

**TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEKSTİL SANATI'NIN
FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Aliye ACAR CELEP

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Cemal MEYDAN

İZMİR-2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ‘ Tekstil Sanatı’nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

25/06/2019

ALİYE ACAR CELEP

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Aliye ACAR CELEP'in, Tekstil Sanatı'nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi konulu tezi incelenmiş ve aday ... / ... / ... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

“Tekstil Sanatı’ nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi” konulu tez çalışmasında; tekstil sanatçılarının genellikle kadın olması durumu Tekstil Sanatı açısından incelenmiş ve kadın kimliği ile arasındaki bağlantı Feminist Sanat bakımından açıklanmaya çalışılmıştır. Tekstil sanatının temelini oluşturan dokumacılığın kadın iş gücü ile varolduğu bilinmektedir. Erkek egemenliğin sanatta dahi hüküm sürdüğü dünyada, kadın sanatçıların hak ettiği değeri görebilmesi ve sanattaki konumlarının yükseltilmesi açısından Feminist Sanat’ın incelenmesi önem kazanmaktadır. Tarihsel süreç incelendiğinde feminist hareketlerin etkisi ile kadın sanatçılar sanatta söz sahibi oldukları görülmüştür. Bu çalışmada; çoğunluğu kadın sanatçılardan oluşan tekstil sanatçılarının yapıtlarının Feminist Tekstil Sanatı adı altında incelenmesinin önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminist Tekstil Sanatı, Feminist Sanat, Tekstil Sanatı, Kadın Sanatçılar

ABSTRACT

The fact that textile artists are generally women is studied in terms of Textile Art and the relation between women and women identity is tried to be explained in terms of Feminist Art in this thesis titled as 'The Analysis of Textile Art in the Context of Feminist Art'. It is known that weaving is the basis of textile art with female labor force. Because male dominance governs even in the arts, it is important to study the Feminist Art in terms of worth of women artists and promote their status in art. When the historical period is studied, it is seen that women artists have a say in art with the effect of feminist movements. In this study; The importance of studying the works of textile artists consisting of mostly female artists with the name of Feminist Textile Art is emphasized.

Keywords: Feminist Textile Art, Feminist Art, Textile Art, Female Artist

ÖNSÖZ

Tarihsel süreçte “minör” olarak görülen ve kadınlar yine kendileriyle özdeşleşen dikiş, nakış, örgü gibi teknikler, bilinçli olarak kullanmışlar, modernist sanata karşılık 70’li yıllarda alternatif bir sanat alanı oluşturmuşlardır. Tekstil sanatı plastik sanatlar alanında kabul görmüş, kadın sanatçılar malzemede sınır tanımadan yaratıcılıklarını kullanarak kendilerini ifade aracı olarak kullanmışlardır. Çağdaş tekstil sanatı alanında yapılan araştırmalar incelenmiş bu süreçte önemli katkısı olan kadın sanatçıların hakkında araştırma olmadığı ve feminist yaklaşımla incelenmediği görülmüştür.

Sanat dünyasında dahi erkek egemenliğin hüküm sürdüğü, kadının yüzyıllardır tema olarak işlendiği süreçte; feminist hareketlerin etkisi ile kadın sanatçıların sanatta da söz sahibi olma mücadelesi görülmüştür. Genellikle kadın kimliği ile ilişkilendirilen tekstil malzemelerinin sanatta yine çoğunlukla kadın sanatçılar tarafından kullanılmasının feminist bakış açısından incelenmesi gerekli ve önemli bir husustur.

Araştırma sürecimde bana yol gösteren, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca desteğini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Sn. Cemal MEYDAN’a, sahip olduğu bilgi birikimiyle sorunları çözmemde yardımcı olan, ilgili kaynaklar sunan, görüşlerinden faydalandığım, çalışmama ilgi gösteren ve zaman ayıran, Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT’a, hayatım boyunca bana danışmanlık yapan güçlü kişiliğinden örnek aldığım anneme, maddi manevi destek veren aileme ve eşime gönülden teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM, TÜRKİYE'DE FEMİNİZM, TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

1.1. Feminizm.....	3
1.2. Türkiye'de Feminizm.....	11
1.2.1. Tanzimattan İkinci Meşrutiyet'e Kadar Olan Dönemde Feminizm.....	13
1.2.2. Cumhuriyet Döneminde Modernleşme Sürecinde Feminizm	16
1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerı Ve Kadınlık.....	17
1.3.1. Kadının Toplumdaki Rolü.....	25
1.3.2. Kitle İletişim Aracılığı İle Kadının Nesneleştirilmesi.....	28
1.3.3. Popüler Kültürde Kadın İmgesi.....	37

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANAT VE TEKSTİL SANATI

2.1. Feminist Sanatın Doğuşu.....	42
2.2. Tekstil Sanatı'nın Tarihi Ve Gelişimi.....	48
2.3. Çağdaş Tekstil Sanatı Ve Kadın Kimliği	51
2.3.1. Lif Sanatı / Fiber Art	52

2.4. Çağdaş Tekstil Sanatı'nda Baskı Tekniğinin Yeri	56
2.5. Türkiye'de Çağdaş Tekstil Sanatı Ve Temsil Eden Kadın Sanatçılar	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEKSTİL SANATI'NIN FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1. Feminist Tekstil Sanatı	67
3.2. Feminist Tekstil Sanatına Örnekler	80

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST TEKSTİL SANATI KAPSAMINDA KİŞİSEL TASARIM VE UYGULAMALAR

4.1. Proje Teması	99
4.2. No Face	101
4.3. No Bra	103
4.4. Uterus	105
4.5. Only Leg	107
4.6. Only Leg II	109

SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA	113
ÖZGEÇMİŞ.....	



RESİM LİSTESİ

Resim-1: Uygur rahibesi, ata binen kız, Selçuklu Hanımı ve yıkanmak için uya girdiği düşünülen Uygur Mabet kızı	14
Resim-2: Nipple Bra / Görünmez Sütyen.....	24
Resim-3: Warner Görünmez Sütyen Tasarımı 1950	25
Resim-4: Dolce& Gabbana Markasının Çanta Reklam Afişi.....	31
Resim-5: Dolce& Gabbana Markası Reklam Afişleri.....	33
Resim-6: Sigara, Motor, Giyim, Losyon Gibi Ürünlerde Kadının Bedeninin Kullanıldığı Vintage Reklam Afişleri	35
Resim-7: Yeni Trend Vahşi Hayvanlar/ Diren Jaws	36
Resim-8: Victoria Beckham- Marc Jacobs Reklamı/ Juergen Teller, Posh in a Bag	38
Resim-9: Poster Kızları- 1940-1949.....	39
Resim-10: Femme Fatale Kavramı Ölümcül Kadın Anlamına Gelen Bir Popüler Kültür İkonudur.....	40
Resim-11: Guerilla Girls, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?”, 1989 Afiş	44
Resim-12: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, 1974- 1979, (Ahşap, Seramik, Kumaş, Boya- 1463x1280x91.9 cm) Brooklyn Müzesi.....	47
Resim-13: Kurt Wanke Dokuma tezgâhında dört öğrenci ile birlikte 1925-1932	49
Resim-14: Genes by Freudenthal and Verhagen - Photo Courtesy of Press Office	57
Resim-15: Sumi Perera- Clothes Encounters/ Geleneksel ve dijital baskı.....	58
Resim-16: Cecile Perra- Karışık Teknik	58
Resim-17: Ditte Sørensen- Tonight The Music Will Play, 30x40-Karışık Teknik	59

Resim-18: Maurizio Anzeri, for Dazed and Confused, June 2011.....	59
Resim-19: Maggie Dillon- Summer of 1937- 45" x 55" Batik and threadwork	60
Resim-20: Jane Perkins' Remarkable Recycled Art "Plastic Classics"	60
Resim-21: Fusun ÖZPULAT, Fal, (Kesme, Katlama, Aplike boyama ve Nakış)	64
Resim-22: Nesrin ÖNLÜ, Hayatın Dalgalanmaları Adlı Bir Şiire İstinaden, (Dikey tezgâhta dokuma, kişisel teknik).....	64
Resim-23: Suhandan ÖZAY- Dowry Trunk-Çeyiz Sandığı- Gelin ayakkabıları, 30 X 9 X 9 cm, Sıvama tekniği	65
Resim-24: Sedef ACAR, Juriy, (Geleneksel beş şiş örme tekniği, El boyama yün) 70 X 80 X 15 cm	65
Resim-25: Ayten SÜRÜR- Kybelee-2004, İpek Üzerine Batik ve Baskı Tekniği.....	66
Resim-26: Gülay ATALAYER Dokumacının Güncesi, 40x3m, Mumlama- Batik İle İkat Dokuma.....	66
Resim-27: Studium Faktur, Magdalena Abakanowicz, sisal,54 x 43 x 9, 1964	67
Resim-28: Magdalena Abakanowicz (*1930 Falenty, Polsko) 12 sedících figur, 1974 1976)	67
Resim-29: Eva Hesse, Kum dolu çoraplar serisi/ latex, fiberglass,plastics.....	68
Resim-30: Eva Hesse.....	68
Resim-31: Miriam Schapiro ~ "My Nosegays are for Captives" (1976) Acrylic and fabric collage on canvas 41 x 32 inches- Feminist Visionary Artwork	69
Resim-32: Joyce Kozloff, "Pattern & Decoration"~1975	70

Resim-33: Rosemarie Trockel, 1987, Silkscreen on canvas , (90.2 x 114.3 cm).....	71
Resim-34: Rosemarie Trockel, RAF (recycled Arnulf Rainer), 2004, (c)VG Bild-Kunst, Bonn2005	71
Resim-35: Ghada Amer.....	72
Resim-36: Ghada Amer, embroidery and gel on medium canvans.....	72
Resim-37: Tracey Emin, Helter F. Skelter (Lanetolası Gelişigüzel).....	73
Resim-38: Tracey Emin, I Do Not Expect To Be A Mother (Anne olmayı beklemiyorum)	73
Resim-39: Andrea Dezso, Lessons from my mother, Koton kumaş üzerine koton ve metalik işleme, 2006	75
Resim-40: Miriam Schapiro, 1972. Kanvas üzerine akrilik ve kolaj.....	76
Resim-41: Rosencavaliare” Inge Stahl, 1999, Enstalasyon.....	77
Resim-42: Louise Bourgeois 1998. Fabric and steel,(Kumaş ve Metal) 10 x 25 cm.....	80
Resim-43: Louise Bourgeois,1996, Fabric, lace and thread(Kumaş,dantel ve iplik).....	80
Resim-44: Izziyana Suhaimi, Karakalem Ve Nakış	81
Resim-45: Izziyana Suhaimi, Nakış	81
Resim-46: Joetta Maue, She danced... hand embroidered, appliquéd, cut, and stained re-appropriated linen,As installed at Parlour Antics, Brooklyn NY	82
Resim-47: Ilaria Margutti, Matilde’s mend / ricamo e garza su tela 110x90 cm (tuval üzerine nakış ve gazlı bez).....	83

Resim-48: Ilaria Margutti, "ANANKE, sindone "kefen" 2013- el nakış ipek 200x80cm.....	84
Resim-49: Angelique du Coudray's fabric womb (kumaştan rahim) Angélique Marguerite Le Boursier du Coudray (c. 1712–1794).....	85
Resim-50: Contemplating My Internal Organs (2002-2007/İç Organlarımı Düşünürken	86
Resim-51: Embroidery on paper on linen 30 × 22 × 5,5 cm/ embroidery and felt on canvas 44 x 33 × 5,5 cm.....	87
Resim-52: Wonderbra	88
Resim-53: Un sostén por la vida bajo la.....	88
Resim-54: Voor haar project "van oude mensen..."Keçe Tekniği	89
Resim-55: Eve And The Snake , Genesis Bible Religious İkonography, Feminist Modern Textile Art Sculpture Figure / İncil'den Dini İkonografi	90
Resim-56: Niqab: Just a Piece of Cloth.....	91
Resim-57: Graphite & Embroidery on cloth 20 x 28 cm Graphite & Embroidery on cloth 40 x 41 cm.....	92
Resim-58: Ana Teresa Barboza – Embroidery And Photo Transfer On Fabric/Transfer Baskı Ve Nakış.....	93
Resim-59: Cecile Perra- LES COQUINES 2011	94
Resim-60: Matthew Cox- Lips, Embroidered X-Rays	95
Resim-61: Daisy Bracelet/Papatya Bilezik	95
Resim-62: Ditte Sørensen Madstitch - Sewn Art	96

Resim-63: Jose Romussi, Fotoğraf üzerine nakış	97
Resim-64: No Face (2019).....	101
Resim-65: No Face (Uygulama Fotoğrafi).....	102
Resim-66: No Bra (2019).....	103
Resim-67: No Bra (Uygulama Fotoğrafi).....	104
Resim-68: Uterus (2019).....	105
Resim-69: Uterus (Uygulama Fotoğrafi).....	106
Resim-70: Only Leg (2019).....	107
Resim-71: Only Leg (Uygulama Fotoğrafi).....	108
Resim-72: Only Leg II (2019).....	109
Resim-73: Only Leg II (Uygulama Fotoğrafi).....	110

GİRİŞ

Çalışmanın amacı; Tekstil sanatını Feminist bakış açısından irdelemek, kadın sanatçıların sanattaki duyarlılığını ifade biçimlerini göstermek ve bunu Feminist Tekstil Sanatı başlığı adı altında inceleyerek Tekstil Sanatına yeni bir yaklaşım getirmektir.

Tekstil Sanatı'nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi başlıklı tezin birinci bölümünde; Feminizmin Tanımını, Türkiye'de Feminizm, Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadınlık başlıklarına yer verilmiştir. İkinci bölümünde; Feminist Sanat Ve Tekstil Sanatı başlığı altında, Feminist Sanat'ın Doğuşu, Tekstil Sanatı'nın Tarihi, Çağdaş Tekstil Sanatı Ve Kadın Kimliği, Çağdaş Tekstil Sanatı'nda Baskı Tekniğinin Yeri, Türkiye'de Çağdaş Tekstil Sanatı Ve Temsil Eden Kadın Sanatçılar, başlıklarına yer verilmiştir. Üçüncü bölümde; Tekstil Sanatı'nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi başlığı adı altında Feminist Tekstil Sanatı tanımlanmış ve örnekler verilmiştir. Dördüncü bölümde; Feminist Tekstil Sanatı Kapsamında Kişisel Tasarım Ve Uygulamalara yer verilmiştir.

Tekstil sanatçılarının genellikle kadın olması dikkat çekici bir konudur. Tekstil sanatının özünü dokuma tekniği oluşturmakta dokumacılığın ise yüzyıllardır kadın iş gücü ile varolduğu bilinmektedir. Bu durum Feminist Sanat bağlamında ele alınmış Tekstil Sanatı açısından incelenmiş ve kadın kimliği ile arasındaki bağlantı çözümlenmiştir. Sanatta dahi erkek egemenliğin hüküm sürdüğü dünyamızda, kadın sanatçıların hak ettiği değeri görebilmesi sanattaki konumlarının yükseltilmesi ve sanat alanında farkındalık yaratması açısından Feminist Sanat'ın incelenmesi önemlidir.

Tarihsel süreçte sanat tarihi incelendiğinde, kadın, sanatçıların sanat eserlerinde yalnızca tema olarak varolmuş, sanatta kadın kimliği erkek sanatçılara oranla daha geri planda kalmış ve gelişen feminist hareketlerin etkisiyle kadın sanatçıların sanatta söz sahibi oldukları görülmüştür. Kadın kimliği 19.y.y.'a kadar sosyo-kültürel siyasal alanlarda geri planda kalmış bugünkü konumunu elde etmek için mücadele etmiştir. Feminizm cinsiyet ayrımına dayalı eşitsizliğe karşı bir hareket olarak ortaya çıkmış kadın ve erkeğin farklı ancak eşit haklara sahip olduğunu savunmuştur. Tekstil sanatını feminizm anlayışını temel alarak incelemek tez çalışmasının konusunu oluştururken,

tekstil sanatına yeni bakış açısı kazandırarak Feminist Tekstil Sanatı kavramı adı altında konuyu tartışmaya sunmak amacı güdülmüştür.

Geleneksel nitelikte kadınların sanat eserlerinin çoğunluğu sanat eseri sayılmamış ve “yüksek” “düşük” sanat ayırımına uğratarak zanaat kategorisinde değerlendirilmiştir. Kadınların üretimi sanat değil zanaat olarak nitelendirilmiş “kadın işi” olarak görülmüştür. “Miriam Schapiro’nun “famaj”ı ve Faith Ringgold’un el yapımı “Kadının Ailesi” figürleri ve daha yakın tarihli anlatı yorganları, kadınların “zanaat” ürünlerini “yüksek” sanat kategorisine yerleştirerek sözünü ettiğimiz hiyerarşik ayrıma meydan okur.”(Antmen,28-32)

Modernizmle birlikte kadın kendini tüm alanlarda ifade etmeye başlamış sanat, bilim ve edebiyatta konumunu sağlamlaştırmıştır. 1970’lerde feminist sanat kapsamında Amerika’da kolektif kadın çalışmaları yapılmış ve kadın sanatçıların özgürleşmesi amaçlanmıştır. Mirriam Schapiro feminist terminoloji dâhilinde famaj (femmage) tanımını ortaya koymuştur.

Famaj; kadınlarla özdeşleştirilmiş malzeme ve tekniklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen kolajlardır. Feminist sanat hareketi sayesinde zanaat olarak görülen tekstil ürünleriyle kadınlar tüm yaratıcılıklarını bu malzemelerle sergilemişler, kendileriyle özdeşleştirilmiş, erkeklerle yarışmak zorunda kalmadan kullanabildikleri bu malzemeleri sahiplenmiş seslerini duyurmada bir araç olarak kullanmışlardır.

Çağdaş Tekstil Sanatı dünyada ve Türkiye’de kadın sanatçıların seslerini duyurmakta ön plana çıkmış bir sanat dalıdır. Feminist tekstil sanatının tarihsel olarak incelenmesi, gelişim aşamalarının ortaya konulması, sanat alanında kadının konumunun yükseltilmesi açısından önemlidir. Çalışmanın Feminist yaklaşım kapsamında incelenmesinin amacı, Tekstil sanatında eserler vermiş çoğunluğu kadın sanatçıların oluşturmasıdır. Tekstil sanatının sadece dokuma ile sınırlı kalmadığı lifli yüzeyler üzerine ipliklerle ve birçok farklı malzeme kullanarak farklı tekstil teknikleriyle sanatsal çalışmalar yapılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM
FEMİNİZM, TÜRKİYE'DE FEMİNİZM, TOPLUMSAL CİNSİYET
ROLLERİ

FEMİNİZM, TÜRKİYE'DE FEMİNİZM, TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

1.1. Feminizm

Feminizm genel olarak cinsiyet ayrımını sona erdirmeyi amaçlayan bir harekettir. Feminizm toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sona erdirmeyi amaçlamış ve kadının toplumdaki yerinin eşit düzeye çıkarılmasının sağlanmasını sağlamıştır.

Feminizm kelimesinin kökeni Latince “femina” ve Fransızca türevi olan “féminisme”den gelir. TDK (Türk Dil Kurumu) Sözlüğü feminizm kavramını: “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi” olarak tanımlamaktadır.

Fransız ütöpik sosyalist ve filozof François Marie Charles Fourier; 1837’de harekete féminisme (feminizm) ismini veren kişi olarak bilinir ve sosyal ilerlemenin kadın haklarının genişletilmesi ile sağlanabileceğini savunur.

19. Yüzyılın sonlarına doğru birçok Avrupa ülkesinde kitlesel feminizm hareketi başladı. Erkeklerle her alanda eşit haklara sahip olma isteği bu hareketin başlamasına neden olmuş ve 19.yy’ın sonlarına kadar birçok ülkeyi etkilemiştir.

Feminizm” sözcüğü Fransızca’ya 1837’den sonra girmiştir. Robert Sözlüğü bu sözcüğü “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak tanımlamaktadır. Ancak düşünceyi eylemden ayırmak olanaksızdır. Kavramın Fransa’da oluşturulduğu günden bu yana, kadınların toplum içindeki rolü ve hakları genişletilmek üzere bir dizi eyleme girişilmiştir. Bunun için de, feminizmin tanımı yalnız öğretiyi değil, eylemleri de içermek zorundadır.(Michel, 1984: 6)

"Kadının ufkunu genişleterek güçlendirin aklını; körü körüne itaat sona erecektir; ancak, iktidar her zaman körü körüne itaate ihtiyaç duyduğundandır ki zorbalara ve şehvet düşkünleri, haklı olarak karanlıkta tutmaya çalışırlar kadını; çünkü bunlardan birincisinin tek istediği bir köledir, ikincisinin istediği ise elinde tutacağı bir oyuncak." (Mary Wollstonecraft)

"Feminizm içinde süreçle beraber pek çok yaklaşım oluşmuştur. Bunlar arasında sosyalist feministler, radikal feministler, liberal feministler, yapısalcı feministler, lezbiyen feministler, üçüncü dünya feministleri gibi birçok yaklaşım sayılabilir. "Özgürlük taraftarlığı" olarak tanımlanan Liberal feminizm; zihnin bedenden üstün olduğunu, kadın-erkek eşitliğini ve kadının cinsel özgürlüğünü savunurken; Marksist feministler de kadın ve iş ilişkileri üzerinde çalışmışlardır. Kadının ev içinde yaptığı işlerin değersizleştirilmesine karşı çıkarak nitelik gerektiren konumlarda ve iş alanlarında da başarılı olabileceklerini savunmuşlardır" (Kozlu, 2009: 5-6).

"Radikal feministler, kadınların bedenleri üzerinde cinsel kölelik, taciz, tecavüz, pornografi az ya da çok çocuk doğurma gibi kurulan erkek egemenliğine karşı duran politikalar izlemişlerdir. Sosyalist feministler ise kadınların emeğinin erkekler tarafından sömürülmesine karşı durmuş, kapitalist sistem tarafından oluşturulmuş sınıf ayrımcılığı, ırkçılık ve cinsiyetçiliği eleştirmişlerdir" (y.a.e.g 5-6).

Endüstri Devrimi sonrası toplumda yaşanan değişim dönüşümler yaşanmış kadın haklarında da gelişmeler yaşanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası iş hayatında aktif rol oynayan kadınların düşük ücretler, uzun çalışma saatleri gibi haksızlıklarla yasal hakları göz ardı edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise kadınlar hakları için mücadele etmişler ve kamusal alandaki yerlerini sağlamlaştırmışlardır. Modernleşme ile kadınlar bireyselleşme yolunda geleneksel yapıya karşı durmuş ve kendilerini geliştirmeye başlamışlardır.

Toplumdaki geleneksel aile yapısı görüşü kadını evin içi ile sınırlamaktadır. Sanayi Devrimi sonrası yaşanan sosyo-ekonomik değişimler(fabrikaların kurulması) köyden kente göçlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Toplumda bu değişimlerden etkilenen ilk kurum ailedir ve bu kurum geniş aile yapısından çekirdek aile yapısına dönüşmüştür. Bununla birlikte kadının rolü evin içi ile sınırlıyken kamusal alanda da

yer edinmeye başlamıştır. İngiltere’de on yedinci yüzyılda kadın hareketinin ortaya çıkmasının en temel nedeni dışlanan kadının kamusal yaşamda yer alma talebidir. Kadının sosyo-ekonomik, kültürel, siyasal alanlarda yer almasını sağlamak için gelişen kadın hareketi “birinci dalgayı” oluşturur.

“Kadın hareketinin çıkış noktası özgürlük ve eşitlik hareketidir. Kadın hareketi, kadınların kendilerine yüklenen rollere ve yaşam tarzına karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Hareket, toplumun özgürleşmeye başladığı, geleneksel yaşam biçiminden koptuğu, siyasal ekonomik dönüşümlerin yaşandığı 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl boyunca ideolojisini belirlemiş, feminizm kavramıyla kendini ifade etmiştir” (Çakır, 1996: 18).

“Kadınların haklarını savunmasında kitlesel olarak tepkileri Fransız Devrimi’yle başlamıştır. Erkek egemenliğinin kırılabilceğinin farkına varılmasının Fransız Devrimiyle birlikte gerçekleştiğini ifade eden Ulusoy’a göre; “Fransız devrimine kadar, neolitik dönemden bu yana var olagelen klasik patriarkinin bir tür kozmoloji yarattığını görürüz. Bu kozmoloji ye göre tüm evreni yöneten bir erkek tanrı vardır, devleti yöneten bir erkek kral vardır ve aileyi (ve evi) yöneten bir erkek baba vardır. Bu düşünce on bin yıl önce ortaya çıktı. Fakat ortaçağdan sonra önce bilimdeki gelişmeler ve Rönesans hareketi tanrıya dair düşüncelerin değişmesine sebep olmaya başladı. Fransız devrimiyle beraberde kralın tahtından edilebileceği ortaya çıkmış oldu. Ortaya çıkan bu durumlar evin efendisi olarak babanın da otoritesinin sarsılmasına sebep olmuştu.” (Ulusoy, 2013: 1)

“Kadınlar, daha en başından, Fransız Devrimi’nin “İnsan ve Yurttaş Hakları Evrensel Bildirgesi”nde sözü edilen “insan ve yurttaş” kavramının kendilerini kapsamadığının farkına vardılar. Devrime etkin olarak katılan kadınlardan Olympe de Gouges işte bu yüzden 1791’de “Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi”ni ilan etti ve gene o nedenle, “kadın cinsine yakışmayacak biçimde politika yapmaya kalkıştığı için” devrimci mahkeme tarafından giyotine gönderildi! Ondan çok önce, İngiltere’de bazı kadın yazarlar, “insanların, koşulsuz varolduğu öne sürülen doğal haklarından nasıl olup da kadınların yararlandırılmadığını sormaya başlamışlardı. 1700 yılında yazan Mary

Astell, “Eğer bütün insanlar doğuştan özgürse, nasıl oluyor da bütün kadınlar köle doğuyor?” (Berkday, 2004: 6).

“Çünkü kadınlar, erkeklerin tutarsız, belirsiz, bilinmeyen, keyfi iradelerine tabi olduklarına göre, bu, Kölelik Durumu değil de nedir?” diye isyan ediyordu. Mary Wollstonecraft, eğer modern dünya zorbalıktan arındırılacaksa yalnızca “kralların ilahi haklarına değil, “kocaların ilahi haklarına da karşı çıkmak gerektiğini söylüyordu (y.a.e.g: 6).

Kadınların hak arayışı mücadelesi üç dönemde bölünmüştür. Birinci kadın hareketleri dalgası temel sivil ve siyasi hakları kapsamaktadır. İkinci dalga, kamuda annelere yapılan ayrımcılığın, cinsellik ve doğurganlığın birbirinden ayrı tutulması mücadelesidir. Üçüncü dalga ise, kadın kimliği, kadının ezilmişliği temel sorunlarını içermiştir.

“New York’ta tekstil sektöründe çalışan bir grup kadın işçinin düşük ücretlerini protesto etmek amacıyla 8 Mart 1857’de tarihinde gerçekleştirdikleri grev, kadın hareketlerinin önemli çıkış noktalarından biri olarak kabul edilmiş, bununla birlikte anlam ve önemi nedeniyle bu tarih aynı zamanda kadınlar günü olarak kutlanmaya başlanmıştır. Clara Zetkin’in önerisiyle 1911 yılında Almanya ve 1912 yılında da Fransa’nın ardından Hollanda ve İsveç’te Mart ayının ilk haftası “Uluslararası Kadınlar Günü” olarak kutlanmaya başlanır” (Kozlu, 2009: 4).

Feminizme ilişkin farklı görüşlerin oluşması zaman içerisinde feminizmin kollara ayrılmasına neden olmuştur. Genel olarak bakılacak olursa bunlardan en önemlileri; Liberal Feminizm, Marksist Feminizm, Radikal Feminizm’dir

“Feminizm hakkında konuşurken değişmeyen statik ve tek bir feminizmden söz edilemeyeceğini belirtmek gereklidir. Bu nedenle feminizmden değil feminizmlerden söz etmek daha doğru olacaktır. Feminizm temelde Modern ve Postmodern Feminizmler olmak üzere iki ana kola ayrılır. Modern feminizmler de kendi içinde Liberal, Marksist ve Sosyalist ve Kültürel ve Radikal Feminizmler olmak üzere dört alt başlığa ayrılır.”

“Postmodern Feminizmleri ise varoluşçu, Freudcu, lengüistik ve postfeminizmler olmak üzere üç kola ayrılır. Bu ayırm aşağıdaki yukardaki gibi tablolastırılabilir” (Öztürk, 2003: 30-31).

Liberal Feminizm;

Sanayi Devrimi ile birlikte erkeğin kamusal alanla ilişkilendirilmesi kadının hayatının ise ev ile sınırlandırıldığı görülmektedir. Liberal Feminizm bu cinsler arası ayırma tepki gösterir. Kadının kamusal alana inmesi kendi ayaklarının üzerinde durması erkek egemenliğini sona erdirecek ve kadının özgürlüğünün teminatı olacaktır. Liberal feminizm, kadının özel alan ile sınırlı kalmasına karşı çıkarak, birey olarak kendini geliştirecek potansiyele sahip olması gerektiğini savunan Liberal Feminizm, 1970’lerde Amerika’da ortaya çıkmıştır.

“ Liberal feminist teorinin klasik savunucusu olarak Mary Wollstonecraft kabul edilmektedir. Mary Wollstonecraft, 3 Ocak 1792’de feminist teori tarihindeki ilk önemli çalışma olan A Vindication of the Rights of Woman (Kadın Haklarının Savunusu) adlı eserini tamamlamış, bu kitap daha sonraları feminist düşünce için başat eser olmuştur. Wollstonecraft’a göre, madem ki erkekler ve kadınlar aynı ahlaki ve düşünsel öze sahipler, o zaman aynı zihinsel ve tinsel eğitimi almalıdırlar. Bu noktada temel liberal feminist duruşunu ortaya koymaktadır: akıl, her insanda aynıdır” (Liberal Feminizm, WP).

Liberal feminist kuram, kadının ekonomik özgürlüğünü sağlayarak erkek egemenliğinden kurtulmasını ve bunun eşit eğitim imkânlarının sağlanması ile gerçekleşeceğini savunur.

“Kadınların zihniyet gelişimi ve eğitimine vurgu yapan liberal feminist felsefenin ilk temsilcisi olan Mary Wollstonecraft, bireyin sahip olduğu zihinsel kapasite özelliğini vurgular ve sahip olunan potansiyel kapasite açısından insanlar arasında herhangi bir farklılığın olmadığı görüşünü dile getirir. Vurgulanması ve üzerinde durulması gereken noktanın eğitimdeki fırsat eşitliği olduğunu savunur. Eşit eğitim imkânlarının erkek ve kadın arasındaki eşitsizliği gidereceği üzerinde durur.

Liberal feminist kuram tam olarak kadının özgürlüğe kavuşmasının ekonomik olarak erkekten bağımsızlaşmasına ve onunla eşit haklara sahip olmasına bağlı olduğunu savunur” (Aktaş, 2013: 62).

“Kadına erkekle eşit eğitim imkânı verilmemesi, kadını bulunduğu durumdan kurutulmanın tek yolunun evlilik olduğu öğretisi ile kadını akıllarını değil fiziksel özelliklerini kullanmaya yöneltmiştir. Fakat Wollstonecraft, bunun kanuni fahişelik olduğunu düşünmektedir. Hayatta yükselebilmek için evlenmeleri gerekli, bundan dolayı zamanları bu işe adanmıştır ve bu kişiler kanuni fahişlik yapmaktadır... Liberal Feministlerin kadınların sosyal ve ekonomik hayatta erkeklerle eşit bir konumda değerlendirilmemesini toplumun kadına bakış tarzında aramaktadır” (Muzoğlu, 2004: 10).

Marksist Feminizm;

“Marksist feminizmin bakış açısına göre kadın temel üretici fakat ikincil tüketicidir. Kadının özgürleşmesi için çocukların yetiştirilmesinden ve ev işlerinden kurtulması gerektiğini savunurlar. Bunun yolu ise, ev işlerinin sosyalleştirilmesinden geçmektedir. Ev-içi üretimin üretici bir faaliyet olmadığı görüşüne karşı çıkarlar. Bu görüşe göre, kadının üreticiliği, erkeğin üreticiliğinin temelidir.”

“Sermaye birikiminin de temelinde kadının ev-içi üretiminin yattığını savunurlar. Kadının ücretli işçi haline getirilmesi projesi ile sınıfsız topluma geçiş için işçi sınıfına katılmak hedeflenmektedir. Ataerkil sisteme pek önem atfetmezler” (Marksist Feminizm, WP).

“Marksist feministler kadının ezilmesinin temel nedeninin erkek egemenliği değil kapitalizm olduğunu savunur. “ Marksist feministler, tüm diğer ezilenler gibi kadınların da kapitalist sistemden kurtulup sosyalist sisteme geçince hiç kimseye ekonomik açıdan bağımlı olmayacaklarını ve böylece erkeklerle eşit konuma geleceklerini savunmaktadır” (Demir, 1997: 56).

Kapitalizm sömürsünün doğal sonucu olan kişinin hayatını anlamsız bulması ve bölünmüşlük hissi insanları yabancılaştırmaktadır. Marksist feministlere göre; kapitalizmin kaçınılmaz sonucu olan yabancılaşmayı en çok hisseden kadınlardır. Erkekler iş hayatı dışın sosyal aktivitelerine devam edebilmekte fakat kadın ev işleriyle ilgilenmekten kendine zaman ayıramamakta ve günden güne kendilerine daha da yabancılaşmaktadır. Sanayileşme sonucunda da kadının yaptığı ev işleri ikinci plana itilmiş iş olarak değil görev olarak görülmüş değersizleştirilmiştir.

“Marksist feministler bu duruma ev işlerinin ücretli olması ve toplumsallaştırılması gibi çözümler sunmuşlardır. Ayrıca sosyalist feministler radikal feministlerin kadın değerlerini yüceltmesine eleştiri getirmiştir. Zira sosyalist feministlere göre kadın değerlerini yüceltme tavrını benimseyen feministler erkek değerlerini yücelterek oluşturdukları iktidara talip olmaktadır” (Alptekin, 2006: 22).

Radikal Feminizm;

“Mevcut toplum yıkılarak ve feminist ilkelere dayanan bir toplum kurularak, erkekler şimdikinden çok farklı koşulları olan bir insan toplumunda yaşamaya zorlanmış olacaklardır. Bunun gerçekleşmesi için, feminizm kadınlar tarafından savunulmalıdır, devrimci toplumsal değişimin temeli olarak” (Roxanne Dunbar, 1968).

“Radikal feminist kuram, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, bir grup eski "eylemci kadın" tarafından, esas olarak New York ve Boston'da geliştirildi. "Eylemci kadınlar", 1960'larda medeni haklar ve savaş karşıtı kampanyalar için politik etkinliklere katılan kadınlardı. Ondokuzuncu yüzyılın feministlerinin kendi üzerlerindeki baskının farkına erkek yoldaşlarından gördükleri davranışlar sayesinde vardıkları gibi, yirminci yüzyılın radikal feministleri de kendi bilinçlerine "Yeni Sol"daki erkek radikallerin aşağılayıcı davranışlarına gösterdikleri tepkiyle eriştiler. Bu davranış, 1969'da, Washington'daki karşı-açılış töreni gösterisinde örneklendi.”

“Feministler, gösteride kendi konumlarını sunmaya kalkıştıklarında, "seyirciler arasındaki erkekler yuhladılar, güldüler, ışıkladılar ve 'Sahnedan indirip düz onu' türünden münevverce sloganlara tempo tuttular”.

Benzer olayların anlatımları, Marge Piercy'nin "The Grand Coolee Dam" (1969) makalesinde bulunabilir” (Donovan, 1997: 267-270).

“Kesin biyolojik yaklaşımı savunan Radikal Feministler genelde erkek egemen düşüncenin yaptığı şeyin aynısını tersten yaparak her ne reaksiyon bir tutum sergileseler bile Dualist bir yaklaşım benimseyerek;

- Erkeği; “*rasyonel ve akılcı düşünme yetisiyle*” (bir bakıma özne konumuna)
- Kadın ise; “*bedenle ve duygularla*” (bedene indirgenen bir yaklaşımla bir bakıma nesne konumuna) özdeşleştirdiler. Buna göre kadının bedeninden ötürü *özel bir üstünlüğe*” sahip olduğunu vurguladılar (Erdoğan, 2014: 5-6) .

“Radikal feministler, ataerkilliği ve ataerkil kapitalizmi kadının ezilmişliğinin sebebi olarak görür. Radikal feministlere göre kadının üstündeki baskı, bir kısım sosyal değişimlerle ortadan kaldırılamaz. Çünkü son derece derinlere kök salmıştır. Bu nedenle radikal feministler, toplumda kadına yönelik baskının ortadan kalkması için feministler, toplumda kadına yönelik baskının ortadan kalkması için feminist bir devrimin gerekli olduğunu belirtir” (Muzoğlu, 2004: 13).

“Aile kurumundaki birçok sorumluluğun kadına ait olması ve aile içi rollerde kadınların fazla sorumluluk alması kadını kamusal ve sosyal alandan soyutlamaktadır. Ataerkil toplumların tümünde de geçerli olan bu yapı cinsiyetçi işbölümünün izlerini günümüzde de görmek mümkündür. Bu bakış açısı kadını öncelikle ev işlerinden ve çocuk bakımından sorumlu tutmaktadır. Kadınların büyük bir çoğunluğu da bu nedenle üretimden ve iş hayatından uzak kalmakta ve kendi özel alanında yaşamaya zorlanmaktadır.”

“Dolayısıyla, sistemin kendisi cinsiyetçidir ve toplumsal iktidar ataerkil politikalar üzerine inşa edilmiştir. Bu nedenle radikal kadın hareketi, cinsiyet, toplumsal sınıf, aile, evlilik, aşk, kültür gibi geniş bir yelpazede toplumsal sistem ve iktidar ilişkilerini inceler” (Aktaş, 2013: 63).

“Radikal feministler, kadınların ikinciliğini savunan cinsiyetçi yaklaşımlara karşı basit biçimde savunmacı olmaktan çok erkekliğe saldırma yolunu seçmişlerdir. Bu kapsamda, radikal feministlerin erkekliğe ilişkin görüşlerinin daha sert ve negatif olduğu görülmektedir” (Gardiner, 2002: 35).

“Donovan, gerçekte Marksist Feminizmin artık katışıksız bir Marksizm’den çok (temelde) Radikal Feminizm tarafından de tarafından değiştirilmiş bir Marksizm’i temsil ettiğine işaret etmek için “*Sosyalist Feminizm*” olarak adlandırılmasının daha uygun olacağını belirtmektedir. Buna göre Sosyalist Feminizmin Marksist Feminizm ve Radikal Feminizmin orta yolu olarak uygun görünmektedir” (Erdoğan, 2014: 8).

1.2. Türkiye’de Feminizm

Ayşe Durakbaşı, Feminizm terimini, Batılı kadınlara hitap eden Türk kadınlarına seslenmeyen bir hareket olarak ifade etmiş, Türkiye’de feminist paradigmalardan söz etmenin zor olduğunu vurgulamıştır. Türkiye’de “kadın sorunu” sosyal bir sorun olarak görülmüş ve moderleşme ideolojisi içerisinde, Türk kadınlarının statüsünün yükseltilmesinin hukuk ve eğitim alanında bazı haklar tanınarak iyileştirmeye gidildiğini belirtmiş ve şu sözleri ile durumu özetlemiştir.

Bizim tarihimizde –bu tarihin ne kadar yazıldıysa- kadın cinsi adına bir Türk kadınının yazdığı, Wollstonecraft’ın *Vindication*’ı gibi bir feminist manifesto yoktur (Durakbaşı, 2012: 66).

Türkiye’de kadın hareketinin ortaya çıkışı 12 Eylül 1980 darbesinin hemen ertesine denk gelmiştir. Hareket, ‘80 öncesinde sol çevrelerde bulunmuş, entellektüel kadınlar tarafından başlatılmıştır. Hareketi başlatan kadınların ortak noktaları TÜMAS (Tüm Asistanlar Sendikası) geçmiştir. ‘80 sonrasında, sol hareketin katı hiyerarşik yapısını ve bu yapı içindeki kadınların konumunu eleştirmişler, bağımsız bir kadın hareketinin oluşması gerektiğini savunmuşlar ve feminist örgütlenme modelinin kurulması ve bu örgütlenmenin sol örgütlenmeden tamamen farklı, anti-hiyerarşik olması gerektiğini söyleyerek ortaya çıkmışlardır.

“12 Eylül darbesinin hemen ertesinde sol hareket tamamen dağıtılmış/dağılmış durumda iken ve hiçbir harekete göz açtırılmayan bir baskı dönemi yaşanırken feminizmin yeşermeye başlaması, üstelik sol hareketi eleştirerek ortaya çıkması, sol çevrelerin feminizme “Eylülist hareket” suçlaması getirmesine yol açmıştır” (Koçak, 2007: 1).

Türkiye’de Batılı anlamda feminizm 12 Eylül darbesinden sonra ortaya çıkmıştır. Türkiye’nin modernleşme çabalarında laiklik kavramı ile ilişkilendirilmiş olan feminizm sürekli gündemde olan örtünme, kamu kuruluşlarında başörtü serbestliği gibi konularla politikanın içine sokulmaya çalışılmıştır.

“Batıda 1960’lara tekabül eden “ikinci dalga feminist hareketinin yansıması” Türkiye’de 1980’lere denk gelmiştir. 1980 darbesinin ardından, feminist mücadele siyasal bir nitelik kazanarak kendilerini feminist olarak adlandıran, asırların ataerkil düzenini sorgulayan bir feminist bilinç oluşmaya başlamıştır. Bu feminist bilinç 60 ve 70’lerdeki ataerkil devlet ideolojisini sürdürmeye ve geliştirmeye çalışan bilinçten farklılaşmıştır. Bu yeni oluşan feminizm bilinci 1980 sonrası Türk siyasetinde ortaya çıkan dinsel, ideolojik, etnik ve kültürel oluşumlara cinsiyet merkezli bir oluşum etmişlerdir.”

“Bu bağlamda 1980’ler feministler için politik bir dil oluşturma, örgütlenme biçimlerini tartışma ve deneme, sınıfsal, kimlikssel, ideolojik farklılıkların gözardı edilip ortaklığın keşfedildiği bir dönem olmuştur. 80’li yıllarda feminist hareketin yeniden dirilmesiyle birlikte geleneksel kadın rollerinin ve toplumsal cinsiyet kavramının sorgulanarak yeni bir kadın kimliği oluşturma çabaları ve devlet karşıtı bir ideolojik feminizm söz konusudur. Feministler seslerini siyasal eylemlerle yükseltmiş, karanlıkta kalan, toplumda kalıpsal yargılarla bakılan konuları medyaya taşımışlardır” (Akdağ, 2011: 30).

“1980 yılından sonra Türkiye’de radikal feministler arasında Kemalist Modernizasyon Projesi tartışılmaya başlamıştır ve bu tartışmanın çıkış noktasını da Şirin Tekeli’den gelmiştir. Yeşim Arat makalesinde, Şirin Tekeli ve Nermin Abadan’ın tartışmasından yola çıkmıştır. Nermin Abadan: “Atatürk olmasaydı ben de olmazdım,

Kemalist Modernleşme süreci sayesinde özgürleştin.” diye düşünürken Şirin Tekeli ise verilen kısmi hakları kabul eder fakat bu hakların yalnızca göstermelik olduğunu vurgulayarak tartışmaya devam etmiştir” (Durakbaşı, 2015: 1).

1.2.1. Tanzimattan II. Meşrutiyete Kadar Olan Dönemde Feminist Hareket

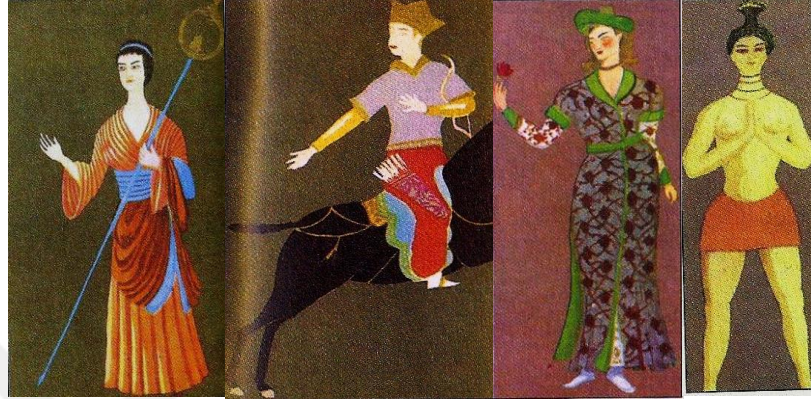
“Türkiye’de II. Meşrutiyet Dönemiyle başlayarak gittikçe önem kazanan kadın hakları: kadının eğitiminde, çalışma hayatında, örgütlenmede, modayı izlemede, onun mahrem dünyasını belirleyen, örtünme ve dışarıya çıkamamadaki kısıtlamalar ve engeller etkinliğini yitirmiştir. Cumhuriyet öncesinde ideal Türk kadını tanımlayan düşünürler, ulusçuluğu önde tutarak görüşler belirtmişler, İslamiyet öncesi Türk toplumunda kadının erkeği ile eşit konumda olduğunu ifade etmişlerdir. Bu anlayış, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra iyice yer etmeye başlamış, eğitimde kız-erkek ayrımcılığı kısmende olsa giderilmiş, üniversitede kızlar erkek öğrencilerle birlikte derslere girmeye başlamışlardır.”

“Öte yandan dönem boyunca kadınlar örgütlenmede de başarılı olmuşlardır. Yardım derneklerinin yanı sıra, kadın-erkek eşitliğini (Müdafaa-i Huuk-u Nisvan) gibi kadınlara çalışma hayatına katılmasını savunan dernekler (Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi) kurmuşlardır” (Durakbaşı, 2012: 66).

“Osmanlı’da sınırlı haklara sahip, neredeyse hiç yaşamamış sayılan kadınların, Eski Türk toplumlarında erkeklerle eşit hakları olduğu bilinmektedir. Oğuzlar’da zamanının bilge kişisi olduğu için “dede” lakabını alan Korkut Ata’dan aktarılan, dilden dile dolaşan hikâyelerde kadınlarla ilgili pek çok bilgiye rastlanmaktadır. “Dede Korkut Destanı”nda kadının, saygıdeğer oluşu ve erdemi üzerinde durulmuştur. Burada kadın başını örtmez, ata biner, ok atar, kılıç kuşanır, erkeklerle birlikte ava çıkar.”

“Bir yanda kadının doğurganlığı ve sadakati vurgulanırken, diğer taraftan Banı Çiçek’in yiğitçe dövüşü ya da Selcen Hatun’un güzelliği göklere çıkarılır. Hikâyelerden erkeğin kadına bir aşk ve haz objesi olarak bakmadığı sonucunu çıkaran düşünürler bulunmaktadır. Necla Arat, kadının ana olarak yüceltilip duygusal dünyanın eksik yazılmasını, göçebe yaşantısının güç koşullarının kadınlara fazla boş zaman

bırakmamasından kaynaklanabileceğini belirtir. Ancak bu noktada Türk toplumlarında gelişmekte olan İslamiyet'in etkisini de unutmamak gerekmektedir” (Güzel, 2013: 86-87).



Resim 1: Göktürkler, Uygur, Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemleri duvar resimlerinde, minyatürlerde, çinide, seramikte, alçıda, işlemede kadın tasvirleri yer almaktadır. Resimlerde sırasıyla Uygur rahibesi, ata binen kız, Selçuklu Hanımı ve yıkanmak için suya girdiği düşünülen Uygur Mabet kızı (Sevin, 2011:222-223).

Kaynak: Ebru Güzel, Kültürel Bağlamda Kadın Ve Güzellik

Fatmagül Berkay Tarihin Cinsiyeti adlı kitabında, İslam hukukunun geçerli olduğu toplumlarda kentsel mekânların, cinsiyete göre keskin bir biçimde ayrılmış olduğuna değinmiştir.

“Tanzimat dönemine dek kadınları konu alan uygulamaları ve yasaklamaların, öncelikle giyim-kuşam ve kadınların gezinti yerlerindeki, alışveriş sırasındaki vb. davranışlarını düzenleyenler olduğu görülmekteydi. Aynı tür kısıtlamaların Tanzimat sonrasında öikarılan yasalarda da varlığını sürdürdüğünü biliyoruz. Bu, kadını “mahrem” sayan ve dolayısıyla da kamusal alandaki varlığını “zorunluluk” halleriyle sınırlayan, engellemediği durumlarda da katı bir biçimde denetlemeye çalışan bir anlayıştır. Tanzimatın ilanıya birlikte Batılı devletlerin etkisi ile kadınların toplumdaki statülerinde bazı iyileştirmeler yapılmıştır.”

Tanzimat döneminde, ailenin ve kadınların konumunun düzeltilmesi açısından en önemli gelişme Mecelle'nin kabul edilışıdır. Mecelle'de reşit genç kızların kendi arzularıyla evlenebilmesi, bu duruma ebeveynlerinin müdahale etmemesi, başlık gibi ödemeleri yapılmaması gibi kurallar söz konusudur (Muzoğlu, 2004: 19).

“Cumhuriyet öncesinde Türk kadınlarına kimi hakların tanınması olgusu, geniş kadın kitlesinin isteği ve baskısı sonucu olmayıp, bir avuç aydının ve bazı yöneticilerin çabalarıyla, çağın bir gereği olarak kadınlarımıza birtakım haklar tanınmıştı. Bu hakların kullanımı yaygınlık kazanmamış, seçkin bir grubun özentisi olmaktan öteye gidememişti. Aynı durum Cumhuriyet döneminde tanınan geniş haklar için de söz konusudur” (Tayanç, 1977: 147).

Geri kalmışlığın simgesi olarak görülen kadınlara bir takım sosyal siyasal haklar tanınmış, batılı kadını rol model olarak topluma kabul ettirmeye çalışma çabaları, sorunun temeline inmeyen yüzeysel çabalarla çözüm sağlanamamıştır. Türk toplumundaki dönemin feminist hareketinin Batıda gerçekleşen feminist hareket ile aynı olmadığı gözlemlenmiştir.

“Osmanlı kadınlarının konumunu iyileştirmeye yönelik reform fikirleri, esas olarak, cinslerarası geleneksel iş bölümünde kadınların temel rolü olan analık rolünü daha iyi yerine getirebilmeleri hedefine uygun olarak kadınların eğitimi alanında formüle edilmiştir. Ancak, kadınlara, sosyal reformda “aydınlanmış anneler” olarak esaslı bir işlev yüklenmesi önemlidir. Bilhassa, erkek reformcuların sosyal patoloji teşhisinde ve iyi bir aile düzeni için önerdikleri çarelerde bu işlev öne çıkar” (Durakbaşı, 2012: 104).

“Osmanlı toplumu, geleneksel yapısını, Avrupa’ya göre daha uzun süre korumuş ve moderleşme süreci Osmanlı İmparatorluğunda oldukça geç başlamıştır. Buna bağlı olarak Osmanlı kadınının özgürlük ve eşitlik arzularını ortaya koyuşu da ancak İkinci Meşrutiyet döneminde başlamıştır. 19.yy sonlarını Osmanlı kadın hareketlerinin ilk başladığı yıllar olarak kabul edebilmemiz mümkündür. Kimi kadın şairlerin yanı sıra toplum Fatma Aliye ve Emine Semiye gibi kadın düşünürlerle tanışmıştır(...) Fatma Aliye Hanım Osmanlı İmparatorluğu’nda “kadın sorunu”nu romanlarında tartışan ilk Müslüman Türk kadın romancı olmas bakımından oldukça önemli bir isimdir” (Oral, 2015: 1).

Bu dönemde kadın haklarında yapılan iyileştirmelerin ve kadın sorunlarına yönelimin temel nedeni devletin modernleşme çabasıdır. Kadının toplumdaki konumunun yükseltilmesinde, iyi bir anne ve eş olabilmesinde eğitimin önemi savunulmuştur.

1.2.2. Cumhuriyet Döneminde Modernleşme Sürecinde Feminizm

Türk modernleşmesi, modernleşme sürecinde moderniteni kaynağı ve yaratıcısı olan Batı'yı örnek almakla kalmayarak Batı'da ortaya çıkan moderniteyi tüm dinamikleri ile Türk toplumuna uyarlamaya çalışmış, bunun için de devlet otoritesi tarafından belirlenen /sınırları çizilen bir modernleşme projesini uygulamaya koymuştur. Uygulamaya konulan bu proje, modernite süreci ile gelişmiş ve ilerlemiş olan Batı karşısında geri kalmış olmanın yaratmış olduğu bir güdülenme ile “medenileşme” ideali temelinde gerçekleştirmeye çalışılmıştır. İşte tam da bu noktada Türk modernleşmesinin en önemli yapı taşı olan kadın ve kadının kamusal alandaki görünürlüğü devreye girmektedir.

Çünkü Şişman'a göre, Türk modernleşmesinde kadınlar adeta medeniyetin, batılılaşmanın modernleşmenin barometresi olarak görüldüğü için kamusal alan yalnızca modern görünüm taşıyan kadınlara açık olmuştur. (Dalfidan, 2012: 134)

Kamusal alanda yer edinmek için modern görünmek gerektiği düşüncesinden muhafazakâr kesim Türk Modernleşme sürecinin dışında kalmıştır.

Türkiye’de cumhuriyetin ilanı ile toplumda tıpkı devlet gibi modernleşme sürecine girmiştir fakat bu toplumsal değişme geleneksel bir toplumun modern yaşama geçmesi bir günde olmuş durumdadır.

Herhangi bir araform üretilmeden yapılan bu anlık değişim; kadına verilen hakların gerçekçi olmaması ve varolan ataerkil düzenin daha da güçlenerek devam etmesini açıklamaktadır.

Modernist, Batılılaşma hareketleri için de kadınların eğitim ve çalışarak elde ettikleri kazanımlar, kadınların “eş” ya da” annelik” gibi “doğal rolleri”ne ek olarak

görülmüştür. Kadınlar özel alanda geleneksel aile içi rollerini korurken, kamusal alandaki egemen kadın imgesi, yeni kurulmuş Cumhuriyeti özgürleştirme mücadelesinde aktif rol üstlenen “aseksüel” ve “çalışkan kadınlar”dan oluşmuştu. Saktanber’e göre:

“Böylece Cumhuriyet’in peçesiz yeni kadını kendi kimliğine yeni sınırlar çizen davranış kalıpları benimsemiştir: Koyu renkli kostümler, kısa saç ve makyajsız yüzlerle kamusal yaşama girmiş ve böylece erkeklerin şerefine kadınların davranışlarıyla yakından bağlantılı olduğu bir toplumda cinsiyetsizliği adeta bir erdem haline getirerek kamusal varlığını meşrulaştırabilmiştir” (Sümer, 2009: 53).

“1980’lerde Türkiye’de palazlanan yeni feminist hareket, ataerkil değerlere karşı bir ideolojik saldırı başlattı. Hedef toplumun erkeği her zaman güçlü ve haklı kılan ataerkil sosyal normalarıydı. Alternatif kadınlık imgeleri ve kimlikleri kamuoyunun tartışma gündemine sunuldu ve özellikle kadınlar tarafımdan güçlü bir biçimde benimsendi. 1980 sonrasında feminizm üniversiteli genç kadınlar içersinde hızla yayılmaya devam etmiş kadın konusunun kitapların, araştırmaların, dergilerin ve de filmleri konusu olarak hızla arttığı da görülmüştür. Yine 1980 sonraında televizyonlarda kadınlara yönelik özel programların da yayınlandığı görülmektedir” (Oral, 2015: 2).

Modern devlet inşasında, Erken Cumhuriyet Dönemi kadının esas rolünü, yeni cumhuriyet yurttaşları doğurmak ve yetiştirmek olarak tanımlamıştır diyebiliriz. Çünkü ataerkil düzende herhangi bir değişiklik yoktur.

1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadınlik

“**Cinsiyet (sex)** terimi, kadın ve erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik bir yapıya karşılık gelir.(...) **Toplumsal cinsiyet (gender)** terimi ise kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder; kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir” (Dökmen, 2014: 20).

“Toplumsal cinsiyet konusunda en kapsamlı araştırmaları Amerika’da psikiyatrist ve psikanalist Robert Stoller yaptı. 1968 tarihli ‘Sex and Gender’ (Cinsiyet

ve Toplumsal Cinsiyet) isimli kitabında kadınlık ve erkeklik durumlarını birbirinden ayırmak için bu kavramı ilk kez kullandı. İngiltere’de Ann Oakley,1972 senesinde ‘Sex, Gender and Sociey’ (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum) isimli kitabında cinsiyet ve kişilik, cinsiyet ve zekâ arasındaki ilişkileri tartıştı ve toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl öğrenildiğini anlattı. Ünlü Fransız felsefeci ve yazar Simon de Beauvoir’ın 1949’da yazdığı ‘İkinci Cins’ kitabında ‘Kadın doğulmaz; kadın olunur’ şeklinde ifade ettiği bu toplumsallaşma sürecinin özellikleri araştırılmaya başlandı.”

“Toplumsal cinsiyetin feministler tarafından kavramsal bir araç olarak kullanılmasının önemli bir yararı daha olmuştur: Bu kavramla, gündelik uygulamalar ve varsayımlar içinde gizlenmiş iktidar ilişkilerinin üzerini örten örtüyü kaldırmak mümkün olabilmektedir” (Aöf, 2013: 3).

Paker, Türkçe’de “kadın hakları”, “kadın hareketleri”, “kadın şairler” derken, “kadın” kelimesinin tekil olarak kullanılmasına dikkat çeker, bu dilsel fenomeni Türkiye bağlamında kadınlığın özgül bir kavranışına bağlar:

Bu dilsel fenomen, bir bakıma, ‘kadın’ı sosyal statü açısından bir ölçüde müphem terimlerle adlandırır; çünkü “kadın” kelimesinin konuşma dilinde, gerek ayrımcı/cinsiyetçi, gerekse aşağılayıcı ‘bakire olmayan’ anlamında kullanımı bir rahatsızlık taşır.” (Durakbaşı, 2012: 15).

“Biyolojik olan cinsiyetten farklı olarak erkeklerin ve kadınların toplumsal cinsiyet kimlikleri psikolojik ve sosyolojik yani tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiştir. Bu kavramı ilk kullanan birkaç feminist akademisyen arasında yer alan Ann Oakley şöyle söyler: “Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir, erkek ve kadınların ‘eril’ ve ‘dişil’ olarak toplumsal sınıflandırılmasına işaret eder.” İnsanların erkek ya da kadın olduğu, çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir. İnsanların eril veya dişil olduğu ise aynı şekilde anlaşılmaz; ölçütler kültürel, yere ve zamana göre değişiklik gösterir.”

“Cinsiyet değişikliği de kabul edilmelidir. Oakley şöyle bir sonuca varıyor: Toplumsal cinsiyet rolünün biyolojik kökeni yoktur, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantılar gerçekte hiç de ‘doğal’ değildir” (Çelik, 2008: 11).

“Cinsiyetçi düşünce erkek tahakkümünü ve onun bir sonucu olan şiddeti desteklemeye devam ediyor. Yığınlarca işsiz erkek ve işçi sınıfı erkeği, beyaz üstünlükçü ataerki içindeki işlerinde kendilerini güçlü hissetmiyorlar ve mutlak otorite sahibi olacakları, mutlak saygı görecekları tek yerin ev olduğunu hissetme konusunda cesaretlendiriliyorlar. Erkekler, yönetici sınıfın erkekleri tarafından toplumsallaştırılıyorlar. Böylece kamusal iş dünyasındaki tahakkümü kabul ediyor, evin özel dünyasının ve mahrem ilişkilerinin erkeklikle eşdeğer tuttıkları iktidar duygusunu onaracağına inanıyorlar.”

“Bazı erkekler, işçi sınıflarında yer alan ve daha düşük ücret alan erkeklerin sayısı arttıkça ya da daha çok kadın iş dünyasına girdikçe, cinsiyetçi cinsiyet rolleri hiyerarşisinde iktidarı ve tahakkümü yerleştirmenin ve elde tutmanın tek yolunun şiddet kullanmak olduğu hissine kapılıyor. Kadınların mümkün olan her türlü araçla yönetme hakkına sahip olduklarını söyleyen cinsiyetçi düşünceyi unutmadıkları sürece, kadına yönelik erkek şiddeti norm olmaya devam edecektir” (Hooks, 2012: 82).

Ataerki sistem kadın ve erkek arasındaki eşitlik mesafesini çok açmıştır. Kadın ve erkek hiçbir zaman aynı haklara sahip olmadığı gibi cinsiyetlerin birbirlerini algılama boyutunda da kadınlar hep erkeğe göre ikincil statüdeki varlıklar olmuşlardır. Gündelik yaşamda, hukuk önünde, siyasal yaşamda kadının bu ikincil statüsü hep devam etmiştir. Kadınlar erkeklerin sırf erkek olmalarından dolayı doğumla birlikte kazandıkları haklar için mücadele etmişlerdir.

“Erkeklerle bahşedilen bu haklar kadınlar için birer mücadele eseri var olmuştur. Günümüz modern dünyasında bile kadınlar erkeklerin sahip oldukları hakların tamamına kavuşamamışlardır tüm bu mücadelelerine rağmen. Bu konudaki en büyük engel bakış açıları ve tutumlardaki tabuları yıkamamış olmaktan ileri gelmektedir” (Çelik, 2008: 51).

“Feminist mücadelede erkeklerin bilinçlendirilmesinin önemine vurgu yapan Bell Hooks’un düşüncesine göre; erkek çocuklarının ve yetişkin erkeklerin cinsiyetçilik ve bunun dönüştürülmesi konusunda bilinç yükseltme grupları olsaydı, kitle medyasının feminist hareketi erkek düşmanlığı olarak yansıtmalarının önüne geçilirdi ve anti-feminist bir erkek hareketinin oluşumunun önüne geçilirdi. Hartman tipik olarak erkeklerle

atfedilen özelliklerin rekabetçi, rasyonalite, manipüle etme ve tahakküm eğilimi endüstriyel kapitalist toplumsal dünyaya denk düşen özellikler olduğuna dikkat çeker. Kadın ise parasal değişim alanının dışında ev içinde tanımlanır. Kadınların değeri ölçülmeyen özelliklerinin (çocuk doğurma, yetiştirme, bakım, ev, şefkat, sevgi gibi) aslında onları güçsüz ve değersiz kılan “doğal” özellikler olduğu varsayılır.”

“ Aile içinde tanımlı olan kadın aynı zamanda mahremiyet öğretisi ile bu alanın içine adeta hapsedilmiştir. Feministlerin çok güçlü bir slogan olan “kişisel olan politiktir” anlayışı çerçevesinde mahremiyet kavramını, aile içindeki toplumsal cinsiyete dayalı rol paylaşımını ve kadınların ezilme pratiklerini sorunsallaştırmıştır. Hangi feminizme yakın olurlarsa olsunlar feministler özel alanda olup bitenlerin “ailenin mahremiyeti” anlayışıyla değerlendirilmesine karşı çıktılar. Evdeki ve işteki cinsiyete dayalı işbölümünü tartışmaya dâhil ettiler” (Morsünbül, 2013: 2-3).

“Bu durumda kadın etkinliği oranının artması bir başlangıç olarak yaşanır ve söylenen şudur: “ kadınlar çalışıyor artık”... Öte yandan “aktif kadın” kavramı moda söyleminden hiç eksik olmaz. 8 Mayıs 1969 tarihli *Le Figaro*’da “ Pantolon kazanmıştır!” başlığı okunur. Pantolon altı ayda sokaktan büroya geçmiştir ve hiç kimseyi şaşırtmamıştır bu.

1970 yazı boyunca basmakalıp cinsel roller içinde kalmanın sonunu tahayyül eden MLF (Kadınların Özgürlüğü Hareketi) değil *Le Jardin des Modes*’dur: “Hiyerarşi yerini farklılığa bırakır ve kıyafet gerçekten herkes için kişiliğinin ifadesi olur. 1950’lerin reklam resimlerinde çok görülen kadın pasifliği ve aylaklığı, yuvasında çok sayıda çocuk büyüten Penolopeia miti birden bire yıkılır. 1956’da kurulan ve ilk başta Mutlu Annelik adı verilen, daha sonra Aile Planlaması adını alan örgüt doğum kontrolü için çalışır. 1967’de ilk zafer: gebeliği önleme hakkı. Catherine Valabrégue o dönemde denemeleriyle tanınan ve aile planlaması alanında çalışan bir gazetecidir.”

“Kız ve erkek çocukların aynı kıyafetleri giyebilmesi” çok heyecan verir ona ve “ kılık kıyafette cinsiyet ayrımının kalkmasının cinsiyetler arasındaki mesafeyi yok etme kaygısına denk düştüğünü” düşünür [...] Kızların giysilerinin ilikleri sağda, erkeklerin solda olmasa gömlekleri farklı olmayacaktı hiçbir biçimde. Kadınlar yırtmaçlı pantolon giyerler; rahat rahat dar pantolon ve çizme giyerler” (Bard, 2012: 269-277).

“Christine Bard; Patolonun Politik Tarihi isimli kitabında “Blujean’ın 1960’larda Amerikan kampüslerinde başkaldırının, özellikle askerliğe ve Vietnam savaşına ve feminizmin doğuşunun simgesi olduğundan söz eder. Angela Davis (1970-

1971’de hapishanede elbise giymek zorunda bırakılan) politik bir boyut kazandırır blucine ve bu pantolonu kadınların o zamana kadar giymek zorunda kaldıkları giysilerden daha rahat bulur. (...) Jean hiç kuşkusuz cinsel özgürlükle ve bir bohem yaşam üslubuyla özdeştir. İsyanın simgesi olarak Batı kültürü içinde yer alır. (...) 1967’den başlayarak hippie modasının yaygınlaşmasıyla temsil ettiği şeylerin boyutu anlaşılır.”

“26 Agustos 1970 ertesi gün basın tarafından “ Kadın Özgürlüğü Hareketi” pantolonlu kadınların olgusudur biçiminde yansıtılan ilk medyatik kitle eylemidir” (Bard, 2012: 280-283).

“Kadın hareketinin çıkış noktası özgürlük ve eşitlik hareketidir. Kadın hareketi, kadınların kendilerine yüklenen rollere ve yaşam tarzına karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Hareket, toplumun özgürleşmeye başladığı, geleneksel yaşam biçiminden koptuğu, siyasal ekonomik dönüşümlerin yaşandığı 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl boyunca ideolojisini belirlemiş, feminizm kavramıyla kendini ifade etmiştir” (Gökçimen, 2008: 6).

“Feminist ideoloji, toplumdaki cinsiyet ayrımına karşı çıkmış ve kadınların erkeklerden aşağıda görülemeyeceğini böyle bir toplum düzeninin yaratılmasını hedeflemiştir. Feminist ideoloji kadın, erkek, gay, lezbiyen, travesti olarak insanları sınıflandırmaya karşı durmuş ve toplumsal cinsiyet olgusunun değiştirilmesi için mücadele etmiştir. Doğal olarak feminist yaklaşımın temeli kadın ve gay/ lezbiyen hareketlerine dayanmaktadır. Yirminci yüzyılın başında İngiltere ve ABD’de kadınlar oy kullanma hakkı elde etmiştir.”

“1945 yılına, yani II. Dünya Savaşı’nın sona ermesine kadar geçen dönemde ise kadına tanınan haklar kesintiye uğramış ancak savaş koşulları nedeniyle kadının, kamusal alanda ve sanattaki etkinlikleri artmıştır. Batıda kadının özgürleşme hareketleri 1960’lardan sonra iyice gelişmiştir. Farklı ülkelerde değişiklik göstermekle birlikte doğum kontrolü, evlilik, boşanma, kürtaj gibi konulara yönelik önemli başarılar sağlanmış ve kadın politik alanda yer almaya başlamıştır. Bedene ve diğer konulara yönelik mücadelelerin çeşitlenmesine rağmen feminizmin tarihinin, 1972’de Mary Wollstonecraft’ın “Kadın Haklarının Doğrulanması” isimli feminist manifesto kitabının

yayınlanmasıyla başlamış olduğu kabul edilmektedir. Kitapta kadınlar için eğitim haklarının önemi ile medeni ve siyasi hakların tanınması gerekliliği savunulmuştur. Wollstonecraft'a göre, kadınların erkeklere bağımlı olmaktan kurtulabilmesinin yolu meslek edinmelerinden geçmektedir" (Kabadayı, 2004: 42-43).

"Erkeğin bedeninin üst bölümleri, göğüs, omuzlar ve kafa güçlüdür; beyin kapasitesi önemlidir ve ayrıca bizim yaptığımız deneylere göre beyni kadınların beyninden üç dört ons daha büyüktür [...] Kadında ise tersine kafa, omuzlar, göğüs küçük, ince, dardır, buna karşılık basen ya da kalçalar, kık, kaba etler ve öteki göbek altı organları geniştir. Böylece erkek düşünmek için, kadın ise üreme için tasarlanmıştır. Biyoloji felsefe ve ahlakla birlikte toplumsal düzenin temellerini sağlar" (Bard, 2012: 11).

1984'te kadın ve erkeklerden oluşan altmış kişilik bir grup memeleri açıkta olmak üzere California, Santa Cruz'da gösteri yürüyüşü yaptı. Orada bulunma nedenleri reklamcılık ve pornografide kadın vücudunun uğradığı tacizi protesto etmektir. Bu yöndeki görüşleri, kendisi de bir zamanlar New York'ta modellik yapmış olan radikal feminist Ann Simonton'un okuduğu bir bildiriyle dile getirdi:

"Eğer kadınların göğüsleri bir utanç perdesi ardına gizlenmemiş olsa ya da müstehcen ve günahkâr olarak görülme Madison Avenue'daki pornograficiler, filmler ve televizyon memelerin teşhirinden kar sağlamayı nasıl sürdürür? Bizler vücudumuzun miğde bulandırıcı reklamlar, güzellik yarışmaları, pornografiler, üstsüz barlar, peep şovlara ait olduğu varsayımına "hayır" diyoruz. Bizler en doğal hakkımız olan kendi vücudumuzu yönetme hakkımızı geri istiyoruz."

"Tarih boyunca kadın ya da erkeklerin kamuya açık alanlarda vücutlarının hangi bölümlerini göstereceklerini kontrol altında tutmak için yasalar yapıldı. ABD'de halen ne kadınlar ne de erkekler genital organlarını kamuya açık alanlarda gösteremezler ve sadece kadınlar – meme ucunun hemen üstü ya da daha da aşağıya kadar olmak üzere- göğüsleri açık dolaşamaz. Bu uygulamayı kadınlara karşı uygulanan bir cinsiyet ayrımcılığı olarak mı değerlendirmeliyiz? Erkekler belden yukarılarını açma özgürlüğüne sahipken, kadınlar parklarda ve stadyumlarda güneş altında ter dökmek zorunda mıdır"?

"Yasalar sadece kadınların ayartıcı doğası ve çıplak bir meme görmeleri durumunda erkeklerin kendilerini kontrol edemeyeceği şeklindeki klişeleri mi destekliyor? Bu tür yasalar çıplak memeleri – başka hiçbir yerde görülmedikleri için çok daha değerli oldukları- pornografi, film, televizyon ve reklam dünyası çıkarına mı koruma altına alıyor? Bu sorular mutlak bir "adaba

uygunluk” varsayımının ötesinde, memenin yasal olarak kapatılma nedenlerinin bazılarını işaret ediyor. Ayrıca memelerin zorunlu olarak kapanması ilkesini kabul etmemiz durumunda bile, kamuya açık alanlarda emzirme ve plajlarda üstsüz güneşlenme istisna durumları olarak kabul edilmelidir” (Yalom, 2002: 249-250).

1960’ların kadın özgürlüğü hareketlerinin, en yaygın eylem olan “sütyen yakanlar” harici sınırlamalara karşı bir direnç örneği oluşturmuştur. Sütyen yakma eylemi ile kadınlar, mecazi anlamda, bir insana yöneltilen toplumsal sınırlamalara karşı çıkmışlardır. Altmışların sonu ve yetmişlerin başlangıcındaki cinsel devrim, zulmedici bir esaret olarak nitelediği sütyeni reddetti. Feministler, iç çamaşırı tasarımcılarını kadınlardan çok, erkeklerin arzuları uyarınca memeleri paketledikleri için suçladılar.

Neden kadınların insan için daha uygun ve rahat sütyenler yerine katı torpil sütyenleri içinde, erkeklerin fantezilerine hizmet etmekle yükümlü kıldıklarını sordular. Üreticiler de bu uniseks ideale, olabildiğince hafif neredeyse fark edilmeyen sütyenlerle karşılık verdiler. Warner’in 1969 yılındaki “Görünmez” sütyeni, sütyeni reddeden politik tercihi hemen hemen yerine getirmiş gibiydi. (Yalom, 2002: 6-180).



Resim 2: Nipple Bra / Görünmez Sütyen

Kaynak: <http://www.nowthatslingerie.com/bradoctor/blog/health-and-lifestyle/the-modern-bra/2011/04/08>

“1960’lar da aynen 1920’ler gibi kadınlar için değişim yıllarıydı. Yirmilerin “modern” kadınları saçlarını kısaltmış, göğüslerini küçültmüş ve ABD tarihinde üniversitelerde görev üstlenen kadınların sayısı en yüksek düzeye ulaştırmışlardı. Altmışların kadınları ise sadece “erkek çocuksu bir görünüm” konusundaki isteklerinde değil, daha geniş sosyal ve siyasal özgürlükler yönündeki taleplerinde de büyükannelerine benziyorlardı. “Sütyen yakma” arzuları, her tür dış baskıyı reddetme konusunda sembolik bir haykırışa dönüşmüştü. “Feminist kelimesini reddeden kadınlar dahi, süreç içinde, kadın özgürlüğü hareketinin sağladığı avantajların tadını çıkaracaklardı” (y.a.g.e. 6-180).

**Darling, you can't have the right angle
without a curve!**



A-Line Bra #1890. White, \$1.00

1..... Your choice of cup size
If the cup size of your bra is too small, you're doomed to be uncomfortable. Too large, you'll find you're putting up a wrinkled front. Warner's bras are cupped to fit you perfectly. Bra above is big "round elastic, cupped with sheer nylon marquisette.



A-Line Strapless Bra #1862. White or black, \$1.00

3..... Plus your choice of uplift
Among Warner's hundreds of dazzling styles you can choose the bra that gives you a little lift or a lot. For "social security" ... with no strings attached" you'll love the lacy nylon strapless A-Line above. It's nylon elastic all around and between the cups.

This year's "upper story" has a new angle, angel. It's curved, ... rounded ... youthful. So if you want to be in tune, B natural in your Warner's bra.

These all-around elastic A-Line bras are designed to keep you beautifully comfy in your "new look," too. Of course, they're 3-Way Sized, like all Warner's bras, to let you choose your own cupsize, band and uplift.

Other Warner's bra pieces ... from the very, very modest \$1.00 to the wee bit rockless. At finer stores.



A-Line Bra #1850. Pink or white, \$1.00

2..... Plus your choice of band
When you're on Warner's bandwagon you can choose bras with no bands, deep bands, narrow bands or figure-hugging elastic A-Line bands as in the bra above. This best-selling A-Line bra is all-around satin elastic with dainty nylon marquisette top.

WARNER'S
3-Way-Sized
Foundations and Bras

WORLD FAMOUS FOR LE KANT® • WAREHOUSES • 104-109-1104
"FASHION" • "CLOUTIER" • "MAG" • "A. P. O. G."
The Warner Brothers Company, New York 16, Chicago 6, San Francisco 8

Resim 3: Warner Görünmez Sutyen Tasarımı 1950

Kaynak: <https://picclick.com/1950-Warners-3-way-sized-womens-foundations-bras-near-302502282632.html>

1.3.1. Kadının Toplumdaki Rolü

Kadınlar anadır, doğurgandır. Ancak tarih boyunca da kadın bu üstün özelliğine rağmen horlanmış, ezilmiş, sömürülmüştür. Cinsel kimliğinin istismar edilmesiyle birlikte kadın her konuda ezilmiş ve sömürülmüştür. “Kadının yeri evidir” anlayışı nedeniyle kadın istihdamı engellenmekte ve kadın iş gücünün %71’i kayıt dışına itilmektedir. Kadınların %85’i genellikle ücretsiz aile işçisi olarak çalışmaktadır.

“Karar organlarındaki kadın oranları %7’dir. Hamilelik, doğum, çocuk bakımı vs. durumlarından dolayı kadınların çalışma hayatında üretim kaybına neden olduğu

düşünülmektedir. Bu nedenle kadınlar hizmet sektöründe ve kayıt dışı alanlarda çalıştırılmaktadır. Her 4 kadından 3'ü işsizdir. Türkiye'deki kadın istihdamının istatistikleri %24'lerde seyretmektedir" (Tuskan, 2012: 446).

"Ipsos Mori tarafından yayınlanan Global Trends 2014 araştırmasının sonuçları 20 ülkede kadının toplumdaki yerine dair dikkat çekici farklılıklara ışık tutuyor. Aralarında Türkiye'nin de olduğu 20 ülkede bireylerin %34'ü kadınların toplumsal rolünü iyi birer anne ve eş olarak tanımlarken, %60'ı bu görüşün karşısında. Türkiye'de ise %36'lık bir oran kadının toplumsal rolünü bu şekilde tanımlıyor" (Bültenler, 2014: 1).

"Aydınlanma ideallerinin güçlü bir savunucusu olan ve Mary Astell'in aksine, Locke'un felsefi ve siyasal çerçevesini kabul edip onu kadınları da kapsayacak biçimde genişleten Mary Wollstonecraft, 17. Yüzyılın bu eşit eğitim hakkı talebini güçlü bir biçimde yinelemekle kalmadı, kadınların hem toplum hem de erkekler tarafından ezildiklerini dile getirdi. Gene de kadın hakları ve eşitlik talebini, geleneksel eş ve annelik rollerine dayandırmanın ötesine geçemedi. Wallstonecraft, bir yandan da eşlik ve annelik görevlerinin salt " basit görevler" olduğunu, "nihai büyük amaç"ın, kadının kendi yeteneklerini ortaya çıkarmak ve "bilinçli erdemliğin onuruna sahip olmak" olduğunu söylüyor" (Berktaş, 2003: 91).

"Wallstoncraft, kadınları cinsel varlıklar, erkekler için arzu edilen, çekici nesneler olarak algılayan köklü anlayışla mücadele etmişti. Ev içi ilişkilerde, özellikle cinsel ilişkilerde kadınların nesne statüsünde bulunması sorununu çözmeye çalışmıştı. Kadına cinselliğinden ötürü verilen statü, bağımsız bir kimlik ve erkeklerle 'birey yurttaşlar' olarak eşit statü edinilmesi açısından sorunlu bir durum yaratır. Wallstonecraft, ev içi ilişkilerde kadınları "yurttaş-anne", erkekleri "yurttaş-baba" olarak yeniden kavramsallaştırarak, politik alanda kadın ve erkeklerin eşit sorumluluk yüklenmesi tezini savunur" (Durakbaşı, 2012: 64).

Matthew Carey, 1830’da “Rules for Husband and Wives/Kocalar ve Karılar İçin Kurallar” başlıklı bir makalesi yayınlandı. Makalede kocalara karılarına kendi denkleri gibi muamele etmelerini öğütledi. Önerilerine özdeşler şeklinde özetledi ve mutlu bir evlilik için en iyi tavsiyenin “ tahammül ve çekinme” olduğunu vurguladı. Kadınlar için bu kurallar şu şekildeydi:

1. İyi bir eş kocasını daima güler yüzle karşılar- evi keyifli kılmak için hiçbir eksik bırakmaz- ve kocasının gösterdiği iyilik ve özene minnetle karşılık verir.
2. Kocasının yemek ve aşçılık, aile idaresi, kendisinin giyimi, görgüsü ve tabuları konusundaki eğilimlerini tatmin etmenin yollarını keşfetmeye çalışır.
3. Asla kocasına hükmetmeye ya da hükmediyormuş gibi görünmeye kalkışmaz. Bu tür bir davranış kocayı küçük düşürür ve kadınlarda daima kocalarının aşağılanmalarını büyük oranda iştirak ederler.
4. Makul her konuda kocasının arzularına riayet eder ve bu arzuları mümkün olduğunca öngörür.
5. Aksi bir tutuma yol açabilecek her türlü ağız dalaşından ve münakaşadan kaçınır; özellikle başkalarının yanında.
6. Kocasını tavsiye istemedikçe ya da danışmadıkça onun işine asla karışmaya kalkmaz ve işin idaresinde asla onu denetlemeye girişmez.

“Carey tavsiyesiyle kadın ve erkeklerin içinde ikamet ettiği farklı ortamları vurgulamaya çalıştı. Kadınların ev idaresi işleriyle sınırlı olması gerekirken, erkeklerin yeri aile geçimini sağlamak üzere para kazandıkları kamu alanıydı. Carey karı koca arasındaki eşitlik ve saygıya yaptığı vurguya karşın, ilişki içinde net bir hiyerarşi kurmaktan kendini alamamıştı” (Jenainati - Groves, 2010: 38-39).

“Bell Hooks, “Feminizm Herkes İçindir” adlı kitabında, üstünlükçü kapitalist ataerkinin, kadınların ebeveynlik yapmasını zorlaştırdığını ve kadınların kariyer seçebilecek kadınları evlerinde oturmaya itmekte olduğuna vurgu yapar. “ Kadınları iş gücünün dışında tutan ve evlerine geri yollayan etken, erkek tahakkümü konusundaki

cinsiyetçi düşünce değil, “ebeveynsiz” çocuklardan oluşan bir toplum yarattığımız korkusudur(...) Kimsenin tam zamanlı ebeveynler olmak için işlerini terk eden erkeklerden bahsetmemesi roller hakkındaki cinsiyetçi düşüncenin ne derece hüküm sürdüğünü göstermektedir. Toplumumuzdaki pek çok kişi hala, çocuk yetiştirme konusunda kadınların erkeklerden daha iyi olduğuna inanmaktadır”(Hooks, 2012: 103).

Ataerkinin hüküm sürdüğü toplumlarda, kadının rolünün çocuk bakımı, eş hizmet, evi geçindirme ile sınırlandırıldığı kadının bireyselleşmesinin gelişmesinin önüne geçildiği görülmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyetçi zihniyet kalıpları olduğu ve kadının eğitime önem verilmediği sürece kadının ezilmesi devam edecektir.

1.3.2. Kitle İletişimi Aracılığı İle Kadının Nesneleştirilmesi

“1950’li yıllarla birlikte çalışma yaşamında daha fazla kadının görülmeye başlamasıyla birlikte kadının, toplumdaki görünürlüğü artmıştır. Böylece gerek televizyonda gerek gazete ve dergilerde kadın, yavaş yavaş anne ve eş rollerinin yanı sıra “eli ekmek tutan, elinin hamuruyla erkek işine karışan” bireyler olarak toplumdaki yerini almıştır. Fakat kadınların özellikle de kadın dergi ve gazetelerinde temsili 1970’li yıllarda feminizmin yavaş yavaş yükselmeye başlamasıyla birlikte farklılaşmıştır. Özellikle de 1980’li yıllarda uygulanmaya başlayan liberal politikaların yayımcılık sektörünü ticari zihniyetin içerisine hapsedmesiyle beraber reklam gelirleri büyük önem arz etmiş, medya ve yayımcılık sektörü de içeriklerini bu bağlamda oluşturmuştur” (Mutlu, 2009: 4).

Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye özellikle görsel bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur. Reichert tarihsel gelişim içerisinde kadınların özellikle erkekleri etkilemek amacıyla reklamlarda kullanıldığını ve bunun bütün ürünlerinde başarıya ulaştığını belirtmiştir. İşletmeler, kadın cinselliğini bir pazarlama stratejisi kapsamında farklılaşma amacıyla kullanmışlardır.

“Kadınların güzellik ve çekicilikleriyle reklamlarda vereceği varsayılan etki ise erkek tüketicileri tüketim eğilimine itmek ve ürünü satın ald rtmaktır.(...) Hedef kitlesi kadın olan reklamlarda da özellikle güzellik ve kişisel bakım ürünlerinde kadının nesneleştirilmesi oldukça yaygındır. Kadın güzel ve çekici nesneyi seyrederek, kendini onunla özdeşleştirir ve seyredildiğini hayal eder. Bu reklamlar erkek tüketicilerde sahip olma güdüsüne seslenirken, kadınlarda arzu edilen olmak güdüsüne seslenir” (Akdağ, 2011: 64).

Giyim, kozmetik gibi reklam filmlerinde güzel kadınların oynatılması bir satış stratejisidir. Hedef kitle kendisini reklamda rol alan kadınla  zdeştirir ve ürüne sahip olursa kendisinin reklamda gördüğü kadına benzeyeceğini düşünür.

“ ekici ve kışkırtıcı kıyafetler giymiş ya da i   amaşlarıyla sokakta dolaşan bir kadın, sokaktaki insanların rahatsız edici bakışlarına maruz kalır, uyarı alır, “anormal” bir hareket gösterdiği gerekçesiyle toplumdan dışlanır. Aynı kadının reklamlarda ya da billboardlarda i   amaşlarıyla boy göstermesi, hatta fotoğraflarının şehrin en kalabalık meydanında yer alması ise toplum tarafından kabul edilmiştir ve normal karşılanmaktadır. Toplumdaki bu çelişkili durum, medyanın kadınları cinsel bir obje olarak kullanmasına yol açmıştır.(...) İçinde yaşadığımız toplumsal normlar ve sosyal hayat; kadınları bu reklamlarda onlara biçilmiş olan rollere uymaya, fotoğraflarda gördükleri mankenleri model alıp onlar gibi olmak için çabalamaya ve kendilerini erkekler tarafından kabul edilebilir kılmak için daha fazla uğraşmaları gerektiğine inandırıyor” (Juliette, 2015: 1).

“Hal böyle iken, yazılı ve görsel basında topluma sunulan kadın figürleri de fiziksel ve cinsel özellikleri ön plana çıkartılmış, bedeninin bir tüketim malzemesi haline getirilmiş şekliyle yer almakta. Medyadaki kadının bu temsil biçimi, kadının diğer özelliklerini yok saydığı için kadını erkeğe oranla güçsüz kılar. Son yıllarda gözlenen ufak değişimlere rağmen, medyada kadın hala seks objesi, erkeğe bağımlı, destekçi eş ve anne rolleriyle özdeşleştirilirken erkek imajları ise ağırlıklı olarak güçlü, aktif, bağımsız ve cinsel olarak kendine güvenen karakterlerdir” (Litosseliti, 2006: 14-17).

“Günümüzde popüler kültür medya aracılığıyla tüketim eylemini toplumun bütün tabakalarına yaymakta, modern insanın “*tüketen birey*” olduğu ideolojisini, reklamlar üzerinden ilettiği söylemlerle pekiştirmektedir. Reklamların, kişilerin “sahip olma” duygularını hedef alması ve kullandığı araçların başında “kadın”ın gelmesi özellikle 1970’lerden sonra tüm dünyada etkili olmaya başlamıştır. Reklam dünyasında kadının konumu ikircikli bir konuma sahiptir. Nitekim kadın, reklamlarda hem hedef hem de araçtır. Hedefdir, çünkü kadın erkeğe göre tüketimle daha çok özdeşleştirilmiştir” (Özcan, 2015: 1).

“Tüketirken rasyonel olamayan kadın imajı ile “ideal kadın bedenine” ulaşmaya çalışmayı hedefleyerek sürekli “mal ve hizmet” satın alan kadın imgesi, reklamların vazgeçilmez öğesidir. Diğer bir yandan araçtır, çünkü hem kadının kendisine hem de toplumun diğer üyeleri olan erkeklere “satın alma” eylemini yaptıracak olan kadındır. Erkekleri cezbederek ve baştan çıkararak, kadınları da “ikna ederek” bu işlemi gerçekleştirmektedir” (Özcan, 2015: 1).

Berger kadının görsel bir meta haline gelmesini ve getirilmesini şöyle özetler; erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Kadın hiç durmadan kendini seyretmek zorundadır.

“Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle dolaşır. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye özellikle görsel bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (Akdağ, 2011: 64).



Resim 4: Dolce& Gabbana Markasının Çanta Reklam Afışı

Kaynak: <http://blog.radikal.com.tr/moda-alisveris/dolcegabbana-markasinda-kadin-olmak-56651>

“Yukarıdaki görselde kadın, onlarca leopar çanta arasında konumlandırılmıştır. Çantalar markaya ait olup satın alma davranışını oluşturmak adına sergilenmektedir. Burada sergilenen sadece çantalar değil aynı zamanda kadın bedenidir. Çünkü kadın da leopar desenli çantaların arasında; giymiş olduğu kıyafetin rengi, saçları ve bedeni uyumlu olarak konumlandırılmıştır” (Bakkal, 2014: 1).

“Esasen bir tüketim ürünü olan ve satın alınmak üzere sergilenen çantaların arasında bir kadın bedeninin varlığı sanki sergilenen bedenin de satın alınacak bir nesneymiş gibi sunulmasını normalleştirmekte ve o şekilde bir algı yaratmaktadır. Böylece tüketime sunulan sadece leopar desenli Dolce&Gabbana markalı çantalar değil aynı zamanda kadın bedeninin ta kendisidir” (y.a.g.e. 1).

Kadını biyolojik cinsiyetinden dolayı araçsallaştırıp, ikincil konuma düşüren reklamlar, toplumsal cinsiyetçi yaklaşım sergilemektedir. Toplumda kadına biçilen rolleri; iyi bir eş, anne ve cinsel obje olma gibi vurgulayarak ataerkil ideolojiye hizmet etmektedir. Seks objesine dönüştürülen kadının değerinin tek nedeni güzelliğidir. Kadın tüm düşünme işlevinden arındırılmış sadece görsel beğeni yaratmak amaçlı hedef kitleye sunulmuştur.

“Bu durumda reklamlar kadını kendine yabancılaştırmış olan kapitalist ataerki ile iş birliği yapmaktadır. İkinci dalga feminist hareketin ilk dönemlerinde, dayaa hayır eylemleriyle, feministler kadın kimliğinin ve bedeninin dayakla sömürgeleştirilmesine karşı çıkmıştır. Günümüzde ise seküler, modernist ideolojilerin “özgürleşmeye” çağırdığı kadın bedeni moda ve kozmetik sektörünün tasallutu altındadır. Moda ve kozmetik sektörü, “kadın kimlik ve bedeninin sömürgeleştirilmesinin” araçları olmuştur” (Özbudun, Sarı, 2007: 133).

Günümüzde kitle iletişim araçları, özellikle de televizyon reklamlarında kadına yönelik cinsiyetçi bakış açısı, kadını belirli bir rol içinde göstermiştir. Bu rol çok nadir olarak değişmektedir. Birçok ürün reklamında, kadınların nesne olarak yalnızca cinsel çekiciliği ön planda olan bir obje olarak kullanıldığı iddia edilmektedir. Reklamlarda kadınların vücutlarını sergilemeleri erkeklere oranla daha yaygındır.

“Kadınlar genellikle; kozmetik, giyim, ev eşyası ve sağlık ürünleri reklamlarında yer almaktadırlar. Bu reklamlar arasında ise iç giyim, kadın bağı ve çorap reklamlarında kadınların vücutları daha ön plana çıkmaktadır. Kadınların giyinirken ya da soyunurken, mayolu ya da yarı çıplak karelerinin bulunduğu birçok reklam mevcuttur. Çıplak bir kadın güzelliğin, erkeklerin arzusunun ve kadınların hayranlığının merkezidir. Özellikle otomobil reklamlarında kadın çekiciliği yoğun olarak kullanılmaktadır. Bu tür reklamlarda cinselliği adına gösterilen kadın adeta sömürülmektedir” (Karaca, Papatya, 2011: 481).



Resim 5: Dolce& Gabbana Markası Reklam Afişleri

Kaynak: <http://blog.radikal.com.tr/moda-alisveris/dolcegabbana-markasinda-kadin-olmak-56651>

“Yukarıda arka arkaya gördüğümüz görseller Dolce&Gabbana markasının sıklıkla kullandığı reklam afişlerinden sadece ikisidir. Hep üzerinde durduğum üzere; kadın hem televizyon reklamlarında hem sinema da hem de reklamlarda erkeğin bakışına sunulan seyirlik bir nesnedir. Sanıyorum bu görseller söylediklerimi en net şekli ile kanıtlar nitelikte. Çünkü afişlerden de anladığımız; elinde kamera bulunan erkeğin, görsellikleri ile iddialı olan kadınları görüntülüyor olmasıdır. “

“Poz verenlerin kadın, görüntüyü kaydedenlerin ise erkek olması esasen kadın bedeninin ne için ve kimin için kitle iletişim araçları yoluyla sergileniyor olduğunu açık ve net bir şekilde bizlere göstermektedir. Kadın, erkek için poz vereni; erkek ise kadını görselliği ve dişiliği dolayısıyla izleyen bir pozisyonudadır. Yani kadın erkeğin bakışına sunulan seyirlik bir nesnedir”(Bakkal, 2014: 1).

Cinselliğin açıkça ön plana çıkarıldığı kadın bedeninin seyirlik bir nesne olarak kullanıldığı reklamlar genellikle, otomobil, parfüm, iç çamaşırı olduğu gözlemlenmiştir. Reklamla kısa mesajlar ve dikkat çekici görsellerle sunulmuştur. Kadının kamusal alandaki etkisinin artması ve eşitlik mücadelesi ile bu durumun sınırlandırıldığı düşünülmektedir.

“1925-1950 yılları: Bu dönemde sabun markalarından, vernik ürünlerine, iç çamaşırından, diş macununa kadar marka reklamlarında kadın figürü kullanılmıştır. Bu dönem reklamlarında, göster ve sat temel alınarak bir nesnenin satışını sağlanmaktadır. Yalnız bu kez objeler ürünler değil, kadın bedeninin cinselliğini ön plana çıkartan görüntülerdir. Göster ve sat iki amaca hizmet etmektedir. Eğer hedef kadınlar ise, kadının bedeni markanın güzelliğini ön plana çıkarmak amacıyla kullanılmaktadır. Eğer reklam erkekleri hedef almışsa, kadın bedeni, erkekleri cezbetme ve bu tepkilerin marka ile özdeşleşerek marka değerine aktarılması amaçlanmaktadır”(Dumanlı, 2011: 141-142).

“Reklamlarda anne-eş veya cinsel obje olmak üzere iki tip kadın imgesine yer verilmektedir. Çoğunluğunu temizlik malzemeleri, çocuk bakım ürünleri ve gıda maddelerinin oluşturduğu reklamlar, eş-anne imgesini destekler niteliktedir. Böylece kadın, daha beyaz çamşır yıkayarak, daha iyi yemek yaparak, çocukları ve eşi için en doğrusunu seçerek ideal eş/anne rolünü üstlenmektedir. Diğer yandan kadın bedeninin metalaştırıldığı, haz nesnesi haline getirildiği reklamlar ise çoğunlukla erkeklere özel ürünlerde (jilet, after-shave, otomobil vb) ya da kadına özel olan ürünlerde (kozmetik ürünler, parfüm vb.) görülmektedir” (Demir, Yiğit, 2013: 459-472).



Resim 6: Sigara, Motor, Giyim, Losyon Gibi Ürünlerde Kadının Bedeninin Kullanıldığı Vintage Reklam Afişleri

Kaynak: https://www.pinterest.com/search/pins/?q=vintage%20advertising&term_meta%5B%5D=vintage%7Ctyped&term_meta%5B%5D=advertising%7Ctyped

“Kelebek Galerî Hürriyet haber sitesinde 8 Şubat 2015’de yayınlanan Aslı Barış’ın kaleme aldığı “Yeni Trend Vahşi Hayvanlar/ Diren Jaws” başlıklı habere göre; artık seksi pozların tek başına yetmediği ve vahşi hayvanlarla fotoğraf çekinmenin trend haline geldiği ifade edilmiştir.

“Rihanna’yı köpekbalıklarıyla yüzerken, Jennifer Lawrence’ı yılanlara sarılırken görünce şaşırmayın. Çünkü artık seksi pozlar tek başına yetmiyor. Yıldızlar ilgi çekmek için yeni bir trend geliştirdi: Şimdi moda, egzotik ve yırtıcı hayvanlarla poz vermek. Ama yıldızlar dünyasında oyun bitmez! İşte yeni şok! Sinema ve moda endüstrisinin rakiplerinden sıyrılmak için ürettiği yeni ‘çakallıkla’ tanışın: Vahşi hayvanlarla poz verme. Rihanna, Harper’s Bazaar’ın mart sayısında Jaws’ın ağzında poz vermiş! (...) Sonuç: İnternette tıklama rekoru. Bu devirde hangi kapak üç ay konuşulur ki?” (Barış, 2015: 1-10).

Bu haber adeta reklam ve moda endüstrisinin sınır tanımadığının bir kanıtı niteliğindedir.



Resim 7: “Yeni Trend Vahşi Hayvanlar/ Diren Jaws” Başlıklı Haberden Kareler

Kaynak: <http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/91827/2368/1/yeni-trend-vahsi-hayvanlar>

1.3.3. Popüler Kültürde Kadın İmgesi

“Kadının popüler kültür ürünlerinde ve metinlerinde sıklıkla ikincil planda gösteriliyor oluşu, kadın imgelerinin salt cinsellik temelli (beden eksenli) sergileniyor oluşu feminist kültür kuramcıları tarafından sıklıkla eleştirilen konulardan biri olmaktadır. Kitle iletişim araçlarının da desteklediği bu süreç, kadın imgesinin bu metinlerde cinsellikle yani bedenle eşdeğer tutulmasından kaynaklanmaktadır. Feminist eleştiri, kitle iletişim araçlarını kadın ve kadınlık hakkında cinsiyetçi, ataerkil ve hegemonik değerleri kuran ve yeniden üreten, erkek egemen toplumsal kontrolün temel araçları olma noktasında eleştirmektedir.(...) Feminist kuramcılar popüler kültür metinlerinde kadın imgesinin kullanılış biçiminden daha çok kültürün üretim sürecinde de ataerkil yapının belirleyici konumundan duydukları rahatsızlıkları dile getirmektedirler” (Özbek, 2008: 94-95).

“Popüler kültürün en etkili olduğu kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonun, kadını metalaştırması, cinsiyetçi yaklaşımlarda bulunarak kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve cinsiyet rollerini kullanması bakımından ataerkil yapıya hizmet etmektedir. Popüler kültürün kitleler üzerindeki etkisinin ardında olan en büyük unsurda ikonlardır. Popüler kültürün kadınları temsil eden stereotiplerin ve kısıtlayıcı rol modellerin inşasında önemli bir rolü vardır. “Erkek düşmanı” feministlerden, “ev işlerine gömülmüş” kadınlara, “cinsellik düşkünü” kadından “mesleğine nevrotik bir aşkla bağlı” kadına ve daha nicesine uzanan bir yelpazede, popüler kültür mizojenist politikaları teşvik eden kadın stereotiplerini kurar ve topluma yayar” (Akkaya, 2015: 216).

“Nitekim popüler kültür hâkim kadınlık imajının inşa edildiği alanlardan biridir. Belli bir kadınlık algısını yaratır ve sürekli kılarken, “ideal kadın”ın nasıl davranması gerektiğini de bildirir. Ancak, popüler kültür basitçe kadınların “yanlış bilinçlenmesine” hizmet eden bir mecra olarak bir kenara atılamaz. Çünkü popüler kültür hâkim kadınlık söylemlerinin bir yandan yeniden üretilirken öbür yandan da bozulmaya uğratıldığı bir alandır” (Akkaya, 2015: 216).

“Popüler kültürün tüketime etkisinin kadın bedeninin teşhirinden geçerken, kapitalizm daha çok tükettirmek için kadını objeleştirmekten hiç çekinmemektedir. Tüketim kültürünün ve tüketimi arttırmak için cinselliğin ve kadın bedeninin bu derece yaygın kullanılmasının altında kapitalizmin onu bir metaya çevirmesi yatmaktadır. Kapitalizm, kendi devamını sağlamak için herşeyden önce insanı nesneleştirmekte ve onu kendisine yabancılaştırmaktadır. Marc Jacobs için Victoria Beckham’ın alışveriş torbası içinde çekilmiş moda fotoğrafı da seyircinin/tüketicinin de nesneleştirildiğine dair güzel bir örnektir.”

“Öyle ki, Juergen Teller bu markanın çekimleri için Victoria Beckham’ı torba içinde çekmeye ikna ederken, en çok fotoğraflanan kadınlardan birisinin kendisi olduğunu ve dolayısıyla kendisinin de bir çeşit ürün/nesneolduğunu dile getirmiştir” (Aydoğan, 2011: 50).



Resim 8: Victoria Beckham- Marc Jacobs Reklamı/ Juergen Teller, Posh in a Bag, 2008

Kaynak: <http://cdn2.sosueme.ie/wp-content/uploads/2014/02/victoria-beckham-marc-jacobs.jpg>

1800’lü yılların sonlarında çıplak kadın imgesi sinemaya, gazetelere ve dergilere girmeye başlamıştır. Erotik imgelerin ticarileşmesi hızla artarken, kadınlar da erkeklerle birlikte kadın biçiminin röntgenci izleyicileri haline gelmiştir. 1930’lara gelindiğinde yarı çıplak kadın resimleri popüler kültürde yaygınlaşmış durumdadır. Life gibi orta

sınıf aile dergileri bile mayolu poz veren kadınlar gibi kadın fotoğraflarını yayınlamaya başlamıştır.

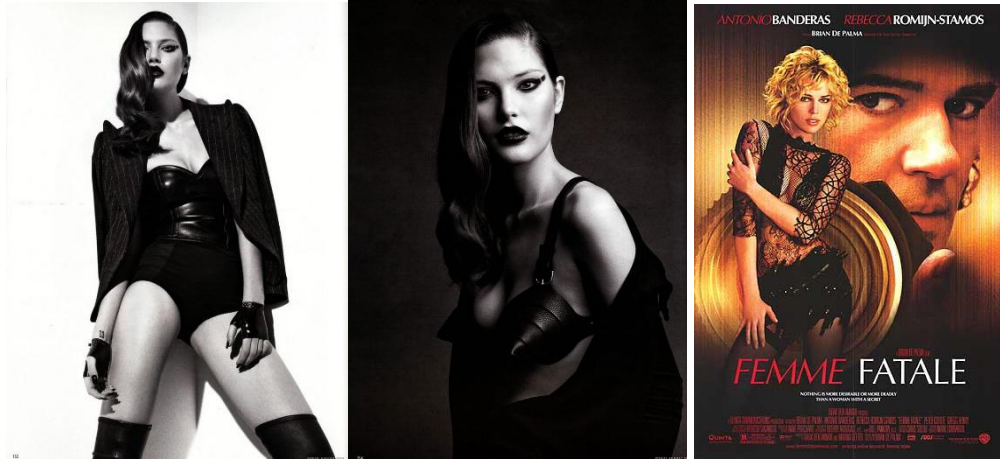
“İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood stüdyoları ve popüler dergiler baska ülkelerdeki askerlere “poster kızı” resimleri göndermektedir. 1940’larda, Amerikan halkı genel olarak, “poster kızları”nı fahişe olarak değil, askerlerin moralini yükselten vatanseverler olarak övmektedir. Yirminci yüzyılın ortasına gelindiğinde, seks sembolü olarak kadın bedeni artık Amerikan popüler kültürüne nüfuz etmiş durumdadır”(Varol, 2013: 112).



Resim 9: Poster Kızları- 1940-1949

Kaynak: <https://www.pinterest.com/juliebelle28/fab-40/>

Popüler kültür çoğunlukla kadın düşmanlığını destekleyen ürünler sunmaktadır. Örnek olarak; bir popüler kültür ikonu olan femme fatale yani baştan çıkaran kötü kadın modelidir. Femme fatale, kötü, ahlaksız güzellik ve cinselliklerini kullanarak erkekleri aldatan kadın karakterlerini ifade etmektedir. Bu kadınlar filmlerde, romanlarda geleneksel cinsiyet rollerinin dışına çıktıkları için kötü olarak gösterilmektedirler.



Resim 10: Famme Fatale Kavramı Ölümcül Kadın Anlamına Gelen Bir Popüler Kültür İkonudur.

Kaynak:https://tr.pinterest.com/search/pins/?q=femme%20fatale&term_meta%5B%5D=femme%7Ctyped&term_meta%5B%5D=fatale%7Ctyped

Kadın kimliği kitle iletişim araçları ile şekillendirilmekte ve topluma sunulmaktadır. Kitle iletişimin en etkili araçlarından biri olan televizyonlarda, kadın bedeninin değersizleştirilmesi, reklamlarda obje olarak kullanılmaması cinsel taciz ve tecavüzü meşrulaştırmakta, kadına şiddeti olağan göstermekte ve toplumun kadınlar hakkındaki algılarıyla oynamaktadır.

“Betty Friedan, *Kadınlık Gizemi* (1983) adlı eserinde, İkinci Dünya Savaşı sonrasında çıkan dergilerdeki kadınların temsili görevlerini göstermeye çalışmıştır. Yaptığı araştırmada, Friedan “ev kadınlığı” rolünün merkeziliğini görmüş ve ev kadınlarının tüketim kültürüyle ne kadar içli dışlı olduklarını çıkarsamıştır. Dergilerdeki verilere göre, kadınlar, evlerinin düzenini sağlamak için çabalamakta; bunun için de hep daha çok ve daha yeni ürünler almaktadır. Friedan elde ettiği bulguları, daha sonra kadın izleyicilere sormuş, verdikleri cevaplardan da, kadınların, “popüler kültür ürünlerine” karşı tepkili olduklarını, çizilen kadınsal imajlardan çok hoşnut olmadıklarını çıkartmıştır.”

“Kathryn Weibel ise edebiyatta, televizyonda, sinema ve kadın dergilerinde “kadınların, nasıl pasif, iyi, ahlaklı ve güzel” olarak betimlendiğini göstermiştir. Weibel’a göre kadınların popüler kültür ürünleri üzerindeki kontrol skalasının genişlemesi, imgelerin edilgenlik derecesinin azaldığını göstermektedir. Bu yaklaşımı benimseyenlerin temelde birleştiği nokta, popüler kültürün oluşturduğu kadın imgelerinin ve algılarının değişmesi gerektiği yönündedir” (Okutan, 2012: 45).

Kitle iletişim araçları popüler kültür ürünlerinin tüketilmesinde önemli rol oynamaktadır. Postmodern yaşamda tüketim toplumu herşeyi metalaştırdığı gibi kadın bedenini de metalaştırmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANAT VE TEKSTİL SANATI

FEMİNİST SANAT VE TEKSTİL SANATI

2.1. Feminist Sanatın Doğuşu

“Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok, kadın sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp, sanatçı “konumuna geçen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı değil, aynı zamanda yaratıcısıdır. Erkek sanatçı ve kadın esin perisi/model mitini 1960’lardan beri yıkmaya çalışan feminist sanatçılar, Batı sanatında yerleşmiş erkek egemen bakışı ve onun ürettiği kadınlık temsillerini yerinden kaydırarak yeni temsil biçimleri öneriyorlar. İhlal politikalarının en önde geleni, yabancılaştırma. Griselda Pollock’a göre yabancılaştırma, feminist sanatçılar için yaşamsal önem taşıyan bir stratejidir, çünkü kültür tüketimine hâkim olan, geleneksel olarak fetişist yapıları aşındırır. Yabancılaştırmayan sanat feminist olamaz” (Fergan, 2013: 3).

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması 1971’de Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesiyle başlar. Nochlin bu soruyu yanıtlarken şunu vurgular:

“Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de “toplumsal koşullar”dan “etkilenecek” ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çerçevede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir”(Antmen, Gouma, Mathews 2012: 14-19).

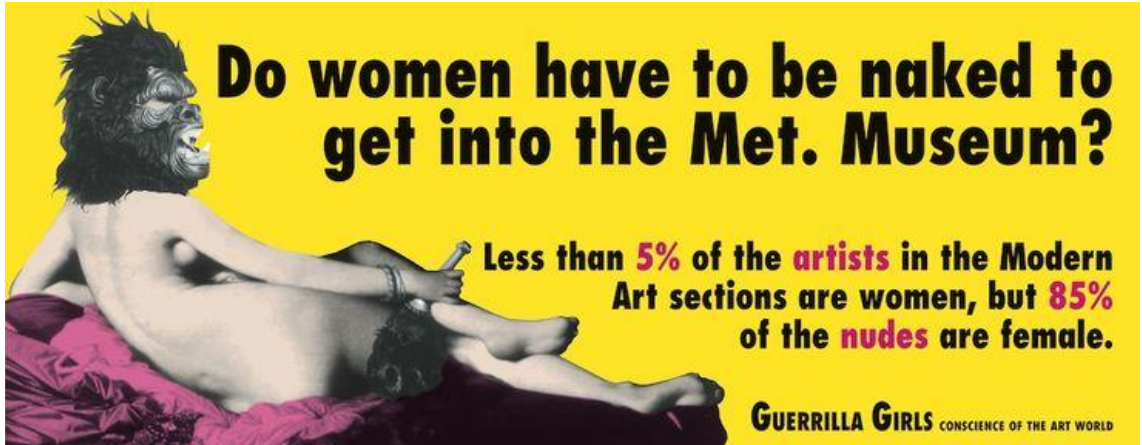
“1971 yılında feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı bir makale yayınladı. O dönemde sanat eleştirmenleri arasında büyük tartışmaların çıkmasına neden olan bu makalede Nochlin, ‘sanat üretiminin zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan kendi içinde tutarlı bir biçim dilini

gerektirdiğini' söyler ve bunların uzun süreli çıraklık, eğitim ya da bireysel çabalarla öğrenilebileceğini ekler. Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının nedeni olarak tarih boyunca oluşturulmuş kurumları ve bunların başında da eğitim kurumunu gösterir. Nochlin'in çağrısı sanatçıları değerlendirirken deha kavramı etrafında şekillenen büyük sanatçıların başarı öykülerini bir kenara bırakmak ve bu sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal ve kurumsal yapılara bakmaktır.”

“Böyle bir bakış açısıyla ‘büyük kadın sanatçıların’ olmamasının yanında hangi sınıflardan ve toplumun hangi katmanlarından daha çok sanatçı çıktığı, büyük sanatçıların kaçının ailesinde sanatçı bir kökenin olduğu sorunsallaştırılabilecek; kadınların içinde yaşadığı koşullar göz önüne alınarak sanat üretimine kadınların hangi şartlardan dolayı katılamadığı ortaya serilebilecektir” (Özudoğlu, 2011: 112).

“Feminist sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat yapıtları eleştirel ve sorgulayıcıdır; kadının özünü kavramaya yöneliktir ve süregiden bir tartışma zemindir. Feminist sanat, kadının tarihsel rolünün, anne, eş ve erkekler tarafından itildiği bir konum olarak fahişe, azize, bakire ve cadı olarak tarihsel rolünün sanatsal anlamda ortaya konmasıdır” (Antmen, 2012: 249).

Gerilla Kızlar 1985'te kadın sanat dünyasının alışlagelmiş kalıplarını yok etmek için bir araya gelmişlerdir. Gerilla Kızlar'ın eylemlerinin başlıca çıkış noktası ataerkil kültürün yarattığı toplumsal düzen içerisinde sanatın feminist bir bakış açısıyla yeniden gözden geçirilmesi ve sanat alanındaki ayrımcılığın sanat tarihi geçmişinden günümüze uzanan süreçte görünür kılınmasıdır. Bu mücadelenin sonucu olarak günümüzde kadın sanatçıların kabul görme ve eserlerinin müzelerde sergilenme oranı %5'ten %22'ye yükselmiştir.



Resim 11: Guerilla Girls, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?”, 1989 Afiş

Kaynak: Guerilla Girls, <http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/2011/02/21/guerilla-girl/>, (30.6.2014).

“Feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar’ın (Guerilla Girls) bir işinde “Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?” sorusu dikkat çeker, aynı grubun diğer bir işinde 17,7 milyon dolarlık tek bir Jasper Johns resiminin sanat tarihin her döneminden seksen yedi kadın sanatçının seksen yedi yapıtının toplamına eşdeğer pahada olduğunu öğrenebiliriz, yine bir diğer işte ise, kadın sanatçı olmanın ‘avantajları’ yazılıdır: Her zaman ikinci planda kalacağının bilinciyle çalışmak! ” (Antmen, Gouma, Mathews, 2012: 7).

“Müzelerdeki nü eserlerde kadın bedeninin seyirlik bir nesneye indirgemesini protesto eden feminist eleştiri öncelikle sanat tarihinin cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya çıkarmayı amaçlamış ve bunu başarmıştır. Feminist eleştirmenlerin yazdığı bu makalelerde sanat tarihinin ataerkil biçimde şekillenen yapısı, kadınların yanı sıra her ‘ötekinin’ nasıl dışlandığı ve bunun yanı sıra kadın ressamların ve her ötekinin hak ettikleri konuma kısa vadede ulaşmasını engelleyen dışlama yöntemleri ortaya koymaktadır” (Krom, 2014: 127-128).

“Sanatta feminist hareket 1960’lı yılların sonlarında, birkaç yıl öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizm’in etkisiyle başlar. En başından itibaren ABD’nin batısındaki sanatçılarla doğusundaki sanatçıların öne çıkardığı konular farklı

olmuştur. New-York sanatçıları kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirerek ekonomik eşitsizliği ve sergilerde ki eşitsizliği hedeflerken, Batıda ki sanatçılar ise kadın bilincine ağırlık verir” (Antmen, Gouma, Mathews, 2012: 19).

“Feminist sanat eleştirmeni Moira Roth “1970’lerde ki ilk kuşak feminist sanatçıların öncelliğinin kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmak ve kadınların koşullarını başkalarına anlatırken sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol izlemek” olduğunu belirtir. Bu koşullar zaten çağın değişimi ile değişecek ve özgürlükçü cinsel ortam içerisinde feminist sanatçılar, kendi varoluşlarına daha çok dayanak bulacaklardır” (Söylemez, 2011: 3).

“Nochlin’in makalesinin ardından feministler tarihteki kadın sanatçıları araştırmaya yönelirler ve onların ortaya koyduğu eserlerin niteliklerini, değerlerini incelerler. Bu dönemde kadınların sanat dünyasındaki varlığı görünmeye başlar; kadın sanatçılar tarafından haklarını savunmak için birçok dernek, örgüt gibi sivil oluşumlarda bir araya gelirler; kadınlar tarafından modern sanatlar müzesini basmak gibi çeşitli radikal eylemler gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların çalışmalarını sergilemek için galeriler açılır. Ortaya çıktığı ilk on yıl içinde feminist sanat bir kız kardeşlik duygusu yaratır, sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini gösterir. Bu dönem feminist kadın sanatçılar ve eleştirmenler ‘birinci kuşak’ olarak adlandırılmaktadır.”

“En yalın anlatımıyla birinci kuşak feminist eleştirmenler daha çok kadın sanatçı keşfetmeye çalışmış, yaşadıkları dönemlerdeki toplumsal koşullar ile kadınların sanat üretimi arasındaki doğrudan bağlantıları ifşa etmiş ve feminist eleştiri için kurucu bir rol oynamıştır “(Özüdoğru, 2011:112).

“Feminist sanatın başlangıç evresini oluşturan “birinci kuşak” feminist sanatçılar, özellikle 1960-80 sürecinde yoğun bir üretimde bulunmuşlar ve bu üretimlerinde belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım bir yandan kadını erekten ayıran biyolojik özelliklere odaklanılmasına, öte yandan tarihsel süreçte “kadınlıkla” bağlantılandırılan ‘dekoratif’, ‘küçük’, ‘minör’, ‘duygusal’, ‘amatör’ gibi özelliklerin üzerine gidilmesine yol açmıştır(...) Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça

kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir”(Antmen, 2012: 242).

“Carolee Schneeman’ın kadın bedeni kullanarak yaptığı performanslar, Judy Chicago’nun 22 kadın sanatçı ile gerçekleştirdiği “Yemek Daveti”, Yoko Ono’nun “kesip biçme işi”, Sherrie Levine’nin fotoğrafları, kadın bedeninin temsillerine, ideolojilere ve cinsel kimliklere, hem bilinçaltı hem de bilinçdışı formlarla dikkat çeker. Feminist sanatçıların kadınsal kimliklerini farklı anlatım dilleri ile görselleştirmeleri feminizmi kategorize etmektedir. Dikkat çekici olan bu kategorik platformda bir grup sanatçının kadını, imgelerle, kodlarla yansıtmaları ve estetik düşünce geleneğine eleştiri getirmekle beraber; kadına ait tüm düşünce temsillerini yapı sökümü uğratmaya çalışmaları olmuştur. Böylece bu sağıduyudaki sanatçılar, alışılmış kadın imgelerini alaşağı etmek için geleneksel kodları, başkaldırının aracı olarak kullanmışlardır” (Söylemez, 2011: 3).



Resim 12: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, 1974- 1979, (Ahşap, Seramik, Kumaş, Boya- 1463x1280x91.9 cm) Brooklyn Müzesi

Kaynak: Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Judy Chicago,

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/judy_chicago.php

“Çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen “Yemek Daveti”, kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyar. Tarih boyunca göz ardı edilmiş pek çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan bu üçgen biçimli sofrası, kadın hareketlerine adanmış bir tür simgesel anıttır. Feminist sanat bağlamında gündeme gelen sonraki kuşak sanatçılar içinde yer alan ve 1980’lerden sonra isimlerini duyuran Cindy Sherman(1954-), Sherrie Levine (1974-), Barbara Kruger (1945-) gibi sanatçılarsa, kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine, yapısökümcü bir yaklaşım içinde kültürel çözümlemelerin sanatsal ifadesine yönelmişlerdir” (Antmen, 2012: 240-242).

“Yeni dişil sanat eski düşüncelere bir reaksiyon olarak gelişir. Feminist flama altında her kesimden kadın toplanır. Zenci kadınlar, sosyalistler, lezbiyenler. Bu kadınlar kadınların kaderlerinin toplumun kaderini de belirleyeceğine inanırlar. Feminist flama altında toplanan farklılıklar sanat galerilerine yeni bir içerik yeni bir

bakış açısı, kazandırır. Artık karşımıza cesurca işlenmiş konular çıkar. Bunların bazıları deri rengi, etnik kimlik, tipik kadın hastalıkları, seks, annelik, figür, diyet ve bir tabu olan aybaşı kanamasıdır.”

“Kadınlar yapıtlarını oluştururken geleneksel tekniklerini ve materyalleri de kullanırlar. Örneğin bazı yapıtlarda kadınların geleneksel kıyafeti ve moderniteyi bir arada işledikleri de görülür. Başından beri birçok kadın sanatçı kadının biyolojik özelliği olan rahim konusu üzerine yoğunlaşmıştır. Bunu yapmalarının nedeni, cinsel farklılığın, kadın vücudu ve ruhunu anlatmanın en iyi yolu olduğu düşüncesidir.”

“Kadın sanatçılar geleneksel malzemelerin dışında materyal kullanmalarıyla da sanatın sorularını ve ifadelerini genişletmişlerdir. Kadın sanata kendi kişisel tecrübeleri içinde tanıştığı malzemeleri sıkça aktarır. 1970’lerin sonunda kültürel şartlar kadının vücudunu kullanmasına aracılık eder. Amerika’da kadın sanatçılar, çoğunlukla otobiyografik ve direkt kadın vücudu üzerinden çalışmalar sergilerken, Avrupa’daki kadın sanatçılar sosyolojik, psikanalitik ve karşılaştırmalı bir yol seçerler” (İnce, 2011: 10).

2.2. Tekstil Sanatı’nın Tarihi Ve Gelişimi

“Tarih boyunca geleneksel yöntemlerle zanaat-sanat entegrasyonu ile üretim yapan tekstil sanatçıları, endüstri devriminin getirdiği makineleşme ile seri üretime geçerek sektörleşmiş; ancak ürünlerde kalite bozulmuş ve estetik değerler kaybolmuştur. Ucuz ve kalitesiz seri üretime karşı İngiltere’de William Morris’in başlattığı “Arts and Crafts” hareketi, makineye dur diyerek mutluluğu el sanatlarında aramayı ve geçmişe dönmeyi savunmuştur. İngiltere’de açılan el sanatları okulları ve müzelerinden sonra Almanya’da doğan Bauhaus (1919 -1933) okulu, “sanat ve teknoloji - yeni bir beraberlik” sloganıyla, sanat eserlerini müzelerden, kapalı salonlardan, meydanlara, gündelik kullanım eşyalarına taşıyarak sanatı toplumsal yaşamın hizmetine sunmuştur.(...) Bauhaus’un deneysel tekstil atölyelerinde, (lif sanatçıları) sanatsal tekstil tasarımcılarının elyafları; elyafların ısı, basınç ve kimyasallara verdiği tepkileri bilinçle yönlendirerek yaptıkları denemeler, özgün form arayışları sanatçıların da ilgisini çekmiştir” (Tuna, 2013: 48).

“Dokuma konusunda başarılı çalışmalar sunan ve tekstil sanatlarına yönelik temellerin atılımının yapılmış olduğu yüzey tasarı hareketlerini ortaya koyan dokuma sanatçısı Anni Albers yapmış olduğu duvar dokumasında farklı malzemelerin kullanımını ön plana çıkartarak yeni dokuma sanatı anlayışına öncülük etmiştir Albers’in dokumalarında sonraki dönemlerde tekstil sanatları olarak adlandırılacağı sanat anlayışına verilebilecek örnekler arasında pamuk ipliği ile ince metal tel kullanarak yapmış olduğu el dokuması ilgi çekmiştir. Dokuma sanatı adı altında gerçekleştirilen bu tür farklı yaklaşımlar sanat hareketlerinin de etkisiyle tekstil sanatları olarak adlandırılan çağdaş dokuma sanatının temellerini ortaya atmıştır” (Çotaoğlu, 2011: 7).



Resim 13: Kurt Wanke Dokuma tezgâhında dört öğrenci ile birlikte 1925-1932

Kaynak:Bauhaus-Archiv Berlin, http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4303

“Teknoloji ve bilimle desteklenen çağımız yapıtlarında, tasarımın estetik değerleri ve fonksiyonel değerler birlikte düşünülmektedir. Endüstri devrimi ve Bauhaus’la şekillenen yeni üretim modeli, tekstil tasarımcılarına yeni ufuklar açmıştır. Tekstil tasarımcıları, sanatsal tekstil yapıtlarını sergileme şansı bulurken, özellikle

giyilebilir sanat çalışmaları moda dünyasına kaynak oluşturmuştur. Joseph Beuys, Christo, Andy Warhol, Alberto Burri gibi sanatçılar, tekstil malzeme ve tekniklerini kullanarak lif sanatının (Fiber art) plastik sanatlar ortamlarında kabul görmesinin yolunu açmışlardır.”

“1962 yılında düzenlenmeye başlayan Lozan Bienali, Shelly Goldsmith ve Magdalena Abakanowicz gibi tekstil sanatçılarının sanatsal tekstillerinin, mimari, heykel ve modaya yön veren yapıtlarının sergilenmesine önderlik etmiştir” (Tuna, 2013: 47).

“Dokumanın sanat olarak nitelendirilmesine yol açan ilk sanatsal çalışmalar dokuma resimler (tapestry) olmuştur. Dokuma sanatı, tapestry sanatının ortaya çıkışından birkaç yüzyıl sonra sanatsal bir obje olma özelliğini kazanmıştır. Ortaçağ boyunca Tapestry sanatında teknik aynı kalmış fakat değişik yorumlara ve farklı malzemeler ile birleşerek birçok kullanım amacına hizmet etmiştir. Tapestryler işlevsel amaçlarının yanı sıra görkemli şatoların dekoratif özelliğini arttırmak içinde kullanılmış ve o dönemde yaşayan asiller ile burjuvaların ihtişamının bir göstergesi haline gelmiştir.”

“Tapestry sanatında dokumaların gelişimi 14 ve 15. yüzyılda zirve noktasına ulaşmıştır. Bu sanatsal çalışmalar Art & Crafts ve Bauhaus sanat anlayışları ile gelişim göstererek yeni dokuma sanatı kavramları ortaya çıkmıştır. Daha sonraki dönemlerde Lozan Bienali ile dokuma sanatına farklı yaklaşımlar ve yenilikler getirilerek tekstil sanatları kavramı doğmuştur. Çağdaş tekstil sanatı yani tekstil sanatları anlayışı özgün dokuma teknikleri ve geleneksel dokuma teknikleri ile bir arada kullanılıp farklı materyallerle bütünleşip sanatçıya özgün bir yorum kazandırmaktadır” (Çotaoğlu, 2011:2).

“Uluslararası niteliğe sahip tekstil sanatları sergileri, sanatçıların birbirlerinden ilham almasını, işlerini sunabilmesini ve fikir paylaşımında bulunabilmesini sağlayan platformlar olarak işlev görmüştür. Bu nitelikteki sergilerin ilki, 1961'de Lozan'da kurulan *Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne*'in (CITAM, Uluslararası Antik ve Modern Duvar Halısı Merkezi) himayesinde 1962 yılında İsviçre'nin Lozan kentinde düzenlenen, öncülüğünü Jean Lurçat'nın yaptığı, Lozan

Duvar Halısı Bienali'dir. 1960 yılında Anni Albers, Trude Guermonperez, Ed Rossbach ve Lenore Tawney'in araştırmaları ve çabaları sonucunda düzenlenen “*International Fabric Exhibition*”ın, Bienal'in hayata geçirilmesini sağlamış olan ön etkinliklerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Bienal'in, duvar halısı sanatının çağdaşlaşıp yaygınlaşmasında ve lif sanatının oluşumunda büyük önem taşıdığı düşünölmektedir” (Özpınar, 2009: 96).

2.3. Çağdaş Tekstil Sanatı ve Kadın Kimliğı

Çağdaş tekstil sanatlarının kaynağı endüstri devrimiyle başlayan sürece dayanmaktadır. Tanrıça imgesinin, besleyen, şıfa veren, iyicil bir anneden, eril tanrıların baskın olduğu bir geleneğe dönüşmesinde, istilaların yanı sıra, çevresel ve ekonomik değışikliklerin de önemli bir rolü olmuştur. 20. yüzyıl modernizm esintilerini, bilim ve teknolojinin gelişimiyle kalıcı ve hızlı bir biçimde yaymıştır. Modernizm çağı, kadının kendisini modern bir kadın şeklinde yaşamın tüm alanlarında ifade edebilmesini sağlamıştır.

“Bilim, edebiyat ve sanatta kadının ismini yazdırmaya başladığı bu dönemlerde görölmüştür. Kadın toplumun dolayısıyla sanatın en önemli konusudur. Çünkü yaşamın niteliğini ve kimliğini belirleyen kadının duruşudur. Kadın toplumun temel dinamiklerindendir. Sanat, toplum, kadın iç içedir. Kadın doğası gereğı sahip olduğu estetik duruşu ile sanata yönelmesi ve kimliğini sanatla beslemesi onu ayrıcalıklı bir konuma getirmektedir” (Tekin, 2009: 485-487).

Sanatta tekstilin kullanımı kadın sanatçılar tarafından ataerkiye bir tepki olarak 1970'lerin sonlarında ortaya çıkmış ve toplumsal cinsiyet rollerine kendilerine özgü sanatlarıyla cevap vermişlerdir. Kadınlar yine kendileriyle özdeşleşen malzemeleri kullanarak toplumda sanatçı kimlikleri ile bir birey olarak var olma isteklerini ortaya koymuşlardır. Tekstil malzemelerinin sanatta kullanılması Feminist söylem açısından oldukça önemlidir.

“1960 sonlarındaki feminist sanat hareketi sayesinde kadınların ev içi uğraşı kabul edilerek, zanaatleri olarak görülen bu ürünler; tekstil ve seramik gibi materyaller aracılığıyla kadınlar, kendi sözlerini üretebilecek bir alan oluşturmuşlar ve tüm yaratıcılıklarını bu malzemeler üzerinden sergilemeye çalışmışlardır. Ayrıca, dikiş, dokuma, örme gibi teknikleri kadınların yaratma faaliyeti, ya da kadınlara özgü yaratıcı bir teknik olarak benimseme fikri de sahiplenilmiştir. Dikişin sadece bir hobi veya iş değil, feminist bir duruş olduğu öne sürülmüş; bu teknikle kadınların manifestolarını yazdıkları bir dil kurguladıkları ifade edilmiştir. Kumaşları dikerek ya da ipleri örerek bitişiren kadınların, onarıcı, yaratıcı bir iş yaptığı ve nesnelere ikinci bir yaşam şansı verdiği sıklıkla dile getirilmiştir.(...) İşte feminist sanatın keşfettiği, kadınların yüzyıllardır elinde bulunan ve erkeklerle yarışmak durumunda kalmadan kullanabildikleri bu malzemeyi; tekstili ve tekniği; dikiş-dokumayı, kendi sözünü oluşturmak için yeniden açığa çıkarmasıdır” (Uysal, 2014: 44-118).

2.3.1. Lif Sanatı/ Fiber Art

“Lif sanatı anlayışı özgün dokuma tekniklerini geleneksel dokuma teknikleri ile kombinasyon yapılarak birçok farklı malzemelerin kullanılması ile sanatçının özgün yorumlarına dayanmaktadır(...) Lif sanatına yönelik temellerin atılıminin yapılmış olduğu yüzey tasarımı hareketlerini ortaya koyan dokuma sanatçısı “ Annı Albers”, yapmış olduğu duvar dokumasında farklı malzemelerin kullanımını, ön plana çıkartarak yeni dokuma sanatı anlayışına öncülük etmiştir. Albers’in dokumalarında son dönemlerde lif sanatı olarak adlandırılacağı sanat anlayışına verilebilecek örnekler arasında pamuk ipliği ile ince metal tel kullanarak yapmış olduğu el dokuması ilgi çekmiştir. Dokuma sanatı adı altında gerçekleştirilen bu tür farklı yaklaşımlar sanat hareketlerinin de etkisiyle lif sanatı olarak adlandırılan çağdaş dokuma sanatının temellerini ortaya atmıştır.”

“1946 yılında Amerika’da kurulan modern sanatlar müzesinin kurulması ile 1962 yılında kurumsallaştırılan Lozan Goblen Biennale gerçekleştirilmesi ile dokuma sanatı lif sanatı olarak adlandırılmaya başlanmıştır” (Uğur, 2006: 39).

“Lif sanatı (fiber art, art fabric), lif ya da lifli malzemeler kullanılarak oluşturulmuş, başka hiçbir teknik ve malzeme ile benzeri oluşturulamayacak, yüksek estetik değere sahip sanat yapıtlarının ve bu yapıtları kapsayan akımın adıdır. İlk deneysel çalışmaların 1920'li yıllarda Bauhaus Okulu'ndaki sanatçılar tarafından başlatıldığı, bu sanatçıların yolunu açanın da duvar halısına (tapestry) yenilik getiren William Morris (1834-1896) olduğu kabul edilir. 20. yüzyılın başında, hem duvar halısı hem de klasik tekstil geleneği, Avrupa'nın kültür ve sanat ortamında oluşan değişimlere paralel olarak dönüşüm geçirmeye başlar ve yüzyılın ortasına gelindiğinde modern tekstil tekniklerine ve yeni malzemelere doğru evrilir. Lif sanatı eserlerinin sergilerde yer almaya başladığı bu dönemi yeni teknolojilerin gelişimi izler. 1980'li yıllara gelindiğinde bilimin ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi lif sanatı yapıtlarının da yeni bir yol çizmesini sağlar.”

“Yüzyılların tekstil geleneğini, yeniliklerle ve teknolojik gelişmelerle bir araya getiren lif sanatı, 1980'li yıllardan itibaren güncel ve disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemeye başlar. Bu bağlamda, lif sanatının oluşumuna, duvar halısı ve broderi gibi klasik tekstil tekniklerinin etkileri kadar, Endüstri Devrimi'nin getirdiği teknik olanakların, sanat, mimarlık ve düşünce akımlarının, sergilerin, sanat platformlarının ve yeni teknolojilerin de katkıda bulunduğu söylenebilir” (Özpınar, 2009: 24).

“Lif Sanatının çıkış noktası ya da ana yapısı dokuma sanatıdır. “Dokuma Sanatı” terimi ilk olarak II. Dünya Savaşından sonra Larsen ve Constantine tarafından kullanılmıştır. Larsen ve Constantine, Dokuma Sanatını şöyle ifade etmiştir: “dokuma sanatı, sanatçı tarafından özgür olarak tasarlanmış bir yapıdır. Bu yapı hem dokuma tezgâhından, hem onun dışında öteki tekstil teknikleri kullanarak yapılmış sanatsal bir çalışmadır. Aynı zamanda sanatçının hayal gücü, tutkusu ve yeteneği teknik ve malzeme ile yansıtılır.”

“Anlaşıldığı gibi dokuma sanatının en önemli noktaları, tasarım (renk, form, doku), teknik ve fikirdir. Dokuma sanatında dönüm noktası, Bauhaus Okuludur. İlk temsilcileri; Anni Albers, Otto Berger, Gunta Stözl'dür. Stözl'a göre statik, dinamik,

heykelimsi, işlevsel, yapı ve uzamsal doğa unsurları göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yönüyle tekstil sanatı geleneksel sanat kapsamından çıkmıştır.”

“Fakat lif sanatının başlangıcı 1960 yılında Lozan Bienali’ndeki tekstil sanatçıları olan; O. Amaral, M. Abakanowicz, J. Owdzka, W. Sandley, J. Lurcat, M. Cuttoli ile olmuştur. Bu isimler, tekstil sanatına farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Lif sanatı olarak ilk kez Biennales Internationales de la Tapisserie, Lausanne, İsviçre’de görülmüştür. Dokuma sanatı, tekstil sanatı ve lif sanatı adları, aslında tarihsel akışı göstermektedir.”

“İlk olarak geleneksel sanatlardan doğan ve sonra sanatsal ifade biçimine dönüşen dokuma sanatı, el sanatlarının daha üstüne çıkmış ve diğer tekstil tekniklerinden yararlanılarak oluşturulan kumaş tasarımlarının kullanılmasıyla da tekstil sanatı olarak çıkmıştır. Artık malzeme, teknik ve sanatsal görüntü açısından, ön planda kavramsal yaklaşımı getiren lif sanatı ortaya çıkmıştır” (Sakalauskaite, 2012: 38).

“Birinci Dünya Savaşı’na tepki olarak doğan sanat akımları resim ve heykel sanatının içine tekstil hammadesinin girdiği ilk dönemdir. Tekstil hammadesinin doğal görünümlü olması, esnekliği, katlanabilirliği, fiziksel özellikleri, buruşturulabilirliği, hafifliği gibi birtakım özellikleri sebebiyle sanatçılar tarafından tercih edilen bir malzeme olmuştur. Kullanılacak tekstil hammadesinin kendine has bir dili vardır. Mesela; kadifenin yumuşak görünümü, elyafın hafifliği, ipeğin parlaklığı gibi...”

“Sanatçı bu özelliklerin farkında olarak ve onları adeta yeni bir dil gibi kullanarak, yapıtına, lif sanatının getirdiği katkıları ekleyebilir. Lif Sanatı İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika’da gelişmeye başlamıştır. 1945-1960 yılları arasında yapılan çalışmalar askeri amaçlı idi. Sanayileşme sırasında savaşların artmasıyla durağan bir döneme girilmiş ve teknolojik gelişmeler askeri alanlarla kısıtlanmıştır.”

“Savaşın sonrasında sanatçıların çoğu savaşın getirdiği yıkımdan kaçmak için doğaya dönmüşlerdir. Sanatçılar özgürlüklerine kavuşmak ve savaşın geriliminden kaçmak için Amerika Birleşik Devletleri’ne sığınmışlar böylece lif sanatıda diğer sanat akımları gibi kendine yeni ve özgür bir gelişim alanı bulmuştur” (Çınar, 2007: 71-72).

“Feminist sanatçılar sanat çalışmalarını nakış ile birleştirdiğinde yani, bir yüzyıl sonra benzer bir başkaldırı ortaya çıkmıştır. Lif sanatını ve çizgi sanatını ayıran sanat ve el sanatı arasındaki farkı kabul etmemişlerdir. Çünkü nakış bir hobi olarak ya da ev işi becerisi olarak değerlendirilmiştir ve sanatta dikilmiş nesnelerin, iğne işlerinin ve nakışların varlığı Amerikan sanat kurumunu harekete geçirmiştir. Nihayetinde nakış bir sanat formu olarak yasallaşmıştır ancak bir süre daha, dikilmiş yüzeyler ve dikilmiş tekstil ürünleri resim ve heykel sanatlarının altında sınıflandırılmaya devam etmiştir” (Kibar, 2013: 99).

“20. yüzyılın başında sanatta ve tasarımda başlayan yeni dönem, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında tekstilin farklı bir ifade alanı olarak gelişimindeki altyapıyı hazırlamıştır. Wiener Werkstätte'yle başlayarak Bauhaus'la ilerleyen ve sanat ile zanaat arasındaki sınırları kaldırma çabası, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi tümel akımlarla devam etmiştir. Bauhaus Okulu'nun kapanmasıyla Avrupa ve Amerika'da üretimlerini sürdüren sanatçılar, yeni akımların ve yaşanan kültürel değişimlerin etkisiyle yeni üretimlerde bulunmaya başlamışlardır. 1950 sonrasına Art Fabric adı altında, lif sanatının ilk örnekleri görülmeye başlamıştır. Düzenlenmeye başlayan uluslararası tekstil sergileri, yenilikçi yapıtların yayılmasında etkili olmuştur” (Özpınar, 2009: 82).

Erkek egemen sanat dünyasında kadın sanatçıların kendileriyle özdeşleşmiş malzemeleri tercih ederek sanat dünyasında var olma çabası feminist hareket açısından incelendiğinde oldukça anlamlıdır.

Fevziye Eyigör Pelikoğlu, tekstil bazlı malzemelerin özellikle kadınlar tarafından kullanılan bir malzeme olmasının üslupsal bir tercih olduğunu ve sanatçı egosunun sanatçıyı en iyi yapabildiği şeye yöneltmesine bağladığını belirtmektedir:

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

2.4. Çağdaş Tekstil Sanatı'nda Baskı Tekniğinin Yeri

Tekstil sanatlarındaki çalışmaların sadece dokuma tekniği ile sınırlı olmadığını birçok tekstil tekniği kullanılarak sanatsal çalışmalar yapılmaktadır. Tekstil sanatının özünü dokuma sanatının oluşturmaya rağmen dokumadaki sınırlılıklar sanatçıları farklı malzeme ve teknikleri bir arada kullanmaya yönlendirmiştir.

“Gelişen teknoloji sayesinde genişleyerek hammaddeyi iplik ve farklı malzemeye, örgülendirmeden, doku farklılıklarına, üretim biçimlerinden, dokuma, örme, keçe gibi farklı teknikler kullanılarak üretilmiş tekstillerin yüzeyine uygulanan baskı tekniklerine ve bitim işlemlerine kadar geniş bir alana yayılmıştır. Tekstil endüstrisinde tasarımcıların teknik adamları, teknik adamların tasarımcıları zorlamaları, hatta büyük bir rekabet içinde olmaları yeni malzeme ve tekniklerin bulunmasına, dokuma, örme, baskı, işleme v.s makinelerinin kapasitelerinin genişlemesine ve hatta bilgisayar destekli tasarımları destekleyen bilgisayarlı makinelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tasarımcılar ve teknik adamlar arasında başlayan bu işbirliği sayesinde tekstil tasarımında çok farklı görsel etkilerle beraber geniş kapsamlı işlevsellik elde edilmiştir” (Çotaoğlu, 2011: 55).

“1980’lerden itibaren serbest tekstil sanatları şaşırtıcı bir çeşitlilikle: Keçe, dokuma, örme gibi üretim yöntemlerini; baskı, işleme aplike yorgan ve patch-work gibi bezemeleri; kağıt ve sepet yapımı gibi yöntemlerle heykelsi formları; bilgisayar destekli tasarım ve üretimler, aksesuar, performans, giyilebilir yaratılar, enstelasyonlarla ustaca harmanlanan tekstilin bütün olanaklarını; tekstilin diğer sanat disiplinleriyle birlikteliğini, malzeme sanatını (mixed-media) ve benzerlerini içerecek şekilde geniş bir profil göstermeye başlamıştır” (Çınar, 2007: 72).



Resim 14: Genes by Freudenthal and Verhagen - Photo Courtesy of Press Office
–Tekstil Sanatında Dokuma Ve Baskı Tekniklerinin Bir Arada Kullanılmasına Bir
Örnek

Kaynak: https://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/vogue-arts/2012/12/350-years-of-blue-jeans?refresh_ce=#ad-image240393

Günümüzde teknolojinin hızlı gelişmesi baskı tekniklerinde çeşitliliğin artmasına teknoloji ile doğru orantıda gelişmesini sağlamıştır. Tekstil sanatı denildiğinde akla ilk gelen dokuma olsa dahi sanatçılar bu çeşitlilikten faydalanmış ve bu gelişme sanatçının fikirlerini rahatça ifade etmesini sağlamıştır. Tekstil sanatında dokumanın yanı sıra diğer tekniklerin ve özellikle baskının kullanılması sanatçının ifadesinde hayal gücünün sınırlarını aşmasını sağlarken eserlere kavramsal açıdan zenginlik katmıştır.



Resim 15: Sumi Perera- Clothes Encounters/ Geleneksel ve dijital baskı resim yöntemlerinin kağıt, kumaş, deri, cam, seramik, metal, ahşap dikiş, el ve lazer kesim teknikleri ile kombine edilmesi.

Kaynak: <http://www.saatchiart.com/art/-CLOTHES-ENCOUNTERS/18593/43178/view>



Resim 16: Cecile Perra- Karışık Teknik

Kaynak: <http://www.artperra.fr/>



Resim 17: Ditte Sorensen, Tonight The Music Will Play, 30x40 cm

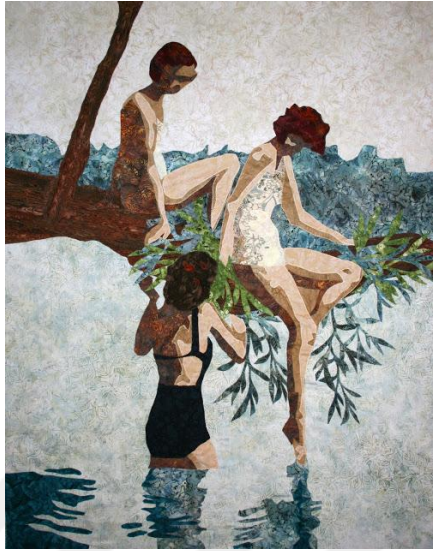
Karışık Teknik: Nakış, Transfer Baskı, Yorgan

Kaynak: <https://madstitch.bigcartel.com/product/madstitch-tonight-the-music-will-play>



Resim 18: Maurizio Anzeri, for Dazed and Confused, June 2011

Kaynak: <http://www.yatzer.com/The-embroidered-secrets-of-Maurizio-Anzeri>



Resim 19: Maggie Dillon- Summer of 1937- 45 x 55 cm Batik and threadwork

Kaynak: <http://maggie-dillon-designs.blogspot.com.tr/2011/11/summer-of-1937.html>



Resim 20: Jane Perkins' Remarkable Recycled Art "Plastic Classics"

Kaynak: <http://all-that-is-interesting.com/jane-perkins-remarkable-recycled-art>

2.5. Türkiye’de Çağdaş Tekstil Sanatı Ve Temsil Eden Kadın Sanatçılar

“Türkiye’de tekstil ürünlerinin dikiş ve dokumaların kullanılması ise çağdaş sanatın yavaş yavaş gelişmeye başladığı 1980’li yıllarda ortaya çıkmaya başlar. Tabi ki öncesinde geleneksel bir zanaat olarak tekstil ürünleri vardı ancak sanatsal bir yaratıcı düşünce sürecinin ilk kez 80’li yıllarda bir parçası oldular. Füsun Onur’un ilk kumaş işleri çoğunlukla kadın oluşuyla ve sıklıkla ifade edilen klişe tabiriyle “kadınsı duyarlılıkla” örtüştürülür. Kendisinin tül, iplik, kumaş gibi malzemelerle gerçekleştirdiği enstelasyonlar, kadın kimliğinin bir dışavurumu olarak gösterilir.”

1980’li yıllarda farklı gerekçelerle de olsa bu malzemeyi kullanan kadın sanatçılar Füsun Onur ve Gülsün Karamustafa’dır. Her iki sanatçıya da araştırmanın ilerleyen bölümlerinde işleri ile ilgili bağlamlar üzerinden değinilecektir. 1990 sonrası ve 2000’li yıllarda ise bu malzeme değişerek pek çok farklı içeriklerde kullanılmaya başlanacaktır. Bu içerikler incelemenin sonraki bölümünün kategorilendirilmesinde rol oynamış, sanatçıların malzemeye nasıl baktıkları ve onu nasıl anlamlandırdıkları, çevreleriyle nasıl ilişki kurdukları açıklanmaya çalışılmıştır” (Uysal, 2014: 60-61).

“2005 yılında çağdaş tekstil sanatı için önemli bir adım olan ve Türkiye’de yapılan 13. ETN konferansının ev sahibi ve düzenleyiciliğini Suhandan ÖZAY DEMİRKAN üstlenmiştir. İzmir’de gerçekleştirilen “Tekstilde Yeni Vizyonlar; Gelenekten Tekstil Sanatına-Yarının Tasarımına” sergisinde, çağdaş tekstil sanatında yeni sınırlar çizilmesi ve kültürel ilişkilerin sağlanması amaçlamıştır. Sergide jüriye başkanlık yapan Suhandan ÖZAY öncülüğünde yerli ve yabancı 113 sanatçının eserine yer verilmiştir. Etkinlikte Türkiye’den, Sedef ACAR, Haldun ACARA, İdil AKBOSTANCI, Cafer ARSLAN, Sevim ARSLAN, Belkıs BALPINAR, Gülcan BATUR ERCİVAN, Sonja BÖHLANDER TANRISEVER, Çiğdem ÇİNİ, Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN, Öznur ENES, Nuray ER, Canan ERDÖNMEZ, Bettina FRANCKENBERG, Nur GÖKBULUT, Reyhan KAYA, Ülkü KAYMAZ, Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR, Mustafa KULA, Fırat NEZİROĞLU, Suhandan ÖZAY DEMİRKAN, Füsun ÖZPULAT, Maria SEZER, Ayten SÜRÜR, M. Biret TAVMAN,

Cemile TUNA, Nesrin TÜRKMEN, Ali YALDIR ve Leyla YILDIRIM'ın eserleri yer almıştır.”

“2006 yılında ise, İTKİB'in desteği ile gerçekleştirilen “I. İstanbul tekstil sanatları sergisi” tekstilin sadece endüstriyel bir ürün değil aynı zamanda, bir sanat dalı olduğunu ve ağdaş sanatlar kapsamında yer aldığını göstermesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Ayten SRR ve M. Biret TAVMAN'ın organizasyonunu üstlendiği sergide; İdil AKBOSTANCI, Suhandan ÖZAY DEMİRKAN, Ayla SALMAN, Filiz OTYAM, Füsun ÖZPULAT, Ayten SRR, M. Biret TAVMAN, Aydın UğURLU, S. Senem UğURLU, Hamdi NAL ve Ali YALDIR'dan oluşan grup yer almıştır. On bir ismin yer aldığı sergi tekstil sanatları kapsamında “dokuma, halı, örme, keçe, dikiş, applike, boyama ve şekillendirme” çalışmalarından oluşmuştur. Gerçekleştirilen organizasyonlara katkısı olan kadın sanatçılar, yaratıcılığın vermiş olduğu avantajlarla sınırsız sayıda malzemeyi kullanarak ağdaş Türk Tekstil sanatının bugünkü düzeye gelmesini sağlamıştır” (otaoğlu, 2011: 39-40).

“Türkiye'de ağdaş tekstil sanatlarının ve lif sanatının tanınması ve gelişmesine yardımcı olan en önemli olaylardan biri, Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde, Nuran Terzioğlu'nun yönetiminde 1992 yılında açılan “Toprak ve Lif” adlı uluslararası sergi olmuştur. (...) Sonraki yıllarda ağdaş dokuma sanatının uygulama alanlarında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler arasında, Ankara Cumhurbaşkanlığı Köşkü gibi yapılarda ağdaş tekstil yapıtlarına yer verilmesi örnek olarak verilebilir.(...) Avrupa'nın tekstil sanatları ağı, European Textile Network'n iki yılda bir düzenlenen geleneksel sergi ve konferanslardan on beşincisi, 2005 yılında İzmir'de düzenlenmiştir.”

“Bu sergi ve konferans, Türkiye'de lif sanatının gelişimi ve sanat alanında fark edilme açısından önem taşımaktadır. Atölye çalışmalarının da yürütüldüğü etkinliğin organizasyonu, Dokuz Eylül Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü tarafından yapılmıştır. “Tekstilde Yeni Vizyonlar- Gelenekten Tekstil Sanatına / Yarının Tasarımına” ismini alan ve İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen bu uluslararası sergiye, birçok Türk ve yabancı sanatçı katılmıştır” (zpınar, 2009: 141-142).

“Tekstilde Yeni Vizyonlar” adı altında sempozyum, uluslararası lif sanatçılarının yer aldığı sergi ve atölye çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Tekstil sanatçılarının ve akademisyenlerinin yer aldığı etkinlik lif sanatına yönelik Türkiye’de gerçekleştirilen ilk faaliyet olması açısından önem kazanmıştır. Bu etkinliğin Türkiye’de gerçekleştirilme nedenleri arasında, ülkemizin kültürel zenginliğe sahip olması ve tasarım ile modanın ve sanat kavramlarının gelişmekte olmasının büyük etkisi olmuştur. Türkiye’nin tekstil endüstrisini ve hammadde kaynağını kendisi üreterek kaliteli ürün ve tasarım sunma anlayışını geliştirmesi ile tekstil sanatına ve endüstrisine yeni olanaklar sağlaması etkili olmuştur” (Uğur, 2006: 39).

Türkiye’de Tekstil Sanatını Temsil Eden Kadın Sanatçılar;

Ülkemizde tekstil sanatı alanında akademik olarak faaliyet gösteren sanatçılar şunlardır; Doç. ACAR Sedef, Prof. Dr. ADANIR ÖZKAVRUK Elvan, Prof. Dr. ARIGİL Sema, Yrd. Doç. Dr. ARSLAN Sevim, Prof. ATALAYER Günay, Prof. Dr. ATLIHAN Şerife, Öğr. Gör. BOLULU Gül, Doç. KAVCI Esra, Prof. ÖNLÜ Nesrin, Prof. ÖZAY Suhandan, Dr. Öğr. Üyesi ÖZPULAT Füsün, Prof. SALMAN Ayla, Prof. Dr. SÜRÜR Ayten, Doç. ŞAHİN Yüksel, Doç. YAŞAR Neslihan, Prof. Dr. TAVMAN M. Biret ve Öğr. Gör. UĞURLU Senem.



Resim 21: Füsün ÖZPULAT, Fal, (Kesme, Katlama, Aplike boyama ve Nakış Tekniği) Tela ve Dokusuz yüzey ipek, Lif



Resim 22: Nesrin ÖNLÜ, Hayatın Dalgaları Adlı Bir Şiire İstinaden, (Dikey tezgâhta dokuma, kişisel teknik) Çözü: Tel, Atkı: Kâğıt iplik, Pamuk ipliği, Keçe

Kaynak: Canan ÇOTAOĞLU, s.193



Resim 23: Suhandan ÖZAY- Dowry Trunk-Çeyiz Sandığı- Gelin ayakkabıları, 30 X 9 X 9 cm, Sıvama tekniği Kaligrafisi; El yapımı kâğıt, Lif,

Kaynak: http://www.suhandanozay.com/eng/gallery_detail.asp?cat=14&page=1



Resim 24: Sedef ACAR, Juriy, (Geleneksel beş şiş örme tekniği, El boyama yün) 70 X 80 X 15 cm

Kaynak: Canan ÇOTAOĞLU, s.16



Resim 25: Ayten SÜRÜR- Kybelee-2004, İpek Üzerine Batık ve Baskı Tekniği

Kaynak: Canan ÇOTAOĞLU, s.204



Resim 26: Gülay ATALAYER Dokumacının Güncesi, 40x3m, Mumlama- Batık İle İkat Dokuma, İpek ve Polyamit Çözü-Atkı, Mum, Tekstil boyaları.2007

Kaynak: Canan ÇOTAOĞLU,173

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEKSTİL SANATI'NIN FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

TEKSTİL SANATI'NIN FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1. Feminist Tekstil Sanatı

“1960’lardan itibaren kadın sanatçıların heykel sanatında yeni bir malzeme/ yöntem dağarcığı arayışı içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu yıllarda doğal heykeller gerçekleştirmiş olan Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz’in (1930-) insan bedenini çağrıştıran yapıtlarının yanı sıra yine beden çağrışımlı soyut düzenlemelerinde Minimalizm’in katı biçimciliğine meydan okuyan tavrıyla dikkat çeken Alman doğumlu Amerikalı Eva Hesse (1936-70), kadın sanatçıların malzemenin kendi estetiğine yönelik ilgisini ortaya koyduğu gibi, yeni ifade arayışlarının çeşitliliğini göstermektedir.”



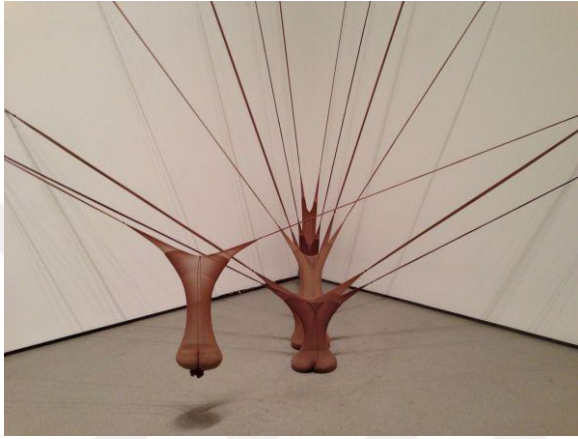
Resim 27: Studium Faktur,
Magdalena Abakanowicz, sisal,
figur, 54 x 43 x 9 cm, 1964



Resim 28: Magdalena Abakanowicz
(*1930 Falenty, Polsko) 12 sedících
1974–1976)

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/magdalena-abakanowicz-studium-faktur>

“Kişisel ‘politik’ kılındığı bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960 sanat tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır” (Antmen, 2012: 244).



Resim 29: Eva Hesse, Kum dolu çoraplar serisi/
latex, fiberglass, plastics.



Resim 30: Eva Hesse

Kaynak: <http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2013-11/11/sarah-lucas-situation-whitechapel-gallery>

“1970’lerde baskın dönemini yaşamış olan feminist sanat, kadın sanatçılar için yeni kapılar açmıştır. Bu sorgulama döneminde, özellikle Amerika’da kolektif kadın çalışmaları gerçekleştirilerek, kadın sanatçıların birlikte özgürleşmeleri amaçlanmıştır. Bu çalışmaların en önemli örneklerinden biri, Miriam Schapiro sayılabilir. Miriam Schapiro ve birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler dönemin feminist terminolojisi içinde femmaj (femmage) olarak tanımlanıyordu.”

“Famaj kadınların kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarıydı. 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.”

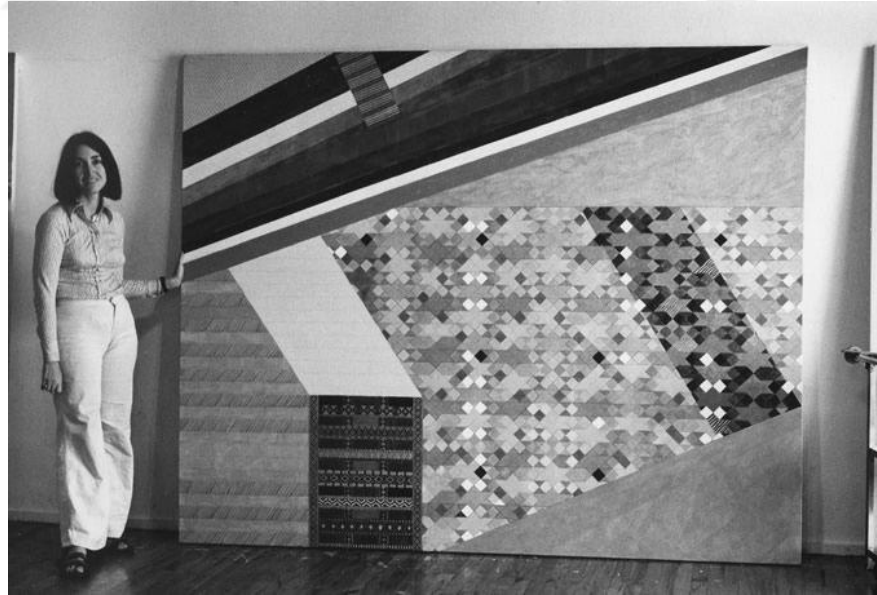


Resim 31: Miriam Schapiro "My Nosegays are for Captives" (1976) Acrylic and fabric collage on canvas 109x86 cm- Feminist Visionary Artwork | Flomenhaft Gallery/ (Çiçek buketlerim tutsaklar içindir.) tuval üzerine akrilik ve kumaş.

Kaynak: <http://joannemattera.blogspot.com/2009/07/>

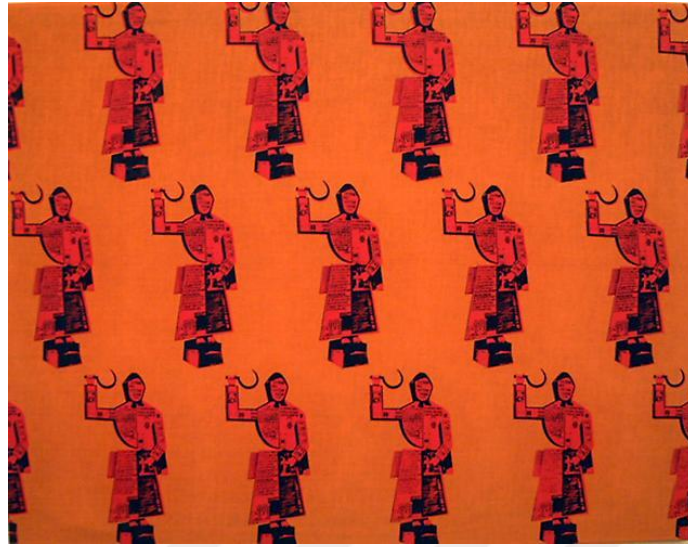
“Yukarıdaki örnek (Resim 31) Miriam Schapiro’nun famaj adı verilen ortak işlemeli kolaj çalışmalarından biridir. Yazı, Enriqueta Pena tarafından işlenmiştir. Tutsaklar simgesel olarak domestisite içine hapsedilmiş ev kadınlarıdır ve görsel olarak mutfak önlüğü olarak temsil edilmektedirler. Çalışmanın dantel ve elişinden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır. Öte yandan da, bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları çıkarsanabilir. Çünkü aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği temsil etmektedir” (Ersen, 2010: 74).

“Feminist sanatçıların tarihsel süreçte ‘minör’ olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının gelişmesine yol açmıştır. Bu dönemde buluntu kumaş parçaları ile gerçekleştirdiği kolaj-resimlere feminist bir terminoloji üreterek ‘famaj’ adını veren Miriam Schapiro (1923-), desenli kumaşlardan yararlanarak enstalasyonlar yapan Joyce Kozloff (1942-) gibi sanatçıların yanı sıra zanaatın anonim yönünü vurgulamak adına kolektif çalışmalar yapan sanatçılar da olmuştur. Daha yakın dönemde benzer bir eğilimi paylaşan bir sanatçı, soyut resimlerini renkli ipliklerle dikerek gerçekleştiren ve bu soyut görüntüler içinde kadınların uğradığı ayrımcılığı ve şiddeti gündeme getiren Mısır asıllı Amerikalı Ghada Amer’dir(1963-). Öte yandan, kadınla özdeşleştirilen bu tür el emeğine dayanan işleri ters yüz eden, söz gelimi makine örgüsü resimler gerçekleştiren Alman sanatçı Rosemarie Trockel (1952-) gibi sanatçılardan da söz edilebilir” (Antmen, 2012: 243).



Resim 32: Joyce Kozloff, "Pattern & Decoration"~1975

Kaynak:<http://www.patternandsource.com/index.php/categories/retro/pattern-and-decoration/>



Resim 33: Rosemarie Trockel, 1987 Bild-Kunst, Bonn 2005

Canvans; 90.2 x 114.3 cm



Resim 34: Rosemarie Trockel, RAF (recycled Arnulf Rainer), 2004

Kaynak: <http://origin.www.skarstedt.com/artists/rosemarie-trockel#/images/1>

“1970’li yıllarda kadınlara özgü sanatın temellerini araştıran Joyce Kozloff, kadın üretimiyle özdeşleştirilen el sanatı, zanaat, dekorasyon gibi olgulardan yola çıkarak daha ‘minör’ görülen bu üretimleri güzel sanatlar mertebesine yükseltmenin çeşitli yollarını denedi. Kadınların ürettiği el sanatları üzerinden yüzyıllarca kullanılan motiflerin izini sürerek bunları çağdaş sanata uyarlayan Kozloff, dönemin önde gelen akımlarından minimalizm ve kavramsal sanat karşı bir tavır içinde, sanat ortamının ‘dekoratif’e yönelik kaygısının üzerine gitti” (Antmen, 2012: 29).



Resim 35: Ghada Amer



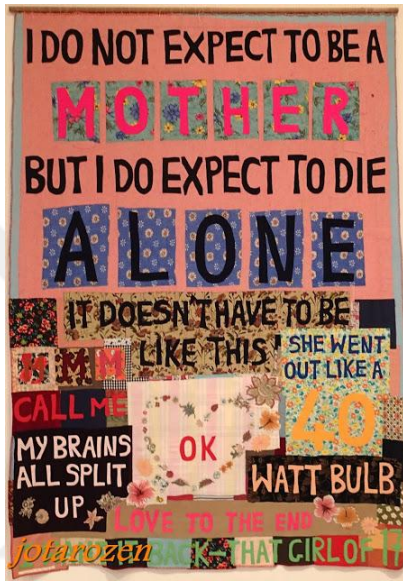
Resim 36: Ghada Amer,

embroidery and gel, medium canvans / orta kanvans, nakış ve jel

Kaynak: <https://www.ghadaamer.com/paintings>

“Thomas Mc Evilly’e göre, tuval resmi, erkeklere göredir. Çünkü sanat yapıtında erkeğin fırça darbesi edilgin konumdaki beyaz tuvali dilediğince değiştirmektedir. Kadınlar ise, bunu erkeklerin kullanamadıkları dikiş dikmek, nakış, örgü gibi şeylerle değiştirebilmekte ve gelenekselin peşinden giderek gelenekseli kadınca betimlemektedir. Bu yaklaşım, kadınların biyolojik özelliklerine odaklanılmasına, yapıtlarının “dekoratif”, “minör”, “küçük”, “duygusal” gibi

kavramlarla tarifişlenmesine dayalı görüşlerle örtüşmektedir. (...) Desenli kumaşlardan yararlanarak enstelasyonlar yapan Joyce Kozloff gibi sanatçıların yanı sıra zanaatın anonim yanını vurgulamak adına kolektif çalışan sanatçılar da olmuştur” (Bek, 2009: 48-49).



Resim 37: Tracey Emin, Helter F. Skelter
(Lanetolası Gelişigüzel)



Resim 38: Tracey Emin, I Do Not Expect To Be A Mother
(Anne olmayı beklemiyorum)

Kaynak: <http://www.traceyeminstudio.com/type/artworks/>

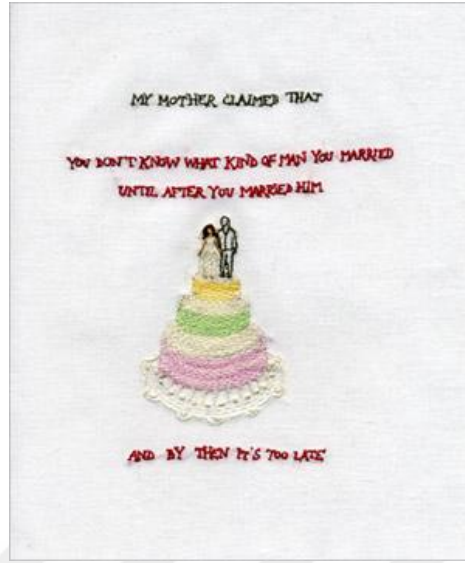
“Shapiro’nun 1970’lerde gerçekleştirdiği işlemlerle karşılaştırılabileceğimiz Helter F. Skelter (Gelişigüzel Lanetolası) (Resim 37) adlı çalışması kadın kimliğinin ürettiği ‘zanaat-sanat’ bağlamında sergilenmesinin başka bir örneği olarak kabul edilebilir. Schapiro’nun işiyle karşılaştırıldığında daha ‘radikal’ ve ‘cesur’ hatta saldırgan olarak nitelendirilebilecek olan bu çalışmada, toplum tarafından rolü belirlenmiş olan kadın kimliğinin ürettiği sevimli ‘el işi’ bir nesne, argo hatta küfür içerikli, sanatçının zaman zaman psikolojik anlamda sınırda gezinen kişiliğini yansıtan ‘dışavurumsal’ sözcüklerle işlenmiştir. Sanatçının öfkesini yansıtan bu sözlerin yanında, kadınlara yönelik küfürleri içeren yazılardan oluşan işlemelerde de kendi kişiliğine yöneltilen şiddet aracılığıyla kadınlara yönelik şiddetin ele alındığı ileri sürülebilir. Bu noktada, Emin’in yaşamış

olduğu tecavüzün travmasını yansıttığı işleri hatırlanmalıdır. Bu bağlamda, bu ‘patchwork’ battaniye çalışması, evcimen kimliğin ve kadın kimliğine yüklenen tüm sorumluluklara bir isyan olarak adlandırılabilir.”

“Battaniye aslında kadın kimliğine toplumca atfedilen koruyucu, kollayıcı, ‘anne’, ‘eş’ kavramlarının simgesidir. Lippard, yorganın estetiğini, yalnızca kadınlara özgü olan bir hayat tarzıyla, kadın duyarlılığıyla ilişkilendirir. Sanatçı yaşamıyla ve bununla tutarlı olarak işleriyle de bu kalıplara sığmayan, isyankâr bir kişiliktir” (Ersen, 2010: 75).

“Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak “yüksek” ve “düşük” sanat ayrımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu ürünler “zanaat” kategorisine havale edilmiştir. Broude’un Mirriam Schapiro hakkındaki makalesinde açıklığa kavuşturduğu gibi, yakın zamana kadar, “dekoratif sanat ve dekoratif saikler” erkek sanatçılar için “özgürleştirici birer katalizör işlevi görürken”, kadınların yarattığı geleneksel dekoratif sanat “kadın işi” olarak nitelendirilir. Zanaat da “düşük” sanat olarak kabul edilir, çünkü fayda boyutunu aşamaz. Miriam Schapiro’nun “famaaj”ı ve Faith Ringgold’un el yapımı “Kadının Ailesi” figürleri ve daha yakın tarihli anlatı yorganları, kadınların “zanaat” ürünlerini “yüksek” sanat kategorisine yerleştirerek sözünü ettiğimiz hiyerarşik ayrıma meydan okur.”

“Sanatçılar, kadınların yaratıcı ifadelerini zanaat aracılığıyla olumlama çabalarına çeşitli tepkiler yöneltilir. Pek çok sanat tarihçisi ve eleştirmeni bu sanatçıları destekler, bazıları ise eleştirir. Donald Kuspit, dekorasyona dayalı sanatın feminist sanatın eleştiri potansiyelini ve niyetini baltaladığını iddia eder. Dekoratif sanatın artık otoriterleşmiş olan modernist ana-akımına ait olduğunu iddia eder ve buna dayanarak dekoratif sanatı eleştirir” (Antmen, Gouma, Mathews, 2012: 28-32).



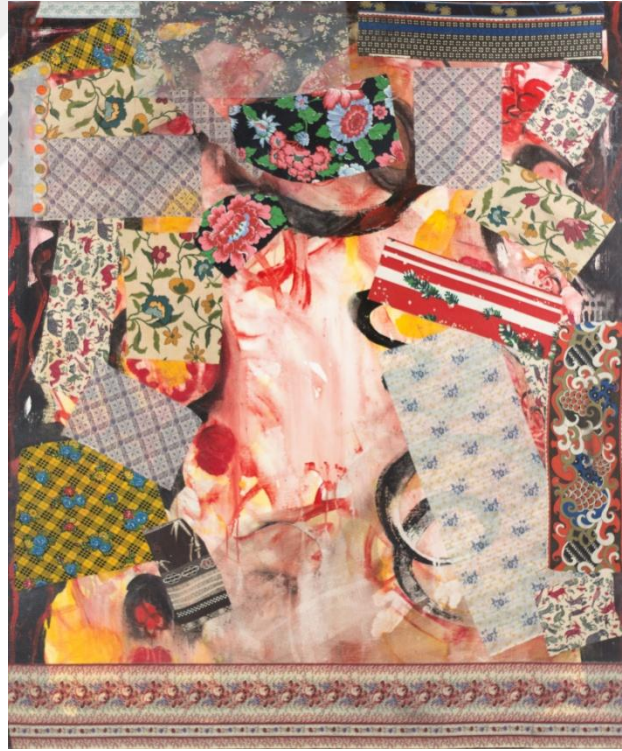
Resim 39: Lessons from my mother: “My mother claimed that You don’t know what kind of man you married until you married him and by then it’s too late (Annemden Dersler serisi; “Annem dedi ki ;”Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir.”) Koton kumaş üzerine koton ve metalik işleme, 2006

Kaynak: http://www.andreadezso.com/DRAWING_illustration.html

“Amerikalı sanatçı Andrea Dezso; annesinin sözlerini beyaz kumaşlar üzerine işleyen sanatçı, geleneksel ve baskıcı annesinin kimi zaman komikliğe varan tavsiyelerini seyirciye ‘afişe’ etmektedir. Bu görsel mesajdan, hem ataerkil hem de dinsel baskı altında yaşayan (Yahudi kökenli Amerikalı) anne kimliğinin, bu düşünce yapısının devamını sağlayan bir unsur olduğu çıkarılabilir. Örneğin, Resim 39’ da katı erkek merkezci geleneksel bir toplumda belki de görücü usulüyle evlendirilen ya da evlilik öncesi ilişki konusunda katı sınırlamalarla ve baskılarla karşılaştığından eşini tanıyamadan evlenmiş olan anne kızına:

“Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir’ yorumuyla üstü kapalı olsa da, evlilik ve kadın erkek ilişkileri bağlamında aynı sistemi sürdürmesini salık vermektedir” (Ersen, 2010: 77).

“Sanatçı Schapiro; ‘Evde kadınların yaptıkları sanattır, neden bunlar sanat eseri olarak atölyemizde sergilenmiyor’ anlayışıyla Pattern and Decoration Movement / Desen ve Dekorasyon Hareketi’nin kuruculuğunu yaparak, sanat dünyasının dikkatini bu çalışmalara çekmiştir. Bu dönem feminist sanatçıları tarafından elişleri yüksek sanat statüsüne yükseltilmeye çalışılmıştır. Yüksek sanat kavramının erkek merkezci bir bakış açısıyla, sadece erkeklerin sanat yapıtlarını içermesi eleştirilmiştir. Bu noktada, yüksek sanat sadece sosyal ve ekonomik kimlik bağlamında değil, cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet bağlamında da sorgulanmış olmaktadır. Schapiro, sanatı daha demokratikleştirmeye çalışmış, kumaş, işleme ve incelik içeren famaj işlerle maskülen temsili eleştirmeyi amaçlamıştır” (Ersen, 2010: 75).



Resim 40: Miriam Schapiro, 1972.

Kanvas üzerine akrilik ve kolaj, 152 x 127 cm

Kaynak: <https://hamptonsarthub.com/2016/03/12/art-review-miriam-schapiros-california-dreaming-reveals-an-expanding-vision/>

"Alman sanatçı Inge STAHL 1999 tarihli "Rosenkavalier" adlı çalışmasında tekstilin malzeme ötesindeki rollerini konu almıştır. 300x450 cm ebatlarındaki şekil 41'de görülen eserinde; malzeme olarak tekstil iç giysiler, gül sapları, plastik ve boya kullanmıştır. STAHL yapıtlarında giysilerin insanın ikinci bir derisi olduğunu ve kendisini yaşam boyu karakterize ettiğini giderek yıllanmışlığı anlattığını dile getirmektedir. "Rosenkavalier" adlı enstelasyonu erkek ve kadın arasındaki klişeleşmiş ilişkilere gönderme yapmaktadır.

"Rosenkavalier" düzenlemesinde şeffaf iç giysiler gül sapları üzerine inşa edilirken, erkek iç giysileri ve ayakkabıları da kâğıt ve boyama tekniği ile gerçekleştirilmiş heykellere dönüştürülmüştür. Sanatçı diğer çalışmalarında da, kadın vücudu, çanta gibi kadına özgü kimi "mahrem" nesneleri sembolik anlamlar yükleyerek kullanmaktadır. Sanatsal tekstil çalışmaya 1994 yılında başlayan Inge STAHL, Almanya dışında yapılan önemli bienal, sempozyum ve sergilerde sunduğu işlerle dikkatleri üzerine toplamıştır" (Çotaoğlu, 2011: 28).



Resim 41: "Rosenkavalier" Inge Stahl, 1999, Enstalasyon

Kaynak: <http://homes.hallertau.net.>,

“1970’lerde yine ABD’de, genel olarak galerilerden ve piyasadan dışlanan kadın sanatçıların sergileri için Kadın Evi ve Kadın Mekanı gibi oluşumlar gerçekleştirilmiş, dergiler yayımlanmış, ayrıca Amerikalı sanatçı Judy Chicago tarafından Fresno Devlet Üniversitesi’nde (1971), sonraki yıl da yine Chicago’yla birlikte Mirriam Schapiro tarafından California Sanat Enstitüsü’nde Feminist Sanat eğitimleri başlamıştır” (Antmen, 2012: 241).

“Schapiro bu projeyle, Batı yakası kadınlarının “sanatlarına yeni bir konu kazandırdığından” söz eder; “bu yeni konu, bu kadınların kendi hayat deneyimlerinin içeriğidir ve estetik form bu yeni içerik tarafından belirlenecektir. Daha önce önemsiz sayılan etkinlikler ciddi sanat üretimi düzeyine yükseltilmiştir” (Antmen, Gouma, Mathews 2012: 33-34).

“Schapiro, 1970’ler feminizm dalgasının başı çeken ilk feminist sanatçılardan olarak, bu düşünce sistemine sıkı sıkıya bağlı olarak bu doğrultuda işler üretmiş, diğer kadınları da üretmeye teşvik edici ve öğretici bir görev de üstlenmiştir. Hatta, daha önce makalede de belirtildiği gibi ‘famaj’ olarak yeni bir sanat kavramı ortaya atarak, kadınlarla ortak kolaj ve işleme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Kadın domesitesini onun kimliğinin bir parçası olarak görerek ve bu bakış açısını işlerinde yansıtarak, maskülen ve erkek merkezci yapıyı eleştirmeyi tercih etmiştir” (Ersen, 2010: 78).

“Tamar Garb, Broude’un Mirriam Schapiro’nun dekoratif sanatına yönelik yaklaşımını eleştirir; Broude, Schapiro’nun dekoratif sanatını, Matisse ve Kandinski gibi dekoratif sanattan esinlenmiş, soyut sanat yapan erkek sanatçıların geleneğine bağlayarak olumlamaya çalışır. Broude’a göre, bu sanatçılarla Schapiro’ nun “famaj”ı arasında en önemli fark, Schapiro’nun, kullandığı malzemenin “estetik değerini ve anlatımsal önemini” gizlemek yerine açığa vurma arzusudur. Broude’a göre Schapiro kadın yaratıcılığının ve deneyimini aktarmakla, aynı zamanda “ ana-akım sanatın önem talebini de yerine getirir. Dolayısıyla onun sanatı “ eski bir modernist geleneği ile diyalog” bağlamında “ doğru olarak” anlaşılır.”

“Garb buna verdiği yanıtta, Broude’un Schapiro’u savunmasının hayranlık verici olduğunu belirttikten sonra şöyle devam eder: Schapiro’nun önemini ana-akım sanatın diliyle kanıtlama girişimi, kendi kendini baltalar. Bütün o fallus merkezli metaforlarıyla modernizmle uzlaşmaya çalışmaktaki sorun, ana-akımın her türlü bozgunculuk girişimini içinde eritebilecek kadar güçlü ve kökleşmiş olmasıdır. Feministler, Broude’un aksine, “ ana-akım sanat tarihi boyunca yaratılmış” ve örneğin nakışı düşünme gerektirmeyen, dekoratif bir tür olarak kabul eden ‘sanat’ ve ‘zanaat’ şeklindeki bölücü kurguyu kabullenmemelidir” (Antmen, Gouma, Mathews 2012: 32).

“Dünya sanat piyasasında önemli yeri olan bazı kadın sanatçıların solo şovlarının kadın küratörler tarafından düzenlenmesi gözden kaçmayan önemli bir detay. Örneğin; 1996’da küratör Catherine de Zegher’in aralarında; Eva Hesse, Louise Bourgeois, Agnes Martin, Mona Hatum ve Nancy Spero gibi önemli 37 kadın sanatçıya sergi düzenlemesi bu anlamda dikkat çekicidir. Yine küratör Francis Moris’in 2007’de Londra Tate Modern Müzesi’nde, Louise Bourgeois’e düzenlediği sergi; 2012’de Yayoi Kusama, Tate Modern Müzesi ve Agnes Martin’in şu anda hazırlığı yapılan sergileri bunlar arasında sayılabilir. Ülkemizde 2012 senesinde İstanbul Modern’de düzenlenen “Hayal ve Hakikat” sergisi de Türk kadın sanatçıların ulusal sanat tarihindeki önemi açısından değerli bir sergiydi.”

“Evrensel bir bakışla, 2008 senesinde Kusama’nın Christie’s Müzayede Evi’nde 1959 yapımı bir tablosu 5 milyon dolara satıldığında, yaşayan kadın bir sanatçıya verilen rekor satış rakamı da sanat tarihindeki yerini aldı. 1960 ve 70’lerin sosyal ve politik hareketlenmeleri genç kuşak kadın sanatçılara ilham kaynağı olurken, ileri ki yıllarda onların sanat tarihindeki konumlarını daha da sağlamlaştırdı” (Çarmıklı, 2013:1).

3.2. Feminist Tekstil Sanatına Örnekler

Louise Bourgeois



Resim 42: Louise Bourgeois, 1998.

Fabric and steel, (Kumaş ve Metal) 10 x 25 cm

Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/304204149803068495/>



Resim 43: Louise Bourgeois, 1996, Fabric, lace and thread (Kumaş, dantel ve iplik)

Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/479844535271702225/>

Izziyana Suhaimi



Resim 44: Izziyana Suhaimi, Karakalem ve nakış

Kaynak: <http://chicquero.com/2012/04/27/art-and-needle-fashion-embroidery/>



Resim 45: Izziyana Suhaimi, nakış

Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/410883165976173109/>

Joetta Maue



Resim 46: Joetta Maue, She danced... hand embroidered, appliquéd, cut, and stained re-appropriated linen,(el işlemeli, aplike, kesim ve lekeli keten) As installed at Parlour Antics, Brooklyn NY

Kaynak: <http://www.joettamaue.com/2011/page1.html>

Ilaria Margutti

Resim 47: Ilaria Margutti, Matilde's mend / ricamo e garza su tela 110x90 cm
(tuval üzerine nakış ve gazlı bez)

Kaynak: <http://www.premioceleste.it/opera/ido:57233/>



Resim 48: Ilaria Margutti, "ANANKE, sindone" kefen "2013 el nakış ipek
200x80cm

Kaynak: [://www.premiocaleste.it/opera/ido:57233/](http://www.premiocaleste.it/opera/ido:57233/)

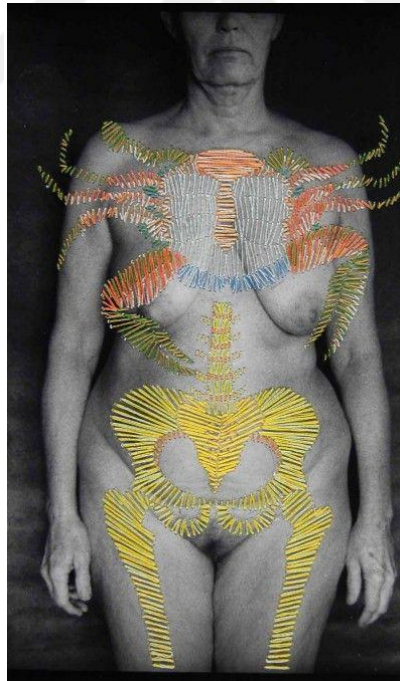
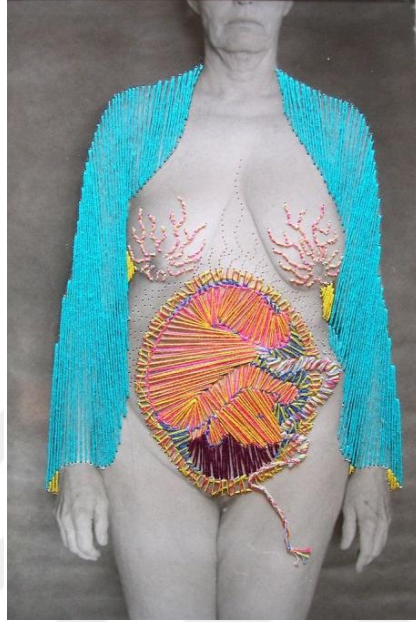
Angelique Marguerite Le BOURSIER Du Coudray



Resim 49: Angelique du Coudray's fabric womb (kumaştan rahim) Angélique Marguerite Le Boursier du Coudray (c. 1712–1794)

Kaynak: <http://www.retronaut.com/2013/05/angelique-du-coudrays-fabric-womb/>

Pinky M. M. Bass



Resim 50: Pinky M. M. Bass, *Contemplating My Internal Organs*

2002-2007/ İç Organlarımı Düşünürken

Kaynak: <http://rebeccafashionmagazines.blogspot.com/2014/08/photographs-laced-with-thread.html>

Hinke Schreuders

Resim 51: Hinke Schreuders, Kağıt ve kumaş üzerine nakış tekniği
30 × 22 × 5,5 cm/ embroidery and felt on canvas 44 x 33 × 5,5 cm

Kaynak: <http://www.sudsandsoda.com/work.html>

Alejandra Gutiérrez



Resim 52: Alejandra Gutiérrez, Wonderbra

Kaynak: <http://opustextile.com/2011/10>



Resim 53: Alejandra Gutiérrez, Un sostén por la vida bajo la

Kaynak: http://www.nacion.com/archivo/busca-formas-narrar-experiencia-cancer_0_1373062756.htm

Mieke Werners



Resim 54: Mieke Werners, Keçe Tekniği, Voor haar project "van oude mensen...".

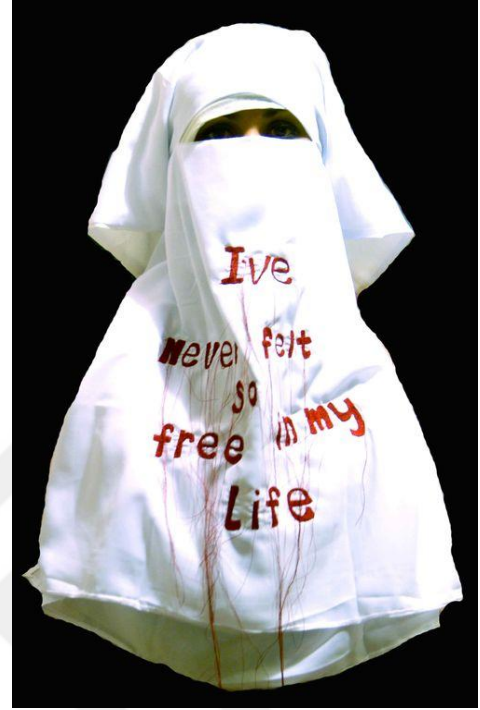
Kaynak: <https://textielkunstenaar.com/van-oude-mensen/>

Catherine Rosselle

Resim 55: Catherine Rosselle, Eve And The Snake, Genesis Bible Religious İconography, Feminist Modern Textile Art Sculpture Figure / İncil'den Dini İkonografi

Kaynak: <http://www.catherinerosselle.com/p/sculptures-textiles.html>

Raisa Kabir



Resim 56: Raisa Kabir, Niqab: Just a Piece of Cloth

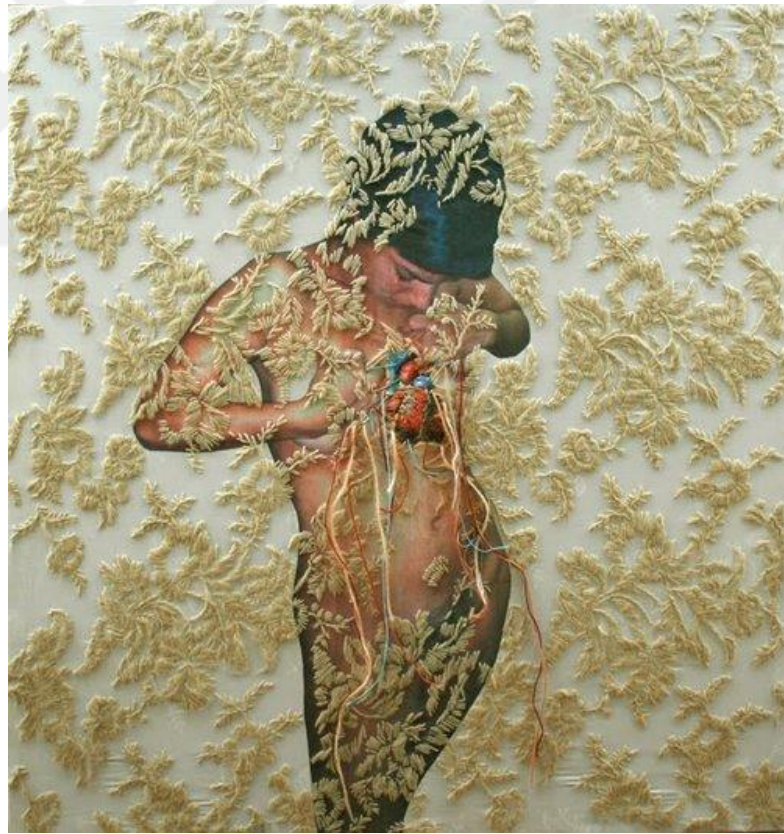
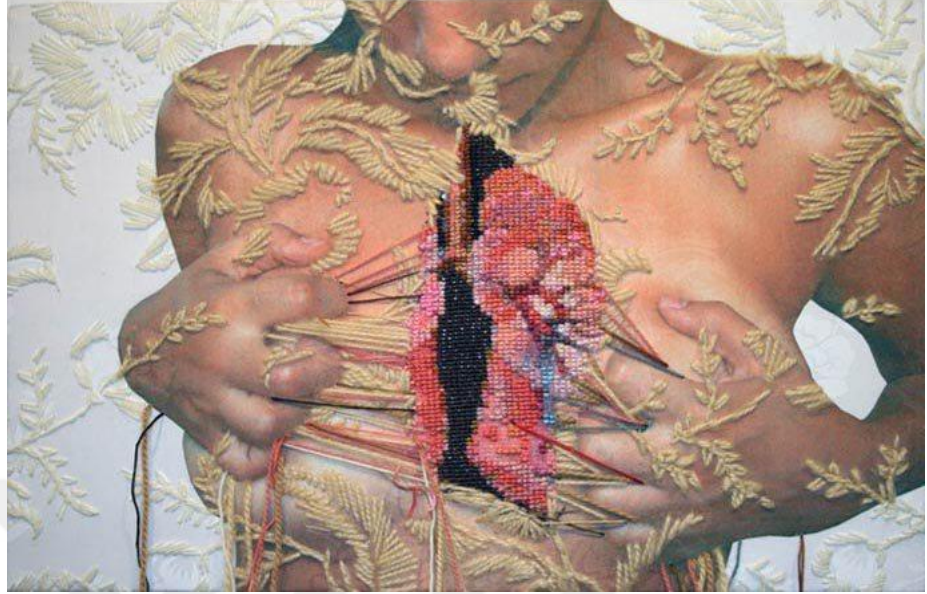
Kaynak: <http://lids-sewn-shut.typepad.com/blog/2011/06/uncovering-the-veil.html>

Ana Teresa Barboza

Resim 57: Ana Teresa Barboza, Elbise üzerine grafit ve nakış

20 x 28- 40 x 41cm

Kaynak: http://www.nowcontemporaryart.com/profile_work.php?id=54



Resim 58: Ana Teresa Barboza, Embroidery And Photo Transfer On Fabric/
Transfer Baskı Ve Nakış

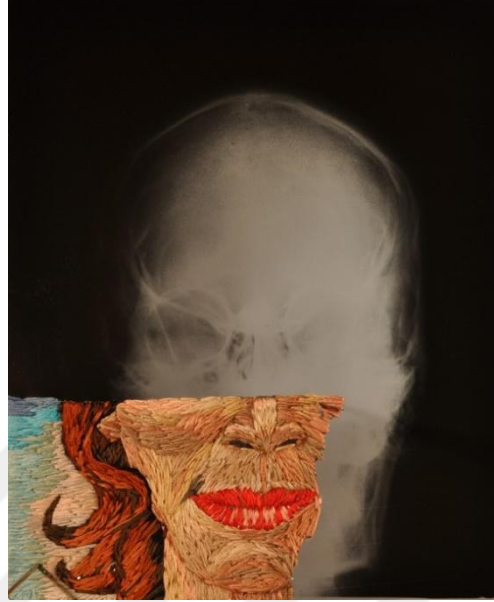
Kaynak: <http://fleurmach.com/2012/11/27/ana-teresa-barboza/>

Cecile Perra



Resim 59: Cecile Perra- LES COQUINES 2011

Kaynak: <http://www.artperra.fr/?p=482>

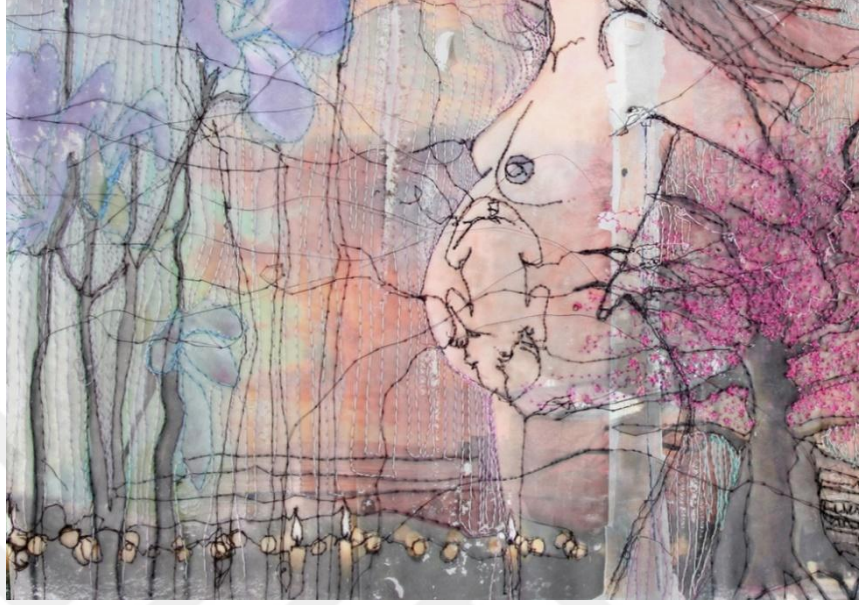
Matthew Cox

Resim 60: Matthew Cox, Lips, Embroidered X-Rays



Resim 61: Matthew Cox, Daisy Bracelet/Papatya Bilezik

Kaynak: <http://matthewcoxartist.com/work/new-embroidered-x-rays-2011>

Ditte Sørensen

Resim 62: Ditte Sørensen, Madstitch - Sewn Art

Kaynak: <http://madstitch.bigcartel.com/product/private-order>

Jose Romussi

Resim 63: Jose Romussi, Fotoğraf üzerine nakış

Kaynak: <http://www.oai13.com/portfolio/quand-photographie-et-broderie-se-rencontrent/>

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST TEKSTİL SANATI KAPSAMINDA KİŞİSEL TASARIM VE UYGULAMALAR

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST TEKSTİL SANATI KAPSAMINDA KİŞİSEL TASARIM VE UYGULAMALAR

4.1. Proje Teması

Konusu “Tekstil Sanatı’nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi” olarak belirlenen Yüksek Lisans Tezinin kişisel tasarımlarının teması “Kadın Bedeni”dir.

Kapitalizm tüketimi arttırmak için kitle iletişim araçlarını etkin şekilde kullanarak kadın bedenini metaya çevirmekten kaçınmamış ve onu kendisine yabancılaştırmıştır. Aynı zamanda medya belirli güzellik kalıplarını kadın bedeninin üzerine yapıştırılmıştır. Feminist sanatçılar, kadının üzerine yapışan bu sosyo-kültürel kalıpları eleştirmişlerdir. Ataerkil ve kapitalist sistemde kadın, toplumun her alanında ezilmekte ve ikinci plana atılmakta, medyada ise cinselliği üzerinden bedeni erkeklere seyirlik bir nesne olarak sunulmaktadır. Medyada kadın bedeninin teşhiri önemli bir satış strateji durumundadır. Ancak günümüzde eğitim ve kültür seviyesinin yükselmesi ile kadınlar kamusal alanda daha çok yer edindi.

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkek arasında görev dağılımındaki eşitsizliğini fiziksel özelliklerine bağlayan anlayışa göre bunun temelinde yatan sebep, kadınların doğurganlığı ve çocuk yetiştirmesidir. Böylece kadınlar evde çocuklarına bakıp ev içi işlerle ilgilenirken erkeklerde bu mevcut şartlar gereği güç gerektiren işleri yapmışlardır. Ancak bu durum günümüzde kadınların ev içine bağlı kalmalarına yol açan koşulların büyük oranda değişmesiyle beraber mevcut durumun çoğunlukta yaşanıyor olması bu ayrımın farklı nedenleri de olabileceğini ortaya koymuştur

Kadının toplumda birçok açıdan (hak ve özgürlükler, beden ve emek...) sömürülmesi bireysel ve toplumsal yabancılaşmaya sebep olurken bu yabancılaşma üzerinden gelişen sömürü de kadın bedeninin feminist sanatın temel konularından biri olmasını kaçınılmaz hale getirmiştir.

Modernizmle birlikte toplumda daha etkin bir rol alan kadınlar; seslerini duyurmak için yine kendileriyle özdeşleşen (dikiş, nakış, örgü,) malzeme ve teknikleri kullanarak bir sanat alanı oluşturmuşlardır.

“Tekstil Sanatı’nın Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi” başlıklı tez kapsamında yapılan beş farklı Feminist Tekstil Sanatı olarak adlandırdığım proje uygulamalarının her birinin farklı ismi, tekniği ve kadın bedeni ile anlatmak istediği bir konusu vardır.



4.2. NO FACE

İdeal kadın imajı kitle iletişim araçları ile topluma benimsetilmekte ve güzellik algısı oluşturulmaktadır. Bu güzellik algısı tüketim üzerinden dönen sistemini güçlendirmekte ve tüketimin devamlılığını sağlamayı amaçlar. Kadın düşünce gücünden arındırılmış bir seyirlik nesne konumunda hedef kitleye sunulmuştur. Moda ve kozmetik sektörü kadının bedeninin sömürgeleştirilmesinin aracı haline gelmiştir.



Resim 64: No Face (Tasarımın teknik çizimi)

Uygulamanın Fotoğrafi:



Resim 65: No Face (Uygulama Fotoğrafi)

Teknik: Baskı üzerine nakış

Ölçüler: 40x40 cm

Malzeme: % 100 Polyester kumaş

4.3. NO BRA

Kadının vücudunun bir parçası olan memeyi kamuya açık alanlarda göstermemeleri kadına karşı uygulanmış cinsiyet ayrımcılığının bir parçasıdır. Erkeklerin bu organı sadece pornografi, film ve reklam dünyasında sürekli tahrik edici biçimde görmesi memeye tahrik edici bir anlam yüklemiştir. Erkeklerin üstsüz gezebildiği ve bunun tahrik edici ya da ahlaka aykırı karşılanmadığı bir toplumda kadının kamuya açık alanlarda emzirmesi bile ayıp olarak görülüyor.



Resim 66: No Bra (Tasarımın teknik çizimi)

Uygulamanın Fotoğrafi:



Resim 67: No Bra (Uygulama Fotoğrafi)

Teknik: Baskı üzerine nakış

Ölçüler: 40x40 cm

Malzeme: % 100 Polyester kumaş

4.4. UTERUS

Toplumda kadının esas rolü doğurmak ve yetiştirmek olarak tanımlanmış, cinsel kimliği istismar edilmiştir. Hamilelik, doğum ve çocuk bakımı gibi durumlarından dolayı kadınlar çalışma hayatında yeterince desteklenmediği için ev içine hapsedilmiştir. Bir erkeğin çocuğuna bakmak için işinden ayrılmazken çocuk yetiştirmenin kadının işi olduğu düşüncesi toplumda cinsiyetçi düşüncenin hâkimiyetini göstermektedir.



Resim 68:Uterus (Tasarımın teknik çizimi)

Uygulamanın Fotoğrafi:



Resim 69:Uterus (Uygulama Fotoğrafi)

Teknik: Baskı üzerine nakış

Ölçüler: 40x40 cm

Malzeme: % 100 Polyester kumaş

4.5. ONLY LEG

Reklamlarda erkeğin seyirlik nesnesi haline getirilmiş olan kadın bedeninin bir parçası olan bacaklar gösterilerek bedenim tamamını hayal etmeye teşvik edilir.

Çıplak kadın bacağı reklamı yapılan ürünle alakası olsun veya olmasın kullanılmaktadır. Pürüzsüz, uzun ve ince bacaklar kadının güzelliği ve zerafeti üzerinden ürünle ilişkilendirilmektedir. Çalışmadaki bacaklardan (Resim 73) soldaki bacak erkeğe ait bir bacaktır. Bu çalışma cinselliğin sunumunu iki farklı biçimini gösterirken her ikisinin de sadece yürümeyi sağlayan uzuvlarımız olduğunu ifade etmek için tek karede kullanılmıştır.



Resim 70: Only Leg (Tasarımın teknik çizimi)

Uygulamanın Fotoğrafi:



Resim 71: Only Leg (Uygulama Fotoğrafi)

Teknik: Baskı üzerine nakış

Ölçüler: 40x40 cm

Malzeme: % 100 Polyester kumaş

4.6. ONLY LEG II

Yüksek topuklu ayakkabılar fetişizmin en bilinen öğelerindendir. Bununla beraber çoraplar ve jartiyerler de bunların arasında sayılabilir. Bu çalışmada vermek istediğim mesaj tüketim toplumunda metaya dönüştürülen kadının ayakları erkeklerin seyirlik nesnesi olmak için değil yere sağlam basan güçlü kadınlar olmak için vardır.



Resim 72: Only Leg II (Tasarımın teknik çizimi)

Uygulamanın Fotoğrafi:



Resim 73: Only Leg II (Uygulama Fotoğrafi)

Teknik: Baskı üzerine nakış

Ölçüler: 40x40 cm

Malzeme: % 100 Polyester kumaş

SONUÇ

Kadının sanatta ve birçok alanda toplumdaki konumunun günümüzdeki şeklini alabilmesi için verdiği mücadele, feminizmle ilgili ilk yaklaşımlar 17. Yüzyılda olmasına rağmen, teorik olarak 18. Yüzyılın sonları ve 19. Yüzyılın başlarına denk gelen zaman aralığında kitlesel bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Atıerkil toplum yapısında temel haklara sahip olanların sadece erkekler olduğu düşüncesi ilk olarak 1793 yılında Fransa’da Olympe de Gouges tarafından protesto edilmiş, İnsan Hakları olarak görülen “ Erkek Hakları’ nın on yedi maddesinin kadınlara uyarlanması önerisini getirmiştir. Harekete feminisme adını veren Fourier 1808 gibi erken bir tarihte kadın haklarının genişletilmesinin toplumsal ilerlemenin genel prensibi olduğunu öne sürmüştür. Osmanlı’da Tanzimat Dönemiyle kadın geri kalmışlığın simgesi olarak görülmüş ve batılılaşma çabaları içerisinde kadının konumu iyileştirmeye yönelik bazı reformlar uygulanmıştır. Sorunun temeline inmeyen bu uygulamalar yüzeysel kalmıştır. Türkiye’de feminizm hareketinin ortaya çıkışı ise modernleşme ideolojisi içerisinde kadınlara bazı haklar tanınmasından ibarettir. Batılı anlamda feminist hareket 12 Eylül darbesinden sonra ortaya çıkmıştır.

Sanatta feminist hareket 1960’lı yılların sonlarında Feminist hareketin etkisiyle başlamış; haklarını arayan ve toplumun her alanında kimliklerini korumak için mücadele eden kadınlar, feminist sanat ile sanattaki erkek egemen görüşü kaydırarak yeni ifade biçimleri önermişlerdir. Kadınlar yüzyıllar boyunca bedenleri ile sanatın nesnesi konumundayken modernizm ile birlikte kadınlar sanat alanında da ataerkiye karşı mücadele etmiş ve sanat alanında kendilerini ifade etmeye başlamış, nesne konumundan kendi imgelerinin yaratıcısı olan sanatçı konumuna geçmeyi başarmışlardır. Feminist sanat ile kadın, toplumdaki rolünü sanat alanında ortaya koymuş, kendine özgü yaratıcılığı ile nesnelere anlamlar yüklemiş ve kendini ifade için sanat dilini kullanmaya başlamıştır.

Tekstil sanatının özünü oluşturan dokuma, geçen yıllar içerisinde sınırsız teknik ve malzemelerin kullanılması ile modern sanatın disipliner yapısına karşı alternatif bir sanat dalı olarak sanat alanında yerini almıştır. Feminist hareket sayesinde “kadın işi”

zanaat olarak görülen ve “düşük” sanat kategorisinde değerlendirilen, tekstil ve seramik gibi alanlarda yapılan çalışmalar, kadınların kendilerini ifade edebilecekleri araçlara dönüşmüş ve sanattaki yerini almıştır. *“Miriam Schapiro’nun ‘femaj’ı ve Faith Ringgold’un el yapımı ‘Kadının Ailesi’ figürleri ve daha yakın tarihli anlatı yorganları, kadınların ‘zanaat’ ürünlerini ‘yüksek’ sanat kategorisine yerleştirerek sözünü ettiğimiz hiyerarşik ayrıma meydan okur.”* Kadınların erkek egemen sanat dünyasında yine kendileriyle özdeşleşen malzemeleri kullanarak toplumda sanatçı kimlikleri ile bir birey olarak var olma istekleri ve tekstil malzemelerinin sanatta kullanılması Feminist söylem açısından oldukça önemlidir.

Yapılan araştırma sonucunda, Çağdaş Tekstil Sanatıyla ve Feminist bağlamda incelenmesi ile ilgili Türkçe kaynakların az olduğu gözlemlenmiş ve bu alanda daha fazla akademik araştırmaların yapılması, yayınlanması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Türkiye’de Çağdaş Tekstil Sanatı’ nın konumunun yükseltilmesi ve bir sanat dalı olarak kabul görebilmesi için devletin ve tekstil sektörünün sanatçıları desteklemesi gerekmektedir. Aynı zamanda toplumun Tekstil Sanatın tarihsel gelişimi ve önemi konusunda bilinçlendirilmesi hususunda daha fazla kaynağa ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ANTMEN, Ahu (2012). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla/ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık

ANTMEN, Ahu, GOUMA. Thalia, MATHEWS, Patricia.(2012). Sanat Cinsiyet/ Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları

BARD, Christine (2012) Pantolonun Politik Tarihi, Çev. İsmail Yergüz, İstanbul: Sel Yayıncılık

ÇAKIR, Serpil (1996) Osmanlı Kadın Hareketi, İstanbul: Metis Yayınları,

DEMİR, Zekiye (1997) Modern ve Postmodern Feminizm, İstanbul: İz Yayıncılık

DONOVAN, Al. Josephine (1997) Feminist Teori, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları,

DÖKMEN, Zehra Yaşın (2014) Toplumsal Cinsiyet/ Sosyal Psikolojik Açıklamalar, İstanbul: Sistem Yayıncılık

DURAKBAŞA, Ayşe (2012) Halide Edib, Türk Modernleşmesi Ve Feminizm, İstanbul: İletişim Yayınları

GARDINER, James (2002) Men, Masculinities and Feminist Theory, California: Sage Publication.

HOOKS, Bell (2012) Feminizm Herkes İçindir/Tutkulu Politika, Çev. Ece AYDIN, Berna KURT, Şirin ÖZGÜN, Aysel YILDIRIM, İstanbul: Bgst Yayınları

JENAINATI, C. - GROVES, J. (2010) Feminizm/ Kadın Hakları Mücadelesini Anlamak İçin Çizgibilim, Çev. Duygu Akın, İstanbul: NTV Yayınları,

MICHEL, Andree (1984) Feminizm, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları,

ÖZBUDUN, S. - SARI, C.(2007) Erkekler Kadınları Sömürüyorlar mı? “Küreselleşme, Kadın ve ‘Yeni’ – Ataerki, Ankara: Ütopya Yayınevi

TAŞÇIOĞLU, Muhaddere (1958) Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri, Ankara: Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu Yayınları

TAYANÇ, T. - TAYANÇ, F.(1977) Dünyada Ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın, Ankara: Toplum Yayınları

YALOM, Marilyn (2002) Memenin Tarihi, Çev. Ayşe Gün, İstanbul: Çitlembik Yayınları

Dergiler ve Makaleler:

AKKAYA, Özlem (2015) Kadın Yayıncıların Popüler Kültürde Değişen İmajları, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt 8, Sayı4

AKTAŞ, Gül (2013) Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 30, Sayı1

BEK, Güler (2009) Kendini Yeniden Tasarlama Sürecinde Kadın Sanatçılar Ve Temsiliyet Sorunu, Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi Bildiri Kitabı

BERKTAY, Fatmagül (2004) Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi, Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları, no:7

DEMİR, K. N. - YİĞİT, Z.(2013) Reklam Fotoğraflarında Kadın Bedeninin Değişimi, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı 8/6

DUMANLI, Duygu (2011) Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı Ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Sanatları Bölümü, Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 2

ERDOĞAN, Deniz (2014) Radikal Feminizm ve Marksist Feminizmin Orta Yolu Olarak Sosyalist Feminizm, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Kadın Ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları,

ERSEN, Leyla Nuran (2010) Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi YEDİ Dergisi, Sayı 4,

GÖKÇİMEN, Semra (2008) Ülkemizde Kadınların Siyasal Hayata Katılım Mücadelesi, Yasama Dergisi, Sayı: 10, Eylül-Ekim-Kasım-Aralık 2008, s.6

İNCE, Güler (2011) Feminizm ve Sanat, Dipnot Dergisi, Toplumsal Cinsiyet Ve Feminizm Sayısı, Sayı: 7/2011 Ekim-Kasım-Aralık, s,10

KARACA, K. - PAPATYA, N. (2011) Reklamlardaki Kadın İmgesi: Ulusal Televizyon Reklamlarına İlişkin Bir Değerlendirme, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt 16, Sayı 3

LITOSSELITI, Lia (2006) Gender & Language: Theory & Language, Holder, Arnold Ruby, J. (2007) . Women in Media. Off Our Backs, Cilt 1, Sayı 37

KOZLU, Düriye (2009) Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Cilt 2, Sayı 3

SÖYLEMEZ, Meltem (2011) Feminist Sanat Ve Yapısöküm Kadın İmgeleri, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 8, 2011

TEKİN, Selen Hatice (2009) Kadın Kimliğinin Oluşumunda Sanatın Rolü, Sakarya Üniversitesi Uluslararası-Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi, Cilt 2, Mart 2009

TUNA, Cemile (2013) Sanatsal Tekstiller, Giyilebilir Sanat Ve Moda Olgusu, Sanat Tasarım ve Manipülasyon, Sakarya Üniversitesi Sempozyum Bildiri Kitabı, Kasım 2013 Sakarya

Tezler:

AKDAĞ, Nazlı (2011) Türk Dergi Reklamlarındaki Kadın Rol Modeli Ve Kadın İmgesinin Amerikan Dergi Reklamları İle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi'nden. Yard. Doç. Dr. Hasan Kemal Suher, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Reklamcılık Ve Marka İletişimi Yönetimi, İstanbul

ALPTEKİN, Duygu (2006) Üçüncü Dünya Ülkelerinde Kadın Hakları Bağlamında Feminizm, Yüksek Lisans Tezi'nden. Doç. Dr. Mustafa Aydın, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı Sosyoloji Bilim Dalı, Konya

AYDOĞAN, Nevin (2011) Moda Fotoğrafında Bir Meta Olarak Kadın, Yüksek Lisans Tezi'nden. Prof. Güler Ertan, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul

ÇELİK, Özlem (2008) Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsiyet Rollerinin Benimsenmesi, Yüksek Lisans Tezi'nden. Yard. Doç. Dr. Belma Tokuroğlu, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Anabilimdalı, Ankara

ÇINAR, Evrim (2007) Teknoliflerin Lif Sanatı Alanındaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi'nden. Prof. Kemal Can, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil Ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Tekstil Ve Moda Tasarımı Programı, İstanbul

ÇOTAOĞLU, Canan (2011) Türkiye'de Çağdaş Tekstil Sanatına Kadın Sanatçıların Katkıları, Yüksek Lisans Tezi'nden. Doç. Dr. Filiz Nurhan Ölmez, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Isparta

DALFİDAN, Fazilet (2012) Türk Modernleşme Sürecinde Değişen Kadın Kimliği, Muhafazakâr Kadınların Kamusal Alandaki Görünürlüğü Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme, Yüksek Lisans Tezi'nden. Prof. Dr. Gülsen Demir, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Aydın

GÜZEL, Ebru (2013) Kültürel Bağlamda Kadın Ve Güzellik "Türkiye'de Bir İktidar Alanı Olarak Elitler Üzerinden Güzellik Anlayışına ve Bir Tüketim Nesnesine Dönüşen Kadın Sorununa Bakış, Doktora Tezi'nden. Prof. Dr. Akile- Prof. Dr. Mehmet Z. Sungur, YEDİTEPE Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Ana Bilim Dalı, İstanbul

KABADAYI, Lale (2004) Toplumsal Cinsiyet ve Film "90" lı Yıllarda ABD-İspanya- Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi, Doktora Tezi'nden. Prof. Dr. Konca Yumlu, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, İzmir

KİBAR, Burcu(2013) Yirminci Yüzyıl Sanatında Tekstil Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi'nden. Prof. Şebnem R. Temir. G, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil Ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Tekstil Ve Moda Tasarımı Programı, İstanbul

MUTLU, Nermin (2009) Popüler Kadın Dergilerinde Kadın Temsili (Örnek Olay: Cosmopolitan Dergisi), Yüksek Lisans Tezi'nden. Doç. Dr. M. Bilal Arık, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı Gazetecilik Bilim Dalı, Konya

MUZOĞLU, Hilal (2004) Feminist Söylem Açısından Türk Kadını, Yüksek Lisans Tezi'nden. Yard. Doç. Dr. Ömer Aytaç, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Elazığ

OKUTAN, Banu Birsen (2012) Türkiye'de Popüler Kültür Ve Din İlişkisi: Kadın Üzerine Bir Araştırma (İstanbul Örneği), Doktora Tezi'nden. Prof. Dr. Talip Küçükcan, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, İstanbul

ÖZPINAR, Ceren (2009) Lif Sanatında Kavram, Yüksek Lisans Tezi'nden. Doç. İdil Akbostancı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul

ÖZTÜRK, Emine (2003) Türk Kadınının Feminizme Bakışı (Erzurum Örneği), Yüksek Lisans Tezi'nden. Yard. Doç. Dr. Fazlı Polat, Iğdır Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı, Erzurum

SÜMER, Derya (2009) Türkiye'de Kadın Dergilerinde Kadın Kimliğinin İnşası, Yüksek Lisans Tezi'nden. Prof. Dr. Nilgün Gürkan Pazarcı, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Ankara

UĞUR, Beste (2006) Lif Sanatında Kullanılan Dokuma Teknikleri Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi'nden. Doç. Nesrin Önlü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Anasanat Dalı, İzmir

UYSAL, Seher (2014) 1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş Ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil, Sanatta Yeterlilik Programı'ndan. Yard. Doç. Safiye Başar, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar, Sanatta Yeterlik Programı, Kocaeli

VAROL, Fügan Sibel (2013) Kültür Endüstrisi Bağlamında Cinsiyetçi İdeoloji Ve Kadın Kimliğinin İnşası, Doktora Tezi'nden. Doç. Dr. Seçkin Özmen, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo- TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul

İnternet Kaynakları:

BAKKAL, Selcan(2014) Dolce&Gabbana Markasında Kadın Olmak, 1,

<http://blog.radikal.com.tr/moda-alisveris/dolcegabbana-markasinda-kadin-olmak-56651472.pdf> (15 Nisan 2014)

BARIŞ, Aslı (2015) Yeni Trend Vahşi Hayvanlar/ Diren Jaws, 1-10

<http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/91827/2368/1/yeni-trend-vahsi-hayvanlar> ,(Şubat 2015)

ÇARMIKLI, Banu (2013) Kadının Sanatta Var Olma Çabası,1,

<http://www.banucarmikli.com/kadinin-sanatta-var-olma-cabasi/>(16 Kasım 2013)

FERGAN, Simla (2013) Sanatta Kadın Kimliği Üzerine,3,

https://www.academia.edu/7263300/Sanatta_Kad%C4%B1n_Kimli%C4%9Fi_%C3%9Czerine

SAKALAUSKAITE, Jovita (2015) Lif Sanatı' nın Kavramsal Sanatla İlişkisi, 38, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275335> (8-10 Ekim 2012)

JULIETTE, Modermoiselle (2015) Cinsel Obje Olarak Kadın Sorunsalı,1,

<http://www.uplifers.com/cinsel-obje-olarak-kadin/> (2 Eylül 2015)

BÜLTENLER, (2014) Kadının Toplumdaki Rolü İyi Bir Eş Ve Anne Olmak mıdır? 1, <http://www.arastirmakutuphanesi.com/kadinin-toplumdaki-rolu-iyi-bir-es-ve-anne-olmak-midir/> (20 Ağustos 2014)

KOÇAK, Mine (2007) 80'li Yıllar Kadın Hareketi, 1,

[http://www.art-izan.org/turkiyede-kadin-hareketleri-1/80li-yillar-kadin-hareketi,\(1 Şubat 2007\)](http://www.art-izan.org/turkiyede-kadin-hareketleri-1/80li-yillar-kadin-hareketi,(1%20Şubat%202007))

KROM, İpek (2014) Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri, 127-128,

http://www.jasstudies.com/Makaleler/1109301418_9Yrd.%20Do%C3%A7.%20Dr.%20%C4%B0pek%20KROM.pdf (Eylül, Ekim, Kasım 2014)

Liberal Feminizm, http://tr.wikipedia.org/wiki/Liberal_feminizm (2013)

Marksist Feminizm, http://tr.wikipedia.org/wiki/Marksist_feminizm

MORSÜN BÜL, Cennet Bilgen (2013) Toplumsal Cinsiyet Roller ve Feminist Etik/Kramer Kramer'e Karşı Filmin Özen Etiği (Care Ethic) Bağlamında İncelenmesi, 2-3, <http://evici-adalet.hukukfelsefesi.org/> , (2013)

ORAL, Uğur (2015) Türkiye'de Feminizm Hareketi,

http://www.uguroral.com.tr/Turkiyede_feminizm_hareketi_Yazi_126.html#.VNYqefmsUYM, (Şubat 2015)

ÖZBEK, Çağlar (2008) Madonna'nın Feminizmi: Postmodern Bir Kimlik Sorunsalı, 94-95, Muğla Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Toplum ve Demokrasi, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/210978>(Eylül-Aralık, 2008)

- ÖZCAN, Dicle (2015) Bir Reklam Aracı Olarak "Kadın İmgesi"nin Tezahürü, 1, https://www.academia.edu/5252289/BIR_REKLAM_ARACI_OLARAK_KADIN_IMGESI_NIN_TEZAHURU, (2015)
- ÖZÜDOĞRU, Şakir (2011) Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: GerillaKızlarve CindySherman, 112, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanatvetasarim/article/view/5000137025/500012595>
- TUSKAN Alisbah, Aydeniz (2012) Toplumsal Cinsiyet Toplumda Kadına Bıçılan Roller Ve Çözümleri, 446, <http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2012-99-1179> (2012)
- ULUSOY, Tolga (2013) Feminist Kuramın Tarihsel Seyri, https://www.academia.edu/2454253/Feminist_Kuramin_Tarihsel_Seyri (2013)

ÖZGEÇMİŞ

25 Eylül 1990 yılında Ankara’da doğdum. Aliye Yahşi Anadolu Meslek Lisesi Grafik Tasarım Bölümünden 2008 yılında mezun oldum. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümünden 2013 yılında mezun oldum ve aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümünde yüksek lisans eğitimime başladım. Tanrıverdi Tekstil’de Tekstil Tasarımcısı olarak çalışmaya devam ediyorum.

TAC 9. Bir De Sen Tasarla Yarışması Mehmet Zorlu Vakfı Özel Bursu, 1. İTHİB Ev Tekstili Tasarım Yarışması Perde Kategorisi Mansiyon Ödülü ve UTİB 3. Türkiye Ev Tekstili Tasarım Yarışması Perde Kategorisi 3. Ödülünü aldım.