



**FEMİNİST SANATÇILARIN
BASKİRESİM İŞLERİ BAĞLAMINDA
60’LARDAN GÜNÜMÜZE “KADIN” ALGISI
Sanatta Yeterlik Tezi**

Sevgi ATAN

Eskişehir, 2022

**FEMİNİST SANATÇILARIN BASKİRESİM İŞLERİ BAĞLAMINDA
60’LARDAN GÜNÜMÜZE “KADIN” ALGISI**

Sevgi ATAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

**BASKI SANATLARI ANASANAT DALI
Danışman: Prof. Hayri ESMER**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2022**

ÖZET

FEMİNİST SANATÇILARININ BASKİRESİM İŞLERİ BAĞLAMINDA 60’LARDAN GÜNÜMÜZE “KADIN” ALGISI

Sevgi ATAN

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Bu tez çalışmasında baskı sanatları ile feminist sanat arasındaki ilişki ve 1960’lardan günümüze feminist sanatçıların baskıresim işlerindeki kadın algısı incelenmiştir. Bu incelemeler sonunda feminist sanatçıları baskıresim üretmeye yönelten nedenler ortaya konulmuştur.

Üç bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde feminist kuramlar, feminizm olgusuna bağlı gelişmeler ve feminizm ile kadın ilişkisi kuramsal bir yapıda araştırılmıştır.

İkinci bölümde, feminizmin sanattaki yansıması araştırılarak feminist tavırla işler üreten sanatçıların baskı sanatları ile etkileşimi ve baskıresimleri incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, feminist sanat ile baskı sanatlarının ilişkisi bağlamında; feminist sanatçıların baskıresim işlerinde kadın algısının nasıl ele aldığı örneklerle ortaya konulmuştur. Feminist sanatçıların fikirlerini topluluklara ulaştırma amacıyla çoğunlukla baskıresim tekniğini kullandıkları gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Feminist sanat, Baskıresim, Toplumsal cinsiyet, Kadın algısı

ABSTRACT

THE PERCEPTION OF WOMAN FROM THE 60'S TO THE PRESENT IN THE CONTEXT OF FEMINIST ARTISTS' PRINTMAKING WORKS

Sevgi ATAN

The Printmaking Art Major

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, July 2022

Advisor: Prof. Hayri ESMER

In this thesis, the relationship between the arts of print and feminist art from the 1960s to the present and the perception of women in printmaking by feminist artists are examined. At the end of these studies, the reasons that lead feminist artists to produce print paintings are revealed.

In the first part of this tripartite study, feminist theories, developments in the phenomenon of feminism and the relationship between feminism and women are examined in a theoretical structure.

In the second part, the reflection of feminism on art is examined and the interaction of the artists who produce works with a feminist attitude with the arts of print and printmaking is discussed.

In the third chapter, in the context of the relationship between feminist art and printmaking; how feminist artists deal with the perception of women in printmaking is presented with examples. It has been observed that feminist artists mostly use printmaking technique to convey their ideas to communities.

Keywords: Feminist Art, Printmaking, Social Gender, Perception of Women

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

24 Haziran 2022

Sevgi ATAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
SANATTA YETERLİK TEZİ.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FEMİNİZM OLGUSU VE “KADIN”	7
1.1. Feminist Kuramlar	7
1.1.1. Liberal feminist yaklaşımlar	8
1.1.2. Kültürel feminist anlayışlar.....	9
1.1.3. Marksist ve sosyalist feminist akımlar	11
1.1.4. Freudyen feminist düşünceler	13
1.1.5. Varoluşçu feminist düşünceler	14
1.1.6. Radikal feminizm	16
1.1.7. Çağdaş feminist kuramlar	18
1.2. Feminizm Olgusuna Bağlı Gelişmeler	21
1.2.1. Birinci dalga dönemi	21
1.2.2. İkinci dalga dönemi.....	24
1.2.3. Üçüncü dalga dönemi.....	27
1.3. Feminizm ile “Kadın” İlişkisi	30

İKİNCİ BÖLÜM

2. FEMİNİZM VE FEMİNİST SANAT İLİŞKİSİ.....	36
2.1. Feminist Sanat Olgusu	37
2.2. Feminist Sanatın Ortaya Çıkışına Katkıda Bulunanlar	38

	Sayfa
2.3. Feminist Sanatın Gelişimi ve Öncü Sanatçılar	40
2.3.1. Birinci kuşak ve ikinci kuşak feminist sanatçılar	48
2.4. Türkiye’de Feminizm ve Baskiresim	80
 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 	
3. FEMİNİST SANAT VE BASKİRESİM	102
3.1. Feminist Sanat ile Baskiresim İlişkisi	102
3.2. Feminist Sanatçılar ve Baskiresim İşleri	104
3.2.1. Louise Bourgeois (d. 1911 – ö. 2010).....	105
3.2.2. Elizabeth Catlett (d. 1915 – ö. 2012)	107
3.2.3. June Wayne (d. 1918 – ö. 2011).....	110
3.2.4. Miriam Schapiro (d. 1923 – ö. 2015).....	115
3.2.5. Nancy Spero (d. 1926 – ö. 2009)	118
3.2.6. Faith Ringgold (d. 1930)	121
3.2.7. Judy Chicago (d. 1939).....	124
3.2.8. Barbara Kruger (d. 1945).....	129
3.2.9. Kiki Smith (d. 1954)	132
3.3. Feminist Sanatçıların Baskiresim İşlerinde “Kadın” Algısı.....	135
SONUÇ	138
KAYNAKÇA.....	145
ÖZGEÇMİŞ	155

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Mary Wollstonecraft’ın Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, 1792.	8
Görsel 1.2. Mary Richardson’ın Diego Velazquez’in Venus Eserine Verdiği Hasar.....	23
Görsel 2.1. Mary Cassatt, Opera Kutusunda (No.2), Gravür, 31x21,6cm.....	41
Görsel 2.2. Mary Cassatt, “Banyodaki Kadın”, 1896-1897, Gravür, Aquatint, 40,5x28,7cm.....	42
Görsel 2.3. Mary Cassatt, “At Kestanesi Ağacının Altında”, Gravür, Aquatint, 40,5 x 28,7cm, 1896-1897.....	42
Görsel 2.4. Kathe Kollwitz,“Tecavüze Uğramış” (Köylüler Savaşı Serisi 2.yaprak), 30,6 x 52,9 cm, Gravür, 1907/1908	43
Görsel 2.5. Kathe Kollwitz, “Kurtulanlar”, Litografi, 56.3x69cm, 1923 (http-5)...	44
Görsel 2.6. Aida Carballo, “Burunlu Otoportre”, Gravür, 64,5 x 49,5cm, 1964.....	45
Görsel 2.7. Aida Carballo, “Ses ve Işık (Deliler Serisinden)”, Litografi, 40 x 26cm, 1963.....	46
Görsel 2.8. Bourgeois L., Ev kadın, , Fotogravür, 23.2 x 9.2 cm, 1947	47
Görsel 2.9. Eva Hesse, İsimsiz, Kâğıt Üzerinde Gri Yıkama ve Grafit, 35 x 27,4 cm,1966	47
Görsel 2.10. Miller, J. H., “We Can Do It!”, Fotolitografi Baskı, 1943.....	48
Görsel 2.11. Luiuse Nevelson, “Şafağın Düğün Şöleni,” Boyalı Ahşap, Değişken Boyut,1959.....	49
Görsel 2.12. Louise Nevelson, “Figür”, Gravür,40.2x49.8cm), 1958	50
Görsel 2.13. Louise Nevelson, İsimsiz, Litografi, 86, 4 x 59,7 cm, 1963	50
Görsel 2.14. Yoko Ono, “Kesip Biçme”, 20 Temmuz1964, Kyoto, Japonya	51
Görsel 2.15. George Maciunas, “Kendin yap Fluxfest Yoko Ono & Dance Co’yu Sunar” Performans Afişi, Ofset Litografi, 1966	52
Görsel 2.16. Valie Export, Aksiyon Pantolonu: Genital Panik, fotoğraf,1969.....	54
Görsel 2.17. Valie Export, Aksiyon Pantolonu: Genital Panik, Serigrafi, Her Biri 67x49,8cm 1969.....	54

Görsel 2.18. Nancy Spero, “Evrenin Bir Döngüsü Bitti: Artaud” Kâğıt Üzerine Elle Basılmış Kolaj, 63,5 x 50,8 cm, 1969.....	55
Görsel 2.19. Womanhouse Katalog Kapağı, Judy Chicago ve Miriam Schapiro, 1972	56
Görsel 2.20. Sandy Orgel, “Çamaşır Dolabı”, 1972	57
Görsel 2.21. Judy Chicago, “The Dinner Party”, Karışık teknik, Enstalasyon, 1974-1979	58
Görsel 2.22. Miriam Schapiro, Bağlantı, Tual Üzerine Akrilik ve Kolaj, 183x183cm, 1976.....	59
Görsel 2.23. The Women’s Interart Center, POSTER, 1973, New York.....	60
Görsel 2.24. Mary Beth Edelson, “Ataerkilliğin ölümü”, 1976	61
Görsel 2.25. Mary Beth Edelson, Bazı Yaşayan Amerikan Kadın Sanatçıları/Son Akşam Yemeği, 1972.....	62
Görsel 2.26. Birgit Juergenssen, Hausfrauen -Küchenschürze (Ev Kadınları-Mutfak Önlüğü), 1975.....	63
Görsel 2.27. Hannah Wilke. “S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisinden”, 1974-82	64
Görsel 2.28. Hannah Wilke, Marksizm ve Sanat”, Litografi,52,4 x 42,1 cm, 1977	65
Görsel 2.29. Marina Abramoviç, “Ritim 0”, Performans, 1974, Stüdyo Morra, Napoli, İtalya.....	66
Görsel 2.30. Marina Abramoviç, “Sipirit Cooking Serisi”, (A, B, C, D, E, F, G, H), Gravür, 31,5 x 27,8 cm, 1996	68
Görsel 2.31. Mary Kelly, “Doğum Sonrası Belgesi, Belge5”, (A, B, C), 13x18 cm, 1977.....	68
Görsel 2.32. Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi Serisinden Detay), Kâğıt Üzerine Bebek Bezi Baskı, 27,9x 35,5 cm,1974.....	69
Görsel 2.33. Gerilla Kızlar, “GetNaked”, 1989	71
Görsel 2.34. Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #3’, 1977	72
Görsel 2.35. Barbara Kruger,” Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım”. 1987	74
Görsel 2.36. Orlan, Performans’tan Fotoğraf, 1998	75
Görsel 2.37. Orlan, “div”, Dijital Baskı,48,3 x 33 cm, 2014.....	76

Görsel 2.38.	Tracey Emin, “Yatağım”, Enstalasyon, 1999	77
Görsel 2.39.	Tracey Emin, “Çok Yanlış “, Mono Baskı, 58,2 x 81,1 cm. 1997.....	78
Görsel 2.40.	Victoria Vesna, Bodies© INCorporated, Interaktif, Monitor-Based, 1996.....	78
Görsel 2.41.	Prema Murthy, "Bindigirl", 1999.....	79
Görsel 2.42.	Shu Lea Cheang,” IKU”, Filmden Bir Kare, 2000, Japonya, ...	79
Görsel 2.43.	Tiraje Dikmen, “Zamanların Hafızası”, Sergi Kataloğu, (A,B), Tek Renkli İpek Baskı, 50 x 35 cm, 1985	80
Görsel 2.44.	Nil Yalter “İsimsiz”, Litografi, 86 x 70 cm, 1998, Akbank Sanat’ın İzniyle.....	82
Görsel 2.45.	Nancy Atakan, “1935, 1945, 1955, 1965, 1970, 1980”, (A, B, C, D, E), İpek Eşarp Üzerine Serigrafi Baskı, 75x75 cm, 2014	84
Görsel 2.46.	Nancy Atakan, “1980” İpek Üzerine Serigrafi Baskı, 50 x 1125 cm, 2014.....	85
Görsel 2.47.	Nancy Atakan, “Ayna Ayna I”, Oval El Kesim Ayna Üzerine Serigrafi Baskı, 20 Silikon El Yapımı Oval Beyaz Çerçeve,1 adet Prototip Olarak Kullanılan Antika Çerçeveli Ayna, Her Biri 17,5 x 12 cm, 2012	86
Görsel 2.48.	Nancy Atakan“Ayna Ayna II”, El Kesim Ayna Üzerine 29 Serigrafi Baskı, 20 Slikon El Yapımı Beyaz Çerçeve, Her Biri 13 x 12,5 cm, 2012.....	86
Görsel 2.49.	Karamustafa, G., Sevsem Uyanmaz, Serigrafi, ö.y., 1983, Salt Arşiv.....	87
Görsel 2.50.	Gülsün Karamustafa, “Yorganın Olam”, Serigrafi, ö.y., 1983, Salt Arşiv.....	88
Görsel 2.51.	Şükran Moral, “Bordello”, Performans, Video,1997	88
Görsel 2.52.	Şükran Moral, “ Bordello 97”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm, 2010	89
Görsel 2.53.	Şükran Moral, “Hamam”, Performans, Video,1997	90
Görsel 2.54.	Canan, “İsimsiz”, Gravür, (ö.y.),97, Sanatçının izniyle.....	90
Görsel 2.55.	Canan, “Şeffaf Karakol”,34 x 20,5 cm,1998, Sanatçının İzniyle	91

Görsel 2.56. İnci Eviner, “Suyun İçinde Uyumak”, (ö.y.), kâğıt üzerine serigrafi, 2020.....	91
Görsel 2.57. İnci Eviner, “Hannah Arendt için Bir Kaçış Planı”, (ö.y.), Kâğıt Üzerine Serigrafi, 2020	92
Görsel 2.58. Antoine Ignace Melling, “Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore ‘Harem’”, Gravür, 1819	93
Görsel 2.59. İnci Eviner, “Harem”, Tek Kanallı HD Video, 3’ döngü, 2009.....	93
Görsel 2.60. Sena, “Töre Cini”, Gravür, 21 x 21 cm, 2011	94
Görsel 2.61. Sena, “Anadolu Anası”, 21 x 21 cm, 2011	94
Görsel 2.62. Sena, “Çocuk Gelin”, Gravür, 21 x 21 cm 2011	95
Görsel 2.63. Ardan Özmenoğlu, “Direnen Bayan”, Post- it Notlarla Karışık Teknik (Benzersiz Baskılar), 2014	95
Görsel 2.64. Nilbar Güreş,” Salon Çırçır”, Kromojenik Baskı-Renkli Fotoğraf, 2010.....	96
Görsel 3.1. Louise Bourgeois, “Gözyaşı Vazosu”, Gravür 47 x 33 cm, 1946’da Hazırlanan Plakanın 1990 Yeniden Basımı	105
Görsel 3.2. Louise Bourgeois, “Sainte Sébastienne”, Gravür 112 x 83,2 cm, 1992.....	106
Görsel 3.3. Louise Bourgeois, “Örümcek Kadın”, Gravür, 34,3 x 34,3 cm, 2005.....	106
Görsel 3.4. Elizabeth Catlett, “Toprak Kirasını Ürünle Ödeyen Çiftçi”, Linol Baskı, 54.4x51.3 cm, 1952.....	107
Görsel 3.5. Elizabeth Catlett” Şarkılarım Dünya’ya”, Linol, 18.5 x 12.7 cm, 1947.....	109
Görsel 3.6. June Wayne, “Hayalperestler”, Litografi, 22,5 x 74,6 cm, 1952	110
Görsel 3.7. June Wayne, Gelin, Litografi, 70,2 x 20 cm, 1951	112
Görsel 3.8. June Wayne, Talip, Litografi, 70,2 x 20 cm, 1951	113
Görsel 3.9. June Wayne, “Avukat”, Litografi, 70,2 x 20 cm, 1951.....	114
Görsel 3.10. June Wayne, “Sonunda Bin (Devlet II)”, Litografi, 1965.....	115

Görsel 3.11. Iowa Üniversitesi Baskı Atölyesi, 1947. Resimde Soldan Sağa: Malcolm Myers, Virginia Banks, Paul Brach, Houston Chandler, Miriam Schapiro, Miriam Schapiro Belgeleri, Rutgers Üniversitesi Arşivleri, New Brunswick, N.J.	115
Görsel 3.12. Miriam Schapiro,” Whirlwing of Danger”, Gravür, 37 x 28 cm, 1946.....	116
Görsel 3.13. Miriam Schapiro, “The Last Judgement”, Gravür, 41,4 x 50,5 cm, 1950.....	116
Görsel 3.14. Miriam Schapiro,” İsimsiz”, Mürekkepli Dantel Baskı, 44 x 55 cm ..	117
Görsel 3.15. Miriam Schapiro, “Saray Soyтарыsı”, Dijital Baskı ve Litografi, 30.5×30,5 cm, 2007.....	117
Görsel 3.16. Miriam Schapiro, “AnonymousWas A Woman II: Deer” Gravür, 15x 11inç, 1999.....	118
Görsel 3.17. Nancy Spero, “Gece Saatleri”, Baskı, Panel, 281.3x52.7cm, 1974	119
Görsel 3.18. Nancy Spero, “Sheelanagig”, Monotipi Baskı, 1970.....	120
Görsel 3.19. Nancy Spero, “Asılı Totem II”, Çinko Damgalardan Yapılmış Kolaj, 274,5x52,1cm ,1986.....	120
Görsel 3.20. Nancy Spero, “ExplicitExplanation” (Kesin Açıklama), Rölyef Baskı, 1998.....	121
Görsel 3.21. Faith Ringgold,”Tar Beach” Ağaç Baskı, 1993	122
Görsel 3.22. Faith Riggold, “And Women?”, Serigrafi, 39 x 56 cm, 2009, Faith Riggold Rights Society, New York.....	123
Görsel 3.23. Faith Ringgold, WomanFree Yourself, Ofset Litografi, 61.1x46.1cm, 1971.....	123
Görsel 3.24. Judy Chicago, Feminist Sanat Nedir? Litografi, 12.5x10inç, 1977	125
Görsel 3.25. Judy Chicago,”Doğum Üçlüsü”, Serigrafi, 34 x 44 cm, 1985	125
Görsel 3.26. Judy Chicago, Peeling Back, Ofset-Litografi, 28.5x22inç, 1974.....	126
Görsel 3.27. Judy Chicago, Voices From The Song of Songs Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA	127
Görsel 3.28. Judy Chicago, Voices From The Song of Songs Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA	127

Görsel 3.29.	Judy Chicago, Voices From The Song of Songs Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA	128
Görsel 3.30.	Judy Chicago, Voices From The Song of Songs Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA	128
Görsel 3.31.	Judy Chicago, Voices From The Song of Songs Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA	128
Görsel 3.32.	Judy Chicago, Voices From The Song of Songs Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA	129
Görsel 3.33.	Barbara Kruger,(İsimsiz (Your Body is a Battleground - Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır), Fotoğraf Üzerine Serigrafi, 112 x 112 inç, 1989.....	130
Görsel 3.34.	Miller, J. H., “We Can Do It!”, Dijital Baskı, 1943	130
Görsel 3.35.	Barbara Kruger, İsimsiz (We Don’t Need Another Hero - Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok), Fotoğraf Üzerine Serigrafi, 277x533 cm, 1987.....	131
Görsel 3.36.	Barbara Kruger, İsimsiz (Is This My Only Purpose – Bu Benim Tek Amacım mı?), 1992.....	131
Görsel 3.37.	Kiki Smith, “Bütün Ruhlar”, Serigrafi, 184.5×455.9cm, 1988.....	133
Görsel 3.38.	Kiki Smith, “Lucy'nin Kızları”, Kumaş Üzerine Serigrafi Yerleştirme, 1990.....	133

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
NAWSA	: The National American Women Suffrage Association
s.	: Sayfa



GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu feminizme dair kuramsal yaklaşımlar, feminist sanatın gelişimi, baskıresmin bu gelişmelerle ilişkisi ve feminist sanatçıların baskıresim işleri bağlamında 1960’lardan günümüze “kadın” algısıdır. Genel anlamda feminizm olgusuna dair gerek felsefi incelemelerin gerek siyasal ve toplum bilimleri alanlarındaki bulguların önemli düşünsel değişimlere sebep olduğu ortadadır. Ortaya çıkan bu gelişmeler ve dönüşümler sanatı da derinden etkilemiştir. Bu etkileşim baskı sanatlarına ve sanatçıların yapmış olduğu baskıresim işlerine de yansımıştır. Bu çalışma bağlamında feminizmin önemli bir göstergesi olan ‘kadın’ algısının sanatçıların baskıresim çalışmalarına yansımaları ve çalışmaların bu temelde feminizmle ilişkisinin incelenmesi tez çalışmasının konusu olarak belirlenmiştir.

Bu tezin temel amacı baskıresim ile feminist sanatçılar arasındaki etkileşimi ve ilişkiyi ortaya koymaktır. Benzer şekilde çalışmada hedeflenen bir diğer nokta da feminist sanatçıların düşüncelerini ifade ve eserlerini oluşturmada özellikle baskıresime yönelmiş olmalarının nedenlerini açıklamaktır. İkinci amaç olarak da feminist sanatçıların ortaya koymuş olduğu baskıresim işlerine dayanarak 1960’lardan günümüze “kadın” algısına dair temel yaklaşımın ortaya konulması hedeflenmiştir. Bu amaçlara ulaşmak için doğal olarak feminizm olgusu, feminist kuramlar, feminist sanat, baskıresim ve feminist sanatçıların baskıresim işleri gibi belirlenimleriyle birlikte bu olgu ve belirlenimler arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Çalışma sürecinde ortaya çıkan değerlendirmelerin kadın kimliği, kadın hakları, kadın sanatçıların konumları gibi konuları, çalışma özelinde de baskı sanatları ile feminist sanat arasındaki ilişkiyi de açıklaması düşünülmektedir.

Genel amacın gerçekleşebilmesi için bu çalışma bağlamında cevaplandırılmak istenen en temel problem; feminist akım ve gelişmelerin sanat alanına ne şekilde yansıdığı üzerinedir. Sanat ile feminizm ilişkisinin ortaya konulabilmesi amacıyla çalışmanın mümkün koşulları içerisinde feminist sanatçıların baskıresimlerinde kadın kavramını nasıl ele aldıkları incelenecektir. Dolayısıyla bu ilişkinin ortaya konulabilmesi için de feminizmin en önemli unsuru olan ‘kadın’ kavramının ne şekilde etkili olduğu sorgulanacaktır. Özellikle bu içeriği belirleyen birinci alt sorun olarak feminist sanatçıların baskıresim işleri bağlamında 1960 sonrasında nasıl bir “kadın” algısına sahip oldukları problemi incelenmeye çalışılacaktır. Feminist sanatçıların baskıresimi tercih etme sebepleri de incelenecek ikinci bir alt sorun olacaktır.

Çalışmada belirlenen sorunlar çerçevesinde öncelikle feminist sanatçılar, feminizmin temelleri ile baskıresmin temelleri arasında nasıl bir ilişkinin var olduğu problemine yoğunlaşmıştır. Sonrasında ise kurulan bu ilişkiler üzerine feminist sanatçıların baskıresimlerinde nasıl bir “kadın” algısına sahip oldukları sorusunun cevabı verilmeye çalışılmıştır. Çalışmada ilişkilerin kurulduğu alanın özellikle 1960 sonrası feminist sanat alanında ortaya çıkmış eserler ve bu dönem itibarıyla feminist anlayışla baskıresim üretmiş sanatçılar çerçevesinde olduğu da belirtilmesi gereken önemli bir noktadır.

Çok daha özelde ise genel kadın sorunlarının yanı sıra, cinsiyet eşitliği, kadın hakları vb. konular üzerinden kadın sanatçıların sanat tarihindeki yeri, sanat eğitimi alanında kadınların konumu, müze, galeri, akademi vb. sanatsal mekânlarda kadınlara ayrılan söz hakkı gibi temel sorunlar bu alanda çalışan sanatçılar için belirleyici olduğundan bu çalışmanın da yeri geldikçe değineceği diğer problemlerdir. Özellikle bu türden çok daha spesifik sorunların feminizm ile feminist sanatın bir paralellik gösterip göstermediği doğal olarak eser ve sanatçı incelemeleri aşamasında sorun edilmiştir. Açıklanmasına ihtiyaç duyulan bir diğer nokta da bu çalışma temelinde belirlenen genel amacın gerçekleşebilmesi için sınanmak istenen hipotezlerdir. Bu hipotezler sırasıyla aşağıda verilmiştir:

Sınanmak istenen birinci hipotez; düşünsel alt yapısını feminist teorilere dayandıran sanatçılar baskıresimlerinde temel olarak eşitlik savunusunda bulunmaktadır iddiasıdır. Ayrıca bu hipotez doğrultusunda baskıresimin tekniği gereği istenildiği miktarda çoğaltmaya uygun olması ve bu sayede birçok sanat izleyicisine ulaşabilir olabilmesi açısından elitizm ya da ötekileştirme karşısında eşitliği mümkün kılmaktadır düşüncesidir.

Çalışmada sınanmak istenen ikinci hipotez; düşünsel alt yapısını feminist teorilere dayandıran sanatçıları baskıresimlerinde temel olarak “kadın” kavramını sadece negatif anlamı ile almış oldukları iddiasıdır. Bu iddia eğer doğru kabul edilecek olursa; aslında sanatçıların reaktif bir tavır içinde olduklarını da ileri sürmek mümkündür. Hatta bu bağlamda temel sorunlarının toplum içinde “erkek” her ne ise “kadın”ın da ona eş değerde olup olmadığı olarak ifade edilebileceği de açıktır. O halde baskıresimi temelde diğer ideolojilerin de yaptığı gibi, ideolojilerini yaymak amaçlı bir medyum olarak kullanmışlar iddiasının bu ikinci hipotez temelinde sınanması gereken bir diğer nokta olduğunu belirtmek mümkündür. Eğer bu alt hipotez doğru kabul edilecek olursa o halde baskıresim

sanatının kendisine dair bir tartışmaya girmemiş olduklarını ileri sürmek de olanaklı hale gelebilecektir.

Bu şekli ile bu tez, gerek kuramsal olarak feminist sanatçıların baskıresimi tercih etme sebepleri üzerine, gerekse ilgili dönemde bahsi geçen sanatçıların ‘kadın’ algısına dair yapılmış kapsamlı ve bütüncül bir akademik çalışma olmayı hedeflediğinden dolayı önem taşımaktadır. Bu çalışmada kullanılan yöntem, sorulan sorular çerçevesinde alanda benzer çalışmalara dayanak ve temel teşkil edecek olması, tezin bir başka önemli noktasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın çerçevesi feminist sanatçıların baskıresim işleri şeklinde belirlenmiş olsa da farklı sanat disiplinlerinde de birçok çalışmanın, uygulamanın, farklı deneyimin ortaya çıkmasına olanak sağlayarak alanda önemli kuramsal zemin oluşması da sağlanabilecektir. Ayrıca bu çalışmada belirleyici olgusal unsur ‘feminizm’ olduğu düşünülecek olursa, yine bu çalışma sayesinde farklı kimlik ve farklı olgusal belirlenimler üzerinden baskıresim alanında nasıl çalışılabileceğine ne türden farklı uygulamalar yapılabileceğine dair önemli ipuçları ve değerlendirmeleri görmek mümkün olabilecektir.

Çalışmanın konusu, amaçları, sorunu ve hipotezinde olduğu gibi sınırlanmasında da feminizm olgusu, feminist sanat ve baskıresim bağlamı belirleyici olacaktır. Her ne kadar feminizm olgusunun düşünsel, toplumsal ve siyasal olarak ortaya çıkışı daha öncesine uzansa da güzel sanatlar alanında ancak 1960 ve sonrası dönemde feminist sanat alanında eser vermiş birçok sanatçının olduğunu görmek mümkündür. Bu 1960 öncesinde feminist sanat yapıtlarının olmadığı anlamına gelmese de bu alana dair akademik bir çalışmanın ortaya konulabilmesi için anlamlı değerlendirmelerin ancak 1960 sonrasına dair yapılabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple de çalışma sanat ve daha özelde ise baskıresim alanında feminizmin etkisinin izlerini sürmesi anlamında 1960 ve sonrasına işaret eden bir zaman dilimini ele alacaktır. Baskı Sanatları Anasanat Dalı’nın çerçevesi de diğer bir sınırlama olarak kabul edilecektir.

Buraya kadar yapılmış olan açıklamalar yanında ayrıca incelemelerin akademik seviyede tatmin edici olabilmesi için çalışmanın yöntemsel belirlenimi de büyük önem taşımaktadır. Çalışmanın hem geneli hem de kuramsal bölümü için, konu ile ilgili yazılmış birincil literatürün taranması, birincil literatürün ikincil literatüre olan etkilerinin ve kapsamının belirlenmesi ile birlikte konu ile ilgili yazılmış uluslararası ve ulusal kitap, tez, makale ve sunumların incelenmesi çalışmanın temel yöntemi olmuştur. Bu yöntem sayesinde de tezin temel kavramları teorileri araştırılmıştır. Baskıresim – feminizm –

feminist sanat ilişkisi incelenmiştir. Ek olarak, bahsi geçen bu incelemeler sayesinde ileri sürülen hipotezlerin çözümlenmesi aşamasında araştırmanın amacıyla örtüşmeyen ya da araştırmaya uygun olmayanlar elenmiştir. Araştırmanın amacına uygun olanlar ise ele alındıkları bağlamlar ve takip edildikleri süreçlerle birlikte çalışmaya dahil edilmiştir.

Konunun pratik alandaki yansımalarının deneyimlenebildiği somut örneklerin tespit edilmesi ve incelenmesi de ikincil yöntem olarak belirlenmiştir. Bu konudaki çarpıcı örneklerle yer verilmiştir. Bu örnekler konunun daha net görülmesi ya da daha net anlaşılması açısından faydalanılan araçlar niteliğini taşımaktadır.

Konu eğer feminist sanat alanında “kadın” algısı olsaydı, çok geniş bir çalışma olacağı açıktır. Bu nedenle, dönem ve alan sınırlaması, konuyu daralttığından dolayı çalışmayı uygun hale getirmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada geçen feminist sanat ifadesi; özellikle 1960’lı yıllardan itibaren çoğunlukla Amerika Birleşik Devletleri merkezli olduğu düşünülen fikirler sistemi ve bu sistemin temel sorunlarını kendine düşünce ve üretim temeli olarak alan ve işlerini bu bağlamda ortaya koyan sanat akımı olarak kabul edilmiştir. Tezin kendi amacına ulaşması için 1960 sonrası feminist akım içerisinde baskiresim tekniklerini kullanmış olan sanatçılar tespit edilmiş ve bu sanatçıların baskiresim alanında vermiş olduğu eserler örnek olarak alınmıştır. Tüm bu sınırlamalara ek olarak bu sınırlar içerisindeki sanatçı ve sanatçının eserlerinin de belirli bir yöntem ile tercih edildiği belirtilmelidir. Özellikle, bu tez kapsamında ele alınan eserler hakkında yazılmış, sanat tarihi çalışmaları, sanatçının kendi eser metni, eser incelemesi, uzman görüşleri, esere dair yorumlar, makale, köşe yazısı, röportajlar temel alınmıştır. Eserler bu metinlerin olanakları dahilinde yorumlanmış ve incelenmiştir.

Feminizm olgusuna dair yapılan kuramsal açıklamalar bu çalışmanın teorik zeminini oluşturmuştur. Bu bağlamda her ne kadar birçok farklı teorik içerik mevcut olsa da çok genel anlamda feminizmden, toplumsal yaşam ve insan deneyimi hakkında “kadın” merkezli bir bakış açısından geliştirilen düşünsel gelişmelerin anlaşılması gerekeceği belirtilmelidir. Ek olarak bütün feminist teorilerin “kadın” konusuna değinmeleri çalışmanın bir başka temel kabulü olmuştur. Bu çerçevede feminizm alanındaki kuramsal çalışmaların inceledikleri konular; toplumsal cinsiyet eşitliği, kadının toplumdaki ve ekonomideki konumu, kadın hakları, ataerkillik, ötekileştirilen, nesneleştirilen ya da metalaştırılan kadın, geleneksel sınırlar içindeki kadın (anne, ev hanımı vb. gibi), kadına şiddet olarak sınıflandırılabilmiştir. Dolayısıyla da çalışmada bahsi geçen bu sınıflandırmalar veri kabul edilmiştir.

Her ne kadar akademik anlamda en üst başlık olarak sanat ve alt başlıklarda sanatın farklı disiplinleri kabul edilse de günümüzde artık bu disiplin ve kavramlar arasında net belirlenimlerde bulunmak çok kolay olmamaktadır. Baskı sanatları bağlamında üretilmiş özgün baskıresimler, baskıresmin çok geniş bir alan olması ve farklı disiplinlerle olan yoğun ve karmaşık ilişkilerinin bulunması sebebiyle tez çalışmasında baskıresim olarak ele alınmış, baskıresim olarak ifade edilen kavram açıklanmıştır.

Baskı, özünde, çoğaltılmaya uygun üretilmiş resimsel bir imgeye ulaşmayı sağlayan özgün bir sanat dilidir. Baskı yapılacak olan yüzey, yapılacak olan baskının tasarımı ve üretimi, en basit hali ile herhangi bir materyal olabilir. Bu malzemenin mürekkeplenip/boyanıp ve uygun herhangi bir yüzeye, malzemeye basılması sonucu ortaya çıkan iş, bu çalışma bağlamında baskıresim çalışması olarak kabul edilmektedir. Neredeyse tüm alt başlıkları ve teknikleriyle baskıresimi kapsayacak derecede baskıresime dair bu kadar geniş bir belirlemede bulunulmasının sebebi özellikle feminist sanatçıların işlerinin belirlenmesinde ve bu işlerin baskıresim olduğuna karar verilmesinde kolaylaştırıcı bir önlem olmasındandır. Özellikle günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan ve bu anlamda baskıresim alanına dahil edilen birçok yeni teknik olduğu da açıktır. Bu yeni teknikler ile üretilmiş eserlere ek olarak, özellikle hibrit teknikler söz konusu olduğunda geniş anlamda tanımladığı şekliyle baskıresim tekniğinin en yoğun kullanıldığı örnekler çalışmaya dahil edilecektir. Böylelikle feminist bir sanatçının eserlerinin baskıresim olup olmadığının tespitinde bu çalışma bağlamında ilgili işlerin en genel anlamıyla baskıresim tanımını en yoğun olarak içermesi gerekliliği en temel kriter olarak belirlenmiştir.

Bu çalışma yukarıda bahsi geçen amaçları gerçekleştirmek, soruları cevaplamak ve hipotezlerini sınamak amacıyla üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm çalışmanın kavramsal ve kuramsal belirlenimlerin daha detaylı olarak ele alındığı kuramsal boyuttur. Bu bölümde feminizm olgusu, feminizmin kavramsal boyutu, tarihsel olarak ortaya çıkış süreci, gelişimi, 1960’lardan sonra feminizme felsefi, sosyolojik ve siyasal açılardan yaklaşımlar ile feminizm ve “kadın” ilişkisi detaylı olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde ise feminist sanatın gelişimi ve süreçleri, feminizmi ele alan sanatçıların feminizme yönelme sebepleri ve 1960’lı yıllardan günümüze feminist sanat ve feminist sanatçıları değerlendirilmiştir. Ayrıca bu bölümde feminist sanatta baskıresim başlığı altında konu bütünüyle baskıresim bağlamında sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede öncelikle kısaca baskıresim olgusuna değinilmiş, sonrasında ise baskıresim ile feminist sanat arasındaki

ilişki kurularak, bu sürecin gelişimi ele alınmıştır. Ek olarak 1960'lı yıllardan sonra feminist sanatçıların baskıresimleriyle bakış açıları, özellikle tarihsel gelişim, felsefi ve sosyolojik bağlamında da incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise çalışmanın temel konusu, yani “feminist sanatçıların baskıresimleri” ve “kadın” algısı sanatçıların yapıtları üzerinden yapılan incelemelerle ortaya konulmuştur. Üçüncü bölüm, sanatçıların yaklaşımlarının ortak noktaları tarafından oluşturulmuştur. Bu ortak noktalardan ilki sanatçıların kendi konusuna kadının biyolojik biçiminin belirleyiciliği üzerinden yaklaşanlardır. İkincisi ise kendi konusuna kadın kimliği bağlamında yaklaşanlar olarak sınıflandırılmıştır. Bu bölümde ilgili konuya ve sınıflandırmaya ait olan sanatçı ve sanatçıların üretmiş oldukları çalışmalar araştırılmış, çalışma bağlamında feminist sanat ve baskı sanatları alanına dahil olabilecek şekilde üretilmiş işler ve bu konudaki metinler tespit edilip çalışmaya dahil edilmiş, incelenmiş ve yorumlanmıştır. Hem feminist olup hem de baskı sanatları alanda işler üreten; Louise Bourgeois, Elizabeth Catlett, June Wayne, Miriam Schapiro, Nancy Spero, Faith Ringgold, Judy Chicago, Barbara Kruger, Kiki Smith’ in işleri, giriş bölümünde ileri sürülen iddiaların bu incelemeler çerçevesinde olumlanıp olumlanmadıkları ayrıntılı tespitler olarak sonuç bölümünde derlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

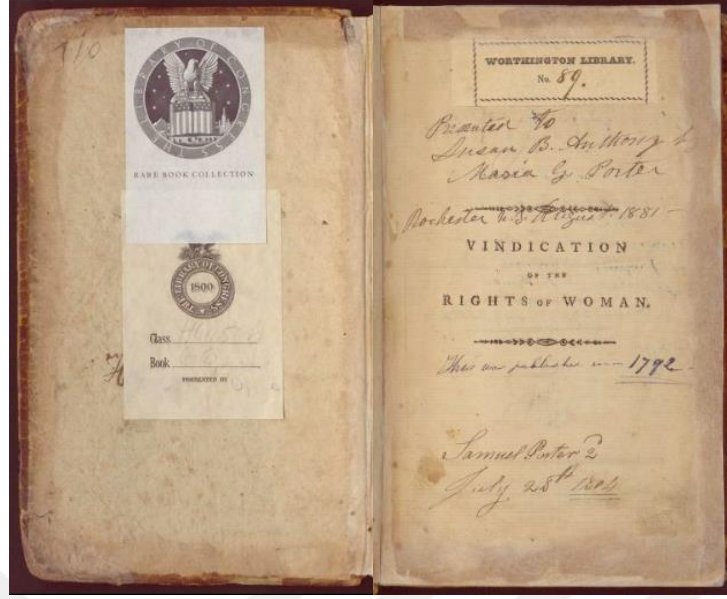
1. FEMİNİZM OLGUSU VE “KADIN”

Feminizm, genel anlamda kadınların erkekler tarafından meşru olmayan yollardan tahakküm altına alındığı inancına dayanan, bu tahakkümün kökenlerine inerek kadınları zayıf, duygusal, akılsız, ahlaki erdemlerden yoksun varlıklar olarak gösteren geleneksel anlayışı kırmayı kendine amaç edinen felsefi ve etik yaklaşımlar bütünüdür. Erkeklerin tahakkümüne ve kadınların öznel deneyimlerinin hor görülmesine yol açan ön yargıları düzelterip, kadınların haklarını genişleterek cinsler arasındaki eşitsizliği ortadan kaldırmak adına ortaya çıkan ve özellikle 20. yüzyılda iyice gelişen toplumsal bir harekettir (Güçlü, 2008, s. 553). Bu hareketler birçok toplum bilimsel incelemelere konu olmuşlardır. Temel hedefleri, söz konusu toplumsal cinsiyet eşitsizliğini incelemek ve analiz etmek olmuştur (Giddens, Sosyoloji, 2012, s. 516). Necla Arat bu görüşü feminizmin cinslerin eşitliği kuramına dayandığını ve kadınlara eşit haklar talep eden bir akım olarak gördüğünü ifade etmektedir (Arat, 1991, s. 12).

Bütün bu açıklamaların ortak noktaları incelendiğinde ise karşımıza tanımlanabilir bir feminizm olgusu çıkmaktadır. Bu bağlamda feminizm, bir cinsin bir başka cins üzerindeki tahakkümünün bir cinsiyete geleneksel olarak tanımlanmış rollerin yüklenmesinin, kadın haklarının genişletilmesinin, diğer cins ile aralarında var olan eşitsizlik ve ötekileştirici negatif ayrımların giderilmesinin sorgulanması, nedenlerinin izlerinin sürülmesi anlamında düşünsel bir çaba, bu düşünsel çabaların ortaya koymuş olduğu bulgular üzerinden yapılan bir mücadele, toplumsal bir hareket şeklinde özetlenebilir.

1.1. Feminist Kuramlar

Feminist kuramlar feminizm olgusu bağlamında toplumsal yaşam ve insan deneyimi hakkında kadın merkezli bir bakış açısından geliştirilen genelleşmiş, geniş ölçekli bir fikirler sistemi olarak ifade edilebilir (Ritzer, 2014, s. 444). Josephine Donovan’ın sınıflandırması temel alınacak olursa, genel olarak feminist kuramlar, sekiz başlık altında gruplanabilir. Bunlar liberal, kültürel, Marksist, Freudyen, varoluşçu, radikal, etik ve seksenler sonrası feminizm anlayışları olarak incelenebilir (Donovan, 2001, s. 7).



Görsel 1.1. Mary Wollstonecraft'ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, 1792 (<http-1>)

Aydınlanma döneminin ve liberal feminist düşünsel akımın temelleri, özellikle kadınların erkekler karşısında, eşit hak ve özgürlüklere sahip olması ve geleneksel anlayış tarafından belirlenen kadın rolünün reddine dayandırılabilir. Feminist hareketler ve kuramlar açısından o dönemi karakterize eden ilk önemli çalışma olarak görülen Mary Wollstonecraft'ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* eseri (Görsel 1.1) eğitim ve ekonomik eşitsizliğin giderilmesiyle ilgili olarak kadınların sahip olması gereken hakları üzerinedir. Bu eser bağlamında; toplum içinde kadın ve erkeklerin statülerindeki temel eşitsizliğin kaynağının eğitim olduğuna vurgu yapılmıştır. Bu eşitsizlikten dolayı erkeklerin hüküm sürdüğü alanlardan dışlanan kadınların, sadece ona yüklenen geleneksel rolleri gerçekleştirmek zorunda kalmaması gerektiği ifade edilmiştir. Eşit eğitim hakları ve bu sayede eşit gelişim olanaklarına sahip olan kadınların ekonomik alanda kendilerine yer bulabilecekleri ileri sürülmüştür. Bir başka ifadeyle; Mary Wollstonecraft'ın belirtmiş olduğu kazanımların elde edilmesi sayesinde, erkekler gibi kadınların da artık hayatın bütün alanlarında var olabilme olanağına sahip olabileceğinin altı çizilmiştir (Wollstonecraft, 2012, s. 37).

1.1.1. Liberal feminist yaklaşımlar

Liberal feminist yaklaşımda ve sonraki feminist düşüncelerde özellikle üzerinde durulan nokta da kadın ile mekân arasındaki ilişkidir. Kadın olarak işaret edilen öznenin konumunun belirlenmesinde, kamusal ve özel alan ayrımlarının önemli bir rol oynadığı

görülmektedir. Örneğin Josephine Donovan 17. ve 18. yüzyıllarda kadının geleneksel rolünün eş ve anne olmasından kaynaklı olarak konumunu ev olduğunu, 19. yüzyıldan itibaren özellikle sanayi devriminden sonra yaşanan gelişmelerle birlikte “ev”in özel alan, iş yeri vb. alanların ise kamusal alan olarak kabul edildiğini ileri sürmüştür. Bu durumda 19. yüzyılda kadının konumu özel alan ile sınırlandırılmış olmaktadır (Donovan, 2001, s. 19). Hannah Arendt’in kamusal ile özel alan incelemesinde de Josephine Donovan’ın analizine benzer şekilde bir tespit görmek mümkündür. Antik Yunan temelinde kamusal alan, *polis* ile özel alan ise hane anlamına gelen *oikos* ile ilişkilendirilmiştir. Kamusal alan erkeklerin yönetiminde olan bir özgürlük alanı olarak belirlenirken, özel alan çocuk ve kadınlar için belirlenmiş ev ve bu ev içinde yapılması gereken ev işlerini tasvir etmektedir (Arendt, 1994, s. 47-58). 17. yüzyıl sonrasında da bu düşüncenin egemen olarak kamusal alan ve bu alanı yöneten erkeklerin belirlediği hukuksal çerçevenin kadın ve çocukların eylem alanları üzerinde belirleyici olduğu iddia edilmiştir (Berktaş, 2003, s. 39). Aydınlanma ve liberal dönem üzerinde belirleyici olan bu bakış açısını ve kadının böyle bir mekânsal sınırlandırmaya zorlanmasını feministler kabul etmemişlerdir.

Aydınlanma ve liberal dönemin feminizm yaklaşımında; rasyonel düşüncenin temel alınması, kadın ve erkeğin hem ruhsal hem de akılsal varlık olmaları bakımından denk görülmesi, eğitimin ve bu sayede eleştirel düşünmenin önemli olduğunun düşünülmesi, kadınların doğal haklar bağlamında oy kullanma hakkına sahip olmaları temel noktalar olarak sıralanabilir (Stone, 2015, s. 26).

1.1.2. Kültürel feminist anlayışlar

19. yüzyıl feminist anlayışları yanında yine aynı dönemlerde ortaya çıkan bir diğer feminist yaklaşımın ise feminizmi siyasal ya da doğal haklar açısından incelemek yerine, kültürel zeminde yaşanacak değişimler temelinde ele alan kültürel feminizmdir. Kültürel feminist geleneğin Amerikalı gazeteci ve erken dönem kadın hakları savunucusu Margaret Fuller’in 1845’te yazdığı ‘*Ondokuzuncu Yüzyılda Kadın*’ adlı kitabı ile başladığını söylemek mümkündür (İpek, 2019, s. 5).

Kültürel feminist anlayış için eleştirel düşünme, kendini geliştirme, sezgisel ve kolektif çaba önemlidir. Kadının, erkeklere benzer haklar ve eylemlerde bulunabilmesini ve kadın ile erkek arasındaki farklılıkları ön plana çıkardıkları söylenebilir. Din, evlilik, aile vs. gibi kültürel kurumların kadınlar üzerindeki belirleyici rolü üzerine yoğunlaşmışlardır. Böylece konuyu sadece haklar temelinde ele almamışlardır. Ayrıca bu

görüşün anaerkil bakış açısını temel aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumun doğal olarak erkek egemen ve kadın egemen toplumsal anlayış şeklinde ikili bir kutup oluşturacağı da ortadadır. Liberal düşüncelerden farklı olarak kültürel feminist düşünce biçiminin, organik bireycilik anlayışını ön plana çıkardığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda, bireyin kendi varoluşuna ve gelişimine engel olacak din, etik kurallar, aile, evlilik kurumu, annelik, vb. sosyolojik ve kültürel kabulleri reddettikleri görülmektedir. Dolayısıyla toplum içinde erkek olarak sınıflandırılan grubun mümkün eylem alanlarının aynı zamanda kadınlar için de geçerli olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Kadınlığın dış bir güç ya da birtakım kurallar tarafından belirlenmesini de bu bağlamda kabul etmediklerini söylemek mümkündür (Çağıl, 2019, s. 51-52). Kültürel feminizmin burada sayılan yönleriyle, kişisel gelişimin önemine vurgu yapan Mary Wollstonecraft'ın düşüncesiyle bir paralellik gösterdiği görülmektedir.

Kültürel feministler, kadınların sadece birey olarak ya da kendilerini bir başka kültürel belirlenime göre değil, kendilerini kendi içsel dinamiklerine göre belirlemeleri gerektiği üzerinde durmuşlardır. Bu görüşlerini de kadınların “hep birlikte gerçekten kim olduklarını keşfetmeye ihtiyaçları vardır” düşüncesiyle desteklemişlerdir (Donovan, 2001, s. 74). Bu düşüncenin aynı zamanda kadınların itaatkâr ve fedakâr olmaları yerine özgürleşmesi gerekliliğini ön koşul olarak gördüğü açıktır. Fakat burada liberal feministlerden farklı olarak, kültürel feministler için özgürlüğün sadece kadınların elde ettiği hak ve yasal düzenlemelerle sınırlı olmadığına altını çizmek gerekir. Emma Goldman'ın ileri sürdüğü gibi bu hak ve yasal düzenlemelere ek olarak, özgürlük kadınların içsel gelişimlerini sağlamaları sayesinde ortaya çıkmaktadır (Donovan, 2001, s. 106). Liberal ile kültürel feminist kuramlar arasında belirgin bir diğer fark; eşitlik ya da farklılık üzerine temellenmektedir. Liberaller, eşit haklar sayesinde kadınların eşit fırsatlara erişeceği, böylece de erkeklerle aynı seviyeye ulaşacaklarına inanmışlardır. Kültürel feministler ise kadınlar ile erkeklerin farklı olduğuna inanmışlar ve bu farklılığın korunmasına yönelik önlemlerin alınması gerektiğini savunmuşlardır (İpek, 2019, s. 5).

Kültürel feminizmin organik bakış açısını önelemesine ilişkin bir diğer örnek olarak, Elizabeth Cady Stanton'un; anaerkilliği “iyi”nin tarafı, ataerkilliği ise “kötü”nün tarafı olarak görmesi verilebilir. Çünkü Elizabeth Cady Stanton, eğer bir toplumda iyiliğin, barışın, uyumun, yaratıcılığın hâkim olması isteniyorsa tiranlığına, savaşımlara ve toplumsal sorunlara neden olan ataerkilliğin bir kenara bırakılması gerektiğini ileri sürmüştür (Orman, 2018, s. 40). Örneğin din üzerinden yaptıkları tartışmalarda, özellikle

Hristiyanlığın etkisiyle oluşan ilk kötülüğün kaynağı ya da cadılar ile kadınlar arasında kurulan benzetme türünden inanışlara karşı çıkmışlardır. Kadınlara yönelik negatif bakış açısının bu noktalarda temellendiği bu anlayışa karşılık, anneliğin hayat verici özelliğinin ön plana çıkarılması gerektiğini ileri sürdükleri ifade edilebilir (İpek, 2019, s. 7).

Kültürel feminizmi belirleyen bir diğer kuramsal yaklaşım da Darwinizmdir. Darwinizm ya da daha çok toplumlara, bireylere ve ırklara uyarlanan Sosyal Darwinizm ekolünün; kültürel feminizm üzerinde, iş birliği becerisinin geliştirilmesi ve kolektif çabayı önemsemesi açısından belirleyici olduğunu belirtmek mümkündür. Darwinizmi benimseyen Charlotte Perkins Gilman'ın da ifadeleri; kadının erkeğe bağımlı olması halinde, doğal seçilimin dolayısıyla da ilerlemenin, kadınların gelişmesinin önünde büyük bir engel olarak görüldüğü şeklindedir. Özellikle ekonomik bağımlılık şekli olan evlilik kurumunu bu bağlamda eleştirmiş; kadın için evliliğin bir tür cinsellik üzerinden para kazanma seçeneği olduğunu, evliliğin kadını eve bağlayan bir kurum olduğunu, kadınların yaratıcılığını engellediğini ileri sürmüştür. Anneliğin yaratıcı ve bir arada tutucu gücü ile yaratıcılık ve toplumsal birlik arasında bir bağ da gören Gilman, ilerlemenin sağlanabilmesinin bu yaratıcı gücü açığa çıkaracak kolektif çabayı önermiştir. Bu tespitlerin kolektif kadın hareketlerini önemli ölçüde etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır (Donovan, 2001, s. 90-94).

Kültürel feminist düşünürler kadının özel alandan çıkarak kamusal alanda yer almasıyla birlikte, bu alanda daha fazla ilerleme ve gelişme yaşanacağını, erkeklerin özel alanlara dahil olmasıyla da bu alanların zenginleşeceğini savunmuşlardır. Özel alanın kutsallığı üzerinden yaratılan kadının sınırlandırılmasını bu bağlamda kabul etmemişlerdir (İpek, 2019, s. 9). Hatta özel alan olarak kabul edilen ev içinde gerçekleştirilen işlerin, kolektifleştirilerek kamusal alana taşınmasını önermişlerdir. Ek olarak; özel alanda yapılan temizlik, yemek ve çocuk bakımı türünden işlerin de ücretlendirilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Bu durum kamusal ile özel alanın bir tür bütünleşmesi olarak da görülebilir. Böylelikle de kamusal alanın hâkimi kabul edilen erkeğin, bu alanda gücünü kadınla paylaşmak zorunda olacağı açıktır (Donovan, 2001, s. 101-102).

1.1.3. Marksist ve sosyalist feminist akımlar

19. yüzyılda gelişen bir diğer feminist akımın sosyalizm ve komünizme paralel olarak ortaya çıktığını hatta daha sonrasında bu akımın radikal feminizme ve çağdaş

sosyalist feminist akımlara doğru bir değişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Friedrich Engels ve Karl Marx ile birlikte gelişen sosyalizm düşüncesi sonucunda her ne kadar Marx ve Engels feminizm anlamında doğrudan kadın haklarından ya da kadınlara özgü bir mücadeleden bahsetmemiş olsalar da Marksist kuram feminizme yönelik düşünceleri etkilemiştir (Michel, 1993, s. 57). Engels *Ailenin Kökeni*’de (1884) kadınlar hakkındaki analizlerinin Marx’ın temel kuramsal çıkarımlarına dayandığını söylemek mümkündür. Marksist düşünceden etkilenererek bir feminist tavır içinde olanların özellikle “artı değer sömürüsü” üzerinden köleleştirilen işçilerle, ev içinde çalışan ya da üretim alanlarından erkekler tarafından dışlanarak özel alanda kalmasına müsaade edilen köleleşen kadınlar arasında benzer bir ilişkinin kurulduğu görülmektedir (Cesur, 2017, s. 30). Genel olarak Marksist kuramsal temele dayalı feminist yaklaşımların kadınların ezilmesinin temel nedenlerini sorguladığı, üretim şekli hatta kapitalist üretim şekliyle ilişkisi üzerinden analizlerini gerçekleştirdiği yorumunu yapmak mümkündür.

Çağdaş sosyalist feministlerin de klasik Marksist kuramlar bağlamında özellikle kapitalist düzen içinde özel alanın düzenlenişi, özel alandaki emek faktörü, üretim alanında kadın emeği ve kadın işçilerinin ücretleri, sınıfsal mücadeleleri, aile kurumunun rolü ve bu konudaki ideolojik yaklaşımlar üzerine yoğunlaştıklarını söylemek olanaklıdır (İpek, 2019, s. 12). Özel alanda kadın emeğinin değersiz görülmesi ya da parasal bir karşılığının olmadığı düşüncesi, bunun sonucu olarak belli bir parasal karşılık için çalışan erkeklere göre daha alt statüye sahip olmaları hakkında Margaret Bentson, Karen Sacks, Lise Vogel, Susan Sontag gibi eleştirmenler önemli katkılar sunmuşlardır. Kadınların ücretli emek faktörünün önemli bir oranını oluşturmaya başlamalarıyla birlikte daha belirgin hale gelen düşük ücret ya da daha fazla mesai gibi eşit olmayan çalışma koşulları, emek piyasasında cinsiyetçi yaklaşımlar, Zillah Einstein, Iris Young, Ira Gerstein, Heidi Hartmann gibi düşünürler tarafından değerlendirilmiştir. İdeolojik belirlemelere ilişkinse özellikle ev hanımı, el işleri üreticisi ya da anne olmak üzerinden belirlenen kadın rolünün dayatılmasını ve bu rolün normalleştirilmesini Jakie West, Eli Zaretsky, Sandra Harding, Nancy Chodorow, Juliet Mitchell gibi feministler analiz etmişlerdir (Donovan, 2001, s. 149-162). Bu noktada özellikle çağdaş sosyalist feministlerin bazılarının kapitalist üretim sürecinde ücretli emeğe bakış açısına dair Marksist açıklamalarla cinsiyetçilik ve feminizm arasında bir paralellik kurduklarını söylemek mümkündür. Bu bağlamda cinsiyetçi yaklaşımlara karşı birtakım ilerlemelerin de bilinç kazanmayla elde edilebileceği ileri sürülmüştür. Kadınların bilinçlenmesinin özellikle çeşitli kadın

yayınları, kadınların kurduğu ya da yönettiği işletmeler, olumsuz koşullar altında olan kadınları koruyan merkezlerin oluşturulması ile sağlanabileceği, böylelikle ataerkil düşünce karşısında daha bilinçli bir mücadele edilebileceği ifade edilmiştir (Orman, 2018, s. 72). Bell Hooks'un feminizmi “cinsiyetçiliği cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket (Hooks, 2012, s. 9)” olarak ifade ediyor olması da konuyu aslında net bir şekilde özetlemektedir.

1.1.4. Freudyen feminist düşünceler

Kadının aile içindeki rolüne ve çocuğun yetişkin olma sürecinde bu rolü içselleştirmesi süreciyle ilgilenen çağdaş feminist kuramların temel aldığı bir diğer düşünürün Sigmund Freud olduğunu ifade etmek mümkündür. Herbert Marcuse, Freud tarafından ileri sürülen kadınların yıkıcı ahlaksal yapısına ilişkin açıklamaları temel alarak ataerkil yapıların gerçeklik ilkesini aşırılaştırdığını ileri sürmüştür. Bu bağlamda “performans ilkesi” tespitinde bulunmuş, bunun eril bir tavır olduğu iddiasıyla da kârlılık hedefi, rekabetçi, verimli, iddialı olma gibi davranışsal kodların bu ilkeyi belirlediğinin altını çizmiştir (Marcuse, 1974, s. 179). Dolayısıyla burada sayılan verili eril değerlerin kadınlar tarafından üstlenilerek bir feminist mücadele yapmak yerine kadınlara ait değerlerin korunması ya da bu eril değerleri alt-üst edecek yeni değerlerin savunulması feministler için daha anlamlı olacağı ifade edilmiştir (Marcuse, 1974, s. 285). Feministler Freudyen yaklaşımlara önemli eleştiriler de getirmişlerdir. Eleştiriler özellikle psiko-seksüel gelişimin biyolojik yapı tarafından ne oranda belirlendiğine ilişkindir (Cesur, 2017, s. 37). Freud'a yöneltilen eleştirilerin yoğunlaştığı bir diğer nokta da Freud'un Aristoteles'le birlikte günümüze kadar gelen kadınların “eksik erkek” olduğu savını çoğunlukla içeren Batı Felsefe geleneğini takip etmiş olması hakkındadır. Dolayısıyla psikanalist Karen Horney'e göre kadınların psikolojik durumları eril bir perspektife tabi olmak zorunda kalmıştır. Bu durumdan kadınların kendilerini kurtarması gerektiğini ileri sürmüştür (Donovan, 2001, s. 194). Freud'un “penis kıskançlığı” (İng. “*penis envy*”) tespiti de eleştiriye tabi tutulan bir diğer noktadır. Örneğin Simone De Beauvoire, *İkinci Cins* eserinde penise sahip olmanın bir gurur vesilesi olmayacağı kadınlarda bir kıskançlık yaratmayacağı, tam tersine onun deyimiyle “küçük et parçası” yani penisin ancak tiksintiye neden olabileceği ifade edilmiştir (Beauvoir, 1971, s. 48). Aslında buradaki temel eleştirinin sadece penis sahibi olmanın cinsler arasında ileri sürülebilecek türden bir üstünlük göstergesi olarak kabul edilmeyeceğine ilişkin olduğu açıktır.

Psikanalist Juliet Mitchell'in de belirttiği gibi Freudyen bakış açısı, kadınların ezilmesine ilişkin bir rasyonalite oluşturuyor olması anlamında birçok feminist tarafından eleştirilmiş olsa da kadınları ezen süreci betimliyor olması anlamında da savunulmuştur (Mitchell, 2006, s. 21). Juliet Mitchell, evlilik sürecinde ve aile olma durumunda erkeklerin değil, kadınların alınıp verilen bir nesne olarak görülmesinin bilinçaltında erkek egemen ideolojinin yeniden üretildiğine ve böylece toplum tarafından kültürel olarak da içselleştirildiğine ilişkin bir işaret olarak görüldüğünü belirtmiştir. Bu konuda Juliet Mitchell'in önerisi kadınların değişim nesnesi olarak kabulün değişmesine yönelik mücadele verilmesidir (Mitchell, 1985, s. 221). Çalışmalarında Lacan'ın etkilerinin görüldüğü Amerikalı kültür antropoloğu Gayle Rubin de benzer şekilde bu konuya ikinci bir örnek olarak verilebilir. Oedipus kompleksi bağlamında çocukların yetiştirilme sürecinde kültürel olarak cinsel rollerinin bilinçaltına yerleştirilmesini ve erkek egemen ideolojinin böylece kendisini yeniden üretebiliyor olduğunu ileri sürmüştür (Donovan, 2001, s. 206). Feminist sosyolog ve psikanalist Nancy Chodorow'da yine bu düşünürlere paralel bir çizgide cinsiyete bağlı rollerin aile kurumu içinde biçimlendiği tezini ileri sürmüştür. Bu rollerin kadınları ve erkekleri sınırları belirlenmiş “kadınlar” ve “erkekler” olarak toplum içinde var olmalarına olanak sağladığını belirtmiş, özel ve kamusal alan ayrımının bu sınırların belirlenmesinde ve kadınlar üzerinde tahakküm ilişkilerinin kurulmasında çok önemli bir yeri olduğunu ifade etmiştir (Scott, 2013, s. 78).

1.1.5. Varoluşçu feminist düşünceler

Feminist düşünürlerin etkisi altında kaldıkları bir diğer akım da varoluşçuluktur. Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* eserinde özne-nesne arasındaki gerilimin, feminist düşüncede varoluşsal etkinin ortaya çıkmasında önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Martin Heidegger'in varoluşun nesne olma halini “herkes” tarafından belirlenen sahil olmayan (yapmacık) bir varoluş olarak kabul ettiğini söylemek mümkündür. Bu durumda tekil öznenin “herkes” içinde eridiği ve kendi sahilliğinden taviz verdiği ifade edilmiştir (Heidegger, 2008, s. 132-134). Jean-Paul Sartre'da Heidegger çizgisine paralel bir şekilde “kendi-için” ve “kedinde” ayrımında bulunmuştur. Bu ayrımın yine özne ve nesne arasındaki gerilimle ilişkili olduğu söylenebilir. “Kendi-için” yaratıcı bir özneyi “kedinde” ise bir özneye tabi olanı yani nesneyi işaret eder (Sartre, 2011, s. 42). Josephine Donovan'a göre feministler için, özellikle de Simone De Beauvoir için belirleyici olan Sartre tarafından açıklanan “öteki” kavramıdır. Sarte'nin “öteki”

kavramının Heidegger'in "herkes" kavramına benzer bir içeriğe sahip olduğu ve kişinin otantisitesine izin vermeyen, bağımsızlığını engelleyen bir yapı olarak açıklanabilir. "Olduğu şey olan varlık özgür olamaz. Özgürlük tam da... insanın kalbinde bulunan ve insan-gerçekliğini, olmak yerine 'kendini yapma'ya zorlayan hiçliktir (Josephine Donovan, 2001, s. 228)".

Bu bağlamda feminist düşünürlerin; "herkes" içinde eriyen bir "kadın" öznesi hakkında belirlemelerde bulunurken Heidegger'den, kendi dışındaki tarafından belirlenen "kendinde" olan ya da yaratıcı olmak anlamında "kendi-için" olanı belirlerken Sartre'dan etkilendikleri açıktır. Hegel ise varlık anlayışında insanı "efendi" ve "köle" olarak ikiye ayırmış ve "efendi-köle" diyalektiğini oluşturmuştur. Bu diyalektikte "efendi" yalnız kendi öz-bilincinin farkındadır ve bağımsız bir öz-bilince sahiptir. "Köle" ise kendisine dayatılan dış gerçeklikle (sınırlar, roller, öğretiler) kendi öznel gerçekliğini yaratır ve bağımlı öz-bilince sahip olur. Efendinin varlığı ancak ona bağımlı kölenin varlığıyla mümkündür. Bu sebepten "efendi-köle" diyalektiğinde efendi köleyi öldürmez. (Hegel, 2004, s.132-136).

Simone De Beauvoir, Hegel'in "efendi-köle" diyalektiğine de atıfta bulunur. Kadının "efendi" olan erkeğin kölesi olarak nitelendirilmese bile ona bağımlı olduğunu belirtir. Bu yüzden kadın ve erkek hiçbir konumda eşit değildir. "Öteki cins" ya da "ikinci cins" kavramını bu bağlamda ileri sürmüştür. Beauvoir'ın ileri sürmüş olduğu bu görüşün kadınların varoluşlarını belirleyen ya da tanımlayanın eril normlar, eril paradigma olduğu ve kadının öteki olarak konumlandığı böylelikle daha net görülmektedir. Beauvoir'a göre erkek "özne", kadın "öteki" konumdadır. Dolayısıyla kadınlar kendilerine yabancılaşmış ve erkek özne karşısında kendilerini nesneleştirmişlerdir (Beauvoir, 1971, s.17-22). Beauvoir tarafından yapılmış bu açıklamaların Sartre'deki "kendi-için" ve "kendinde" ayrımıyla da yakından ilişkili olduğu açıktır. Beauvoir, kadınların "kendi-için" anlamında özgür ve özne konumuna geçebilmeleri için nesne olma konumunu reddetmeleri, kadınların kendi varoluşlarını gerçekleştirebilmeleri için kendi sorumluluklarını üstlenmeleri, akıllarını kullanmaları, ev içi yeteneklerini değil kamusal alanda edinilebilecek eleştirel yeteneklerini geliştirmeleri gerektiğini ifade etmiştir. Beauvoir'ın savunduğu bu bahsi geçen noktalar nedeniyle bir anlamda Liberal ve Aydınlanmacı feminist düşünürlerle yakın bir çizgide olduğu da düşünülebilir (Temizarabacı, 2005, s. 116-117).

Varoluşçuluk düşüncesinin etkisiyle konuya teolojik açıdan yaklaşanlar da olmuştur. Buna Mary Daly'nin görüşleri önemli bir örnektir. Temelde Tanrının eril bir cinsiyete sahip olduğu inancının, özne karşısında “öteki”nin içselleştirilmesine neden olduğunu ileri sürmüştür. Daly, eril ideoloji tarafından belirlenen ve putlaştırılan kabullerin, baskıcı unsurların, batıl inançların yıkılması gerektiğini önermiştir (Turan & Duman, 2018, s. 177). Konuya “özgürleştirme teolojisi” temelinde yaklaşan bir başka düşünür de teolog James Hal Cone'dir. Kötü konumunda olan yerine “iyi”nin özgürleştirilmesi üzerinde durmuştur. Baskı altına almak, ötekileştirmek, bir grup tarafından nesneleştirilmek bu anlamda kötünün içeriği olarak görülmüştür. Bunun yerine varoluşçu bir yaklaşımla baskı altına alınan grupların, kadınların, yoksulların, siyahilerin özgürlüğünün savunulması gerektiğini ileri sürmüştür (Donovan, 2001, s. 245). İyi ve kötüyle, özne ve öteki arasında ya da erkek ve kadın arasında kurulan bu analojinin Sartre'in “kötü niyet” analiziyle yakından ilişkili olduğunu da söylemek mümkündür. Kötü niyet, “başka insanların düşünceleri ya da ilahi irade tarafından kurulmasına ya da belirlenmesine izin vermek (Tansel, 2006, s. 70)” şeklinde ifade edilebilir.

Bir grup varoluşçu feminist düşünür, öteki olma anlamında nesneleştirilme ya da bir nesne olmayı kabul etmenin güzel olma çabası ya da zorunluluğu ile yakından ilişkili olduğunu iddia etmişlerdir. Bu süreci kozmetik, moda ya da estetik endüstrisinin, “güzel kadın” imgesini desteklediğini ifade etmişlerdir. Dolayısıyla hâkim eril ideolojinin kadının erotik bir nesne ya da pornografik bir öge olarak konumlandırılmasını eleştirmişlerdir (Donovan, 2001, s. 262).

1.1.6. Radikal feminizm

1970'lerin başında New York ve Boston'da politik eylemlere aktif olarak katılan bir grup kadın tarafından geliştirilen bir diğer kuramsal akım “radikal feminizm” olarak adlandırılmaktadır. Temelde erkek egemenliğinin bir sonucu olarak ikinci sınıf olmaya zorlandıklarını, kadın cinselliğinin bile erkekler tarafından belirlenen tahakküm ilişkileri aracılığıyla belirlendiğini ve bu nedenle özgün haliyle kadınlığı yaşayamadıklarını ileri sürmüşlerdir. Yapmış oldukları bu tespitin sonucunda kadınların ortak çıkarlara sahip olmaları bakımından erkek tahakkümünden kurtulmak için sadece kadınlar tarafından yürütülen bağımsız mücadeleyi benimsemeleri gerektiği sonucuna varmışlardır. (Stone, 2015, s. 26). Radikal feminist tutumu şekillendiren mottounun Carol Hanisch'in 1969 yılında yazdığı “kişisel olan politiktir” (The Personal is Political) başlıklı yazısı olduğu

ileri sürülebilir. Dönemin feminist aktivisti olan Carol Hanisch iktidarın bütün özel alanlarda (evlilik, ev, mutfak, yatak odası) yaşamı şekillendirdiğini, özel ve kamusal alanın gerçekte değil görünüşte ayrı olduğunu belirtmiştir (Lee, 2007, s.163). Böylece bu düşünce akımı erkeği ve değerlerini her şeyin ölçüsü saymaktansa kadınların kişisel deneyimlerinin farklı ve değerli olduğunu altını çizmiştir. Böylece kürtaj, farklı gebelik ya da sahiplenme yöntemleriyle babasız anne olma, lezbiyenlik, vejetaryenlik gibi radikal konularda önemli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Arat. , 1991, s. 64-67). Bu akımın dişiliğin yaşanması konusunda ikiye ayrıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bir grup dişiliğin tamamen reddedilmesi gerektiğini, erkek tahakküm ilişkilerini var eden ilişkilerin böylece ortadan kalkabileceğine inanmıştır. Bir diğer grup da dişil özelliklerin korunması gerektiğini, bunu özel bir nitelik olduğunu ancak böylece erkek egemen anlayıştan tamamen farklı bir dişil kültürün mümkün olabileceğini ve sadece kadınlara ait alanların ya da kurumların yaratılabileceğini savunmuşlardır (Stone, 2015, s. 28). Örneğin bu her iki bağlamda da evlilik, aşk, heteroseksüel ilişki, aile, annelik, doğurganlık gibi olgular erkek egemenliğinin ya da sömürsünün devamlılığını sağladığı ve kadın olmanın önünde engel olduğu ifade edilmiştir. Bu türden ilişkilerin, devletin ideolojik aygıtları sayesinde sürdürülebildiği ve böylece erkek egemen ideolojinin devamlılığının sağlanabildiği ileri sürülmüştür. Bu sürecin devam etmesini sağladığı düşünülen diğer bir unsur da “tecavüz” olgusudur (Savcı, 2019, s. 26). Kadını nesneleştiren, bir kullanım nesnesine indirgeyen pornografikleştirmeye fahişeliğin bu durumu desteklediğini de eklemek mümkündür. Benzer bir çizgide kadının ve hayvanların nesneleşmesi düşüncesi üzerinden şekillenen cinsiyet ayrımcılığı ile etoburluk arasında ya da kadına ve hayvanlara uygulanan şiddet arasında bir ilişki kurulmuştur. Avcı toplayıcı süreçte açığa çıkan erkek-kadın ilişkilerinin dolayısıyla erkek egemen kültürün et yeme ve savaş üzerinden sürdürülebildiği savunulmuştur (Donovan, 2001, s. 320). Bir başka açıdan da erkek tahakküm ilişkilerinin kurulamasının bir diğer yolunun dil olduğunu düşünen radikal feministler, özellikle bu belirleyici dilsel yapının çözülmesi gerektiğine inanmışlardır. Örneğin, “cadı”, “kocakarı”, “kızkurusu”, “lezbiyen” vb. türünden kadınları pejoratif anlamda niteleyen, ötekileştiren söz ya da söz öbeklerine yoğunlaşmışlardır. Dolayısıyla “kadın kültürü içinde kadınların kendi dil formlarını ve anlamlandırmalarını kurmaları gereğine dikkat çekilir (Kamanlıoğlu, 2007, s. 107).” Ayrıca ek olarak Radikal feminist kurama en önemli eleştirilerin kadın ve kadınlık gibi ayrımları özsel olarak belirlemeleri nedeniyle yapılmıştır (Stone, 2015, s.

28). Dolayısıyla beyaz ve siyah ırk arasında özsel farklılığa dayalı olarak var olduğu ileri sürülen düşüncelerin “beyaz kadın” ve “siyah kadın” ayrımına da neden olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Benzer bir çizgiden feminizmi savunan “siyah kadınlar” nasıl ki “beyaz kadınlar” erkeklerden bağımsız bir feminist mücadeleyi savunmuşlarsa, doğal olarak siyah kadınlar da beyaz olanlardan bağımsız olarak bir feminizmin tanımlanması gerektiği sonucuna varmışlardır (Altınbaş, 2010, s. 37).

Buraya kadar ele alınan feminist kuramlara ek olarak 20. yüzyıl başlarında bazı feministlerin özellikle kültürel incelemeler bağlamında bir feminist yaklaşım sergiledikleri söylenebilir. Bu akımın dönem itibariyle yaşanan farklı epistemolojik yaklaşımlarla birlikte genel olarak kadınların öznel özelliklerine, kültürel ve ahlaki değer farklılıklarına yöneldiklerini ifade etmek mümkündür. Özellikle 20. Yüzyılda felsefe ve bilim alanında yaşanan gelişmeler ve Newtoncu paradigmanın yanına görelilik ya da kuantum gibi kuramların gelmesinin etkisinin önemli olduğu belirtilebilir. Örneğin soyut kurallarla, formel mantıkla, rekabetçi, niceliksel, mekanik ilişkiler kurarak bu bağlamda olgusal, analitik ve rasyonel düşünen ve bu düşüncenin çıkarımlarına göre eyleyen erkek kültürünün karşısına, duygusal zekaları yüksek, koruyucu, kollayıcı, sorumluluk sahibi, duyarlı, ötekinin gerçekliğine saygı duyan, uzlaşmacı, olumsal düşünen ve bu düşünsel çıkarımlar bağlamında eyleyen ve gelişen bir kadın kültürünün olduğunu ileri sürmüşlerdir (Donovan, 2001, s. 323-345). Ek olarak kültürel feminizme Virginia Woolf’un eserlerinin önemli bir etkisinin olduğu da eklenmesi gerekir. Woolf’un eserleri kadın-erkek psikolojisi, kültürü ve değerler sistemi arasındaki temel farklılıklara dikkat çekmiştir.

1.1.7. Çağdaş feminist kuramlar

Bu kültürel ve kuramsal gelişmeler bağlamında 21. yüzyılda ise feminist kuramların çoğunlukçu, çok kültürcü, farklılıkları vurgulayan, daha spesifik özellikler ile ilgilenen bir dönüşüm geçirdiklerini söylemek mümkündür. Buradan diğer feminist kuramları savunanların önemi yitirdiği anlamı çıkarılmamalıdır. Hatta buraya kadar ele alınan kuramları günümüzde önemli temsilcileri olduğunu ve önemli katkılar sunduklarını söylemek mümkündür. Sadece bu dönem itibariyle radikal feminist kuramlarda incelendiği şekliyle kadınları farklılıklarıyla merkeze alan kuramlar ve farklılıkları ön plana çıkaran post-modernist ve post yapısalcı kuramların tartışmaya dahil olduklarını da eklemek gerekmektedir (Karagöz, 2008, s. 176). Post-modernizmle ilişkili feminist

kuramların konuya kimlik ve çoğulcu açıdan yaklaşımlarının altında “batılı erkeğin bütün gezegeni kendi imgesine dönüştürmeye ilişkin kendinden menkul misyonunu meşrulaştırmasına karşı çıkış (Donovan, 2001, s. 380)” olduğu da eklenebilir.

Çağdaş feminist kuramlar bağlamında değinilmesi gereken düşünürlerden biri Judith Butler diğeri de Julia Kristeva’dır. Çağdaş feminist kuramlar ve Butler çizgisinde olan feminist yaklaşımlar, özcü bir bakış açısı ile cinsiyete yaklaşmayı uygun bulmamış, tam aksine “toplumsal cinsiyet”in bir yanılsama olduğunu düşünmüş ve bu kavramın ayakta kalmasına, anlamını koruyabiliyor olmasına dair basma kalıp fikirleri önemli ölçüde eleştirmiştir. Her ne kadar tam da bu noktadan eleştirilmiş olsa da Butler, hakikat söylemine bağlı olarak genel-geçer kabul edilen “cinsiyet”in karşısına Foucaultcu bir perspektifle söylemsel olan ve olmayan pratikler etrafında kurulan “cinsiyet”i koyarak eleştirel bir yaklaşımda bulunmaya çalıştığı ifade edilebilir. Dolayısıyla normatif cinsiyetin nasıl ve ne şekilde geliştiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Kadının ancak heteroseksüel sistem içinde tanımlandığı şekliyle var olabildiği ölçüde “kadın” olarak kabul edildiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Cinsiyetin söylemselliğine ve cinsiyetin normlarının bu söylemsel pratiklere içkin olarak oluştuğuna vurgu yaparken karşılaştığı eleştiriler hakkında ise beden maddiliğini reddetmediğini, sadece “cinsiyet” olarak kabul edilen şeyin, özsel özellikleri hakkındaki iddiaların bir tür yanılsama olduğunu ve aslında cinsiyetin performansların ya da eylemlerin ilişkisel bir sonucu olduğunu ileri sürmüştür (Butler, 2007, s. viii- xvi).

Çağdaş feminist kuramsal yaklaşımlar ve Kristeva çizgisinde olan düşünürlerin, Lacan’ın kuramsal yapısını tamamıyla kabul ettikleri ifade edilemese de onun özgün bir yorumunu yaptıkları ileri sürülebilir. Bu bağlamda kadın ve erkek kavramlarını dilsel ya da sembolik olarak tanımlamış kategoriler ya da kimlikler olarak görmüştür. Kadını, erkek kategorisinin zıttı olarak ifade etmiştir. Dolayısıyla pejoratif bir içeriğe sahip olduğunu iddia etmiştir (Stone, 2015, s. 297). Cinsel farklılığın öznelin sözleşme, yani toplumsal sözleşmeyle olan ilişkilerindeki farklılık tarafından aktarıldığına da dikkat çeken Kristeva’ya göre feminizm bu sözleşmenin yapıldığının farkına varılması anlamına gelmektedir. Kadının kendine bu sözleşme sırasında yüklenen kodları kırmasıyla ataerkil düzenin ona dayatmış olduğu süreci de aşabileceğini belirtmiştir. Ancak erkeklerin sembolik düzenlerini içselleştirmeleri durumunda ise işlev açısından erkeğe dönüşse de ideolojik yapı değişmemiş olacaktır.

“Kristeva’nın simgesel sorun diye adlandırdığı, cinsel farklılıkla iç içe geçmiş simgesel olanı tehdit eder. Önce dışıl olan sonra da tekil olanın özgüllüğü keşfedilmelidir. Toplumsal düzen bir dışlama ve kurbanlık sözleşmesiyle kurulmuştur, Kadınlar erkek egemen düzenin kurbanlığına isyan etmişlerdir (Orman, 2018, s. 90)”.

Ayrıca Kristeva “*abjektion*” ya da “sefil varlık”la yani kadınla toplumun yüzleşmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Tong Putnam, 2006, s. 355). Bu tespitin sembolik örneği olarak da “anne”yi vermiştir (Direk, 2009, s.24). Ek olarak Tong Putnam’ın aktarımıyla Kristeva’ya göre;

“Bu bir kadındır” inancı, hemen hemen “bu bir erkektir” inancı kadar saçma ve bilgisizcedir. Hemen hemen diyorum çünkü hala kadınların başarabilecekleri birçok hedef bulunmaktadır: doğum kontrolü ve kürtaj özgüllüğü, çocuklara günlük bakım sağlayan merkezler, iş’te kalite vb. Bunun için, “bizler kadınız” ifadesini, kendi taleplerimiz için reklam ya da slogan olarak kullanmalıyız. Yoksa, daha derin bir düzeyde düşünülecek olursa, “kadın” diye bir şey olmaz; çünkü, varlık düzenine ait bile değildir böyle bir şey (Tong , 2006, s. 354)”.

Butler’ın normlara karşı ileri sürmüş oldu açıklamaya benzer şekilde Kristeva’ya göre de burada temel olarak feministler için sorun, sosyo-sembolik düzenin ataerkil sistemde “baba”nın egemenliğinde olduğu varsayımı doğru kabul edilecek olursa bu düzenin aşılabılmesinin nasıl mümkün olabileceği üzerinedir. Sanatsal pratikler ve hatta şiirsel olan dil Kristeva’ya göre önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü onun bahsettiği yüzleşme tam da bu noktada gerçekleşebilir. Yani sanatın, doğa ya da daha özelden hayvanlığı kültürden dolayısıyla da insanlıktan ayıran sınırla bir yüzleşme olduğunu ileri sürmüştür (Chanter, 2009, s. 101).

“Böylelikle insanların insanlıklarının özgüllüğünü, yasaya riayet etmeye muktedir olmalarını, insanın körce güdülerine boyun eğmeyip, salt haz ilkesiyle yönetilmeyip hazzını erteleyebileceği, gerçeklik ilkesine rıza göstereceği, yasaya uyacağı bir toplumsal düzenin kurulmasını kabul eder. Sanat sembolik ekonominin hareketini taklit eder ki, hayvanlıktan insanlığa geçiş yeniden icra edilsin (Chanter, 2009, s. 102)”.

20. yüzyılın sonu 21. yüzyılın başlarında yaşanan ekonomik ve teknolojik gelişmelerle birlikte küreselleşme etkilerinin oluşmaya başladığı söylenebilir. Bu durumun feminist kuramlar üzerinde de önemli etkilerinin olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Küresel feminist kuramlar olarak tanımlanabilecek bu yaklaşımlar, çok uluslu, deniz aşırı üretim yapan şirketlerin sadece üretim ya da ürün ithalatı ve ihracatı gerçekleştirmediğini aynı zamanda üretimi gerçekleştirecek olan kadın iş gücü üzerinden kadınlar üzerinde belirleyici bir kültürü de ihraç ettikleri iddiasında bulunmuşlardır. Özellikle bu belirleyiciliğin ucuz iş gücü olarak görülmeleri ve ucuz iş gücü olabilecek

batılı olmayan ya da göçmen olan kadınlar üzerinde etkili olduğunu ileri sürmüşlerdir (Stone, 2015, s. 301-307). Yine benzer bağlamda ekonomi üzerinden şekillenen bu bakış açısının gerek doğaya gerek kadınlara paralel bir perspektiften yaklaştığı savunan ekofeminizm olarak tanımlanan kuramsal çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımların ortak yanının batının küresel olarak doğayı ve kadını sömürmesi olduğu ifade edilebilir. Ek olarak ekofeministlerin hayvan hakları ve vejetaryenlikle de yakından ilişkili olduklarını belirtmek gerekir (Donovan, 2001, s. 386).

1.2. Feminizm Olgusuna Bağlı Gelişmeler

Bu bölümde öncelikle feminizmin ortaya çıkışı ve bir önceki bölümde yer alan feminist kuramlara ilişkin incelemeler ışığında tarihsel olarak yaşanan gelişmelere yer verilecektir. Bu inceleme feminist literatürde genelde feminist hareketin farklı tutumlarına göre 19. Yüzyılın ikinci yarısından başlayan ve 21. Yüzyıla dek uzanan dönem dalgalara ayrılarak incelenmiştir. Farklı çalışmalarda bu dönemler arasında yaşanan değişimlerin ortak özelliklerine göre birinci ve ikinci dalga şeklinde ya da dört dalgaya ayıracak şekilde incelemeler bulunmaktadır. Dönemler arası ortak özellikler ve literatürdeki genel kanı dikkate alındığında aslında feminist hareketin tarihsel ve kuramsal gelişimine bağlı olarak üç ana dalgası olduğundan bahsedilebilir.

Tarihsel olarak bu üç farklı feminist dalganın çerçevesi çizilecek olursa; birinci dalga feminizmin, 19. Yüzyıl ile 20.Yüzyıl başını, ikinci dalga feminizmin, 20. Yüzyılı, üçüncü dalga feminizmin ise 21. Yüzyılı kapsayan gelişmelerin ortak noktalarını temel aldığı ifade edilebilir.

1.2.1. Birinci dalga dönemi

Her ne kadar feminizmi analiz edenler konuyu milattan öncesi tarihsel incelemelere kadar dayandırıyor olsa da batı dünyasında “feminizm”in Fransızcaya girişi 1837 yılından sonra olmuştur (Andree Michel, 1993, s. 6). Feminizm kavramı Latince “kadın” anlamına gelen “femine” kelimesinden türetilmiştir (Sevim, 2005, s. 7). Ayrıca hukuksal ve insan hakları temelinde 1972 yılında İngiltere’de bu konuda kapsamlı çalışmaları ilk yapanlardan biri olarak Mary Wollstonecraft olduğu kuramsal kısımda da ayrıntılı olarak belirtilmişti. Dolayısıyla feminizmin ilk dalgasının çerçevesinin belirlenmesinde Wollstonecraft’ın önemli tespitleri ve etkisinin olduğu söylenebilir. Bu bağlamla ilişkili olarak Giddens, feminist hareketin “ilk evresinde baskın bir biçimde erkekler ve kadınlar

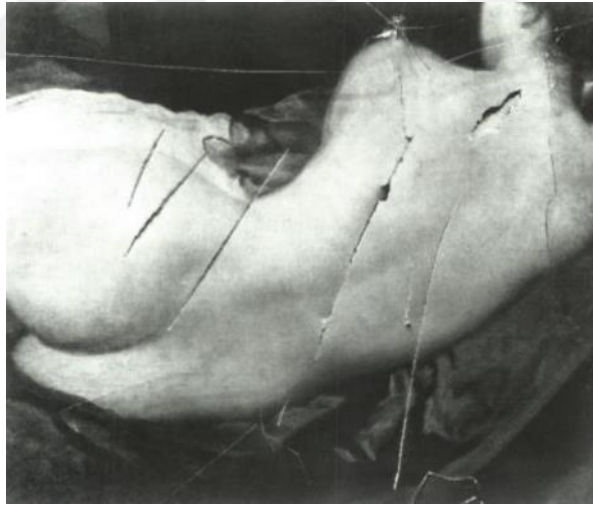
arasında eşit siyasal ve sosyal hakların sağlanmasıyla ilgilenmekte” olduğunu ifade etmiştir (Giddens, 2010, s. 259). Dolayısıyla feminizme dair anlamlı çalışmaların başlangıcını bu bahsi geçen düşünürlerden itibaren almak daha doğru olacaktır. Ayrıca diğer iki feminist dalgaya kıyasla, 19. Yüzyılın ikinci yarısında başlayan birinci dalga feminist hareketlerdeki belirleyici ve onu diğer feminist hareketlerden ayıran unsurun kadın hakları konusu olduğunu belirtmek mümkündür.

Bu dönemde yaşanan gelişmelerde, erkeklerle eşit bir şekilde kadınların seçme ve seçilme haklarını elde etmesi, eğitim kurumlarında erkeklerle eşit fırsatlara sahip olması ve kadınların da erkekler gibi mülkiyet haklarının olması gerektiği üzerinde durulmaktaydı. O halde bu dönemde yaşanan gelişmelerin ve kadınların mücadelelerinin genel olarak aslında kadın hakları temelinde erkekler ile eşit bir statü sahibi olma amacını içerdiği ileri sürülebilir. Özellikle dönemsel olarak ifade edilebilecek benzer bir gelişme olan köleliğin kaldırılmasının da pozitif bir etkisiyle, erkeklerle benzer temel hak ve özgürlüklere sahip olmak isteyen ve aslında “insan” olarak kabul görülmek isteyen ve bu doğrultuda mücadele veren kadınlar, “Amerikan Bağımsızlık Bildirisinde, Fransa’nın İnsan Hakları Bildirgesinde ve Doğal Haklar doktrini geliştiren teorisyenlerin eserlerinde kadınlara ve kadın haklarına yeterince değinilmediğini ileri” sürmüşler ve bir takım taleplerde bulunmuşlardır (Taş, 2016, s. 167). Mitchell’e göre ise “On dokuzuncu yüzyıl feministleri, egemenliğin beyaz erkeklerde olduğunu ve onlar tarafından belirlenen devletin önyargılarını (ve daha da fazlasını) keşfediyorlardı (Mitchell, 1985, s. 31)”. Bu bağlamda, “Temel doğal haklar doktrinini kadınlara uyarlayan en erken girişim, Elisabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınan ve 19-20 Temmuz 1848 tarihinde Seneca Falls, New York’ta yayınlanan, *Declaration of Sentiments* (Duygusal Bildirisi)’dir (Donovan, 2001, s. 23)”. Kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olma yolunda, 12 maddeden oluşan ve bağımsızlık bildirgesinin üzerine inşa edilen bu deklarasyonun ABD’deki kadın hakları mücadelesi açısından bir ilk olması ve kendisinden sonraki feminist hareketleri etkilemiş olması önemlidir. Bu çabanın birinci dalganın belirleyici unsurları arasında en önde geldiği de ifade edilebilir.

Birinci dalganın temelde “ataerkil” düzenin kurumsal ve hukuksal olarak kurmuş olduğu yapıya yönelmiş olduğu da görülebilmektedir. Bu durumdan Kate Millett, feminizme dair atılan adımları “cinsel devrim” olarak da nitelendirdiği *Cinsel Politika* isimli eserinde şu şekilde bahsetmektedir:

“Bu süre içinde, uygarlığın en temel yönetim biçimi, yani ataerkillik, öylesine sendelemiş ve kuşatılmıştır ki, sık sık düşme noktasına gelir gibi olmuştur. Hiç kuşkusuz böyle bir şey gerçekleşmemiştir. Birinci aşama reformla sonuçlanmış ve onu reaksiyonlar izlemiştir. Bununla beraber, devrimci mayadan, çok özde, çok temelde değişiklikler ortaya çıkmıştır (Millet, 1987, s. 106)”.

Birinci dalga içinde gerçekleşen ve bu dalganın temel çizgisinde belirleyici olan diğer gelişmeler olarak, “Mayıs 1869 yılında Susan B. Anthony ve Elizabeth Cady Stanton National Women Suffrage Association tarafından çeşitli anayasa değişiklik önerileri ile kadınlara oy hakkı tanınması için” yapılan çalışmalar ile “1890 yılında The National Women Suffrage Association ve American Women Suffrage Association birleşip ve The National American Women Suffrage Association’ı (NAWSA)” kurmaları örnek olarak verilebilir (Örnek, 2015, s. 109). Benzer şekilde 1893’te Colorado’nun kadınlara oy hakkı veren ilk eyalet olması ve sonrasında bu hakkı diğer eyaletlerin de tanınması, 1986 yılında ise 100 kadar Afro-Amerikan kadının bir araya gelerek, “The National Association of Colored Women” isimli topluluğu kurarak mücadeleyi devam ettirmiş olmaları diğer kayda değer gelişmelerdir (Örnek, 2015, s. 109).



Görsel 1.2. Mary Richardson’ın Diego Velazquez’in *Venus Eserine Verdiği Hasar* ([http-2](http://2))

Aynı dönemlerin takibinde 1914 yılında İngiltere’de kölelik karşıtı ve kadın hakları savunucusu kadınlar tarafından eylemler gerçekleştirilmiştir. Sanat öğrencisi Mary Richardson, bir kesici alet ile Londra Ulusal Müzesi’ne girerek Diego Velasquez’in Venüs eserinin hem camını kırmış hem de eserde yarıklar açarak hasar bırakmıştır.

“Richardson’ın eylemi bir anlamlar ve etkiler bütünü yaratmıştır. Eylem, ilk bakışta, kadın bedeninin kontrolü ve erkeğin cinsel haz nesnesi olarak sunulmasına bir

eleştiri gibi görünmektedir. Richardson, müzedeki erkeklerin resime “ağız bir karış açık bir şekilde bakmalarından” rahatsız olduğunu belirtmiştir (Clark, 2004, s. 39-40)”. Kadın bedeninin cinsel bir obje olarak kullanılmasına karşı bir tavır olarak değerlendirilebilir. Bu eylemi İngiltere’de kadınların oy kullanma hakkına dikkat çekmek için yaptığını da belirtmek gerekmektedir. Bu anlamda eylemin, feminist düşüncenin birinci dalgasında savunulan görüşlerle önemli bir paralellik taşıdığı ileri sürülebilir.

Uluslararası önemli kazanımlar ile beraber Birleşmiş Milletlerin, 1952 yılının 20 Aralık’ında onayladığı ve 1954 yılı 7 Temmuz’unda uygulanmaya başlayan “Kadınların Siyasal Hakları” sözleşmesi belgesinin ise birinci dalga açısından Uluslararası arenada feministler tarafından belki de kazanılmış en önemli hak olarak görülebilir. Bu sözleşme sayesinde kadınların artık seçimlerin tamamında erkekler ile eşit koşullara sahip olabilecekleri, oy kullanabilecekleri ve seçilebilecekleri hatta kamu hizmetlerinde yer alabilecekleri net bir şekilde düzenlenmiştir (Örnek, 2015, s. 110).

1.2.2. İkinci dalga dönemi

İkinci dalga feminizm akımına dahil olan düşünce ve eylemler yoğunlukla kadın bedeni, biyolojisi kadına biçilen toplumsal rol üzerinden ileri sürülen savlara ve belirlemelere ilişkin olmuştur. Birinci dalgada feminizm çerçevesinde savunulan noktaların salt hak ve hukuki temelli olması nedeniyle ataerkil sistemin getirdiği olumsuzluklara karşın tam anlamıyla çözüm oluşturamıyor olmasının bir etkisi olarak da ikinci dalga feminizmin ortaya çıktığı ifade edilebilir. Bu belirleyici bakış açısından dolayı ikinci dalga feminizmin, tarihsel olarak ikinci dünya savaşı sonrasında, yaklaşık olarak 1960’larda ortaya çıkmış ve daha çok kadınların cinselliği ve doğurganlığı arasındaki ayrımları ortaya koyması açısından kadın hareketinin cinsel özgürlük kapsamındaki mücadelesini içerdiğini söylemek doğru olacaktır.

“Yasal alanda eşitlik, kamusal alana çıkış ve alınan vatandaşlık hakkının erkek egemen yerleşik düzene çözüm sunmadığını fark eden ikinci dalga feministler hem mücadele konularını hem de mücadele alanlarını köklü şekilde değiştirmiştir. Eskiden siyaset ve feminist mücadele dışı görünen kürtaj hakkı, doğum kontrol araçlarına bedava erişim ve çocuk bakımı gibi konular temel konular haline gelmiştir (Özüdoğru B. , 2018, s. 308)”.

Simone De Beauvoir, Betty Friedan, Shulamith Firestone, Kate Millett gibi birçok düşünürün çalışmalarının feminizmin bu dönemini oldukça güçlü bir şekilde desteklemiş olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Özellikle kadın bedeni üzerinden yaşadıkları sorunları 1940 ve 1950’li yıllara denk gelen ve ideolojik olarak benimsenen Freud’un

Amerikan yorumlarına önemli eleştiriler getirmişlerdir. Özellikle Freud'un "anatomi kaderdir" belirlenimine karşı çıkmışlar, psiko-seksüel gelişimin biyolojik olarak belirlendiği iddiasına şüphe ile yaklaşmışlar, bu düşüncelerin kadının bir cinsel obje olarak algılanmasına neden olduğunu ve erkeklerin cinsel saldırganlığının ideolojik temellerini oluşturduğunu ileri sürmüşlerdir (Donovan, 2001, s. 192). Kate Millett'in "Cinsel Politika" (1970) eseri, Firestone'un "Cinselliğin Diyalektiği" (1970) eseri bu konular üzerinde duran önemli çalışmalar olarak verilebilir. Konuya kadının nesneleştirilmesi ve ötekileştirilmesi üzerinden yaklaşan bir diğer önemli düşünür de Mary Daly'dir. Donovan'ın aktarımıyla Daly'e göre Kadınlar;

"Benliklerinin bir parçası haline getirdikleri herhangi bir Ötekilik duygusunu içlerinden kovmalı ve reddetmelidirler. Daly, bu sürecin toplum için bütünüyle bir kurtarıcı olacağını hisseder; çünkü Oluşun varolabileceği yeni yollar sağlayacaktır. "Nesneleştirmeyi reddederek ve varlık olduğunu ortaya koyarak, feminist devrim Ben-Sen'in yeni olasılıklarını yaratmaktadır" ... Nesne olmayı reddetmek kadınları nesne olarak görenleri, onların varlığını özne olarak tanımaya zorlayacaktır (Donovan, 2001, s. 242)".

İkinci dalga feminizmin temel savlarının hak ve hukuk mücadelesi ekseninden kadının ev içindeki ve kamusal alandaki rolü, kürtaj, doğum kontrolü, cinsel özgürlük vb. gibi konulara yönelmiş olmasından da anlaşılabilir. Bu feminist tavrın birinci dalgasına kıyasla daha da kişisel bir tutum halini aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. İlgili dönemde Carol Hannisch tarafından özellikle radikal feminizmle ilgili olarak yayınlanan "*Kişisel Olan Politik*" (1969) makalesinin isminin dönemin başat sloganı haline gelmiş olmasının da bu durumu desteklediğini ifade etmek mümkündür. İkinci dalga feminizmin bakış açısının "kadının rolü" üzerine yoğunlaşmasının ve çok daha kişisel bir perspektiften bakıyor olmasının bir diğer göstergesi olarak, Hannisch'in makalesinde altını çizdiği gibi 1968 Miss Amerika Güzellik Yarışmalarına karşı yapılan protestoların etkisinin büyük olduğunu da eklemek gerekmektedir.

Kadınların kendilerine özel kişisel problemleri üzerinden bir eylem pratiğinin gelişmesi ve onları belli bir ortak noktada birleştirmesi nedeniyle ortaya çıkan bir diğer önemli olgu da "kızkardeşlik" (İng. *Sisterhood*) kavramıdır. Feministlerin, kadınlara özel kişisel problemler nedeniyle ataerkil sistemin getirmiş olduğu zorluklar karşısındaki mücadelesi onları belli ortak noktalara bir araya getirerek bir nevi kardeşlik yapısının kurulmasını sağladığını ileri sürmek mümkündür.

"İkinci dalga Feminist hareket, kadınları evrensel olarak ezilen "kız kardeş" tanımlamasına katarak, dünya kadınlarının birbirleri hakkında fikir sahibi olmaları, birbirleriyle iletişim

kurabilmeleri ve ittifaklar oluşturabilmeleri adına önemli bir adım atmıştır. Söz konusu kadın hareketi, bu yolla mevcut iktidar ilişkilerinin yani ataerkilliğin dönüştürülebileceği inancına sahip olmuştur (Şerbeci, 2013, s. 23)”.

İkinci feminist dalganın ayırt edici bir özelliği olarak “kız kardeşlik” düşüncesinin birleştirici bir rol oynadığının bir diğer göstergesi olarak da ilgili dönemde Robin Morgan editörlüğünde yayınlanan “*Sisterhood is Powerful*” (1970) eseri örnek olarak verilebilir. Böylece aslında cinsiyet üzerinden bir birleşmenin gerçekleşmiş olmasıyla farklı bir sınıfsal sosyolojinin de ortaya çıktığı tespitinde bulunulabilir. Bu sosyolojik durumu “toplumsal cinsiyet” kavramı ile ifade etmek mümkündür. Kadınlar arasında sadece siyasal ve hukuki sorunları çözmeye yönelik birinci dalga feminizmin yetersiz olduğunun anlaşılmasıyla birlikte kadın cinsiyetinin bir bütün olarak görülerek farklı bir mücadele şeklinin geliştirilmesinin toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkmasında önemli bir rol oynadığı belirtilebilir.

“Toplumsal cinsiyet (gender) kavramını sosyolojiye dâhil eden Ann Oakley, 1972 yılında yayımlanan *Sex, Gender and Society*'de açıkladığı üzere, cinsiyet (seks) biyolojik açıdan erkek/kadın ayrımını anlatırken, toplumsal cinsiyet (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır (Vatandaş, 2011, s. 31)”.

Kadınların “ev kadını” ya da “anne” rolünü üstlenmeye zorlandıklarına dikkat çeken ve konuya toplumsal cinsiyet açısından baktığı ileri sürülebilecek bir diğer çalışma da Betty Friedan’a aittir. Bu bağlamda Friedan’ın 1963 yılında yazdığı “*The Feminine Mystique*” eseriyle ikinci dalganın kuramsal dayanaklarını oluşturmada önemli katkılar sunduğu ifade edilebilir. Friedan’ın ev kadınlarına maaş ödenmesi gerektiği gibi oldukça farklı fikirleri paylaştığı kitabında;

“Ev işi-çocuk-eş üçgenine sıkışmaları neticesinde kadınların kimliklerini kaybettiği vurgusu yapılmıştır. Kadınların söz konusu durumdan kurtuluşu adına kendileri için bir şey yapmaları, yarı zamanlı da olsa, ücretli veya ücretsiz bir işte çalışmaları, bir yeteneklerini geliştirmeleri kısacası ev dışında kendilerine bir hayat kurmaları, ev işlerine de gerekenden fazla zaman ayırmamaları gerektiğini ifade etmiştir (Şeren Kurular, 2018, s. 5)”.

Kadına toplumsal cinsiyet bağlamında belirlenen bu rol bağlamında sadece kamusal alan ve özel alan çerçevesinde yaşamış oldukları anlamında değil aynı zamanda iş ortamında ya da emek gücüne katılımı konusunda yaşadığı zorluklar açısından da dikkat çekilmiştir. Erkeklere kıyasla kadınların çalışma hayatına katılım oranları, çalışma alanında yerleştikleri pozisyonlar, hiyerarşik olarak alt kademelerde değerlendirilmeleri veya daha düşük ücret ile çalıştırılmaları gibi sorunların da üzerinde durulmuştur. İkinci dalga feminizm çerçevesinde, illegal olmasına rağmen emek piyasasında kadınların

önlerine çıkan bu sorunlar, varlığı kanıtlanamayan engelleri ima eden ve günümüzde de kullanılan ‘cam tavan’ kavramı ile ifade edilmiştir (Örnek, 2015, s. 111).

İkinci dalga feministlerin çabalarındaki ortak noktaya dikkat edildiğinde çok genel anlamda aslında kölelik anlayışına, sömürgeci, emperyal devlet politikalarına karşı tutumlar aldıkları çok açıktır. Bu konuları kadınlar özelinde tekrardan gündeme taşıdıkları söylenebilir. Kadınların köleleştirilmesi, sömürülmesi ve hâkim ideolojiye bağlı ekonomi politikaları ile onlar üzerinde bir tahakküm ilişkisinin kurulmuş olmasına karşı bir duruş sergilediklerini ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla kendi mücadeleleri için çaba sarf ederken bir diğer yanda da kendi dönemlerinde yaşanan ve kendi sorunlarına paralel sorunlar barından konulara da kayıtsız kalmadıkları söylenebilir. Örneğin anti-militarist bir tutum sergileyerek, aynı döneme denk gelen Amerikan’ın Vietnam Savaşı üzerinden yürüttüğü politikalara da karşı çıkarak, kadınlar Amerikan’ın Vietnam Savaşı’na girmesini eleştirmişlerdir (Örnek, 2015, s. 113).

1.2.3. Üçüncü dalga dönemi

Üçüncü dalga feminizmin birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerden özellikle konuya ve sorunlara yaklaşımı açısından önemli ölçüde ayrıldığını söylemek mümkündür. “1980’lerin sonlarından günümüze kadar ki süreci ele alan bu dönem, feminizmin tarihsel gelişim çizgisinde “Üçüncü Dalga Feminizm” olarak adlandırılmaktadır ve bu dönemdeki tartışmaların amacı, kadın hareketlerinin daha geniş bir tabana yayılmasını sağlamaktır (Tür & Koyuncu, 2010, s. 6).” Evrensel “kadın” tanımlamalarına ve evrensel feminist kuramları yerine çok daha yerel kadın sorunlarına yöneldikleri ve böylece kadınların sorunlarının ortak noktalarına değil onların farklı yönlerini ön plana çıkardıklarını söylemek mümkündür. Bu bakış açıları nedeniyle de birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerdeki söylem ve savunuları birçok açıdan eleştirdikleri de eklenebilir. Üçüncü dalga feminizmin, kadınlar arasındaki farklı kimliklere önem verdiğini, ırkından veya cinsel yöneliminden dolayı eziyete maruz kalan kadınları da düşünce kapsamına alarak bu fikri farklılıkların konuşulmasını sağladığını, özellikle “toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, etnisite, cinsellik, milliyetçilik, siyaset, iktisat vb. konuları ele almış ve bu olguları feminist bir bakış açısıyla teorikleştirmeye çalışmış” olduğunu da ifade etmek mümkündür (Taş, 2016, s. 171-172). Ayrıca “kadını sınırlayan ve baskı altında tutan mikro konularla da ilgilenildiği, toplumsal değişimi sağlayacak, bilinçlenmeyi arttıracak

eylemlerin ve eğitimin yaygınlaşması üzerinde durulduğu görülmektedir (Tür & Koyuncu, 2010, s. 7)”.

Amerika’da üçüncü dalga feminizm, özellikle 1990’ların sonrasında “Grrrl Feminizm” ismiyle ön plana çıkarken, Avrupa kıtasında “yeni-feminizm” şeklinde isimlendirilmiştir. Ayrıca bu dönemde feministlerin, “Lipstick Feminizm”, “Girlie Feminizm”, “Riot Grrrl Feminizm”, “Trans-Feminizm”, “Cybergrrl Feminizm” ya da “Cyberfeminizm” gibi farklı fraksiyonlarda veya farklı isimler altında da kendilerini ifade ettikleri görülmektedir.

“Bunlar teknolojiyi kullanmakta ve diğer gruplarla ilişki kurmaktadırlar. Çeşitli cinsiyet ayrımcılığı niteliği taşıyan kelime ve kavramları eleştirmişler ve kendileri yeni kavramlar ve iletişim yolları yaratmışlardır. Bu akımın içinde olan feministler onları onurlandıracak feminist teoriler ve politika oluşturmayı amaçlamışlardır. Bunlar kadınlık kavramını kapsayıcı bir şekilde yeniden tanımlamışlar ve farklı kadın gruplarının, cinsiyet, ırk, sınıf ile ilgili sorunlarını dile getirmişlerdir (Örnek, 2015, s. 116).”

Ek olarak bu bahsi geçen feministlerin, özellikle her türden kadına şiddete, insan kaçakçılığına, yaygınlaşan ve popülerleşen estetik operasyonlara karşı eleştirel bir tutum sergilemesi ortak özellikleri olarak ifade edilebilir. Ayrıca üçüncü dalga feministler, kimlik üzerine yapılan tartışmalara yoğunlaşmalarının da etkisiyle birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerin ve bu hareketlerin neticesinde ortaya çıkan kuramsal çalışmaların “beyaz kadın” bakış açısı hakimiyetinde olduğunu ileri sürerek onları eleştirdikleri de belirtilebilir.

Üçüncü dalga feminist hareketi diğerlerinden ayıran bir diğer özelliği de özellikle üretilen söylemler üzerinde durarak, “çeşitli cinsiyet ayrımcılığı niteliği taşıyan kelime ve kavramları eleştirmişler ve kendileri yeni kavramlar ve iletişim yolları yaratmışlardır. Bu akımın içinde olan feministler onları onurlandıracak feminist teoriler ve politika oluşturmayı amaçlamışlardır (Örnek, 2015, s. 116).” Bu sayede birçok üniversitede kadın çalışmaları alanında programlar açılmaya başlamış ve sosyal bilimler alanında yapılan erkek egemen söylemlere bağlı çalışmalar analiz edilerek eleştirilere tabi tutulabilmiştir. Birçok konuya kadınların perspektifinden ve kadın odaklı bakabilme olanağı ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda “kadınların tarihi”, “feminist dil bilimi” gibi ayrıntılı akademik alanlar da oluşmuştur (Arat N. , 1991, s. 71). Feminizm, 1990’ların başında sosyal bilimler alanında ortaya çıkan yeni gelişmeler ve modernizm sonrası dönemin getirdiği etkilere ve özcülük karşıtı yaklaşımlara da kayıtsız kalmamıştır.

“Erkekler ve erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler, ağırlıklı olarak ikinci dalga feminizmin hâkim olduğu bir alan olmasına karşın, sosyal ve beşerî bilimlerin diğer alanlarında olduğu gibi, bu alanda da postmodern, postyapısalcı, postsömürgeci, yapı-bozumcu ve çökkültürücü yaklaşımlar son yıllarda öne çıkmaya ve üçüncü dalga feminizmin etkileri görülmeye başlamıştır. Bunun en belirgin göstergesi, olasılıkla beden, söylem ve maduniyet gibi temaların son yıllarda ön plana çıkmaya başlaması ve daha önce modernite çerçevesinde tartışılan erkek öznelliğinin artık postmodern bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanmasıdır (Bozok, 2009, s. 276).”

Uluslararası ilişkiler alanında da feminist bakış açısının gelişmesinin yine bu döneme denk düştüğü ileri sürülebilir. Örneğin Ann Tickner, Sandra Harding, Cynthia Enloe ve Christine Sylvester gibi isimler bu alana önemli katkılar sunmuşlardır. Bu kişilerin etkisiyle askeri politikalar, savaşlar, nükleer silahlanma, doğaya verilen zararların ataerkil nedenleri, terörizm olgusu, enerji sorunları gibi daha önceki feminist akımlarda yer bulmamış birçok konu feministlerin gündemine girmiş, araştırma konusu haline gelmiştir (Tür & Koyuncu, 2010, s. 5). Ayrıca Natasha Walter tarafından yazılan “The Feminism” (1998), Judith Butler tarafından yayımlanan “Gender Trouble” (1990) ile “Bodies That Matter” (1993) ve Donna Haraway’ın “Cyborg” (1987) isimli eseri bu dönemde ortaya çıkan ve bu dönemin bakış açısının anlaşılmasında, üçüncü dalga feminist hareketlerin dünya çapında duyulmasında önemli katkıları olduğunu eklemek gerekmektedir.

Feminist akımlar açısından önemli bir etki yaratan Gilman’ın “The Home” (1903) adlı eseri gibi Donna Haraway’ın “Cyborg” eserinin de ona benzer bir çizgide “yabancılaşma” konusunu temel aldığı ifade edilebilir. “Cyborg”un kendi döneminde “The Home” benzeri bir etki yarattığı söylenebilir. Özellikle Gilman’ın eserinde, kamusal ve özel alan ayrımı eleştirisi bağlamında kadının rolü ve kadının ev içindeki konumunun nasıl yabancılaşmaya neden olduğunu incelediği gibi Donna Haraway de makine insan benzeri bir “Cyborg” metaforu üzerinden benzer bir bakış açısını gelişen teknoloji ve bilim ortamında nasıl ortaya çıktığını, “yabancılaşmanın” nasıl gerçekleştiğini incelediğini belirtmek mümkündür (Alp, 2014, s. 342). Benzer şekilde çalışmalar üreten diğer düşünürler arasında Angela Davis ile Susan Sontag’ı da saymak mümkündür. Bu düşünceler de yabancılaşmanın mekânı olarak “evi” analiz etmişlerdir (Donovan, 2001, s. 153).

Sonuç olarak kısaca ifade edilecek olursa, aslında üçüncü dalga feminizmin, kendinden önce gelen feminist dalgalardan önemli noktalarda ayrıldığı gözlemlense de

bir diğerk açıdan da onlarla iç içe geçen tarafları olan bir hareket olduğu söylenebilir. Üçüncü dalga öncesindeki hareketlerin modernist ve yapısalcı kuramlardan etkilendiğı ifade edilecek olduğunda bu feminizmin modern sonrası döneme denk gelmesi nedeniyle ve kendi döneminin post-modernist, post-yapısalcı kuramlarının etkilerini taşıması bağlamında “post-feminizm” olarak adlandırılması da mümkündür.

Buraya kadar yapılan analizler neticesinde hem geçmişten günümüze kadar feminizm üzerine ortaya konulmuş olan farklı kuramsal çalışmalar detaylı bir şekilde ifade edilmiş hem de kendi tarihsel süreci içerisinde feminist hareketlerin hangi aşamalardan geçtiğı, nasıl gelişmelere tabi olduğu ayrıntılı olarak tespit edilmiştir. Böylece bu bölümün birinci kısmında ele alınan kuramsal çerçeve ile ikinci kısmında yer alan tarihsel gelişmeler ışığında farklılıklar gösteren feminist dalgaların birbirleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve kavranabilmesi mümkün olmuştur. Feminizm, sanat ve baskiresim arasındaki ilişkiyi analiz etmeye geçmeden önce, bir sonraki bölümde tezin temel odak noktasını oluşturacak olan kuramsal yaklaşımların ve farklı feminist hareketlerin nasıl bir “kadın” algısı olduğunun tespit edilecektir.

1.3. Feminizm ile “Kadın” İlişkisi

Bu bölümde temel olarak cevabı aranan soru: Farklı feminist kuramlarda ve üç farklı feminist dalgada nasıl bir “kadın” algısı söz konusudur, “kadın” kavramı konusunda hangi noktalarda ortak bakış açısına sahiplerdir? olacaktır. Bu soruya verilecek cevaplar sayesinde Tezin ana araştırma konusunu oluşturan “Feminizm, sanat ve baskiresim” arasındaki ilişkinin “kadın” bağlamı üzerinden incelemesini yapmak mümkün hale gelebilecektir. Ayrıca kendinden önceki iki bölüm, tezin temel araştırma noktası açısından tekrardan değerlendirilecek ve araştırmayı toparlayıcı bir özelliğe sahip olacaktır. Bundan dolayı da bu bölüm aynı zamanda bir nevi konuyu toparlayıcı bir ara sonuç olarak da görülebilir.

Feminizm ile “kadın” arasındaki ilişkiyi incelemeye geçmeden önce netleştirilmesi gereken bir diğerk kavram da “algı”dır. Algı kavramı gerek felsefe alanında gerekse de gündelik kullanımda çok farklı anlamlarda ele alınıyor olsa da bu tez bağlamında, “algı” Türk Dil Kurumu Sözlüğünde de ifade edildiğı gibi yönelinen şeyin bilincine varılması anlamında ele alınmıştır. Böylece çalışma bağlamında da bilincine varılan o şey hakkında ileri sürülen yargılar incelenebilmiştir.

Feminist düşünürler ve hareketler açısından yönelinen ve anlaşılmaya çalışılan şeyin kendisinin doğrudan “kadın” olduğu ve kendi perspektiflerinden anladıkları açılardan kadını ve bu bağlamdaki ilişkileri açıklamaya çalıştıkları açıktır. Dolayısıyla feminist düşünürler tarafından yapılan analizlerin ve farklı kadın hareketleri neticesinde ortaya çıkan fikirlerin kendi kavrayışları temelinde bir kadın bilinci oluşturduğunu belirtmek mümkündür. Bunun bir sonucu olarak da her bir ayrı feminist kuramın ya da farklı feminist dalganın kendine has ve belli türden bir “kadın” algısına sahip olduğu ifade edilebilir. Kısaca belirtmek gerekirse bu çalışma boyunca kadınlara ya da kadın problemlerine ve bu problemlerin nedenlerine ilişkin oluşan bu bilince, genel olarak “kadın algısı” denilmesi uygun görülmüştür. Bu bölümde de işte bu farklı kuramsal çalışmaların nasıl bir “kadın” algısına sahip oldukları netleştirilmeye çalışılmış ve karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir.

Bu çalışmada kuramsal alanda yapılan incelemeler sonucunda toplum bilimsel ya da felsefi açıdan birçok farklı feminist teori ve kuramsal yaklaşım olduğu ortaya konulmuş ve her bir yaklaşımın da kendi temel sorununun ve araştırma konusunun değişkenlik gösterdiği görülmüştür. Bu konuda elde edilen bulgular şu şekilde özetlenebilir: Genel olarak bütün feminist teoriler “kadın” konusuna değinmektedirler. Bu genel “kadın” kavramı temelinde inceledikleri konular ise kadın-erkek (toplumsal cinsiyet) eşitliği, kadının toplumdaki, siyasetteki, ekonomideki, eğitimdeki ya da emek piyasasındaki konumu, kadın hakları, ataerkillik, nesneleştirilen ya da metalaştırılan kadın, kadın bedeni, kadın biyolojisi, geleneksel sınırlar içindeki kadın (anne, ev kadın vb. gibi), kadına şiddet olarak sınıflandırılabilir.

Her bir teorinin “kadın” kavramına dair farklı bir bakış açısının olduğu açıktır. Bu farklı bakış açıları aslında farklı parçalardan oluşan ve araştırmacıların kendi “kadın” algılarını açıklamaya yönelik çalışmalardan oluştuğunu ifade etmek mümkündür. Tıpkı bir yap-bozun küçük parçalarının uygun şekilde bir araya getirilmesiyle oluşan görsel gibi bu farklı “kadın” algılarından oluşan parçaların da bir araya getirilmesiyle tüm feminizm alanında yapılan çalışmaların büyük harfler ile ortaya konulan bütüncül bir “KADIN” algısına götürebileceğine inanılmaktadır.

İlk dalga feminist hareketlerin düşünsel alt yapısını oluşturan ve kuramsal anlamda ortaya konulan düşüncelerin içeriğinin aydınlanma ve liberal dönem feminizm ile kültürel feminizm olarak isimlendirilmesinden de anlaşılabilceği gibi kendi zamanının felsefi, kültürel ve bilimsel üretimlerinden doğal olarak etkilenmişlerdir. Bu bahsi geçen feminist

düşüncelerin temelinde yer alan kadın, rasyonel düşünen bir varlıktır. Bu bağlamda da bu dönemin feministlerinin, kadınların düşünsel yetileri açısından erkeklerle aralarında hiçbir farklılık olmadığına inanan bir algıya sahip olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla bu feministler açısından kadın ve erkek gerek ruhsal gerekse de akılsal bir varlık olmaları bakımından birbirlerine denk görülmüştür. Eğitimin ve politik kararların verildiği alanlarda var olabilmenin önemini keşfeden feministler, erkeklerle eşit rasyonel bir varlık oldukları varsayımına dayanarak eğitimsel ve siyasal alanda erkeklerle eşit haklara ve fırsatlara sahip olmanın uygun olacağını savunmuşlardır. Kültürel feministler ise bu düşüncelere ek olarak kadınların erkeklerle arasında bir takım farklılığın olduğunu kabul etmişler ama bu farklılıklarının önemli katkılar sağlayabileceğini ileri sürmüşlerdir. Kadınların erkelere kıyasla sezgisel düşünmeye, kolektif çabaya ve eleştirel düşünceye daha yatkın olduğunu iddia etmişlerdir. Anne olan kadının biyolojik anlamda hayat verici bir rolü olmasının önemine dikkat çekmişlerdir. Bu farklılıklardan faydalanmanın önündeki en büyük engelin ise evlilik, seks işçiliği gibi durumlardan dolayı kadınların hem ekonomik bağımlılıklarının artması hem de kamusal alanın kadınlara kapalı olup özel alana yani eve hapsedilmeleri olduğunu savunmuşlardır.

Özetle ifade edilecek olursa; ilk dalga feminist hareketlere dahil edilen feministler açısından kadın algısının, rasyonel bir varlık olarak, erkeklerle toplumun her alanında eşit haklara sahip, önemli avantajlar yaratan farklılıkları olan, ekonomik anlamda bağımsız ve kamusal alanda var olabilen bir varlık şeklinde olduğu ifade edilebilir.

İkinci dalga feminist hareketler içinde yer aldığı ifade edilebilecek feminist kuramsal çerçevenin yine o dönem ortaya çıkan Marksist kuramdan, Freud'un Psikanaliz kuramından ve Jean Paul Sartre ile Simone de Beauvoir gibi düşünürlerin otaya koyduğu varoluşçu felsefenden oldukça etkilenmiş olduklarını ve bu kuramsal etkiler altında bir kadın algısının oluşturduklarını söylemek mümkündür.

İkinci dalga feminist hareketlerdeki kadın algısı, ilk dalga hareketlerde olduğu gibi erkek ile arasındaki eşitsizliğe vurgu yapmıştır. Birinci dalgadakinden farklı olarak ikinci dalgada, kamusal alandan dışlanan ya da üretim alanlarında ikinci sınıf görülen, düşük ücretlerle çalıştırılan, köleleştirilen, hatta bu alanda yeri bile olmayan evde kalarak ev hanımı olması gereken, freudyan anlamda eksik erkek olarak kabul edilen, el işleri üreten, anne olarak çocuk yetiştirmek zorunda olan bir kadın algısının oluşmuş olduğunu söylemek mümkündür. Bu gibi eşitsizliklerden dolayı ayrıca erotik olarak ya da diğer açılardan nesneleştirilen, pornografikleştirilen, ötekileştirilen bir kadın algısının ön plana

çıkıldığı söylenebilir. Böylece erkek egemen kodların yeniden üretilmesi görevini de örtük olarak üstlenmek zorunda kaldıklarını iddia eden feministler bu bahsi geçen erkek egemen perspektiften yaratılmış kadın algısını yıkmak için çabalamışlardır. Dolayısıyla aslında reaktif bir tutum ve çabayla bir yandan kendileri açısından erkek egemen kadın algısının doğru olmadığını, bu algının yanlış olduğunu ileri sürmüşler, diğer yandan da köle olmayan, eve hapsolmayıp kamusal alanda erkekler gibi var olabilen, ticari meta gibi nesne değil, kendi ayakları üzerinde durabilen bağımsız, ötekileştirilmeden özne olabilen bir kadın olarak var olabilmenin mücadelesini verdiklerini söylemek mümkündür.

İkinci dalga feminist hareketler içerisine dahil edilen feminist düşüncelerin etkileriyle birlikte sadece hukuksal alanda ve eğitim alanında erkeklere eşit bir kadın algısı değil, ekonomik alanda da erkeklerle eşit haklara sahip, toplum içinde ve kamusal alanda tıpkı erkekler gibi bağımsız birer özne olarak var olan, bir kadın algısının oluşmuş olduğu belirtilebilir.

Üçüncü dalga feminizm, modernizm sonrası dönemde ortaya çıkan düşünsel gelişmeler ile birlikte dikkati dilsel belirlenimler ve erkek egemen kültür tarafından içeriğine karar verilen bir kadın kimliği üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemde konuya ilişkin olarak Judith Butler ve Julia Kristeva'nın yapmış olduğu katkıların önemli ölçüde etkili olduğu ileri sürülebilir. Ayrıca post-modernizm ve küreselleşmenin de etkisi ile birlikte ortaya çıkan yeni feminist düşünceler, küresel feminizm, eko-feminizm gibi çağdaş yaklaşımların kendinden önceki akımların kadın algısına farklı bir perspektif kazandırdığı ifade edilebilir.

Erkekler açısından belirlenen kadın, dişil özelliklerin ön plana çıkarıldığı ve aile, annelik, doğurganlık, evlilik gibi unsurlar ile anlam kazandırıldığı, kurulan siyasal, hukuksal, ekonomik, eğitimsel sistemlerle sürdürüldüğü, tecavüz, pornografi ve fahişelik gibi unsurlarla desteklendiği bir kadın algısı söz konusudur. Örneğin çalışmanın ilk kısmında Butler tarafından belirtildiği gibi, kadınlığın biyolojik ve zorunlu bir unsur olarak kabul ediliyor olmasının erkek egemen bakış açısının ürünü olduğu, bu doğrultuda belirlenen 'kadın'ın aslında bir zorunluluk değil yaşamında maruz kaldığı olaylar ve yapmış olduğu eylemler sonucu bir kimlik olarak belirlendiğini ileri sürmüştür. Benzer şekilde Kristeva'nın ise bu durumu belirleyen yapının dilsel olduğunu belirttiğine değinilmişti. Buttler gibi Kristeva'ya göre de kadın, dil tarafından belirlenen belli bir kategori ya da kimliktir denilebilir. Dilsel olarak belirlenen kadının erkeğin zıddı olduğu ve aslında bu yüzden negatif kadın algısının hâkim olduğu ileri sürülmüştü. Eğer

erkeklere eşit bir kadın kimliğinin oluşması isteniyorsa öncelikle bu kadın algısının terk edilip onun yerine tamamen kadınların kendileri tarafından belirlenen ve inşa edilen bir kimliğin var edilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Eko-feminizm ile birlikte literatüre giren ve bu bahsi geçen kimliğin inşa edilmesi ve yeni bir kadın algısına sahip olmanın önündeki bir diğer engelin avcı toplayıcılık ile erkek egemenlik arasında kurulan ilişkide yatmaktadır. Bu yüzden et oburluk, hayvanlara ve doğaya yapılan zulümler ile kadın arasında bir ilişki kurulduğu da eklenebilir.

Üçüncü dalga feministler açısından erkek cinsinin zıddı olan ya da karşıtı olan bir kadın algısının var olduğunu söylemek mümkündür. Bu feministlerin kadın kimliğini kendi özelinde ya da kendi ilişkileri içinde değil, erkeğin karşıtı olarak kurguladıkları gözlemlenmektedir. Bu yüzden de bu feministlerin ortaya koyduğu düşüncelerde negatif bir kadın algısının hâkim olduğu ifade edilebilir. Fakat bu durumun üçüncü dalga feministler açısından genel geçer bir kabul olmadığının ortada olduğunu da söylemek mümkündür. Çünkü her ne kadar kendilerinin ortaya koymuş olduğu kadın algısı negatif olsa da bu algının değişmesi mümkün olduğu ve bu değişimin dilsel, eylemsel ve kültürel unsurların kadınlar tarafından belirlenebilmesine bağlı olduğu belirtilebilir. Bu bahsi geçen değişimin gerçekleşmesinin ise bu dönem feministler açısından kritik öneme sahip olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Çünkü ancak böylelikle kadınlar açısından kabul edilebilir ve erkeklere her alanda eşit bir kadın algısının inşa edilebileceği inancı hâkim olduğu belirtilebilir. Aksi taktirde kadınlar kendilerini kendi özelliklerinde, kendi ilişkileri içinde inşa edemeyebilirler. Yani erkek cinsinin zıddı olarak kurgulanan, erkek egemen dil, kültür ve eylem setleri çerçevesini aşamayan bir tür olmak zorunda kalabilirler.

Buraya kadar ele alınan kuram ve hareketler içerisinde her bir dönemin kadın algısı kendi içinde farklı farklı değerlendirilmiştir. Ancak bütün bu farklılıklarına rağmen genel olarak feminist akımlara ve kuramlara bakıldığında bir takım ortak noktada buluşabildikleri görülmektedir. Bu durumda da her açıdan olmasa bile bazı açılardan ortak bir kadın algısına da sahip olduklarını ifade etmek mümkündür. Aynı ayrı ele alınan feminist kuram ve hareketler içerisindeki kadın algısının ortak noktaları üzerinden bir bütün olarak bakıldığında, temelde tüm feministler açısından; her anlamda ve her alanda erkeklerle eşit, özel alana hapsedilemez, belli görev ve fonksiyonları gerçekleştirdiği kabul edilecek şekilde nesneleştirilemez, erkek egemen kültür tarafından belirlenen bir

kimliği kabullenemez, kendi kimliğini kendi inşa eden ve bir özne olarak var olabilecek bir kadın algısının olduğunu ifade etmek mümkündür.

Buraya kadar yapılan incelemeler sayesinde feminist kuramların ve hareketlerin genel  er evesi çizilmiş, bu  er eve bağlamında “kadın” algısı konusu netleştirilmiştir. Çalışmanın bu bölümün devamında gelen ikinci ve üçüncü bölümlerinde yapılan incelemelerde ise bu kadın algısının ne şekilde ele alındığı, nasıl yaklaşıldığı, bu bahsi geçen kadın algısının gelişmesine ne gibi katkılar sunulduğu incelenecektir. Ayrıca Feminizmin temel sorunlarına ilişkin yapılan çalışmalar çok açıktır ki, birçok çalışma alanıyla, disiplinle, farklı bilimlerle doğal olarak karşılıklı ilişki ve etkileşim içinde olmuştur. Kendi kuramsal ve düşünsel çerçevesini oluştururken, farklı dalgalara ait feminist hareketlerin düşünsel zeminini hazırlarken bu farklı alanlardan beslenmiş olduğu reddedilemez. Aynı zamanda farklı alanlarda doğrudan feminist çalışmaların yapıldığı da ortadadır. Kadın tarihi, feminist felsefe, toplumsal cinsiyet sosyolojisi gibi birçok alan buna örnek olarak verilebilir. Feminizm üzerinde etkisin belki en bilinenin ve en görünür olanın sanat alanında hatta doğrudan feminist sanat alanında gerçekleşmiş olduğunu ve gerçekleşmeye de devam etmekte olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu konuya dair feminizm ile sanat arasındaki ilişki ve etkileşim daha ayrıntılı olarak bir sonraki bölümde incelenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. FEMİNİZM VE FEMİNİST SANAT İLİŞKİSİ

Çalışmanın bu bölümünde feminizm ve sanat arasındaki ilişki, feminist sanat olgusu üzerinden incelenmiştir. Bu anlamda feminist sanat başlığı altında cevabı aranacak soruları şu şekilde özetlemek mümkündür: Öncelikle “Feminist sanat nedir?”, “Feminizm olgusu ile feminist sanat nasıl bir paralellik göstermektedir?”, “Feminizmi ele alan sanatçıların feminizme yönelme sebepleri nelerdir?”, “Feminist sanatın ortaya çıkmasına neden olan koşullar nelerdir?”, “Hangi sanatsal çalışmalar feminist sanat başlığı altında ele alınabilir?” gibi sorular ile feminist sanatın genel çerçevesi belirlenmeye çalışılmıştır. Böylelikle sanatsal üretimler ile feminist kuramlar ve feminist hareketler arasında nasıl bir bağlantı var ve özelde feminist sanat olgusu bu bağlamda nasıl bir kapsama sahip ortaya konulmaya çalışılacaktır. Çalışmanın kuramsal kısmında ortaya konulan ve farklı dönemlerde ortaya çıkan feminist düşünce ve hareketlerde görülen yaklaşımların feminist sanatçılar üzerinde nasıl etkileri olduğu böylelikle netleştirilebilecektir. Daha sonrasında feminist sanatçıların ortak ve ayrıştıkları noktaları görebilmek amacıyla onların temel meselelerinin analizi yapılacaktır. Bu bağlamda feminist sanatçıların odaklandığı temel noktaların neler olduğu, hangi dönemlerde hangi problemler üzerine yoğunlaştıkları incelenecektir. Bu bahsi geçen analizlerin ışığında feminist sanatın genel çerçevesi belirlendikten sonra da feminizm ile sanat arasında nasıl bir ilişki olduğu, bu doğrultuda aslında tezin temel sorunlarından birini oluşturan kadın kavramının sanatçılar tarafından ne şekilde ele alındığı ve kadın kavramının bu noktada nasıl bir öneme sahip olduğu sorgulanacaktır. Böylece “kadın” konusuna feminist sanatçıların hangi temeller üzerinden yaklaşmış oldukları açıklanabilecektir. Feminist düşünce ve hareketlerin feminist sanatçılar ile ortak noktalarının olup olmadığını, onları ayıran ve birleştiren “kadın” algılarının neler olduğu üzerine inceleme yapılabilecektir.

Bu bölümün ilk kısmında feminist sanat olgusu incelenecektir. Bu kısımda “feminist sanatın” kapsam ve çerçevesi açıklanmaya çalışılacaktır. İkinci kısımda ise feminist sanatın ortaya çıkış süreci, çıkışına neden olan olaylar ve bu sürece katkısı bulunan kişiler değerlendirilecektir. Üçüncü kısımda ise feminist sanat doğrudan feminist sanatçıların yapmış olduğu işler üzerinden analiz edilecektir. Bu başlık birinci ve ikinci kuşak feminist sanatçılar olmak üzere iki alt başlığa ayrılacaktır. Her iki gruba üye sanatçıların ileri sürdükleri düşünceler ve ortaya koymuş oldukları çalışmalar üzerinden

feminist sanat, feminist sanatçılar ve bu sanatçılar tarafından ortaya konulmuş çalışmalara ilişkin geniş kapsamlı bir analiz yapılacaktır. Bu analizler sonucunda da feminist sanatçıların hangi noktalarda sorgulamalarda bulundukları ve nasıl bir kadın algısına sahip oldukları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

2.1. Feminist Sanat Olgusu

“Feminist Sanat” olgusunun doğrudan feminist düşünce ve bu düşünceye bağlı politik hareketlerin etkisi ile ortaya çıkan sanatsal üretimler bütünü olduğunu ifade etmek mümkündür. Başka bir açıdan ifade edilecek olursa; feminist sanat, toplum bilimleri kapsamında Feminizm olarak tespit edilen fikirler sistemini ve bu sistemin temel sorunlarını kendine düşünce ve üretim temeli olarak alan ve işlerini bu bağlamda ortaya koyan sanat akımı olarak özetlenebilir. Ancak feminist sanatın feminist düşünce ve hareketler ile eş zamanlı olarak ortaya çıktığını söylemek mümkün değildir. Yani ilk feminist sanat çalışmaları feminizmin birinci dalgasına denk gelmemektedir. Feminist sanat alanına ilk dahil edilen çalışmaların tarihsel anlamda daha çok feminizmin ikinci dalgasına denk gelen dönemde oldukları gözlemlenmektedir. Feminist sanat çalışmalarının yaklaşık olarak 1960’lı yılların sonlarına doğru Amerika Birleşik Devletleri’nde ve daha sonra da Avrupa Kıtasında yapılmaya başlandığı da eklenebilir. Daha sonrasında bu sanatsal yaklaşım diğer ülkelere yayılmıştır. “Özellikle 1960 sonrası feminist dalga, feminist sanatın konuları ve bu konuları ele alış biçimleri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir (Alp, 2014, s. 340).” Feminist sanat için de feminizmin temel odak noktası olan kadının temel hakları, kadının toplum içindeki konumu, kadının ötekileştirilmesi vb. gibi konuların önemli olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda feminist sanat; 1960’lı yıllardan itibaren ABD’de bir grup sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni tarafından başlatılan, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümü ile dışlanmasına karşı mücadeleler sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Genel olarak da bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimleri, Feminist Sanat başlığı altında değerlendirilmektedir (Antmen, 2010, s. 239).

Sonuç olarak feminist sanatın en temel probleminin, feminizm bağlamında ve kendi çalışma alanında “kadın” konusu olduğu ortadadır. Genel olarak kadın sorunlarının yanı sıra, kadın-erkek eşitliği, kadın hakları vb. konular üzerinden kadın sanatçıların sanat tarihindeki yeri, sanat eğitimi alanında kadınların konumu, müze, galeri, akademi vb.

sanatsal mekânlarda kadınlara ayrılan söz hakkı gibi temel sorunlar bu alanda çalışan sanatçılar için belirleyici olmuştur. Bu açıdan bakıldığında da feminizm ile feminist sanat tam bir paralellik göstermektedir denilebilir.

2.2. Feminist Sanatın Ortaya Çıkışına Katkıda Bulunanlar

Sanatçıların feminist sanat alanında üretimlerde bulunmuş olmalarının temelleri elbette feminist düşünce ve feminist politik pratiklerde yattığı yadsınamaz. Ancak feminist sanatın doğuşuna ilişkin ilk adımın Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin tarafından atıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Linda Nochlin 1971 yılında konuya “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?” gibi çok basit bir soruyla dikkatleri çekmeyi başarmıştır. Bu soru aynı zamanda onun konuyla ilgili derin bir sorgulamanın yapıldığı makalesinin de başlığını oluşturmaktadır. Bu soru ya da başlık, çok net bir şekilde feminist düşüncenin temel sorunu olan kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin, kadının yok sayılışının, dışlanmasının, ötekileştirilmesinin sanat alanında ne şekilde var olduğunun sloganik bir ifadesi gibidir. Yıldız Öztürk’e göre Linda Nochlin makalesinde;

“...sanat kurumlarında doğal addedilen idealize-estetize edilmiş kadın prototipinin aşındırılmasının önünü açmıştır...Sanat alanındaki cinsiyetçi ayrımın nedenini tarihselleştirerek toplumsal kurumların bu ayrımcılıktaki rolünü sorgulamış, sanatçıları ‘deha’ kavramıyla değerlendirmenin ‘büyük sanatçı miti’ yarattığını belirterek, sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal ve kurumsal yapıları analiz etmeden, başarının tamamen bireysel kriterlere indirgenmesi durumunu eleştirmiştir (Öztürk, 2013, s. 84-85).”

Linda Nochlin makalesinde, sanat alanında yaşanan kadın erkek eşitsizliğini “kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse neden bugüne kadar hiç kadın sanatçı çıkmadı? ...hiç büyük kadın sanatçı çıkmamıştır çünkü büyük olmak kadınların kapasitelerini aşar (Nochlin, 2021, s. 146-147).” şeklinde ironik bir söylemle eleştirmiştir. Bu ifadeleriyle kadınların sanat alanından dışlanmalarının kendi bireysel eksikliklerinden ya da erkeklere kıyasla daha vasıfsız özelliklere sahip olmalarından kaynaklanamayacağına dikkat çekmek istemiştir. Kadınların sanat alanında yok sayılmalarının en önemli sebebini sanat tarihinin Batılı beyaz erkek bakış açısıyla yazılması olarak belirtmiştir. Dolayısıyla kadının sanatsal yetenek veya potansiyeli ne olursa olsun kurumsal olarak erkekler gibi kabul göremeyeceğini ileri sürmüştür (Nochlin, 2021, s. 175). Ayrıca bu iddiasını; erkek ve kadın sanatçıların çalışma koşullarının eşit olmaması, kadınlara çıplak modellerle çalışma imkanının verilmemiş olması, evlilik ve kariyer arasında sıkışmışlık, kadınların erkeklerle eğitim vb. alanlarda eşit haklara sahip olmaması, ustalık, yetenek gibi

kavramların erkekler özelinde değerlendirilmesi gibi argümanlarla desteklemiştir. Sonuç olarak; Nochlin'in dikkat çektiği bu noktalar birçok sanatçı tarafından sorgulanmış ve konuya ilişkin farklı bakış açılarının sunulduğu birçok sanatsal üretim ortaya çıkmıştır. Bu sayede Nochlin'in ortaya koyduğu düşüncelerin, feminist sanata önemli bir katkısının olduğu yadsınamaz.

Amerikalı yazar, sanat eleştirmeni ve küratör olan Lucy Lippard, feminist sanata önemli katkısı olan bir diğer isimdir. Ahu Antmen'e göre ilk feminist sanat eleştirisini yapma çabasında olan "Lucy Lippard, ayrılıkçı sanat eleştirisinin erken döneminin en önemli figürlerindendir (Ahu Antmen, 2014, s. 55)." Eğer belli bir kurama bağlı kalacak olursa ataerkil sistemin çerçevesinden kendisini kurtaramayacağını düşünen ve bu yüzden belli bir kurama bağlı kalmak istemeyen Lucy Lippard, 1980'li yıllarda feminist sanata ilişkin birtakım modeller belirlemiştir. Bunlar sırasıyla "(1) grup ve/veya kamu ritüeli; (2) Görsel imgeler, ortamlar ve performanslar aracılığıyla kamu bilincinin yükseltilmesi ve etkileşim sağlanması; (3) İşbirliğine dayalı/ kolektif veya anonim sanat üretimi (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 56)." olarak ifade edilmiştir. Feminist sanata dair çalışmalarını da bu belirlenimler üzerinden gerçekleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Lucy Lippard'ın bu bahsi geçen düşüncelerini sadece teorik alanda bırakmayarak pratik alana taşıma hedefiyle "galeri ve müze sergilerinden tamamen dışlanan kadın sanatçıların haklarını korumaya ve kamuoyu oluşturmaya yönelik olarak Kadın Sanatçıları Geçici Komitesi'ni (Ad Hoc Committee of Women Artists)" kurduğunu da eklemek gerekir (Toprak, 2018, s. 218).

Amerikalı sanatçı Harmony Hammond aynı yıllarda feminist sanatın ortaya çıkıp gelişmesinde katkısı olan bir diğer kişidir. Harmony Hammond özellikle sanat ve siyaset arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin önemine dikkat çekmeye çalışmıştır. Ahu Antmen'e göre; Harmony Hammond, "sanat ile siyaseti bir araya getirecek ve böylece kadınların bu iki alan arasındaki ilişkiyi anlamasına ve geliştirmesine yardımcı olacak bir feminist eleştiri peşindedir (Antmen, 2014, s. 60)." ve böylece kadın sanatçıların olanaklı en iyi sonuçları alabileceğini düşünmüştür.

Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı" makalesinin yayınlanmasından on yıl sonra Britanyalı sanat tarihçi Griselda Pollock'un yazmış olduğu makalelerin de feminist sanata ilişkin çalışmaların ortaya çıkmasında önemli katkıları olduğunu söylenebilir. Griselda Pollock kadın sanatçılara dair bilgilerin doğru bir şekilde açığa çıkarılması gerektiğinin altını çizmiş, sanat tarihini yapısökümüne uğratmak

gerektiğini belirtmiş ve tüm bunlara ek olarak cinsel farklılık üzerine teorik ve tarihsel analizlerin yapılmasını önermiştir (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 89).

Buraya kadar yapılan incelemelerde de görülebileceği gibi sanat tarihine ilişkin yöneltilen bu sorgulamalar ve eleştiriler sayesinde, kadınların sanat alanındaki varlığının, görünürlüğüünün artması ve erkek egemen bakış açısının dışında bir sanat tarihinin oluşturulabilmesine olanak sağlanmıştır. Ayrıca sanat alanına ve sanatsal üretimlere yönelik yapılan “feminist eleştiri, kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilişini dünyanın en doğal durumuymuş gibi sunan bir tarihin cinsiyetçi bakışını ortaya koymayı amaçlamış ve bunu başarmıştır (Antmen, 2014, s. 8).” Sonuç olarak bu çabalardaki “temel hedef, mevcut erkek egemen sanat dünyasına girmek ve/veya burada kabul görmek için mücadele etmek değil, “kadınları görünür kılmayı hedefleyen ‘düzeltmeci’ ya da ‘telafi edici tarihçilik’ anlayışını aşarak kurumsallaşmış bir iktidar alanı olarak sanat tarihini eleştirmek ve yeniden yazmaktır (Berktaş, 2003, s. 29).”

Ek olarak burada ifade etmek gerekir ki; sanat tarihi bağlamında ataerkil yapının etkileri sorgulanırken tartışmalar özellikle “toplumsal cinsiyet” kavramı üzerine yoğunlaşarak devam etmiştir. “Kadın” gibi bir kategori üzerinden değil de “toplumsal cinsiyet” üzerinden tartışmaların ve sorgulamaların yapılmasının nedeninin, kadınların cinsiyetleri ya da biyolojik özellikleri dolayısıyla ayrı bir grup oluştursalar bile, tarihçiyi asıl ilgilendiren şeyin “toplumsal cinsiyet” yani “belirli bir zamanda belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı (Berktaş, 2003, s. 29).” olduğu düşünülmüştür.

2.3. Feminist Sanatın Gelişimi ve Öncü Sanatçılar

Buraya kadar yapılan incelemelerde feminist sanatın olgusal anlamda ne olduğu, feminist sanatın ortaya çıkmasına ve gelişmesine katkısı olan süreçler irdelenmiştir. Bu bölümde ise doğrudan feminist sanat alanına dahil olabilecek üretimlerin tarihsel olarak ilerleyişine sadık kalarak gerek dünya genelinde gerekse Türkiye’deki feminist sanatçılar tarafından üretilmiş çalışmalar incelenecektir. Böylece feminizm ve feminist sanat alanına ilişkin ortaya konulan kuramsal ya da eleştirel çalışmalardan beslenen sanatçıların, pratik anlamda hangi sanatsal çalışmaları yaptıklarını görebilmek mümkün olacaktır.

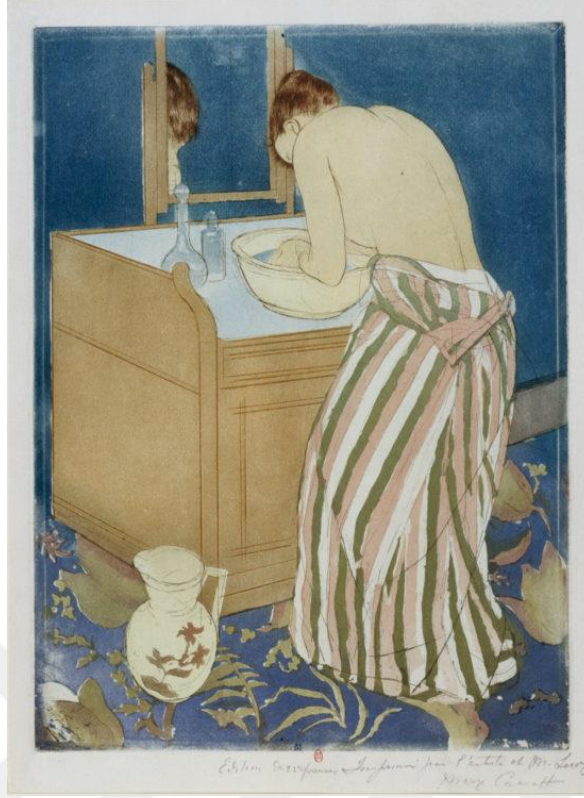
1844 yılında Amerika’da doğan sanatçı Mary Cassatt 19.yy’ın önemli kadın sanatçılarından. Ailesinin sanat eğitimi almasına karşı gelmelerine rağmen

vazgeçmemiş ve sanat eğitimi almayı başarmıştır. Eğitimi sürecinde kadın öğrencilerin azlığı ve erkek öğrencilerin kendisine karşı küçümseyici tavırlarının sıkıntısını yaşamış ve feminist tavrı çok erken yaşlarda oluşmuştur. Sanat eğitiminin bir döneminde Fransa’da bulunan Mary Cassatt 1880-1890 yılları boyunca yeni malzemeler deneyerek baskıresimler üretmiştir. Opera Kutusunda No.2 bu döneme ait çalışmalarındandır. Bu baskıresminde elinde yelpazesi ile opera izleyen figür, kadın gözüyle modern kadının betimlemesidir (Görsel 2.1.).



Görsel 2.1. Mary Cassatt, *Opera Kutusunda (No.2)*, Gravür, 31x21,6cm (<http-3>)

Fransa’da yaşadığı yıllarda hayranı olduğu izlenimci ressam Degas ile tanışması hayatını değiştirmiştir. Degas, Cassatt’ı izlenimcilerin grubuna davet etmiş birlikte izlenimci sergilere katılmıştır. 1890 yılında Japon tahta baskı ustalarının eserlerinin yer aldığı Ecole Des Beaux Art’daki sergi ile Japon baskıresmine hayranlığı başlamıştır. Japon baskıresimlerdeki sadeliği, netliği ve blok renkleri sonraki eserlerinde kullanmıştır. 1890’lı yıllar Cassatt’ın düşüncelerinde ve sanatında olgunluk dönemidir. Feminist tavrını özgürce ifade ettiği ve sanatına yansıttığı bu dönem söylemleri daha sonra feminist sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Kadının gündelik hayatına (Görsel 2.2.), anne-çocuk sevgisine (Görsel 2.3.), toplumda çizilen ev kavramına ve kadının konumuna odaklanarak sosyolojik olarak çizilen kadın kimliklerini ele almıştır. Kadın ve çocuk imgeleri ile kadının günlük hayatına dair görüntüler betimlemiştir (<http-1>).



Görsel 2.2. Mary Cassatt, “Banyodaki Kadın”, 1896-1897, Gravür, Aquatint, 40,5x28,7cm (Mathews, 1989, s.79)



Görsel 2.3. Mary Cassatt, “At Kestanesi Ağacının Altında”, Gravür, Aquatint, 40,5 x 28,7cm, 1896-1897 (Mathews, 1989, s.82)

Feminist sanata öncü olan bir diğer sanatçı 1867’de Almanya’da doğan Käthe Kollwitz’tir. Gençlik yıllarından itibaren birey olmanın özgürlüğünü hissedememiş bir kadın sanatçıdır. Sanat eğitimi Berlin, Münich ve Paris’te tamamlamıştır (Lynton, 2009, s. 377). Kollwitz’in tam anlamıyla bir feminist sanatçı olduğunu söylemek zordur. Ancak 20. yüzyıl başlarında yaşanan yoğun politik olaylar örneğin Fransız Devrimi’yle oluşan insan hakları bilinci, kadın haklarıyla ilgili sorgulamalarına neden olmuştur. Kadınların her alanda yaşadıkları ayrımcılığa karşı duruşunu sanatıyla göstermiştir. Sosyal adaletsizlik, eşitsizlik gibi özellikle ilk kuşak feminist sanatçılar için önemli olan sorunları işlemesi nedeniyle Kollwitz feminist sanatın öncülerinden sayılmıştır. Linda Nochlin de sanatçının feminizme yakın olduğunu ileri sürmüştür (Nochlin, 2021, s. 29). Zor koşullarda yaşamaya çalışan kesimi ve savaşın dehşetini sorgulayan sosyal içerikli eserler üretmiştir. Bu temaları işlediği eserlerinde, özellikle çoklu baskı ve yayma imkânı sağladığı için baskiresim tekniklerini kullanmıştır.



Görsel 2.4. Käthe Kollwitz, “Tecavüze Uğramış” (Köylüler Savaşı Serisi 2.yaprak), 30,6 x 52,9 cm, Gravür, 1907/1908 ([http-4](http://4))

Konu olarak ezilen işçileri, köylüleri, onların problemlerini işlediği “Köylüler Savaşı” gravür serisini 1902-1908 yılları arasında yapmıştır. Yedi sayfadan oluşan bu serisinde, köylülerin maruz kaldığı hak sömürsünü, şiddeti ve bunların sonunda köylülerin çıkarttıkları isyanı resmetmiştir. Bu serinin ikinci sayfasında şiddet görmüş tecavüze uğramış bir kadın yerde yatmaktadır. Şiddeti ve cinsel tacizi betimlediği bu eser

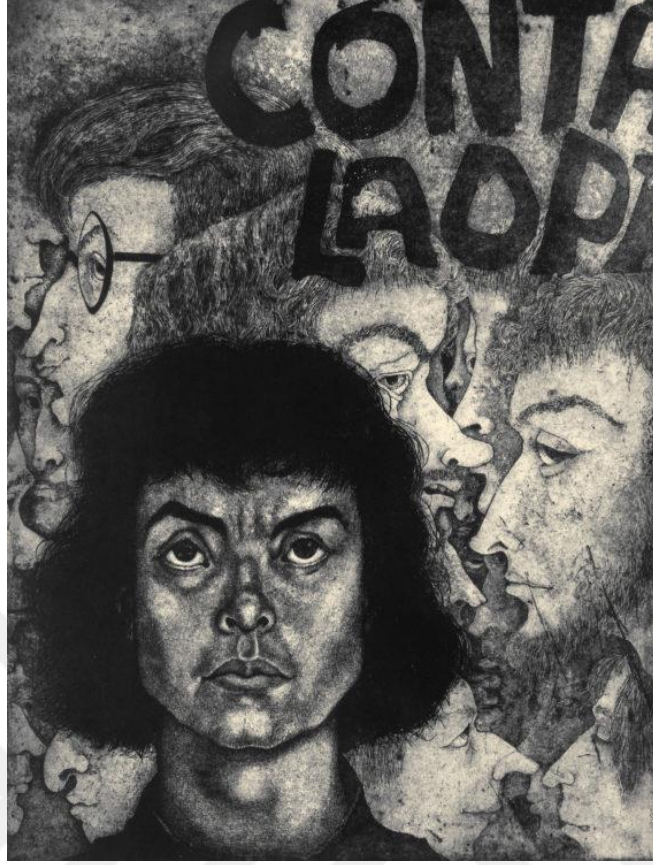
köylü isyanının başlama sebeplerinden bir tanesini göstermektedir denilebilir. Kadının çevresindeki bitkilerden dış mekânda olduğu anlaşılmaktadır. Ezilmiş kırılmış bitkiler kadının hayatındaki tahribatın sembolleri olarak okunabilir (Görsel 2.4.)



Görsel 2.5. Käthe Kollwitz, “Kurtulanlar”, Litografi, 56.3x69cm, 1923 (<http-5>)

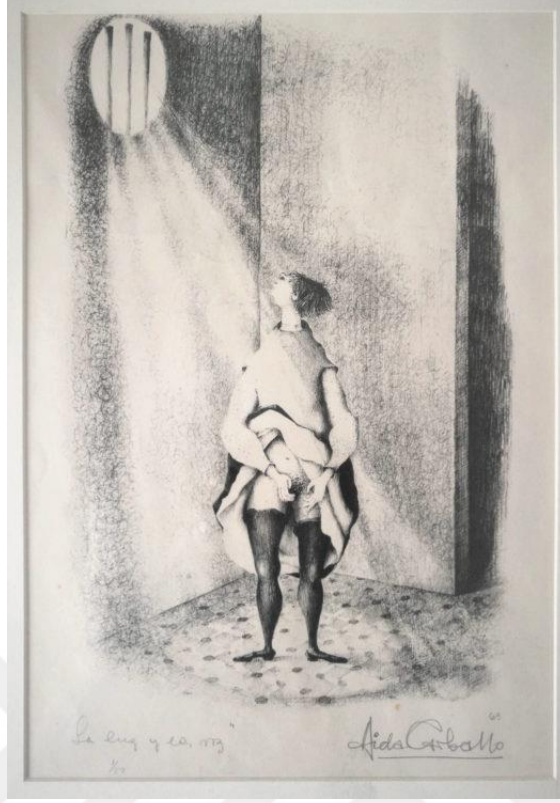
Käthe Kollwitz “Kurtulanlar” isimli taşbaskı eserinde I.Dünya Savaşı sonrası yetim kalan çocukları, savaştan kurtulanların yoksulluğunu, çaresizliğini ve ölüm korkusunu betimlemiştir (Görsel 2.5.). “Kişisel bir korku olarak işlediği anne ve ölü çocuk teması, I. Dünya Savaşı’nda oğlunun ve II. Dünya Savaşı’nda torununun ölümüyle trajik bir şekilde gerçeğe dönüşmüştür. Kollwitz’in toplumsal gerçekliği duygusal temalarla telkin etme stratejisi, sol eğilimli sanatta gittikçe yaygınlaşmıştır (Toby Clark, 2004, s. 32).” Eserlerinde “eş olma”, “annelik” gibi özellikle kadınlara yüklenen geleneksel rolleri seçmiş olması feminist sanatçılarla ortak bir diğer noktası olarak da görülebilir.

Sanat tarihinde kadınlara uygulanan ayrımcılığa Kollwitz ‘in de maruz kaldığı söylenebilir. Amerikalı sanat tarihçi Alessandra Comini “zamanındaki çoğu sanat tarihi metninden dışlanmış olan Kollwitz’in sanatının, Alman ekspresyonizmini erkek çağdaşlarının sanatı kadar iyi temsil ettiğini belirtir (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s.41).”



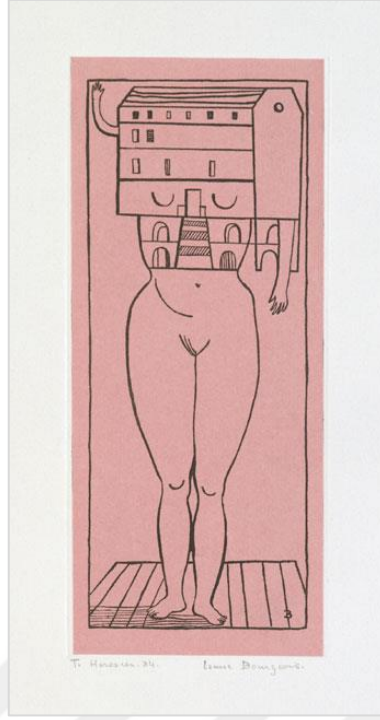
Görsel 2.6. *Aida Carballo, “Burunlu Otoportre”, Gravür, 64,5 x 49,5cm, 1964 (<http-6>)*

Sanat tarihinde kadınlara uygulanan ayrımcılığa maruz kalan bir diğer sanatçı da Arjantin’li Aida Carballo’dur. 1916 doğumlu sanatçı, sanat eğitimini bugünkü adıyla National University Art Institu’de resim, seramik ve gravür üzerine almıştır. Yoğunlukla seriler halinde gravür ve litografiler üretmiştir. Yaşadığı dönemde birçok sergiye katılmış, baskıresimleriyle ödüller almıştır. Değişken ruh hali, hayal kırıklıkları ve kadın olarak maruz kaldığı ataerkil baskılar yaşamı boyunca devam edecek psikolojik sorunlara neden olmuştur. Dönem dönem delilik noktasına varan bu durum zamanla, sanatçıyı dehşete düşüren karanlık eşik olmaktan çok yaşamak zorunda olduğu günlük bir gerçeklik haline dönüşmüştür. Aida Carballo “Burunlu Otoportre” baskıresminde profilden görünen erkek burunlarıyla çevrili ve “baskı altında” sloganının altında otoportresini resmetmiştir. Erkek egemen bir dünyayı, erkeklerin her alanda söz sahibi olmalarını ve hayatındaki yansımaları dışavurumcu bir yaklaşımla betimlemiştir (Görsel 2.6.). Feminist anlayışla işler üretmemiştir ancak bir kadın sanatçı olarak yaşadığı sorunları kadın gözüyle sanatında sorgulamıştır. Aida Carballo proto-feminist sanatçı olarak kabul edilebilir (<http-7>).



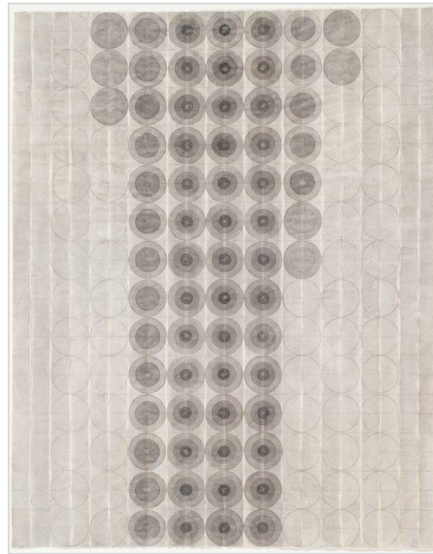
Görsel 2.7. Aida Carballo, “Ses ve Işık (Deliler Serisinden)”, Litografi, 40 x 26cm, 1963 ([http-8](http://8))

Kendilerini açıkça feminist olarak nitelendirmeyen ancak yapmış oldukları işler bağlamında sanat tarihçileri tarafından “proto-feminist sanatçı” olarak adlandırılan sanatçılardan Eva Hesse ve Louise Bourgeois’dan da bahsedilmelidir. Üretimlerinde kadın bedeni, ev hayatı ve deneyimler üzerinden kadına ait imgeleri iki sanatçı da eserlerinde kullanmışlardır. Kendilerini feminist sanatçı olarak tanımlamamışlar ancak sanat tarihçiler bu sanatçıları birinci kuşak feminist sanatçılar olarak kabul etmişlerdir. Louise Bourgeois heykel, resim ve baskıresim alanında eserleriyle feminist sanat akımına önemli etkisi olan eserler üretmiştir. Örneğin; Ev Kadın (Görsel 2.8.) eseri bu çalışmalara önemli bir örnektir: Bourgeois’nın sanatındaki güç arayışı, kadının toplumda var olma arayışından ayrılmaz. Ilgım Verryeri Alaca’nın aktarımı ile Donald Kuspit’e göre, “yarattığı eserler ile nerdeyse duygularımıza annelik etmek isteyen sanatçının tutumu erkeğin kıskanılması değil, kadının toplumdaki ikincil yerinin sancısıdır (Alaca, 2008, s. 6).” “Ev Kadın” isimli eserinde figür umursamazlık içinde kendisine biçilmiş rolü kabullenmiş durumda betimlenmiştir. Çıplak olmasına rağmen cinsel bir mesaj vermez. Kafası evin içindeki işle meşguldür. Evin kadın üzerindeki belirleyici sınırlarının görünür kılınmaya çalışıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.



Görsel 2.8. *Bourgeois L., Ev kadın, , Fotogravür, 23.2 x 9.2 cm, 1947 (http-9)*

Çalışmaları feminist sanat anlayışı içine dahil edilen bir diğer sanatçı Alman asıllı Amerikalı Eva Hesse'dir, kadın bedeninin cinsel imalarına ve bireysel belirsizliklerine atıfta bulunarak minimalist anlayışta eserler üretmiştir (Görsel 2.9.). Kendine özgü şekillerin durgun çizgileriyle kadın bedenine yaptığı dolaylı ve gizil göndermeler sanat tarihçileri tarafından cinsel ima olarak değerlendirilmiş ve proto-feminist göndermeler olarak yorumlanmıştır.



Görsel 2.9. *Eva Hesse, İsimsiz, Kâğıt Üzerinde Gri Yıkama ve Graft, 35 x 27,4 cm, 1966 (http-10)*

1960 ve 1980 arasına denk gelen dönemde feminist sanatçılar literatürde birinci kuşak, 1980 sonrası ise ikinci kuşak feminist sanatçılar olarak tanımlanmıştır. Bu çalışmada feminist sanatçıların eser örnekleri, Birinci Kuşak ve İkinci Kuşak Feminist sanatçılar başlığı altında tarihsel sırayla incelenmiştir.

2.3.1. Birinci kuşak ve ikinci kuşak feminist sanatçılar

İlk feminist sanat üretimleri aslında 1970’lerden önce başlamıştır. Feminizmin kökleri 19. Yüzyıl ortalarında kadınların seçme ve seçilme hakkı arayışları ile başlayıp 1920’deki kadınların oy hakkı kazanmasına kadar devam etmiştir. Ancak kadınların sosyolojik konumları hakkındaki sorgulamaları, 1960’lardaki örgütsel hareketleri yavaşlamış ancak hiç bitmemiştir.



Görsel 2.10. Miller, J. H., “We Can Do It!”, Fotolitografi Baskı, 1943 (<http-11>)

Amerika’nın İkinci Dünya savaşına girme kararı alması ve erkeklerin cepheye gitmesiyle savunma sanayiinde iş gücüne ihtiyaç duyulmuş, devlet tarafından savunma sanayii fabrikalarında çalışmaları için kadınlara çağrı yapılmıştır. “We Can Do It” posterisi bu çağrının simgelerindendir (Görsel 2.10.). Savaş sonrasında kadın gücünün en az erkek gücü kadar etkili olduğu anlaşılmış ve kadınların yaşamı birçok yönden değişmiştir. Bu değişim ikinci dalga feminizm zeminini hazırlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında birçok sanatçının Amerika’ya göç etmesi feminist sanatçıların sanat pratiğini de etkilemiştir. Ancak erkek egemen iktidarın her alanda olduğu gibi sanat alanında da ötekileştirici etkisinin bu dönemde de baskın olduğu söylenebilir. Düriye Kozlu’nun aktarımıyla;

“1959/1960 sergi sezonunda New York Modern Müzesi’nde kavramsal sanatı haber veren “On Altı Amerikan Sanatçı” adlı bir sergi de yer alan tek kadın sanatçının Louise Nevelson olması dikkat çekicidir. 1970 yılında ise “Sanat Emekçileri Koalisyonu” içinde; “Devrimci Kadın Sanatçıları Birliği”, kadınların bu koalisyonda yeterince temsil edilmediğini belirterek, 1971’te Whitney Müzesi’ne karşı imza kampanyası başlatmıştır. O yılki sergide 143 sanatçıdan sadece 8’i kadındır. Müze, eylemler sonucu bu sayıyı yükseltmiştir (Bristol,t.y.).”



Görsel 2.11. *Louise Nevelson, “Şafağın Düğün Şöleni,” Boyalı Ahşap, Değişken Boyut, 1959 ([http-12](http://12))*

New York Modern Müzede kavramsal sanatı haber veren sanatçılar sergisinde yer alan Rus asıllı Amerikalı sanatçı Louise Nevelson 1899 yılında doğmuştur. Toplumsal eşitliğin ve özgürlüğün savunulduğu bir aile ortamında yetişmiştir. Resim, heykel, ses ve drama eğitimi alan sanatçı sanat pratiğinin ilk yıllarında çizim, gravür, taşbaskı ve ahşap gibi kalıplarla baskıresimler üretmiştir. New York sokaklarında bulunduğu sıradan nesnelerin kimliğini değiştirerek, onları yeni bir bütünün bileşenlerine dönüştürdüğü tek renkli heykellerini yapmıştır. 1959/1960 sergi sezonunda New York Modern Sanatlar Müzesi’nde kavramsal sanatın habercisi “On Altı Amerikan Sanatçı” sergisine Şafağın Düğün Şöleni isimli heykel yerleştirmesiyle tek kadın sanatçı olarak katılmıştır (Görsel 2.11.). Sergide kendisine ayrılan alanı beyaz heykelleriyle kutsal düğün odası yaratmıştır. Heykellerinde genellikle sadece siyah rengi kullanan sanatçı bu yerleştirmede beyaz renk kullanarak toplum tarafından evliliğin kutsallaştırılmasını eleştirmiştir ([http-13](http://13)).



Görsel 2.12. Louise Nevelson, “Figür”, Gravür, 40.2x49.8cm), 1958 (<http-14>)



Görsel 2.13. Louise Nevelson, *İsimsiz*, Litografi, 86, 4 x 59,7 cm, 1963 (<http-15>)

Louise Nevelson İkinci Dünya Savaşı'ı sırasında Paris'ten New York'a taşınan Atölye 17'de çalışma fırsatı bulmuş ve bu atölyede gravür tekniği ile tanışmıştır. Buradaki deneyimleri ile öğrendiği baskıresim teknikleri sanat pratiğinde vazgeçemediği bir alan oluşturmuştur (Görsel 2.12). Atölye 17 ardından Tamarind Litografi Atölyesi'nde baskıresim üretimlerine devam etmiş, farklı malzemeler kullanarak deneysel taş baskılar üretmiştir. İlk denemelerindeki malzemeler dantel, yırtık kumaş parçaları gibi kadın dünyasına ait nesnelerdi. Bu nesneleri montaj heykellerinde olduğu gibi bir araya

getirdiği ve feminist sanatçılara ilham olan kompozisyonlarla seriler üretmiştir (Görsel 2.13.).

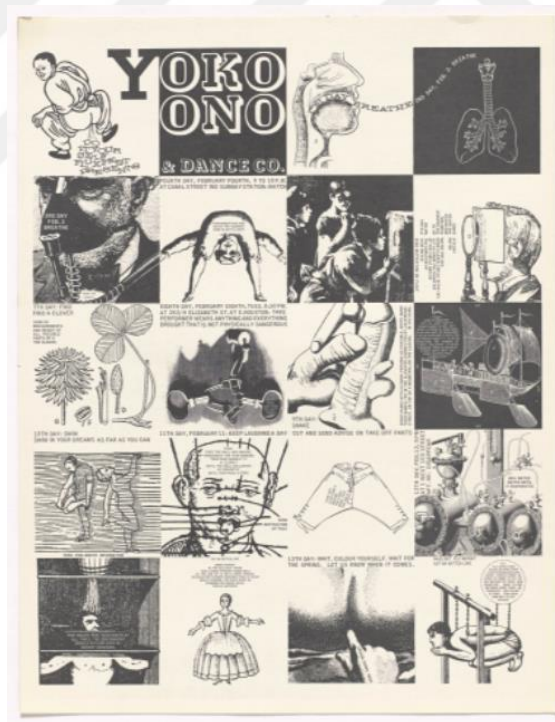
1960'lı yıllarda varoluşçu feminist anlayışıyla işler üreten bir diğer sanatçı Yoko Ono'dur. Kadının konumunu, kadına ve bedenine uygulanan şiddeti, şiddet karşısında kadının durumunu gösteren izleyiciyle etkileşimli performanslar gerçekleştirmiştir. Japonya'nın Kyota kentinde 1964 yılındaki performansı "Kesip Biçme" bu konuda yapılan çalışmalar arasında önde gelen örneklerden biri olarak verilebilir (Görsel 2.14). Bu ve benzeri çalışmalar sayesinde sadece kadına şiddet değil aynı zamanda kadının ataerkil sistem içindeki güç ve iktidar ilişkilerinden dolayı nasıl ötekileştirildiği, nesneleştirildiği, güçsüzleştirildiği gibi noktaların görünür kılınmasını sağladığı da eklenebilir. Ayrıca Yoko Ono'nun genel olarak çalışmaları bağlamında ele aldığı feminist tepki, "kadın olduğu için kendisini bu görevi yapmakla yükümlü görmesinden de ileri geliyordu. Bir kadın ve bir sanatçı olarak toplumda kadın rolüne atfedilen baskıcı yaklaşımı irdelemenin gerekliliği üzerine uzun konuşmalar yapmış, bu tutumunu gösterilerine yönlendirmiştir (Korkmaz, 2006, s. 81)."



Görsel 2.14. Yoko Ono, "Kesip Biçme", 20 Temmuz 1964, Kyoto, Japonya ([http-16](http://16))

Fransız oyun yazarı ve şair Antonin Artaud'un tiyatroyla ilgili düşünceleri Yoko Ono'nun performansının çıkış noktasıdır. İnsanın bastırıldığı tüm şiddet eğilimlerini açığa çıkartmadan iyileşemeyeceğini savunan Antonin Artaud bilinçaltının açığa çıkması için "Vahşet Tiyatrosu"nu önerir.

Yoko Ono'nun "Kesip Biçme Performansı" bir "Vahşet Tiyatrosu"nu andırır. Her bir sahne dizlerinin üzerinde oturur, seyircilerden teker teker sahneye gelmeleri ve onları bulanan makas ile Yoko Ono'nun üzerinde bulunan elbiseleri kesmeleri istenir. Her bir sırasında seyirciler elbiseleri keserken Ono hiçbir müdahalede bulunmamış, sabit bir şekilde beklemiştir. Bir saat boyunca izleyiciler kendilerinden beklenen eylemi gerçekleştirirken; Ono'nun kaygılı, endişeli, korku içindeki ruh hali, başta kadınlara yönelik şiddet olmak üzere, iktidar gücün "öteki" konumundaki bireyler üzerinde ne kadar güçlü bir etkiye ve belirleyiciliğe sahip olduğunun görünür kılınması sağlamıştır (<http://www.yoko-ono.com/performance/1965-cutting-performance>).



Yoko Ono'nun aktif olarak bulunduğu Fluxus hareketinin bir sanat yapma yöntemi olduğu söylenebilir. Fluxus hareketinin sanatçıları sanat üretimlerinde estetik kaygı gütmenden süreç odaklı eylemler gerçekleştirirler. Onlara göre sanatın yararı ve işlevi

olmalı, izleyicide bilinçlilik yaratmalıdır. Edebiyat, tiyatro, resim, heykel, performans ve müziğin bir araya geldiği Fluxus festivalleri Paris, Londra, Kopenhag, Amsterdam ve Düsseldorf gibi şehirlerde düzenlenmiş ve uluslararası boyuta ulaşmıştır (Antmen, 2010, s.104). Fluxus hareketinin kurucusu sanatçı George Maciunas tarafından çizimleri yapılan “Kendin Yap Fluxfest” afişi (Görsel 2.15.) Fluxus festivali kapsamında gerçekleşecek Yoko Ono performansına aittir. “Kendin Yap Fluxfest” afişi üzerindeki mizahlı notları Yoko Ono yazmıştır. Karelere bölünmüş afişteki notlarla izleyiciyi on üç günlük bir eyleme davet eder. On üç gün sonunda afişte belirtilen yer ve zamanda performans alanına gelmez ve izleyicileri uzaktan izler. Yoko Ono insanın; kendisiyle, çevresindeki diğer insanlarla ve doğayla ilişkilerinin farkına varmasını, gündelik düzlemlerin içinden çıkarak insanoğlunun ortak bir bilince sahip olduğunu göstermiş ve bireyi kendi göremediği gerçekliği ile yüzleştirmiştir (http19).

Yoko Ono’nun “Kesip Biçme” performansından iki yıl sonra feminist performans sanatçısı Valie Export radikal feminist anlayışla bir eylem gerçekleştirmiştir. 1966 yılında Almanya’nın Münih kentinde pornografik film gösterilen bir sinema salonuna, cinsel organını açıkta bırakan ağı yırtık bir pantolon, deri ceket ve elinde tüfekle girerek izleyicilerin arasında dolaşmıştır. Performansında seyirciyi ekrandaki görüntüler yerine gerçek bir kadınla ilişki kurmaya davet etmiştir. Sanatçı; izleyiciyi, kadın bedeninin geleneksel kurallarını, kodlarını ve temsillerini sorgulamaya zorlayarak, bunların hepsini yapı-bozuma uğratma çabasıdadır (Görsel 2.16.). Performansından bir fotoğraf karesini bir yıl sonra serigrafı baskı ile tekrar üretir. Bu baskıları halka açık meydanlarda sokaklarda dağıtarak feminist eylemini yeni bir boyuta taşır. Kadın bedeninin seyirlik cinsel bir obje algısına karşı eylemlerin ilklerindendir (Görsel 2.17.).



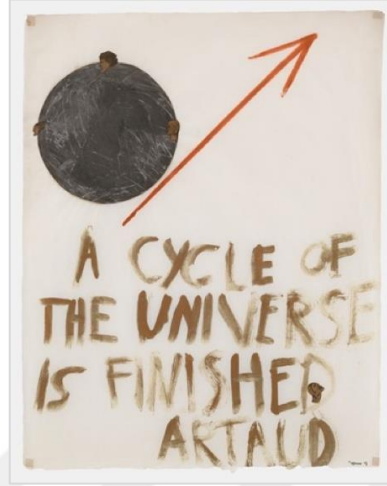
Görsel 2.16. Valie Export, Aksiyon Pantalonu: Genital Panik, fotoğraf, 1969 (<http-20>)



Görsel 2.17. Valie Export, Aksiyon Pantalonu: Genital Panik, Serigrafi, Her Biri 67x49,8cm 1969 (<http-21>)

Kadın olmak, kadınlık deneyimi, kadınlığı görünür kılmak, doğrudan kadını, kadınlığı sanatının konusu haline getirmek gibi konuların birinci kuşak feminist sanatçıların sorguladığı ve vurguladığı temel noktalar olduğu ifade edilebilir. Annelik, aile hayatı, cinsel deneyimler, el işçiliği vb. türden motifleri eserlerinde kullanmayı tercih ettiklerini söylemek mümkündür. Birinci kuşak feminist sanatçıların, birinci ve ikinci

dalga feminist hareketlerin düşünsel temellerinde bahsi geçen özellikle; eğitimde, kamusal ve hukuksal alanlarda, kadın-erkek arasındaki eşitsizliklere odaklandıklarını söylemek de yanlış olmayacaktır.



Görsel 2.18. Nancy Spero, “Evrenin Bir Döngüsü Bitti: Artaud” Kâğıt Üzerine Elle Basılmış Kolaj, 63,5 x 50,8 cm, 1969 (<http-22>)

Bu sanatçılara ek olarak Nancy Spero, her alandaki kadına yönelik şiddeti konu edinmiş ve kadınlara yönelik yaşanan bu durumu görünür kılmaya çalışmıştır. Erken dönemdeki kadın arketiplerinden referansla insanın nereden geldiğini (kaynağını) ve sonrasında nerede olduğunu, kültürel feminist düşünürler gibi sorgulanmasını ister. Kadının tarihteki yerini sanatının merkezine alan Nancy Spero, geleneksel cinsiyet rolleri üzerinden oynanan sapkın oyunu bir savaşa benzetir. Yoko Ono gibi O’da yazar Antonin Artaud’un düşüncelerinden ve ıstıraplı hayatından çok etkilenmiştir. Artaud’un yaşamında geçirdiği zorlu deneyimleri, kadının yaşamındaki deneyimlerle özdeşleştirmiş, O’nun sözleriyle karmaşık diyaloglar kurduğu işler üretmiştir. “Evrenin Bir Döngüsü Bitti. Artaud” eseri bunlardan birisidir. Artaud’un “evrenin bir döngüsü bitti” sözünün yer aldığı (Görsel 2.18.) işinde, merkezinde bir insan figürünün olduğu küre, hemen altında yönü yukarıya doğru konumlanan kırmızı bir ok ve Artaud’un sözü bulunmaktadır. Ayrıca burada Spero’nun 1960’ların sonuna doğru dünyada yaşanan siyasi ve kültürel değişimlere vurgu yaptığı söylenebilir (<http-23>). Spero özellikle baskıresim çalışmalarına yoğunlaştığı için bu çalışmanın baskıresim ile ilgili bölümünde sanatçının düşünceleri ve işleri tekrardan daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Bu dönemde feminist sanatçıların dikkat çekmek istedikleri bir diğer konu sanat alanında, sanatın icra edildiği müze, galeri vb. alanlarda, sanat eğitiminin alındığı mecralarda kadın ve erkek arasındaki eşitsizlikti. Bahsi geçen bağlamlarda ilk örnekleri ortaya koyan ve sosyalist feminist tavırla oldukça etkili çalışmalar üreten sanatçılara örnek olarak Judy Chicago ve Miriam Schapiro verilebilir. Bu iki sanatçının önemli katkılarıyla, 1970 yılında Feminist Sanat Programı (FAP) kurulmuştur. “Kaliforniya’da 1970 yılında Fresno State Collage’da öğrenci ve öğretmenlerinden oluşan küçük bir grubun katıldığı deneysel bir ders olan Feminist Sanat Programı’nda düşünceler tartışılmıştır.” (Clark, 2004, s. 194). Bunun programın çıkış noktası olduğu söylenebilir. Daha sonrasında bu çalışmalar 1971 yılına gelindiğinde Kaliforniya Sanat Enstitüsü’ne taşınmıştır. Judy Chicago tarafından,

“Burada öğrencileriyle feminist sanatın gelecekteki temel yaklaşımlarının ilk örnekleri olan bir dizi aktivite gerçekleştirmiştir: kolektif çalışma; tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme, resim, performans ve enstelasyonlardaki egemen kadın klişelerini yok etme ve hayli gerilimli kişisel tartışmalarla ajitatif eylemleri birleştirmek. Chicago’nun karizmatik liderliğinde öğrenciler ataerkil düzenin fallosantrik görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinselliklerini kedilerine güvenli bir şekilde temsil etmenin yollarını aradıkları “bilinç yükseltme”toplantılarında cinsellikleriyle yüzleşmeleri için teşvik edilmiştir (Clark, 2004, s. 195-196).”

Bu program dahilinde Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından ortaya konulan en önemli çalışmalardan birisi olarak “Kadın Evi Projesi” (Womanhouse, 1972) örnek gösterilebilir (Görsel 2.19.).



Görsel 2.19. *Womanhouse* Katalog Kapağı, Judy Chicago ve Miriam Schapiro, 1972 (<http://24>)

On yedi ayrı odası olan bu projede sanatçılar, kendilerine tahsis edilen bir oda içinde kendilerine ait çalışmalarını ortaya koymuşlardır. Böylece feminist sanatçılar hem feminist düşünceleri temel almışlar hem de pratik alanda üretimler gerçekleştirebilmişlerdir. Dolayısıyla kadın sanatçılar için “Womanhouse, kendini keşfetmenin psikolojik pratiğini ve kadın hareketinin bilinçlendirme şeklini ortaya çıkararak yeni bir tavır önermiştir (Sağlık, 2014, s. 74).”



Görsel 2.20. Sandy Orgel, “Çamaşır Dolabı”, 1972, (Sağlık, 2014, s. 75)

Kadın Evi Projesi’nden Sandy Orgel’e ait olan “Çamaşır Dolabı” eseri simgesel örneklerden bir tanesidir (Görsel 2.20.). Sanatçı bu çalışmada kadın ile mekân arasındaki bağıntıyı görünür kılarken aynı zamanda kadının toplum içindeki gerek mekânsal gerekse de düşünsel konumunu sorgulayarak aslında kadının nasıl bir çerçeve içine hapsedildiğinin altını çizmiştir.

“Sanatçı bu işi için “Aynı zamanda bir kadın ziyaretçi olarak bu çalışma için şunu diyebilirim, bu iş kesin olarak kadının her zaman bulunduğu yer ile yani rafların ve örtülerin arası ile ilgili. Ama şimdi dolaptan dışarı çıkma zamanı” demiştir. Çalışmada, rafların arasına sıkışmış kadın model, sanatçının sözünü ettiği, günlük ev rutininin arasına sıkışan kadını temsil etmektedir. (Sağlık, 2014, s. 75).”

Bir başka açıdan bakıldığında ise aslında çalışmanın Virginia Woolf’un “Kendine Ait Bir Oda” (1929) eseri ile paralellik gösterdiği söylenebilir. Kuramsal kısmında da ifade edildiği gibi kültürel feminizme Virginia Woolf’un eserlerinin önemli bir etkisinin olduğundan bahsedilmiş, eserlerinin kadın-erkek psikolojisi, kültürü ve değerler sistemi arasındaki temel farklılıklara dikkat çektiğinden bahsedilmişti. Onun, “Kendine Ait Bir Oda” eserinde vurgulandığı gibi Chicago ve Schapiro’nun bu bahsi geçen çalışmada da kültürel kodlar ve ataerkil sistem bağlamında kadınlara biçilen rol ve çizilen sınırların

sorgulandığı söylenebilir. Kadın Evi Projesi’nde de toplumdaki genel geçer “kadın” algısına eleştirel yaklaşılarak, kadın ile özdeşleştirilen mekân olarak eve dikkat çekildiği ifade edilebilir. Ayrıca “kadın” olarak işaret edilen öznenin, geleneksel bir çerçeveye sıkıştırıldığı, bu çerçeve bağlamında yeniden inşa edildiği, kurgulandığı ve anlamlandırıldığı eklenebilir.

Bir başka açıdan da bu projenin aslında özel alan – kamusal alan ayırımına vurgu yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Feminist düşünürler tarafından evin özel alan, iş yeri vb. alanların ise kamusal alan olarak kabul edilip, kadının yerinin ev olduğu kabulüne, erkek ve kadın arasındaki bu yapılarla bağlı olarak bir eşitsizlik yaratıldığının ileri sürülmesi de yanıt niteliği taşımaktadır.



Görsel 2.21. Judy Chicago, “The Dinner Party”, Karışık teknik, Enstalasyon, 1974-1979, (Clark, 2004, s. 197)

Bu dönem üretilen çalışmalar arasında zihinlere kazınmış bir diğer eser Judy Chicago öncülüğünde 22 sanatçının iş birliği ile ortaya konulan Yemek Daveti (The Dinner Party, 1973-1979) isimli enstalasyondur (Görsel 2.21).

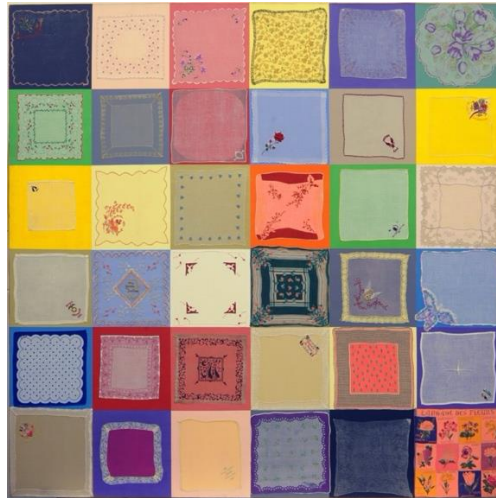
“Kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı amaçlayan bu iş, beş yıllık (1973-1979) bir iş birliğinin ürünüdür. Chicago, bir oda büyüklüğündeki bu iş aracılığıyla, kadınlara ve kadınların sanatına saygı uyandırarak, kadınların deneyimini anlatacak yeni bir sanat yaratarak ve geniş bir izleyici kitlesinin bu sanata ulaşmasını sağlayarak toplumsal değişimi teşvik etmeyi hedefler.” (Antmen, 2014, s. 53).”

Eser, Feminist Sanat Programı katılımcılarının “vajina sanatı” olarak isimlendirdikleri bir yöntemi kullanarak, kadınlığın tabu olarak görülen sembollerini sorguladığı bir çalışma olarak da değerlendirilmektedir. Ayrıca Judy Chicago kadınların

tarihsel başarılarını görünür kılarak, miraslarının farkına varmalarını amaçlamıştır. “Kadınların hiçbir zaman önemli herhangi bir şey başaramamış olduklarını düşünmek üzere eğitildiğimiz için önemli hiçbir şey yapamayacağımıza inanmamız da kolaylaşmaktadır (Clark, 2004, s. 197).” Neticede eserin, birçok farklı tabu ve inancı derinlemesine eleştiren bir yapıda olduğu görülmektedir.

Miriam Schapiro ise kadınlarla özdeşleştirilen geleneksel el işlerine dikkat çekmek için kendisinin “famaj” (femmage) olarak isimlendirdiği bir yöntem geliştirmiştir. Famaj, feminist ve kolaj kelimelerinden türetilmiş bir isimlendirmedir. Bununla temelde Miriam Schapiro tarafından üretilen kolaj resimler kastedilmektedir (Görsel 2.22.). Özellikle parça kumaşların ve dekoratif görsellere gönderme yapan bu yöntemle bir başka açıdan da sanat ve zanaat düalizmine dikkat çekilmek istenildiği de iddia edilebilir. Sanatın hatta yüksek sanatın sadece erkekler tarafından ortaya konulabilecek bir pratikmiş gibi kabulüne karşılık, kadınların evlerinde geleneksel el işleriyle uğraşmasına bir eleştiri olduğu belirtilebilir. Miriam Schapiro’nun bu eleştirisi sayesinde kadınların üretimlerinin de sanat ortamına birer sanat nesnesi olarak kabul edilmesi sağlanmıştır. Bu bağlamda Desen ve Dekorasyon Hareketi’ni kuran Miriam Schapiro,

“Geleneksel evcimenlik sınırları içinde, kadınların yaratıcılığını hem şekil hem de içerik bağlamında ortaya koydu ve kadınların hayatlarından sanat ürettiğini ifade etti. Bu bağlamda, değeri küçümseyen kadınların üretim nesneleri dönüşüme uğramaya başlamıştır; bu üretim nesneleri feminist sanat açısından kadın hareketinin ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin görsel simgeleri olarak kullanılmıştır. Bu simgesel sanatsal işlerinden biri battaniyedir (Ersen, 2010, s. 74).”

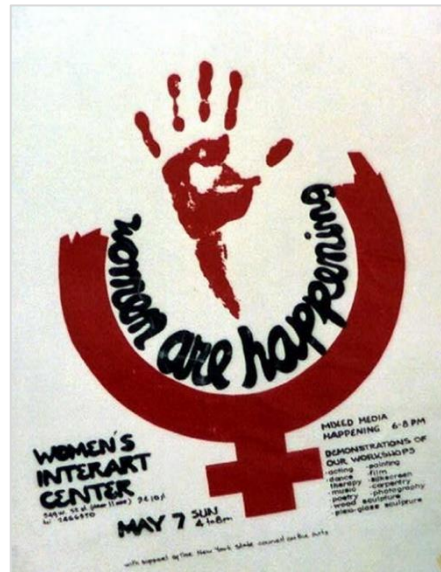


Görsel 2.22. *Miriam Schapiro, Bağlantı, Tual Üzerine Akrilik ve Kolaj, 183x183cm, 1976 (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 30)*

Böylece aslında Miriam Schapiro sayesinde sanatsal üretime ve sanat mekanlarına kadınların da dahil olabildiği daha katılımcı ve demokratik bir yaklaşım sunulabilmiş ve “yüksek sanat sadece sosyal ve ekonomik kimlik bağlamında değil, cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet bağlamında da sorgulanmış olmaktadır (Ersen, 2010, s. 75).

Ayrıca aynı dönemde Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun kurmuş oldukları Feminist Sanat Programı (FAP) dışında kadın sanatçılar tarafından ilk örgütsel birlik olan “Kadın Sanatçılar Devrimde” (WAR) 1969 yılında New York’ta kurulmuştur. Lucy Lippard öncülüğünde 1970 yılında, kadınların galerilere ve müzelere kabul edilmemesi protesto edilerek Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi (Ad Hoc Committee of Women Artists) oluşturulmuştur. Bu protestolarının sonucunda Whitney Müzesi’ndeki kadın sanatçı oranını yüzde beşten yüzde yirmi ikiye çıkartmışlardır. Bunları takiben hareket devam ederek 1971 yılında Sanatta Kadınlar (Woman In The Art) adlı örgüt, 109 kadın sanatçı tarafından üretilmiş çalışmaların yer aldığı bir sergi düzenlenmiştir, 1972’de ise feminist kadın sanatçılar erkeklere kıyasla kendi çalışmalarına daha az yer veren New York Modern Sanat Müzesi’ni işgal ederek bir protesto gerçekleştirmişlerdir (Akalin & Baş, 2018, s. 123).

Kadın Sanatçılar Devrimde (WAR) ve Sanatta Kadınlar (Woman In The Art) örgütlerinin bazı üyeleri birleşerek 1971 yılında New York’ta içinde serigrafi atölyesinin de bulunduğu Women’s Interart Center adlı sanat merkezini açmışlardır. (Görsel 2.23.)’deki afiş 1973’te Women’s Interart Center serigrafi atölyesinde üretilmiş bir reklam afişidir.



Görsel 2.23. *The Women's Interart Center, POSTER, 1973, New York (<http://25>)*

Örgütlenmeler devam ederken feminist akımda üretim yapan kadın sanatçılar bireysel olarak da üretimlerine devam etmişlerdir. Kadın bedeninin sanatsal çalışmalarda nesneleştirilmesini sorgulayan Mary Beth Edelson kadınlığı, dişiliği analiz eden çalışmalar üretmiştir. Yoğunlukla performans sanatına yönelik çalışmalar üretmesinden dolayı feminist sanat çalışmalarının galeri ve müzelerin dışında da görünür olmasına öncülük etmiştir. Ancak yine de bu alanda Edelson'ın akla ilk gelen eserlerinden biri 1976'da kolaj tekniği kullanılarak yaptığı "Ataerkilliğin Ölümü" isimli çalışmasıdır (Görsel 2.24.). Bu eser Rembrandt'ın "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" isimli tablosu üzerinden üretilmiş bir kolaj çalışmasıdır. Rembrandt'ın eserinde Dr. Tulp öğrencileriyle anatomi dersi işlemektedir ve bu tablodaki bütün bireyler erkektir. Edelson, Rembrandt'ın bu eserinde bulunan Dr. Tulp'un ve öğrencilerinin kafaları yerine feminist kadın sanatçıların kafalarını yerleştirmiştir. Böylece Edelson'ın sanat eserleri üzerinden erkek egemenliğin iktidarını kutsayan çalışmaların vermeye çalıştığı mesajı yapı söküme uğratmış olduğu ifade edilebilir. "Resmin etrafına da feminist sanata yönelik birçok fotoğraf ve gazete haberlerini yapıştırılmıştır. İkonlaşmış bir resmi müthiş yaratıcı bir zihniyetle birleştirerek feminist kuram içerisine yerleştiren bu çalışma, feminist sanatın başarısını nüanslı bir şekilde ele almıştır (Korkmaz, 2006, s. 52-53)."



Görsel 2.24. Mary Beth Edelson, "Ataerkilliğin ölümü", 1976 (<http-26>)

Benzer şekilde 1972 yılında yaptığı bir diğer örnek çalışma da Leonardo da Vinci'ye ait olan “Son Akşam Yemeği” isimli tabloda yer alan erkeklerin kafalarının yerlerine kadınların kafalarını yerleştirilmesidir (Görsel 2.25.). Edelson’ın “Bazı Yaşayan Amerikan Kadın Sanatçıları / Son Akşam Yemeği” isimli çalışmasında merkezde yer alan İsa figürünün yerine Amerikalı ilk modernist kadın sanatçı Georgia O’keffe’yi yerleştirmiştir. Dolayısıyla anlaşılacağı gibi Edelson, toplumun hangi alanında/katmanında olursa olsun ister bilim ister din ister siyaset ya da sanat alanında fark etmez, var olan ataerkil güç ilişkilerini sarsan bir eleştiri sunmuştur. Böylece feminist düşünceyi ve eserlerinde yer alan feminist sanatçıları görünür kılmayı başarmış olduğunu ve sanat alanında eserlerinin ikonlaştığını söylemek mümkündür.



Görsel 2.25. Mary Beth Edelson, *Bazı Yaşayan Amerikan Kadın Sanatçıları/Son Akşam Yemeği*, 1972, (Karaman, 2019, s. 41)

Feminist sanatçılar ele alınırken eserleri ve kendisi ayrıntılı olarak ele alınmış olan feminist sanatçı Mary Beth Edelson, yaşayan kadın sanatçıların fotoğraflarını toplamış ve Leonardo da Vinci'nin 1498 tarihli “Son Akşam Yemeği” eserinin bir reproduksiyonu üzerine bu kadın sanatçıların portrelerini İsa ve havarilerinin üzerine yapıştırılmıştır. “Havariler” artık Lynda Benglis, Helen Frankenthaler, June Wayne, Alma Thomas, Lee Krasner’e dönüşmüştür. Nancy Graves, Elaine de Kooning, Louise Nevelson, MC Richards, Louise Bourgeois, Lila Katzen ve Yoko Ono ile Georgia O’Keeffe masanın baş figürü olarak yer almışlardır. Bu kadın sanatçılara ek olarak ana resmi çerçeveleyen ve

tamamı altmış dokuz kadın sanatçının daha portresi eklenmiştir. Hepsinin ismi küçük kâğıt parçalarına yazılıp yapıştırılarak eser tamamlanmıştır.

Edelson gibi kadın bedeni ve konumu üzerinden sorgulamalarda bulunan bir diğer feminist sanatçı da Birgit Jürgenssen'dir. Sanatçı üzerine birtakım nesneler giyerek bedenini sergilemiştir. Bu nesneler özellikle toplum tarafından kadın cinsi ile özdeşleştirilen şeylerden seçilmişlerdir. Böylece aslında geleneksel kadın kabulüne karşı bir eleştiri getirildiği söylenebilir. Bu nesneler ve performatif gösteriler ile toplumdaki hâkim kadın algısı, belli bir kadın stereotipi üzerinden sorgulanmıştır. Jürgenssen'de de diğer birinci kuşak feminist sanatçıların genelinde olduğu gibi feminizmin birinci dalgasında ileri sürülen düşüncelere paralel bir şekilde, ataerkil sistem tarafından kadına yüklenen sözde kadınlık görevleri ve kadının mekânsal olarak yerinin ev olması gerektiği inancı eleştirilmiştir.



Görsel 2.26. *Birgit Juergenssen, Hausfrauen -Küchenschürze (Ev Kadınları-Mutfak Önlüğü), 1975, (Toprak, 2018, s. 228)*

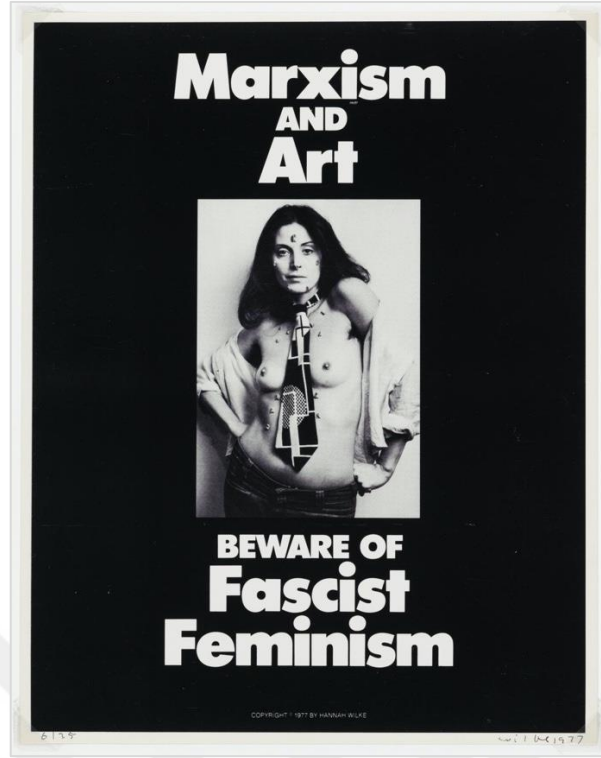
Birgit Jurgenssen “Ev Kadınları-Mutfak Önlüğü” eserinde, kadının eylem alanının ev ve ev işleri ile sınırlandırılmasını, “ev kadını” stereotipi ile de kadının nasıl nesneleştirildiğini eleştirir (Görsel 2.26). Sanatçı, ev kadını profili çizerek, ana fikre doğrudan ulaşmak istemiştir. Jürgenssen ele aldığı bu konuya yönelik kültürel feminist tavırdaki eleştirel yaklaşımıyla, kadına giydirilmeye çalışılan bu rolün doğru olmadığını, bu tabuların yıkılması gerektiğini savunarak, birinci dalga feminist akımını desteklemiştir (Toprak, 2018, s. 228).

Radikal feminist anlayışla, eserlerinde ataerkil düşüncenin kadın üzerindeki olumsuz etkilerine yoğunlaşan feminist sanatçı da Hannah Wilke'dir. "Yıldızlaşmış Nesne Serisi" içinde şöyle der: 'Ben sanatıma, sanatım da bana dönüşüyor'. Wilke, bedeninin açıkta kalan kısımlarına vajina şeklindeki sakız parçalarını yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişimi harflerdeki küçük bir değişiklik ile bir sözcüğün anlamının değiştiği dil arasında benzerlik kurar (Antmen, 2014, s. 257)." İşinin "Yıldızlaşmış Nesne" ismiyle yıldız ya da ünlü yaratma kavramına atıfta bulunur (Görsel 2.27.).



Görsel 2.27. Hannah Wilke. "S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisinden", 1974-82, (Selvi, 2013, s. 92)

Böylece Wilke'nin aslında dergide, medyada, sanat eserlerinde seyirlik bir nesne olarak görülen kadının kendisinin yerine geçerek, bir yandan özne olan ama öte taraftan da nesneleştirilen kadın olarak bir paradoks yarattığından bahsedilebilir. Kadın bedeninin nesneleştirilmesine, kadının ötekileştirilmesine ilişkin bir eleştiri ortaya koyduğu ileri sürülebilir (Barry & Flitterman-Lewis, 2014, s. 258).



Görsel 2.28. Hannah Wilke, Marksizm ve Sanat”, Litografi, 52,4 x 42,1 cm, 1977 ([http-27](http://27))

Sanatçının “Yıldızlaşmış Nesne” serisi dönemin feminist düşünürleri tarafından eleştirildi. Bedenin güzelliğini öne çıkartmasını ve cinselliğini kullanma yöntemini, kadın bedeniyle ilgili ataerkil bakışı destekleyen pozlar olarak değerlendirdiler. Wilke ise feminist düşünürlerin bu eleştirilerini, erkeklerin kadın bedenine uyguladıkları denetime benzeterek “Marksizm ve Sanat: Faşist Feminizme Dikkat Edin” sloganının bulunduğu “Marksizm ve Sanat” afişiyle eleştirilere karşılık vermiştir (Görsel 2.28.). Wilke, dergilerdeki kadın modellerin görüntülerine benzer bir duruşla izleyicinin gözlerine bakıyor. Vücuduna yapıştırdığı vajina şeklindeki sakızlar, yüzündeki hafif alaycı gülümseme ve iki elini beline koyduğu duruşu ile bütün eleştirilere meydan okumaktadır. Feminizmin başlangıç döneminde eleştirmenler tarafından tam anlaşılmayan çalışmaları sonraki dönemlerde kadınların temsilini sorgulayan işler olarak yorumlanmıştır ([http-28](http://28)).

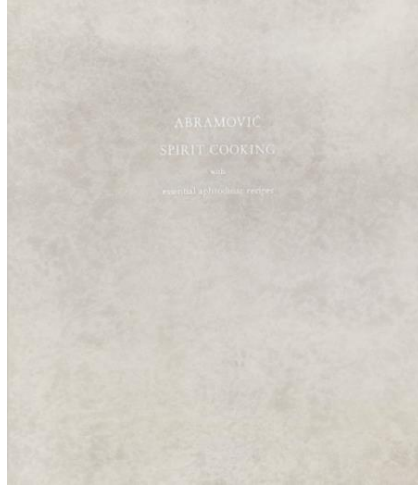
Yoko Ono’nun “Kesme Biçme” performansından on yıl sonra sanatçı Marina Abramoviç’in “Rithm 0” performansını 1974 yılında İtalya’nın Napoli kentinde gerçekleştirmiştir. Vahşet Tiyatrosu’nun bir başka örneği gibi yorumlanabilecek performansta sanatçı bedenini izleyiciye deneysel bir alan olarak sunmaktadır. Yetmiş iki nesnenin bulunduğu masanın önünde altı saat boyunca hareketsiz durmuştur. Oradaki nesneler ile izleyicinin bedenine müdahale etmesine izin vermiştir. Süreç ilerledikçe

izleyicinin müdahalesi fiziksel şiddete dönmüştür. Bu performans, insanın içindeki, bastırılmış olumlu veya olumsuz duyguların ortaya çıkmasına alan açıldığı an, bireyin nasıl bir şiddet seviyesine çıkabileceğini gözler önüne sermiştir. Özellikle bir kadın bedenine karşı şiddet içeren hazların ne tür bir davranış biçimine dönüştüğünü performatif olarak göstermiştir. (Görsel.2.29.). Bedenin fiziksel ve psikolojik sınırlarının dayanıklılığını sorgulayan Marina Abramoviç, kadın bedenini sanatının merkezine alır. Performanslarına izleyiciyi de dahil eder ve öznenin çevresiyle olan etkileşimini sorgular.

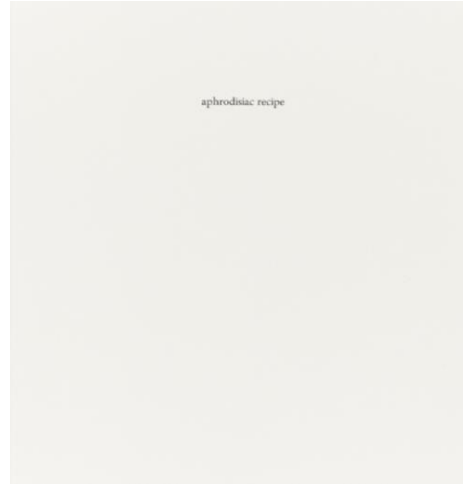


Görsel 2.29. Marina Abramoviç, “Ritim 0”, *Performans*, 1974, *Stüdyo Morra, Napoli, İtalya* ([http-29](http://29))

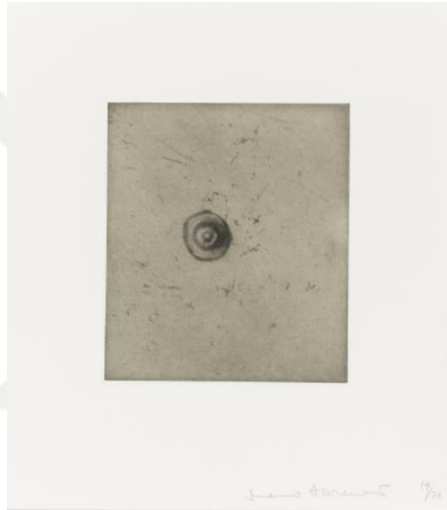
Sanatında vücudun fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorlayan sanatçı, ilerleyen yıllarda baskıresim sanatçısı Jacob Samuel ile birlikte Amsterdam’da oluşturdukları Spirit Cooking projesi dahilinde baskıresimler üretmiştir. Marina Abramoviç eylemler ve düşünceler için uyarıcı talimatlar içeren bir dizi “afrodizyak tarifler” ve gravürlerle yemek kitabı hazırlamıştır ([http-30](http://30)). Spirit Cooking baskıresim serisinde, Jacob Samuel tarafından hazırlanan yumuşak zeminli plakalara sanatçı doğrudan tırnakları ile çizimler yapmış ve tükürüğünün asidi ile plakaya müdahale etmiştir. Bu gravürler sanatçının el hareketlerinin kayıtlarıdır (Görsel 2.30.).



Spirit Cooking Kitap Kapağı A



(Tr. Afrodizyak Tarif) B



C



D



E



F



G

H

Görsel 2.30. Marina Abramoviç, “Sipirit Cooking Serisi”, (A, B, C, D, E, F, G, H), Gravür, 31,5 x 27,8 cm, 1996 (<http>-31)

Amerikalı sanatçı Mary Kelly’nin “Doğum Sonrası Belgesi” 1973 yılında oğlunun doğumuyla başlayan ve altı yıl devam eden süreçte hem anne hem de çocuğu etkileyen deneyimlerin belgesi niteliğindedir (Görsel 2.31.). Altı bölümlü seride yer alan “Belge 5” üç panelden oluşur. Sol ve orta panellerde iki güve ve bunlarla ilgili kısa notlar yer alır. Sağdaki panelde ise kadın vajinasının yandan görünümlü çizimi ve doğum ile ilgili oğluyla diyalogunun notları vardır.



A

B

C

Görsel 2.31. Mary Kelly, “Doğum Sonrası Belgesi, Belge5”, (A, B, C), 13x18 cm, 1977, (Selvi, 2013, s. 93)

Altı yıllık sürecin kayıtlarını belgeleyen seride kâğıda izlerini aktardığı oğlunun bebek bezlerinin kâğıda basılmış lekese izleri de bulunur (Görsel 2.32.). Bu izler ve bu izlerin oluşturduğu epistemoloji ile oluşan çerçevenin insan hayatı üzerindeki yeri ve etkisini ilişkilendirmiş olduğu ileri sürülebilir. Sanatçı ortaya koyduğu bu eser ve düşünce yapısı ile ilgili olarak; sanat nesnesini, temelinde yatan bilinç dışı işleyişlere işaret etmek amacıyla açıkça bir fetiş nesnesi olarak kullandığını, lekelerin, işaretlerin ve sözcük baskılarının kendi başlarına taşıdıkları simgesel değerlerin yaşam deneyiminde çok büyük bir etki gücünde olduklarını ifade etmiştir (Barry & Flitterman-Lewis, 2014, s. 264). Böylece aslında Kelly’nin yaşamış olduğu deneyimleri gösteren baskılar sayesinde, öznel deneyimlerinin belli türden bir söyleme dönüştüğü ifade edilebilir. Tabi bu bahsi geçen söylemlerin bu işler özelinde feminist bir bakış açısına sahip oldukları ortadadır. Sanatçının bu eseri kavramsal sanatın gelişimi ve eleştirisi üzerine derin etki bırakmıştır.



Görsel 2.32. Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi Serisinden Detay*, Kâğıt Üzerine Bebek Bezi Baskı, 27,9x 35,5 cm, 1974 ([http-32](http://32))

Ek olarak “Doğum Sonrası Belgesi” işinde Kelly kadının bir özne olarak anne sıfatı ile sınırlandırıldığı eleştirisi üzerinden “annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla, anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğünü yapı-sökümüne uğratar. Ruhsal süreçlerin keşif planını çıkararak, anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar (Selvi, 2013, s. 93).” Eseriyle kadın kimliği ve bu kimlik ile özdeşleşmiş unsurları sorguladığı belirtilebilir.

Birinci kuşak feminist sanatçıları arasında yer alan bir diğer sanatçı da Martha Rosler’dir. Onun feminist sanat alanında ikonlaşmış video çalışması “Mutfağın Göstergebilimi” (Semiotics of Kitchen, 1975) ile kadınların sorunlarını kültürel bir

bağlamda ele aldığı ifade edilebilir. Gerek bu çalışmasında gerekse de diğer çalışmalarında özellikle bu kültürel yapı üzerinden yaratılan ekonominin ve tüketim kültürünün eleştirilmesi, kadınlara dayatılan batının geleneksel kodlarının sorgulanması ve bu kodların simgesel değerlerinin afişe edilmesi gibi analizlerin yer aldığından bahsetmek mümkündür (Alp, 2014, s. 359). Aslında burada dikkat çekici olarak yıllar ilerledikçe, birinci kuşak feminist sanatçıların, kadınların biyolojik özellikleri ve cinsiyetleri üzerinden yaptıkları incelemeleri daha çok kültürel ve kimlik alanına çevirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda yapılan analizler feminist sanat tarihi açısından yaklaşıldığında, ikinci kuşak feminist sanat alanında da değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla 1970-75’lerden sonraki sanatçıların bakış açıları nedeniyle artık bir anlamda ikinci kuşak feminist sanatçılar olarak değerlendirilebilmeleri olanaklıdır.

Genel olarak bu başlıkta eklenmesi gereken bir diğer nokta da buraya kadar ele alınan sanatçıların düzenlemiş oldukları sergi ve galeri çalışmaları sayesinde, kadınların sanat alanında daha çok görünür olmaları sağlanmış, oransal olarak kendilerine çok az ya da hiç yer verilmeyen müze ve galeri gibi ortamlarda temsil edilme sayıları artmıştır. Bu durum birinci kuşak feminist sanatçıların hanesine yazılacak önemli bir başarı olarak görülebilir. Ayrıca “kendi etkinliklerini düzenleyerek galeriler açan kadınların amacı; kadın sanatçıların aktif bir şekilde iyi çalışmalar ortaya koyduğunu göstermek ve böylece çalışmalarının daha çok sergilenmesi için belli başlı kurumlara baskı yapmaktır (Arat G. B., 2014, s. 57).” Böylece aslında birinci dalga feminist düşünce bağlamında savunulan kamusal alanda ve kurumsal anlamda kadın erkek eşitliği savunusunun, birinci kuşak feminist sanatçılar açısından önemli bir mücadele konusu olduğu görülebilmektedir.

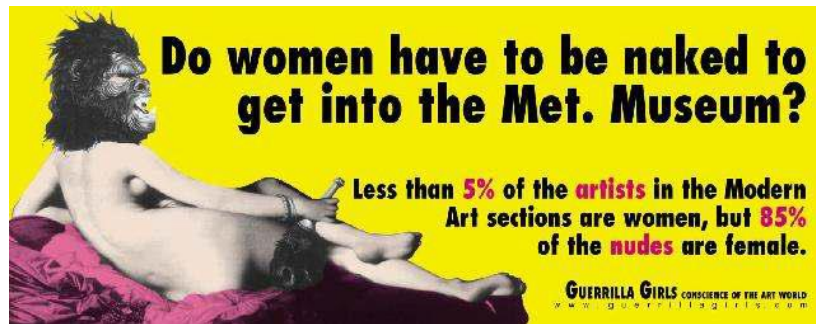
İkinci kuşak feminist sanatçıların düşünsel temellerinin, birinci kuşak feminist sanatçıların 1970 sonrasında yaptığı çalışmalar olduğu söylenebilir. Bu dönem feminist sanatçıları birinci kuşak feminist sanatçılardan ayıran en temel noktanın, eserlerinde kadın biyolojisi ve cinsiyetine ilişkin sorgulamalardan çok, kültürel bir varlık olarak “kadın” algısı üzerine yoğunlaşmaları olduğu belirtilebilir. Dolayısıyla yine ikinci kuşak sanatçıların kültürel ve kimlik açısından kadına ilişkin eleştirilere paralel olarak, kadın sanatçıların sanattaki rolü üzerinden yapmış oldukları çalışmalarla da önemli katkılar sunduklarını söylemek mümkündür.

Beyaz, Amerikalı ve Avrupalı erkek sanatçıların, eleştirmenlerin sanat piyasasındaki hakimiyetini ve bu hakimiyete destek veren müze, galeri vb. kurumları

hazırladıkları poster, afiş ya da performanslarla eleştiren, cinsiyetçilik ve ırkçılıkla mücadele eden, kadının nesneleştirilmesine karşı çıkan bir grup olan Gerilla Kızlar varoluşçu ve ikinci kuşak feminist sanatçılar arasında belki de ilk sırada yer verilmesi gereken sanatçılar arasında yer almaktadırlar. Sanatçı aktivistlerinden oluşan Gerilla Kızlar grubu; film, siyaset ve popüler kültürde toplumsal cinsiyet ve etnik önyargıları, ayrımcılığı eleştiren eylemler gerçekleştirmişlerdir. Tüm insan hakları için savaşan bir feminizme inanmaktadırlar. Sanat alanına yapmış oldukları katkılarla yoğun ilgi gören grup “kendilerini ‘sanat dünyasının vicdanı’ olarak tanımlarlar. Sanat pratikleri aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Bu taktikler anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasadışı olarak posterler iliştiirmektir (Özüdoğru , 2010, s. 116).”

1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından düzenlenen uluslararası Resim ve Heykel Sergisi’ne 169 sanatçı seçilmiştir. Bu sanatçıların sadece 13’ü kadın sanatçıdır. Serginin küratörü Kynaston McShine ‘Bu sergide yer almayan sanatçılar, kariyerlerini gözden geçirseler iyi olur’ açıklamasında bulunarak sanat gündemini bulandırmıştır (Çil, 2004, s. 34).

Müzeeye gelen tepkilerden birini “Gerilla Kızlar” (Guerilla Girls) grubu vermiştir. New York’taki ilan panolarını kendilerinin hazırladıkları ve bu konudaki tepkilerini dile getiren afişlerle donatmışlardır (Görsel 2.33). “Posterlerde, başında goril maskesi bulunan bir nü’nün (Ingres’in bir yapıtından yola çıkarak) üstünde “Metropolitan Müzesi’ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir?” sorusu yer alıyordu. Sorunun altındaki notta ise; modern sanat bölümlerindeki kadın sanatçıların oranı %5’ten daha az, ama sergilenen çıplakların%85’inin kadın olduğu vurgulanıyordu (Özmelek, 2011, s. 25).”



Görsel 2.33. Gerilla Kızlar, “GetNaked”, 1989 (<http://33>)

Gerilla Kızlar’ın sanatsal pratiği sadece posterlerden oluştuğu düşünülmemelidir. “Koleksiyonculara, küratörlere ve galeri sahiplerine doğrudan mektuplar yazarak da seslerini duyurmaya çalışırlar. Böylece sanat pratiğini doğrudan bir eylem alanına dönüştürürler. Kadın sanatçıların sorunlarını anlatabilmek için birçok iletişim yolunu denerler (Özüdoğru, 2010, s. 117).” İnternet üzerinden sanatlarına herkesi dahil etmiş olmaları nedeniyle hem küresel anlamda bir katılımcılık sağlanabilmiş, hem de takılan maske ve kullanılan lakaplarla merkezlessiz olabilmeleri mümkün olmuştur. Merkezlessiz olma ve küresel katılımcılığı önceleme tavrı, postmodern çağın ve son dönem feminist düşüncelerin etkileri olarak değerlendirilebilir.

Feminist sanatçılar arasında yer alan bir diğerk sanatçı Cindy Sherman’dır. Sherman üniversite yıllarında fotoğraf çekmeye yönelmiştir. Bu ilgisi onu daha sonra Hollywood filmlerinde klişerollerini oynayan kadın imgelerini sorgulamasına neden olduğu söylenebilir. Bu sorgulamalar feminist sanat alanına önemli etkisi ve katkısı olan “İsimsiz Film Kareleri” (Untitled Film Stills, 1977-1980) serisini üretmesini sağlamıştır (Görsel2.34.). Sanatçının bu serisinde çok genel olarak, filmlere konu olan kadın streotiplerini, geleneksel kadın algısını ve erkeklerin bakış açısından kadın’ı tasvir etmeye çalıştığını ifade etmek mümkündür.



Görsel 2.34. Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #3’, 1977, (Sağlık, 2014, s. 78)

Fatma Deniz Korkmaz, Sherman’ın fotoğraflarında yer alan kadınlar “izlendikleri için kırılğan, izlendikleri için de kuşku bakıyorlar” ifadesini kullanmıştır (Korkmaz, 2006, s. 74). Konuyla ilgili bir diğerk değerlendirme de “Sherman’ın “İsimsiz Film Kareleri” dizisinde eski Hollywood melodramlarından sergilediği canlandırmalar, elde edilemeyen kadını erkek bakışı karşısında ters-yüz ediyordu (Alp, 2014, s. 358)” şeklindedir. Erkeklerin kadın algısını sorunsallaştıran Sherman’ın, bu izlenen-izleyen

konusunu özellikle sorun etmesini ve böylece kadını nesne konumundan özne konumuna taşıma çabasını şu şekilde değerlendirmek de mümkündür:

“Feminist sanatın en önemli sorunlarından biri olan temsil üzerinden sanattaki eril bakış açısını değiştirmek, “kadının izleyici-izlenen konumundan çıkarılarak etkin bir özneye dönüşmesini” sağlamak için, mevcut yapıları sorunsallaştırmak yerine bozmak, yerinden etmek ve bunlara karşı yeni bir öznellik, yeni bir söylem ve yeni temsiliyet alanları (yeni kimlikler) üretmek daha anlamlı gelmektedir (Kedik, 2000, s. 33).”

Ayrıca çekmiş olduğu fotoğraflarda makyaj ve kıyafetlerin imgesel anlamlarını ön plana çıkarmasını; kadının metalaştırmasına, kendine yabancılaşmasına, böylece aslında kadının kendisine dayatılan kültürel yapı nedeniyle kurmaca bir nesne haline gelmesine yönelik bir eleştiri olarak görmek de mümkündür. Kısaca ifade etmek gerekirse Sherman, kadına erkek bakış açısından bakıldığında, onun nasıl yapay bir hal aldığını göstermeye çalışıyor gibidir. Başka bir deyişle fotoğraflarında yer alan özne, erkeklerin kadın algısını ortaya koymaktadır. Fotoğrafların gerçek film karelerinden çekilmemiş ve Sherman’ın kendi kurgusu olması da dikkat çekicidir. Bunu Esra Sağlık; Sherman’ın kadınlığın biyolojik bir zorunluluk olmadığını, bir kimlik olarak kültürel ortamda inşa edildiğini göstermek için tercih ettiğini ileri sürmüştür (Sağlık, 2014, s. 79). Bu durumun çağdaş feminist hareket ve düşüncelere çok yakın bir tutum olduğu ortadadır. Sherman’ın imgelerinde; farklılıklara, çeşitliliğe, çoğulluğa dikkat çekmesini Ayşe Sibel Kedik, feminist sanatın bir anlamda postmodern feminist düşüncelere eklememesi olarak değerlendirmiştir (Kedik, 2000, s. 34). Ayrıca farklı kadın imgelerinin kurgulandığı fotoğraf kareleri, toplum ya da erkek egemen düşünce tarafından kadınlara dayatılan rollerin işaret etmektedir. “Tüm kadınların deneyimleri aynı olmadığı gibi, kimliklerinin de aynı olamayacağını gösteren Sherman, her fotoğrafta kendisini başka bir kimliğe büründürürken, aslında birbirinden farklı olmakla birlikte çok da tanıdık gelen farklı kadın temsillerini görünür kılmaktadır (Kedik, 2000, s. 35).”

Fotoğraf ve kolaj tekniğini kullanarak eserler üreten feminist sanatçı Barbara Kruger eserlerinde toplumdaki klişe kadın algısına ve kadına yönelik tutuma işaret eden dikkat çekici sloganik ifadeleri tespit ederek, kadınlarla ilgili sorunları görünür kılmaya çalışmıştır.

Kruger’ın eserleri genelde reklamcılık için üretilen görsellerle ilişkilidir. Teknik açıdan görsellerinde reklamcılığın metotlarını da kullanmıştır. Ayrıca reklamlar ve gerçek hayat ya da hayatın sorunları arasında bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür.

Aslında reklam tekniği ile daha çok ifade etmek istediği içeriği ön plana taşıma amacıyla olduğu açıktır.

Kruger'ın, eserlerinde kadının nesneleştirilmesine dikkat çekmek amacıyla özellikle tüketim toplumunun ve popüler kültürün görsel öğelerine ağırlık verdiğini söylemek mümkündür. Parçalı geometrik ifadeleri tercih etmesini ise kadının parçalanmışlığına dikkat çekmek için kullandığı ileri sürülebilir. Mesajlarını ise en yoğun ve akılda kalacak şekilde kurgulamış olduğu da çalışmalarında açık bir şekilde görülebilmektedir. Fatma Deniz Korkmaz'ın aktarımıyla Kruger;

“Dile getirdiği sloganlarının afişlerini, her kesimden insanın görmesini istiyordu. Bu amaçla hazırladığı afişlerini büyük müzeler ve galerilerde sergilediği gibi kalabalık halk kitlelerinin görebileceği ilan tahtalarında, otobüs duraklarında ve toplu taşıma araçlarında görüntüleyerek, izleyenin dikkatini zekice ve cesurca çekmeyi kesinlikle çok iyi bilmektedir. Çalışmalarındaki metinlerde, bakan kişiye, feminizm, tüketim toplumu, bireysel otonomi ve arzu hakkında sorular yöneltmektedir. Kruger ayrıca çevre sorunları, politik düzen, salgın hastalıklar, AIDS gibi konularda da hazırladığı sloganlarla toplumun bilinçlenmesini sağlamaya çalışmıştır. (Korkmaz, 2006, s. 73-74).”



Görsel 2.35. Barbara Kruger, "Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım". 1987 ([http-34](http://34))

Kruger, farklı medyalarda kendine yer bulmuş görseller arasından seçtiklerini, kendince belli bir yoruma tabi tutarak kolaj ile tamamlamıştır. Yukarıda görülen (Görsel 2.35.) eserinde de teknik ve biçimsel olarak bu tutumu net bir şekilde görülmektedir. Bu çalışmasının feminist sanat çalışmaları arasında yine akıllara kazınmış örneklerden bir tanesi olduğunu söylemek mümkündür. Kruger bu eserinde “bir yandan kapitalizm ve bu ideolojinin kadını hedef alan cinsiyet ve sınıf politikaları üzerinden işleyip işlemediğiyle

ilgili sorular sormaya teşvik ederken, diğer yandan erkek egemen medya akımının yarattığı bilinç durumunda kadın olmanın anlamını sorgulamaktadır. (Selvi, 2013, s. 94).”

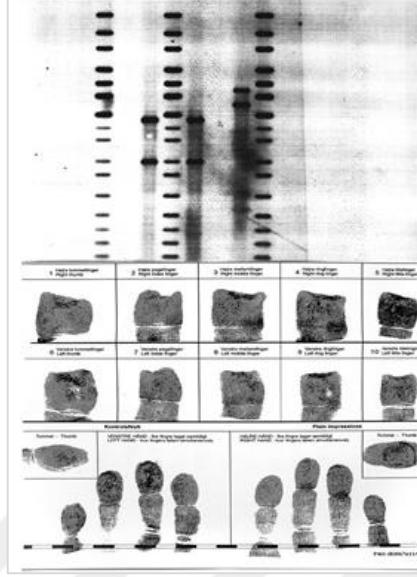
Bir özne olarak kadının, erkek egemen düşüncenin kadın algısı ve kadın kabulü üzerinden şekillendiriliyor olmasına önemli ve oldukça radikal feminist anlayışla tepkiler veren bir diğer sanatçı da Orlan’dır. Fransız asıllı performans sanatçısı bu konuyla ilgili tespitlerini, doğrudan kendi bedenini bir nevi hazır nesne (readymade) gibi kullanarak ifade etmeyi tercih eden bir sanatçıdır. Dolayısıyla kadın olma durumunu belirleyen şeyin onun biyolojik yapısından çok, yani bedeninden çok o bedene şekil veren, o bedenin nasıl olması, nasıl davranması ya da davranmaması gerektiğini belirleyen düşüncenin sorunlu olduğunu analiz ettiği ifade edilebilir. Feminist “Carnal Art” (Etsel Sanat) şeklinde isimlendirilen performanslarında Orlan, “erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumunda kadın öznenin ve teninin kuruluş biçimini kırmak için bir dizi estetik ameliyatla bedenini ve yüzünü yeniden biçimlendirir (Alp, 2014, s. 354).”



Görsel 2.36. Orlan, *Performans'tan Fotoğraf*, 1998 ([http-35](http://35))

Performansı sırasında çekilen fotoğrafta (Görsel 2.36) görülebileceği üzere sanatçı Orlan, geleneksel güzellik anlayışını eleştirdiği, yüzünü estetik bir ameliyatla değiştirip, dönüştürdüğü otoportresini ortaya koymuştur. Böylelikle geleneksel estetik anlayışlara eleştirel bir yaklaşım içinde, estetik operasyonlarla malzeme olarak kendi bedeni yani aslında ete şekil vererek estetik düşüncesini ortaya koymaya çalışan bir sanatçı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fatma Deniz Korkmaz’ın aktarımıyla eleştirmen Kathy Davis’e göre Orlan’ın gösterileri; “İrk ve cinsiyetin sınırlarını aşmak için farklı kimlikleri

tecrübe etmek adına bedeninin cerrahi yollarla değiştirilmesi” olarak tarif edilmektedir. (Korkmaz, 2006, s. 87).”



Görsel 2.37. Orlan, “div”, *Dijital Baskı*, 48,3 x 33 cm, 2014 (<http://36>)

Bu performansları gerçekleştirdiği estetik ameliyatlara hazırlık sürecinde bedeniyle ilgili bilgi kayıtlarının kâğıt üzerine baskılarını alarak görselleştirmiştir (Görsel 2.37.). Orlan’ın performans pratiği post-modern feminist sanat anlayışına yeni bir yön getirmiştir. Daha önceki erkek egemen sanat anlayışa karşı estetik ameliyatlarına bakışı değiştirmiş ve güzellik fenomenlerini kendi portresi ile yeni bir yapı-bozum yaratarak post-modern feminist estetik yaratmıştır.

Kendi bedeni ve deneyimleri üzerinden feminist söylemli işler üreten İngiliz sanatçı Tracey Emin “İngiliz Sanatı’nın Kötü Kızı” olarak tanımlanır. Video, enstalasyon, çizim ve baskıresimleriyle otobiyografik bir gerçeklik yaratır. 1999 yılında İngiltere’de “Yatağım” isimli enstalasyonunun Turner Ödülü’ne aday gösterilmesi, sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktasıdır (Görsel 2.38.). Sanatçının geçirdiği yoğun depresyonlu döneminin belgesi niteliği taşıyan bu enstalasyondaki nesneler, sanatçının kişisel eşyalarıdır. Dağınık yatak, lekeli çarşaf, etrafa saçılmış prezervatif ve doğum kontrol hapları, adet kanlı iç çamaşırları; kadın deneyiminin sanatsal ifadesi olarak beden, cinsellik, utanç gibi birçok tabuyu yıkma girişimidir.



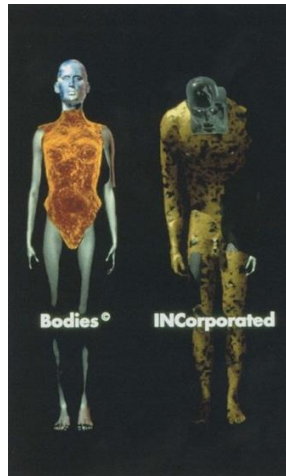
Görsel 2.38. Tracey Emin, “Yatağım”, Enstalasyon, 1999 (<http-37>)

Sanatında kendi yaşamının tüm yönlerini kullanarak otoportreler üreten Tracey Emin monobaskılarla günlükler tutmuştur. Her baskının benzersiz ve biricik olduğu mono baskı tekniğinin, anlık duygu durumunu aktarmada kendisi için en uygun yöntem olduğunu belirtir. Kürtaj olduğu zor bir döneminin bir haftalık kaydı olan “Çok Yanlış” isimli baskıresimi O’nun duygu durumunun dışavurumudur. Hareketsiz biçimde uzanmış ve görünüşte başsız bedeni ile boşalmakta olan rahminin görüntüsü yaşamındaki kayıpların betimlemesidir (Görsel 2.39.). Tracey Emin ürettiği işlerle izleyiciyi menstrüasyon, kürtaj, cinsellik ve bu konularla bağlantılı olarak kadınlığın gerçek ve genellikle tabu yönlerine odaklanmaya zorlar (<http-38>).



Görsel 2.39. Tracey Emin, “Çok Yanlış”, Mono Baskı, 58,2 x 81,1 cm. 1997 ([http-39](http://39))

1990’lı yıllarda dijital medya, video gibi ortamların da sanatçılar tarafından yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu tarihlerden itibaren teknolojik gelişmelerin sanata yansımalarının ve teknoloji ağırlıklı çalışmaların oldukça hızlı artış gösterdiğini söylemek mümkündür. Konuyla ilgili olarak Victoria Vesna’nın “Bodies© INCorporated” (1996) adlı çalışması örnek verilebilir (Görsel 2.40.). Bu gibi eserler sayesinde aslında bedenin dijital kültür ve ortamlarda ne şekilde metalaştırıldığını eleştirmek amacıyla teknolojinin sunduğu imkanlardan yararlanıldığı görülebilmektedir. Benzer şekilde 3D modellemelerin yapılıyor olması ya da VRML gibi sanal gerçeklik medyumunun kullanılıyor olması da bu örnekler arasında sayılabilir.



Görsel 2.40. Victoria Vesna, Bodies© INCorporated, Interaktif, Monitor-Based, 1996

2000’li yıllardan sonra ise artık teknolojinin çok daha fazla ilerlemesiyle sanatçılar web sitelerini, interneti, bilgisayarları ve programları, dijital grafik vb. teknolojileri giderek daha yoğun olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu sanatçılara Coco Fusco, Shu Lea Cheang ve Prema Murthy örnek verilebilir. Prema Murthy’in postkolonyal feminist bir bakış açısıyla kadının ötekileştirilmesini, nesneleştirilmesini örnek olarak porno siteleri üzerinden analiz eden ve dolaylı olarak da ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi konuları da irdelediği 1999 senesinde ortaya koyduğu “Bindigirl” çalışması da dikkate değerdir (Görsel 2.41.).



Görsel 2.41. Prema Murthy, "Bindigirl", 1999 (<http-40>)

1954 doğumlu Tayvan kökenli yeni medya sanatçısı Shu Lea Cheang sanat eğitimini Amerika’da sinema üzerine aldı. Bu süreçte yaşadığı ırkçılık deneyimleri onun işlerinin teması oldu. Kimlik, ırkçılık, cinsellik, cinsel politika, erotik pratiklerin HIV/AIDS problemlerine ilişkin video çalışmaları üretti. 2000 yılında çektiği IKU filmi cinsiyet üzerinden ticari çıkar ilişkilerine eleştirel bir yorum getirdi (Görsel 2.42.). Yeni medya üretimlerinde politik eleştiri, ırkçılık popüler medyanın aşırılıkları gelecek kaygısı ve LGBTQ+ topluluklarının sorunları gibi temalara odaklandı.

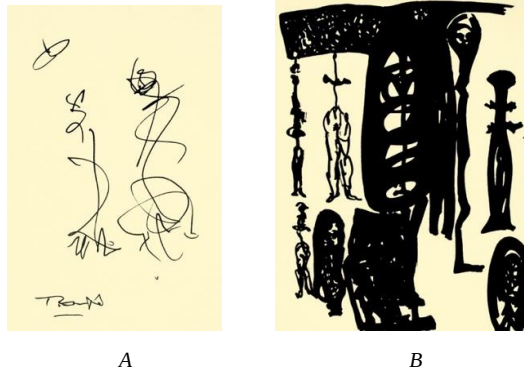


Görsel 2.42. Shu Lea Cheang, "IKU", Filmden Bir Kare, 2000, Japonya, (<http-41>)

2.4. Türkiye’de Feminizm ve Baskıresim

Türkiye’de kadın hakları hareketleri, politikada ve kamuoyu gündeminde 1980 sonrasında öne çıkmaya başlamıştır. Feminist sanatçıların ilk kuşağının Türkiye perspektifinde genel anlamda feminist sanatın temel konularına ilgi 1990’lar sonrasında artmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Paris’e giden Türk kadın sanatçılar buradaki gelişmelerin etkisiyle feminist sanat hareketlerinin ilk yıllarında birinci kuşak feminist harekete dahil olabilecek çalışmalar üretmişlerdir. Tiraje Dikmen bu sanatçılara ilk örnek olarak verilebilir.

Küçük yaşından itibaren resime ilgisi olan Tiraje Dikmen İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’nde eğitim almıştır. İktisat Doktora tezi İstanbul’daki kadın işçilerin durumu ile ilgilidir. 1945-46 yıllarında İstanbul İktisat Fakültesi’nde doktora eğitimi sonrası Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde misafir öğrenci olarak derslere katılmış ve akademide baskı atölyesinin kurulmasına öncülük eden Leoparad Levy’in baskı atölyesinde baskıresim ile tanışmıştır. İktisat eğitimi aldığı için 1949 yılında devlet bursuyla Paris’te ekonomi eğitimine başlamıştır. Paris’te Türk stajyer olarak Louvre Müzesi’nde çalışma imkânı bulan Dikmen ekonomi eğitimini yarıda bırakarak sanat çalışmalarına devam etmiştir. Dikmen’in erken dönem eserleri Paris yıllarına denk gelmektedir. Sanat anlayışı Marksist anlayışla soyutladığı bedenler, emek sömürsü, işçi hakları, işçilerin durumu ile ilgilidir. 1985 yılında Ankara Galerî Nev’de açılan “Zamanların Hafızası” sergisindeki eserler (Görsel 2.43.) 1968 Mayıs Olaylarının etkisiyle çizdiği desenlerin ipek (serigrafi) baskılarından oluşmaktadır (Abıyeva, 2019, s.16-19).



Görsel 2.43. Tiraje Dikmen, “Zamanların Hafızası”, Sergi Kataloğu, (A,B), Tek Renkli İpek Baskı, 50 x 35 cm, 1985 ([http-42](http://42))

Serginin kataloğu; sınırlı sayıda serigrafi tekniği ile basılmış, kataloğun ilk on baskısının içinde birer adet orijinal desen bulunan özel bir çalışmadır. Nergis Abıyeva bu süreci şöyle aktarmaktadır;

“Zamanların Hafızası Sergisi’nin kataloğu bir katalogtan ziyade eser özellikleri gösterir. “Editions de Luxe” olarak yayınlanan, Galeri Nev tarafından gerçekleştirilen bu ilk baskı, sanatçının 52’si özgün boyutlarında 61 desenini içermektedir. Maketi Haldun Dostoglu’nun katkısıyla Ali Artun ve Tiraje Dikmen tarafından hazırlanmıştır. Eser, Galeri Nev atölyesinde Cengiz Aydın ve kendi atölyesinde Ali Gültekin tarafından Schoeller kâğıda serigrafi tekniğiyle basılmıştır. 100 nüsha ile sınırlandırılmış olan ilk baskıda, 1 ile 85 arası numaralanan nüshalardan ilk 10 adedinde sanatçının birer özgün eseri bulunmaktadır. Bütün nüshalar Tiraje Dikmen tarafından imzalanmış, I ve XV arası numaralanan nüshalar sanatçıya ve galeri koleksiyonuna ayrılmıştır. 2002 yılında Norgunk Yayıncılık ve Galeri Nev iş birliğinde yeniden basılmıştır (Abıyeva 2019, s.33).”

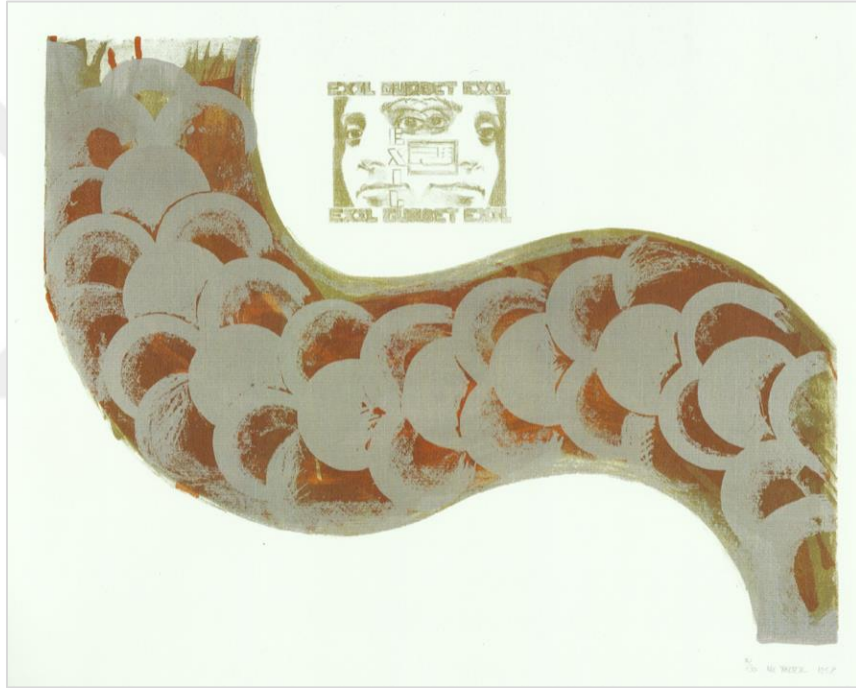
Sanatçı kişisel bir tercih olarak çalışmalarını kendisine saklamış, sanatı ve Paris deneyimleri hakkında pek paylaşımda bulunmamıştır. Ölümünün ardından sahip olduğu her şeyi mezun olduğu okulu İstanbul Üniversitesi’ne bağışlamıştır.

Paris’te üretimler yapan bir başka Türk kadın sanatçı 1938 doğumlu Nil Yalter’dir. 1965 yılından itibaren Paris’te yaşayan sanatçı Fransız feminist sanat hareketinin 1970’lerdeki öncü temsilcilerindendir. Sanat pratiğini efsanevi Doğu-Batı senteziyle oluşturan sanatçı, geleneğin baskısı altındaki kadını sanatının merkezine alır. Resim video, yerleştirme, fotoğraf gibi farklı teknikleri bir arada kullanan Nil Yalter politik, ideolojik ve erkek egemen anlatıları feminist tavırla yorumlar. Pınar Küçükyıldırım’ın sanatçıyla yaptığı söyleşide Paris’teki deneyimlerini şöyle aktarır:

“1968 olaylarının içindeydim, olayları Paris’teyken yaşadım. Asıl ilk çağdaş feminizmle tanışmam Simone de Beauvoir’ın yazdığı İkinci Cins (The Second Sex) kitabını keşfetmemle oldu, 18 yaşındaydım yani 1956’ydi. Ardından 1968’de başka kadınların yazdığı kitaplar oldu. 1968’de kadınlar katkıda bulundular ama hala hiçbir hak kazanmamışlardı. 1968 olayları bittikten sonra müthiş bir feminist şuur başladı. 1972’de çocuk aldırma üzerine 450 kadın ‘Biz de çocuk aldırık’ diye imza attı ve büyük savaşlar verilerek bu kanun çıkartıldı. 1972’de Fransa’da kadın sanatçılar son derece şuurlu gruplar kurdu, onlardan birini de ben kurmuştum (Küçükyıldırım, 2011).”

“Direnen Kadınlar” grubunu iki sanatçı arkadaşıyla birlikte 1975 yılında Paris’te kurmuştur. Göç, göçmen işçilerin sorunları, kadının hapsi gibi konularla ilgili video çalışmaları üretmiştir. Video çalışmaları sanatçının kendi deyimiyle “kapıları açtıran psikanalitik bir aynadır” ve kendisini en iyi ifade edebildiği mecradır.

Nil Yalter, Akbank Sanat'ın baskiresim koleksiyonunda yer alan İsimless litografisinde (Görsel 2.44.) otoportresini yılan çağrışımlı lekesel imge ile kompoze etmiştir. “Mitlerde kötü olmakla suçlanan yılan, kültürlerde eksik olmakla suçlanan kadın Şahmeran simgesinde birleştirilmiş imgelerdir (Kara, 2019)”. Şahmeran Mezopotamya’da yaşadığı var sayılan, yarısı kadın yarısı yılan olan mitolojik bir varlıktır. Şahmeran şifa kaynağı olma özelliğinden; bütün hastalıkların dermanını bilen, şifa dağıtan, zorda olan kadınların yardımına koşandır. Sanatçı “EXIL (Tr.sürgün)” ve “GURBET” yazılarını eklediği otoportresini mitolojik simge ile birleştirmiş, kadın olarak yaşadığı gurbet ve göçmenlik deneyimlerine gönderme yapmıştır.



Görsel 2.44. Nil Yalter “İsimless”, Litografi, 86 x 70 cm, 1998, Akbank Sanat'ın İzniyle

Tarihsel süreçte kadın bedeninin siyasal ve toplumsal kodlarının işleyerek Türkiye’de eserler üreten Nancy Atakan güncel olayların gözlemlerini tarihsel referanslarla verir. Amerikalı sanatçı 1969’dan beri Türkiye’de yaşamaktadır. Türkiye’de özellikle 1980 sonrasında yaşanan sosyal ve siyasal değişimlerin kadın üzerindeki etkilerini sanatının merkezinde tutar. Cinsiyet politikaları, aidiyet, toplumsal hafıza, imge ve söz arasındaki ilişki, siyasi güç politikalarının toplumsal dönüşümü gibi konuları feminist bir yaklaşımla inceler. Fotoğraf, farklı nesneler ve geleneksel el sanatlarına ait malzemeler kullanarak oluşturduğu kolaj, serigrafi, video ve enstalasyonlar sanat pratiğini oluşturur.



A



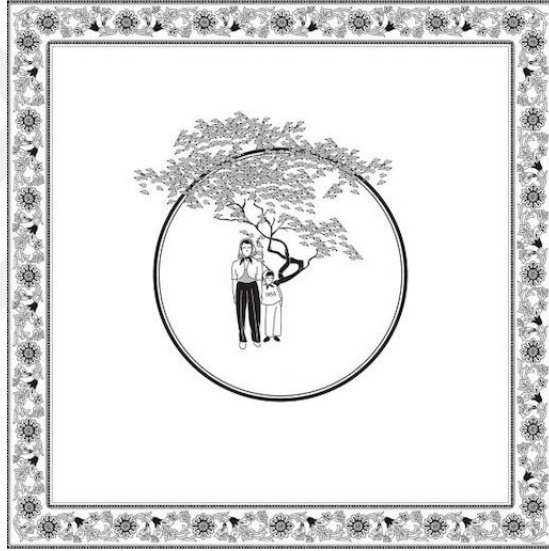
B



C

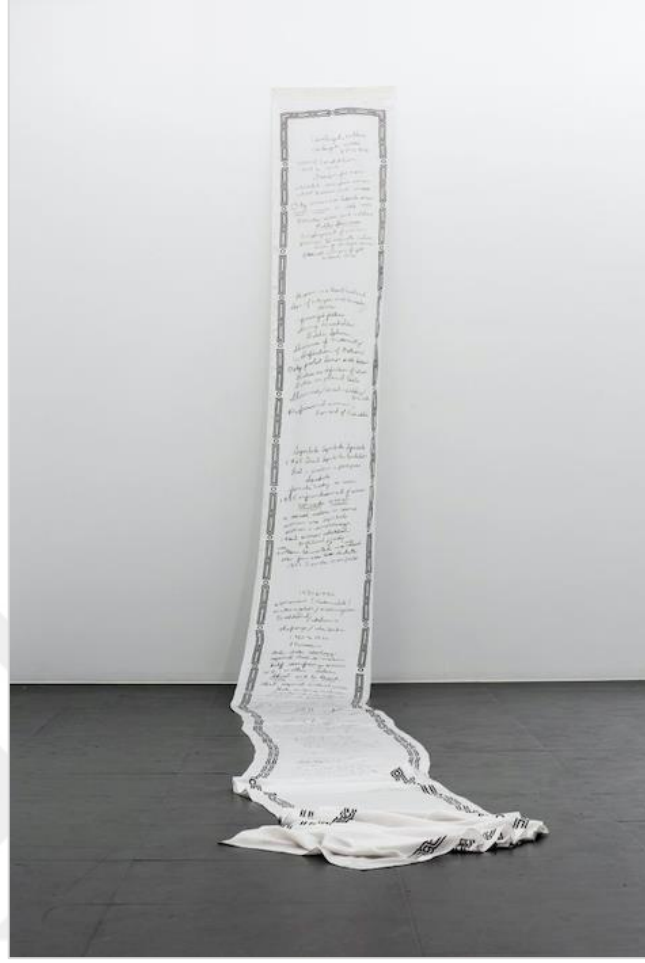


D



E

Görsel 2.45. Nancy Atakan, “1935, 1945, 1955, 1965, 1970, 1980”, (A, B, C, D, E), İpek Eşarp Üzerine Serigrafi Baskı, 75x75 cm, 2014 (<http-43>)



Görsel 2.46. Nancy Atakan, “1980” İpek Üzerine Serigrafi Baskı, 50 x 1125 cm, 2014 (<http-44>)

Türkiye’de 1980 sonrası yaşanan sosyal ve siyasal değişimlerin kadın üzerindeki durumunu sorguladığı işi “1935, 1945, 1955, 1965, 1970, 1980” de ,1935 -1970 yıllarına ait olan aile fotoğraflarındaki dini ve siyasi çağrışımların olmadığı başörtülü kadın silüetlerini, ipek eşarp üzerine serigrafi baskı ile yorumlamıştır (Görsel 2.45.). 1980 başlıklı eserinde kadın bedeninin siyasallaşmasıyla ilgili akademik makaleleri, uzun bir metin halinde ipek üzerine serigrafi baskı ile bir araya getirmiştir (Görsel 2.46.). Bu metinde Nancy Atakan, yabancısı olduğu kültürdeki kadınların, zaman içindeki değişimlerini, kadın bedeni üzerinden yapılan siyaseti ve toplumsal konumlarını belgeler (<http-45>).



Görsel 2.47. Nancy Atakan, “Ayna Ayna I”, Oval El Kesim Ayna Üzerine Serigrafi Baskı, 20 Silikon El Yapımı Oval Beyaz Çerçeve, 1 adet Prototip Olarak Kullanılan Antika Çerçeveli Ayna, Her Biri 17,5 x 12 cm, 2012(<http-46>)



“Ayna Ayna I” detay (<http-46>)



Görsel 2.48. Nancy Atakan “Ayna Ayna II”, El Kesim Ayna Üzerine 29 Serigrafi Baskı, 20 Slikon El Yapımı Beyaz Çerçeve, Her Biri 13 x 12,5 cm, 2012 (<http-47>)

Kadın bedeninin metalaştırılmasını ve küreselleşen dünyada kadına dayatılan güzel algısını “Ayna Ayna I ve II” işleriyle eleştirmiştir (Görsel 2.47-48.). Beyaz çerçeveli aynalardaki kadın portreleri; İstanbul’da bir bit pazarında bulduğu, bir plastik cerrahın hastalarının slayt kayıtlarıdır. Sanatçı, atılmış slaytlardaki kadın kayıtlarını ayna üzerine serigrafi ile basarak siyah beyaz görüntülerini almıştır. Küreselleşen dünyada dayatılan güzellik tanımıyla kadının bu tanıma uyumlamak için bedeninde yaptırdığı değişimi ve cerrahi müdahale ile bedenlerinin özel farklılıklarını yok etmelerini eleştirmiştir (http-48).

Toplumsal bellekteki cinsiyet kodlarını, cinsel kimlik, göç, kültürlerarasılık gibi konuları eserlerinde merkeze alan bir diğer sanatçı Gülsün Karamustafa’dır. Göç nedeniyle öznenin yaşadığı yabancılaşma kültürel aidiyetsizlik, kültürlerarası bölünmüşlük ve çevresel uyumsuzluğu Arabesk serisinde işlemiştir. Türkiye’de 1970’lerden itibaren yoğun olarak yaşanan köyden kente göçün görsel kültürde yarattığı değişimi resim, kolaj ve baskiresimlerinde sorgulamıştır (Görsel 2.49., Görsel 2.50.). “Sevsem Uyanmaz” ve “Yorganın Olam” serigrafi baskılarında şehir ve köy kültürünün karması görülmektedir. Gülsün Karamustafa, kitsch kavramını eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Göç ile birlikte oluşan yeni kültür karması ve geleneksel motiflerin kullanımı ile bellek ve kültür ilişkisini vurgulamıştır.



Görsel 2.49. Karamustafa, G., *Sevsem Uyanmaz*, Serigrafi, ö.y., 1983, Salt Arşiv (<http>-49)



Görsel 2.50. Gülsün Karamustafa, “Yorganın Olam”, Serigrafi, ö.y., 1983, Salt Arşiv (<http-50>)

Türkiye özelinde 1980’lerden sonra, daha çok da 1990’lı yıllarda doğrudan Feminist Sanat anlayışında çalışmaların yoğunlaştığı söylenebilir. Her ne kadar sene itibariyle 1990’lar ve sonrasına denk geldikleri için Türkiye’de ortaya konulan bu çalışmalar birinci ve ikinci kuşağın etkilerini ve düşünsel temellerini taşıyan çalışmalar olduğu ifade edilebilir. Şükran Moral, Canan Şenol, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Özlem Şimşek, Nilbar Güreş, Şehlem Kaçar, Meryem Güldürdak ve Arzu Filiz Güngör gibi isimler Türk feminist sanatçılara örnek olarak verilebilir.



Görsel 2.51. Şükran Moral, “Bordello”, Performans, Video, 1997 (<http-51>)

Şükran Moral’ın çalışmaları incelendiğinde özellikle bir toplum içinde genel geçer olarak kabul görmüş “kadın” kavramına karşı bir eleştiri, bir sorgulama ilk fark edilen durum olarak karşımıza çıkar. Geleneksel kabuller dahilinde kadının ne olması ya da ne olmaması gerektiğini belirleyen düşüncenin sorgulanması, kadına kadının kendi dışından bireyler tarafından çizilen sınırların zorlanması söz konusudur. Moral’in kendisinin de böyle bir tutuma sahip olmasının nedeni olarak kendi yaşadığı deneyimleri göstermiştir. Hatice Dönmez Aydın’ın aktarımıyla; Şükran Moral, “meslek seçimi ve dişilik/cinsellik gibi kavramlara gönderme yaparken Türk kültürünün tabularına meydan okumuştur. Şükran Moral “kızım kısa giyme yüksek kaldırıma düşersin” korkuları ile büyütüldüğünü sık sık dile getirmekte ve yaptığı bütün işlerinin geçmişten gelen korkularına bağlı olduğunu söylemektedir (Aydın, 2017, s. 38).” Bu bahsi geçen konuyla ilgili olarak Moral’in “Bordello” ya da “Hamam” isimli çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.

“Bordello” isimli video performansında Moral, İstanbul’da seks işçilerinin çalıştığı yüksek kaldırım isimli mekânda, fonda arabesk müzik eşliğinde, kendini genelev çalışanı yerine koyarak elinde “for sale” (Tr. Satılık) ve genelevin kapısında “çağdaş sanat müzesi” yazısı bulunan mizansende müşteri beklemiştir (Görsel 2.51.).



Görsel 2.52. Şükran Moral, “Bordello 97”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm, 2010 ([http-52](http://52))

2010 yılında bu performansından bir sahneyi betimlediği çizimler yapmıştır. Kâğıt üzerine karışık teknik kullandığı (Görsel 2.52.)’deki çizimde iki kadın figürü vardır. Oturan kadının elindeki kâğıtta “FORSALE” (Tr. Satılık) yazmaktadır. Ayakta duran figürün sol göğsü açıktır. Karşılarında duran canavar figürü ile etkileşim halindedirler.

Oturan figürün kıyafetindeki imgelerin doğu kültürüne ait olduğu söylenebilir. Karşılarında duran canavara dönüşmüş figüre kadın bedeninin seyirlik ve satılık olarak sunulması bu kültüre ait kadın algısının eleştirisi olarak okunabilir. Sanatçı bu eserinde “Bordello” performansına ait deneyimi yeniden yorumlamıştır.

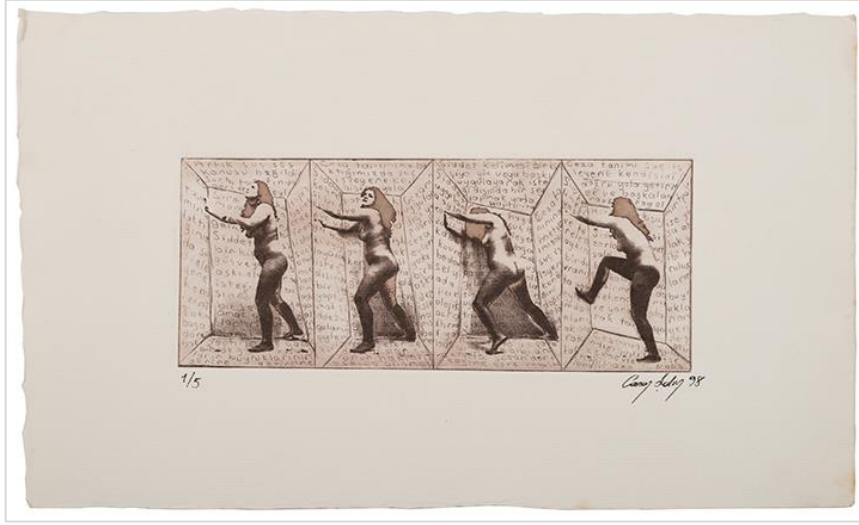


Görsel 2.53. Şükran Moral, “Hamam”, Performans, Video, 1997 (<http>-53)

“Hamam” video performansı ise sanatçının bu sefer bir erkekler hamamına habersiz bir şekilde, yanında videoyu çeken bir başka kadın ile birlikte girmesi ve hamamı kullanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Bu performansı ile sanatçı Doğu kültüründeki genel kabul gören değerleri, kadın-erkek kavramlarının konumunu tekrar sorgulamaya açmıştır. Mekanlarda kadın-erkek alanlarının ayrı olması ve harem kavramı üzerinden Doğu sosyolojisindeki zihniyete feminist bir eleştiri getirmiştir (Görsel 2. 53.).



Görsel 2.54. Canan, “İsimsiz”, Gravür, (ö.y.), 97, Sanatçının izniyle



Görsel 2.55. Canan, “Şeffaf Karakol”, 34 x 20,5 cm, 1998, Sanatçının İzniyle

Feminist bir tavırla güç alanlarının kadın bedeni üzerindeki etkilerini sorgulayan bir diğer sanatçı Canan, işlerinde kendi bedenini kullanarak kadına özgürlük alanları yaratır. Kadının; aile, din, toplum, devlet politikalarıyla bastırılması ve sınırlandırılmasını eleştirir (Görsel 2.54.). Video, performans, enstalasyon, minyatür ve fotoğraf gibi çok farklı disiplinlerde işler üretmektedir. Radikal feminist tavırla ürettiği işlerinde “özel olan politiktir” söylemini sanatının merkezine almış ve baskiresimlerini de aynı tavırla üretmiştir (Görsel 2.55.).

“İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak ‘beden kısıtlaması’na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlar kontrol altına alınır. ‘Özel olan politiktir’ sloganı burada fazlasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapan sanatçı, sistemin bedenler, hayatlar üzerindeki kısıtlamasından bahseder (Yılmaz, 2010, s. 131).”



Görsel 2.56. İnci Eviner, “Suyun İçinde Uyumak”, (ö.y.), kâğıt üzerine serigrafi, 2020 ([http-54](http://54))

Kadın ve kadın bedeni üzerinde işleyen iktidar politikalarını sorgulayan İnci Eviner farklı kaynaklardan topladığı imgeleri, kendi imgeleriyle bir araya getirerek yeni oluşumlar yaratmaktadır. (Görsel 2.56.). Çizim temelli video, performans, baskı-kolaj teknikleri geniş üretim alanlarıdır. İnci Eviner çalışmalarında düşünce süreçlerini besleyen düşünürleri referans alarak onlara göndermeler yapmaktadır. “Hannah Arendth için Bir Kaçış Planı” isimli eserini; insanlığı bir bütün olarak düşünen, Yahudi kökenli Alman felsefeci Hannah Aretn’e ithafen yapmıştır. Bu serigrafı baskıresimi ile Nazi soykırımına maruz kalan Yahudiler için Hannah Arent özelinde tüm Yahudilere bir kaçış yolu aramaktadır (Görsel 2.57.).



Görsel 2.57. İnci Eviner, “Hannah Arendt için Bir Kaçış Planı”, (ö.y.), Kâğıt Üzerine Serigrafı, 2020
(http-55)

Fransız mimar ve gravür sanatçısı Antoine Ignace Melling 1782 yılında Sultan III.Selim’in davetlisi olarak İstanbul’a gelmiş ve kaldığı süre boyunca İstanbul’un desenlerini çizmiştir. Paris’e döndükten sonra bu çizimlerin gravürlerini yapmış ve bu gravürleri “Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore” albümünde bir araya getirmiştir. Bu albümde bulunan “harem” gravürü (Görsel 2.58.) İnci Eviner’in “Harem” video çalışmasının çıkış noktasıdır. Girilmesi yasak olan haremi kendi hayal gücü ile betimleyen Antoine Ignace Melling’in gravüründe yaşadıkları zamana ait olmayan harem kadınları vardır. İnci Eviner “Harem” video eser metninde bu kadınların eyleme geçtiklerinde ne olacağını sorgular (Görsel 2.59.).



Görsel 2.58. Antoine Ignace Melling, “Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore ‘Harem’”, Gravür, 1819 (<http-56>)



Görsel 2.59. İnci Eviner, “Harem”, Tek Kanallı HD Video, 3’düğü, 2009 (<http-57>)

“Ressamın bilimsel becerisine hapsolmuş bu Harem kadınlarının, biraz müdahale ile hakikat ve fantezi ikiliğinin altında yatan çıkar ilişkilerini ortaya çıkaracağını düşünüyorum. Erkeklerin bakışına kapalı olan Harem, merak ve bilgi konusu olan ötekine ait gizemli bir alandır ve öteki kültür, öteki cins gibidir. Bu nedenle ister erkek olsun ister kadın, Batılı öznenin her zaman peçe ve haremle, yani kadının alanı, bedeni ve hakikatiyle ilgilenmesinin nedeni budur. Melling’in Harem hakkındaki bilgisi söylentilere dayanır; bu yüzden “Harem”i kendi hayal gücü ve ressam becerisiyle yeniden yaratmıştır. Bilginin bir garantörü olarak perspektif nosyonu ile Kartezyen perspektif anlayışının birleşimi olarak şüpheye yer bırakmayan kesinlikte çizilmiş olan bu resim, sanki rüyaların, imgelerin, arzuların, fantezilerin ve korkuların yer aldığı bilinçdışı alanı gizlemek için yapılmış ve sonsuza kadar onları kendine kilitlemiş gibidir (<http-58>).”



Görsel 2.60. Sena, “Töre Cini”, Gravür, 21 x 21 cm, 2011



Görsel 2.61. Sena, “Anadolu Anası”, 21 x 21 cm, 2011



Görsel 2.62. Sena, “Çocuk Gelin”, Gravür, 21 x 21 cm 2011 (<http-59>)

Sanat pratiğinde güç ve politik yaptırımların kadın öznesi üzerindeki etkilerini sorgulayan bir başka sanatçı Sena; çalışmalarını, deneyimlerini, yaşamının his dünyasıyla birleştirerek oluşturmaktadır. Seramik, kumaş, kâğıt üzerine mürekkep ve baskı tekniklerini kullanarak, toplumda kadının yerini, töre cinayetlerini, çocuk gelinleri ve şiddet konularına odaklanmıştır. Babasının işi gereği çocukluğunun Arabistan ve Türkiye arasında geçmesi, annesinin bu süreçte kıyafetlerinin ve davranış biçimlerinin değişimi doğal olarak sanatçıyı etkilemiş ve işlerine yansımıştır (Görsel 2.60-61-62.).



Görsel 2.63. Ardan Özmenoğlu, “Diren Bayan”, Post- it Notlarla Karışık Teknik (Benzersiz Baskılar), 2014 (<http-60>)

Büyük boyutlu Post-it notları üzerine yapıştırdığı serigrafi baskılarıyla izleyiciye güçlü, eleştirel mesajlar veren Ardan Özmenoğlu'nun eserlerinde küçük posit-it notları çok parçalı, tek kompozisyona dönüşür. Post-it kağıtlarının her biri kendi içinde hareket eder ve farklı kıvrımlarla esere derinlik vermektedir. Geleneksel serigrafi baskı tekniğini güncel nesne post-it notlarla birleştirerek parlak renkli, çok büyük boyutlu eleştirel mesajlar içeren işler üretmiştir. Diren Bayan isimli çalışmasında; eski bir dantel örgü ipi markası olan “Ören Bayan”ı günümüze uyarlayarak kadının her koşulda güçlü olmak zorunda kalmasını ve kadın emeğinin değerini sorgulamaktadır (Görsel 2.63.).



Görsel 2.64. Nilbar Güreş, "Salon Çırçır", Kromojenik Baskı-Renkli Fotoğraf, 2010 ([http-61](http://61))

Türkiye’de kadının ya da kadınlığın bir takım farklı ideolojiler tarafından belirlenmesine karşıt örnek olarak Nilbar Güreş’in “Salon Çırçır” isimli işi verilebilir (Görsel 2.64.). Güreş, kadının yok sayılmasına tepki olarak, tıpkı kullanılmayan eşyaların üzerinin örtülmesi gibi koltuklarla birlikte figürleri de beyaz örtüyle sarmıştır. Kadının nesneleştirilmelerine karşı eleştirisini görselleştirmiştir. Buradaki kadınlık izleği yine, kültürel ve politik olarak kadına yüklenen rollere bir karşı çıkış niteliğindedir.

Türkiye’de feminist sanat ve feminist sanatçılar temelinde yapılan incelemeler göstermiştir ki; aslında Türkiye özelinde de evrensel feminist sanat çalışmaları ve sanatsal çabalar yakından takip edilebilmiş ve her bir feminist konu başlığına ilişkin dünya geneliyle benzer üretimler yapılmaya çabalanmıştır.

Buraya kadar birinci kuşak feminist sanat ve sanatçılar hakkında yapılan derinlemesine analiz ve değerlendirmeler ışığında birtakım sonuçlara ulaşmak ve birinci kuşak sanatçıların “kadın algısı”nı ortaya koyabilmek mümkündür. Ayrıca böyle bir

derleme sayesinde feminist sanatçılar ile feminist düşünce ve hareketler arasındaki paralellik daha da net görülebilmektedir.

Feminizm ve feminist sanat arasındaki ilişki bağlamında ifade edilmesi gereken ilk tespit kadın biyolojisi ve cinselliği ile alakadır. Özellikle 1960 ve 1980 arasında üretimde bulunan feminist sanatçıların üzerine eğildiklerinin; feminist düşünürlerde de olduğu gibi ataerkil sistemde kadınların biyolojik olarak ve cinsiyetleri açısından ne şekilde konumlandırıldıklarını sorgulamak ve eleştirmek olduğu ileri sürülebilir. En temelinde bu konumlandırma neticesinde ortaya çıkan kadınların ve bedenlerinin nesneleştirilmesi, cinsel obje olarak metalaştırılması gibi sonuçlara birinci kuşak feminist sanatçıların önemli eleştiriler yöneltmiş olduklarıdır ve işlerinde de bu net bir şekilde görülebilmektedir. Ek olarak yine bu bağlamda feminist sanatçıların, güzel kavramının ve güzellik kabullerinin kadın bedeni üzerinden temellendirilmiş olmasına dikkatleri çekmiş olduklarını ve bu erkek egemen bakış açısının cinsiyetçi olduğunu göstermeye çalıştıklarını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Neticede genel çerçevede değerlendirildiğinde aslında feminist sanatçıların ataerkil sistem içinde yer alan güç ilişkilerini ve bu güç ilişkilerinin neden olduğu ırkçılık, cinsiyetçilik, şiddet gibi unsurları var eden söylem ve pratikleri görünür kıldıkları açıktır.

Sanat alanında nü imgelerin özellikle erkek sanatçıların üretimleri olduğu ve bunun erkek sanat izleyicileri için yapıldığı düşüncesi hakimdir. Feminist sanatçılar sayesinde kadınların bedenlerinin bu şekilde idealize edilmiş ve fetişleştirilmiş olmasına önemli eleştiriler getirilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Yoko Ono, Hannah Wilke ya da Mary Kelly örneklerinde olduğu gibi bu konuyu eleştirmek için feminist sanatçıların çoğunun eserlerinin hem öznesi hem de nesnesi oldukları, kendi bedenlerini, deneyimlerini kullandıkları belirtilebilir (Batu, 2019, s. 139).

Kadınların eserlerinde hem özne hem nesne olma durumu ya da birinci kuşak feminist sanatçıların özellikle cinsiyet ve kadın bedeni üzerinden yaptıkları incelemelerin bir tür yabancılaşmanın ve pazar ekonomisinin eleştirisi olduğu iddiası mevcuttur. Bir tüketim nesnesine dönüşen beden beraberinde güçlü bir yabancılaşmayı da yaşamaktadır. Bu yabancılaşmanın ve pazar ekonomisinin dinamiklerini de Kafiye Alp şu şekilde açıklamıştır:

“Pazar ekonomisinin her türlü teknoloji ve popüler kültür aracılığı ile kadın bedenini imge ve imajlarla bir fetiş nesnesi haline getirmesi, kadın bedeninin seyirlik, gözetlenen ve alınıp satılan ve böylece denetlenen bir meta haline gelmesi, feminist sanatçıların kendi bedenlerinin hem simgesel anlamda hem de nesnel olarak gerçekliklerini ve hatta gerçek

dışılığını yine kendi bedenleri ile bir eylem alanına dönüştürmelerine neden olmuştur. Pazar ekonomisi, kadın bedenini en karlı olacak biçimde işine geldiği gibi temsil etmiştir. Bu temsil, bazen uysal, cici, masum ve evcilleştirilmiş bir hanımefendi, bazen yırtıcı, erotik, çekici ve hatta pornografiktir (Alp, 2014, s. 347).”

Bu açıdan bakıldığında aslında feminist sanatçılar, kadınların ya da daha doğrusu “kadınlığın” gerek düşünsel anlamda gerekse bedensel olarak belli bir çerçeveye sınırlandırılmasına önemli eleştiriler getirebilmişlerdir. Kafiye Alp’in söyledikleri dikkate alındığında feminist sanatçıların getirdikleri eleştirilerin sadece ataerkil düzene değil aynı zamanda piyasanın işleyişine ve ek olarak kadınların kendilerine yabancılaşmasına ilişkin olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla pazar ekonomisinin dinamikleri tarafından kadınların bir şekilde kullanıldığı ve yönetildiğini ileri sürmek mümkündür. Böylece feminist sanatçıların üretimleriyle kadınların kendi düşünceleri, kendi bedenleri üzerinde kontrol sahibi olup olmadıklarını ve bunun nedenlerini sorguladıkları da ifade edilebilir.

Feminizm ve feminist sanat arasındaki ilişki bağlamında ifade edilmesi gereken ikinci tespit ise temel olarak kadın ve erkek eşitliğine ilişkindir. Bu ilişki birinci dalga feminist hareketlerin de temel noktasıdır. Feminizm açısından bu eşitlik her alanda, her kurumda sorgulanır ve analiz edilirken, feminist sanatçı ve feminist sanat tarihçileri bu konuya doğrudan sanat alanındaki kadın ve erkekler arasındaki eşitsizlikler üzerinden yaklaşmışlardır.

“İlk kuşak kadın sanatçılar ve eleştirmenler; tarihteki kadın sanatçıları keşfetmeye çalışmış, kadın sanatçıların sanat kurumlarında çok az temsil edildiğini vurgulamış, kadın deneyimlerinin ana akım sanat yapıtlarında konu edilmediğini, kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümünün nitelikli sayılmadığını “yüksek” sanat kategorisine erişemediği konularını gündeme taşımışlardır (Öztürk, 2013 s. 85-86).”

Böylece birinci dalga feminist düşünce ve hareketlerde olduğu gibi kadın erkek arasındaki her türlü eşitlik mücadelesinin sanat alanına yansıdığı ve sanat alanında da bu eşitsizliğin sorgulanmaya başlandığı ifade edilebilir. Bu bağlamda sanat alanlarının kadınlara açık olmamasını, erkeklere denk bir şekilde sanat eğitimi alamamalarını feminist sanatçıların oldukça yoğun bir şekilde eleştirdikleri söylenebilir. Böylece 1960’larla başlayıp 1970’lerde devam eden dönem içerisinde, feminist sanatçıların gerek sanatın farklı alanlarında gerekse de gündelik yaşamlarında kendi özgürlükleri için mücadele etiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Birinci dalga feminist hareketlerde başı çeken, işgücüne daha fazla kadının katılması, doğum kontrolünün ve kürtaj hakkının

yasal bir zemine kavuşması, erkeklerle eşit ücretlerde çalışılması, medeni haklar açısından eşitliğin sağlanması gibi mücadele noktalarının feminist sanat alanına da taşındığı, feminist sanat eserlerinin içeriklerine ve feminist sanatçıların düşüncelerine yansıdığı ifade edilebilir. Feminist sanat ve sanatçılar özelinde bahsi geçen konuların, örneğin sanat tarihi metinlerinde, müzelerde ve galerilerde kadın sanatçıların yer almaması, müzelerden, galerilerden kadınların dışlanması, kadın sanatçıların işlerinin daha ucuz ve basit görülerek onların geleneksel el işi yani zanaat üretimine zorlanması ya da işlerinin zanaat olarak vasıfsızlaştırılması, kısacası kadın emeğine yapılan ayrımcılığın kadınların erkek isimlerini kullanarak eserlerini sergilemek zorunda bırakılmaları şeklinde sanat alanına yansımıştır. Ayrıca yapmış oldukları çalışmalar ve ortaya koymuş oldukları eserler sayesinde birinci kuşak feminist sanatçıların toplumun hangi alanında/katmanında olursa olsun ister bilim ister din ister siyaset ya da sanat alanında fark etmez, var olan ataerkil güç ilişkilerini sarsan bir eleştiri sunmuş oldukları ve böylece de aslında feminizmi, feminist düşünceyi ve kendilerini yani sanat alanında kadınları görünür kılmayı başarmış oldukları söylenebilir.

İkinci kuşak feminist sanatçıların, yapmış olduğu çalışmalar genel olarak değerlendirildiğinde, temelde toplumda kabul görmüş ya da erkek egemen iktidar odakları tarafından dayatılmış “geleneksel kadın” algısına ve kimliğine karşı bir eleştirel tutum içinde olduklarını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu tutumları onları aynı zamanda birinci kuşak sanatçılardan ayıran en temel noktadır. Birinci kuşak feminist sanatçılar feminizmin ilk dönem kuramlarına ve birinci dalga hareketlerine bağlı olarak bir hak, adalet savunusunda bulunurken ve kadın biyolojisi üzerinden eleştirel bir tutum sergilerlerken; ikinci kuşak feminist sanatçılar daha sosyolojik bir tespit üzerinden, hatta belli noktalarda sanatlarını da sosyolojik bir alana taşıyarak, kimlik, iktidar ilişkileri ve şiddet gibi olgular üzerinden tespit ve eleştirilerde bulunmuşlardır. Belki de toplumsal belirlenimlere yakınlıkları ve sosyolojik tespitler üzerinden aldıkları tutumlar sebebiyle, birinci kuşak feministlere kıyasla çok daha aktivist bir tavır içinde oldukları tespitinde de bulunmak yanlış olmayacaktır. Doğal olarak bu kadar farklı alan ile etkileşim halinde olduğu için ikinci kuşak feminist sanatçıların çok daha disiplinlerarası çalıştıkları ileri sürülebilir. Disiplinlerarası olma hali sadece farklı disiplinler arasındaki etkileşimden kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda çok geniş bir yelpazede malzeme kullanımı ve farklı tekniklerden yararlanarak sanat üretiminde bulunma anlamında da bir disiplinlerarasılık söz konusudur.

Feminist sanatın genelinde kullanılan medya ve tekniklere bakıldığında zanaat ağırlıklı yöntemler ile birlikte resim, heykel, baskıresim vb. gibi geleneksel sanat biçimleri yanında performans sanatı, kavramsal sanat, vücut sanatı (body-art), oluşum sanatı (happening), video, fotoğraf gibi daha alışılmışın dışında yöntemlere kadar uzandığı ve çok daha geniş bir alana yayıldığı görülebilir.

İkinci kuşak feminist sanatçılar kadın erkek arasındaki farklılıkların neden ve sonuçlarını çözümlemeye, kadının eksik olmadığını kanıtlama gibi girişimlerden çok, kadınları kadın yapan her türlü olgu ve durumu sorgulamaya ve görünür kılmaya çalışmışlardır. Böylece artık farklılıklarını aza indirmek için çaba harcamak yerine, farklılıklarını keşfetmek için çabaladıklarını söylemek daha doğru olacaktır (Gouma-Peterson & Patricia Mathews, 2014, s. 65).

Birçok ikinci kuşak sanatçı cinsiyetin temsili konusuna yönelmiş, erkek egemen dünya içerisinde kadının ne şekilde tanımlandığını ele almıştır; örneğin birçok çalışmada da görülebileceği üzere özellikle izleyen-izlenen olma hali sorgulanmıştır. Aslında böylelikle temel mesele olarak kadının nesne konumundan çıkarak, etkin bir özne konumuna geçmesi hali eleştirilmiştir. Bunlara ek olarak; artık bağımsız bir özne olan kadın varlığını ve kadınların yaşadıkları sorunların görünürlüğünü artırma, kadının geri kalmışlığının ve her alanda haksızlığa uğramasının afişe edilmesi gibi çaba ve çalışmaların olduğunu görmek mümkündür.

İkinci kuşak feminist sanatçıların, geleneksel kabullere karşı çıkarken ve bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederken, aslında, temel olarak kadının ne olması ya da ne olmaması gerektiğini belirleyen düşüncenin bizzat kendisini sorgulamaya yönelmiş oldukları ifade edilebilir. Bu bağlamda, bu sanatçılar birçok noktada ve eserlerinde kadınlık durumunun ya da kadının biyolojik bir varlık olarak değil, belirlenmiş bir kimlik olarak kurulmuş, bir kurgudan ibaret olduklarını ifade etmişlerdir. Dolayısıyla, aslında böylece bir özneye yüklenen anlamın hangi şekillerde yorumlandığı incelenmiştir. Anlamın ön planda olmasının, birinci ve ikinci kuşak feminist sanatçılar arasındaki ayrımı belirleyen önemli bir başka nokta olduğu söylenebilir. Anlamın çözümlenmeye çalışılması ile tahakküm yapılarının temellerinin sarsılması, iktidar ilişkilerinin ve bu ilişkileri belirleyen söylem ve pratiklerin ortaya çıkarılabilmesi mümkün olabilmektedir.

Erkek egemen düşünce temelinde belirlenen kadın ve bu bağlamda kadın bedeninin nesneleştirilmesi, cinsellik, bedenin sahibi, kadın kimliğinin yine aynı şekilde erkekler tarafından belirlenmesi, toplumsal cinsiyetin belirlenmesi ve kadının toplumdan

dışlanarak yabancılaştırılması gibi sorunlara yönelmenin, başka bir açıdan bakıldığında, ideolojik bir boyutu olduğunu söylemek mümkündür. Kapitalizm ve bu ideolojinin, kadını hedef alan cinsiyet ve sınıf politikaları üzerinden işleyip işlemediğiyle ilgili tespitler bulunmaktadır. Bu tartışmaların daha çok Marksist kuramın temel kavramlarından biri olan “yabancılaşma” kavramı üzerinden yürütüldüğü görülmektedir.

“Yabancılaşma ile ilgilenen feminist ve postmodernist yazarlardan Julia Kristeva ve LuceIrigaray da Lacancı kurama karşı ortak bir ilgiyi paylaşırlar. Derrida da yapıbozum kuramı ile kimi Postmodern feministlerin uğrak isimlerinden birisi olmuştur. Öte yandan yabancılaşmanın nevrotik boyutu da en azından postmodern feminist sanatçıların ilgi alanındadır (Alp, 2014, s. 345).”

Son olarak Butler’ın da altını çizdiği gibi kadın kimliğinin kurgulandığı ve belli deneyimlerin sonuçları dahilinde inşa edildiği tespitinde bulunmak mümkündür. İkinci kuşak feminist sanatçıların düşüncelerinden ve eserlerinden de bu olgusal tespiti önemsedikleri görülebilmektedir. Dolayısıyla biyolojik olarak sınırları belli ve artık genel geçer olarak her mekânda evrensel bir “kadın”dan bahsetmek yerine birçok farklı unsurun ve ilişkinin dahil olmasıyla birbirine eklemlenen yeni gelişmelerin neticesinde kurulan bir kimlikten bahsedilmektedir (Butler, 2007, s. 8-10). Bu bağlamda Butler’ın “cinsiyetli bedenler” (İng. sexed body) kavramının (Judith Butler, 2007, s. 9) aslında birinci kuşak feminist düşünce ve sanatçıların kadın algısına işaret ettiği düşünülürse, Ahu Antmen tarafından belirlenen “kimlikli bedenler”in ikinci kuşak feminist sanatçıların kadın algısına daha yakın olduğu söylenebilir. Kimlikli bedenler, “sexed body” kavramına benzer şekilde Butler’ın tespitine uyarlanırsa; “identified body” şeklinde bir kavramsallaştırmaya gidilebilir. Yani aslında her iki düşünürün de ontolojik açıdan bir bedenin varlığını kabul ettikleri ve bu bedenin dönem dönem cinsiyetle, bir dönemde de kimlikle donatılmış olduğu vurgusu yaptıkları söylenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FEMİNİST SANAT VE BASKİRESİM

Çalışmanın bir önceki bölümünde feminist sanata dair yapılan incelemenin benzeri çizgi ve çerçeve takip edilerek bu bölümünde de baskı resim ve feminist sanat arasındaki bağlantı kurulacaktır. Baskıresim alanının kapsamı ifade edildikten sonra feminist baskıresim alanında üretimlerde bulunmuş sanatçılar ele alınacaktır. Sonrasında bu sanatçıların feminizmin temelleri ile baskıresmin temelleri arasında nasıl bir ilişki görmüş oldukları sorgulanacaktır. Böylelikle aslında baskıresim ile feminizm arasında nasıl bir ilişki olduğu, feminist sanatçıların neden baskıresme yöneldikleri analiz edilmeye çalışılacaktır. Neticede feminist sanat ile baskı resim arasındaki ilişkinin netleştirilmesi hedeflenmektedir. Bu belirlenimlerden sonra ise tezin asıl noktası olan feminist düşüncenin baskıresimde nasıl şekillendiği düşüncesi incelenecektir. Bu bölümde böylece; “kadın” algısı konusu, baskıresim sanatı ve sanatçıları üzerinden izlenerek feminist baskıresim sanat alanı ele alınmaya çalışılacaktır.

3.1. Feminist Sanat ile Baskıresim İlişkisi

Feminizm ve feminist baskıresim sanatçıları arasındaki ilişkinin incelenmesine geçmeden önce bu bölümdeki analizleri mümkün kılabilmek için öncelikle “baskıresim” olgusunun çerçevesinin belirlenmesi önemlidir. Bu belirlenen çerçeve doğrultusunda bu bölümdeki analizlere dahil edilebilecek sanatçılar ve bu sanatçıların çalışmaları belirlenebilecektir.

Baskıresim, görüntülerin genellikle kâğıt üzerinde, bazen de kumaş, parşömen, plastik veya diğer destekler üzerinde, çeşitli çoğaltma teknikleriyle, sanatçının doğrudan gözetimi altında veya sanatçının eliyle üretilmesinden oluşan bir sanat formudur. Bu malzemeler mürekkeplenerek uygun bir yüzeye, genellikle bir yaprak kâğıda ya da saten veya parşömen benzeri bir malzemeye basılırlar. Bu tanım bağlamında tekstil, seramik ve plastik üzerine yapılmış önemli baskı uygulamalarının çoğu geleneksel (baskıresim) alanın dışında bırakılmıştır (Antony Griffiths, 1996, s. 9).

Baskıresmin tarihi, Mezopotamya uygarlığının yontulmuş silindir mühürleri kullanmaya başladığı M.Ö. 3500'lere kadar uzanmaktadır. William Ivins'in deyişi ile, ıslak kil tablet üzerinde yuvarlanan bu küçük taş mühürler, birbirinin aynı olan görsel ifadelerin tekrarlandığı imza görevi gören kabartılmış tasarımlar olmuştur. Takip eden

yüzyıllar boyunca birçok kültür; kumaş ve seramik üzerine baskı yapmak için oymalı kabartmaları kullanmıştır; kâğıda baskı uygulaması ancak yaklaşık M.Ö. 140 ile M.S. milenyumun başı arasında Çin'de kâğıdın icadının gerçekleşmesine kadar beklemek zorunda kalmıştır. Çin'den kâğıt yapımı Tibet'e, Kore'ye ve Japonya'ya ve daha sonra Orta Asya'ya, Orta Doğu'ya ve Kuzey Afrika'ya yayılmış ve 12. yüzyılda Güney Avrupa'ya (İspanya ve İtalya) ulaşmıştır. Kâğıt, matbaanın 15. yüzyılın ortalarında icat edilmesinden önce de her hâlükârda Avrupa'da elle yazılmış dini metinler ve resmî belgeler için uzun süredir kullanılmış olan parşömenlerin ve derinin yerine geçmiştir (Sylvie Covey, 2016, s. 1). Bazı tarihçiler baskiresmin tarihinde kâğıdın icadının devrimsel bir nitelik taşıdığı konusunda hem fikirlerdir. Bir bakıma baskiresmin batı kültürü içinde var olmaya başlaması ve sistemli gelişimi, burada kâğıdın sistemli bir şekilde üretimi ile paralel kabul edilir. Ama baskiresim tekniklerini kazıma ve oyma şekli ile algılayacaksak, bu incelememizi (tarihi) Sümer çivi yazılarına ve mağara duvarlarına oyulmuş resimlere kadar da götürme şansımız olabilir (Hayri Esmer, 2014, s. 1-24).

Baskiresimler, resim ve heykellerden farklı olarak, değişken boyutlarda ve mekânsız olma özelliğine sahiptirler. Üretimi ve dağıtımı kolay, erken dönem Avrupalı baskiresimler çok geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. İlk baskiresimlerde dini temalar ya da tarihi olaylar resmedilmiş, fakat zaman içinde gelişen baskı teknikleri ile bu medyum, sanatçıların, sanatsal bir ifade aracı olarak daha fazla ilgisini çekmiştir (Sylvie Covey, 2016, s. 2).

Baskiresmin gelişimi kolektifleşme yolları ile kurulan atölyeler ve alanlar ile deneysel bir boyuta taşınmıştır. Avrupa'da II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle Paris'ten ABD'ye taşınmak zorunda kalan Atölye 17 savaştan kaçarak ABD'ye gelen Avrupalı sanatçılar için bir üretim alanı olmuştur. Atölye 17'de sanatçılar geleneksel yöntemlerin dışında deneysel baskı pratiklerini geliştirmişlerdir

Buraya kadar baskiresmin tanımı ve çerçevesi hakkında yapılan açıklamalar bu çalışma bağlamında ayrı bir önem taşımaktadır. Temel olarak "Feminist Sanatçıların Baskiresim İşlerinde Nasıl Bir Kadın Algısı"nda oldukları incelenmiştir. Ancak bu temel problematiğe ek olarak; baskiresmin tanımına bakıldığında, onun tercih edilmesinde bu tanımın bir rolünün olup olmadığı da incelenmiştir. Yani kısaca ifade edilecek olursa; temel problematiğe ek olarak "baskiresim ile feminizm arasında nasıl bir ilişki var" sorusu ile feminist sanatçıların, feminizmin temelleri ile baskiresmin temelleri arasında

nasıl bir ilişki görmüş olduklarıdır. Bu incelemeler sonunda feminist sanatçıları baskıresim üretmeye yönelten nedenler de ortaya konulmuştur.

3.2. Feminist Sanatçılar ve Baskıresim İşleri

1960 sonrası Feminist Sanat akımı ve baskıresim tekniklerinin ön plana çıkması ile birçok feminist sanatçının farklı baskıresim tekniklerini sanat pratiklerinde aktif olarak kullanmış oldukları görülmektedir. Bu çalışmada incelenen baskıresim sanatçıları ve eserleri iki ana kümenin kesişim noktasında yer alanlar arasından seçilmişlerdir. Bu kümelerden ilki feminist sanatı ikincisi de baskıresme ait unsurları kapsamaktadır. Dolayısıyla burada yer alan sanatçı ve bu sanatçının işleri, buraya kadar yapılan belirlenimler ve tanımlamalar doğrultusunda bu iki ana kümenin kesişim kümesi olan hem feminist sanatçı hem de baskıresim üretmiş feminist sanatçı kapsamında olacaktır.

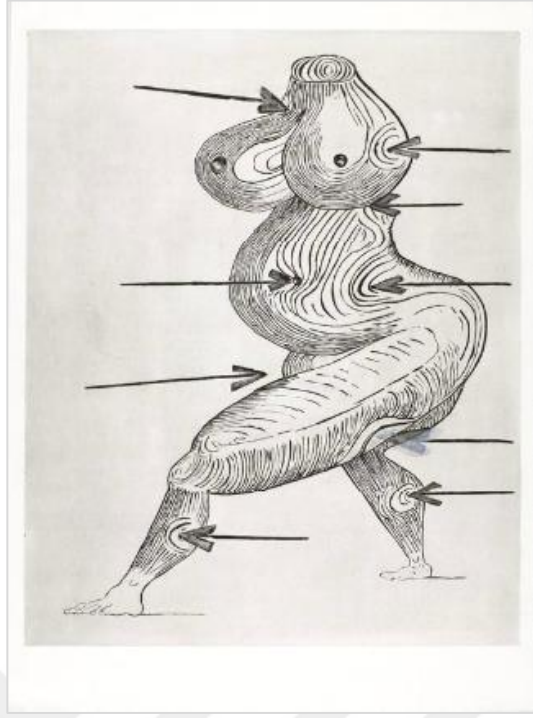
Bu amaçla çalışmaya dahil edilen feminist anlayışla baskıresim işleri üretmiş sanatçılar “Elizabeth Catlett, June Wayne, Miriam Schapiro, Nancy Spero, Faith Ringgold, Judy Chicago, Barbara Kruger, Kiki Smith,” olarak sıralanmıştır. Bu bir araya geliş kendi dönemselliği içinde her bir sanatçı bağlamında ayrı ayrı ve daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bu sanatçılardan her birinin feminist baskıresim sanatı alanına dahil olabilecek şekilde ortaya koymuş olduğu işleri ve bu konudaki metinleri tespit edilip çalışmaya dahil edilecek, incelenecek ve yorumlanacaktır. Böylece feminist sanat ve baskıresim sanatı arasındaki ilişki doğrudan sanatçıların kendileri, ilgili metinleri ve işleri üzerinden ortaya çıkarılmış olacaktır.

3.2.1. Louise Bourgeois (d. 1911 – ö. 2010)



Görsel 3.1. Louise Bourgeois, “Gözyaşı Vazosu”, Gravür 47 x 33 cm, 1946’da Hazırlanan Plakanın 1990 Yeniden Basımı (<http-62>)

1911 yılında Paris’te doğan Louise Bourgeois modern ve çağdaş sanatın en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Heykel, enstalasyon, resim ve baskıresimler üretmiştir. Sanatçının eserleri genellikle doğum, annelik, kayıp ve cinsiyet kimliği temasıyla otobiyografiktir. Travmatik geçen çocukluğu, anne ve babasının sorunlu ilişkileri, annesine olan sevgisi ile babasına karşı nefreti özellikle baskıresimlerine yansımıştır. Sanatçı 1938 yılında Paris’ten New York’a taşınmış ve böylelikle avangard baskıresim stüdyosu Atölye 17’de gravür çalışmalarına başlamıştır. Savaşın etkisiyle New York’a gelen birçok sanatçı ile bu atölyede tanışmış ve birlikte çalışma imkânı bulmuştur. Soyutlama sürrealizm ve dışavurumculuk dahil olmak üzere modernist tarzda baskıresimlerin üretildiği Atölye 17 birçok sanatçının aktif olarak çalıştıkları bir ortamdı. Atölyede çalıştığı dönem tarihli “Gözyaşı Vazosu” gravürü, annesinin ölümünün ardından yaşadığı hüznün imgeleri olarak izlenebilir. 1994 yılında baskıresimlerini biraraya getirdiği “The Prints of Louise Bourgeois” kataloğunda bu gravürünün bir otoportre olduğunu belirtmiştir (Görsel 3.1.).



Görsel 3.2. Louise Bourgeois, “Sainte Sébastienne”, Gravür 112 x 83,2 cm, 1992 (<http-63>)

Erken dönem çizimlerinin baskıresimi olan “Sainte Sébastienne” gravürü, oklarla kuşatma altına alınan kadın bedeninin betimidir. Louise Bourgeois erken dönem Hristiyanlıkta Aziz St. Sebastian’ın ağaca bağlanıp cezalandırılması sahnesini, kadın bedeninde yeniden yorumlamıştır. Güçlü duruşunu Kadının başı gelen oklarla kopartılmış böylelikle kadın düşünsel dünyadan da koparılmıştır. Mitlerdeki erkek beneninin ızdırabı kadının bedenine uygulanan şiddet ve ızdırıp ile eş tutulmuştur (Görsel 3.2.).



Görsel 3.3. Louise Bourgeois, “Örümcek Kadın”, Gravür, 34,3 x 34,3 cm, 2005 (<http-64>)

Bourgeois çizim ve baskıresim vazgeçilmeziydi, uzun sanat hayatı boyunca üretimlerine devam etti. Vazgeçemediği bir başka şey de örümcek temasıydı. Örümcek O'nun için kötülüklerden koruyucu ve erken yaşında kaybettiği annesinin temsiliydi. Çizim baskıresim ve büyük boyutlu heykellerinde yoğunlukla kullanmıştı. Örümcek Kadın gravürü yumurta biçimli bir form içinde insan yüzü olan dişi bir örümceğin betimlemesidir (Görsel 3.3.). Son dönem çalışmalarında çoklukla kullandığı kırmızı rengi bu baskıresiminde de kullanmıştır. Bourgeois için kırmızı renk duyguların yoğunluğunu aktarmak için en uygun renkti ve kırmızı acıyla eş anlamlıydı.

3.2.2. Elizabeth Catlett (d. 1915 – ö. 2012)



Görsel 3.4. Elizabeth Catlett, “Toprak Kirasını Ürünle Ödeyen Çiftçi”, Linol Baskı, 54.4x51.3 cm, 1952, (http-65)

1915’te Amerika’da doğan Meksika kökenli feminist sanatçı Elizabeth Catlett 2012’de vefat etmiştir. Sanatçının eserlerinde, konu olarak özellikle Amerika’da yaşayan azınlıkların, Afro-Amerikalıların sorunlarıyla, kadınların problemlerine yoğunlaştığı söylenebilir. Kendisinin de hem bir siyahi hem de kadın olmasından dolayı, bu problemleri bizzat deneyimleyen biri olmasının bu tercihinde önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. “Figüratif ağırlıklı linol baskı çalışmaları yapan sanatçı acıyı, hüznü ve mutluluğu figürlerin yüz ifadelerine yansıtmıştır (Demir, 2017, s. 195).”

Catlett’in, hem kadın hem de siyahi olmasından dolayı yaşamış olduğu deneyimleri ve varoluşunu ön plana çıkarmayı tercih ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumun sadece bir feminist aktivizm olarak değil daha da özel bir dal olan “Afrofemcentrism” olarak kavramsallaştığı görülmektedir. Afrocentrism’in, siyahi

kadınların, içsel değerleri merkezileştirerek ve genişleterek, onların gerçekliklerini, kolektif deneyimlerini yansıttığını ifade etmek mümkündür. Afrofemcentrism'i diğer feminist tutumlardan ayıran faktörün, siyah kadın imajlarını iç görülü bir şekilde genişleten ve harekete geçiren, kadın kahramanları kutlayan ve politik, sosyal ve kişisel meseleleri bütünsel olarak ele alırken onların hikayelerini belgeleyen siyah kadınların bakış açıları olduğu söylenebilir. Afrofemcentrism ideolojisinde kadının tasvirinde en önemli şey, kadın bedeninin gizeminden arındırılması ve feminist sanatta sıklıkla görülen cinsiyetçiliğe tepkiden ziyade, kadınla ilgili, düşünen kişiliğinin yeniden onaylanmasıdır (Taylorfrancis, 2021). Bir diğer açıdan da bu tutumdan dolayı sanatçının tarz olarak ilk kuşak feminist sanatçılara daha yakın bir noktada konumlandığını söylemek mümkündür. İlk kuşağa paralel bir düşünceyle de Catlett'in eserlerinin, ekonomik ve toplumsal alandaki kadının hakları, kadın-erkek eşitliği, kadın biyolojisi üzerine yoğunlaştığı ortadadır.

Toprak Kirasını Ürünle Ödeyen Çiftçi (Görsel 3.4.) isimli eseri onun Amerika'dan Meksika'ya göç ettikten sonra çalıştığı "Taller de Grafica Popular" atölyesinde ürettiği en bilinen linol baskılarından biridir. Bu atölyenin aktivist ruhunun, eserlerine yansıdığı ifade edilebilir. Bu eserdeki çizgilerin keskinliği, figürün duruş biçimi ve bakış noktası, şapkasının kenar halesi, gibi unsurlardan dolayı ona anıtsal bir ifade kazandırmış olduğu söylenebilir. Ayrıca bu eserdeki üslup Catlett'in cesur görsel stilinin güzel bir örneği olarak görülebilir. İçerik olarak da eserlerindeki kadınların sosyal konumları, katlandıkları zorluklar ve o zorluklar karşısındaki dik duruşları fark edilebilmektedir (Chicago A. I., 2021). Eserlerinde kullandığı birçok sembolik anlam taşıyan öğenin figürün ekonomik ya da sınıfsal olarak alt konumlardan geldiğine işaret ediyor olsa da figürler karşısında izleyicinin yine de belli bir saygı duygusu hissettiği belirtilebilir. Örneğin bu eserde ekonomik seviyenin göstergesi olarak kullandığı şapka, figürün üzerindeki şal benzeri örtü ve o örtüyü tutan çatal iğne gibi öğelere rağmen izleyici eserin karşısında figüre karşı bir saygı hissine kapılabilmektedir (Görsel 3.5.).

3.2.3. June Wayne (d. 1918 – ö. 2011)



Görsel 3.6. June Wayne, “Hayalperestler”, Litografi, 22,5 x 74,6 cm, 1952 ([http-67](http://67))

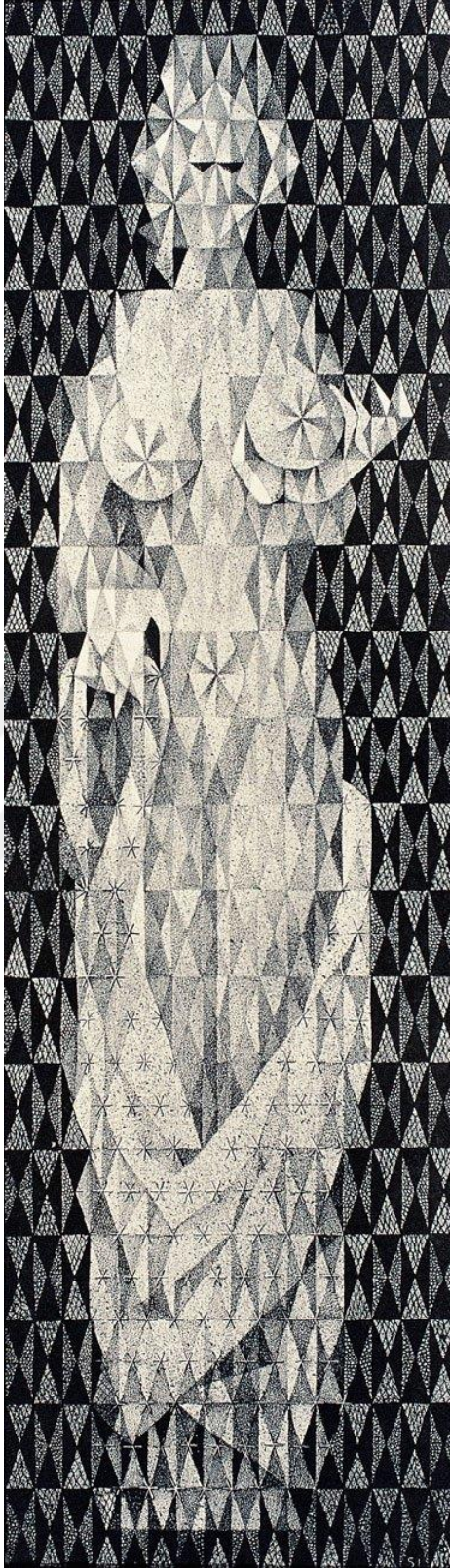
1918’de doğan Amerikalı sanatçı da June Wayne’dir. Burada özellikle sadece “sanatçı” ibaresi kullanılmıştır çünkü Wayne kendini kategorize etmekten özellikle imtina etmiştir. 1960’larda Amerika’da Tamarind Enstitüsünü ya da Tamarind Litografi Atölyesini (Tamarind Lithrography Workshop) kurmuştur. Böylece “Hollander’s Workshop, Nova Scotia College of Art and Design Lithography Workshop ve Landfall Press, Gemini G.E.L., Derrière L’Étoile Studios, SOLO Press gibi atölyelerin kurucuları olan baskı teknisyenlerinin ve litografi dağarcıklarını atölyelere taşımış daha birçok usta baskı teknisyeninin eğitime öncülük etmiştir (Balamber, 2015, s. 80).” Kurduğu atölye birçok baskıresim sanatçısına ev sahipliği yapmış, yeni üretimlerin ortaya çıkması için baskıresim alanına önemli katkılar sunmuştur. Tamarind Litografi Atölyesi’nin sunduğu “bu olanaklar Amerikan sanatçılarının toplumla işleri aracılığıyla iletişim kurmalarında ve Amerikan sanatının uluslararası etkinliğinde çok önemli rol oynamıştır (Elçin Ünal, 2009, s. 74).” Los Angeles Times’ta ölümü sonrası kendisine ithafen yazılan bir metinde Wayne’den şu şekilde bahsedilmektedir:

“Her ne kadar Wayne’nin belli bir gruba ya da ideolojiye angaje olduğunu söylemek zor olsa da onun sanata olan bakış açısı ve bağımsız karakterinin birçok kadın sanatçıya rol model olduğunu söylemek mümkündür. Birçok kadının sanat tarihinde, müzelerde, galerilerde, sanat piyasasında kendisine yer bulamadığı bir dönemde sadece kurmuş olduğu Atölye’nin bile kendi döneminin kadın sanatçıları açısından oldukça ilerici bir adım olduğu ortadadır. Sanat alanında feminist hareketin 1970’ler sonrasında hız kazandığı göz önünde bulundurulduğunda, erkeklerin egemen güç olduğu sanat alanında kadın sanatçıların var olabilmeleri için Wayne’nin atölyesinin büyük olanaklar sunduğunu belirtmek gerekir. Söylenildiği gibi Wayne, doğrudan bir sanatsal akımın altında konumlandırılmasa da kendi

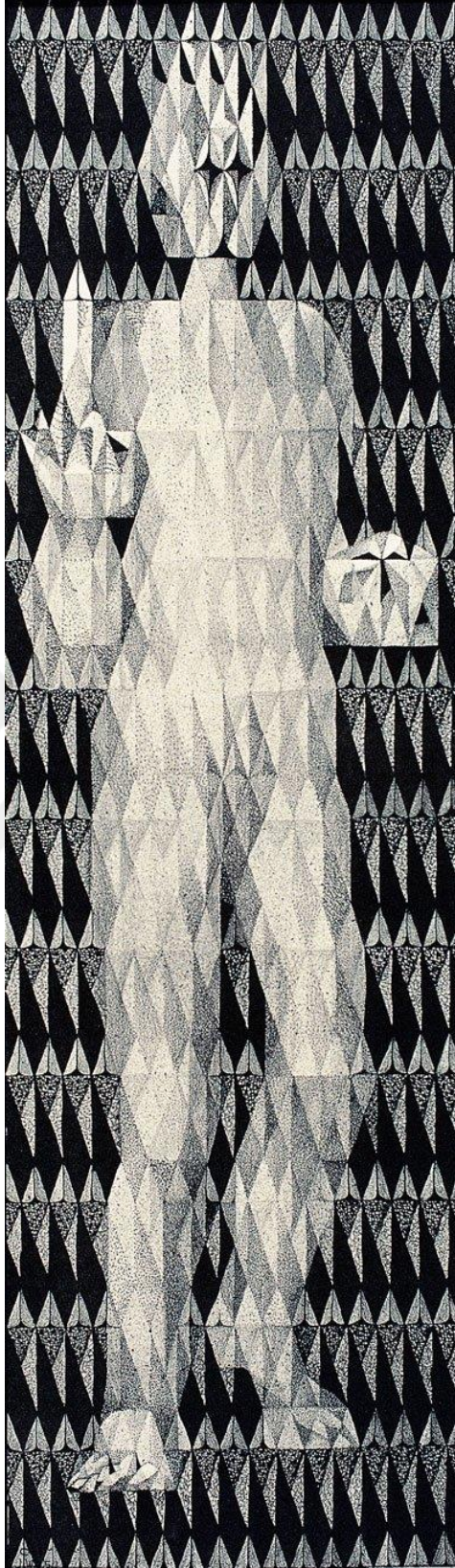
durumunu ‘Yıllar boyunca yaşadığım bazı sorunlar, kendimi herhangi bir azınlık, bir kadın, bir Yahudi Sanatçı olarak düşünemememden kaynaklandı’ (Times, 2021).”

Wayne çalışmalarına kendisini doğrudan dahil etmese de feminist sanata, feminist baskıresim sanatına büyük katkısı olduğunu belirtmek mümkündür. 1971’de kadınların sanat ve iş dünyasında karşılaştıkları sorunları tartışmak için bir grup sanatçıyı atölyesine davet etmiştir. Bu toplantı serisine “Kadın Sanatçıların İş ve Mesleki Sorunları” (Business and Professional Problems of Women Artists) adını vermiştir. Bu çalışmaların adını daha sonrasında “Joan of Art” olarak değiştirmiştir. Burada yaptığı çalışmalar herhangi bir gelir beklentisi olmadan, ücretsiz olarak sunulmuştur. Wayne sadece bu çalışmaların karşılığında, bu kadınlardan diğer kadın sanatçılara bu konular üzerine seminerler vermelerini istemiştir. Örneğin feminist sanatçı, Miriam Schapiro bu çalışma serisine katılanlar arasındaydı. 2007’de Judy Chicago, Mary Kelly, Lynn Hershman Leeson, SheilaLevrant de Bretteville, Senga Nengudi, Miriam Schapiro ve June Wayne birlikte “WACK!” gezici sergisine dahil olmuşlardır. Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi tarafından organize edilen Sanat ve Feminist Devrim çalışmasına katılmışlardır. 2010 yılında ise Garo Antreasian, Vija Celmins, Roy De Forest, Ed Ruscha ve June Wayne gibi sanatçıların eserlerinin yer aldığı iki sergiyle Tamarind Enstitüsü’nün 50. yıl dönümünü kutlamışlardır (mcachicago, 2021).

June Wayne’nin “Hayalpereset” serisi, genlerimize aktarılan suçluluk ve masumiyet tanımlarını görselleştirmiştir. Adalet tanımının cinsiyetsiz olmamasını, hayata dair tanımların önceden belirlenmiş olmasını ve kahraman imajlarını kendi bakış açısı ile yorumlamıştır (Görsel 3.6., 3.7., 3.8.,3.9.).



Görsel 3.7. *June Wayne, Gelin, Litografi, 70,2 x 20 cm, 1951*



Görsel 3.8. *June Wayne, Talip, Litografi, 70,2 x 20 cm, 1951*



Görsel 3.9. *June Wayne, “Avukat”, Litografi, 70,2 x 20 cm, 1951 (<http-68>)*

Kendisini hiçbir sanat akımı içerisinde görmeyen June Wayne üretimlerini “cinsiyetsiz” olarak tanımlamıştır. Birçok kadın ve Afrikalı sanatçıyı organize ederek baskıresim yapmaları için onlara alanlar açmıştır. Kendi sanatsal üretiminde de hiçbir sanat kurumuna bağlı kalmadan kozmos, evren ve cinsiyetsizlik üzerinden baskıresimlerini üretmiştir (Görsel 3.10.).



Görsel 3.10. June Wayne, “Sonunda Bin (Devlet II)”, Litografi, 1965 (<http-69>)

3.2.4. Miriam Schapiro (d. 1923 – ö. 2015)

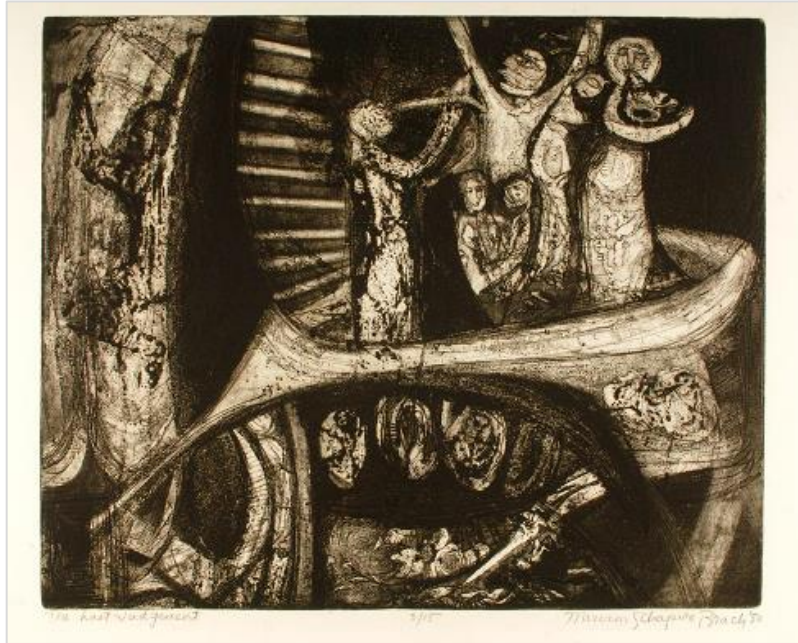
Kanada’da doğan Miriam Schapiro, sanat eğitimini ABD’de Iowa Üniversitesi’nde tamamlamış ve aynı üniversitede eğitiminin sonuna doğru Atölye 17 mezunu Mauricio Lasansky’nin asistanlığını yapmıştır. 1950 yazına kadar, bu atölyede baskıresim çalışmalarına devam etmiştir (Görsel 3.11).



Görsel 3.11. Iowa Üniversitesi Baskı Atölyesi, 1947. Resimde Soldan Sağa: Malcolm Myers, Virginia Banks, Paul Brach, Houston Chandler, Miriam Schapiro, Miriam Schapiro Belgeleri, Rutgers Üniversitesi Arşivleri, New Brunswick, N.J. (<http-70>)



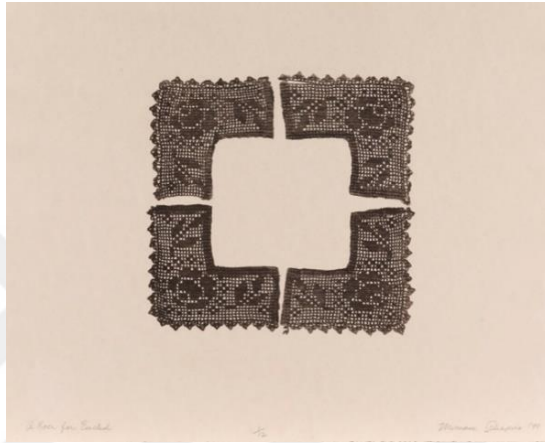
Görsel 3.12. Miriam Schapiro, "Whirlwing of Danger", Gravür, 37 x 28 cm, 1946, (<http-71>)



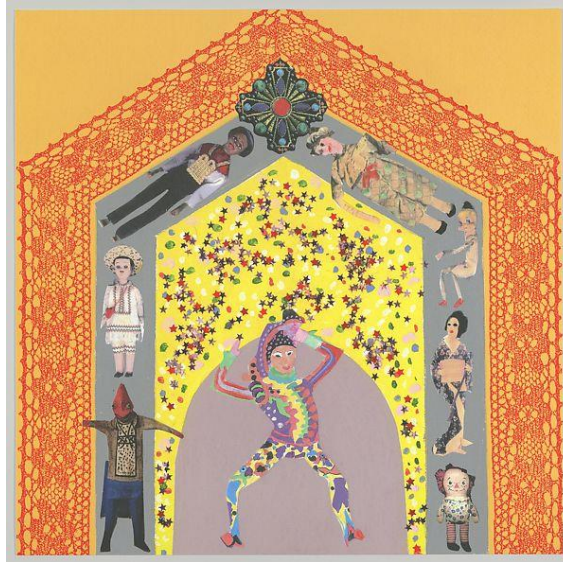
Görsel 3.13. Miriam Schapiro, "The Last Judgement", Gravür, 41,4 x 50,5 cm, 1950, (<http-72>)

Sanat alanında akademisyenlikle birlikte, tezin ikinci bölümünde "Birinci Kuşak ve İkinci Kuşak Feminist Sanatçılar" başlığı altında belirtildiği gibi Judy Chicago ile birlikte

“Womanhouse” projesi ve 1979’da New York Feminist Sanat Enstitüsü’nü kurarak kadınların sanat üretimlerine alan açmış ve akademik eğitimlerine önemli katkılarda bulunmuştur. “Famaj” olarak tanımladığı kolaj çalışmaları ile kadınların yaptığı işlerin “el işi” olarak görülmesini, yüksek sanat ve zanaat ayrımı üzerinden bu el işi üretimlerin özellikle erkek sanatçı ve sanat tarihçileri tarafından zanaat olarak görülmesini eleştirmiştir. Kolaj, enstalasyon ve diğer çalışmalarında olduğu gibi bu bahsi geçen eleştirileri baskıresim çalışmalarına da taşıdığı görülebilmektedir (Görsel 3.14.).



Görsel 3.14. *Miriam Schapiro, "İsimsiz", Mürekkepli Dantel Baskı, 44 x 55 cm, (http-73)*



Görsel 3.15. *Miriam Schapiro, "Saray Soyтарыsı", Dijital Baskı ve Litografi, 30.5×30,5 cm, 2007 (http-74)*

Örneğin Schapiro’nun, Saray Soyтарыsı baskıresminde (Görsel 3.15.) dantel ve ev formunu kullandığı dikkatleri çekmektedir. Böylece kadınlığın, belli toplumsal kurallar

ve kabuller üzerinden belirlenmesine dikkat çekmeye çalışmış olduğu ifade edilebilir. Çalışmanın isminin özellikle “Saray Soyтарыsı” olmasının da önemli olduğu ortadadır. Gerçek anlamda bakıldığında böyle bir soyтарыnın görevi sarayda kralı eğlendirmektir ve kralın hizmetkarıdır. Schapiro’nun bu eserinde, kadının ev içinde böyle bir çerçeve içine hapsedilmiş ve erkeğin ihtiyaçlarını gidermek üzere görevlendirilmiş olmasının sorgulandığı ifade edilebilir.

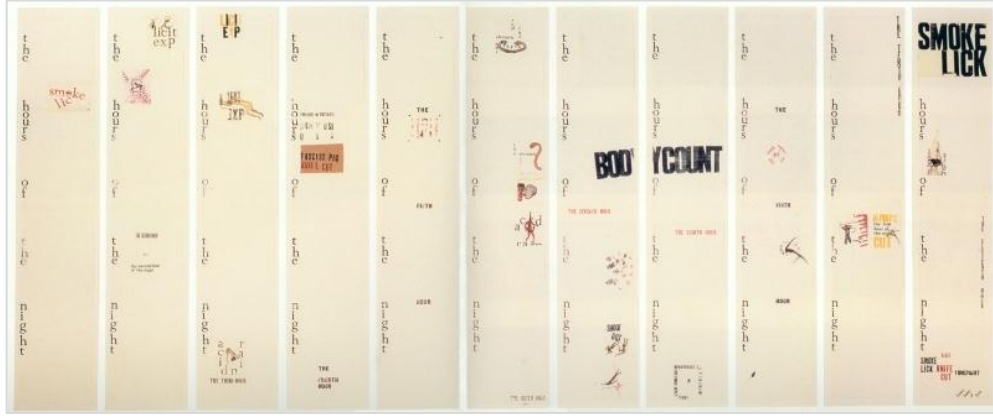


Görsel 3.16. *Miriam Schapiro, “Anonymous Was A Woman II: Deer” Gravür, 15x 11 inç, 1999 ([http-75](http://75))*

Schapiro’nun politik bir tutum olarak benimsediği ve feminist düşüncelerini iletmede işlevsel olarak gördüğü geleneksel unsurlara ve “elişi” olmak bağlamında zanaata işaret eden dantel konusuna dikkat çektiği bir diğer çalışması da üç farklı aşamada gerçekleştirilen “Anonymous Was A Woman I, II ve III” (Görsel 3.16.) gravür sersidir. Bu serisinde farklı formlardaki dantel görsellerinin baskılarını yapmıştır. Gündelik hayatın içerisinde yer alan nesneleri çalışmalarında baskıresim ile başarılı bir şekilde entegre etmiştir. Böylece aslında bu el işlerini yapan kadınları toplumun her alanında ikinci plana iten ve bu kadınların üretmiş olduğu işleri önemsizleştiren ataerkil zihniyetin bakış açısını sorgulamıştır.

3.2.5. Nancy Spero (d. 1926 – ö. 2009)

Amerikalı feminist sanatçı Nancy Spero baskıresimlerinde daha çok kadına yönelik şiddeti incelemiştir. Özellikle 13. Yüzyıl Avrupa’sında yaşanan cadı, büyücü cinayetleri ile savaşlar sırasında kadınların görmüş olduğu şiddeti görünür kılmaya çalışmıştır (Yaman, 2016, s. 8).



Görsel 3.17. Nancy Spero, “Gece Saatleri”, Baskı, Panel, 281.3x52.7cm, 1974 (<http://76>)

Protest bir tavır içerisinde olan bütün feminist baskiresim sanatçıları gibi Nancy Spero da baskiresmin sağladığı teknik imkanları kullanmıştır. Bu sayede özellikle büyük boyutlarda baskı çalışmaları üretebilmiştir. Buna, “Gece Saatleri” isimli baskısı örnek olarak verilebilir (Görsel 3.17).

“Resim ve yazıları yan yana getirdiği çalışmalarında zeminden tavana ulaşan duvar boyutunda panoramik pankartlar oluşturmuştur. Basit ve dışavurumcu anlatımla mistik güçleri, canavarları, Latince, İngilizce, Fransızca yazılmış metinlerle birleştirmiş, siyasi baskı, savaş ve kadına karşı şiddet konularını ele almıştır. Çağdaş politika, toplum ve kültürel ilişkilerle ilgilenmiş, savaşları, kıyamet dehşetini, yaşamın döngülerini kutlamalarla ve yeniden doğuşun kendinden geçiş hayali olarak dile getirmiştir (Selvihan Kılıç, 2014, s. 43).”

Toby Clark’a göre Spero şiddet konusunu ele alırken özellikle devlet tarafından uygulanan şiddeti her yönüyle reddetmiş ve bunu farklı imgeleri bir araya getirerek ortaya koymuştur. Uluslararası Af Örgütü’nün 70’li yıllardan itibaren arşivlediği belgeleri kullanarak kadınlara yönelik şiddet ve işkenceleri Asılı Totem II (Görsel 3.19.) isimli baskı ile yorumlamıştır. Bu çalışmasında Spero, “İngiltere’deki cadı avlarını gösteren bir XIV. Yüzyıl baskısından alınmış görüntüleri, Vietnam Savaşı’nda çocuğunu taşıyan bir kadın ile bir adam tarafından saçından sürüklenen bir kadın görüntüleri ile birleştirilmiştir (Clark, 2004, s. 176).”



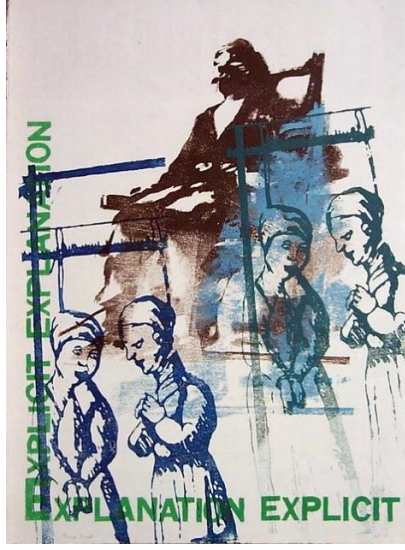
Görsel 3.18. *Nancy Spero, “Sheelanagig”, Monotipi Baskı, 1970, (Ünal, 2009, s. 89)*

Ek olarak bu çalışma bağlamında Birinci kuşak diğer sanatçılarda yoğun olarak kullanılan “vajina” imgesini kullanarak özellikle kadına yönelik cinsel şiddeti sorgulamış (Görsel 3.18.) böylece de kadını kutsallaştıran ya da kadına yönelik şiddeti ve baskıcı tutumu eleştirmiştir.

“Nancy Spero, 1970’lerden beri feminist harekette ve sanatında, erkekler ve kadınların eşit haklara sahip olmamasını adaletsizlik meselesi üzerinden görünür kılmaya çalışmıştır. Tarihte kadınların yerini, metinler ve imgeler arasında dolaşarak, tarihsel olarak farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalar arasında ataerkil söylemleri eklemleyerek kendi anlatısını oluşturmuştur (Karaman, 2019, s. 38).”



Görsel 3.19. *Nancy Spero, “Asılı Totem II”, Çinko Damgalardan Yapılmış Kolaj, 274,5x52,1cm ,1986 (http-77)*



Görsel 3.20. Nancy Spero, “ExplicitExplanation” (Kesin Açıklama), Rölyef Baskı, 1998, (Yaman, 2016, s. 8)

Savaş ve devlet şiddeti konusunun yanı sıra “cadı avı” konusunun da Spero’nun işlerindeki önemi yadsınamaz. Hatta onun feminist sanatçı olmasında bu yaşananların önemli bir motivasyon kaynağı olduğu eserlerinden de net bir şekilde görülebilmektedir. Yaklaşık olarak iki milyona varan kadının vahşi bir şekilde katledilmesiyle sonuçlanan bu vahim olaylara Spero’nun çalışmalarından “Explicit Explanation” (Görsel 3.20) örnek olarak verilebilir. Bu baskısında Spero, çarpıcı bir şekilde “büyücü olarak adı çıkmış kadınlara uygulanan işkence sahnelerini betimlemiştir. Resimdeki kadınlar dönemin kıyafetleri içerisinde elleri kolları bağlı, boyunlarından asılmış ya da işkence koltuklarına oturtulmuş bir haldedirler. Spero, yaptığı araştırmaların sonucu oluşturduğu resimlerin hepsinin kesin kaynaklardan elde edildiğini ve yapılan işkencelerin raporlarla sabit olduğunu ifade etmektedir (Korkmaz, 2006, s. 4-5).”

3.2.6. Faith Ringgold (d. 1930)

Feminist sanat anlayışıyla baskıresimler üreten sanatçı. 1930 New York doğumlu Faith Ringgold’dur. Siyahi bir sanatçı olması nedeniyle siyahi feminist hareket içinde konumlandırılmaktadır. Örneğin Faith Ringgold ve kızı Wallace ile birlikte “kadın sanatçıların siyah sanatçıların sergilerinden dışlanmalarını protesto etmek üzere Siyah Sanatını Özgürleştirmek için Kadın Öğrenciler ve Sanatçılar (Women Students and Artists for Black Art Liberation) adında bir örgüt kurarlar; 1971’de ise siyah kadın sanatçılar

Where We At adıyla kendi örgütlerini kurarlar (Gouma-Peterson & Patricia Mathews, 2014, s. 20).”

Feminist sanat konusu incelenirken de değinildiği gibi sanat tarihinde, beyaz orta sınıf erkeğin algısının iktidarında belirlenen estetik değerler neticesinde, yüksek ve düşük sanat ayırımına ya da sanat ve zanaat ayırımına gidilmiştir. Doğal olarak bu hâkim bakış açısının birtakım çalışmalarının, toplumun alt katmanlarındaki insanlar ya da kadınlar tarafından gerçekleştirilen, dekoratif ve el işi ürünler olarak nitelendirdiğinden bahsetmek mümkündür. İşte Faith Ringgold gibi sanatçıların bu bakış açısına karşı önemli eleştiriler getirdiği ifade edilebilir.



Görsel 3.21. Faith Ringgold, "Tar Beach" Ağaç Baskı, 1993 ([http-78](http://78))

Burada ileri sürülen fikirlere ilişkin, 1988’de yapmış olduğu “Tar Beach” çalışması örnek olarak gösterilebilir. “Tar Beach” (Görsel 3.21.) gerek siyahilere gerek Vietnam vb. savaşlarla diğer halklara ya da kadınlara uygulanan baskı, şiddet ve ayrımcılığın sembolik bir dille hikayeleştirildiği çalışma olarak düşünülebilir. Ringgold’un ilk çocuk kitabı da aynı isimle 1991 yılında çıkmıştır. Yorgan üzerine işleme yöntemini kullanarak yaptığı bir başka versiyonu olmakla birlikte ağaç baskısı da bulunmaktadır.

Ringgold’un çalışmalarında dekoratif ve simgesel dili tercih etmesinin altında anlatıyı güçlendirmesi yattığını iddia etmek de mümkündür. Örneğin Linda Nochlin; May Stevens ya da Faith Ringgold için, “toplumsal kaygının veya politik protestonun bugün tanımlayıcı değil de simgesel bir biçimde ele alındıklarında daha güçlü iletilebildiklerini

hissettiklerinden daha soyut veya dekoratif resimsel dillere meyletmışlerdir.” ifadesini kullanmıştır (Nochlin, 2021, s. 93).



Görsel 3.22. Faith Ringgold, “And Women?”, Serigrafi, 39 x 56 cm, 2009, Faith Ringgold Rights Society, New York (<http://79>)

Faith Ringgold’un kadınlar adlı serigrafisi Eski Amerikan Başkanı John Adams’ın eşi Abigail Adams ve Afrika kökenli Amerikalı eylemci Sojourner Truth’un portrelerini yan yana getiriyor (Görsel 3.22.). Bu baskının üstüne de Adams’ın eşine yazdığı mektuptan ve Truth’un kadın haklarına dair 1851 tarihli “Ain’t I a Woman” konuşmasından alıntılarını serigrafi baskısına dahil etmiştir. Baskıresim yeniden üretilebildiği için politik ve sosyal söylemler açısından ideal bir disiplindir.



Görsel 3.23. Faith Ringgold, WomanFree Yourself, Ofset Litografi, 61.1x46.1cm, 1971 (<http://80>)

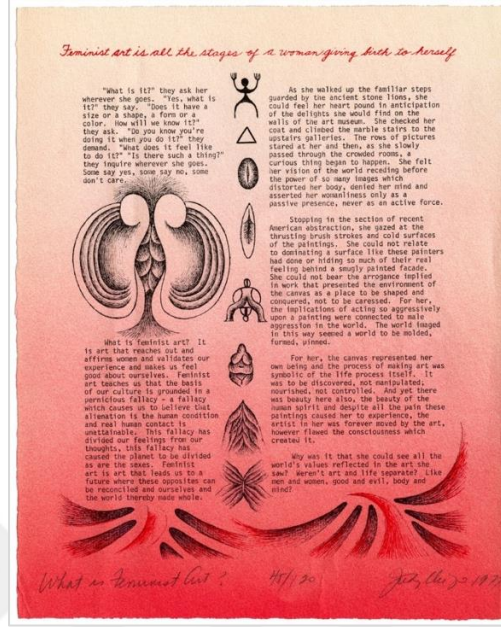
Ringgold'un, "Woman Free Yourself" (Görsel 3.23.) isimli çalışmasında ise minimal bir tutum içinde olmuş olduğundan; düz, sade renkler, geometrik biçimler ve özellikle de afiş benzeri çalışmaların ya da metnin eserlerde kullanımının güçlü etkisini kullanmayı tercih ettiğinden bahsetmek mümkündür. Ayrıca bu çalışmada ele alınan, Barbara Kruger tarafından ortaya konulan "Your Body is a Battleground" ya da "I Shop Therefore I am" örneklerinde olduğu gibi kendisinin de metin kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Mesajın feminist tutumunun altını çizdiği de çok açıktır. İçerik olarak mesajın Kruger'in vurucu sloganik ifadeleri gibi kadının kendini özgürleştirmesine vurgu yapması da burada bahsi geçen analizleri desteklemektedir. Yine Kruger'de olduğu gibi baskı yüzeyi ya da metnin bütünselliği ile beden arasında bir ilişki olduğu varsayılacak olursa; bu beden ya da baskı yüzeyi üzerinde yer alan metnin parçalı olması nedeniyle, o bedeni parçalayan bir unsur olduğu da ileri sürülebilir. Bu durumda Faith Ringgold'un da eserindeki metni doğrudan düz bir cümle şeklinde kullanmamış olması, onu diyagonal olarak parçalamış olmasının da önemli olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Kadınların kendilerini, bedenlerini, düşüncelerini parçalara ayıran ve özgürlüklerini ellerinden alan bu erkek egemen paradigmanın en sade, en rafine şekilde ifade edilebilmiş halinin Ringgold'un bu ağaç baskı örneğinde görülebildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

3.2.7. Judy Chicago (d. 1939)

Feminist sanatçılar arasında önemli bir yere sahip olan Judy Chicago'yu özel kılan nokta, tezin ikinci bölümünde "Birinci Kuşak ve İkinci Kuşak Feminist Sanatçılar" başlığı altında belirtildiği gibi Miriam Schapiro ile birlikte feminist düşüncenin akademik alana taşınmasına öncülük etmesi olduğu söylenebilir. İki sanatçı 1972'de Los Angeles'ta "Womanhouse" projesi ile kadın sanatçılar için bir sanat alanı kurmuştur. Bu proje ilk açık feminist sanat programı olmuştur ([http-81](http://81)).

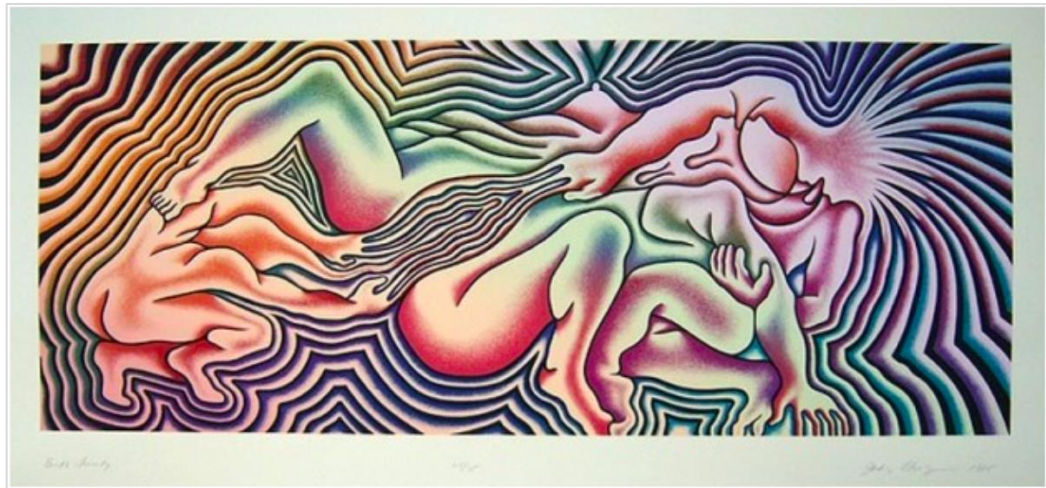
Doğrudan feminist sanatın tanımını yapmış olduğu "*Feminist Sanat Nedir?*" (Görsel 3.24.) isimli baskıresmi ile Judy Chicago feminist sanatı, doğrudan kadın üzerinden tanımlamıştır. Hatta feminist sanatı, kadının kendi kendini doğurduğu aşamaların tamamına denk bir süreç olarak gördüğü belirtilebilir. Bu çalışmalarda belirleyici bir diğer öge de kadın biyolojisine ilişkin incelemeleridir. "Chicago, kadının karanlıkta kalmış ve tabu sayılan kısmı olan vajinayı aslında kadınlığın karanlıkta kalmış kısmı olarak düşünmüş olmalı. Bunun için de kadınların geçmişteki karanlık yönlerini

aydınlatmak için önce kendi vajinalarını tanımaları ve sevmeleri gerektiğini savunmuştur (Korkmaz, 2006, s. 47).”



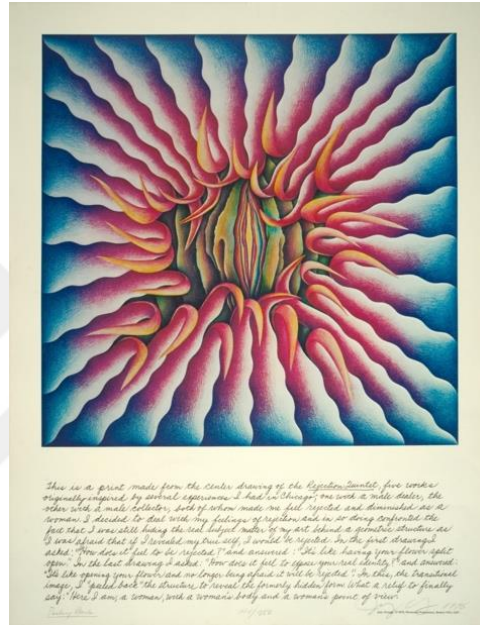
Görsel 3.24. Judy Chicago, *Feminist Sanat Nedir? Litografi, 12.5x10inç, 1977* (<http-82>)

“Doğum Projesi” serisinde de kadın biyolojisi ile feminizmi ilişkilendirerek kadın biyolojisini sanatının merkezinde tutmaya devam etmiştir. Bu serisinde “doğumun” kadın özelindeki anlamına yoğunlaşmıştır. Sanki kadın, kendini kendi varlığından doğuruyor gibidir. Doğum fikri; eserlerinden de görülebileceği üzere, Chicago için özel bir anlam taşımakta, doğrudan kadınla, kadınlıkla ilişkili olmasından dolayı da ayrıca önemsedğini belirtmek mümkündür.



Görsel 3.25. Judy Chicago, *“Doğum Üçlüsü”, Serigrafi, 34 x 44 cm, 1985*, (<http-83>)

“Doğum Üçlüsü” eserinde doğum yapan kadının bedeninden yayılan meditatif çizgilerle beraber üç figür görülmektedir (Görsel 3. 25.). Bu baskiresmin üretim sürecinden önce görsel sanatlardaki doğum imgelerini araştırmış ve kendi doğum imgesini yaratmak istemiştir. Doğum yapan figürün duruşuyla ve çevresindekinden aldığı destekle doğum anını ve yeni bir yaşamın başlamasındaki üçlemeyi Hristiyanlıktaki “Üçlü Birlik” ile ilişkilendirir. Feminist imajları Judy Chicago, renkli serigrafı tekniğini kullanarak gökkuşağı renkleri ile simgeleştirmiştir.



Görsel 3.26. Judy Chicago, *Peeling Back*, Ofset-Litografi, 28.5x22inç, 1974, (Chicago J. , 2021) (<http://84>)

Chicago “Peeling Back” isimli baskiresminde (Görsel 3.26.) kadını çiçek formuyla betimlemiştir. Baskiresmin alt kısmında; kendisi, bir erkek satıcı ve bir erkek koleksiyoner arasında geçen durumu anlatan metin yer almaktadır. Erkekler tarafından nasıl reddedildiği ve bu reddedilmemenin nasıl bir hissiyata neden olduğu ifade edilmiştir. Metnin en sonunda ise kendisi durumu ve çabalarını özetler şekilde şu ifadede bulunmuştur: “Kadın bedenine ve kadın bakış açısına sahip biri olarak, bir kadın olarak buradayım (Chicago, 2021).” Erkek egemen düşünceye inat, bu ifadeleri ve yapmış olduğu çalışmalar sayesinde Chicago’nun bir kadın olarak, sanat tarihine adını yazdırmış, sanat mekanlarına eserlerini dahil etmiş olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. “Peeling Back” isimli çalışmasında sanatçı, yaşadığı deneyim sonucunda kimliğinin simgesi olarak vajina imgesini merkeze yerleştirmiş. Sürekli kullandığı sanatsal pratiği olan

serigrafi tekniğinin olanakları ile yarattığı renkli doku tekrarlarıyla özelini çevrelemiş ve çizgisel bir sığınakta korumaya almıştır.

“Judy Chicago’nun bu çalışma serisinde çiçek soyutlamasından yola çıkarak farklı plastik öğelerle, çiçek görüntüsünün altında yatan alt metinler ise vajina temsili görüntüler, renkli, pürüzsüz ve illüzyonların bulunduğu çalışmalar üretmiştir. Sanatçının optik yanılsamalar ile çiçek görüntülerinin altında vajina hissini verdiğini belirtmişlerdir. Chicago’nun, erkek egemen dünyaya bir eleştiri olarak yarattığı bu çalışmalar feminist ve çağdaş sanat içerisinde hala önemini korumaktadır.” (Otman, 2020, s. 58)



Görsel 3.27. Judy Chicago, *Voices From The Song of Songs Serisi*, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA



Görsel 3.28. Judy Chicago, *Voices From The Song of Songs Serisi*, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA



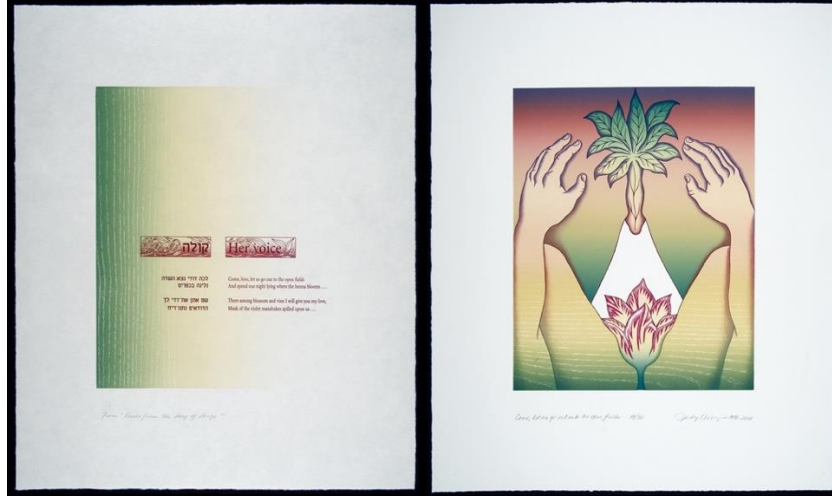
Görsel 3.29. Judy Chicago, *Voices From The Song of Songs Serisi*, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA



Görsel 3.30. Judy Chicago, *Voices From The Song of Songs Serisi*, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA



Görsel 3.31. Judy Chicago, *Voices From The Song of Songs Serisi*, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA

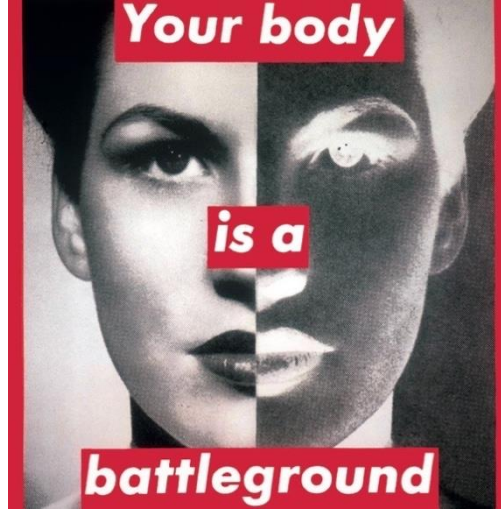


Görsel 3.32. Judy Chicago, *Voices From The Song of Songs* Serisi, Litografi, 38 x 31 cm, 1997-1998, CA
(http-85)

1999 yılında Yahudilere ilişkin “Voices Form The Song of Songs” isimli litografi serisinde (Görsel 3.25.- 3.30.) ataerkil söylemlere ve kadın biyolojisi ya da cinselliğine dair göndermeler görülmektedir. Yahudi kökenli Amerikalı feminist şair Marcia Falk'ın İncil metninin, ataerkil olmayan bir bakış açısıyla yeni çevirisinden etkilenen sanatçı bu metni de kullandığı “Voices From The Song of Songs” isimli litografi baskı serisinde din sisteminde bastırılan kadın arzularını eleştirel bir dille görünür kılmıştır.

3.2.8. Barbara Kruger (d. 1945)

Amerikalı feminist sanatçı Barbara Kruger, eğitimini New York'ta almış, fotoğrafçılık konusunda kendini geliştirmiş ve bundan dolayı baskılarında özellikle bu teknikten yararlanmıştır. Dolayısıyla baskıları incelendiğinde, radikal feminist bir tavırla gerçekleştirdiği çalışmalarında teknolojinin ve fotoğrafçılığın yoğun kullanıldığı modacılık, dergi ya da reklamcılık gibi alanlarla yoğun bir etkileşim içinde olduğu fark edilebilmektedir. Dolayısıyla Kruger'in pratiği için geleneksel ve dijital teknikleri birleştirerek ürettiği baskıresimleri melez baskı olarak tanımlamak mümkündür. Kruger'ın fotoğrafı, kolajı ve serigrafiyi çalışmalarında melez baskı yaparak iletmek istediği mesajı güçlendirmiştir. Kullandığı genellikle siyah beyaz ve kırmızı renk, teknikle birlikte yaratmak istediği etkide başarılı olmuştur.



Görsel 3.33. Barbara Kruger, (İsimsiz (Your Body is a Battleground - Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır), Fotoğraf Üzerine Serigrafi, 112 x 112 inç, 1989 (<http-86>))

Kruger'in sanatsal çalışmalarında melez baskıyı tercih etmesinin nedeni “your body is a battleground” (Görsel 3.33.) örneğinde olduğu gibi büyük formatlarda baskı yapabilmesine ve sloganik metinleri çalışmalarına ekleyebilmesine melez baskı tekniğinin sağladığı olanaklarla alakalı olduğu söylenebilir. Reklam stratejilerini çalışmalarına dahil ederek vermek istediği mesajın akılda kalıcılığını ve eserin etkileyciliğini arttırma gibi hedefleri gerçekleştirdiğinden daha önce de bahsedilmişti. Ayrıca feminist sanatçılar bölümünde ifade edildiği gibi kadının pazarlanan bir ürünmüş gibi metalaştırılmasına da dikkat çeken Kruger bu bağlamda protest bir tavidir.



Görsel 3.34. Miller, J. H., “We Can Do It!”, Dijital Baskı, 1943 (<http-87>)

Kruger çalışmalarıyla, reklamcılık ve moda endüstrisinde ataerkil düşünce tarafından sembolleştirilen kadın stereotiplerini ve erkeklerin gözünden kadın algısını sorgulamıştır. İkonlaşmış “We Can Do It” (Görsel 3.34.) afişini yeniden yorumlayarak savaş sonrası kadın algısının daha özerk ve bağımsız olduğuna vurgu yapmaktadır.



Görsel 3.35. Barbara Kruger, *İsimsiz (We Don't Need Another Hero - Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok)*, Fotoğraf Üzerine Serigrafi, 277x533 cm, 1987 ([http-88](http://88))

Kruger orijinal dergi, moda ya da reklam fotoğraflarını dönüştürerek kendi serigrafileri haline getirmiştir. Ortaya koymuş olduğu yeni eser sayesinde ilk baştaki fotoğrafın klişelerini, mesajını, söylemini yerle bir ederek yapı-söküme uğratmaktadır. Böylece ataerkil perspektifin dayatmaya çalıştığı kadın algısına ya da bir başka ifadeyle “kadın” klişesine karşılık yine kendi söylemini inşa ederek ilk söylemi yıktığı ve bir feminist baskıresim sanatçısının gözünden yeni bir kadın algısını inşa etmeye çalıştığı belirtilebilir. Ayrıca birinci kuşak feminist sanatçıların temel tutumundan ayrışarak kadın biyolojisi üzerinden değil, toplum tarafından inşa edilen kadın kimliğine yönelik bir sorgulamaya gittiğini ifade etmek doğru olacaktır.



Görsel 3.36. Barbara Kruger, *İsimsiz (Is This My Only Purpose – Bu Benim Tek Amacım mı?)*, 1992 ([http-89](http://89))

Toplum tarafından belirlenen kadına ait özel alanı eleştirdiği “bu benim tek amacım mı?” (Görsel 3.36.). Çalışmasında modern zamanın yazı tipini, tarihsel bir fotoğrafla birleştirerek kullanmıştır. Bu ataerkil bakış açısındaki kadının konumuna eleştirel bir göndermedir.

3.2.9. Kiki Smith (d. 1954)

Amerikalı sanatçı beden, yaşam döngüsü, arzu, iğrenme ve cinsellikle ilgili konular üzerine farklı disiplinlerde çalışmalar üretmiştir. Heykel sanatçısı babasının, sonrasında ise kardeşinin ölümünün ardından çürüme ve ölümlülük üzerine yönelmiş ve insan vücudu, vücudun uzuvları, organları, vücut sıvıları vb. gibi konulara yoğunlaşmasına neden olmuştur (Weitman, 2003, s. 2).

Disiplinlerarası pratiği; baskiresim, fotoğraf, heykel, çizim ve tekstil üzerinedir. Ancak eserlerinin büyük bölümünü baskiresimler oluşturur. Kiki Smith’in özellikle baskiresme yönelmesinin sebeplerinden birinin mümkün mertebe daha fazla kişiye daha uygun ve ekonomik koşullarda ulaşmak olduğundan, “başlangıçta ‘Colab’ iş birliği projesine katılarak halka yönelik, pahalı olmayan fular, atkı gibi kumaş malzemeler üzerine küçük baskılar yapmıştır (Ünal, 2009, s. 87).” Bu üretimler sayesinde baskiresimin geniş olanaklarıyla tanışan sanatçı ilerleyen süreçte kâğıt üzerine büyük boyutlu baskiresimlerini üretmeye başlamıştır. Bu çalışmalarına örnek olarak 1988 yılında yapmış olduğu “Bütün Ruhlar” (Görsel 3.37.) serigrafisi verilebilir. “Bütün Ruhlar” sanatçının bir Japon anatomi kitabında gördüğü kıvrılmış fetüsün tekrarlarından oluşan serigrafî görüntüsüdür. Her biri bir parça ince, yarı saydam otuz altı kâğıttan oluşturulmuştur. Bu baskılar, duvarda çerçevesiz olarak birbirine yapıştırılmış tek bir tabaka olarak sergilenmektedir. Smith'in doğumla ilgili çalışmalarından birisi olan baskı yakından incelendiğinde; tekrarlanan görüntülerin her birinin yoğunluk, yerleştirme ve bütünlük açısından bir sonrakinden biraz farklı olduğu görülmektedir. Bu şekilde, fetüslerin tekrarı, fiziksel ve sanatsal üretimin doğasında var olan benzersizlikler için bir metafor haline gelir. Aynı zamanda “Bütün Ruhlar” ölümün ruhsal varlığını ima eder. Eserin adı, Katolik inancında 2 Kasım’da kutlanan ve günahları için henüz tam olarak affedilmemiş ölümlerin ruhları için dua edilen Tüm Ruhlar Günü’ne atıfta bulunmaktadır (http- 90).



Görsel 3.37. Kiki Smith, “Bütün Ruhlar”, Serigrafi, 184.5×455.9cm, 1988 (<http-91>)

Smith, “Lucy'nin Kızları” (Görsel 3.36) isimli çalışmasında yine birim tekrarını kullanarak figürlerden bir yığın oluşturduğu görülmektedir. Baskıresim tekniği ile kumaş üzerine aktarılan figürler yerleştirme yapılması sayesinde üç boyutlu özellik kazanmıştır. Selvihan Kılıç’a göre bu eserinde Smith, kadının evrim sürecini ve toplumda bireysel olarak var olan kadınları irdelemiş ve;

“Küçük- büyük, uzun- kısa formlar ile farklı yaş gruplarına gönderme olarak kabul edilerek bir kadının her yaşta karşılaştığı kimlik mücadelesini ele almıştır. Yığın görünümü kadının içinde yaşadığı duygusal durumlara ve karşılaştığı ortak evrensel sorunlara gönderme yapmıştır. Kadının birey olarak toplum ve topluluk içinde var olabilme, bireyselliği kabul ettirme çabası ele alınmıştır. Her türlü yüzeyin eserin bir parçası haline gelmesine olanak veren baskı teknikleri sanatçının üretimini sınırsızlaştırmıştır (Kılıç, 2014, s. 47).”



Görsel 3.38. Kiki Smith, “Lucy'nin Kızları”, Kumaş Üzerine Serigrafi Yerleştirme, 1990 (<http-92>)

Selvihan Kılıç'ın yorumlarına ek olarak; tek tek farklı kadınların bir araya gelerek bir “kadınlık” durumu oluşturdıkları ileri sürülebilir. Smith'in eserinin özellikle köşeye konumlandırılmış olması, kadınların köşeye sıkışmışlığının ya da kenara atılmışlığının sembolik bir ifadesi olarak görülebilir. Julia Kristeva'nın yorumları ve Smith'in özellikle beden, organlar ve “iğrençlik” (İng. abjection) kavramı üzerine çalıştığı düşünüldüğünde ise kadınların; bu köşeye sıkışmışlıklarını kendi kadınlıklarının, bedensel özelliklerinin farkına varmaları sayesinde aşabileceğine işaret ettiği de söylenebilir. Toplum tarafından bir takım kadınsal ya da kadın bedenine ilişkin özelliklerin, iğrenç ya da gizlenmesi gereken şey olarak dayatılmış olmasının farkına varmak bu yoldaki bir adım olarak görülebilir.

Smith'in “abject” kavramını analiz etmesi, bir şeyin neden iğrenç olduğu, neden gizlenmesi gerektiği, neden mahrem olduğu gibi durumları sorgulamasını da beraberinde getirmiştir. Zeynep Direk'e göre “bedenden dışkılanmış ve iğrenç olan, hiçbir zaman tam olarak nesne kategorisine sığdırılacak bir şey değildir. Dışkı, kan, irin, ter, çöp, kesilmiş saç ve tırnak, kopmuş organ, kadavra iğrenç (abject) ile nesne (object) arasında nesneler dünyasının kıyısında salınırlar (Direk, 2003, s. 252).” Kafiye Alp'in aktarımıyla iğrenç/abject kavramı Kristeva'ya göre;

“Kristeva, iğrenci ilk olarak anneden ayrılma deneyimi üzerine tanımlar. Lacan'ın psikanalitik teorisinden temellenen Kristeva da abject, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin öncelikle ve en temel biçimde anne bedenini hedef alan bir iğrençleştirme süreciyle oluşturulmasına dayalıdır. Anneyle olan bütünleşememe hem toplumsal törenleri hem de bireysel ruhun sınırlarını ortaya çıkarır (Alp, 2014, s. 355).”

Bu incelemeler ışığında “kadın” olabilmek yani aslında birey olabilmek sorununun “abject”, “object” ve “subject” arasındaki gerilimde kendine çözüm aradığı sonucuna varılabilir. Kiki Smith'in de gerek heykellerinde gerekse diğer enstalasyonlarında ve tabi ki baskılarında bu konuya ve feminist düşünce ve hareketlere bir sanatçı olarak oldukça önemli katkılar sunduğu ortadadır. Ayrıca “Kadın vücudunun kırılganlık ve dayanıklılığı gibi zıtlık ve çelişkileri en yalın ve etkili şekliyle yansıtan Smith, teknik açıdan malzemenin olanaklarını zorlayan, aynı zamanda cinsel kimliğini de baskın olarak kullanan kadının nesneleştirilmesini metalaştırılmasını eleştiren, protest yönü ağır basan varoluşçu feminist bir sanatçı (Ünal, 2009, s.87)” olarak kabul edilmiştir denilebilir.

Buraya kadar sanat tarihinde yer alan feminist sanatçıların baskıresimleri farklı açılardan incelenmiştir. Öncelikle feminist olmaları ile baskıresim ve sanat arasındaki ilişkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha sonrasında bu bahsi geçen sanatçıların

kadın algılarının, kadına ilişkin çeşitli konularda perspektiflerinin yapılmıştır. Bir sonraki bölümde tek tek yapılan incelemelerde elde edilen bulguların bu iki ana perspektif üzerinden bir derlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

3.3. Feminist Sanatçıların Baskıresim İşlerinde “Kadın” Algısı

Feminist sanatçıların baskıresimleri incelendiğinde, bu sanatçıların oldukça yoğun bir şekilde aktivist karaktere sahip olduklarını ve bunu sanatlarına yansıttıkları gözlemlenmiştir. Herhangi bir düşüncüyü ya da ideolojiyi savunan ve bunun için mücadele eden aktivist ya da siyasi mücadele verenler ile sanat alanında yeterince temsil edilmediklerini düşünen feminist sanatçıların öncelikli hedefleri düşüncelerini geniş kitlelere ulaştırmak, eleştirilerini ve fikirlerini daha fazla görünür kılmak olmuştur. Bu bağlamda baskıresimler üretmişlerdir. Baskıresim yöntemi; “eserlerinin galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır (Clark, 2004, s. 31).” Sanatsal üretimin sanki sadece erkek sanatçılara hatta sadece “Beyaz Avrupalı Erkek” stereotipine özgüymüş gibi düşünülmesine ve müzelerin, galerin kapılarının sadece bu kitleye açık olmasına karşı çıkan feminist sanatçılar doğal olarak elitizmin, ötekileştirmenin de her türüsüne karşı çıkmışlardır. Bu nedenle eserlerini, sadece belli bir kitleye değil, kimlik ayrımına gitmeden, insanları sosyal ve ekonomik sınıflarına ayırmadan olabildiğince çok fazla kişiye ulaştırmayı hedeflemişlerdir. Baskıresmin işte bu noktada sanatçıların, hızlı ve uygun maliyetli üretim yapabilme, birden fazla kopya çıkarabilme, daha fazla kişiye ulaşabilme gibi hedeflerini gerçekleştirmeleri için oldukça uygun olduğu görülmüştür. Böylece baskıresim; feminist sanatçıların aktivist karakterlerini sanat alanında var edebilmeleri, eserlerinin görünürlüklerinin artmasını destekleyen çok önemli bir unsur olmuştur. Sanatçıların eserlerini sadece galeri ve müzelerde değil daha geniş kitlelere ulaştırabilecekleri alanlarda sergileyebilmişlerdir. Bu durum baskıresmin etki gücünün göstergesi olarak görülebilir. Tüm bunlara teknolojinin sağladığı olanaklar da eklenince baskıresimler “çerçeve içinden çıkabilmiş ve galeri duvarlarının dışına taşabilmiş ve baskılar hayatın her alanında karşılaşmamızı olanaklı kılmıştır (Kılıç, 2014, s. 42).” Kadına ait olan bir nesnenin izini alarak baskı sanatlarının olanakları sayesinde kadın emeğine göndermeler yaparak protest tavırlarını güncel tutmuşlardır. Baskıresmin yeniden ve yeniden üretilebilir olması tam da feminist sanatın söylemlerinin kalıcılığına katkı sağlamıştır.

Feminist sanatçıların baskıresme yönelmelerinde etkili olan üçüncü nokta ise çalışmaların ekonomisi ile alakalıdır. “Ekonomi” denilince akla sadece bir eserin üretim maliyeti ya da getirisi gelmemelidir. Çünkü bir şeyin ekonomisinin, o şeyin maliyeti ya da parasal getirisiyle alakalı olduğu kadar sağladığı fayda, üretim ya da kullanım şekli gibi unsurlarla da yakından alakalı olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin baskıresmin etkisi noktasında ifade edilen özelliklerinden biri aynı zamanda bu bölüm içinde geçerli kabul edilebilir. Örnek olarak Mary Cassatt baskıresimleri sayesinde daha fazla eve sanat götürebildiğini ifade etmiştir. Kathe Kollwitz baskı teknikleriyle yaptığı el ilanları ve posterleri ile siyasi tutumunu ön plana çıkartmıştır. Dönemin “sanat tarihçileri tarafından Kollwitz’in resimlerini propaganda ve siyasi amaçlı bulunarak reddedilmesi ya da makbul görülmemesi yanlıgısına dönüşmüştür (Korkmaz, 2006, s. 30).” Bu durum aynı zamanda, o dönem itibarıyla “sanat”ın çerçevesinin belirli bir elitist zümre, cemaat ya da benzeri bir grup tarafından belirlendiğinin de bir göstergesidir. Ancak yine sanat tarihine bakıldığında, bu grubun düşüncelerinin Kollwitz’in baskıresimleri karşısında silindiği görülmüştür. Bu durum baskıresmin etkin kalıcı gücünü göstermektedir. Kiki Smith’in özellikle baskıresme yönelmesinin sebeplerinden birinin mümkün mertebe daha fazla kişiye daha uygun ve ekonomik koşullarda ulaşmak olması verilebilir. Smith, bu amaçla “başlangıçta Colab iş birliği projesine katılarak halka yönelik, pahalı olmayan fular, atkı gibi kumaş malzemeler üzerine küçük baskılar yapmıştır (Ünal, 2009, s. 87).” Bu baskıların kullanım alanlarının ve işlevselliklerinin artırılmasıyla hem daha fazla kişiye ulaşılmış, fikirlerin daha hızlı yayılması ve görünür olması da hem kolaylaşmış hem de bu oldukça uygun maliyetlerle sağlanabilmiştir.

Bu bölümde son olarak ele alınacak konu feminist sanatçıların baskıresimlerinde nasıl bir “kadın” algısına sahip olduklarıdır. Bu durum genel olarak çalışmanın sonuç kısmında daha detaylı olarak incelenecek ve ortaya konulacaktır. Ancak burada bu algının kısaca hangi başlıklar altında toplanabileceği özetlenecektir.

Feminist sanatçıların baskıresimlerinde eleştirdikleri ve sanat pratiklerinin merkezine aldıkları noktalar, feminist düşünceye ve diğer sanatsal yöntemleri kullanmayı tercih eden feminist sanatçılara paralel özellikler taşımaktadır. En genel anlamda kadının nesneleştirilmesi ve bu nesneleştirilmenin getirdiği sonuçlar üzerinde durmuş olduklarını ifade etmek mümkündür. Nesneleştirilen kadın bir diğer anlamda metalaştırılmaktadır. Dolayısıyla sanatçılar, erkeklerin hizmetinde olan bir hizmetçiye dönüşen kadın tanımını eleştirmişlerdir. Karşı çıkılan ve eserlerde eleştirilen “hizmetçi” olma hali her anlamda ele

alınmıştır. Örneğin geleneksel kadın stereotipleri bağlamında kadının eve hapsedilmesi ve dolayısıyla evin gündelik işlerini yerine getirmekle yükümlü bir hizmetliye dönüşmesi, soyun devamını sağlaması ve çocukların bakımıyla yükümlü anne olması ya da kocasının ve erkeklerin seksüel aktivitelerinde bir seks objesiymiş gibi kabul edilmesi feminist sanatçıların baskıresimlerinde önemle ele aldıkları konuların başında geldiğini söylemek mümkündür. Kendileri açısından durumu değerlendirirken, kadınların özellikle eş olma ve bunun gerekliliklerini yerine getirme, anne olma gibi rollerden sıyrılarak kendi varoluşlarını gerçekleştirmeleri gerektiğine dikkat çektikleri söylenebilir.

Feminist sanatçıların baskıresimlerinde sorguladıkları bir diğer durum da kadının her anlamda ezilen bir sınıfsal sosyal kesim olmasıdır. Gerek aile içinde gerekse de emek piyasasında kadınların ötekileştirilmelerinin, ikinci sınıf olarak görülmelerinin bir sonucu olarak ezildikleri ifade edilmiştir. Emek piyasasında aldıkları ücretler, sahip oldukları sosyal haklar, sanatsal alanlarda erkeklere göre dışlanmaları, eserlerinin kabul görmemesi, çalışmalarının sanat değil zanaat olarak vasıfsızlaştırılması gibi birçok durum hakkında eserler üretilmiştir. Ezilme durumuna benzer şekilde şiddetin de feminist sanatçıların baskıresim işlerinde özellikle sorgulanan bir diğer önemli temadır. Şiddet konusunun sanatçıların eğildikleri temel sorunlardan biri olduğu belirtilebilir. Ortaçağ'da büyücü cinayetleri ya da savaşlarda ölen, tecavüze uğrayan kadınlar üzerinden bir çok çalışmanın üretildiği ortadadır. Nancy Spero tarihte kadınların yaşadığı bu vahşeti eserlerinde betimleyerek geçmiş tarihlerde kadınların maruz kaldığı şiddeti görünür kılmaya çalışmıştır.

Kadın'ı biyolojik açıdan ele alan feminist baskıresim sanatçıları konuyu daha çok cinsiyetçilik üzerinden ve cinsiyetçi ayrımlar üzerinden ele almışlardır. Kadınlığın toplumsal kimlik olarak, tarihsel deneyimlerin sonucunda inşa edildiğini düşünmüşlerdir. Özellikle bu süreci besleyen kanalların, yapıların ve anlamların sorgulandığı görülmektedir.

SONUÇ

Buraya kadar yapılan inceleme ve araştırmalar üç aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada feminizmin kuramsal temelleri oluşturulmuş, sonrasında bu düşünce ve hareketler temelinde şekillen feminist sanat alanı ortaya konulmuş ve son olarak da feminist sanatçıların baskıresim çalışmaları incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda feminist sanatçıların baskıresim işleri bağlamındaki “kadın” algısı tespit edilmiştir. Ek olarak bu sanatçıların neden feminist düşünceye yöneldikleri, bazı feminist sanatçıların ise sanat pratiklerinde neden baskıresimi tercih ettikleri akademik olarak temellendirilmiştir.

İlk olarak feminist düşünce ve hareketlerin incelendiği birinci bölümde tespit edilen bulgulara yer vermek gerekmektedir. Aydınlanma ve liberal dönem feminist düşünce ve hareketlerin temel dayanak noktaları; rasyonel düşüncenin temel alınması, kadın ve erkeğin hem ruhsal hem de akılsal varlık olmaları bakımından denk görülmesi, eğitimin ve bu sayede eleştirel düşünmenin önemli olduğunun düşünülmesi, doğal haklar bağlamında oy kullanma hakkına sahip olmanın savunulması olarak tespit edilmiştir.

Kültürel feminist düşünce ve hareketlerin temel dayanakları olarak ise eleştirel düşünme, kendini geliştirme, sezgisel ve kolektif çaba görülmüştür. Ayrıca sadece haklar anlamında ve hukuksal zeminde eşitlik değil aynı zamanda farklılıkların önemli olduğunun ifade edildiği belirlenmiştir. Kadının toplum içindeki rolünün ve öneminin, cadılığın ilk günahın kaynağı olarak görülemeyeceğinin ve bu bağlamda kadınların şeytanlaştırılmaması gerektiğinin, kadınlığın doğal bir özelliği olan anneliğin hayat verici ve yaratıcı bir süreç olduğunun altı çizilmiştir. Ek olarak kadının ekonomik ya da farklı açılardan kendi dışında başka bireylere bağımlı olmasının onun ilerlemesinde, gelişiminde önünde engel teşkil ettiği ifade edilmiştir. Özellikle de ekonomik bağımlılığın evlilik ya da ücretli sex işçiliği gibi çözümler ile aşılmaya çalışıldığı belirtilmiştir. Bağımlılığın ayrıca kamusal alanda varoluşun önünde de bir engel teşkil ettiği ve bu yüzden eve hapsolmak zorunda kalan kadınların olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Louise Borgeois, Mary Kelly, Marry Cassat, Kathe Kollvitz, Yoko Ono, Marina Abromoviç, Judy Chicago, Nancy Spero, Louise Nevelson’ın çalışmaları bu kuram içersinde değerlendirilebilir.

Çalışmada incelenen bir diğer kuramsal yaklaşım da sosyalist feminist kuramlardır. Bu kuram bağlamında kadınların, üretim alanından dışlanarak sadece özel alanlarında kalmalarına müsaade edilerek aslında köleleştirilmekte oldukları söylenebilir. Kadın

işçilerin düşük ücretle çalışmaya mecbur bırakılmaları, alt sınıf görülmeleri, eşit olamayan koşullarda çalıştırılmaları, erkek kadın arasındaki eşitsizliği besleyen unsurlar olarak eklenebilir. Tüm bunlara ek olarak toplumda ve emek piyasasında cinsiyetçi yaklaşımların etki ve sonuçları üzerinde durarak; ev hanımı, el işleri üreticisi ya da anne olmak üzerinden belirlenen kadın rolünün dayatılmasına ve bu rolün normalleştirilmesine karşı çıkmışlardır. Cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çeşitli kadın yayınları, kadınların yönettiği işletmeler, kadınları koruyan merkezlerin oluşturulması gerektiği önerisini sunmuşlardır. Birgit Juergenssen, Miriam Schapiro, Sandy Orgel'in çalışmaları ile Womanhouse, Kadın Sanatçılar Devrimde ve Sanatta Kadınlar oluşumları bu kurama örnek verilebilir.

Freudyen feminist bakış açısına göre ise cinsiyetin biyolojik mi yoksa toplumsal mı belirlenmekte olduğu tartışılmış, penis kıskançlığı belirlenimi üzerinde durulmuş, kadının bir nevi eksik erkek olduğu algısı eleştirilmiş, erkek egemen perspektif tarafından kadının belirlenmesinin temelden yanlış olduğunun altı çizilmiştir ve ayrıca bilinçaltına yerleşen cinsel rolleri belirleyen kültürel kodlar ile ataerkilliğin yeniden üretiminin desteklenmiş olduğu tespit edilmiştir. Louise Bourgeois'nın çalışmaları bu kuram içerisinde değerlendirilebilir.

Varoluşçuluk açısından feminist kuram oluşturanlar, yaratıcı özne olmak ya da bağımlı nesne olmak, başka bir ifadeyle “Herkes” ve” Öteki” ayrımları içinde erimekten bahsedilmiştir. Dolayısıyla buradan ötekileştirme, kadının nesneleştirilmesi gibi durumlara atıfta bulunulmuştur. Kadınların erotik nesneler olarak algılanmasının ve pornografikleştirilmesinin kaçınılmaz olduğu ifade edilmiştir. Böyle bir durumda da hiçbir zaman eşit konumda olamama sonucunun ortaya çıkacağı belirtilmiştir. Tarihte de dinler incelendiğinde, tanrının eril ve beyaz olmadığı böyle bir kabulün kadınları ya da siyahlar gibi diğer azınlıkları baskıladığı iddia edilmiştir. Eva Hesse, Hannah Wilke, Yoko Ono, Marina Abramović, Mary Beth Edelson, Gerilla Kızlar, Valie Export'un çalışmaları bu kuram içerisinde değerlendirilebilir.

Radikal feministlere göre ise erkek egemen ilişkiler tarafından belirlenen bir “kadın” söz konusudur. Bu durumla sadece kadınlar olarak mücadele etmek gerekmektedir. Dişil özellikler korunması gerektiğini önermişlerdir. Evlilik, aşk, aile, annelik, doğurganlık erkek iktidarının aygıtları olarak tespit edilmiştir. Erkek egemenliği düşüncesinin, devletin ideolojik aygıtları, tecavüz, pornografi, fahişelik ile sürdürüldüğü ileri sürülmüştür. Dilsel tanımlar üzerinden “kadın”ın anlamının kadınlar tarafından

belirlenmesi gerektiği savunulmuştur. Radikal feministlerin arasında bir grup kadın bağımsız siyahi kadın feminist mücadelenin de olması gerektiğini ifade etmiştir. Et oburluk, avcı toplayıcılık gibi üretim ve tüketim ilişkileri erkek egemenliğini tekrardan üreten bir süreç olarak yorumlanmıştır. Louise Nevelson, Louise Bourgeois, Barbara Kruger, Faith Ringgold, Kiki Smith'in çalışmaları bu kuram içerisinde değerlendirilebilir.

21.yüzyılda ortaya çıkan feminist düşüncülerden biri olan Judith Butler, cinsiyetin performatif ve eylemler ile kurulduğunu, söylemsel olduğunu vurgulamıştır. Kadınlık ise ona göre heteroseksüel sistem tarafından çerçevesi çizilen belirli normların kabullenilmesidir. Bir diğer düşünür Julia Kristeva ise kadın ve erkek kavramlarını dilsel ya da sembolik olarak tanımlamış, kategoriler ya da kimlikler olarak görmüş, Kadını, erkek kategorisinin zıttı olarak ifade etmiş, bu yüzden “kadın” kavramının, pejoratif bir içeriğe sahip olduğunu ileri sürmüştür. Kadının, kendine yüklenen bu kodları kırmasıyla ataerkil düzenin ona dayatmış olduğu süreci de aşabileceğini ileri sürmüş, “sefil varlık” la yani kadınla toplumun yüzleşmesi gerektiğini eklemiştir. Sanatsal pratikler ve hatta şiirsel olan dil Kristeva'ya göre önemli bir rol oynamakta, bu düzenin aşılabilmesinin nasıl mümkün olabileceği üzerine ise sanatın, doğa ya da daha özelde hayvanlığı kültürden dolayısıyla da insanlıktan ayıran sınırla bir yüzleşme sağlanarak olacağını iddia etmiştir.

Kuramsal belirlenimlerin yanında bu çalışmada incelenen bir diğer nokta da feminist hareketler olmuştur. Tarihsel süreci içerisinde feminizmin tarihinde üç dalga olduğu görülmüş ve bu üç dalganın kendine has ayrı ayrı özellikleri tespit edilmiştir. Özetle; ilk dalga feminist hareketlere dahil olanların kadın algısının, rasyonel bir varlık olarak, erkeklerle toplumun her alanında eşit haklara sahip, önemli avantajlar yaratan farklılıkları olan, ekonomik anlamda bağımsız ve kamusal alanda var olabilen bir varlık şeklinde olduğu ifade edilebilir.

İkinci dalga feminist hareketler kısaca belirtilecek olursa; içerisine dahil edilen feminist düşüncelerin etkileriyle birlikte sadece hukuksal anlamda ya da eğitim alanında erkeklere eşit bir kadın algısı değil, ekonomik alanda da erkeklere eşit olan, toplum içinde ve kamusal alanda tıpkı erkekler gibi bağımsız birer özne olarak var olan bir kadın algısının oluşmuş olduğu belirtilebilir.

Sonuç olarak son dalga feministler açısından erkeğin zıddı olan ve bu yüzden negatif bir kadın algısının hâkim olduğu ifade edilebilir. Her ne kadar şu an için kadın algısı negatif olsa da bu algının değişmesi mümkündür ve bunun değişmesi dilsel,

eylemsel ve kültürel unsurların kadınlar tarafından belirlenebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla bu dönem feministler için ancak böylelikle kadınlar açısından kabul edilebilir ve erkeklere her alanda eşit bir kadın algısının inşa edilebileceği inancının hâkim olduğu belirtilebilir.

Ayrı ayrı ele alınan feminist kuram ve hareketler içerisindeki kadın algısının ortak noktaları üzerinden bir bütün olarak bakıldığında ise temelde tüm feministler açısından; insanlar arasında eşitliğin olduğu, özel alana hapsedilemez, belli görev ve fonksiyonlara göre nesneleştirilemez, erkek egemen kültür tarafından belirlenen bir kimliği kabullenmemesi gereken, kendi kimliğini kendi inşa eden ve bir özne olarak var olabilecek bir kadın algısının olduğunu ifade etmek mümkündür.

Feminizme ilişkin tüm bu kuramsal ve pratik zemin araştırıldıktan sonra feminist sanat üretimleri ve feminist sanatçılar incelenmiştir. Bu incelemelerin sonucunda sanatçıların yukarıda bahsi geçen feminist iddialara bire bir paralel bir çizgide ilerledikleri gözlemlenmiştir. Bu durum feminist sanatın tanımını belirlemiştir. Böylece “Feminist Sanat” olgusunun doğrudan feminist düşünce ve bu düşünceye bağlı politik hareketlerin etkisi ile ortaya çıkan sanatsal üretimler bütünü olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Sonuç olarak; feminist sanat olarak kabul edilen alan tek tek bireyler açısından değerlendirildiğinde ise karşımızda her bir feminist sanatçının kendi “kadın” algısına yönelik yaptığı çalışmalar bulunmaktadır. Feminist sanat, bu farklı “kadın” algılarından oluşan parçaların birleşerek aslında bütüncül bir “kadın” algısının ortaya konulduğu bir alan olmuştur.

Feminist kuramlarda düşünürlerin “kadın” algısı; eşit eğitim hakkı, oy kullanma hakkı, hukuksal eşitlik, cadı olarak algılanma, şiddet görme, kamusal alandan dışlanma, ev işleri ve annelik ile görev tanımlanması, eşit olmayan çalışma koşulları, erkek egemen perspektif tarafından kadının belirlenmesi, beyaz Avrupalı erkek algısı egemenliği, tanrının dahi erkek olduğu algısı, kadını pornografikleştirme, sex nesnesi olarak görme, siyahi kadın feminist mücadelenin de olması gerektiğini gibi ana noktalar üzerine inşa edilmiştir.

Feminist hareketlerde; birinci dalgada eşit haklar ve eşit eğitim olanakları ile ilgili çaba, ikinci dalgada sadece hukuksal olarak değil, her anlamda eşitlik talebi ile ilgili çaba ve üçüncü dalgada ise negatif kadın algısının dilsel, eylemsel ve kültürel unsurların

kadınlar tarafından belirlenebilmesiyle değişeceğine ilişkin çaba sergilendiği görülmüştür.

Feminist sanatçılarda da işte burada bahsi geçen noktalara tam bir paralellik olduğu söylenebilir. Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?” makalesinde doğrudan kadının sanat tarihinde, sanat piyasasında, müzelerde, galerilerde olmamasının nedenlerinin başında “batılı beyaz erkek” dayatmasının olduğunu ileri sürmektedir. Tıpkı feminist düşünürler tarafından eleştirilen ve diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da benzer şekilde, kadınların sanat alanından dışlanmalarının en önemli sebebinin “sanat tarihi disiplini, farkına dahi varılmaksızın, sanat tarihçisinin esas bakış açısı olarak kabul gören, Batılı beyaz erkeğin bakış açısı” ile alakalı olduğunu ve bundan kaynaklandığını göstermeye çalışmıştır.

Feminist düşünürlerin ileri sürdükleri eğitim hakkı ve hukuksal eşitlik gibi noktalarda feminist sanatçıların; sanat alanında, sanatın icra edildiği müze, galeri vb. alanlarda, sanat eğitiminin alındığı mecralarda kadın ve erkek arasındaki eşitliğin gerekliliğine gerek baskiresim eserleriyle gerekse de aktivist karakterleriyle dikkat çektikleri bu çalışmada ortaya konulmuştur. Bu alanlardaki eşitlik taleplerini bir diğer bağlamda, kadının özel ve kamusal alan ayrımı temelinde, alanın ev ile sınırlandırılmasına da karşı çıktıkları eserler ile ortaya koymuşlardır. Böylece “kadın” ile kadınlığı belirleyen mekân olduğunu iddia etmişler, evin kadın üzerindeki belirleyici ilişkisini baskiresim eserlerinde görünür kılmaya çalışmışlardır.

Feminist sanatçıların yapmış olduğu, kadının alanın ev ile sınırlandırılmasına, evin işleri ile kadınlık arasında bir ilişki kurulmasına ilişkin tespitler beraberinde zorunlu olarak geleneksel kadın stereotipine karşı da baskiresimler üretmelerine neden olmuştur. Kadının ne olması ne olmaması ne olmaya zorlandığı gibi noktalar bu çalışma kapsamında eserlerde de görüleceği üzere açıkça sorgulanmıştır.

Feminist sanatçıların da kendi aralarında belli bir takım ortak ve farklılık gösteren noktaları olduğu tespit edilmiştir. Feminist sanatçılar incelenirken ilk olarak; sanatçıların biyolojik açıdan kadın olgusuna yaklaşan ve kimlik açısından kadın olgusuna yaklaşan sanatçılar olarak iki ana hat üzerinden ele alınabileceği ifade edilebilir. İkinci olarak da feminist sanatçıların feminizmin tarihsel gelişiminden etkilenme durumlarına göre birinci kuşak ve ikinci kuşak feminist sanatçılar ayrımı üzerinden incelenebileceği belirtilebilir.

Gerek biyolojik ya da kimlik açısından yaklaşanlar gerekse birinci ya da ikinci kuşak yaklaşımlarının ortak ele aldıkları noktalar bulunmaktadır. Bunlardan ilki kadının

nesneleştirilmesi ve metalaştırılması durumudur. Dolayısıyla tıpkı feminist düşünce ve hareketlerde olduğu gibi feminist sanatçılar da baskıresimlerinde kadının özneleşme sürecine geçişini talep etmişlerdir. Dergide, medyada, sanat eserlerinde seyirlik bir nesne olarak görülen kadın imgesini, kadının bedeni üzerinden nesneleştirilmesini, kadının ötekileştirilmesini eleştirmişler ve bu durumu eserlerinde sorgulamışlardır. Ayrıca kadının toplum tarafından sadece bir arzu, bir tür haz nesnesiymiş gibi algılanmasına ya da kadının görevinin, fonksiyonunun sadece “annelik” ile sınırlıymış gibi kabul edilerek bedeninin ataerkil düşünce güdümünde olmasına da feminist sanatçılar yine feminist düşünür ve hareketlere paralel bir şekilde karşı çıkmışlardır.

Birinci kuşak sanatçılar, doğrudan kadını, kadınlığı sanatının konusu haline getirmişleridir. Annelik, cinsel deneyimler, aile hayatı, el işçiliği vb. türden motiflerin vurguladıkları temel noktalar olduğu söylenebilir. Dolayısıyla kadın algılarının biyolojik bir varlık olarak kadın olduğu iddia edilebilir.

İkinci kuşak feminist sanatçıların ise baskıresimlerinde daha çok anlamın nasıl üretildiğini ve düzenlendiğini sorgulayarak böylece “tahakküm yapılarının” temellerini sarmaya çalıştıklarını söylemek mümkündür. Dolayısıyla ikinci kuşak sanatçıların, baskıresim eserlerinde anlamı ön plana taşımaya çalışmış oldukları için aslında kadının biyolojisini değil temsil ettiği değerlere ve bu değerler üzerinden inşa edilen kadın kimliğine yönelmiş oldukları söylenebilir. Kadın kimliğinin erkekler tarafından oluşturulduğunu iddia eden feminist sanatçıların olduğunu da eklemek gerekir. Bu sanatçıların bir kısmının “kadın” olgusuna sosyolojik temelde bir “toplumsal kimlik” ve “toplumsal kimlik inşası” bağlamında baktıkları ileri sürülebilir. Kadının nesneleştirilmesine de bu düşünceye sahip olan sanatçılar, gücü elinde bulunduran baş aktör olan erkek özneler tarafından oluşturulan kadının, kimliği gereği erkeklere zevk veren bir nesne olarak inşa edildiğini ifade etmişlerdir. Bu tespitler sayesinde biyolojik ve kimlik açısından kadın algısına sahip olan sanatçılar ile birinci ve ikinci kuşak sanatçılar arasındaki ilişki netleşmiş olmaktadır.

Feminist sanatçıların baskıresimlerinde feminist düşünce ve hareketlerine paralel olarak ele aldıkları bir diğer konu da şiddettir. Baskıresimlerinde kadına yönelik şiddeti konu edinerek, kadınlara yönelik yaşanan bu durumu görünür kılmaya çalışmışlardır.

Bu çalışmanın neticesinde feminist sanat ile feminist hareketler arasındaki ilişki şu şekilde özetlenebilir: Galeri, müze gibi sanatsal mekanlara eserlerini kabul ettirebilme ve sanat eğitimi alabilme yani erkek ve kadın sanatçılar arası eşitlik talebi birinci dalga

feminizm ile birinci kuşak feminist sanatçılar arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Kadınlarla ilgili farklı konulara yönelerek, sosyal, politik, ekonomik, hukuk ve diğer alanlarda da eşitlik talebinde bulunmaları ikinci dalga feminizm ile feminist sanatçılar arasındaki ilişkiyi göstermektedir. “Kadın” olgusunun tarihsel süreçte birtakım deneyimlerin neticesinde inşa edildiği iddiası ise ikinci kuşak feminist sanatçılar ile üçüncü dalga feminist hareketler arasındaki ilişkiye işaret ettiği söylenebilir.

Bu çalışma neticesinde feminist sanatçıların neden özellikle baskıresme yönelmiş oldukları da çözümlenen diğer bir noktadır. Feminist sanatçıların sosyolojik özelliğinden dolayı özellikle baskıresme yönelmişlerdir. Çoğaltılabilir özelliği ile toplumun her kesimine eserlerini ulaştırabilmişler fikirlerini iletebilmişlerdir. Küçük baskılar yaparak ya da afişler, broşürler, billboardlar, reklam panoları üzerine daha çok insanın görebileceği yerlere baskılar yaparak düşüncelerini yayma çabası içinde oldukları tespit edilmiştir. Teknolojik gelişmelere uyumlanarak sanatçılar farklı ortamlara, farklı malzemelerle baskılar yapabilmişlerdir. Çerçeve içinden çıkan eserler müze ve galeri duvarlarının dışına taşabilmiştir. Bu aynı zamanda ataerkil yapı tarafından belirlenen sanat piyasasına, müzelere, galerilere kabul edilmeyen kadın sanatçıların kendilerini yine kendi buldukları yöntem ile sanat alanına dahil ettiklerinin bir göstergesidir. Ek olarak, ataerkil yapı tarafından belirlenen sanat tanımı yapı-söküme uğratılmış ve galerilere, müzelere hapsedilmiş sanat bu alanların dışına taşmış, böylece artık feminist sanatçılar tarafından yeniden tanımlanan, tanımı genişleyen sanat ve sanatsal mekanlardan bahsetme olanağı ortaya çıkmıştır.

Son olarak bu çalışmanın tespit ettiği bir diğer nokta da feminist sanatçıların kendilerini tek bir disipline, alana, yöneme tabi kılmadıklarıdır denebilir. Bu yüzden feminist baskıresim çalışmalarının disiplinlerarası özelliğe sahip olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Kadın tarihi, feminist felsefe, toplumsal cinsiyet sosyolojisi, güzel sanatların farklı dalları gibi birçok alanın kesişim kümesinde feminist sanatçıların baskıresimlerle de düşüncelerini, pratiklerini, eserlerini oluşturmuş olmaları bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu alana yönelmek isteyenlerin de özellikle diğer alanlardan beslenerek çalışmalarını yürütmeleri, feminist baskıresmin bir gerekliliği gibi görülebilir. Feminizmin temel sorunlarına ilişkin yapılan çalışmalar çok açıktır ki, birçok çalışma alanıyla, disiplinle, farklı bilimlerle doğal olarak karşılıklı ilişki ve etkileşim içinde olmuştur.

KAYNAKÇA

- Abıyeva, N. (2019), *Tiraje Dikmen'in Sanatı ve Hayatı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akalın, T., & Baş, R. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması*. Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, 2(2), 112-128.
- Alaca, I. V. (2008). *Louis Bourgeois'nın Sanatın Kronolojik Dönüşümü*. Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17(3), s.1-16.
- Alp, K. Ö. (2014, Kasım-Aralık). *Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma*. ART-E(14), s.338-365.
- Altınbaş, D. (2010, 09 13). *Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm*. Kadın Araştırmaları Dergisi, s.21-52.
- Antmen, A. (2010). 20. yy. *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Antmen, A. (2014). *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (4. b.)*. (A. A. Esin Soğancılar, Çev.) İstanbul, Türkiye: İletişim.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenle, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel.
- Arat, G. B. (2014). *Sanatta "Feminist" Sorgulamalar*. Kontrast Fotoğraf Dergisi, s.56-58.
- Arat, N. (1991). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Simav.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Artnet. (2021, 06 12). www.artnet.de/. http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/k%C3%A4the-kollwitz/sturm-pl5-from-ein-weberaufstand-o3usGLaTsmhCSoaWaGv_Aw2 adresinden alındı
- Artsy. (2021, 06 11). www.artsy.net. <https://www.artsy.net/artwork/kiki-kogelnik-kikikogelnik> adresinden alındı
- Atagök, T. (2011). *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir*. İstanbul: YKY.
- Aydın, H. D. (2017). Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat. *Yasama Dergisi*(33), s.29-49.
- Balamber, B. (2015). *Baskıresim Ve Sokak Sanatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Barry, J., & Flitterman-Lewis, S. (2014). Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası. A. Antmen içinde, *Sanat ve Cinsiyet* (s. 253-266). İstanbul: İletişim.
- Batu, B. (2019). *Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi*. İdil Sanat Dergisi, 8(54), s.135-141.
- Beauvoir, D. S. (1971). *Kadın: Genç Kızlık Çağı* (Cilt I). (Çev: B. Onaran). İstanbul: Payel.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
- Bircan, U. (2019). *Feminist Sanatın Kadın Algısı Üzerine Etkisi*. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(22), s.110-117.

- Bozok, M. (2009). *Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler*. Cogito: Feminizm(58), s.269-284.
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble*. New York, USA: Routledge.
- Cesur, F. (2017). *Feminist Teoriler Ve Türkiye'deki İzduşümleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Chanter, T. (2009, Bahar). *Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze*. Feminizm(58), s.93-129.
- Chicago, A. I. (2021, 06 10). *artic.edu*. [artic.edu: https://www.artic.edu/artworks/117319/sharecropper](https://www.artic.edu/artworks/117319/sharecropper) adresinden alındı
- Chicago, J. (2021, 06 10). *www.judychicago.com*. [judychicago: https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#18](https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#18) adresinden alındı
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı.
- Covey, S. (2016). *Modern Printmaking*. USA/Newyork: Watson-Guptill.
- Çağıl, A. (2019). *Batı Felsefesinde Feminizm ve Politika İlişkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir, S. (2017). *Özgün Baskı Resim Sanatında Linol Baskı*. Çanakkale: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Direk, Z. (2003). *Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar*. Cogito(37), s.251-261.
- Direk, Z. (2009, Bahar). *Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği*. Feminizm(58), s.11-38.
- Donovan, J. (2001). *Feminist Teori*. (Çev: M. A. Aksu Bora). İstanbul: İletişim.
- Ersen, N. L. (2010). *Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Dergisi(4), 73-78.
- Esmer, H. (2014). *Baskısanatları Tarihi Ders Notları*. Eskişehir.
- Güçlü, A. U. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. (Çev:Ü. Tatlıcan) İstanbul: Say.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı.
- Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (2014). *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*. A. Antmen içinde, *Sanat ve Cinsiyet* (s. 13-118). İstanbul: İletişim.
- Griffiths, A. (1996). *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*. USA/California: University of California.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (19 b.). (Çev: K. H. Ökten). İstanbul: Agora.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika* (2. b.). (Çev: B. K. Ece Aydın). İstanbul: bgst.

- İpek, C. (2019). *Feminist Hareketin 1960 Sonrası Sanat Üretimine Etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İscp. (2021, 04 04). *iscp-nyc*. iscp-nyc.org: <https://iscp-nyc.org/resident/nilbar-gures> adresinden alındı
- Kılıç, S. (2014). *Baskı Sanatlarında Yeni Arayışlar (Avrupa ve Amerika Örneği)*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kıran, H. (2013). *Puantiyeli Sonsuzluğun Obsesif Sanatçısı: "Yayoi Kusama"*. Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, s.117.
- Kamanlıoğlu, M. (2007). *Feminist Perspektifte Özürlü Kadına Bakışın Sosyolojik Değerlendirmesi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kara, B. (2019). *Mitoloji ve Toplumsal Cinsiyet: Şahmeran Miti*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı
- Karabulut, U. (2019). *Çağdaş Sanatta; Damien Hirst, Sarah Lucas Ve Kiki Smith'in Çalışmalarında "İğrençlik" Kavramının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- Karagöz, B. (2008, 07). *Türkiye'de 1980 sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve "İkinci Dalga"*. Memleket Siyaset Yönetim, 3(7), s.168-190.
- Karaman, E. H. (2019). *Toplumsal Cinsiyet Kurgusunda Performans Olarak Ritüellerin Sanata Ve Toplumsal Belleğe Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Kedik, A. S. (2000). *Başkaldırı Olarak Feminist Sanat ve Temsiliyet Sorunu*. Kadın Araştırmaları Dergisi, 15(1), s.25-44.
- Kontrast. (2018, 08 27). *Kontrast*. kontrastdergi.com: <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/> adresinden alındı
- Korkmaz, F. D. (2006). *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm Ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Kurular, G. Y. (2018). *Toplumsal Cinsiyete Duyarlı Bütçe Politikalarının Feminist Kökenleri*. Feminist Dergi 10(1), 94-108.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan, & S. Öziş). İstanbul: Remzi.
- Marcuse, H. (1974). *Marxism and Feminism*. Women's Studies, 2(3), s.279-288.
- Mathews, N. M. (1989). *Mary Cassatt: The Color Prints*, New York: Abrams
- Matrixpress. (2021, 06 14). www.matrixpress.org. [www.matrixpress.org: https://www.matrixpress.org/miriam-schapiro-prints.html](https://www.matrixpress.org/miriam-schapiro-prints.html) adresinden alındı
- Mcachicago. (2021, 06 15). <https://mcachicago.org/>. <https://mcachicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Artists/June-Wayne> adresinden alındı

- Metmuseum. (2021, 06 14). www.metmuseum.org. [www.metmuseum.org: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/634789](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/634789) adresinden alındı
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel.
- Mitchell, J. (1985). *Kadınlık Durumu*. (Çev: Ş. Tekeli). İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Mitchell, J. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim*. İstanbul: Agora.
- Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. A. Antmen içinde, *Sanat ve Cinsiyet* (s. 277-297). İstanbul: İletişim.
- Murthy, P. (2021, Nisan 7). *salviprincess wordpress*. [salviprincess.wordpress.com: https://salviprincess.wordpress.com/2008/06/23/bindigirl-by-prema-murthy/](https://salviprincess.wordpress.com/2008/06/23/bindigirl-by-prema-murthy/) adresinden alındı
- Museums.fivecolleges.(2021). museums.fivecolleges.edu. [museums.fivecolleges.edu: https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=all&t=objects&type=all&f=&s=miriam+schapiro&record=1](https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=all&t=objects&type=all&f=&s=miriam+schapiro&record=1) Erişim Tarihi:14.06.2021
- Nochlin, L. (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*. (Çev: S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi.
- Orman, B. T. (2018). *Feminist Teoride Özne Sorunu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Otman, S. (2020). *1960 Sonra Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminizm: Judy Chicago Ve Nur Koçak Karşılaştırması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öcal, S. (2020). *Feminist Sanat Bağlamında Frida Kahlo*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İDİL Sanat Dergisi, 929-937.
- Örnek, S. (2015). *ABD’de Kadın Haklarının Gelişimi*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi (29), 105-129.
- Özüdoğru, B. (2018). *Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(12), 304-319.
- Özüdoğru, Ş. (2010). *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(6), 111-131.
- Özmelek, N. (2011). *Sanat Yapıtından Yola Çıkarak Sanatçının Cinsel Ve Toplumsal Kimliğinin Okunması Üzerine Deneme*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Öztürk, Y. (2013, Şubat-Mart). *Sanatta Feminist Eleştiri*. RH+ Art Magazine(97), 84-95. (Erişim Tarihi: 23.04.2021)
- Printed-editions. (2021, 06 11). www.printed-editions.com. [www.printed-editions.com: https://www.printed-editions.com/artist/kiki-kogelnik/beach-ball-rogallery-com/](https://www.printed-editions.com/artist/kiki-kogelnik/beach-ball-rogallery-com/) adresinden alındı
- Ritzer, G. v. (2014). *Sosyoloji Kuramları*. Ankara: De Ki.

- Rodler, & vd. (2021, 06 11). www.kovacek-zetter.at. <https://docplayer.org/22707523-Kiki-kogelnik-great-great-great-andy-warhol.html> adresinden alındı
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik / Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (4 b.). (Çev. G. Ç. Turhan Ilgaz). İstanbul: İthaki.
- Savcı, S. B. (2019). *Feminizm Işığında Arendt'e; Arendt Işığında Feminizm'e Bakmak*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sağlık, E. (2014). 1970 Sonrası Görsel Sanatta 'Kadınlık'a Dair İzlekler. *İdil Sanat Dergisi*, 3(14), s.71-85.
- Scott, J. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde*. (Çev: A. S. Ayça Günaydın). İstanbul: bgst.
- Selvi, Y. (2013). *Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum*. *İdil Sanat Dergisi*, 3(11), s.79-98.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan.
- Stone, A. (2015). *Feminist Felsefeye Giriş*. (Çev: B. T. Yonca Cingöz). İstanbul: Otonom.
- Subversivesweetheartfatp. (2021). subversivesweetheartfatp.wordpress.com. <https://subversivesweetheartfatp.wordpress.com/>: <https://subversivesweetheartfatp.wordpress.com/feminist-artist/> Erişim Tarihi: 13.06.2021
- Şahin, D. (2017). *Sanatta, Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sıradışı Performanslarıyla "Orlan"*. *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 1(2), s.68-77.
- Şerbetci, D. (2013). *Postkolonyal Feminizm Bağlamında "Küresel Kızkardeşlik" Kavramının İncelenmesi: Hindistan Örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tür, Ö., & Koyuncu, Ç. A. (2010). *Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları*. *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 7(26), s.3-24.
- Taş, G. (2016, Mayıs). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), s.163-175.
- Tansel, A. (2006). *Jean Paul Sartre'in Felsefesinde "Özgürlük, Sorumluluk Ve Yabancılaşma" Kavramları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taylorfrancis. (2021, 06 10). [taylorfrancis](http://taylorfrancis.com). www.taylorfrancis.com: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429492839-29/afrofemcentrism-fruition-art-elizabeth-catlett-faith-ringgold-freida-high-tesfagiorgis> adresinden alındı
- Temizarabacı, Y. (2005). *Ütopyanın Kadınları, Kadınların Ütopyası*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Tezkan, M. (2009). *Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu*. *Rh+Sanart Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi*, (60), s.61-65

- Times, L. A. (2021). *www.latimes.com*. <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-june-wayne-20110825-story.html>: <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-june-wayne-20110825-story.html> Erişim Tarihi: 15.06.2021
- Tong Putnam, R. (2006). *Feminist Düşünce*. (Çev: Z. Cirhinlioğlu). İstanbul: Gündoğan.
- Toprak, A. (2018). *Feminist Bir Yaklaşımla Nil Yalter'in, Sanat Ortamına Katkısı*. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 2(I), s. 215-234.
- Turan, M., & Duman, H. (2018). *Mary Daly'nin Ataerkil Hristiyan Tanrı Anlayışı Hakkındaki Eleştirileri*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, s. 167-188.
- Ünal, E. (2009). *1940 Sonrası Amerikan Baskıresminde Protest Tavrı*. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı.
- Vatandaş, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı*. İstanbul Journal of Sociological Studies(35), s.29-56.
- Vesna, V. (2021, Mayıs 15). *digitalartarchive siggraph*. [digitalartarchive.siggraph.org](https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/victoria-vesna-bodies-incorporated/): <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/victoria-vesna-bodies-incorporated/> adresinden alındı
- Weitman, W. (2003). *Kiki Smith : [brochure] prints, books & things : December 5, 2003-March 8, 2004*. New York: The Museum of Modern Art.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (Çev. D. Hakyemez). İstanbul: İş Bankası.
- Yılmaz, P. Ü. (2010). *Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi(4), s.125-134.
- Yaman, B. K. (2016). *Günümüz Sanatına Feminist Bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1 <https://www.loc.gov/rbc0001.2008amimp11328/?sp=6&st=image&r=-0.551,0.021,2.101,0.904,0/> Erişim Tarihi:20.04.2022
- http-2 https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Richardson/ Erişim tarihi: 20.04.2022
- http-3 https://www.moma.org/collection/works/72961?artist_id=1016&page=1&sov_referrer=artist/ Erişim Tarihi:01.05.2022
- http-4 <https://www.kollwitz.de/blatt-2-vergewaltigt/> Erişim Tarihi:21.05.2022
- http-5 <https://www.kollwitz.de/en/collection/> Erişim Tarihi: 22.03.2022
- http-6 <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aida-zulema-carballo/?from=search/> Erişim Tarihi: 19.05.2022
- http-7 <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aida-zulema-carballo/?from=search/> Erişim Tarihi: 19.05.2022
- http-8 <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aida-zulema-carballo/?from=search/> Erişim Tarihi: 19.05.2022
- http-9 https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/techniques/index.htm Erişim Tarihi:13.02.2022
- http-10 <https://awarewomenartists.com/en/artiste/eva-hesse/> Erişim Tarihi 03.03.2022
- http-11 <https://www.britannica.com/topic/We-Can-Do-It> Erişim Tarihi:15.04.2022
- http-12 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2877?> Erişim Tarihi: 28.05.2022
- http-13 <https://www.moma.org/collection/works/80822> Erişim Tarihi: 08.05.2022
- http-14 <https://americanart.si.edu/artwork/figure-18291> Erişim Tarihi: 14.03.2022
- http-15 <https://nmdc.unm.edu/digital/collection/tamarind/search/searchterm/louise%20nevelson/page/1> Erişim Tarihi: 26.04.2022
- http-16 <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/> Erişim Tarihi:19.05.2022
- http-17 <https://awarewomenartists.com/en/artiste/yoko-ono/> Erişim Tarihi: 10.05.2022
- http-18 <https://www.moma.org/collection/works/137916/> Erişim Tarihi: 08.06.2022
- http-19 <https://www.moma.org/collection/works/137916/> Erişim Tarihi: 08.06.2022
- http-20 https://www.lenbachhaus.de/en/discover/collection-online/detail?tx_so_displayso%5Baction%5D=show&tx_so_displayso%5Bobjekt%5D=2857&tx_so_displayso%5Borigin%5D=9&tx_so_displayso%5BoriginUid%5D=8768&cHash=a489b80f73cbf54d231ee1a631d0b3cb/ Erişim Tarihi: 19.05.2022
- http-21 https://www.moma.org/collection/works/133675?artist_id=38942&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 19.05.2022
- http-22 <https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/nancy-spero/a-cycle-of-the-universe-is-finished---artaud/> Erişim Tarihi: 01.06.2022
- http-23 <https://www.theartstory.org/artist/spero-nancy/> Erişim Tarihi: 19.05.2022

- http-24 <https://www.womanhouse2022.com/> Erişim Tarihi: 24.05.2022
- http-25 https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_Interart_Center/ Erişim Tarihi:15.05.2022
- http-26 <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/issue/jul-aug-2021> Erişim Tarihi: 25.05.2022
- http-27 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357#/> Erişim Tarihi:23.05.2022
- http- 28 <https://www.theartstory.org/artist/wilke-hannah/> Erişim Tarihi: 31.05.2022
- http-29 <https://www.arttv.com.tr/yazi/sanat-tarihinin-frtnal-asklar-marina-abramovic-ve-ulay-yazan-yasemen-cavusoglu> Erişim Tarihi: 29.05.2022
- http-30 <https://www.moma.org/collection/works/14674/> Erişim Tarihi: 31.05.2022
- http-31 <https://www.moma.org/collection/works/14674> Erişim Tarihi: 31.05.2022
- http-32 <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-/> Erişim Tarihi: 15.05.2022
- http-33 <https://www.tate.org.uk/art/artists/guerrilla-girls-6858/who-are-guerrilla-girls> Erişim Tarihi: 03.05.2022
- http-34 <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-savoir-cest-pouvoir-knowledge-is-power/> Erişim Tarihi: 04.05.2022
- http-35 <http://www.artnet.com/artists/orlan/> Erişim Tarihi: 12.05.2021
- http-36 <http://www.artnet.com/artists/orlan/div-a-/> Erişim Tarihi: 21.05.2022
- http-37 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662/> Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-38 <https://www.theartstory.org/artist/emin-tracey/> Erişim tarihi: 12.06.2022
- http-39 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-terribly-wrong-p11565/> Erişim Tarihi:01.06.2022
- http- 40 <http://premamurthy.com/about-3>
- http-41 <https://awarewomenartists.com/en/artiste/shu-lea-cheang/> Erişim Tarihi: 06.05.2022
- http-42 <https://galerinev.art/tr/baskilar/tiraje-dikmen> Erişim Tarihi:01.05.2022
- http-43 <http://nancyatakan.com/works/community-of-lines/>Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-44 <http://nancyatakan.com/works/community-of-lines/>Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-45 <http://nancyatakan.com/works/community-of-lines/> Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-46 <http://nancyatakan.com/works/mirror-mirror-i/> Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-47 <http://nancyatakan.com/works/mirror-mirror/> Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-48 <http://nancyatakan.com/works/mirror-mirror/> Erişim Tarihi:01.06.2022
- http-49 <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk> Erişim Tarihi: 02.05.2022

http-50 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/19043> Erişim Tarihi: 02.05.2022

http-51 <http://www.sukranmoral.com/> Erişim Tarihi: 05.05.2021

http-52 https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6012 Erişim Tarihi: 06.05.2022

http-53 <http://www.sukranmoral.com/> Erişim Tarihi: 05.05.2021

http-54 <https://www.unlimitedrag.com/post/i-nci-eviner-in-serbest%C3%A7e-dola%C5%9Fan-imgeler-d%C3%BCnyas%C4%B1> Erişim Tarihi: 17.05.2022

http-55 <https://www.unlimitedrag.com/post/i-nci-eviner-in-serbest%C3%A7e-dola%C5%9Fan-imgeler-d%C3%BCnyas%C4%B1> Erişim Tarihi: 17.05.2022

http-56 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/117933> Erişim Tarihi: 25.05.2022

http-57 <https://www.inceviner.net/harem-2009.html> Erişim Tarihi: 17.05.2022

http-58 <https://www.inceviner.net/metin-mekan-ve-tarih-arasinda.html> Erişim Tarihi: 10.05.2022

http-59 <https://hellosena.com/paperwork-kagitisler> Erişim Tarihi: 04.06.2022

http-60 <https://www.ardanozmenoglu.com/works/diren-bayan/> Erişim Tarihi: 04.06.2022

http-61 <https://iscp-nyc.org/resident/nilbar-gures> Erişim Tarihi 11.04.2021

http-62 https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-65428.html/ Erişim Tarihi:19.05.2022

http-63 https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-71899.html Erişim Tarihi:20.04.2022

http-64 <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6244-louise-bourgeois-the-red-sky/> Erişim Tarihi: 01.06.2022

http-65 <https://www.moma.org/collection/works/88189/> Erişim Tarihi: 24.02.2021

http-66 <https://philamuseum.org/collection/object/341507> Erişim Tarihi: 26.04.2022

http-67 <https://www.mbabram.com/june-wayne-optics> Erişim Tarihi: 22.05.2022

http-68 <https://www.mbabram.com/june-wayne-optics> Erişim Tarihi: 22.05.2022

http-69 <https://www.mbabram.com/june-wayne-at-last-a-thousand-1> Erişim Tarihi: 26.05.2022

http-70 <https://atelier17.christinaweyl.com/artist-biographies/miriam-schapiro/> Erişim Tarihi 16.04.2022

http-71 <https://atelier17.christinaweyl.com/artist-biographies/miriam-schapiro/> Erişim Tarihi 16.04.2022

http-72 <https://atelier17.christinaweyl.com/artist-biographies/miriam-schapiro/> Erişim Tarihi 16.04.2022

http-73 <http://matrixpress.blogspot.com/2009/05/miriam-schapiro.html> Erişim Tarihi 16.04.2022

http-74 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/634789> Erişim Tarihi: 16.04.2022

http-75 <https://www.matrixpress.org/miriam-schapiro-prints.html> Erişim Tarihi: 16.04.2022

http-76 <https://www.moma.org/artists/5564> Erişim Tarihi: 17.04.2022

http-77 <https://www.moma.org/artists/5564> Erişim Tarihi: 17.04.2022

http-78 https://www.moma.org/collection/works/73160?artist_id=7066&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 18.04.2022

http-79 <https://maryryangallery.com/the-history-of-a-printmaking-workshop-for-women-artists-from-elaine-de-kooning-to-faith-ringgold/> Erişim Tarihi: 26.04.2022

http-80 https://www.moma.org/collection/works/73160?artist_id=7066&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 19.04.2022

http-81 <https://www.womanhouse2022.com/> Erişim Tarihi: 10.06.2022

http-82 <https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#18> Erişim Tarihi: 20.04.2022

http-83 <http://gallery.stkate.edu/exhibitions/judy-chicagos-birth-project-born-again/> Erişim Tarihi: 09.05.2022

http-84 <https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#18> Erişim Tarihi: 20.04.2022

http-85 <https://www.judychicago.com/the-jordan-schnitzer-family-foundation/print-archive/voices-from-the-song-of-songs/> Erişim Tarihi: 24.05.2022

http-86 <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2021/6095920/barbara-kruger/> Erişim Tarihi: 20.04.2022

http-87 <https://www.britannica.com/topic/We-Can-Do-It> Erişim Tarihi: 15.04.2022

http-88 <https://jwa.org/encyclopedia/article/kruger-barbara#pid-15390> Erişim Tarihi: 15.04.2022

http-89 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/653471> Erişim Tarihi: 23.04.2022

http-90 <https://whitney.org/collection/works/7656>

http-91 <https://www.moma.org/collection/works/87781>

http-92 <https://whitney.org/collection/works/29084> Erişim Tarihi: 27.04.2022