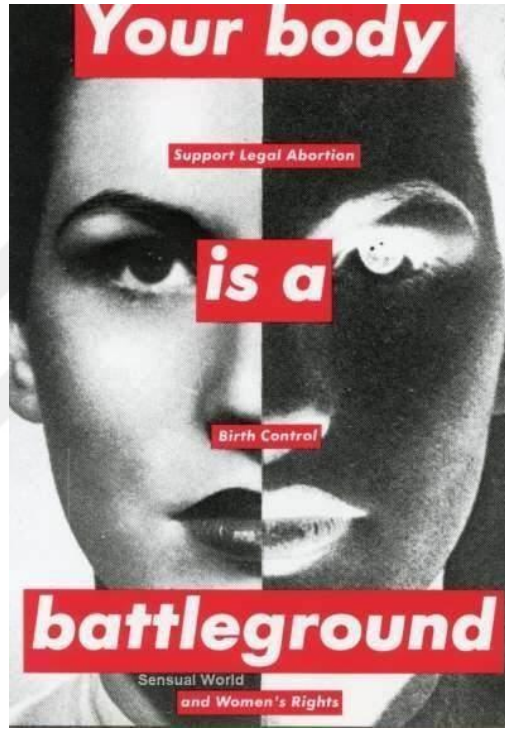


Görsel 13: Carolee Schneemann, “Aybaşı Günlüğü”, Kâğıt Havlu ve Çerçevesiz Panel, 29x23 cm, 1972, (<https://feministlibrary.tumblr.com/post/116368435045/carolee-schneemann-blood-work-diary-detail>), (Görselin telif hakkı Carolee Schneemann’a aittir.)

Çalışmalarında kadınların biyolojik özelliklerine odaklanan bir başka sanatçı da Carolee Schneemann’dır. Schneeman 1970’li yıllarda bazı sanatçıların eserlerinde “Menstruasyon” temasını kullanmaya başlamasıyla oluşan eseri “Adet Günlüğü” olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışmada Schneeman, kâğıt havlularla kurutulmuş kanın dokusu ve rengiyle ilgilenmiştir. Yapıtında adet dönemini (kendi bedeninin ürettiği madde) sunma biçimi Kadın estetiğinin saf olmayan ikiliği ile sınıflandırılmayan veya değerlendirilmeyen özerk bir dinamiğini gösterir (Simon, 2018).

1945 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş olan Barbara Kruger birçok dergide grafik tasarımcı ve sanat yönetmeni olarak görev yapmıştır. Zamanla kendini geliştirerek günlük yaşam ve medya gibi unsurları kolajlamak için fotoğraf kolajları hazırlamaya başlamıştır.

Toplumsal kuralları sorgulayan Kruger, kitle iletişim araçlarıyla, toplumda klişeleşmiş cinsiyet, şiddet, güç gibi kavramların görüntülerini ele alarak ve bunları provokatif sloganlarla yeniden üretmiştir.



Görsel 14: Barbara Kruger, “İsimsiz- Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır”, 1989, (<https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-body-is-a-battleground-1>), (Görselin telif hakkı Barbara Kruger’a aittir.)

İlk bakışta sanatçının birçok kolaj çalışması reklam olarak görülse de özellikle içlerindeki ince mizah öne çıkmaktadır. Kruger bu çalışmalarda sık sık insanların dikkatini siyasi konulara ve sınırlamalara, özellikle de iktidar altında ezilen kadınlara çekmiştir. Amacı, ezilenlere, özellikle kadınlara yöneltilebilen veya yönlendirilemeyen güçlerin bu rolünü değiştirmektir. Amacı, büyük ölçekli eserlerle iş birliği yaparak resimlerini daha akılda kalıcı kılmaktır. Kontrol edilebilir grafiksel çalışmalarını kadın vücudunda da uygulamak istemiştir.

2.6. Üçüncü Dalga: Feminizm ve Sanattaki Yansımaları

Üçüncü dalga 20. yüzyılın sonu 21. yüzyılın başını kapsayan bir dönemden oluşmaktadır. Üçüncü dalga feministler, evrensel görüşlerin birleşik bir kültüre indirgenemeyeceğine ve toplumdaki her kadının bireysel sorunlarının çözülerek siyasetin formüle edilmesi gerektiğine işaret etmişlerdir. Örneğin, lezbiyen ve heteroseksüel kadınların toplumda ezilme biçimlerindeki farklılıklar bu sorunlara aittir. Kadına yönelik şiddet konularını ırk, sınıf ve cinsellik, eşit haklar ve adalet bağlamında tartışarak bu konulara farklı bakış açıları getirmeyi amaçlamışlardır.

“Üçüncü dalga feministler daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının güçlendirilmesi gibi mikro politikalarla ilgilenmişlerdir. Ayrıca içerik açısından diğer iki dalgaya göre çok daha çeşitli konular üzerinde durmuşlardır. Üçüncü dalga feminizm özellikle kadınları sınırlayan ve baskı altında tutmaya çalışan konularla ilgilenmiş ve toplumsal değişime gidecek yolu açacak unsurlar olarak da bilinçlenmeyi arttıran eylemciliği ve geniş tabana yayılmış eğitimi görüp desteklemiştir.” (Özveri, 2009, s.210)

Bu dönemde kadınların siyaset ve siyasetin içinde karar verme yetkisi olan görevlerde olmasının önünde birçok engel bulunmaktaydı. Kuramsal olarak kadınlar belediye seçimlerinde oy kullanabilmekte veya belediye seçimlerinde aday olabilmekteydiler. Fakat gerçekteki durum böyle değildi. Yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı kadınlar ikinci plana atılmak zorunda kalmış hatta dışlanmıştı. Bugün de ataeril düzen kadının farklılıkları üzerinden dayatmacı bir tutum sergilemeye devam etmektedir ve hatta kadını ötekileştirmektedir. Kanunların bile engelleyemediği şiddet isteği erkekler arasında gitgide çoğalmaktadır.

Postmodern dönemde feminizmin kadın merkezli politikası eleştirilmiş ve bu eleştiri feministler arasında tartışmalara yol açmıştır. Bu yeni feminizm anlayışında kadınlar arasındaki farklılıklar da ortaya çıkmıştır. Irk özellikleri, ırk ve sınıf farklılıkları ve cinsiyet anlam farklılıkları feminizmin üçüncü dalgasının odak noktası olmuştur. Günümüzde feminist bakış açısına karşı tepkisiz ve ön yargılı olan kimi eril egemen anlayış feminizmi saldırgan ve kötü niyetli olarak görmeye devam etmektedir. Kadın mücadeleleri etkili bir şekilde ortaya çıktığından beri, kadınlar birçok konuda hak

kazanmışlardır. Ancak erkek gücü hala kadınları ilgilendiren birçok konuda propaganda yoluyla kadınları bir kalıba sokmaya çalışmaktadır.

Ataerkil yapı içinde kadının çalışmasının sermaye ve aile yapısına maddi katkı olarak görülmesi dışında, kadının iş yaşantısında belirginliği arttıkça, toplumsal olarak görünürlüğü de artmıştır. Özellikle medya ve yeni medyanın yaygınlaşması ile kadın kendisi ve yaşantısını görünür kılabilmektedir.

Tüketim kültürün önemli noktalarından olan arzu uyandırarak ekonomiyi canlandırma politikası kadın ve kadına ait olanı bir ekonomik bir pazar olarak görmektedir. Kadına yönelik yapılan stereotip ve kadının özellikle bedeni üzerinden yapılan bakış açısı medyanın en temel dayanağını oluşturur. Kadını yüz yıllardır süre gelen biçimi ile izlenen rolü medyanın temel gücünü oluşturur. Odalık tablolarında seyirlik bir bakış açısı ile izleyiciyle buluşan anlayış kendisini kitle iletişim araçlarında da gösterir.

Ataerkillik kavramı, farklı düşünürler tarafından farklı biçimlerde tanımlanır. Feminist Psikolog Mitchell, ataerkillik kelimesini, erkeklerin kadınları değiştirdiği benzer sistemlere işaret etmek için kullanır (Mitchell, 1971, s.24).

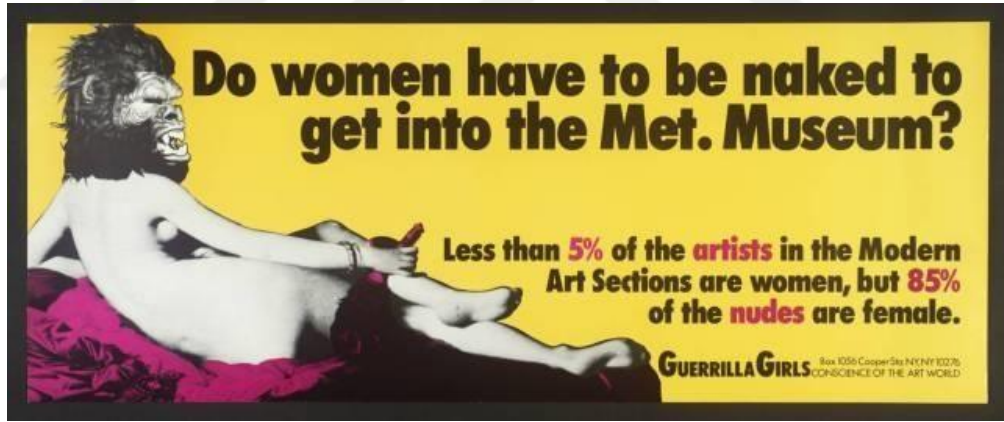
Özellikle medya aracılığıyla ataerkil düzene zorlanan kadınlar, annelik, gençlik, estetik gibi konular yine kadınlar tarafından kabul görmüştür. Kadının erkeğin hayalindeki algısı sanki kadının kendi arzusu olarak dayatılmıştır. Kadınlar kendilerine erkeklerin gözünden hayranlık duyarlar ve bakarlar. Erkek iktidarına karşı çıkan muhalefet grupları, kimlik odaklı bir anlayışa yönelmeye başlamıştır.

Toplumsal cinsiyet olgusu, günümüzde pek çok tartışmanın konusudur. Toplumda hem erkek hem de kadınlara toplumsal cinsiyet rolleri verilmiştir. Bugün de kadınlar, ataerkil düzenin öngördüğü şeklinde hala fikirlerini özgürce savunamamaktadırlar. Genel görüş, erkek deneyimini norm olarak kabul eder ve erkek bakış açısına göre roller dağıtır. Ataerkil düzende erkek liderdir ve kadın onun takipçisidir.

Feminizmin üçüncü dalgası, insanların 1980'den sonra ortaya çıkan biseksüel ve transseksüel kimliklerin özellikleri olan dil, söylem farklılıkları, yapısızlaştırma ve

kadınların meta ve cinsiyet olarak kullanımını hakkında daha fazla bilgi edinmesini sağlamıştır. Üçüncü Dalga Feminist Sanat pratik açısından, zenginlik ve temalar açısından çok çeşitli hale gelmiştir. Kadınların hayatta kalma mücadelesini savunurken, LGBT olarak tanımlanan kimliği kabul etmeye odaklanmışlardır. Bu harekette, 1980 yılı sonrası ortaya çıkan feminist sanatçı grubu Gerilla Kızları eserler üretmiştir.20. yüzyılda Gerilla Kızları müze ve galerilerde kadın sanatçılara yer verilmeyişi, hükümetin erkek tekeli ve erkek sanatçıların temsili 1985 yılında bu grubun doğmasına neden olmuştur.

Guerilla Girl olarak adlandırılan bu grup başlarına goril maskeleri takmış ve lakap olarak ölmüş kadın ressamdan isimler kullanmışlardır. Frida Kahlo, Kathe Kollwitz, Hannah Höch gibi sanatçılardan örnekler verebiliriz. Grup maskesinin sembolü ise toplantıda yanlışlıkla “Guerilla Girl” olan adını “Gorilla” olarak değiştirilmesinden gelmektedir. Grup üyeleri ismin gorillerle ilişkilendirilmesi ve "Gerilla Kızı" olarak adlandırılması gerektiği konusunda anlaşmışlardır.



Görsel 15: Guerrilla Girls, “Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?”, 1989, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>), (Görselin telif hakkı Tate Modern’e aittir.)

Amy Mullin, feminist sanatı tanımlarken feminist sanat eserinin cinsellik ve toplumsal cinsiyete odaklandığını ve ilerici politik değişimler önerdiğini söyler. Yine Mullin, feminist sanat eleştirmeni Lucy Lippard’tan ‘politik sanatın sosyal konularla ilgilenmeye karşı istekli olduğunu’ ancak ‘aktivist sanatın sosyal konuları içerdiğini’

belirtir. Ona göre aktivist sanat üretiminde ve sunumunda politikanın içinde yer alır (Mullin, 2003, s.191).

Gerilla kızların yaklaşımı, sanat tarihinde kadını; erkeğin bakış açısına göre izlenen ve edilgen bir durumda bırakan kodlamayı ters düz etmeye yöneliktir. Neo-Klasik Dönem ressamlarından Jean Auguste Dominique Ingres'in Odalık (1814) adlı resmi bu edilgen sunumun en başat örneklerinden biridir. Kadının, seyirlik bir nesne olarak imlenen halini ters düz ederek, kadını; sanat tarihinde etkin bir özneye dönüştürmesi açısından Edouard Manet'in Olympia ile temsil statülerini yerle bir etmesi açısından Gerilla Kızlar'ın yaklaşımı benzerdir. Gerilla Kızlar'ın "Kadınlar Metropolitan Müzesine girmek için Soyunmak Zorunda mı?" adlı afişi, Ingres'in modeline, goril kafası yerleştirilerek oluşturulmuş yeniden alıntılama bir eserdir. Afişin üzerinde "müzeye katılan sanatçıların sadece %5'i kadın iken, sergilenen resimlerdeki çıplak figürlerin oranı %85'tir" yazısı bulunur ve posterin alt kısmında Gerilla Kızlar'ın metni bulunur.

Tüm bu gelişmeler ve kavramlar ışığında, feminizmin üçüncü dalgasında cinsiyet, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk konularını göstermek için feminist bir bakış açısı kullanılmaya çalışılmıştır.

Böylesi koşullar altında, sanatın bir boykot biçimi olarak görüldüğü 1980'lerde ve 1990'larda, ezilen toplumsal grupların karşılaştığı ayrımcılığın bir kimliğe indirgenemeyeceğine işaret eden bazı kişiler bu noktalara değinmiştir (Brooks, 1997).

Bu bağlamda özellikle Gerilla Kızlar nezdinde bu kuşak; alıntılama ve yeniden üretim tekniklerini de kullanarak, sanatta temsil problemini, sanatın hamileri olan müze anlayışını eleştirmişlerdir. Egemen dilin yarattığı temsili bakışın, sadece eser üretim süreci ile değil, müze yapısını da belirleyen bir ideolojik yaklaşım ile ilerlediğini göstermeye çalışmışlardır.

Son yıllarda Dördüncü dalga feminizm olarak adlandırılan 2010'larda başladığı düşünülen ve kadınların güçlendirilmesine, internet araçlarının ve sosyal medyanın kullanımına odaklanan bir feminist dönem daha eklenmiştir.

Hızlı teknolojik değişiklikler ve dijital medyanın artan kullanımı bu tarz sorunları gündeme getirmiştir. Dijital teknolojilerin feminist politikaları nasıl dönüştürdüğü, etkilediği ve şekillendirdiği hakkında çalışmalar artmaktadır (Harris, 2010; Knappe ve Lang, 2014; Thelandersson, 2014).

Dijital feminizm, feminist farkındalığı artırmak olan bilgileri yaymak ve harekete katılan İnsanları ve kuruluşları harekete geçirmek için yeni araçlar ve stratejiler sağlayan yeni bir feminist aktivizm türü olarak tanımlanabilir. İnsanlar Tumblr, Twitter ve Instagram gibi dijital medya aracılığıyla bu dijital aktivizme dahil olmuşlardır. Dijital feminizmde katılımcılar, feminist faaliyetlerde bulunmak için bir akıllı telefon uygulaması kullanırlar. Ayrıca yeni platformları da kullanmaktadırlar. Bazı yazarlar dijital feminizmin yeni bir feminizm dalgası olduğunu savunmaktadırlar. Dijital medya genellikle feminist aktivizmin yeni bir biçimidir.

İnternet aracılığıyla insanlar birbirlerini görmeden eyleme geçme kararı alabilmektedirler. İnternet tek tuşla aynı anda binlerce kişiye ulaşabilme imkânı açısından sivil toplum aktivistleri için kamusalılığın destekleyicisi olmuştur. Bu kamusalılığın bir yansıması da kadın aktivistlerin kadın hareketi için verdikleri mücadelede karşılığını bulmaktadır.

Bu yeni oluşum ile internet sayesinde insanlar birbirleriyle tanımadan harekete geçmeye karar verebilmektedirler. İnterneti, tek bir tıklamayla aynı anda binlerce kişiye ulaşabilmekte sivil toplum aktivistlerinin savunuculuğunu yapmaktadırlar.

3. GÜNÜMÜZDE FEMİNİST SANAT

1960'lı yıllardan itibaren sanatta özellikle görünür kılınan politik, kültürel açıdan kadını temsil ve kimlik problemini ele alan sanatçılar kadar, eserlerinde, kendi yaşantısından kesitleri ve izleri ya da sırf kadın olduğu için öteki olarak görüldüğü yaklaşımı konu edinen sanatçılar da bulunur Bu sanatçıların eserleri incelendiğinde, çoğunun çocuklukta ya da gençlikte şiddete maruz kaldığı, bu davranışa tanık olduğu ya da en azından sanatsal duyarlılıklarının ataerkil baskıyı savunmak için harekete geçtiği görülmektedir.

Yukarıda bahsedildiği gibi eserler, benzer biyografileri olan kadın sanatçıları genellemeden, kendi yaşamlarında büyük sarsıntı yaşamamış olanları içine alabilen, farklı yaşantılar içerisinde olanları yan yana getirmeye olanak sağlayan, olduğunu görünür kılan bir niteliğe sahip olmalıdır.

Bazı kadın sanatçılar, kendi ülkelerindeki kadınların veya farklı kültürlerde yaşayan kadınların konumlarından konular seçmiştir. Batı dışı kültürel kökenlerden Mona Hatoum, Shirin Neshat, Kara Walker, Adriana Varejao ve Ellen Glagher, hafıza, kimlik ve aidiyet gibi konuları tartışarak ortak bir zeminde buluşmuştur. Bu bölümde Mona Hatoum, Kara Walker ve Shirin Neshat'ın çalışmalarından örnekler verilecektir. Sanat tarihinde şüphesiz bu olguyu ele alan farklı sanatçılar olmakla birlikte literatür olarak en belirgin sanatçılar ele alınmıştır.

Batı dışı kültürel köklerden gelen bir sanatçı Mona Hatoum'dur. Hatoum 1952 yılında Filistin'de doğmuştur. Sanatçı 1975 yılında Beyrut'tan ayrılmış ve Londra'da yaşamaya başlamıştır. Lübnan İç Savaşı sırasındaki performansları ve yerleştirmeleriyle tanınmaktadır (Ziss, 2009, s.107).

Hatoum'un çalışmaları son derece kişisel ve tamamen politik içeriklidir. Politik olarak, yabancılaşıma ve bölünme sorunları ile ilgilenir. Modern ırk ve cinsiyetçiliğe olan duyarlılığı, Beyrut'un savaştan sonra sürgüne gönderilmesine bağlanabilir. Hatoum'un sözlü olmayan performansında izleyiciyle bire bir diyalog kurarak onları sahneye çıkarır, izleyicinin gözünden kendi dünyasını onlara görünür kılmaya çalışır. Bu davet ve karşılıklı süreç, izleyicinin hem edilgen durumunu sorgular hem de sanatın

Üretim süreçlerini dinamikletirmeyi amaçlar. zleyici aktif rol olarak, için üretim sürecine dâhil olur.

Performans, fiziksel aktiviteyi ve iletişimi kısıtlayan engelleri smrgeletirilerek, bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma durumunu iler. Daha zellikli Hatoum'un yapmak istediği ŗey izleyiciye bu toplumda kendi toplumunun ve kendi cinsiyetinden insanların dertlerini hissettirmektir. Sanatçı, deneyimlerini empati yoluyla dünyaya anlatmaya çalışmaktadır.



Görsel 16: Mona Hatoum, "Mesafe lleri", Video, 1988,

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>), (Görselin telif hakkı Tate Modern'e aittir.)

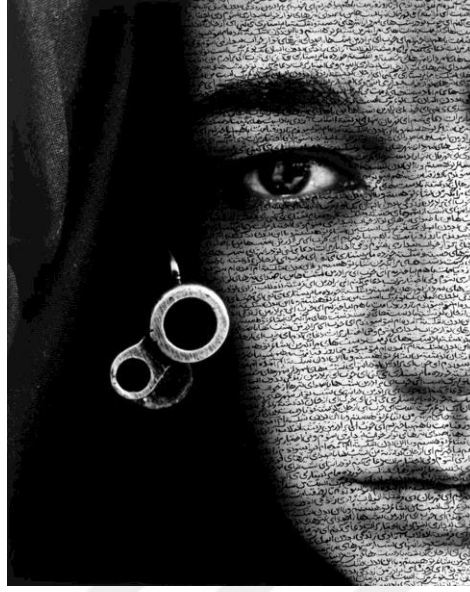
Hatoum'un 1988'de ürettiği "Measure of Distance"(Mesafe lleri) adlı video çalışmasında görüldüğü gibi sanatçı, sürgünde duygusal ve politik bir kargaşa yaşamaktadır. Video programında sanatçının Beyrut'ta ailesiyle birlikte yaşadığı evde çekilen annesinin görüntüleri yer almaktadır. Annenin görüntüsü ekranda gösterilmeye devam ederken, sanatçı annesinin mektubunu yüksek sesle okumaya balar. Hatoum'un aile ve anneliğe olan duyarlılığı, 1975 yılında 23 yaında iken çıkan i savaş sırasında İngiltere'deki varlığına bağlanabilir. Çünkü Hatoum, Lübnan'daki ailesinin güvenliğini sağlamak için Londra'dayken i savaş sırasında ailesiyle iletişimini kısıtlamak zorunda

kalmıştır. Sanatsal yaratımla uğraşmak için daha sonra İngiltere'de kalmayı seçen sanatçı kısıtlanmaya devam etmiştir.

Yine bir Orta Doğulu sanatçı olan İran asıllı Shirin Neshat'a baktığımızda, sanatçı doğduğu hem de yaşadığı toplumdaki sosyal olayları politik-feminist bir bakış açısı ile ele alır. Tolumsal cinsiyet eşitsizliği ve kimlik üzerine ağırlıklı olan eserlerinde bir anlatım aracı olarak çoğunlukla otoportre kullanır. Hem nesne hem de özne olarak bedenini ve hayatını deneyim sürecine dönüştüren Neshat, doğduğu coğrafyada belirleyici olan rejim ve kadının ikinci sınıf vatandaş olarak görülen durumunu eleştirir. 1979 yılında yaşanan İran İslam Devrimi ardından ülkesini terk ederek New York da sanatına devam eden Neshat, gittiği coğrafyadan ziyade, kendi yetiştiği toprakların siyasi ve kültürel eleştirisini irdeler. Ortadoğulu erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu hakimiyet, sanatçının ağırlıklı olarak fotoğraf ya da yerleştirme olarak kurguladığı eserlerinde görülebilir.

Neshat'ın ele aldığı konular Ortadoğu'da, özellikle İranlı kadınların yaşadıkları sistemin birer üyesi veya muhalif grupların üyesi olarak deneyimlerini ve İslami rejimin yarattığı atmosferde kadın bedeninin hakimiyet mücadelesini veya siyasetini ele almaktadır. Neshat, kadın kimliğinin görünüşünü, onaylama ya da reddetme yerine tanıklık olarak tanımlayabileceğimiz fotoğraf ve video yerleştirmeleriyle ifade etmiştir.

“Allah'ın Kadınları” dizisinde Neshat kendini sık sık model olarak kullanmıştır ve siyah beyaz fotoğrafları duvardaki kadın imajını yeniden oluşturmuştur (Neshat, 2009). Neşat'ın yazdığı romanlarda kadınların yüzleri, elleri ve ayakları (dini olarak görünebilen) Arapça harflerle Farsça yazıtlara sahiptir. Sanatçı bu çalışmaları fotoğrafların üzerine koyar. Benzer şekilde, aynı seride sıklıkla karşımıza çıkan unsurlar, kadınların tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine dokunan silahlardır.



Görsel 17: Shirin Neshat, “Allah'ın Kadınlarından Suskunluk Serisi Çalışması, Fotoğraf, Larry Barns/Gladstone Gallery, 1996, (<https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/shirin-neshat-personal-exhibition/>), (Görselin telif hakkı Galerî Jérôme de Noirmont’a aittir.)

Neshat'ın yaşamındaki en önemli gelişme, İran'da gerçekleşen 1979 yılındaki İslam Devrimi olmuştur. Bu yıldan 1990 yılına kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde sürgün edilmiştir.

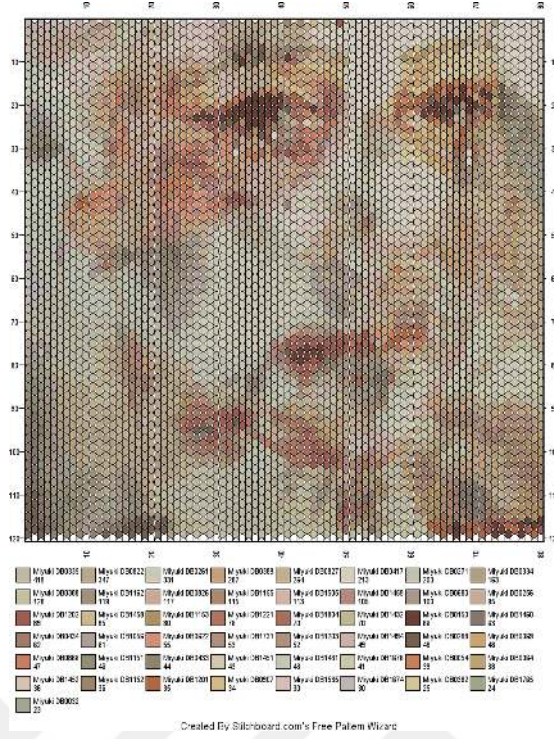
Sürgün edilme ve kendi topraklarından ilhak edilme durumunu, sırf derisinin rengi sebebi ile ötekileştirilen bir anlayışı sanatta konu edinen diğer bir sanatçı Kara Elizabeth Walker'dır. Walker 26 Kasım 1969 tarihinde doğmuştur. Amerikalı çağdaş sanatçı Walker, çalışmalarında etnik köken ve kimlik konularını ele almaktadır. Eserlerinde Amerikan İç Savaşı öncesi yaşam, fiziksel şiddet ve kölelik yaşayan bir toplumun ahlaki çürümesi ile ilgili temalar kullanmaktadır. Figürleri genellikle zararsız bir görünüme sahip sevimli karakterleri anımsatan beyaz fon üzerine siyah silüetlerdir. Ancak bu ana hatlar dikkatlice incelendiğinde, cinayet, yaralanma, tecavüz veya beyaz ve siyahların neden olduğu diğer tacizleri tanımlamaktadır. İzleyicinin ayrıntılara girerken yaşadığı şok, Walker'ın istediği durumlardan biridir. Walker, Güney Amerika tarihindeki siyahların içinde bulunduğu kötü durumu kurgusal görünümüyle ustaca bir araya getirmektedir.



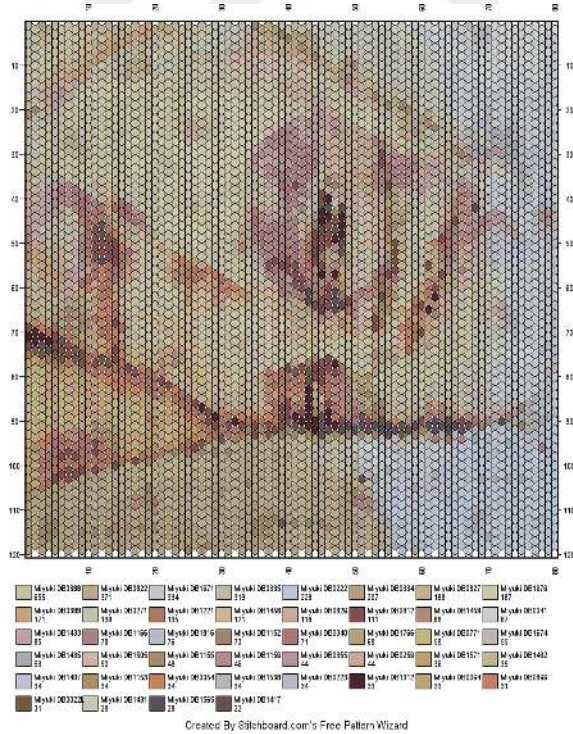
Görsel 18: Kara Walker, “1863’te Sıcak Bir Yaz Akşamı”, Karışık Medya, Duvar Halısı Üzerine El Kesme Keçe, 175.3x 248,9 cm, 2008, (<http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler>), (Görselin telif hakkı James Cohan Gallery’e aittir.)

Walker çalışmalarından söz ederken, “Görüntüler kendim için kurduğum karışık bir sorunun en iyi çözümüdür. Irkçılığın rahatsız edici etkilerini, ırk ve cinsiyet ayrımı yapan kişilerin toplum üzerindeki etkileri ve günlük yaşamımızda bıraktığı etkileri araştırıyorum” (Grosenick, 2001, s.332). Çalışmalarım oldukça erotik hatta edepsiz, izleyicilerin resimlerimin önünde dururken bir parça utandıklarını hissetmek hoşuma gidiyor. Zaten ben de bu nahoş durumu algılamalarını istiyorum.” demiştir.

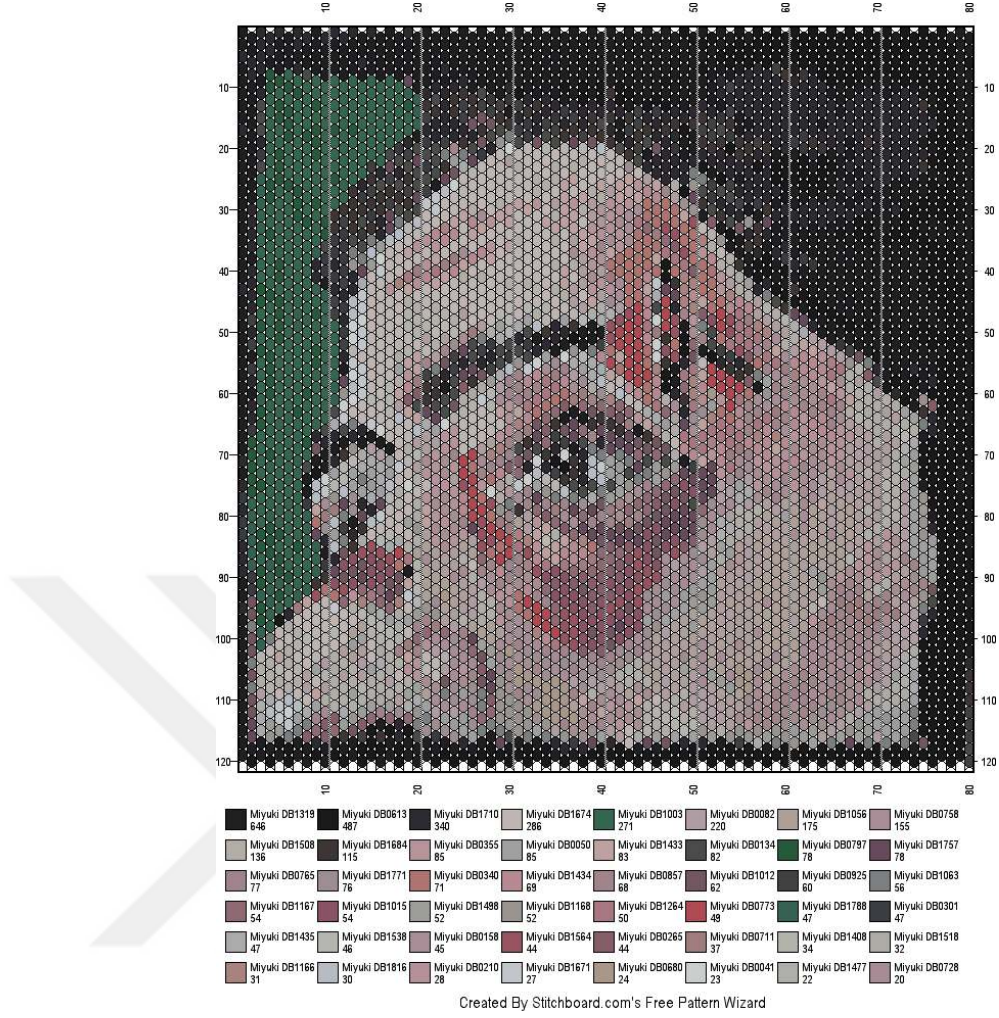
Feminist bilincin özellikle görsel teoriden etkilendiği tartışmasıdır. 1980' lerde kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte, alt düzeyleri daha iyi etkilemek için kullanılan feminist bakış açıları ve görsel araçlar, daha etkili araştırmaların oluşturulmasına yardımcı olmuştur. Elbette bu tür çalışmaları yürütmek için feminist teorilere sahip olmak yeterli gelmemektedir. Aynı zamanda, bu medya araçlarını etkin bir şekilde kullanma konusunda deneyim sahibi olması gerekmektedir. Cindy Sherman, Barbara Kruger ve Nan/Nancy Goldin gibi sanatçılar günümüzde kitle iletişim araçlarından yararlanabildikleri gibi bu araçları farklı alanlarda kullanarak yaygınlaştırmışlardır.



Görsel 19: Semra Bayram, “Dijital Otoportre”, Dijital Etamin Çalışması, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)



Görsel 20: Semra Bayram, “Dijital Otoportre”, Dijital Etamin Çalışması, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)



Görsel 21: Semra Bayram, “Dijital Otoportre”, Dijital Etamine Çalışması, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram’a aittir.)

Görsel 19, 20, 21’de feminist sanat bağlamında teknolojik iletişim araçları kullanılmıştır. Bu alanda şablonunu oluşturmak istediğimiz çalışma 40x40 kâğıt üzerine kuru boya çalışması yapıldıktan sonra bilgisayarda etamine dönüştürme programı üzerinde düzenlenmiştir. Programda işleme tipi seçilip, program yardımı ile etamine dönüştürülmüştür. Geleneksel bir sanatın günümüz teknolojilerini kullanarak güncel sanata dönüştürülmesidir.

Hayatını sosyal sınırların ötesinde acımasızca kaydeden ilk kadın sanatçı Nan Goldin’dir. 12 Eylül 1953 tarihinde Washington doğan Goldin, 1980 yılından beri fotoğraflarını cinsiyet ve kültürdeki değişiklikleri belgelemek için kullanıyor. Bir anlamda müstehcen kabul edilen fotoğrafları halkın görebileceği şekilde sergiledi.

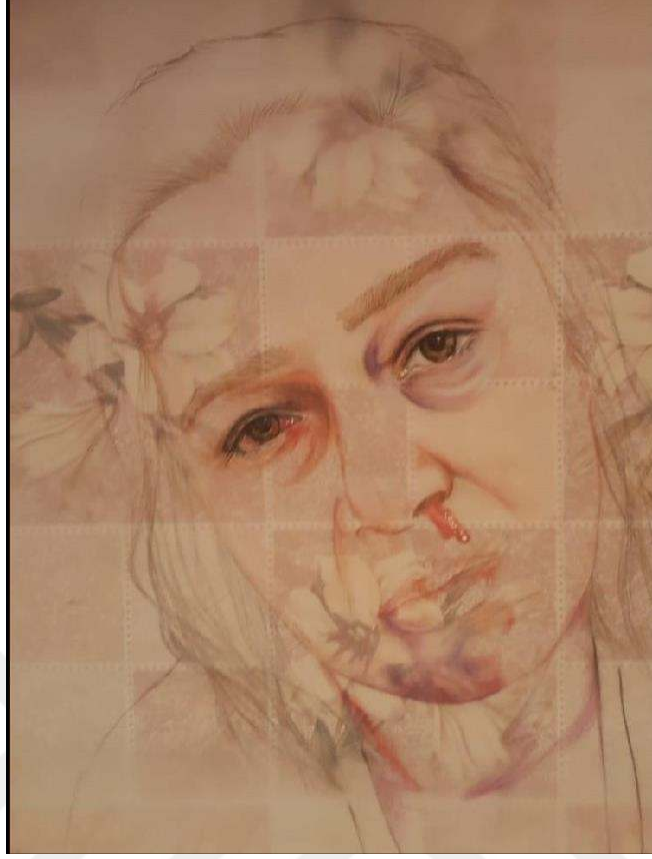
Fotoğraflarda gösterdiği şey aslında kendi hayatı ve arkadaşlarını örnek alıyor. Goldin, heteroseksüel arkadaşlarının, sevgililerinin ve diğer arkadaşlarının rastgele, düzenlenmemiş fotoğraflarını, uğraştığı sosyal travma ile birleştirerek kendi belgeselini yaratmıştır.

Boston Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders veren sanatçı, fotoğraflarında uzun süre sadece doğal ışık kullandıktan sonra ilk kez flaşla çekim yapmaya başladı.



Görsel 22: Nan Goldin, “Nan One Month After Being Battered- Nan Hırpalandıktan Bir Ay Sonra”, 1984, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>), (Görselin telif hakkı Tate Modern’e aittir.)

Goldin, 1978 yılında kişisel yaşamında ve kariyerinde büyük değişikliklerin yaşandığı New York'a taşındı. Sıra dışı hayatlar Goldin'in objektifine yansıyan görüntüler olmuştur. Yoğun uyuşturucu ve alkol tüketimi, kişiler arası kötü ilişkiler, serbest cinsel yaşam ve parti bu dönemde yaptığı işlerde en çok öne çıkan sorunlar oldu. Kendisine şiddet uygulayan, vücudunda morluklar ve yaralar bırakan kocasını kendisine yaşattıklarını sakınmadan kendi kendini çektiği fotoğraflarla herkese göstermiştir.



Görsel 23: Semra Bayram, “Otoportre”, Kadın Ol, Karışık Teknik 40x40cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)

Goldin’in yaklaşımına benzer olarak Görsel 23’de, Kadına karşı şiddeti konu edinir. Şiddetin ve baskının izlerini ve bu süreci belgeleyen fotoğraflar üzerinden üretilmiş bu seri aynı zamanda öz çekim/ selfie olayına da bir eleştiri niteliği taşır. Kişinin kendi fotoğrafını ki genellikle en iyi en güzel en başarılı şekilde göstermeye çalıştığı şekli ile sanal ortamda paylaşması ve bunun üzerine beğeni alarak bir anlamda sanal mutluluk yaşamasını eleştiren bir yapıya sahiptir.

Bununla birlikte çalışmanı kurgusu gerçek hayat hikâyeleri ve kadına ait toplumsal birçok problemlerden şiddeti otoportre fotoğrafları çekilerek elde edilen görseller üzerinden oluşturulmuştur.

Otoportre serisi; “kendimi en iyi tanıyan benim, en doğru malzemem yine kendim olmalıyım” düşüncesinden yola çıkarak kurgulanmıştır. Tükenmişlik, acı ve

umutsuzluğun okunduğu gözler, yorgun ve hüznü olarak seyircinin gözlerinin içine bakmaktadır.

Aile içi şiddete sanatçılar bazından bakıldığında ise Paula Rego ve Louise Bourgeois önemli noktalar. Aile kavramının kutsal ve dokunulmazlığı alanına girerek, sanılanın aksine tüm ailelerin sanıldığı kadar güvenli olmadığını iddia eden çalışmalar yapmışlardır. Pek çok kişinin kafasını karıştırabilecek bu uygulamayı, sanatçıların geçmiş yaşamlarını ve deneyimlerini de göz önünde bulundurduğumuzda çok da haksız olmadıkları düşünülebilir. Sanatçıların kendi yaşantılarından en travmatik olayları sanatının dayanağı yapıyor olması sadece kendisini bir ifade aracı olarak seçmesi değil aynı zamanda aile içi problemleri yok sayan, görmezden gelen ya da normalleştiren yapıya bir eleştiri niteliği de taşır. Bu şiddeti görünür kılarak, toplumun en küçük yapı taşı ailedeki çatlakları gün yüzüne taşıyan sanatçılar, kendileri üzerinden toplumsal bir farkındalık alanı yaratmaya çalışırlar.

Paula Rego, 6 Ocak 1935 tarihinde Lizbon'da doğmuş Portekizli bir sanatçıdır. Ailedeki çocukların ve kadınların psikolojik sendromlarıyla ilgilenmiştir. Rego resimleri, kadın ve onun gündelik yaşantısını, aile yapısını konu edinir. Rego'nun geçmiş yaşantıları, özellikle çocukluğunun olumsuz yönleri resimlerinin merkezini oluşturmaktadır. Portekiz'deki evini, çocuk odasını ve bahçesini mekân olarak kullandığı, rahatsız öğelerle yüklü, büyük ebatlı figüratif resimler çalışmaktadır. Rego, aile kavramına karşı güvensiz tavrı haline gelen çocukluğunu tam anlamıyla geçirememekten muzdariptir. Rego doğduğunda babası bir erkek evlat istediği için bu duruma hiç sevinmemiş ve yıllarca bu hayal kırıklığını kendi kendine hissettirmiştir. Babasının kendisine karşı duyduğu olumsuz duygular, erkek çocuklarına nefrete dönüşmüştür. Zamanla duygular aynı paralel çizgide geliştikçe bu duyguların yansıması resimlerine yansımıştır. Rego, Walt Disney'in aile içi şiddet ve cinsel sömürü yaratmada etkili olduğuna savunmaktadır.

Ona göre Walt Disney, insanları küçük yaşlardan itibaren hayvan olarak resmetmiş, onları korkunç kılıklara sokmuş, çocukları erken yaşta şiddet ve korkuya maruz bırakmıştır. Masal filmlerinde hayvanların ürkütücü performansı, çocukların çok küçükken algılarını önemli derecede etkilemektedir. Rego, aynı korkuları sinema salonu

sahibi olan babası yüzünden yaşamıştır. Getirdiği tüm Walt Disney filmlerini kendisine seyrettirmesi bu korkuların sebebidir.



Görsel 24: Paula Rego, “Çöpçüler”, Tuval Üzerine Akrilik, 120x160cm, 1994, (<https://www.artfixdaily.com/calendar/details/654-the-cruel-stories-of-paula-rego>), (Görselin telif hakkı Nezaket Marlborough Güzel Sanatlar’a aittir.)

Görsel 22’de görülen iki kadın yere çömelmiş beklemektedirler. Oturma duruşları bir köpeğin duruşuna benzemektedir. Aynı şekilde yüz ifadeleri de öyledir. Her iki kadının da eli pati şeklinde çizilmiş ve yer olarak samanlık kullanılmıştır. Rego’ya göre kadınların yüzlerindeki mutsuz ifadeler, tüm detaylarıyla bir köpek gibi davranması kadının evdeki mutlak konumu olarak ifade edilmektedir. Rego, kadının aile içindeki konumuna tepkisini ifade eden bu resimlerde kadınları köpeğe dönüştürerek resmetmiştir. Resimde kadınların evdeki itaatkâr ve sadık köpeklerden hiçbir farkı olmadığını gösteren tasvirler bulunmaktadır.

Aile yaşantını ve aile içi şiddeti eserlerinde konu edinen sanatçılardan olan Louise Bourgeois 1911 yılında Paris’te doğmuştur. Bourgeois’in ailesi Fransız’dı ve üç kardeşin ortancasıydı. Sanatçı babasının fiziksel şiddetinden etkilenmiştir. Babasının baskıcı karakterine karşı, annesinin kendisini ve diğer kardeşlerini koruyucu tavrı git gide Bourgeois’in erkeklerin hâkimiyetine karşı tepkisel bir kimlik kazanmasına dönüşmüştür. Babası kız çocuklarından hoşlanmadığı için sık sık ona erkek kıyafetleri

giydirmiştir. Sanatçı sadece erkeklerin gittiği bir okula gönderilmiştir. Burjuva, kadının varoluşunu bedenleri üzerinden sorgulamış ve kadınları doğada ve onları en farklı kılan doğurganlığı göz önünde bulundurarak toplumsal cinsiyet kimliği ekseninde gönül yarasını tartışmaya devam etmiştir.

1974 yılında “The Destruction of the Father”(babanın yıkımı) olarak adlandırılan yerleştirme çalışması, babasının ve diğer askerlerin savaştan sonra çocukken toplama kampında ortaya çıkmasından etkilenen bir yerleştirmedir. Bourgeois’in eseri babasının öldürülmüş olarak betimlemesinden yola çıkarak hazırladığı fantastik bir hayalidir.



Görsel 25: Louise Bourgeois, “The Destruction of the Father- Babanın Yıkımı”, Lateks, Alçı, Ahşap, Kumaş ve Kırmızı Işık, 1974, (<https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/30577/9/louise-bourgeois-x-jenny-holzer-the-violence-of-handwriting>), (Görselin telif hakkı Glenstone Müzesi’ne aittir.)

1982 tarihli "Child Abuse" kitabında babasından ve öğretmeninden gördüğü şiddeti ve tüm işlerden duyduğu korkuyu anlatmıştır. Bourgeois un zihni, kariyeri boyunca çocukluk, cinsellik, travma ve yabancılaşma imgeleriyle doludur. Bourgeois’un diğer birçok sergisinde, insanlık dışı muameleye maruz kalan kadın heykelleri, bir tabakta kesilmiş bir kadın başı veya vücudundan tavandan sarkan bir kadın vücudu olarak sunulmaktadır.



Görsel 26: Louise Bourgeois, "Hapishane Hücreleri", Çelik, Mermer, Cam, Seramik, Ahşap, Enstalasyon, 1993, (<https://www.xavierhufkens.com/artworks/louise-bourgeois-louise-bourgeois-an-unfolding-portrait>), (Görselin telif hakkı Xavier Hufkens, Çağdaş Sanat Galerileri'ne aittir.)

Bourgeois, bu odaların her birinin bir tür anlattığını söylemektedir. Odalarda bulunan sandalyeler ve de boş yataklar aslında yalnız insanların temsil etmektedir. "Hapishane Hücreleri" adlı eserinde yaşadığı büyük ev, beden ve mimari, yumuşaklık ve katılık, organik ve geometrik formlar aracılığıyla ev ve kadın arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Çalışmalarında kendi travmasının dokusunu, rengini ve formunu kullanır. Kadın bedenini, onun özel alanını yansıtır. "Hücre", cinsel tehditlerin ve yalnızlık korkusunun metaforik ifadesini gösterir ve daha sonra dev bir örümceğe dönüşür.

Dokumayı aşamaların bir birleşimi olarak görmekteydi. Bu tamir atölyesi çocukluğunun en önemli yeriydi ve sanatçının her eserinde görülür.

1960'lı yıllardan itibaren özellikle kadın performans sanatçıları bedenlerini kullanarak performans sergilemeye başlamışlardır. Performans, sanatçının kendine işkence etmesi ve psikolojik zorlaması gibi alışılmamış temaları içermektedir.

Kendi bedenini sanat üretim süreci olarak gören Japon performans sanatçısı Yoko Ono, 1933 yılında Tokyo'da varlıklı bir soylu ailede doğmuştur. Savaş sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Ono, ülkesinden ve ailesinden dışlanma hissini

güçlü bir şekilde yaşamıştır. Japonya'ya döndükten sonra müzik okumuş ve 1953 yılında ailesiyle birlikte New York'a taşınmıştır. Burada Fluxus sanatçısı olan John Cage'den felsefe dersleri almıştır.

Ono, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atmasıyla yaşanan felaketi, atom bombasının hafızasındaki korkunç etkisi, hayatı boyunca çeşitli savaflara katılmasını sağlamıştır. Vietnam Savaşı'na karşı en aktif protestoda ünlü grup “The Beatles”ın baş şarkıcısı olan kocası John Lennon'a katılmıştır.

Ono'nun film ve şiire olan ilgisi onun müzik ve felsefi eğitim araştırmalarının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. 1956 yılında Fluxus hareketinin bir üyesi olmuş ve Fluxus'un etkisi altında eski edebi dili farklı şekillerde yeniden düşünerek bu değişim sonraki programlarına da yansıtmıştır.



Görsel 27: Yoko Ono, “Kesilmiş Parça”, Yamaichi Salonu, Kyoto, 1964, (<https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/ono/>), (Görselin telif hakkı Yoko Ono'ya aittir.)

Sanatçının şiddete maruz kaldıktan sonraki kırılmasını en iyi yansıtan “Kesilmiş Parçalar” performansında seyirciyi sahneye davet ederek, ona bir makas vermiş ve kendisinden bir parça kesip o parça ile ayrılmasını istemiştir. Bu tehlikeli performansta hareketsiz duran Ono, yırtık pırtık kıyafetlerin duygularıyla şiddete başvuran kadınların duyguları arasında bağlantı kurmuştur.

Mekânda bulunan izleyicilerin keskin bir aletle, birinin vücudundaki tüm giysileri kesmek için güvenme kavramı, kırk yıl önce olması gerektiği kadar radikal görünüyor. Ono'nun çalışmaları, sanatçı ve halk arasındaki ilişkiye meydan okuyor ve güvene dayalı güçlü, sözlü olmayan bir diyalog kuruyor. Kesilmiş parçalar sanatçı ve izleyicinin konumunu irdeleyen ve temastan beslenen bir yapıya sahiptir. İşin ilerleyiş aşamalarına karar veren ve yönlendiren izleyicinin eylemidir. Bu açıdan ilk başta belki tedirgin olan ve sanatçının bedenine ve üzerindekiyle müdahalede bulunurken katılımcılar süreç içerisinde daha keskin hamlelerde bulunmuşlardır. Ono da bu eylemi ile izleyicinin kendisini sorgulaması için bir farkındalık alanı yaratmaya çalışmıştır. Kişiye güç verildiği sürece bunu bir kontrol mekanizmasına dönüştürme hali ve öteki üzerinde kurduğu manipülatif ve baskıcı dili ortaya çıkarmaya dönük bir eylemdir.

Bu bağlamda bir yeniden üretim olarak görebileceğimiz Marina Abramović 30 Kasım 1946 tarihinde Belgrad'ta doğmuş, Sırp performans sanatçısıdır. 1980'lerden bu yana pek çok feminist sanatçı bedenlerini yalnızca toplumsal cinsiyet kavramını sorgulama yanında onları siyasi ve toplumsal normlara direnmenin bir aracı olarak da kullanmıştır. Abramović'in eylemi, bedenini tıpkı kendinden önce Yoko Ono'nun eyleminde olduğu gibi izleyicinin deneyimine açtığı bir alan olarak görülebilir. Beden burada tepkisiz kalışı ile bir kabullenme durumunun temsilidir.

Abramović'in Ritim 0 adlı performansın bir kısmında yerleştirmeler yer alır. Masada bıçak, jilet, tabanca, kamçı, mermi, gibi kesici ve tehlikeli olabilecek aletler kadar gül, şarap, tüy, parfüm gibi nesneler de bulunmaktadır. Masada bulunan notta ise el yazısı ile “Bu nesneleri kullanarak sanatçıya istediğiniz her şeyi yapabilirsiniz” sözü bulunmakta idi. Bu yönüyle izleyiciler sanatçının bedenine parfüm de sıkabilir ona jilet ile kese de bilirdi. Bu eylem izleyicinin kendisi ile karşılaştığı bir sürecin üzerine inşa edilmiştir.

Bir süre zararsız müdahalelerde bulunan izleyiciler ilerleyen saatlerde sanatçının tepkisiz kalmasından da cesaret alarak acı veren objeleri Abramović'in üzerinde kullanmağa başlamışlardır. Jiletle kıyafetlerini kesip onu çıplak bırakarak aşağılamış, kimi zaman da vücudunu yaralayarak acı vermişlerdir. Taciz ve şiddetin saatlerce sürdüğü performansın sonunu bir izleyicinin masadaki silahı Abramović'in eline vermesi ve tetiğe parmağını koyarak yine kendisine doğrultması getirmiştir.



Görsel 28: Marina Abramović, “Rhythm 0”, Performans, 1979, (<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>), (Görselin telif hakkı Marina Abramović ve Sean Kelly Gallery’ye aittir.)

Tacizi, fiziksel şiddeti ve ölüm tehdidini bir araya getiren bu performansta aslında milyonlarca kadının uğradıkları şiddete sessiz kalışlarını vurgularcasına kendine yapılan her türlü zulme katlanmıştır. Performansın sonunda çıplak bırakılmış ve örselenmiş bedeniyle izleyici kalabalığının içine yaptığı kararlı yürüyüşü kendisine

zarar verenlerin ve buna seyirci kalanların kaçışmalarına sebep olmuştur. Bu sessiz başkaldırı aynı zamanda şiddete maruz kalanların topluma başkaldırışı gibi güçlü bir etkiye sahiptir.

Abramovich'in performanstan sonra neler hissettiğini şöyle aktardı: (Antmen (2008)

Performanstan sonra bomboş hissederiz kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki her şeyden soyutlanmış gibiyizdir; ondan sonra videoyu, fotoğrafları görürüz. Her zaman eksik kalmış bir şeyler vardır, çünkü hiçbir belge size o anda yaşananı vermez, anlatılamaz, betimlenemez bir şeydir çünkü aslında yaşadığınız, öylesine doğrudandır. İşte bence performans böylesine garip bir şeydir – belirli zamanda yapılmıştır ama belirli zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka (Antmen, 2008 s. 238).

Kendi bedeni üzerinden üretim gösteren diğer bir sanatçı Jenny Saville'dir., 1970 yılında İngiltere'de dünyaya gelen Saville'i en çok insan vücudu olmuştur. Bir makalesinde, vücut algısını oluşturan ve etkileyen şeylerden bahsetmiş ve parkta şortla yürüyen kilolu bir insanı gördüğü andan bahsetmiştir. Bu olay onun için tetikleyici başlangıçlardan biri olmuştur.

Saville, ideal görünümüyle cezalandırılanları eleştirse de feminist bir yapı sergilemekten de kendini alamaz. Başka bir deyişle, Saville'in konumu toplumdaki zayıf, güzel, temiz ve arzu edilen kadın tiplerine karşı çıkmıştır. Kadınların interseksüelliğine ve bu arzuya yol açan faktörlere karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir.

Saville sadece erkeklere karşı değil, tüketim toplumunu teşvik eden çeşitli reklam, afiş ve diğer materyallerde kadınları tüketici unsuru olarak kullanan tüm kuruluşlara karşı aynı tavrı sergilemektedir. Saville resimlerinde bedenin fiziksel özelliklerine daha çok önem verir, bu çalışmalarında genellikle kadın deneyimini ele alır ve genel kadın tipini çizmeden kendi yaşındaki bir kadın bedenini taşımanın nasıl bir şey olduğunu vurgular.



Görsel 29: Jenny Saville, “Ters”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2002- 2003, (https://www.huffpost.com/entry/interview-with-jenny-savi_b_10324460), (Görselin telif hakkı Jenny Saville ve Gagosian Gallery'e aittir.)



Görsel 30: Semra Bayram, “Otoportre”, (Bir Ben Var) Karışık Teknik 40x40cm, 2021, (Görselin telif hakkı Orhan-Emel Karadoğan Koleksiyonu'na aittir.)

Belirtilen sanatçıların şiddete yaklaşımları açısından ortak noktaları bulunan Otoporte Bir Ben Var serisi; karışık teknikle oluşturulmuştur. Seri, kadına karşı gerçekleştirilen her türlü baskıyı, şiddeti, başta kendi portreleri olmakla beraber, fotoğraf çekerek elde ettiği görseller üzerinden farklı disiplinler, gerçek hayat hikâyeleri, kadına ait toplumsal birçok problemlerden beslenerek, farklı malzemeler ve teknikler kullanarak çalışılmıştır. Çalışmanın alt zemininde kumaş kullanılması yine kadınlarla özdeşleşen famaj sanatından yararlanılmıştır.



4. GÜNCEL BİR SANAT DİLİ VE BEN'İN İFADESİ OLARAK: FAMAJ

Kadınların kendileri ile özdeşleştirdiği artık kumaş parçaları ve akrilik boyalarla ürettikleri kolaj-resimler, feminist söylemde “famaj” denilmektedir. Bir başka deyişle famaj; kadın kimliğiyle özdeşleştirilmiş malzeme ve tekniklerle yapılan, ‘kadın kolajları’dır” (Antmen, 2020).

Geleneksel evcimen olma durumunun limitleri dâhilinde kadınlar yaratıcılığını şekil ve içerik bağlamında ortaya koymuştur. Ve kadınlar hayatlarından sanat meydana getirmişlerdir. Bu doğrultuda, değeri küçümsenen kadınların üretim nesneleri dönüşüme uğramaya başlamıştır. Bu üretim nesneleri Feminist Sanat bakımından kadın hareketinin ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin görsel simgeleri olarak kullanılmıştır. Carolee Schneeman'ın performansları, Judy Chicago ve 22 kadın sanatçının beraber oluşturduğu "Yemek Daveti", Yoko Ono'nun “Kesip Bıçme İşi” ve Sherrie Levine'in fotoğrafları bilinçli ve bilinçsizce kadın bedeninin temsili, ideolojisini ve cinsiyet kimliğini yansıtmaktadır. Feminist sanatçılar, kadın kimliklerini görselleştirmek için farklı ifade biçimleri kullanmışlardır (Söylemez, 2011).

Famaj veya Feminist Kolaj, Miriam Schapiro ve Melissa Meyer tarafından (dikiş, çengelleme, kesme, süsleme, yapıştırma gibi geleneksel kadın işi olarak görülen işler) feminist bir terminoloji oluşturmuştur. Ancak famaja daha geniş bir perspektiften bakıldığında kadınlar arasında hem muhalefet hem de toplumsal cinsiyet rolünün keşfini mümkün kılan bir iletişim biçimi hem de karmaşık ve çelişkili bir cinsiyet ve sınıf stratejisi olarak çağdaş zanaatkârlık olarak ele alınıp incelenmektedir. Çağdaş el sanatları; bir kişisel ifade biçimine, sosyal gösteriye, alt kültüre, bağımlılığa, başa çıkma mekanizmasına, yüzleşme davranışına, bedene ve bir duygusal tedaviye dönüştürülebilen malzemeler aracılığıyla oluşmaktadır.

Kadınlar yıllar boyunca tasarruf geleneğinden gelen yapılarıyla kullanımda olmayan artık nesneleri toplayarak onları yeni şekillere dönüştürdüler. Dekoratif ve işlevsel bir hale dönüşen bu ürünlerde kadınların gizli bir dil kullandıkları görülmektedir. İğne işlerinde, resimlerde, yorganlarda, kilimlerde ve not defterlerinde

bu gizli dili okuduğumuzda, bazen bir yardım çılgılığı, bazen siyasi karşı koyuş, bazen bir ima, bazen de erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilere dair göndermeler bulunmaktadır. Bu konu ile ilgili olarak Schapiro ve Meyer kadınların yapmış oldukları bu eylem ya da çalışmaları kadınların kendi yaşantılarından yola çıkarak oluşturmuş olduğu deneyim ve anlamlandırma sürecine dayandırmaktadırlar. Kadınların kendi yaşantılarına yapmış oldukları bir tür arkeolojik kazı, kadınların yaşamış oldukları gurur, çaresizlik ve zorunluluk eylemleri için toplanmış, saklanmış ve birleştirilmiş malzemelerden oluşmaktadır.

“Yüzyıllardır dikiş-nakiş biçki işinin bir kadın işi olarak değerlendirildiği de hatırlanacak olursa, kadın sanatçılar adeta tarihten öç alıyor gibi. Başka bir deyişle, erkek egemen toplumun kör gözüne parmak sokuyor olabilir. Tekstilin giyim kuşamla ilgili ‘moda’ bağlantısı, sanayi sonrası az gelişmiş ya da çok gelişmiş toplumların kadınlarının feminenliklerini, zarafetlerini vurguladıkları bir karşı duruş içeriyor olabilir” (Uysal, 2014, s.118).

Kadın yaşamında yer alan ve kadınlar tarafından dönüştürülmüş malzemelerin famaj olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusunda Schapiro ve Meyer belirli ölçütler öne sürmektedirler. Bu ölçütler çok kesin ve net gibi görünse de genellikle kadınların yaşantısındaki nesnelerden yola çıkardıkları çok açık şekilde görülmektedir (Shapiro ve Meyer, 1977).

Bir işin famaj tekniği kategorisine girebilmesi için Schapiro bazı kurallar belirledi.

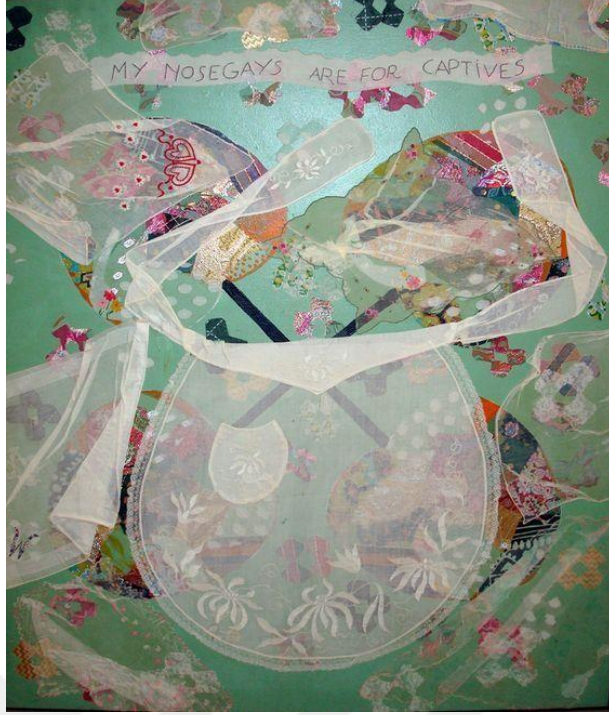
Kriterler aşağıdaki gibidir:

1. Famaj bir kadın ürünüdür.
2. Tasarruf ve toplama önemli faktörlerdir.
3. Artık malzemeler önemlidir ve çalışma da geri dönüştürülür.
4. Temanın kadın yaşamı ile ilişkisi vardır.
5. Eser, gizli imajlama unsurlarına sahiptir.
6. Çalışmanın teması, yakınlardan oluşan bir dinleyiciye hitap eder.
7. Özel veya halka açık bir etkinliği kutlar.
8. Bir kadının günlük bakış açısı çalışmaya yansıtılması söz konusudur.
9. Eserde dikiş veya el yazısı desenleri bulunmaktadır.
10. Diğer materyallere sabitlenmiş zıt görüntüler içerir.
11. Tanınabilir görüntüler anlatım sırasında belirir.

12. Soyut formlar bir motif oluşturur.
13. Çalışma, fotoğrafları veya diğer basılı malzemeleri içerir.
14. Eserin estetik olduğu kadar işlevsel bir yaşamı vardır.

“Schapiro, kadının sanatçı konumunu ve kadın olarak kadının konumunu çalışmalarında yirminci yüzyıl kültürünün merkezi fikirleri olarak ortaya koydu. Bunu, kadın etkinlikleri ve zanaatları öneren imgeleri kullanarak yaptı. Kendi başına daha önceki kadın sanatçıların çalışmalarını çağrıştırmasıyla, son derece süslü ve dekoratif, sanatta çoğu kez kınanan ancak nitelikli işler yaratmasıyla yapıyordu.” Geleneksel kadın tekniklerinin kullanımını tanımlamak için famaj kelimesini ilk kullanan sanatçı Schapiro idi (Gouma-Peterson, 1999).

Bu bağlamda aynı dönemde Amerikalı kadınlar feminizm dalgasında yeni girişimler yapmaya başlamışlardır. Kadınlar eserler yaratmak için bir araya gelmişler yeni alışmalar üretip özgürleşmenin yollarını aramışlardır. Kendileri ile özdeşleşen malzemelerden kolajlar yaparak "famage" tekniğini sanat dünyasına taşımışlardır. Uzun bir geçmişi olan ancak değeri bilinmeyen kültürel kalıntılar artık birer sanat eseri haline gelmiştir. Bu eserler, kadınların topluma karşı süregelen mücadelesini ifade etmektedir. Erkekler hayatın birçok alanının merkezinde yer almaktayken bu kez kadınlara özgü olan famaj çalışmaları ile karşı karşıya kalmışlardır.



Görsel 31: Miriam Schapiro, "My Nosegays are for Captives- Çiçek buketlerim tutsaklar içindir. " Tuval Üzerine Akrilik ve Kumaş, 109x86cm, Feminist Visionary Artwork | Flomenhaft Gallery, 1976, (<https://www.soylentidergi.com/sanat-tinseldir-cinsel-degil-feminist-sanat/>), (Görselin telif hakkı soylentidergi.com'a aittir.)

Schapiro'nun famaj çalışmalarından biri olan "Çiçek buketlerim tutsaklar içindir" isimli işleme ile yapılan kolaj çalışmasıdır. Çalışmanın yazı bölümü Enriqueta Pena tarafından işleme tekniği ile yapılmıştır. "Çiçek buketlerim tutsaklar içindir" çalışmasında evlerinde mahsur kalan ev kadınları ve görsel olarak mutfak önlüğü ile temsil edilmiştir. Eserde dantel ve el işi kullanımı kadınsılığı vurgulamak içindir. Öte yandan bu işlemeli kolajlardan kadınların geleneği devam ettiren antropolojik bir role sahip olduğu çıkarımı yapılabilir.

Güncel sanatta özellikle son yıllarda kumaş, dokuma, punch gibi tekniklerin yaygınlık kazandığı görülmektedir. Famaj üzerine eser üreten belirgin sanatçılara değinilen bu bölümde, kimi zaman içerik kimi zaman teknik açıdan ortak noktaları olduğu düşünülen bireysel eserlere yer verilmiştir.

Joyce Kozlof, kadın işi olarak nitelenen ve akıl işi yerine el işi olarak görülen tüm ürünlerin yüz yıllarca kadına atfedilmesi üzerine eserlerini üretir. Bir yönü ile

dekoratif sanatların ev hali içinde kalan yönünün salt sanat nesnesi olarak görülmesi için çabalar. Bu yönüyle yüksek sanatın eril egemen dilini de kırmaya çalışır. Çağdaş sanat nesnesine dönüşen eserleri, estetik ve işçiliği olgusunu ikinci planda tutan ve kavram üzerine eğilim gösteren minimal ve kavramsal sanat eserine karşı dekoratif bir anlayışı üstün görür.

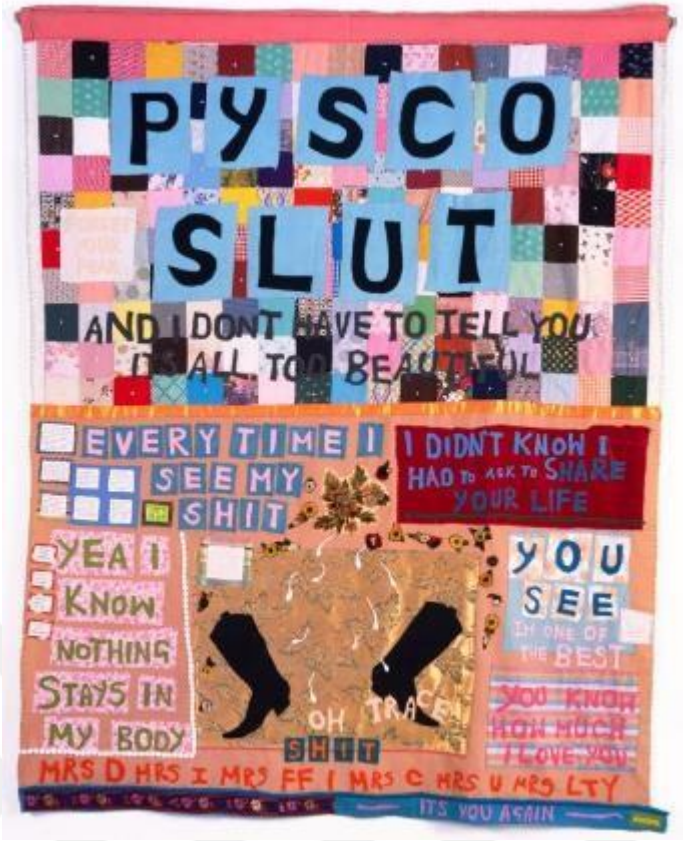
“Bize göre, buradaki galerilerde ve müzelerde kadınlar yoktu, bu yüzden kendi galerilerimizi kurduk, kendi sergilerimizi yaptık, kendi yayınlarımızı kurduk, birbirimize danışmanlık yaptık, feminist sanat için okullar bile kurduk. Sanat tarihinin içeriğini inceledik ve kadın olarak deneyimlediklerimize dayalı farklı sanat formları yapmaya başladık. Dolayısıyla, bizim için hem sosyal hem de farklı bir şeylerin ötesindeydi; bizim durumumuzda bu, kendi stüdyolarımız haline döndü.” Joyce Kozloff (American Association of University Women, 2013).

Feminizm hareketiyle birleşen sanatçıların yapıtlarında tavırdan yansıyan ya da tavırla bütünleşen bir içeriğin gelişmesi doğaldır. Kadın sorunlarını ve kadın-erkek ilişkilerini görselleştiren kadın sanatçı, sanatsal arayış içinde özellikle kadın nitelik ve birikimlerinden kaynaklanan kişiliğinin katkısını sanata getirmektedir. Kadın arayışı artık yeniden üçüncü bir aşamada, kadınsal resimden salt resme geçişi sağlamaktadır. Ayrıca feminist tavrın özellikle üstünde durduğu kadın duyarlılığı, kadın birikimleri kadın yaşanmışlığı, kadın görüşü ile ortak kadın motifleri ya da görüntüleri söz konusu olmaktadır.



Görsel 32: Joyce Kozloff, "Pattern & Decoration", 1975, (<http://www.joycekozloff.net/1980-1997-decorative-arts/c8c6vkf6muddhkl2ew4gdr53hv5718>), (Görselin telif hakkı Joyce Kozloff'a aittir.)

Tracey Emin 1963'te Londra'da doğmuştur. Çocukluğu ve ilk gençliği İngiltere'de geçmiştir. Sanatçıyı gerçeğin yeniden inşası olarak gören Emin; tablolar, yerleştirmeler, filmler, fotoğraflar, kumaşlar ve dikişler, applike battaniyeler, neon tüpler gibi çeşitli alternatif malzemelerle eserler üretmiştir. Kullanılan görsel yazı ile desteklemiştir. Çağdaş sanat tarafından çalışmalarına bakıldığında dikiş ve kumaş birleşimlerinden olarak bilinen tül yöntemini, çalışmalarında metin tabanlı işler oluşturmak için kullandı. Bu yöntem, 20. yüzyılın sonlarında birçok feminist sanatçı tarafından, yani dikiş ve nakış, multimedya veya neon ışıklar kullanmıştır.

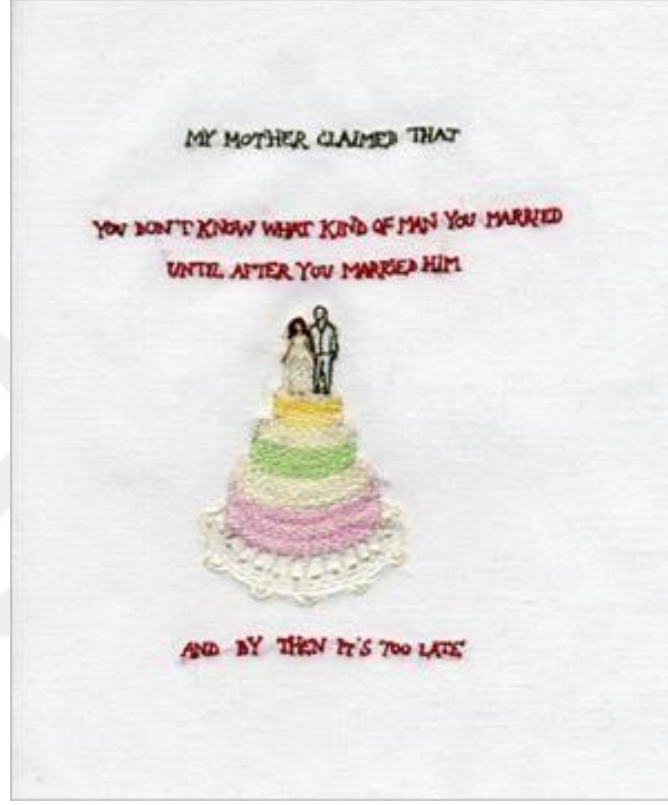


Görsel 33: Tracey Emin, "Pysco Slut Tekstil", 243,84 cm x 198,12 cm., 2001, (<https://www.sfmoma.org/artwork/99.490/>), (Görselin telif hakkı Tracey Emin'e aittir.)

Görsel 33; aplike ve temel düz veya battaniye dikişi kullanılarak üretilen iki boyutlu bir duvar çalışmasıdır. Çalışma aplike ve temel düz veya battaniye dikişi kullanılarak iki boyutlu bir duvar çalışmasıdır. Patchwork (kırk yama) kadınlar tarafından yapılan bir el işi olduğu için, Emin 'in çalışmaları özellikle kadınların dünyasını vurgulamıştır. Sanatçının şiirsel bir dil kullandığı bu eserlerdeki sözlerden de anlaşılmaktadır.

Amerikalı sanatçı 1968 yılında Transilvanya'da doğmuştur. Dezso ürünlerini 'yüksek sanat' kavramına dönüştürülme çabasıyla, "Annemden Dersler" adlı serisinde annesine ait sözlerini beyaz kumaşa işleyerek eserler üretmiştir. Annesinin geleneksel ve baskıcı olan çok ilginç öğütlerini afişe etmiştir. Görsel olarak oluşturulan bu yazılı mesajda erkek egemen toplumda ve dini baskı altında yaşayan bir anne kimliğinin, bu düşünce yapısının etkileri görülmektedir.

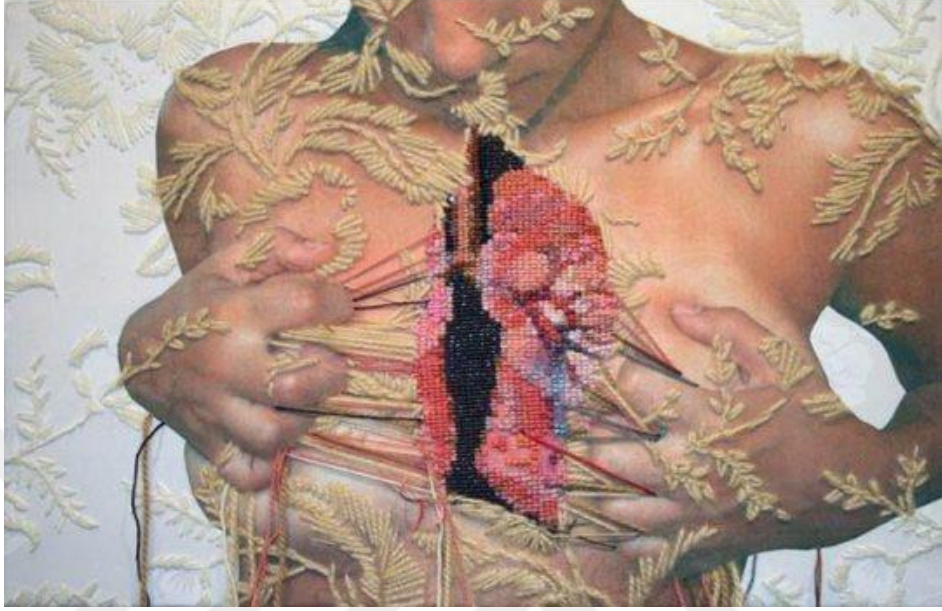
Erkek egemen anlayış ile yetişen geleneksel bir toplumda belki de görücü usulüyle evlendirilen ve karşılaştığı baskılarla eşini tanımadan evlenmiş olan anne kızına: “Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir.” yorumuyla üstü kapalı olsa da evlilik ve kadın erkek ilişkileri bağlamında aynı sistemi sürdürmesini salık vermektedir (Ersen, 2010, s.77).



Görsel 34: Andre Dezso, Lessons from my mother: “My mother claimed that You don’t know what kind of man you married until you married him and by then it’s too late- Annemden Dersler serisi; “Annem dedi ki; “Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir.”, Koton Kumaş Üzerine Koton ve Metalik İşleme, 2006, (<http://andreadezso.com/embroidery.com/embroidery>), (Görselin telif hakkı Andre Dezso’a aittir.)

Peru kökenli bir sanatçı olan Ana Teresa Barboza, Peru Paparlık Katolik Üniversitesinde sanat eğitimi almıştır ve insan bedeni, fotoğraf ve dikiş eksenini üzerinden yeniden yorumlar. Vücut ve uzuv görüntülerini kumaş üzerine bire bir geçiren sanatçı ardından dikişle belirli organları göz önüne çıkarır. Kumaşların kendisinde olan dekoratif tatlar ile bedenin yer yer kesilmiş gibi olan bölümler ile birleşerek bir çatışma alanı yaratılmak istenmiştir. İşkence koleksiyonu serisinde figür kendi elleri ile bedenini parçalıyor olarak kurgulanmıştır.

İçgüdüsel bir reaksiyon olarak insan- hayvan yapısı arasındaki iletişim ve ifade biçimlerini de sorgulayan sanatçı, hayvanlara özgü bir saldırganlığın temsilini bedeni üzerinde belirgin kılar.



Görsel 35: Ana Teresa Barboza, “İşkence Koleksiyonu”, Tuval Üzerine Nakış ve Transfer, 2008, (<https://www.anateresabarboza.com/p/2008.html>), (Görselin telif hakkı Ana Teresa Barboza’ a aittir.)

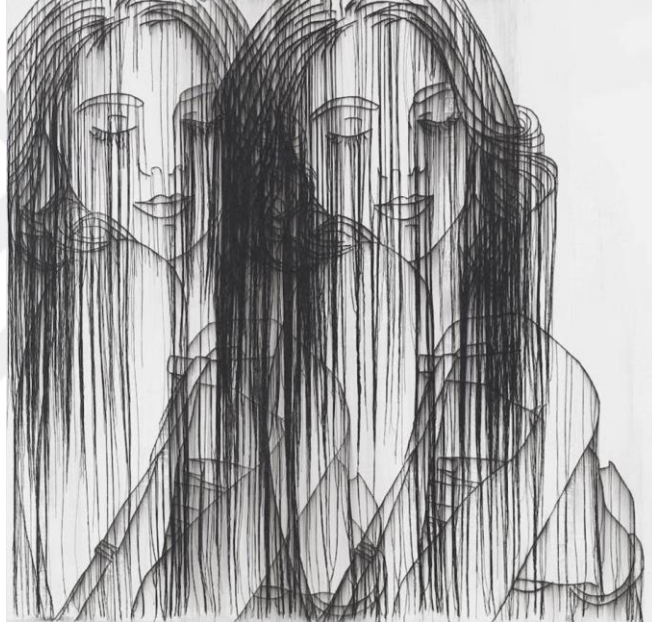
Kumaş, iplik ve çeşitli tekstil malzemeleri kullanan sanatçı, resimlerini nakış gibi üzerinde çalıştıkları konuya göre işlemektedir. Sanatçı, fotoğrafları işleyerek eski ile yeniye bir araya getirmektedir. Yaptığı çalışmaların tekstil ile feminen sanat arasında bir yerde olduğunu düşünen Ana Teresa, çalışmalarını yaparken iplik ve yün kumaşlar kullanarak nakış ve örgü desenleriyle yeni imajlar yaratmaktadır. El işçiliğine yönelen sanatçıların eserleri iki farklı beden ve cilt dönemi olmak üzere iki farklı dönemden oluşmaktadır. Sanatçı, kıyafetlerin başkalarıyla ilişki kurmak için bir iletişim aracı olduğuna inanmaktadır ve bu ilişkilerde hayvan imgelerini kullanarak seyircide gerilim yaratmayı istemektedir.

Mısır kökenli olan Gahada Amer, yaşadığı yer Fransa ve doğduğu kültür arasındaki ilişkileri, kültürel farkları eserlerinden yansıtan bir sanatçıdır.

Fransa'nın Nice kentinde sanat eğitimine başlayan Amer, Villa Arson'un BFA ve MFA programlarının öğrencisi olmuş, ancak bu kurslar sadece erkek öğrenciler için

olduğundan resim kurslarından dışlanmıştı. Amer yenilikçi bir kadın olduğu için pes etmemiş, Batı resminin erkek egemen dünyasına girmenin yeni bir yolunu aramaya başlamıştır. Annesinden ve anneannesinden öğrendiği dikiş ve işlemleri kadınların sanat dünyasındaki varlığını kanıtlamak ve savunmak için kullanmış ve böylece sanat hayatına giriş yapmıştır.

Amer eserlerinde tavır diğer feminist sanatçılardan oldukça farklı bir okuma ister. Sanat tarihinde kadının temsil politikalarını eleştiren feminist sanatçılar bu yönü ile arzulanan kavramını da sorgularlar ve kadının bir arzu nesnesine dönüştürülmesini de eleştirirler. Bununla birlikte Amer üretimlerinde, arzuya sahip kadınları konu edinir.



Görsel 36: Ghada Amer, "Sisters- Kız Kardeşler", Akrilik, Nakış ve Jel Besiyeri, 179x177cm, 2017, (<https://www.ghadaamer.com/paintings?lightbox=dataItem-ij4e90ct>), (Görselin telif hakkı Ghada Amer'a aittir.)

"Her kadın vücudunu sevmeli ve onu bir baştan çıkarma aracı olarak kullanmalıdır." Sözlerini ifadeleyen Amer, Batı ve Doğu kültürünün temel kavramlarını sorgulamış ve kadın, aşk, cinsiyet konuları ile ilgili feminist bir sanat anlayışı benimsemiştir. Amer'in çalışmaları, uzaktan bakıldığında, koyu bir boya bloğundan sıızan yağa benzer, ancak dikkatli bir incelemeden sonra, zarif nakışlar kendini gösterir. Her ayrıntıda bir mesaj vardır. Amer, kadınları tanımlamak, kadın biçimini

güzelleştirmek ve kadınların fiziksel bağımsızlığını kısıtlayan herhangi bir sisteme karşı çıkmaktadır.



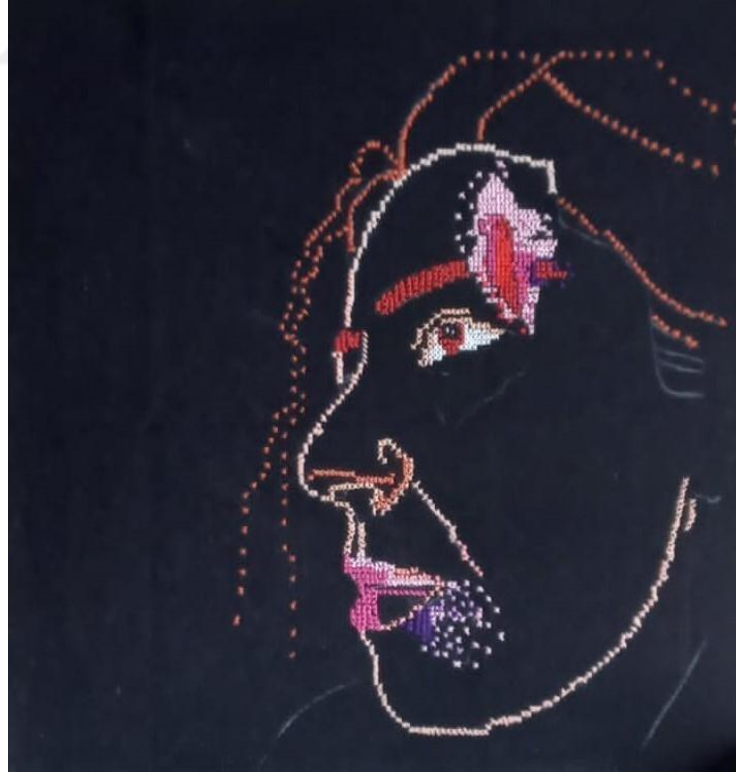
Görsel 37: Semra Bayram, “Otoportre”, Tuval Üzerine Dikiş, 40x40cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram’a aittir.)

Amer’in Doğu ve Batı arasında mekik dokuyan eserlerine malzeme seçimi, açısından yakın görülen Otoportre Serisi, tuval üzerine iplik malzeme ile oluşturulmuştur. İplikler yer yer tamamlanmamış bir kurgu olarak boşlukta bırakılmıştır. Bu yaklaşım el sanatlarının ince işçiliğine ince bir eleştiri olarak da görülebilir. Hayatın devamlılığı ve bu sürecin hala yaşanmakta oluşu, bu yarım kalmışlık ile ifade edilmek istenmiştir.

Otoportre de iplikler hem geçmiş zamanın izlerini hem de gelecek zamanı bir arada değerlendirme zemini olarak işlevselleştirilmiş ve yine kadınlarla özdeşleştirilmiş malzeme ve tekniklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir.



Görsel 38: Semra Bayram, “Otoportre”, Tuval Üzerine Etamin Nakış, 40x40cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram’a aittir.)



Görsel 39: Semra Bayram, “Otoportre”, Tuval Üzerine Etamin Nakış, 40x40cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram’a aittir.)



Görsel 40: Semra Bayram, “Otoportre”, TülÜzerine Etamin Nakış, 40x40cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram’a aittir.)

1960'ların başı ile birlikte sanatta düşüncenin hâkim olduğu yeni bir döneme geçilmiş ve sanatçılar, geleneksel sanat malzemelerinin aksine gündelik hayatta kullandığımız objeleri artık malzemeleri kullanmaya başlamışlardır. Bunlardan biri olan iplik, işleme adı altında uzun zamandan beri sadece kadınlara özel geleneksel bir üretim yöntemi olmuş ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatçılar tarafından yeni bir ifade aracı olarak kullanılmasıyla çağdaş sanatta yerini almıştır.

Kadınların erkek egemen sanat dünyasında tekstil malzemeleri aracılığıyla kendi ifade dillerini oluşturmalarını sağlamıştır. Geleneksel anlamda kadınları içeren birçok faaliyet dışlanırken, 2. dalga feminizm bu algıyı bozmuştur. İplik, 70'lerde 2. dalga feminizm sırasında erkek odaklı sanat düzenini değiştirmesinde etkili olmuştur. Günümüzde geleneksel olarak adlandırılacak malzemelerin kullanımı ile diğer sanatlar arasındaki net çizginin ortadan kalkması ile sanatçının ne kullandığı değil, neyi ifade ettiği önem kazanmıştır.

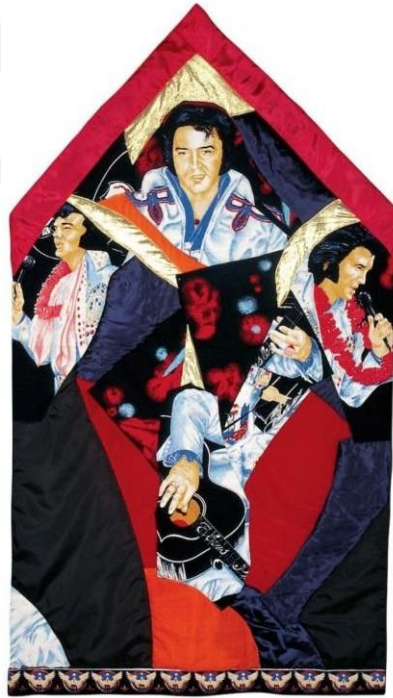
Yapılan uygulamalarda çalışmaları tuval şasesi kasnak olarak kullanılmış ve üzerine gerilen kumaşlar üzerine geleneksel etamin çalışması yapılmıştır. Çalışmalarda seçilen renkler yaşanılan ya da hissedilen anlık duyguların dışavurumu olarak kullanılmıştır

İngiliz sanatçı Eliza Bennett , kendi derisini tuval olarak kullanarak, avucunun içine dokunan, kendi kendine yarattığı bir heykel gerçekleştirdi. Eti temel malzeme olarak gören Bennett, renkli iplikler kullanarak vücudunun epidermisine desenleri ve çizgileri dikkatlice dikeyor; “Bir kadının işi asla bitmez”, son derece yıpranmış görünen, çok çalışan ve yorgun bir el olarak sonuçlanır. Bennett, geleneksel olarak kadınlığı simgelemek için kullanılan karmaşık nakış tekniklerini kullanarak ve bunu karşıtı bir bağlamda uygulayarak, “Kadın işinin” hafif ve kolay olduğu şeklindeki önceden dşnlmş düşünceye meydan okuyor. “Kişisel olarak yüklü bir algı aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal gerçekliğin biimsizliğiyle ilgili bir dizi konuyu araştırıyorum.” diyen sanatçı geçici heykelinin öneminden bahsediyor. Cildinin yüzeyine uygulanan parça, emek yoğun çalışmanın etkilerini kronikleştirmeyi amaçlarken, temizlik, bakım ve yemek gibi geleneksel olarak kadınlara özel kabul edilen düşük ücretli işlere dikkat çekmeyi amaçlıyor.



Görsel 41: Eliza Bennett, “Bir Kadının İşi Asla Bitmez” Serisi, Cildinin Derisine Dikiş Dikme İşlemi, 2014, (<https://www.elizabennett.co.uk/>), (Görselin telif hakkı Eliza Bennett’e aittir.)

Güncel sanat uygulamalarında, iplik, nakış, dikiş, örgü gibi geleneksel olarak yüzyıllardır uygulanan malzemelerin son yıllarda ağırlıklı olarak kullanıldığı görülebilir. “Kadınsı Malzeme” olarak düşünülen dikiş ve örgüye yönelik bu pratikler içerisinde M. Shapiro, vd. Türkiye’den de Füsün Onur ve Gülsün Karamustafa’yı bu tür çalışmalar içerisinde gösterilebilir (Antmen, 2017). Bu çalışmaların özellikle son yıllarda bienal ve fuarlarda görücüye çıkması sanatsal bir strateji açısından oldukça önemlidir. Bu konuda Antmen; “Feminist sanat ile ilgili olarak Füsün Onur’ un 1980’li yıllarda gerçekleştirdiği yerleştirmelerinin büyük bir kısmında bizzat dikiş olmasa da aileden kalma eski örtüler, tüller kullanılmış, 1980 yılının başında gerçekleştirdiği Temmuz gibi bir dizi resmiye, tümüyle bu tür malzemelerin tuvalle karşılıklı anlam ilişkisi üzerine kurgulanmıştır”. Bu konuda başka bir sanatçı ise G. Karamustafa’dır. “Karamustafa’nın yine aynı tarihlere rastlayan Tigerella ve Elvisli Seccade gibi halı kumaş kolajları bu bağlamda değerlendirilebilir.



Görsel 42: Gülsün Karamustafa, “Elvisli Seccade”, Halı/Kumaş Kolaj, 180x105 cm,1986, (<http://blog.saltonline.org/post/95999241209/düşkün-ikona>), (Görselin telif hakkı saltonline.org’a aittir.)

Gülsün Karamustafa’nın Elvisli seccade adlı eserinde “Örnek vermek için halıları seçiyorum, çünkü bu halıların üzerindeki resimler birçok kavramı bir arada sergiliyor.

Yoz beğeninın toplumlar arası ve dinler arası ilişkileri var. Resimler şiddeti, seksi, çok çeşitli dini kavramları içeriyor ve kendine göre yorumluyor. Yoz beğeninın genel geçer kavramları bunlar.” Karamustafa’nın duvar halılarında günlük hayatımızda sıkça karşılaştığımız ve bizi hayrete düşüren: çoğunluğu Müslüman olan bir toplumun günlük kullanım eşyalarında Hristiyan din ve kültürüne ait kutsal imgelerin yer alması; seccadenin üstüne modern Elvis ikonunun işlenmesi, Orta çağ halısının üstünde rockçı kızların bulunması gibi “absürd” yan yana gelmeler “tekrarlanır”. Elvisli Seccade’de olduğu gibi “Bizans’ın yaldızı-Osmanlı’nın halısı-modern Elvis” bir araya gelir. Burada amaç ne Elvis’i kutsallaştırmak ne de seccadenin kutsallığını sorgulamaktır. Amaç gerçek hayatta var olan yan yanlıkları somutlaştırmak ve yoz beğeninın imgelerin anlamlarını nasıl paramparça ettiğine işaret etmektir. “Nesne, yani o varak veya o Elvis figürü, temsili bir alana açılan bir gösterge değil, göstergenin işaret ettiği anlatısal sahayla aslen hiçbir mimetik bağlantısı olmayan bir mecazdır” (Sarioğlu, 2007, s.19).

Fusun Onur, ürettiği eserlerinde bilindik heykel malzemelerini tercih etmez. Çalışmalarında, fotoğraf, çiçek, tül, kumaş, ip, pleksiglas, gibi gündelik yaşam malzemelerini kullanmaktadır. Margrit Brehm, sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu kumaş üzerinde özellikle durur. Kumaşın her an değişebilirliğini bir malzeme olarak, yıkanabilirliğine, ütölenebilirliğine, katlanabilirliğine, buruşturulabilirliğine bağlar. Kumaşın aynı zamanda bizim ikinci tenimiz olduğunu belirtir. Hazır nesneler ve yerleştirmeler kullanan sanatçı “Heykel figürle ve biçimle aynı olmalı mı?” sorunsallarını irdemiştir.

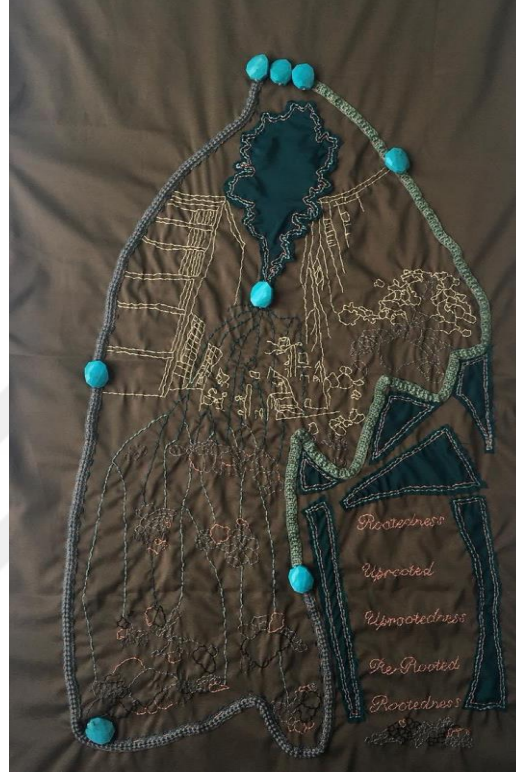


Görsel 43: Füsün Onur “Zamanın Kıyısı’nda” Yerleştirme, 2018, (<https://kulturlimited.com/zamanin-kiyisinda-neues-museum-nurnbergde/>), (Görselin telif hakkı Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu’na aittir.)

Çalışmalarında hazır nesneler ve yerleştirmeler kullanan sanatçı heykelde biçim benzerliğini problem olarak irdelemiştir. Onur, kendini ifade ederken kullandığı malzemeler ve biçimlerle şaşırtmacalı bir oyun alanı hazırlar. “Şeffaflığı seviyorum.” derken kullandığı tüller ve kumaşlarla çocukluğunda giydiği organize elbiseleri anımsayan sanatçı geçici bir malzeme ile kalıcı ve sonsuz olanı ifade eder (Okan, 2012).

1946 yılında Virginia ABD’de doğan Nancy Atakan, Türkiye’de uzun yıllardır konu ile ilgili olarak çalışmalarını yürüten; Amerika’dan İstanbul’a, 1969 yıllarda yerleşmiştir. “Buraya taşındığımda, çocukluk alanımdan kopmuştum ama bugün, hayatımın bu noktasında yine kök salmış hissediyorum” demektedir. Önceki çalışmalarının çoğu, köklerinden kopma hissi ve çevresindeki mahallede, teras ve günlük yürüyüşlerden görülen değişikliklerin gözlemlerini içeriyor. Çektiği bir ağaç fotoğrafında” Ağacın köklerinin toprağın derinliklerine uzandığını ve dik durmasına izin verdiğini hayal ediyor. “Köklülük” isimli çalışmasında, minyatür resimlerde kullanılan kuş bakışı görünümü ile batı perspektifini birleştirdi. Esere; Nişantaşı’nın

çevresinde bir çizginin şeklini gösteren (Google Map havadan görüntüsünü içeren bir fotoğrafa dayanarak) dikişli bir çizim yerleştirdi. Osmanlı İmparatorluğu döneminde bir avlanma yeri olan Nişantaşı'nın arazi alanı, şimdi elitleşme sürecinden geçen bir iç mahalle ve uluslararası mal satan dükkânlarla dolmuş durumda. Atakan; “Değişim ve kargaşanın ortasında bile kök salmış hissetmekten mutluluk duyuyorum.”



Görsel 44: Nancy Atakan, “Kök Salmak”, Kumaş, Nakış, Taş, 60x95cm, 2020, (<https://www.unlimiteddrag.com/post/hala-her-zaman>), (Görselin telif hakkı unlimiteddrag.com’a aittir.)

Atakan, “Kök salmak”, 60 x 95 cm, İğne İşi, Turkuaz Taşlar, 2020. Atakan ile ilgili olarak; “Türk Kültür ve Sanatında Kim Kimdir?” isimli sitede “Eserlerinin çoğu imge ve kelime arasındaki ilişkiyi analiz ediyor, ancak sosyal, cinsiyet veya psikolojik meseleleri ele alıyor” (URL-4) denilmektedir. Antmen sanatçıyla ilgili olarak Radikal’de yazdığı bir makalede “1990’lı yıllardan bu zamana kadar gerçekleştirdiği yapıtlarında çeşitli şekillerde konu ettiği kadın, kent, bellek, kültür, cinsiyet ve kimlik politikaları bağlamında değerlendirebileceğimiz bir sanatsal üretimi sürdürüyor” demektedir (Antmen, 2005).

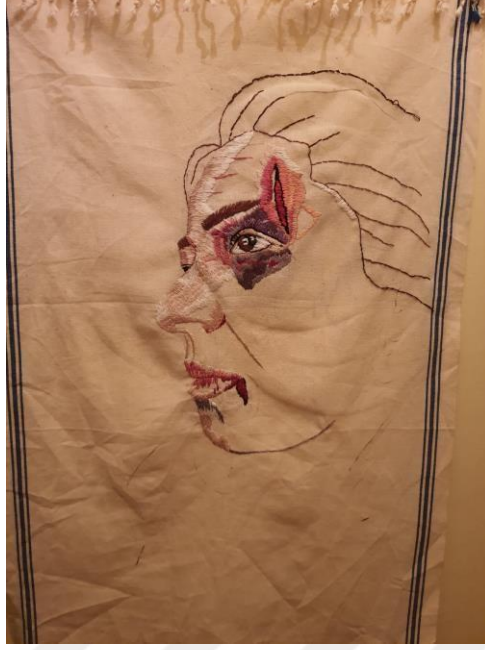
Terkol, yaptığı çalışmalarında, kadınların paylaştığı kişisel ya da beraber yaşanan geçmişlere dayalı olarak dişil ile ilgili düşüncelere meydan okumaktadır. Kültürel olarak ev ortamına ve kadın emeğine atfedilen bir uygulama olan nakış, üretiminde kamusal ve politik katmanlar alır. Görsel 45’te 32.bieanelde “Duyduklarına İnanamadı (2015)” ve “Kız Orada Değildi (2016)” çalışmalarını seyirci ile buluşturmaktadır. Terkol’un kullandığı kumaş, işlerin görünürdeki kırılğanlığını alt üst ediyor ve şeffaflığı, feminen ve doğanın tahayyüllerini çoğaltarak ve yapıbozuma uğratarak kompozisyonları bir an için görmemizi sağlamaktadır.



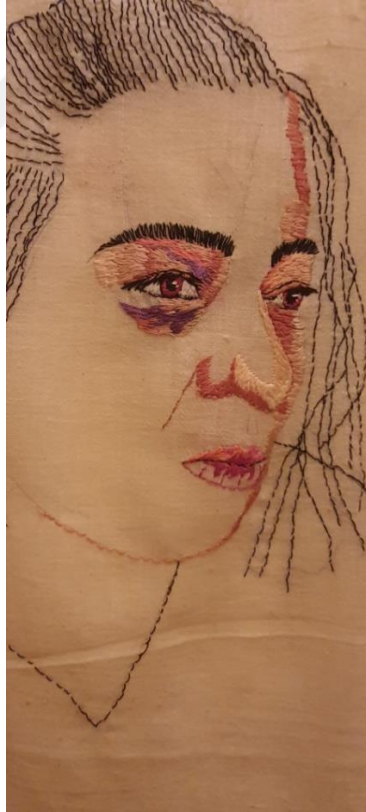
Görsel 45: Güneş Terkol, “Duyduklarına İnanamadı”, Kumaş Üzeri Dikiş, 2015 ve “Kız Orada Değildi”, Kumaş Üzeri Dikiş, 2016, (<http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2646>), (Görselin telif hakkı 2016 Bienal De São Paulo’ya aittir.)

Sanatçı çalışmalarını üretirken rüyalarından, mitolojik öykülerden esinlenmiştir. Terkol’un farklı ülkelerde kadın katılımcılarla düzenlediği atölyelerde konuşulanların birikimi, dizilerin başlamasında en büyük rol oynamıştır. Sanatçı, bu sayede hem kendisinin hem de kadın meselelerinin özünü, daha kişisel ve samimi bir şekilde ele almıştır.

Terkol dikiş ile işlenen incecik şeffaf kumaşları birbirini takip ediyor, peşpeşe ya da üstüste geliyor; renkler ile anılar, öyküler ile rüyaları birleştirmiştir.



Görsel 46: Semra Bayram, “Otopotre”, Kumaş, Üzerine Nakış, 40x70 cm ve 40x100 cm, 2021,
(Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)



Görsel 47: Semra Bayram, “Otopotre”, Kumaş, Üzerine Nakış, 40x70 cm ve 40x100 cm, 2021,
(Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)



Görsel 48: Semra Bayram, “Otoportre”, Kumaş Üzerine Nakış, 40x70 cm ve 40x100 cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)

Terkol’un malzeme kullanımına üretim süreci açısından yakın görülen, Otoportre Serisi, Çalışmada tekstil tekniklerinden biri olan, dikiş teknikleri içerisinde yer alan “işleme tekniği” kullanılmıştır. Kaynaklara baktığımızda işleme; ipek, yün, keten, pamuk, metal vb. iplikler kullanarak, çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla; keçe, deri, dokuma çeşitlemeleri vb. üzerine yapılan bezemeler olarak tanımlanmaktadır.

İlkin, Geçersiz nüfus cüzdanı adlı çalışmasında kumaş üzerine nakış, dikim ve boyamayı kullanmıştır. Çalışmalarında desenlerini ve görsellerini sergilemek için arka plan olarak masa örtüleri, perdeler, yatak takımları ve ev kumaşları kullanmıştır. Bu masa örtüsü, perde ve yatak takımlarını annesini çeyizine ait olduğunu söylemiştir. Dikiş, resim, resim, video ve ses yerleştirmeleri gibi sanat eserleri genellikle sınırları, cinsiyet dinamiklerini ve kentsel dönüşüm biçimlerini kullanmıştır.



Görsel 49: Gözde İlkin, “TC: Kimlik Kartı Geçersiz”, Kumaş Üzerine Nakış, Dikiş ve Boyama, 9x8 cm, 2011, (<http://www.artsumer.com/gallery/artistdetail/7>), (Görselin telif hakkı Art Sümer Galerisi’ne aittir.)

İlk bakışta sanatçının erkek ve dişi imgelerinin baş, karın, vücut parçaları şekilsiz bedenlere benzemektedir. Bu bedenler kullanılan yüzey üzerinde bir atmosfer yaratmış ve kumaşın dokusuyla bir kimlik arayışına girmiştir. İlkin’in çalışmalarında bu karakterler, sosyal ve cinsiyet kimliklerinden kurtulup kayıp bir gezegendeki çocuklara dönüşmektedir. Hayata direnir ve istedikleri hayata doğru yaşama süzülürler. İlkin, tamamı ailesine ait kumaş ve örtülerin kullanıldığı bir dizi çalışmalar oluşturmuştur. Bir kısmını annesinden ve büyükannesinden öğrendiği çeyiz çarşaflarını, perdelerini veya masa örtülerini yeniden şekillendirmiştir. Annesi ve büyükannesinden öğrendiklerini keserek, delerek, açarak ve applike ederek çalışmalarını dönüştürmüştür. Çalışmalarında yer alan görüntüler aile fotoğraflarından kullanmıştır. Böylelikle kullanılan tarzları ve referans noktalarını çeşitlendirmenin yanı sıra, aile yaşamının normlarını da bozmakta ve genel dengeyi sarsmaktadır (Hafıza, 2017).

İlkin, evde farklı amaçlarla kullanılan kumaşları, örtüleri işlemeye kendini adanmış, toplumsal hafızanın kültürel normlarını ve nesnelerini çizmekle ilgilenmiştir.

Bu kumaşları ve kumaşların tarihsel izleri olan, son derece sıcak ve tanıdık malzemeler olarak kullanırken imajlarını şekillendirmek için nakış, dikiş ve boyama tekniklerini kullanmaktadır. Sanatçı, kumaştaki desenleri hafızayı şimdiki zamanı, kurgu ve gerçeklikle birleştiren yapılar olarak görmektedir.



Görsel 50: Semra Bayram, “Bir Yastıkta Kırk Yıl”, Kumaş Üzerine Nakış ve Kuru Boya, 40x100 cm, 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)

Üretilen her ürün, işlenilen her motif üreticisinin kişisel izlerini taşımaktadır. Seneler öncesinden kalmış, bir yüzeye işlenmiş sonrasında ise başka bir yüzeyde hayat bulmak üzere bir kenara koyulmuş parça annemin çeyizinden kalmış bir iş olarak yer almaktadır.

İlkin’ nin eserlerini eve ait kumaşlar üzerinden kurgulaması ve cinsiyet, beden, kimlik gibi kavramları ve ait olan ile bağdaştırması açısından yakın bulunan “Bir Yastıkta Kırk Yıl” Kumaş üzerine kuru pastel kullanılarak üretilmiştir. Üretilen her ürün, işlenilen her motif üreticisinin kişisel izlerini taşımaktadır. Seneler öncesinden kalmış, bir yüzeye işlenmiş sonrasında ise başka bir yüzeyde hayat bulmak üzere bir kenara koyulmuş parça annemin çeyizinden kalmış bir iş olarak yer almaktadır.

“Bir Yastıkta Kırk Yıl” adlı çalışmada annemden kalan kanaviçe işlemeli yastığın üzerine kuru boya tekniği ile otoportre çalışılmıştır. Seneler önce annemin işlediği yastıkta onun duygu ve düşüncelerini, ne yapmak istediğini asla bilemeyeceğim. Bu çalışma aslında yıllar sonra annemin bir anlatım biçimi ile kendi anlatım biçiminin kaynaşmış halidir. Geçmişin temsili niteliğinde olan bu yastık başka bir yüzeyde tekrar

kullanılabilmesi ve farklı işlev kazandırılmasından dolayı çağdaş sanatta nesnenin konumuna da dikkat çekmektedir.

Genel olarak çalışmaların kaynakları yaşanmışlıkların fiziki ve psikolojik şiddetin göstergelerini yine kendine ait olan üzerinden kurgulamaya dayalıdır. Çalışmaların aktarıldığı zemin kimi zaman geçmişten gelen bir yastık, kimi zaman patiska, bir kanaviçe gibi aileye ait olanın gün yüzüne çıkartılmasıdır. Bu yönüyle fiziksel şiddetin yalnızca tek bir kişiye uygulanan bir eylem olarak değil, toplumsal olarak yaygın olan bir yapıda olduğunu göstermek içindir. Aynı zamanda geçmişte bu şiddete maruz kalan yine tüm kadınları bir yönü ile anmak ve sanat ile bir farkındalık alanı kazandırma düşüncesinden dolayıdır.

Yine iğne oyarlı, etaminler ve işlemeler ile sanat ile zanaat arasında aslında kadın işi olarak görülen yalnızca süsleme olarak yüzyıllarca ev içinde kalmış bir değeri, boya ile buluşturarak kadın işi erkek işi gibi söylemlerin kuruluşundaki eşitsiz yapıyı eleştirmek üzerinedir.



Görsel 51: Semra Bayram, “Otoportre”, Öz Çekim 1, tuval Üzerine Nakış, 50x50 cm 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)



Görsel 52: Semra Bayram, “Otoportre”, Öz Çekim 2, tuval Üzerine Nakış, 25x70 cm 2021, (Görselin telif hakkı Semra Bayram ’a aittir.)

5. SONUÇ

Kadınlar "kadın" statüsüne sahip oldukları için toplumsal düzende arka plana itilip ve erkeklerle aynı haklardan yararlanamamışlardır. Feministler bu duruma son vermek için bir hareket başlatmışlardır. Kadınların erkeklerle siyasi, sosyal ve hukuken eşit olmadığını, eşitsizliğin yol açtığı sorunları dile getirmişlerdir. 18. yüzyılın ortalarında toplumsal ve politik bir söylem olarak Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk kez ortaya çıkan feminist hareket, kadın sanatçıların sanat alanındaki faaliyetlerini büyük ölçüde etkilemiştir.

Anaerkil dönemin sonrasında, eril gücün tahakkümü altına giren ve ev içi alana hapsedilen kadın, çağlar boyunca eğitimden, mirastan mahrum edilmiş, hakları elinden alınmış ve çaresiz bırakılmıştır. İlk günahı işleyen, tüm kötülükleri üzerinde barındıran, erkekleri yolundan saptıran, cadılıkla suçlanan ve insan yerine konmayan kadın, yaşadıklarına inanmış ve uzun yıllar sıkışmış halde evinde kalmaya mecbur edilmiştir.

Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin, 1971 yılında sanat tarihini feminist bir bakış açısıyla sorgulayan "Neden Büyük Kadın Sanatçılar Yok" başlıklı bir makale yayınlamıştır. Bu makale devam eden tartışmaların soruları ve sonuçları, kadın ve erkek tarafından yaratılan sanat eserleri, kurdukları sanatsal ortam ve tarihsel üretim bölümlerinin aracılığıyla cinsiyet farklılıklarına dikkat çektiğini göstermektedir.

Sanat dünyasındaki feminist hareket 1960'ların sonlarında başlamıştır. Bu bağlamda 1960'lı yıllardan itibaren kadın sanatçıların çoğu, çalışmalarını sürdürmek için canla başla çalışmışlar ve önemli başarılarla imza atarak görünürlüklerini sağlamada önemli ilerlemeler kaydetmişlerdir. 1970'li yıllar kadın sanatçıların uyanmaya, ataerkil toplumun yapısını ve baskısını sorgulamaya, kadınların deneyimlerinin ve değerlerinin önemini anlamaya başladıkları bir dönüm noktası olmuştur.

Bu dönüşümde sanat dünyasındaki çeşitli toplumsal olayların ve kadın sanatçıların katkısı olduğunu belirtmek gerekir. Kadın sanatçıların çalışmaları, onlara sadece sıra dışı işler değil, aynı zamanda tanıdık yöntemler de olduğunu hissettir. Kadın sanatçılar, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve bir sonraki kadın sanatçının yolunu açan öncü hareketin temsilcileri olarak katılma fırsatı bulmaktadır. Bu dönemde kadın

sanatçılar erkek sanatçılara göre daha ciddi çalışırken, erkek sanatçılar sanat dünyasına dâhil olmak için daha çok çaba göstermişlerdir. Avrupa'nın birçok kentinde yalnızca kadın sanatçıların sergilerine yer verilmiştir.

Toplumsal yaşamdan dışlanıp, ev yaşamıyla hayatı sınırlanmış olan kadınlara roller biçilmiş kadın da bu rollere uygun olarak emeğini, yeteneğini, duygu ve düşüncelerini, dünyaya bakışını bu alan içerisinde etkin bir şekilde kullanarak kendi kimliğiyle özdeşleşen üretimlerde bulunmuştur.

Bu tez araştırması; sanat alanının dışında kalan kadınların evde yaptıkları işleri yeniden düşünmeyi, incelemeyi ve tanımlamayı amaçlamaktadır. Geçmişin kavramları yeniden masaya yatırılmış akılcı, eşitlikçi, özgürlükçü söylemler geliştirilmiştir. Bu varoluşsal hareketlerden biri de erkek egemenliğinin etkisiyle sanat dünyasından "famaj" adı altında dışlanan kadın kimliğinin yeniden ortaya çıkmasıdır. Famaj; Shipiro'nun ismini ve ilk örneğini veren çağdaş bir sanat eseridir. Sadece kadınlara ait olup, kadın kültürünü yansıtır. Eldeki malzemeleri geri dönüşüm için kullanır, kadınların yaşamını ve bağlamını gizlemek için kullanır. Kadınlar evlerine hapsedildiklerinde bile üretmeye devam etmişler, sanat tarihinde aşağı işler olarak kabul edilseler bile yüzyıllardır sanat yapmaya devam etmişlerdir.

Bu ürünlerin sadece dekoratif amaçla yapılmadığı, cinsiyet farklılıkları, toplumsal baskı, dayatma ve güç amacıyla da yapıldığı görülmüştür. Yapılan işler doğuştan gelmez, dolayısıyla kadınlık ve işler toplumsal cinsiyet yüzünden bu rollere bürünmektedir. Sanatın dili olarak kadınlar aşklarını, acılarını, yalnızlıklarını, isyanlarını, umutlarını ve beklentilerini famaj eserlerine yansıtmışlardır. Bunu yapmak için de malzemelerin ulaşılabilir olmasından dolayı iğne, iplik, bez ve artık malzemelerle gerçekleştirmişlerdir.

Famaj işleri piyasada sadece işlevsel mallar veya kermeslerde olduğu gibi salt ticari bir meta değildir. Famaj, kadın olma, mücadele etme, direniş, aktif eylem ve ticari amaç gütmekten yapılan bir sanattır. Özetle zanaat değil sanattır. Düşünsel ve eylemseldir. Siyasi strateji ve ideolojinin, hayata katılmanın sanatsal pratiğinde ciddi eleştiriler yapmak ve eylemler oluşturmak için itibarı kullandığı görülebilir. Famaj, pratik veya teorik bileşenlere katkı ve zenginlik sağlar. Aynı acıyı, benzer mutluluğu,

kadın mirasını, geçmiş yaşamları anlamak, dünyanın yarısını oluşturan bir grubun yan yana savaştığı bir “Kız Kardeşlik” mücadelesidir. Günümüzde bu tür eserler çağdaş sanat pratiğinde, sanat fuarlarında, bienallerde ve gündelik hayatın içinde kendini göstermektedir.

Bu araştırma sayesinde birçok kadın sanatçının sanat tarihinde yer almaya başladığını ve kadınların daha eşit ve özgür bir toplum arayışı içinde famajın ciddi katkıları sağladığı bulgulanmıştır. Kadınların kültür ve sanat ortamında kendini göstermesiyle var olan sanat algısının anlamı genişlemiştir. Sanatsal bir ortamda famaj örnekleri ile görünür hale gelen kadınlar, sağlıklı bir toplumsal kadın kimliğini ortaya çıkaracaktır.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2010). *Sanat/Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler*. Sel yayıncılık.
- Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC' Si*. Say Yayınları.
- Atagök, T. (2011). *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir*. Yapıkredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev: Z. Rona) (1. Basım). Karakalem Kitabevi.
- Ay, B. (2018). *Sanat Objesi Olarak Tekstil*. Alternatif Yayınları.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın, "İkinci Cins" Genç Kızlık Çağı*. (Çev: B. Onaran). Payel Yayınevi.
- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri*, (Çev: Y. Salman) (24. Basım). Metis Yayınları.
- Brown, K.R. (2015). *About the Cover: The Blood & Guts Issue*,
<https://www.bitchmedia.org/post/about-the-blood-and-guts-issue-cover>. (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev: B. Ertür) (5. Basım). Metis Yayınları.
- Cogito, (2008). *Feminizm*. (Sayı:58). Yapı Kredi Yayınları.
- Çiçek, F. (2000). *Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı*. Cumhuriyet Dergisi, 740, 10-11.

- Dimili, B. (2017). “Söylemek İstedigimi En İyi Yansıtan Malzeme Kumaş”.
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/soylemek-istedigimi-en-iyi-yansitan-malzeme-kumas-i-12664>, (Erişim tarihi 11.10.2020)
- Donovan, J. (2007). *Feminist Teori, Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*. (Çev: A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan). İletişim Yayınları.
- Elizabeth, G. (1990). *Contemporary Theories of Power and Subjectivity*, Sneja Gunew (ed.), *Feminist Knowledge*, Routledge, London, 59-120.
- Ergas, Y. (1996). “1970’lerde Feminizm”. (Çev: Ö. Arıkan), Sanat Dünyamız Dergisi. Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, (2018). *Sanatta Yeni Toplumsal Stratejiler ve Pratikler: Yeni Tip Kamusal Sanat*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri. İstanbul Yüksel Lisans Programı.
- Ersen, N. (2010). *Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi YEDİ Dergisi, Sayı 4.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği (Kadın Özgürlüğü Davası)*. (Çev: Y. Salman). Payel Yayınları.
- Goldman, E. (1996). *Hayatımı Yaşarken*, (Çev: B. Eyüboğlu). Metis Yayıncılık.
- Gorrill, H. (2020). *Kadından Ressam Olmaz*. Hayalperest Yayınevi.
- Gouma-Peterson, T. & Mathews, P. (2008). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Çev: A. Antmen, E. Soğancılar). İletişim Yayınları.
- Grosenick, U. (2001). *Women Artist In The 20th And 21st Century: The Tyranny of Intimacy*, Taschen Press, Italy

- Günay, B. (2019). “Kumaş Üzerine İşlenen Hikayeler”. İdil Dergisi, s. 891-899, doi: 10.7816/idil-08-59-07.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu*. (Çev: O. Akınhay). Metis ve Kaos Yayınları.
- Hooks, B. (2017). *Feminizm Herkes İçindir. Tutkulu Politika*. (Çev: E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldız). Bgst yayınları.
- Keser, N. (2016). *İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi*. Humanitas, 4(8), 165-179.
- Kropotkin, P. (2001). *Karşılıklı Yardımlaşma*. (Çev: I. Ergüden, D. Güneri). Kaos Yayınları.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. (Çev: Ş. Tekeli). İletişim Yayınları.
- Okan, B. K. (2012). “Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler” Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 21, Sayı 3, s 123-138.
- Öztürk, E. (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*. Ragbet Yayınları.
- Özveri, D. (2009). Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. Ed. H. Çomak (Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış) (1. Basım). Umuttepe Yayınları.
- Pollock, G. (2008). “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları”. *Sanat/ Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Çev: A. Antmen) (3. Basım). İletişim Yayınları. s. 187 – 247.
- Rego, P. (1992). *Her Resimde Hikayeniz Var*. (Çev: S. Zaloğlu). İstanbul
- Sabancılar, D. (2018). “School Uniform In Contemporary Art As Individual And Social Memory Object”, Idil Journal of Art and Language, Crossref smarthistory.org
- Sarioğlu, S. (2007). “Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları”. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

- Schor, M. (2015). “*Remembering Miriam Schapiro (1923–2015)*”
<https://hyperallergic.com/216461/remembering-miriam-schapiro-1923-2015/>, (Erişim tarihi 11.10.2020).
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İnsan Yayınları.
- Shapiro, M. (1978). *İsraf Etmeyin, İstemeyin: Kadınların Neleri Kurtarıp Birleştirdiklerine Dair bir Araştırma*, Kış 1977-78 Miriam Schapiro ve Melissa Meyer Heresies I, hayır. 4 <https://artcritical.com/2015/06/24/femmage-by-miriam-schapiro-and-melissameyer/>. (Erişim tarihi 11.10.2020).
- Solanas, V. (2002). *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*, (Çev: A. Düzkan). Sel Yayıncılık.
- Söylemez, M. (2011 Ocak). “*Feminist Sanat ve Yapı sökümleri Kadın İmgeleri*” Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 8.
- Şaşman Kaylı, D. (2014). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İlya Yayınları.
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme, Kavramsalın Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*. Akademik Hassasiyetler, 5, 0-0.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075> adresinden alındı. (Erişim tarihi 14.04.2021)
- Uysal, S. (2014). *1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak*
- Walker, K. (1998). *African/American*. (Çev: T. Berg), İstanbul.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (Çev: D. Hakyemez). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, A. (2000). “*Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı*”, Cumhuriyet Dergisi.

ÖZGEÇMİŞ

ÖĞRENİM DURUMU

DERECE	ALAN	Okul/Üniversite	MEZUNİYET YILI
Yüksek Lisans	Resim	Düzce Üniversitesi	2022
Lisans	Resim	Marmara Üniversitesi	1996
Lise	Resim	Maltepe Kız Meslek Lisesi	1992