

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FEMİNİST HAREKETİN 1960 SONRASI
SANAT ÜRETİMİNE ETKİSİ**

DOKTORA TEZİ

Canan İPEK

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Doç. Şive Neşe BAYDAR

MAYIS - 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ




FEMİNİST HAREKETİN 1960 SONRASI
SANAT ÜRETİMİNE ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Canan İPEK

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 20/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirligi / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Doç. S. Nere Baydar.	Basarılı	
Doç. Özlem Özkan	Basarılı	
Dr. Öğr. üyesi Şirin YILMAZ	Basarılı	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	CANAN İPEK
Öğrenci Numarası	:	Y136017002
Enstitü Anasanat Dalı	:	RESİM
Enstitü Sanat Dalı	:	RESİM
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	FEMİNİST HAREKETİN 1960 SONRASI SANAT ÜRETİMİNE ETKİSİ
Benzerlik Oranı	:	%16

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

18/06/2019
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Şive Neşe BAYDAR

Tarih: 18.06.2019

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDEDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın her aşamasında bilgi ve tecrübeleriyle benden desteğini esirgemeyen, umutsuz olduğum zamanlarda yol gösterici olan, bana olan inancını kaybetmeyen değerli danışmanım Doç. Şive Neşe BAYDAR'a, bu süreçte bana her türlü desteği veren, her zaman yanımda olan değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Canan İPEK

20.05.2019

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. FEMİNİST TEORİ	3
1.1. Feminizmin Ortaya Çıkışı ve Üç Dalga Halinde Feminizm Kavramı	3
1.1.1. 1. Dalga Feminizm: Medeni Kanun Talepleri, Seçme ve Seçilme Hakkı.....	5
1.1.2. 2. Dalga Feminizm: Cinsel Devrim.....	10
1.1.3. 3. Dalga Feminizm: Toplumsal Cinsiyet (Gender)	14
1.2. Bedenin Ötesinde: Siberfeminizm	19
BÖLÜM 2. SANAT TARİHİNE FEMİNİST BAKIŞ	21
2.1.Feminist Hareket Öncesi Kadın Sanatçıların Durumu.....	21
2.1.1 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl İlk Yarısı: Öncü Feminist Sanat	29
2.2. Arzu Nesnesi: Görsel Kültürde Kadın Bedeni	42
2.3. 1960 Sonrası Feminist Hareketin Sanata Etkileri	50
BÖLÜM 3. FEMİNİST SANAT	59
3.1. Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma	59
3.1.1. Performatif Deneyimler	60
3.2. Fotoğraf Sanatı	66
3.3. Video Sanatı	72
3.4. Türkiye’de Feminist Sanat ve Sanatçıların İncelenmesi	75
BÖLÜM 4. BİREYSEL PROJE	83
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	87

ÖZGEÇMİŞ.....	93
----------------------	-----------

RESİM LİSTESİ

- Resim 1** : Caravaggio, “Judith Holofernes’in Kafasını Keserken”, T.ü.y.b.,
145 x 195 cm, 1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.....23
- Resim 2** : Artemisia Gentileschi, "Judith Holofernes'in Kafasını Keserken", T.ü.y.b.,
159x126 cm, 1620, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli24
- Resim 3** : Caravaggio, "Judith Holofernes'in Kafasını Keserken" detay, T.ü.y.b.,
145 x 195 cm, 1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.....25
- Resim 4** : Artemisia Gentileschi, “Judith Holofernes’in Kafasını Keserken” detay,
T.ü.y.b., 159x126 cm, 1620, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.....25
- Resim 5** : Tintoretto, "Susanna ve Yaşlılar”, T.ü.y.b., 167x238 cm, 1560, Louvre
Museum, Paris.....26
- Resim 6** : Artemisia Gentileschi, "Susanna ve Yaşlılar”, T.ü.y.b., 170 x 121 cm, 1610,
Schloss Weissenstein, Pommersfelden26
- Resim 7** : Johan Joseph Zoffany, “Kraliyet Akademisi Üyeleri”, T.ü.y.b.,
101.1 x 147.5 cm, 1771-72, Royal Academy Koleksiyonu, Londra.....27
- Resim 8** : Élisabeth Vigée-Le Brun, “Marie Antoinette ve Çocukları”, T.ü.y.b.,
275 × 216.5 cm , 1787, National Museum, Fransa28
- Resim 9** : Thomas Eakins, “Pensilvanya Akademisi Model Sınıfı”, Fotoğraf, 1855,
Thomas Eakins Koleksiyonu30
- Resim 10** : Berthe Morisot, Le Berceau "Beşik”, T.ü.y.b., 56 x 46 cm, 1872
Musée d'Orsay, Paris.....31
- Resim 11** : Mary Cassat, “Beş Çayı”, T.ü.y.b., 64,8x92,7, 1880, Museum of Fine Art,
Boston32
- Resim 12** : Berthe Morisot, “Lorient Limanı”, T.ü.y.b., 43x72 cm, 1869, National
Gallery of Art, Washington.....32
- Resim 13** : Berthe Morisot, “Terasta”, T.ü.y.b., 45x54, 1874, Özel Koleksiyon,
Paris33
- Resim 14** : Marie Bashkirtseff, “Leylaklar”, T.ü.y.b., 32x64, 1880, State Russian
Museum, St. Petersburg34

Resim 15 : Constantin Guys, “Sokakta”, Tarih bilinmiyor	35
Resim 16 : Henri de Toulouse-Lautrec, “Moulin Rouge: La Goulue”, Litograf, 195x119,5, 1891, Özel Koleksiyon.....	36
Resim 17 : Rosa Bonheur, “At Panayırı”, T.ü.y.b., 245 x 507 cm 1852-55, Metropolitan Museum, New York.....	37
Resim 18 : Rosa Bonheur, “Buzağuların Sütten Kesilmesi”, T.ü.y.b., 65.1 x 81.3 cm, 1879, Metropolitan Museum, New York.....	37
Resim 19 : Kathe Kollwitz, “Ölü Çocukla Kadın”, Gravür, 39 × 48 cm, 1903	39
Resim 20 : Kathe Kollwitz, “Bir Dokumacılar İsyanı”, Gravür, 29,6x23,7 cm, 1898, Kathe Kollwitz Museum, Köln	39
Resim 21 : Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, Masonit levha üzeri yağlıboya, 1944, 39,8x30,6 cm, Collection Museo Dolores Olmedo, Meksika.....	40
Resim 22 : Frida Kahlo, "Doğumum”, Metal üzeri yağlıboya, 30,5x35 cm, 1932, Özel Koleksiyon	41
Resim 23 : Dorothea Tanning, “Doğum Günü”, T.ü.y.b., 102,2x64,8 cm, 1942, Philadelphia Museum.....	41
Resim 24 : Kay Sage, "Geçiş” T.ü.y.b., 91 x 71 cm 1956	42
Resim 25 : Rembrandt Van Rjin, “Bathsheba David’in Mektubunu Kabul Etti”, T.ü.y.b., 146x146, 1654, Louvre Museum, Paris	44
Resim 26 : Francisco Goya, “Çıplak Maya”, T.ü.y.b., 97x190, 1800, Museo del Prado, Madrid.....	45
Resim 27 : Roy Lichtenstein, “Ağlayan Kız”, 41x63, 1963	46
Resim 28 : Tom Wesselmann, “Büyük Amerikan Çıplağı”, Ahşap üstü, akrilik ve kolaj, 48 x 65 inches, 1964, Whitney Museum of American Art	46
Resim 29 : Schlitz Reklamı, 1950’ler	48
Resim 30 : Mini Reklamı, 1971	48
Resim 31 : Bosch Ütü Reklamı, 2017	49
Resim 32 : Sandy Orgel, “Çamaşır Dolabı”, Kadın Evi, 1972, Los Angeles	52

Resim 33 : Robin Weltsch, “Mutfak”, Kadın Evi, 1972, Los Angeles	52
Resim 34 : Judy Chicago, “Adet Banyosu”, Kadın Evi, 1972, Los Angeles	53
Resim 35 : Judy Chicago, “Yemek Partisi”, Enstalasyon, 1463 cm, 1974-1979, Brooklyn Museum, New York.....	55
Resim 36 : Miriam Schapiro, “Yaz Güzelliği”, Tuval üzerine akrilik ve kumaş, 1973-1974	55
Resim 37 : Louise Bourgeois, “Babanın Yok edilmesi”, Enstalasyon, 1974.....	56
Resim 38 : Guerrilla Girls, “Kadınlar Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek için İlla ki Çıplak mı Olmalı?”, Kağıt üzeri baskı, 28x71 cm, 1989, Tate Modern, Londra	57
Resim 39 : Barbara Kruger, “Bedeniniz Savaş Alanıdır”, Vinil üstü serigraf, 112x112 inches, 1989, Broad Museum, Los Angeles.....	58
Resim 40 : Carolee Schneemann, Performans, Dahili Tomar, 1975.....	60
Resim 41 : Yoko Ono, Performans, “Kesilmiş Parça”, 1965, New York	61
Resim 42 : Gina Pane, Performans, “Anestezisiz Tırmanış”, 1971	62
Resim 43 : Gina Pane, Performans, “Küçük Yolculuk”, 1971.....	62
Resim 44 : Carolee Schneemann, Performans, “Et Mutluluğu”, 1964	63
Resim 45 : Marina Abramovic, Performans, “Ritim 0”, 1974	64
Resim 46 : Marina Abramovic, Performans, “Ritim 0”, 1974	64
Resim 47 : Marina Abramovic, Performans, “Ritim 0”, 1974.....	65
Resim 48 : Orlan, “7. Cerrahi Performans”, 1993.....	66
Resim 49 : Anna Atkins, “Mavi Baskı”, Fotogram, 1853-4, British Library, Londra.....	67
Resim 50 : Diane Arbus, 1966, Fotoğraf, Yale University Art Gallery, ABD	68
Resim 51 : Diane Arbus, Fotoğraf, 1970-71	68
Resim 52 : Cindy Sherman, Fotoğraf, 1981	69
Resim 53 : Cindy Sherman, Fotoğraf, 2001	69

Resim 54 : Francesca Woodman, Fotoğraf, 1976	70
Resim 55 : Francesca Woodman, Fotoğraf, 1976	70
Resim 56 : Shadi Ghadirian, “Kaçar”, Fotoğraf, 1998.....	71
Resim 57 : Shadi Ghadirian, “Günlük Seriler”, Fotoğraf, 2001.....	71
Resim 58 : Martha Rosler, “Mutfağın Semiyotiği”, Kadın Evi, Video, 1975, Los Angeles	73
Resim 59 : Dara Birnbaum, “Acid Rock”, Video, 1982	73
Resim 60 : Nil Yalter, “Göbek Dansı”, Video, 1974.....	74
Resim 61 : Nil Yalter, "Göbek Dansı" detay, Video, 1974.....	75
Resim 62 : Gülsün Karamustafa, “Örtülü Medeniyet”, Tuval üzerine karışık teknik, 35x41, 1976.....	77
Resim 63 : Nil Yalter, “Topak Ev”, Enstalasyon, 1973	77
Resim 64 : Nil Yalter, “Topak Ev”, detay, Enstalasyon, 1973	78
Resim 65 : Nur Koçak, “Ruj Mihrabı”, Tuval üzerine akrilik, 89x116 cm, 1988, Sanatçının Koleksiyonu	78
Resim 66 : Şükran Moral, “Hamam”, Performans, 1997.....	79
Resim 67 : Şükran Moral, “Genelev”, Performans, 1997	80
Resim 68 : Canan, “Çeşme”, Video, 2000	80
Resim 69 : Canan, “İbretnüma”, Video Animasyon, , 2009	81
Resim 70 : Canan İpek, “Tanısan Çok Seversin”, Video, 2019.....	84
Resim 71 : Canan İpek, “Tanısan Çok Seversin”, Video, 2019.....	84
Resim 72 : Canan İpek, “Kadın Çiçektir”, Video, 2019	84
Resim 73 : Canan İpek, “Kadın Çiçektir”, Video, 2019	85
Resim 74 : Canan İpek, “Seyrediliyoruz”, Fotoğraf, 2019	85
Resim 75 : Canan İpek, “Seyrediliyoruz”, Fotoğraf, 2019	85

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: Feminist Hareketin 1960 Sonrası Sanat Üretimine Etkisi			
Tezin Yazarı: Canan İpek		Danışman: Doç. Şive Neşe Baydar	
Kabul Tarihi: 20. 05. 2019		Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 93 (metin kısmı)	
Anasanat Dalı: Resim			
<p>Geçmişten günümüze mevcut eril tahakküm kadını toplumsal yaşamın dışında tutmuştur. Kadınlar, eğitim, oy hakkı gibi temel vatandaşlık haklarından mahrum bırakılmıştır. 18. yüzyıl itibarıyla kadınlar eşit haklar için mücadeleye başlamıştır. 20. yüzyılda kazanılan haklar feministler tarafından yeterli görülmemiştir. Kazanılan hakların eşitlik için yeterli olmayacağını düşünen feministler, 1960'lardan itibaren önceki feminist hareketlere kıyasla daha radikal bir sürece girmiştir.</p> <p>20. yüzyılda sanat üretimi klasik anlayışın dışına çıkmış, sanatta sınırlar ortadan kalkmıştır. Her şeyin sanatın malzemesi olduğu bir döneme girilmiştir. Bu süreç kadınların sanatsal üretimlerini de etkilemiştir. Sanatta sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte kadınlar da bir takım sorgulamalarda bulunmuştur. 1970'li yıllarda kadın sanatçılar ve eserleri, çeşitli sanat tarihçi, sanatçı ve sanat eleştirmeninin çabalarıyla sanat kurumlarında yer almaya başlamış, sanat tarihinde dışlanan kadın sanatçılar ortaya çıkarılmıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde bireylerin feminizminden bahseden postmodern bir sürece girilmiştir. Bu süreçte feminist sanatçılar eril tahakkümden sıyrılarak kadın bedenini yeniden ele alan sanatsal üretime girmiştir. Performans ve video sanatı aracılığıyla toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmaya yönelik pratikler geliştirilmiştir.</p> <p>Feminist sanat 90'lı yıllarda Türkiye'de de görünürlük kazanmıştır. Türkiye'de feminist sanatçılar; töre, kadın cinayetleri, kız çocuk evlilikleri, namus gibi konularla ilgilenmiştir. Performans ve video sanatı Türkiye'nin gündemine batıya oranla daha geç girmiştir. Bu sebeple yeniliklere açık ve daha cesur bir sanat dili benimsenmiştir. Bu çalışmada feminist hareket öncesi ve sonrası kadınların kimlik mücadelesi ve tarihsel süreç içinde sanatı etkileme biçimleri, kadın sanatçılar ve yapıtları incelenecektir. Aynı zamanda sanatçının kendi çalışmaları da feminist sanat bağlamında incelenecektir.</p>			
Anahtar Kelimeler: Feminist Hareket, Toplumsal Cinsiyet, Feminist Sanat			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	<input checked="" type="checkbox"/>	Ph.D.	<input type="checkbox"/>
Title of Thesis: The Effect of Feminist Movement on Post 1960 Art Production			
Author of Thesis:		Supervisor: Assoc. Prof. Şive Neşe Baydar	
Accepted Date: 20.05.2019		Number of Pages: viii (pre text) + 93 (m. body)	
Department: Painting			
<p>The masculine domination from the past to the present has kept women out of social life. Women were deprived of basic citizenship rights such as education and voting rights. As of the 18th century, women began to struggle for equal rights. The rights gained in the 20th century were not considered sufficient by feminists. Feminists, who felt that the rights gained would not be sufficient for equality, have entered a more radical process since the 1960s compared to previous feminist movements.</p> <p>In the 20th century, the production of art went beyond classical understanding and the boundaries of art disappeared. It was a period in which everything was the material of art. This process also affected the artistic production of women. With the disappearance of boundaries in art, women also made some inquiries. In the 1970s, women artists and their works began to appear in art institutions with the efforts of various art historians, artists and art critics, and female artists excluded in the history of art were uncovered. By the 1980s, a postmodern process was introduced that talked about the feminism of individuals. In this process, feminist artists stepped away from masculine domination and entered into artistic productions that reconsidered the female body. Practices have been developed to break down gender stereotypes through performance and video art. Feminist art has gained visibility in Turkey in the 90s. feminist artists in Turkey; He was interested in custom, honor killings, women murdered, girl child marriages and honor. Performance and video art has entered later than west to Turkey's agenda. For this reason, a more brave and open to innovation art language has been adopted.</p> <p>In this study, the struggle of identity before and after the feminist movement and the ways of influencing art in the historical process, women artists and their works will be examined. At the same time, the artist's own works will be examined in the context of feminist art.</p>			
Keywords: Feminist Movement, Gender, Feminist Art			

GİRİŞ

Sanat üretimi, tarihsel süreçte sürekli değişerek ve dönüşerek ilerlemektedir. Rönesans'tan itibaren yüksek sanat sayılan resim ve heykel gibi sanat dalları modern dönem içinde avangard sanat hareketlerinin etkisiyle yeniden şekillenip farklı bir bağlam kazanmıştır. 20. yüzyıl birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da yeni bir başlangıç olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında siyasal, kültürel, sosyal alanda ortaya çıkan farklı eleştirel hareketler sanat yapıtının ne olduğu sorusunu gündeme getirmiştir. Aynı zamanda yeni toplumsal hareketler, kadın kimliğinin sanat üretimindeki yerini sorgulamış, sanat tarihi alanında eril dili ortadan kaldırmaya yönelik mücadeleler başlamıştır.

Birinci bölümde; batıda toplumsal ve siyasal hareketlerin etkisiyle kadınların sosyal hak, eşitlik ve özgürlük mücadeleleri, kadın hakları hareketinin tarihsel süreçte geçirdiği değişimler ve feminist hareketin süreç içindeki dönemleri incelenmiştir. Feminist hareket ortaya çıktığı günden günümüze gelene kadar birçok farklı kronolojik süreçten geçmiş ve kadın hakları anlamında çok önemli kazanımlar elde edilmiştir. Günümüzde feminizm, kimliklerden arınmış, bedenın ötesinde, toplumsal cinsiyet yargılarından uzak, tüm tahakkümlerin ötesinde yeni bir bağlama oturmuştur.

İkinci bölümde; 1960 sonrası -feminist hareketlerin etkisiyle ortaya çıkan- feminist sanat hareketinin sanat tarihi bağlamında yaptığı derin araştırmalarla gün yüzüne çıkarılan kadın sanatçılar ve yapıtları incelenmiştir. Özellikle Linda Nochlin'in 1971 yılında yazdığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* isimli makalesiyle sanat tarihi sahnesindeki perdeler indirilmiş, eril sanat tarihi yazımını bir kırılma noktası yaşamıştır. Rönesans'tan günümüze kadınlar sanatta metalaştırılmış, ataerkil sistemin haz nesnesi haline getirilmiştir. Geçmiş dönemlerden günümüze eril bakışın hakim olduğu kadın bedeni, ressamların tablolarında arzusunun simgesi olmuştur. Kadın, kendini kendi kimliğiyle değil, ataerkil sistemin kodladığı toplumsal cinsiyet rolleriyle seyredebilmektedir. Sanat tarihi alanında da kadın tarihini erkekler yazmıştır.

Üçüncü bölümde; 1960 sonrası Batı'da ve 1980 sonrası Türkiye'de feminist hareketlerin öncülüğünde gelişen feminist sanat ve içerisindeki farklı disiplinler incelenmiştir. Feminist sanatın etkilendiği sanatsal hareketler ve gündelik malzemelerin de sanata sokulmasıyla, sanatın biricikliği sorgulanmış, yüksek sanat olgusu tersine çevrilmiştir.

Performans ve beden sanatı, fotoğrafın günlük hayatımıza girmesiyle birlikte ortaya çıkan fotoğraf sanatı, video sanatı gibi pratikler feminist sanatın alanına dahil edilmiştir.

Dördüncü bölümde; sanatçının kendi çalışmaları görsellerle desteklenerek feminist sanat bağlamında incelenmiştir.

Çalışmanın Amacı

Sanat tarihinde kadın sanatçıların dışlanmasına karşı eleştirel bir bakışın geliştiği postmodern süreçle birlikte, farklı sanat disiplinlerinden sanat pratiklerinin günümüz sanatına katkıları ve kadının bu süreçte bir yandan var olabilme mücadelesi, diğer yandan bu mücadelenin kadınların sanatsal üretimine katkılarının görünürlüğü amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Önemi

Çalışmada, feminizmin tarihsel süreci göz önünde bulundurulmak suretiyle farklı kültürlerden kadın sanatçıların üretimleri bir araya toplanmış ve irdelenmiştir. Bu sanatsal üretimler ve sanatçının kendi çalışmaları sanatsal düzlemde incelenmiştir. Günümüz çağdaş sanat uygulamalarının toplumsal etkileşiminin araştırılması ve incelenmesi bağlamında çalışma önem kazanmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, sanat, sanat tarihi ve sosyoloji gibi farklı disiplinleri içeren bir araştırma yöntemi uygulanmıştır. Farklı tarihlerde ortaya çıkan kadın hareketleri, bu hareketlerin etki ettiği sanat tarihi araştırmaları ve çağdaş sanat pratikleri analiz edilmiş, dört ayrı başlık altında toplanmıştır. Çalışma süresince; kaynak taraması yapılmış, bu noktada, süreli, süresiz yayınlar, internet kaynakları ve görsel materyaller, incelenmiştir.

BÖLÜM 1: FEMİNİST TEORİ

1.1. Feminizmin Ortaya Çıkışı ve Üç Dalga Halinde Feminist Hareket

Feminizm kelimesi Latince ‘femina’ kelimesinden türeyen, kadın erkek eşitliğini savunan bir akım olarak bilinmektedir. 18. yüzyıl itibarıyla Aydınlanma dönemini takiben kadınlar; siyasal, toplumsal, sosyal haklar gibi birçok alanda eşitlik mücadelesine girişmişlerdir. 18. yüzyıl sonlarında bu toplumsal yapıyı değiştirmek ve eşit haklara sahip olabilmek için verdikleri mücadeleyle birlikte feminizm kavramı ortaya çıkmıştır. Temelde cinsiyet ayrımına karşı kamu ve özel alanlarda kadınların maruz kaldığı baskı ve eşitsizliklerin ortadan kaldırılması, ataerkil yapının son bulması ve kadınların temel insan haklarına kavuşmasını ön gören bir yaklaşımdır.

Feminizmin tarihsel süreci hakkında birden fazla görüş mevcuttur. Ancak birçok kuramcının itibar ettiği ortak görüş feminizmin tarihsel süreçte 19. yüzyılın sonlarından itibaren farklı ideolojilerin etkisiyle günümüze gelene kadar üç dalga geçirdiği görüşüdür. Ancak 1. dalgadan çok daha önce “Aydınlanmacı Liberal Feminizm” olarak da adlandırılan kadın hareketi 19. yüzyıl feminizmine de temel oluşturmuştur. Aydınlanmacı Liberal Feminist düşünceye göre, “doğal haklar” geleneğinden gelen feminist kuramcılar, kadınların birer vatandaş olarak, erkekler ile aynı temel haklara sahip birer “insan” oldukları görüşünü savunmaktadır. (Donovan, 2016:29)

Fransız Devrimi’nde kadınlar erkeklerle beraber savaşa katılmış ve sonrasında eşit haklar için mücadeleler başlamıştır. Ancak devrimin son bulmasıyla kadınların tekrar evlerine dönmesi, çocuklarına bakıp kocalarına karşı görevlerini yerine getirmeleri istenmiştir. Kadınlar devrimde savaşmış, bir yurttaş olarak görevlerini yerine getirmişlerdir. Fakat hala yurttaşlık haklarına sahip olamamışlardır. Aydınlanma dönemiyle birlikte kadın özgürlüğünü savunan birçok eser kaleme alınmıştır. Ancak bunlar içinde en önemli olanlardan birisi Fransız Devrimi’ne de katılmış olan filozof yazar Olympe de Gouges olmuştur. Gouges, Fransız Devrimi’ni büyük bir umutla karşılamış fakat devrime olan inancı kısa sürmüştür. Devrimden sonra yayınlanan İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi’nde insan kelimesi yerine (homme) erkek kelimesinin kullanılması bildirgenin sadece erkekler için hazırlandığını göstermektedir. Olympe de Gouges, 1792 yılında “Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi”ni yazmış, ancak bu bildirge onu giyotinle idama götürmüştür. Kadınların erkeklerle eşit sosyal ve siyasal haklara sahip olmaları hususunda sürekli bildiriler yayınlamış ve kadın dernekleri içerisinde toplantılara

katılmıştır. Kadın-erkek eşitliği taleplerinin yanı sıra diğer insan haklarından mahrum bırakılan gruplar içinde de oldukça aktif olmuştur. Katıldığı bir kadın derneği toplantısında tarihe geçecek şu sözleri söylemiştir.

“Hiç kimse, esaslı derecede farklı olsa bile, düşüncelerinden dolayı kovuşturulamaz. Kadın idam sehпасına çıkma hakkına sahiptir. Bu nedenle eylem ve ifadeleri yasalarla korunan kamu düzenini bozmamak koşuluyla, konuşma kürsüsüne de çıkma hakkına sahip olmalıdır.”

(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/297/2716.pdf>, de Gouges, 2019)

Gouges’in bu sözü Kadın Hakları Bildirgesi’nin 10. maddesini oluşturmaktadır. Aynı zamanda Olympe de Gouges, -her ne kadar devrim ve insan hakları konusunda kabul görmüş olsa da- kadınların erkeklerden zayıf ve pasif olması gerektiğini savunan Jean Jacques Rousseau’nun “Toplum Sözleşmesi”ne karşılık toplumsal cinsiyet eşitliğine dayalı evliliği savunduğu kendi Toplum Sözleşmesi’ni de kaleme almıştır. Gouges 3. dalga (Toplumsal Cinsiyet) feminizmin de bir anlamda temellerini atmıştır.

Aynı tarihlerde İngiliz yazar ve kadın hakları savunucusu olan Mary Wollstonecraft Fransız bir devlet adamına ithafen 1792 yılında *Vindication of the Rights of Women* (Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi) adlı kitabını kaleme almıştır. Wollstonecraft dönemi itibarıyla çok az kadının cesaret edebileceği bir adım atmıştır. Kadınların temel haklar bağlamında erkeklerle eşit olması gerektiğini savunan Wollstonecraft, bu temel hakların, özellikle eğitim hakkının kadınlara verilmesinin, kadınlık görevlerini yerine getirmede fayda sağlayacağını önemine değinmektedir. Wollstonecraft kadınların temel haklar bağlamında özgürlüklerine kavuşmaları düşüncesini savunurken aynı zamanda erkeğin fiziksel özellikler bakımından kadından daha üstün bir varlık olduğunu *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi* isimli kitabında şu cümleleriyle dile getirmektedir.

“Fiziksel dünyanın idaresinde, güç açısından kadınların erkeklere göre daha aşağı bir konumda bulunduğu gözlemlenebilir bir olgudur. Bu, doğa yasasıdır kadınların lehine askıya alınamaz ya da ortadan kaldırılamaz. Bu nedenle erkeklerin fiziksel üstünlüğü yadsınamaz, bu elbette erkekler açısından soylu bir ayrıcalıktır!” (Wollstonecraft, 2012:10)

Wollstonecraft’ın modern feminizmin temelini oluşturduğu konusunda bazı düşünceler mevcutsa da kendi içinde çeliştiğini savunan fikirler de mevcuttur. Dönemi içinde ele alındığında Kadın Hakları konusunda önemli bir adım sayılmaktadır.

1.1.1. 1. Dalga Feminizm: Medeni Kanun Talepleri, Seçme ve Seçilme Hakkı

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde kadın hareketinde yeni arayışlara girilmiştir. Bu döneme tarihsel süreçte Kültürel Feminizm adı verilmiştir. Kültürel feminizm, “doğal haklar” düşüncesinden yola çıkan liberal feminist anlayışın savunduğu; kadınların yalnızca kamusal alanda yer almasının kadın-erkek eşitliği için yeterli olduğu fikrine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Kültürel feministleri liberal feministlerden ayıran diğer özellik ise; liberal feministlerin iki cinsin temelde aynı olduğu düşüncesidir. Liberal feministler aydınlanmacı “doğal haklar” düşüncesinin kadını da kapsadığını, temelde iki cinsin eşit olduğunu savunmuşlardır. Ancak kültürel feministler kadın ve erkek arasındaki benzerlikleri vurgulamak yerine farklılıklara dikkati çekmişlerdir. Liberal feministlerin kamusal hayatın kadınlara açılması düşüncesini kültürel feministler de paylaşmıştır. Fakat bunu kadının erkeğe benzeyen özelliklerini ön plana çıkararak değil, kendine özgü özelliklerini kamusal hayatın temeline konumlandırarak yapmayı planlamışlardır. Kültürel feministlere göre kadın; barışçıl, fedakâr, dayanışmadan yanadır. Erkek ise, daha çok savaş ve rekabeti temsil etmektedir. Bu sebeple kültürel feministler kamusal alanda bir dönüşüme gidilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Kadının kendine özgü bu niteliklerinin kamusal alandaki eskimiş eril düşünce yapısında bir yenilenme olacağını iddia etmişlerdir. Josephine Donovan, *Feminist Teori* adlı kitabında şu satırlara yer vermektedir.

“Kültürel feminist teorinin altında anaerkil bakış yatar: temelde dişil etki ve değerler aracılığıyla yönlendirilen güçlü kadınların toplumu. Barışseverlik, iş birliği, farklılıkların şiddetsiz bir aradalığı ve kamusal hayatın uyumlu bir şekilde düzenlenmesi bunlara dahildir.” (2016:74)

Tarihsel süreçte kadınlar aklın ve mantığın dışına itilmiş ve kendilerine ait tüm deneyimleri eril aklın sınırları içinde yaşamışlardır. Kendi bakış açıları, kendi fikirleri ya da deneyimleri söz konusu olmamıştır. Donovan, Kültürel feminizmin Amerikalı gazeteci ve kadın hakları savunucusu Margaret Fuller’in ‘19. Yüzyılda Kadın’ adlı eseri ile başladığını iddia etmektedir. Fuller’e göre kadınların toplumsal baskılardan, eril aklın idaresinden kurtulup kendi özgüvenini inşa etmesi gerekmektedir. Fuller bu baskılara dikkat çekerek şunları söylemiştir.

“Kadınların, bir kadın gibi davranmaya ya da yönetmeye değil, fakat doğa gibi büyümeye, akıl gibi algılanmaya, ruh gibi özgürce yaşamaya ve engellenmeden güçlerini ortaya koymaya ihtiyaçları var...” (2016:76)

Kadınlar, eril dünyanın kontrolünde, kendi iç benliklerini keşfedememiş, erkeklerin keyfiyetiyle tüm hayatlarını şekillendirmişlerdir. Fuller'in erkek dayatmasına karşı 'kadınların içlerinden gelen yasaları öğrenmeleri gerektiği' düşüncesi aydınlanma dönemi liberal feminist düşüncenin de ilgilendiği ancak geliştiremediği konulardan olmuştur. Fuller Amerikalı yerlilerle de ilgilenmiştir. Kızılderili kadınlar hakkında çalışmaları bulunmaktadır. Fuller'e göre kadının kurtuluşu toplumun kurtuluşu anlamına gelmektedir. Kadın özgüveninin inşası ile ilgili yerli geleneğinden faydalanarak yazdığı satırlar şöyledir.

“Kadının alıştığı gibi erkekler tarafından eğitime ve yönetilme düşüncesini bir kenara bırakmasını isterdim. Onun, kendini güneşe, doğruluğun güneşine adanmış yerli kız gibi olmasını isterim... Kendini tevecühlerden, ödünlerden ve çaresizlikten kurtarmasını isterim. Çünkü onun varlığının sefaleti yüzünden değil, tamlığı içinde seviyecek kadar iyi ve güçlü olmasını isterim.” (Donovan, 2016:77)

Kültürel feminist kuramcılar arasında en radikal olan isim Amerikalı yazar ve aktivist Elizabeth Cady Stanton'dır. Stanton Hristiyanlık üzerine eleştirilerde bulunmuştur. Dinin kadını değersizleştiren, baskıcı sistemine karşı *Kadınların İncili* isimli eserin yazarıdır. Stanton, İncil'in toplum tarafından sorgulanmadan kabul edildiğine ve kadını aşağılayan tarafına dikkat çekmiş, kadınların kurtuluşunun sadece siyasi haklarla sınırlı olamayacağını, toplumsal bir dönüşümün gerekliliğini de savunmuştur. 1848 yılında ABD'de Seneca Falls'ta yapılan bir toplantının ardından Elizabeth Cady Stanton ve Susan Anthony'nin birlikte kaleme aldıkları kadın-erkek eşitliğini vurgulayan Declaration of Sentiments (Duygular Bildirgesi) yayınlanmıştır. Bildirgeyi toplamda 100 kişi (kadın ve erkek) imzalamıştır. Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi üzerine oturtulmuştur. Bildirgede; kadın ve erkeğin eşit yaratıldıkları ve yaratıcının verdiği tüm haklara sahip oldukları vurgulanmaktadır. (Donovan, 2016:30)

Bildirgenin maddeleri arasında kadının oy hakkı, evlendiğinde kocasının vesayetine girmesi ve kadının mülkü hatta kazandığı para dahil tüm haklarına kocasının sahip olması, kadının kamusal alanda çalışmaktan uzak tutulması çalışıyorsa bile ücret eşitsizliği, erkeği cinsel suçlardan muaf tutan yasalar, kölelik karşıtlığı gibi birçok madde bulunmaktadır. Bildirgeyle birlikte oy hakkıyla ilgili birçok teklif kabul edilmiştir. Bildirgede siyasal hak taleplerinin yanı sıra toplumsal taleplere de değinilmiştir. Duygular Bildirgesi'nin temelinde aydınlanma geleneğinin “doğal haklar” düşüncesi yatmaktadır. Donovan'a göre, “Seneca Falls'a giden yolun kuramsal çerçevesini

Aydınlanma geleneğinde yer alan güçlü birçok feminist düşünürün kuramları çizmiştir.” (2016:33)

19. yüzyılın bir diğer önemli ismi de Amerikalı kadın hakları aktivisti Matilda Joslyn Gage idi. Gage’de Stanton gibi Hristiyanlığı ve ataerkilliği reddetmiştir. Stanton, Anthony ve Gage, 1881 yılında History of Woman Suffrage (Kadınların Oy Hakkı Tarihi) adlı derlemeyi birlikte yazmışlardır. Gage 1893 yılında kaleme aldığı Woman, Church and State (Kadın, Kilise ve Devlet) adlı eseriyle Stanton’ın kilise karşıtı görüşünü daha ileriye götürmüştür. Gage’in kuramı kurumsal kilise yapısını yıkmak üzerine kuruludur. Kilisenin dayattığı dogmatik inancı, kadınları aşağılayan, erkeğin hizmetkârı olarak gösteren kilise otoritesine karşı kadınların kendi aklıyla hareket etmesi gerektiğini savunmuştur.

“Her bireyin ilk görevinin kendini geliştirmek olduğu, kadınlara Hristiyan kilisesi tarafından öğretilen fedakarlık ve itaatkârlığın sadece kendi hayati çıkarları açısından değil, onun kanalıyla insan türü için de ölümcül olduğu kabul edilmiştir Protestan Reformunun temel ilkesi olan ve bu güne kadar sadece erkekler tarafından kullanılan bireysel bilinç ve yargı hakkı, artık kadınlar tarafından da sahiplenilecektir; bu hakka kutsal kitabın yorumlanmasında kadının kilisenin otoritesi değil, kendi aklı tarafından yönlendirilmesi de dahildir..” (Donovan, 2016:89)

Orta Çağ Hristiyan geleneğinde kadınlara ‘cadı’ oldukları gerekçesiyle yapılan işkencelere de değinen Gage, cadı oldukları gerekçesiyle kadınlara uygulanan şiddetin, onların gücünden korkan kilisenin hatası olduğunu söyleyen ilk kişidir. Kadınlara uygulanan acımasızca işkencelerin, baskının, aşağılamanın da Hristiyanlık öğretisi olduğuna dikkati çekmiştir.

“Hristiyanlık döneminde, kilise kadına karşı işkence uygulayıp onu küçük görmekle kalmadı, temel insanlık haklarına, dine yaraşmayan bir küstahlıkla saygısızlık etti. Erkeği Tanrının yerine koyarak kadının sorumluluklarını çaldı. Ona kilisenin tüm kurumlarını yasakladı. Onu, erkeğin kullanması için ikincil statüde bir varlık olarak ilan ederek, bağımsız düşünmesini engelledi. Sadece varlığından dolayı utanç duyması gerektiğini öğreterek cinsiyetini lanetledi.” (Donovan, 2016:90)

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde kültürel feminizm; annelik, ev işleri, çocuk bakımı gibi kadını erkeğe bağımlı yapan cinsiyet rollerini sorgulamaya başlamıştır. Kadınlar ekonomik olarak erkeğe bağımlı durumdadır. Bu bağımlılık, kadının ev içine hapsedilmesi, ev dışında kamusal hayatta varlığını sürdürebilmesi için olanak verilmemesinden kaynaklanmıştır. Kültürel feminizmin radikal kuramcılarında Charlotte Perkins Gilman eserlerinde anneliği, evlilik kurumunu, ev içi rollerini sorgulamıştır. Gilman çalışmalarını Sosyal Darwinizm üzerine temellendirmiştir.

Donovan; Feminist Teori’de, Gilman’ın kuramını anlamak için Sosyal Darwinizmi özetlemenin gerekli olduğunu yazmıştır.

“Darwin’in kuramı, bitki türlerinin ve hayvan hayatının temelde doğal seçim mekânizmasıyla yüzyıllar boyunca basitten karmaşığa doğru evrimleştiği fikrine dayanır. Bu süreç boyunca ortam, türlerin içinde kendilerini ortama daha iyi uyduranları “seçer”, cinsel seçme aracılığıyla gerçekleşir.

Farklı cinsiyetlere sahip olan hayvanlarda da birçok durumda dişilere sahip olmak için erkekler arasında mücadele vardır. En kuvvetli erkekler ya da en başarılı şekilde mücadele edenler, genellikle en iyi soyu oluştururlar.” (Donovan, 2016:93-94)

Sosyal Darwinist düşüncenin savunucuları, türlerin evrimleşme kaynağı olarak savaşların gerekli olduğunu iddia etmişlerdir. Gilman, ırkların gelişim sürecinde rekabetin değil dayanışmanın önemini vurgulamıştır. Darwinist düşünce savunucuları arasında da iş birliğinin evrimleşme sürecindeki önemini savunan düşünürler olmuştur. Donovan, “Pyotr Kropotkin’in Mutual Aid (Karşılıklı Yardım, 1890) adlı eserinin bu düşüncenin önemli bir temsilcisi olduğunu vurgulamaktadır.” (Donovan, 2016:96)

“Farklı türler arasındaki savaşlar ne kadar şiddetli olsa da ve savaş sırasında gösterilen acımasızlıklara rağmen, topluluk içindeki karşılıklı yardımlaşma ve tek tek canlıların fedakârlığı sıradan bir durum olarak kabul edilir, ortak huzur için tek tek canlıların kendini feda edişi de çoğu zaman kuraldır.” (Kropotkin, 2001:26)

Kropotkin türlerin gelişimi ve devamı için iş birliğinin ve fedakarlığın büyük önem taşıdığını da bu sözleriyle ifade etmiştir.

Gilman, eserlerinde Sosyal Darwinist kuramın bu anlayışına vurgu yapmıştır. Gilman’a göre kadının toplumsal hayattan dışlanması onun tamamen yok olması tehlikesini doğurmaktadır. Gilman aynı zamanda erkeğe ekonomik olarak bağılı olmak zorunda bırakılan kadınların, erkeklerin ilgisini çekmekten başka bir olguya enerjilerini sarf edemediklerini vurgulamaktadır. Evlilikle ilgili şu sözleri söylemiştir: “Evlilik, bir çeşit fahişeliktir: ‘her iki durumda da kadın ekmeğini erkekten, onunla olan cinsel ilişkisi aracılığıyla kazanır’.” (Donovan, 2016:98) Gilman, kadının hiçbir açıdan erkeğe bağımlı olmadan, toplumsal, ekonomik, siyasal anlamda bağımsızlığını kazanmasının toplumu ileri götüreceğini söylemiştir. Ataerkil toplumda erkek merkezli bir anlayışın yıkıcılığından söz etmiş, kadını merkeze alan bir anlayışın daha yapıcı olacağına vurgu yapmıştır.

20. yüzyılda feminizm artık dünyanın birçok yerinde savunulan bir kuramdır. Feminizm; liberal, kültürel, Marksist, sosyalist, radikal olmak üzere birçok farklı gruba ayrılmıştır. Gruplar kendi içlerinde kadın haklarının farklı taraflarını savunmuşlardır. Kadınlar artık

siyasi özgürlüklerinin yanı sıra cinsel özgürlükleri için de mücadele vermeye başlamıştır. Emma Goldman cinsel özgürlüğü savunan feministlerin başında gelmektedir. Doğum kontrolüyle ilgili dağıttığı bilgi notu yüzünden 1916 yılında tutuklanmıştır. (Donovan, 2016:110) Aynı zamanda Goldman, eşcinsel haklarını ve oy hakkını da savunmuştur. İnsan hakları mücadelesine hayatını adayan Goldman kapitalizme karşı, ezilenlerin yanında büyük bir savaş vermiştir. 20. yüzyılın başında 10 ay süreyle her ay çıkardığı *Toprak Ana* dergisi mücadelesinin yayın organı olmuştur. Erkeklerin kadınlardan beklediği kadınlık rolleri ve inandığı dava arasında gelgitler yaşadığını vurgulamaktadır. Goldman, duygusal olarak yakınlık kurduğu Edward Brady ile olan bir konuşmasının ardından Brady'nin diğer erkeklerden farklı olmadığını ve onun da kendisini karısı ve çocuklarının annesi olarak gördüğünü, ancak hiçbir erkeğin kendisini yolundan edemeyeceğini vurgulamıştır. (Goldman, 1996:157)

Kadınların oy hakkını savunan bir diğer birinci dalga feminist, Jane Addams'tır. Adams Amerikalı barış savunucusu, insan hakları aktivistidir. "Kadınlar niçin oy vermeliler" (Donovan, 2016:117) adlı makalesinde, özel alanın gelişimi için kadınların kamusal alanda var olabilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kadınların ev yaşamındaki düzenlemeler için bile olsa yerel yönetime katılması gerekliliğini savunmuştur. Kadınların kamusal alanda varlığının, (kadın bakış açısının duyarlılığını işaret ederek) zorunlu olduğunu vurgulamıştır. Bu fikri Gilman'ın kuramıyla örtüşmektedir. Daha sonrasında da birçok feminist kuramcı; savaş karşıtlığı, cinsel özgürlük, doğum kontrol hakkı, çocuk hakları, kadınların oy hakkı, eşit işe eşit ücret, kamusal ve toplumsal alanda özgürlük gibi taleplerini dile getirmişlerdir.

Kadınların oy kullanma hakkı, 19. yüzyılın sonu itibarıyla birçok ülkede farklı tarihlerde kabul edilmiştir. Amerika'da ise yıllarca süregelen mücadele sonrası 1920 yılında kadınlar ilk kez başkanlık seçimlerinde oy kullanmışlardır. Amerika'da feminist süreçte bir dönüm noktası yaşanmıştır. Bu tarihe kadar defalarca tekrarlanan feminist kuram artık pratik haline dönüşmüş, feminist mücadele büyük bir kazanım elde etmiştir. Yakın tarihe kadar birçok ülkede kadınlara oy hakkı tanınmamıştır. Bazı ülkelerde oy hakkını kazanan kadınlar toplum önderleri ve dini liderlerin baskısı altında oy kullanamamaktadır. 20. yüzyıl kadınlara oy hakkı ve beraberinde birçok toplumsal ve siyasal kazanım getirmiştir. Ancak erkeklerle eşit konuma gelebilmek için daha çok mücadele gerekmektedir.

1.1.2. 2. Dalga Feminizm: Cinsel Devrim

18-19. yüzyıl feminizminde kadınlar; eğitim, siyasal haklar, kamusal alanda eşitlik, eşit işe eşit ücret gibi konularda mücadele vermiştir. Kadınlar artık ev dışına çıkmış, kamusal hayata katılmıştır. Oy hakkı ve kamusal alanda çalışabilme hakkının kazanımıyla birlikte önceki süreçlerde mücadele vermiş bazı kadın hakları savunucuları bu kazanımların yeterli olduğunu düşünerek köşesine çekilmiştir. Ancak oy hakkının kazanılması ya da kamusal alanda çalışabilme hakkı kadın erkek eşitliği için yeterli görülmemiştir. İkinci Dünya Savaşı'na katılan erkeklerden boşalan üretim alanlarında kadın işgücüne ihtiyaç duyulmuştur. Aynı zamanda cephe gerisinde savaş için gerekli malzemelerin üretiminde de kadınlar çalışmıştır. Fakat savaş sonrası kadınların tekrar eve döndürülmesi için ev yaşamını öven bir politikaya vurgu yapılmaya başlanmıştır. Bu da kadınların daha radikal bir sürece girmelerine sebep olmuştur. Batı ülkelerinde gittikçe yükselen özgürlükçü hareketler feminist düşüncenin de güçlenmesine etki etmiştir. Feminizm bu özgürlükçü, muhalif hareketlerin içerisinde bulunmuş ve dayanışmayı desteklemiştir.

1960'lara gelindiğinde artık kadınlar temel haklarını elde etmiş, ancak bu temel hakların eşitlik için yeterli olmayacağını anlamışlardır. Bu sebeple şimdi başka ihtiyaçlar ve taleplerin doğması kaçınılmazdır. Kadınların sürekli çocuk doğurmaya zorlanmaları, çocukların bakımı gibi durumlar kadınları erkeklere bağımlı bir hale getirmiştir. Doğum kontrolü denetimine sahip olamayan kadınlar erkek tahakkümü altında kendileri olamamakta, eril düşüncenin baskısı altında bir kadınlık illüzyonu yaşamaktadır. 20. yüzyılın başlarında yavaş yavaş farklı taleplerde bulunan kadınlar, yüzyılın ortalarına gelindiğinde artık kolektif bir şekilde seslerini yükselterek eylemliliklerine farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu süreçte kendi aralarında dayanışma içinde olan kadınlar arasında "*kız kardeşlik*" kavramı oldukça yaygınlaşmaya başlamıştır. Feminizm bir dönüşüm yaşamış ve daha radikal taleplere yönelmiştir. Radikal feminizm de bu süreçte varlığını göstermiştir. Kadınların artık en önemli konusu beden sömürsü olmaya başlamıştır. "*Kişisel olan politiktir*" söylemiyle başlayan ve gelişen örgütlü kadın hareketi 2. dalga feminizmi de başlatmıştır. Erkek kontrolü ve erkek düşüncesiyle şekillenen kadın bedeni ve cinsel isteklerinin kadınların kendi tercihiymiş gibi gösterilmesi konusu üzerinde durulmuştur. Kadınların kendi bedenleri üzerindeki hakimiyetlerini elde edebilmeleri üzerine çalışmalar yapılmıştır. Radikal feminizmin ortaya çıkış tarihi tüm dünyada dönüşümün yaşandığı yıllara denk gelir. 68 öğrenci olayları, nükleer karşıtı hareketler, çevreci eylemler ve daha birçok radikal hareketin

içerisinde feminizm de kendisine yer edinmiştir. Hiyerarşi ve liderliği kabul etmeyen radikal feministler; aile kavramını genel olarak ataerkil düzende kadınları erkeklere hizmet etmeye zorlayan yapısı nedeniyle reddetmiştir. Radikal feminizme göre kadınların ikinci plana atılması ve ezilmesinin sebebi ataerkil düşünce yapısıdır ve bu yapı toplumsal hayatın her alanına işlemiştir. Kadınların acilen kendileri olabilmeleri için birlikte hareket etmeleri gerekmektedir. Radikal feminizme göre; erkek gibi düşünen, hareket eden, erkekleşen kadınlar değil, kendisi gibi davranan kendisi olabilen kadınlara ihtiyaç vardır. (Şaşman Kaylı, 2014:124)

Kanadalı feminist yazar ve aktivist Shulamith Firestone radikal feminizmin önemli savunucularındandır. En önemli eseri 1970 yılında yayınladığı *Cinselliğin Diyalektiği'dir*. Firestone kitabında; feminist mücadelede kadınların sonuca varmadan önce buldukları konumun tarihsel sürecini araştırmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Firestone kitabında şunları dile getirmiştir:

“Engels; ‘Çatışmayı doğuran olayların tarihsel sıralanışını incelememiz gerekir ki, böylece ortaya çıkan koşullar içinde, o çatışmayı ortadan kaldıracak yolları bulabilelim’ der. Kadın devrimini gerçekleştirmek istiyorsak, cinsel savaşın dinamiklerini Marks’la Engels’in sınıf çalışmasını, ekonomik devrim amacıyla çözümlenmeleri ölçüsünde iyi çözümlayebilmemiz gerekir. Çünkü çok daha büyük bir sorundur karşımızdaki: Yazılı tarihi de aşır hayvanlar evrenine dek uzanan bir ezilme.” (Firestone, 1993:14)

Firestone, Marks ve Engels’in feminizm üzerine çalışmalarına değil, sonuca giden süreçte çözümlenme yöntemlerine dikkat çekmiştir. Marks ve Engels’ten önceki düşünürlerin tarihsel süreci çözümlenme yoluna gitmeden direkt olarak sonuç önerilerinde bulduklarını vurgulamıştır. Ancak her iki düşünür de özel olarak kadın haklarına hiç değinmemiştir. Firestone, bu düşünürlerin çözümlenme yöntemlerini feminist düşünceye uygulayarak bir sonuca varılabileceğini ancak salt Engels veya Marks okumasıyla kadınların sınıfsal ezilmesine katkıda bulunulamayacağını da vurgulamıştır. (Firestone, 1993:14)

“Daha önceki tarihsel çözümleri kat kat aşan zekice bir çözümlenme olsa da, tarihsel maddecilik öğretisi, daha sonraki olaylarla da doğrulandığı gibi, tam bir çözüm değildir. Marks’la Engels’in kuramları gerçekliğe dayanıyordu, ama gerçekliğin ancak bir bölümüne dayanıyordu. Engels’in Ütopik ya da Bilimsel Sosyalizm’inde tarihsel maddeciliği yalnız ekonomik açıdan tanımlamasına bir bakalım: ‘Tarihsel maddecilik, tarihin akışına, tüm tarihsel olayları doğuran büyük itici gücü ve bu olayların en son nedenini toplumun ekonomik gelişmesinde, üretim ve alışveriş yollarının değişmesinde, bunun sonucu olarak, toplumun sınıflara bölünmesinde, bu sınıfların birbirleriyle savaşmalarında bulan bir görüşle bakmaktır.’” (Firestone, 1993:15-16)

Firestone'a göre, Engels aynı zamanda tarihin sınıf savaşlarının tarihi olduğundan söz etmektedir. Engels'in değerlendirmesi sınıf çözümlemesi adına doğru görünebilir fakat içinde kadınların sınıfsal ezilmişliğini barındıran bir inceleme görülmemektedir. Engels cinsel sınıflamayı ancak kendi ekonomik yapısına etki ettiği sürece kabul etmiştir. (Firestone, 1993:17)

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkin olan Marksist feminizm Marks ve Engels'in sınıfsal çözümleme teorileri üzerine kurulmuştur. Marksist feministler kadınların ezilmişliğini cinsiyet farklılığından çok sınıfsal bağlamda ele almıştır. Marksist teoriye göre kadının ezilmesinin asıl nedeni kapitalizmdir. Kapitalizmden sıyrılıp sosyalist sisteme geçildiğinde kadınlar da erkeklere olan bağımlılıklarından kurtulacaklardır. Marksist feminizmin ilgilendiği bir diğer konu da kadınların emeğinin hala eşit ücretlendirilmediğidir. Bazı Marksist feminist düşünce savunucuları, kadınların ev içindeki görevlerinin ücretlendirmeye tabi tutulmasını önermiştir. Erkeklerle aynı işi yapan kadınların çok düşük ücret almaları sınıfsal olarak farklılığı derinleştirmektedir. Ayrıca kadınların bulunduğu sosyal sınıf da Marksist feministleri ilgilendiren konulardandır.

“Birçok teorisyen burjuvazi ve proleterya arasındaki geleneksel Marksist ayrımların kadınlara uygulandığında geçerli olmadığına, çünkü kadınların ikili bir sınıf statüsü olduğuna inanır. Kadınlar parasal olarak bağımlı oldukları erkeklerin sınıf statüsüne göre değerlendirilebilecekleri gibi, aynı zamanda da, kamusal alanda çalışıyorlarsa kendi ücret statülerine göre de değerlendirilebilir (geleneksel Marksist çözümlemede kişinin sınıfının onun üretim tarzı ile olan ilişkisine bağlı olduğu hatırlanmalıdır).” (Donovan, 2016:163)

Firestone, kadınların özgürlüğünün kendi bedensel denetimlerine sahip olmalarından geçtiğini savunmuştur. Eril düzenlemelerin kadın bedenine tahakkümüyle kadınların kendi bedenleri üstüne hiçbir söz söyleme haklarının olmadığı bir toplumda kadın özgürlüğünden söz edilmesi mümkün değildir.

“Nasıl ekonomik sınıfların ortadan kaldırılması altsınıfların (proletarya) başkaldırmasını ve geçici bir diktatörlükle, üretim araçlarının ele geçirilmesini gerektiriyorsa, aynı biçimde cinsel sınıfların ortadan kaldırılması ile altsınıfın (kadınların) başkaldırmasını ve üreme araçlarının denetimini ele geçirmelerini gerektirir. Kadınlar yalnızca kendi vücutlarının denetimini bütünüyle geri almakla kalmamalı, aynı zamanda (geçici olarak) insan doğurganlığının denetimini de yeni nüfus biyolojisini olduğu gibi, çocuk-doğumu ve çocukların yetiştirilmesiyle ilgili toplumsal kurumların tümünü ele geçirmelidirler. Nasıl sosyalist devrimin amacı yalnız ekonomik sınıf üstünlüklerini yok etmek değil de ekonomik sınıflar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaksa, kadın devriminin amacı da ilk kadın hakları hareketinin tersine, yalnızca erkek egemenliğini yok etmek değil, cinsel ayrımı ortadan

kaldırmak olmalıdır. O zaman insanlar arasındaki cinsel ayrılıkların kültür açısından hiçbir önemi kalmayacaktır.” (Firestone, 1993:22)

Firestone aynı zamanda yapay üremenin bir alternatif olabileceği sibernetik bir ütopyadan da söz etmiştir.

“İnsan türünün her iki cinsin yararı için yalnız bir cins tarafından üretilmesinin yerini (hiç değilse bir seçme olarak) yapay üreme alacaktır. Çocuklar her iki cinse de eşit olarak doğurulabileceklerdir. Ya da ikisine de bağlı olmaksızın doğabileceklerdir: Olaya nasıl bakmak isterseniz öyle. Çocuğun anneye bağlılığı (ya da bunun tersi) yerini, genel olarak daha küçük bir gruba bırakarak azalacaktır.” (Firestone, 1993:22)

Aynı zamanda sosyalist devrimin sınıf sistemlerinin tamamını yok edemeyeceğini ve böylesi büyük bir kazanım için cinsel devrimin gerekliliğini savunmuştur.

Radikal feminizmin bir diğer önemli kuramcısı Kate Millet'tir. Amerikalı sanatçı, kuramcı ve yazar olan Kate Millet radikal feminizmin en önemli çalışmalarından *Cinsel Politika* adlı eserini 1970 yılında kaleme almıştır.

Millet'e göre politika gücü elinde bulundurmadır. Ataerkil sistemde; toplumun gücü elinde bulunduran yarısının -cinsiyetinin vermiş olduğu üstünlük anlayışıyla- diğer yarısına tahakkümü söz konusudur. Eril düzenin bu tahakküm anlayışı bir kültür haline gelmiş yöneten grup yönetilen gruba karşı tüm zevklerini dayatmıştır. Millet bu durumu cinsel politika kavramıyla açıklamıştır.

“Cinsel Politika (Sexual Politics, 1970) adlı yapıtında Freudcu çözümleme konusunda en olumsuz ve özlü eleştirileri yapan Kate Millet, dikkatini Freudculuğun temeli olarak gördüğü biyolojik determinizme verir. Millet, yeni-Freudcuların cinsel ilişkide erkek saldırganlığının biyolojik temelleri olduğu fikrini ne kertelere götürdüğünün şaşırtıcı örneklerini sunmaktadır.” (Donovan, 2016:194)

Ataerkil düşünce yapısında kadın erkek arasındaki biyolojik farklılık nedeniyle erkek kadına üstünlük sağlamış, kadın tarafından da bu anlayış kabul görmüştür. Erkek egemen toplumsal yapı kadına karşı erkek tahakkümünü fiziksel güç üzerinden oluşturmuştur. Radikal feministler, erkeğin kadına olan cinsellik temelli baskılarından kadınların kurtulabilmesi için kadın cinselliğinin merkeze alınarak yeniden kavramsallaştırılması gerektiğini savunmuştur. Erkek iktidarının çerçevesinde şekillenen kadınlık olgusu günümüzde de farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Kadınların erkek bakışı altında şekillenen güzellik algısı uğruna kendilerine verdikleri zararlar, kadın cinayetleri, şiddet gibi kavramlar radikal feministlerin ilgilendiği konular arasındadır. Kaba kuvvetin hüküm sürdüğü ataerkil sistemde fiziksel güç sebebiyle erkekler kadın bedeni üzerinde her zaman sahip konumda olmuştur. Radikal feministlerin üzerinde durduğu bir diğer konu

da tecavüz olaylarıdır. Millet'e göre, ataerkil cinsel şiddet erkeğe uygulandığında erkeği kadınlıştırmaktadır. Bu durumda 'kadınlaşmak' kelimesi kadını aşağı statüde bir varlık olarak göstermektedir. Tecavüzün kadına özgü bir şiddet unsuru olduğu fikri öne çıkmaktadır. (Şaşman Kaylı, 2014:140)

Radikal feminizm ideolojisinin bir diğer önemli ismi de Amerikalı radikal feminist yazar Valerie Solanas'tır. Solanas, *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu* adlı kitabın yazarıdır. Solanas radikal ideolojinin gerçekte de en radikal kişisidir. Çocuk yaşlarından itibaren uğradığı taciz, tecavüz ve diğer şiddet olayları düşüncelerinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Aristoteles'in *eksik erkek* ve Freud'un *penis kıskançlığı* kavramları günümüzde hala kadın-erkek eşitliğinin önünde engel olarak duran unsurlardır. Freud ve Aristoteles'in tezleri de bu eşitsizliği destekler niteliktedir. Solanas eserinde, bu kavramlara tepki olarak, kavramların tam tersi bir anlayış geliştirmiştir.

“Artık erillerin (hatta dişilerin) katkısı olmaksızın üremek ve yalnızca dişiler üretmek teknik olarak mümkün. Hemen bunu yapmaya başlamalıyız. Erilleri muhafaza etmemiz için üreme gibi müphem bir amaç bile yoktur. Eril, biyolojik bir kazadır: Y (eril) geni tamamlanmamış bir X (dişi) genidir yani tamamlanmamış bir kromozomlar serisidir. Başka bir deyişle eril eksik bir dişidir, daha gen aşamasında yaşamına son verilmiş, ayaklı bir kurtaj. Eril olmak kifayetsiz olmak, duygusal olarak sınırlı olmak demektir; erillik bir noksanlık hastalığı, eriller de duygusal sakatlardır.” (Solanas, 2002:2)

Aslında oldukça radikal fikirlere sahip gibi görünse de, yüzlerce yıllık tarihsel süreçte eril iktidar kadınlara Solanas'ın söylediklerinden farklı bir sistem uygulamamıştır. Solanas'ın teorisi; mevcut iktidarı tersine çevirip erkeklerin aleyhine bir uygulamaya gidildiğinde ancak kadınların maruz kaldığı baskının, ezilmişlik ve sindirilmişliğin anlaşılabilirliğini varsayan bir anlayıştır. Kadına atfedilen tüm olumsuz özellikleri erkeğe çevirip ataerki kendi silahıyla vurmaya çalışmış ve bunda -her ne kadar keskin gibi görünse de- başarılı olmuştur.

Radikal feminizm genel olarak kadınların ezilmeleri ve ötekileştirilmelerinin altında yatan biyolojik farklılıklar, ataerkil aile düzeni, doğum kontrolü, kadınların kendi bedenlerinin hakimiyetini kazanmaları gibi konular üzerine çalışmıştır.

1.1.3. 3. Dalga Feminizm: Toplumsal Cinsiyet (Gender)

1980'lerden sonra radikal feminizm yeniden bir dönüşüme uğramış ve 3. dalga feminizm olarak da adlandırılan yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Postmodern süreçte feminizmin kadını merkeze alan politikası eleştirilmiş, feministler içerisinde bu eleştiri tartışmalara

yol açmıştır. Bu yeni feminizm anlayışında kadınların kendi içlerinde de farklılıkları ortaya konulmuştur. Etnik özellikler, ırksal ve sınıfsal farklılıklar, cinsel anlamdaki farklılıklar 3. dalganın önem verdiği konular arasında olmuştur.

Feminizm günümüzde hala feminizmi anlayamamış erkekler hatta kadınlar tarafından saldırgan, erkek düşmanı bir unsur olarak görülmektedir. Kadın mücadelesinin etkin olarak ortaya çıktığı dönemlerden bugüne kadınlar birçok konuda haklarını elde etmişlerdir. Bu elde edilen haklar mevcut haliyle korunmaktadır, ancak hala erkek iktidarı kadın üzerinden birçok konuda propaganda yaparak kadını tek tip bir kalıba sokmaya çalışmaktadır. Ataerkil yapının özellikle medya aracılığıyla dayattığı; annelik, gençlik ve güzellik algısı gibi konular kadınlar tarafından da kabul görmüştür. Erkeklerin hayalindeki kadın algısı, kadınların kendi istekleriymiş gibi empoze edilmiştir. Kadınlar kendilerini erkek gözünden seyrederek erkek gözüyle beğenmektedirler. Erkek iktidarının bu baskılarına karşı muhalif gruplar kimlikçi bir anlayışa yönelmeye başlamışlardır. 2. dalgayla ayrışmalar da bu düzlemde başlamıştır. 2. dalga feministler kadınların farklılıklarıyla ilgilenmemiş, yalnızca kadını merkeze alan, kadına dair bir mücadeleyi hayal etmişlerdir. 1990'ların ikinci yarısına gelindiğinde liberal, kültürel ve radikal feministlerin izlediği yol kadınlar için yetersizleşmeye başlamıştır. Kadınlar artık teoride; siyasal, hukuksal, toplumsal anlamda genel olarak haklarını kazanmıştır.

Ancak yine de kadının hiçbir alanda tam olarak özgür ve eşit olduğunu söylenememektedir. Özellikle siyasi alanda kadınların yönetim mekanizmalarında bulunmasının önünde çok fazla engel bulunmaktadır. Yasalar tam tersini söylese de özellikle dini bazı söylemler kadınların cinsiyetinden ötürü devlet yönetiminde varlığının imkansızlığını -inanç sistemiyle açıklayarak- kadınları açık hedef haline getirmektedir. Kadınlar belediye seçimlerinde oy verebilir ya da belediye seçimlerinde adaylığını koyabilir, bunun önünde teoride hiçbir engel bulunmamaktadır. Ancak pratikte durum tamamen değişmektedir. Burada da yukarıda bahsedilen sebeplerle kadınlar yine ikinci plana itilmiş, hatta plan dışı bırakılmıştır. Ataerkil iktidarın kadının farklılıkları üzerinden dayatmaya çalıştığı ötekileştirici unsurlar günümüzde hala güncelliğini korumaktadır. Erkeklerde, yasalarla da önüne geçilemeyen şiddet arzusu her geçen gün çoğalmaktadır. Basit bir örnek verecek olursak; araba kullanan kadın sayısı hala araba kullanan erkeğe oranla oldukça düşüktür. Trafikte kadınların erkekler tarafından maruz kaldığı tacizleri de göz önünde bulundurmakta fayda vardır. 3. dalgadan önce bu gibi konular üzerinde oldukça fazla durulmuştur. Ancak 3. dalga artık sorunun salt tek tip bir kadın özgürlüğü

konusu olmadığını, bireylerin tek tek ele alınarak problemlerin üzerine gidilmesi gerektiğini ortaya koymuş.

Çağdaş feminist felsefeye katkı sağlayan üç önemli kuramcıdan söz edebiliriz; Luce İrigaray, Helen Cixous ve Julia Kristeva. Üçü de dil, öznel, cinsellik gibi konularda önemli çalışmalar yapmıştır. Her üçünün de ortak ilgi alanı Lacan'cı psikanaliz ve Freud'un çalışmalarıdır. Yapısalcılık sonrası postyapısalcı feminist teorinin geliştirilmesinde önemli rol oynamışlardır. (Postyapısalcılık, yapısalcılık sonrası, yapısalcılığın kendi içerisinde eleştirisi olarak kabul edilen çok disiplinli bir düşünme şeklidir.) Mevcut ataerkil sistemin eril diline karşın dişil bir dilin oluşturulmasının önemini vurgulamışlardır. Ancak Julia Kristeva diğerlerinden kısmen ayrılmış, kendisini feminist olarak tanımlamadığını ifade etmiştir. Dilbilim, göstergebilim ve psikanaliz üzerine çalışmaları bulunan Kristeva, önceki feminist kuşakların toplu kadın hareketinin artık tek tek kadınlara indirgenmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Her ne kadar kendisini feminist olarak tanımlamasa da çağdaş feminizme önemli bir sorgulama biçimi getirmiştir. Türkiye'de yaptığı bir söyleşide feminist olmadığını şu sözlerle ortaya koymuştur.

“Bana hep feminist misiniz diye sorarlar? Bu soruya şöyle cevap veriyorum: Feminist değilim, Skotusçuyum. Kimse bir şey anlamıyor. Don Skotus büyük bir İngiliz filozof. Skotus hakikatin genel fikirlerde değil tikelde olduğunu düşünüyordu; şu adam, bu kadın... Amaç, esas itibarıyla birbirinden farklı olan tek tek kadınlardaki ve erkeklerdeki, herkesteki yaratıcılığı ortaya çıkaracak bir politik bağ yaratmak. Avrupa'da gidebileceğimiz noktanın bu olduğuna inanıyorum. Bir taraftan farklılığı korur ve desteklerken diğer taraftan birbirimizle iletişimde olmak ve paylaşmak.” (Cogito, Sayı:65-66:185)

1. ve 2. kuşakların taleplerini 3. kuşakla beraber bireysel söylemlere entegre ederek her kadının kendi dilini bulmasının gerekliliğinden söz eden Kristeva, ilk başlarda birlikte hareket etmenin önemini de vurgulamıştır. Kristeva içinde bulunduğumuz dönemde bu toplu hareketin feminizmi tehlikeye atacağını savunmuştur. Şimdi bireylerin özgün feminizminden bahsetme zamanıdır ona göre. Kristeva'ya göre kadınların artık bedenlerinden çıkıp yaratıcı fikirlerini özgürce ortaya koyabilmeleri gerekmektedir.

Kristeva, çalışmalarında Lacan'ın fikirlerini başlangıç olarak alsa da, sonrasında kendi özgün fikirleriyle Lacan'ın kuramlarını eleştirir. Freud'un ödipal dönem kuramına da meydan okuyan Kristeva, Freud ve Lacan'ın ele almadığı, çocuğun doğumundan itibaren anne bedeniyle olan ilişkisi üzerinde çalışmıştır. Kristeva Freud'un ödipal dönem öncesini 'göstergesel' sonrasını ise simgesel olarak tanımlar. Göstergesel ödipal dönemi

öncesinde çocuğun anneyle olan bağı, sonrasında babaya yani simgesele bağımlılık olarak devam etmektedir. Ataerkil düşünce yapısında eril dil, kendisini keşfetme dönemiyle beraber çocuğun bilincine yerleşerek anne bedeninden bir kopuş yaşar. Kristeva'ya göre anaerkil içgüdüler simgeselden önce de var olmuşlardır. Judith Butler *Cinsiyet Belası* adlı kitabında Kristeva'nın kuramına karşı olan kuşkusunu şu sözlerle dile getirir;

“Lacan'a yönelttiği eleştiriye rağmen Kristeva'nın altüst etme stratejisi şüphe uyandırıyor. Kristeva'nın kuramı, tam da yerinden etmeye çalıştığı babaerkil yasanın istikrarına ve yeniden üretilmesine bağlı görünüyor. Kristeva, Lacan'ın babaerkil yasayı dilde evrenselleştirme çabalarının sınırlarını başarılı bir şekilde teşhir etse de, göstergeselin Simgesel'e daima tabi olduğunu, özgüllüğünü her tür meydan okumaya dayanıklı bir hiyerarşi içinde kazandığını kabullenir. Göstergeselin babaerkil yasayı altüst etmeye, yerinden etmeye ya da kesintiye uğratmaya yaradığını kabul ettik diyelim, peki Simgesel kendi hegemonyasını hep yeniden dayatıyorsa bu terimlerin ne anlamı olabilir ki?” (Butler, 2018:152)

Kristeva'nın feminizme yaklaşımı birçok feminist tarafından eleştiriler almıştır. Dişiliğin doğuştan gelmediği savı gelenekselciler tarafından reddedilen bir görüş olmuştur. Kristeva'nın dişilikle ilgili kuramını Madan Sarup Post-yapısalcılık ve Postmodernizm adlı eserinde şu şekilde yorumlamıştır;

“Kristeva'nın belli bir dişilik kuramı olmamasına karşın -hatta bu anlamda yapıtında barındırdığı bir kadın dışılıktan bile söz edilebilir- temel kuramı marjinal, yıkıcı ve muhalif öğeler ile dolu bir kuramdır. Marjinal ve bastırılmış dil görünümünün potansiyel olarak devrimci bir güç taşıdığına inanır... Dişil, gerek erkek gerek kadın yazarlara açık bir dil kipidir bu anlamda.” (Sarup, 2004:179)

Günümüzde hala kadınlar -ataerkil sistemin ön gördüğü- doğalarını aşma korkusuyla fikirlerini özgürce savunamamaktadır. Cinsiyetlerinden ötürü birçok şeyi yapamayacakları korkusu bilinçaltlarına yerleştirilmiştir. 1990 sonrası feminist anlayış toplumsal cinsiyet dayatmalarına karşı çözüm üretebilmek için bir araya gelmiştir. Liberal teorinin derin bir eleştirisi niteliğinde olan feminist kuramlar için Donovan şunları söylemiştir;

Liberalizmin, özellikle de modern bilimin yapısının, eylemlerinin ve ideolojisinin kadın merkezli bir perspektiften eleştirisinin geliştirilmesi, çağdaş feminist teorideki ana damar olmaya devam ediyor. Feminist hukuk ya da yasalarla ilgili çekişme, esasen liberal yaklaşımla kültürel ya da radikal feminist yaklaşımlar arasında. Feminizm içi diğer tartışmalar da geleneksel liberal pozisyondan saparak kadınların deneyim ve pratikleri üzerine daha fazla odaklanana doğru ilerliyor. Carol Gilligan'ın (feminist psikolog) sorumluluk etiği üzerine kurulan “bakım tartışması” ile haklara odaklanan yaklaşımlar arasındaki çekişme de bu çerçevede değerlendirilebilir. Beyaz olmayan kadınların, lezbiyenlerin, yaşlı kadınların ve engellilerin ezilmelerindeki özgül yanların ifade edilmesi de bütün bu farklılıkları ihmal eden tekilci liberal teoriye bir karşı çıkış oluşturuyor. (Donovan, 2016:350)

Donovan kitabında; son dönemin önemli feminist kuramcısı Carol Pateman'ın aydınlanma döneminin toplumsal sözleşmesinin eleştirisi niteliğinde olan *Cinsel Sözleşme* (1988) adlı eserinde; kadınların liberal kuramcılar tarafından hiçbir zaman yurttaş olarak görülmediğini, çünkü cinsel sözleşmenin toplumsal sözleşmeden önce geldiğini öne sürdüğünü ifade etmiştir. (2016:352) Özel alan diye tabir edilen ev içinde kadınlar ataerkil yasaların boyunduruğunda yasal haklara sahip olmadıkları bir düzen sürmektedir. Burada da yine cinsiyetinden, doğurganlığından ötürü kadını ev içine hapseden ataerkil sistem günümüzde hala kadınların ortak sorunu olmaktadır.

“Cinsiyet, egemen toplumsal düzenin cinsiyet ilişkileriyle, söylemleriyle, pratikleriyle inşa edilmiştir ve cinsiyet farklılığının, üretmeye dayanan ikiliğini içinde barındırmaktadır. Erkek ve kadın arasındaki biyolojik farklılıklar, toplumsal cinsiyetle kategorik farklılıklara dönüşmektedir. Scott'a¹ göre; “Feministler toplumsal cinsiyet (gender) kelimesini, cinsler arasındaki ilişkinin toplumsal olarak örgütlenmesini kastetmek için daha ciddi bir şekilde ve daha doğru bir anlamda kullanmaya başladılar...” (Şaşman Kaylı, 2014:27)

Toplumsal cinsiyet olgusu günümüzde birçok tartışmanın konusu olmuştur. 3. dalga toplumsal cinsiyete karşı bir söylem geliştirmiştir. Toplumda her iki cinse ayrı ayrı erkeklik ve kadınlık rolleri verilmiştir. Genel algı erkek deneyimini norm kabul etmiş ve erkek perspektifiyle rol dağılımını yapmıştır. Ataerkil sistemde erkek lider, kadın ise takipçisi konumundadır. Kadının kendi deneyimlerini kendi perspektifinden yönetme imkânı neredeyse bulunmamaktadır. Genel olarak dinlerde de durum böyledir. Erkek; peygamber, halife gibi lider konumundayken, kadın destekleyicisi, izleyeni konumundadır. Geleneksel rol dağılımında erkekler de kendi üzerlerine düşen görevin dışına çıkarlarsa toplum tarafından dışlanmakla yüz yüze gelmektedir. Toplum, insanları doğduğu andan itibaren, önce renklerle birbirinden ayırır. Kız çocuk pembe, erkek çocuk ise mavi. Renklerin cinsiyet rolleri bilinçaltında doğumdan ölüme kadar yer eder. Ancak daha çok erkeklerde renksel cinsiyet algısı yoğun yaşanmaktadır. Örneğin, bir erkek çocuk pembe giymek istediğinde tepkiyle karşılaşır, pembe erkek çocukta feminenliği simgelemiştir. Bir renk bir cinsiyete hayatının sonuna kadar yasaklanmıştır. Toplumsal cinsiyet, davranış biçimlerinden, dış görünüşlerine kadar insanların standart kabul edilen kalıplar içine sokulmasıdır. Erkek güçlü, kadın güzel olmak zorundadır. Ya da erkek vücudundaki tüylerle gurur duymalıdır, kadın ise tam tersi tüylerinden utanç

¹ Amerikalı feminist tarihçi Joan Wallach Scott (née Joan Wallach), 1941'de Brooklyn'de doğdu. J. W. Scott, Fransız tarihi konusunda çalışmış, feminist teori ve tarihe önemli katkılar yapmış, halen hayatta olan önemli bir tarihçi. Kaynak: ÇatlakZemin - <https://catlakzemin.com/18-aralik-1941-joan-wallach-scott-dunyaya-geldi/>

duymak zorundadır. Ayrıca heteroseksist bir anlayış hakimdir ve bu anlayışın dışında yaşanan cinsel deneyimler genel kabul dışında tutulmuştur.

1990'ların ikinci yarısında post-yapısalcı ve postmodernist teoriler feminizm üzerinde oldukça etkin bir rol oynamışlardır. Postmodernist ve postyapısalcı kuramların beslediği 3. dalga feminist teoride kadınların bireysel deneyimlerine odaklanan bir düşünsel durumdan söz edilmektedir. Cinsiyet dışı toplumsal cinsiyet rollerini ortadan kaldırmayı amaçlayan, kadının ya da erkeğin yüceltilmesine karşı duran bir hareket benimsenmiştir. Sonuç olarak, çağdaş feminist teoride cinsiyet kategorisi genel anlamda reddedilmiş, toplumsal cinsiyet sonrası *post-gender* (Haraway, 2006:5) feminist kuram içinde kadın sorununa bireysel pratikler yoluyla çözüm arama sürecine girilmiştir.

1.2. Bedenin Ötesinde: Siberfeminizm

Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimiz makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. (Donna Haraway, Siborg Manifestosu)

Teknolojinin her geçen gün biraz daha bizi ve bedenlerimizi kuşattığı günümüzde artık salt bir organizma türünden öte, teknolojiyle iç içe geçmiş yeni bir organizmanın oluşumundan bahseder *siborg* imgesi. Siberfeminizm kavramı 3. dalga feminist kuram içerisinde ortaya çıkmış çok yeni bir teoridir. Başlarda ütöpik görünse de zamanla dünyamıza giren yeni teknolojiler sibernetik organizma düşüncesine daha da yaklaştırır bizleri. Yeni iletişim teknolojilerinin çok yaygın olduğu günümüzde kadınların bu teknolojilerle olan ilişkisinin yaşamlarını etkileme süreci ve bu sürecin gelişimi birtakım feminist kuramcının siberfeminizm kavramını ortaya atmasına neden olmuştur. Donna Haraway, Sadie Plant ve Sandy Stone siberfeminizm kuramının yaratıcılarındandır.

Donna Haraway'ın siberfeminist teori içerisinde büyük öneme sahip olan makalesi *Siborg Manifestosu* yayınlandığı tarihlerden itibaren gelişmekte olan teknolojiyle beraber düşündüğümüzde önemi daha artmaktadır. Günümüzde gelişen, akıllı telefonlar, bilgisayar teknolojileri, yazılımlar ya da yapay uzuvlar Haraway'ın siborg imgesini güçlendirmektedir. Haraway toplumsal cinsiyet konusuna karşı yeni bir feminizm geliştirmiştir. "Tanrıça olmaksızın siborg olmayı tercih ederim" derken cinsiyetin ve tahakkümlerin bulunmadığı yeni bir dünyayı hayal etmiştir. (2006:74) Haraway'e göre siborg toplumsal cinsiyet sonrası dünyanın yaratığıdır. (2006:5) Siborg'un bir başlangıcı

ya da batılı anlamda bir köken hikayesinin olmadığını söyler. Özel olan politiktir mottosuna karşı; “Yapısı artık kamusal/özel karşıtlığıyla belirlenmeyen siborg, kısmen oikos, yani hanede gerçekleşen bir toplumsal ilişkiler devrimine dayalı bir teknolojik ‘polis’i tanımlar.” (Haraway, 2006:6) Siborg, eril tahakkümün baskısı altında ezilen kadının bir nevi kurtarıcısı olacaktır. Siborg, ataerkil sistem tarafından kabul görmüş ödipal dönem teorisini de yok etme amacındadır.

“Siborgların esas derdi, elbette, devlet sosyalizmini bir tarafa bırakırsak, militarizmin ve patriyarkal kapitalizmin gayri-meşru evlatları olmalarıdır. Fakat gayri-meşru evlatların kendi kökenlerine karşı genelde aşırı vefasızca davrandıkları da bilinmektedir. Her şey bir yana, babalarının hayatlarında hiç yeri yoktur çünkü.” (Haraway, 2006:7)

Haraway'in siborg imgesi kalıplaşmış bir feminizm anlayışına yer vermez, kimlikleri sınıflandırmaz, feminizmleri adlandırmaz, şayet bir şeye isim vermek ona anlam yükleyerek dışlanmasına sebep olur.

“Bir insanın feminizmini tek bir sıfatla adlandırmak (dahası, her koşulda bu ismi korumakta ısrar etmek) hayli zorlaşmış durumdadır. Adlandırarak dışlama bilinci hayli işlektir şimdi. Kimlikler çelişkili, parçalı ve stratejik bir görünüm sunarlar.” (Haraway, 2006:15)

Sonuç olarak Haraway'in siborg imgesi sınırların belirsizleştiği, toplumsal cinsiyetin ya da sınıf bilincinin olmadığı yeni bir feminizm anlayışına dayanmaktadır.

BÖLÜM 2: SANAT TARİHİNE FEMİNİST BAKIŞ

2.1. Feminist Hareket Öncesi Kadın Sanatçıların Durumu

Adem'i baştan çıkartan Havva ile başlayan 'günahkâr' kadın miti, kadın olgusunun toplum içindeki yerini belirleyen en önemli inanışlardan biri olarak kabul edilmektedir. Kadının ana tanrıça figürü olduğu eski çağlarda kan bağının da yalnızca anne üzerinden kurulabildiği ve bu nedenle annenin otorite ve yaşamın merkezi olduğu ileri sürülür. Aynı zamanda insanların yerleşik hayata ve tarım toplumuna geçtiği neolitik çağda, bereketle ilişkilendirilmesi sebebiyle toprağın kontrolü toprağın işlenmesi ve ürün alınması gibi görevler kadınlara verilmiştir. Birtakım sosyologlara göre Yunan mitolojisinden önce ana tanrıça eksenli, kadınların kahramanlığına dayanan bir inanış sürdürülmekteydi. Anaerkil yapının ataerkil yapıya evrilmesi 'günahkâr' kadın olgusuna zemin hazırlayacak birçok inanışı yapılandırmıştır. Eril gücün kadına karşı duyduğu korku temelli bu yapılanma; kadını toplumda ikincil duruma düşürürken, aynı zamanda ahlak gibi yaptırımlar ile kadın bedeni ve kadın davranışlarının kontrolünü sağlamaya yönelik baskıcı bir tutum geliştirmiştir. Aydınlanma dönemini takiben başlayan kadın hareketi günümüzde hala değişerek ve dönüşerek mücadelesine devam etmektedir.

Kadın ve sanat olgularını; 'Kadının sanattaki varoluş süreci ve kadının varoluş süreci içinde sanata konu edilişi' bağlamlarında ele alabiliriz.

Kadınlar birçok alanda olduğu gibi sanatta da tarih boyunca dışlanmış, sanat tarihçileri yüzlerce yıl boyunca kadın sanatçıları görmezden gelmiştir. Sanatta da diğer alanlarda olduğu gibi erkekler tarafından erkek için belirlenmiş; bilgelik, ustalık, üstün yetenek gibi sıfatlar söz konusudur. Orta Çağ'da Hristiyan kilisesinin başat gücü toplumsal yaşamı tümüyle şekillendirmiştir. Dolayısıyla kadının konumunu da kilise belirlemektedir.

Kadın ve erkeğin birlikte toplum içerisinde her açıdan eşit olmaları özgür bireylerin yetişmesi için oldukça büyük öneme sahiptir. Ancak kadınlar erkeklerle eşit şartlarda eğitim alma hakkına sahip olamamıştır. Sanat alanında da durum farklı olmamıştır. Birçok kaynakta Rönesans sanatın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Ne var ki Rönesans sadece erkekler için bir başlangıç olmuştur. Sanat, özellikle kadınların sanata katılımı insanlık tarihinde büyük bir öneme sahiptir. Diğer birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da tek bir dil ve söylemin hakimiyeti, toplumun bir yarısının diğer yarısını bu denli baskılaması toplumları asla ileriye götürmeyecektir.

Rönesans'ta kadınların resim yapabilmesi için bir ressamın kızı ya da karısı olmaları gerekmektedir. Kadınlar atölyede sadece babalarına, kocalarına ya da erkek kardeşlerine yardım etmek için bulunabilirlerdi. Hatta birçok kadın ressamın resimleri kimliklerini saklamak zorunda kaldıkları için babalarının ya da kocalarının ismiyle bilinmektedir. Dahası o dönemlerde kadınların resimleri alıcı bulamamaktaydı. Ancak bu şartlarda bile günümüze kadar gelmeyi başarmış kadın ressamlar vardır. 13. yüzyılda Strasbourg Katedrali'nin güney kapısında bulunan grup heykelleri yapan Sabina von Steinbach 19. Yüzyıla Rosa Bonheur'a gelene kadar birçok kadın sanatçı istisnasız olarak sanatçıların kızlarıdır ya da eşleri veya kardeşleridir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise kadınlar birçok zorlukla baş etmek zorunda kalarak da olsa bu geleneği kırmaya başlamıştır. Ancak yine de ailelerinden bağımsız sanatçı olan kadın sayısı çok fazla değildir. (Antmen, 2014: 148-149)

Artemisia Gentileschi 1593 yılında Roma'da dünyaya gelmiştir. Yaşadığı dönem kadınların sanat eğitimi alması için uygun değildir. (Tabii ki 16-17. yüzyıllarda kadınların eğitim almasını sağlayan Bologna'daki sanat okulunu saymazsak) Ancak Gentileschi sanatta varlığını kanıtlayabilmek için tüm zorluklara göğüs germiştir. Barok ressam Orazio'nun kızı olan Gentileschi ilk sanat eğitimini babasından almıştır. Dönemin Avrupa'sında kadın ressamların anatomi ve nü çizimler yapması, canlı modelden çalışması uygun görülmediği için natüremort çizmekle yetinmişlerdir. Fakat Gentileschi natüremort çizmek yerine işlediği konularda figürlerini çıplak çizmeyi tercih etmiştir. 16. yüzyılda kendisine dayatılan sanat anlayışını kabul etmeyerek oldukça erken bir dönemde kadın hakları mücadelesinin ilk tohumlarını atmıştır. Henüz 19 yaşındayken babası perspektif eğitimi alabilmesi için ressam Agostino Tassi'ye göndermiştir. Ancak Tassi, Gentileschi'ye tecavüz etmiştir. Bu olay sonrasında Gentileschi'nin babası tecavüzdən on ay sonra Tassi'ye karşı dava açmış fakat sonuç alamamıştır. (Antmen, 2014: 173-174)

Artemisia'nın sanatı ve cinsiyeti mahkemenin asıl ilgilendiği konular olmuştur. Yaşadığı döneme aykırı, kendisine biçilen rolleri kabul etmeyen bir kadın, eril iktidarın en büyük düşmanı olarak görülmektedir. Daha sonrasında Artemisia babası tarafından namusunu kurtarmak amacıyla 1912'de ressam Pietro Antonio Satiattesi ile evlendirilir. Namusu kurtulmuştur, artık babası için bir yük, kurtulmaya çalışılan bir eşya değildir. Evliliğinden sonra Floransa'ya yerleşen Gentileschi 1616 yılında Academia del Disegno'ya kabul edilen ilk kadın üye olma ünvanını kazanmıştır. Artemisia Gentileschi'nin eserlerinde çağdaşı olan erkek ressamalarda olmayan bir duygu yoğunluğu görülmektedir. Judith ve

Holofernes”in öyküsü İncil’de geçen bir kadın kahramanlık öyküsüdür. “Asur ordusu tarafından kuşatılan Bethulia şehrini kurtarmak için şehirde yaşayan zengin ve güzel dul Judith yanına hizmetçisini de alarak Asur komutanı Holofernes’in yanına gider. Güzelliğiyle komutanın dikkatini çeker ve komutan da Judith için bir ziyafet düzenler. Ziyafette çok fazla içki içen Holofernes sızıp kalır. Judith’de Holofernes’in kafasını keserek şehre geri döner. Bu sayede savaş biter ve Judith kahraman ilan edilir.” (<https://www.wannart.com/kadinlik-mucadelesiyle-sanatini-sekillendiren-ressam-artemisia-gentileschi/>, İrem Arslan, 2019) Gentileschi Judith ve Holofernes hikayesini defalarca resmetmiştir. Caravaggio’nun Judith’inden etkilendiği iddia edilmiştir. Daha önce yapılmış resimlerde olay bittikten sonra Judith’in ve yanında kesik kafayı bir çuvalda taşıyan hizmetçisi Abra görülmektedir.

Caravaggio direkt olay anını resmetmesiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Judith’i oldukça narin resmetmiş ve kadınsı zarafet unsurlarını ön plana çıkarmıştır. Sanki Judith -yüce bir amaç uğruna orada olduğu unutmuş gibi- yüzünde tiksinti ve sanki biraz da acıma duygusu vardır. Abra ise hemen omzunun dibinde gözlerini Holofernes’e dikmiş büyük bir nefretle seyretmektedir. Sanki Judith’in azmettiricisi gibi bir hali vardır. Sahnenin (Holofernes’in boynundan fışkıran kana rağmen) bu denli durağanlığı ve Judith’in üzerine hiç kan sıçramaması, kılıcı kendinden bu kadar uzak tutması kadını isteksiz göstermektedir. (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1517655391.pdf>, Erkan, 2018)



Resim 1: Caravaggio, “Judith Beheading and Holofernes” (Judith Holofernes’in Kafasını Keserken), 1599

Kaynak 1: <https://www.caravaggio.org/judith-beheading-holofernes.jsp> , 2019

Gentileschi'nin kariyerinde Caravaggio'dan etkilendiği bilinmektedir. Bu resminde de Caravaggio'nun etkisi ilk bakışta hissedilmektedir. Gentileschi'nin Judith'inde sahne tuvalden dışarı çıkacak gibi bir gerçekliğe sahiptir. Judith, güçlü ve cesur, hizmetçisi Abra ise diğerlerindeki gibi yaşlı değil Judith'ten daha genç bir kadın olarak resmedilmiştir. Holofernes'in ifadesinde içtiği içkilerin verdiği sarhoşluk hala gözlenmektedir. Ancak hissettiği acı ve dehşet de bir o kadar yüz ifadesine aktarılmıştır. Diğer yandan Abra'nın kurbanının sol kolunu iki eliyle sımsıkı tutması, Holofernes'in yaşadığı dehşet esnasında diğer koluyla Abra'yı itmeye çalışması sahneye büyük bir canlılık katmıştır. Holofernes'in kanı hizmetçinin koluna ve Judith'in göğsüne kadar sıçramış, beyaz çarşaflar kana bulanmıştır. Judith'in ifadesinde hiçbir korku, acıma ya da tiksinti görülmemektedir. Tersine büyük bir öfke, nefret ve cesaretle kurbanına bakmaktadır. O dönemde bir kadının bu denli vahşet dolu, bir sahneyi böyle büyük bir coşkuyla resmetmesi erkek tekelinde; kadını yalnızca cinsel obje olarak gösteren eril iktidarın sanat algısına büyük bir darbedir aynı zamanda. Bazı kaynaklarda sanatçının bu resimde Holofernes'in portresini tecavüzcüsü Tassi, Judith'i de kendisi olarak resmederek Tassi'ye olan nefretini dışa vurduğu iddia edilmektedir. (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1517655391.pdf>, Erkan, 2018) Yaşadıkları göz önüne alındığında oldukça güçlü bir iddia gibi görünmektedir. Ancak bu derece güçlü bir esere salt intikam arzusunun sonucu demek ne kadar doğrudur tartışılır. (Antmen, 2016: 174)



Resim 2: Artemisia Gentileschi, "Judith Beheading and Holofernes" (Judith Holofernes'in Kafasını Keserken), 1620

Kaynak 2: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes> , 2019

Ayrıca dikkat çeken bir detay daha vardır ki; bu resimde başın şehre götürülmek üzere konması için çuval ya da tas tutan değil, sahibine destek olan bir Abra vardır. Belki de Artemisia hikayesini tam da burada noktalamak istemiştir. Şayet Holofernes iddia edildiği gibi Tassi’yse, Artemisia hesaplaşmasını tam olarak burada bitirerek, zaferini kanıtladığını düşünmüş olabilir. Öte yandan her iki Holofernes’in yüzleri birbirlerine ikiz kardeş kadar benzemektedir. Gentileschi, Holofernes’in portresini eğer Tassi olarak resmettiyse, Caravaggio’nun Holofernes’i ile bu derece benzemesinin bir sebebi olmalı. Ancak her ne olursa olsun Gentileschi döneminin erkek ressamlarının aksine kadını izlenen cinsel obje olmaktan çıkarıp gücün ve cesaretin sembolü haline getirmiş, güç temelli iktidar anlayışını tersine çevirmiştir.



Resim 3: Caravaggio, “Judith Beheading and Holofernes” (Judith Holofernes’in Kafasını Keserken), detay, 1599

Kaynak 3: <https://www.caravaggio.org/judith-beheading-holofernes.jsp>, detay, 2019

Resim 4. Artemisia Gentileschi, “Judith Beheading and Holofernes”, (Judith Holofernes’in Kafasını Keserken) detay, 1620

Kaynak 4: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>, 2019

Bunu “Susanna ve Yaşlılar” eserinde de oldukça açık bir şekilde göstermiştir. Yine İncil’de geçen bir hikayedir Susanna ve Yaşlılar. “Zengin bir tüccarın karısı olan Susanna bir gün bahçesinde yıkanırken kendisini izleyen iki yaşlı adamın tacizine uğrar. Kendileriyle birlikte olmazsa ona iftira atacaklarını genç bir erkekle zina yapmakla suçlayacaklarını söylerler. Susanna karşı koyar ve yaşlılar da dediklerini yapıp genç kadını yargılatırlar. Daniel peygamber araya girerek ölüm cezası verilen kadını kurtarır. Yaşlıları tek tek sorgulayan Daniel peygamber gerçeği ortaya çıkarır.” Ancak ilginç olan şudur ki; hikâyeyi resmeden erkek sanatçılar Susanna’yı teşhirci ve oldukça istekli gösterir. Artemisia bu hikâyede Susanna’yı yaşlılara direnirken resmeder. Genç Susanna, yaşlılardan kendisini korumaya çalışan güçlü bir kadındır Artemisia’nın resminde. Ayrıca içinde bulunduğu durumdan iğrendiğini de bakışlarıyla hissettirir.

Aksine Tintoretto'nun 1560'ta yaptığı eserde Susanna, çıplak bedenini seyreden izleyiciye bakmaktadır. Seyredildiği için oldukça memnun bir kadın izlenimi vermektedir. “Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır.” (Berger, 2006:50) Bu kadar trajik bir hikayeyi, bu denli cinselliği ön plana çıkaran kompozisyonlarla işleyen erkek ressamalara karşı Gentileschi oldukça cesur bir başkaldırı sergilemiştir.



Resim 5: Tintoretto, “Susanna and the Elders” (Susanna ve Yaşlılar), 1560

Kaynak 5: https://arthive.com/artists/71~Jacopo_Tintoretto/works/22912~Susanna_and_the_Elders, 2019



Resim 6: Artemisia Gentileschi, “Susanna and the Elders” (Susanna ve Yaşlılar), 1610

Kaynak 6: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-baroque-master-artemisia-gentileschi>, 2019

Artemisia Gentileschi gibi Angelica Kaufmann'da ressam bir babanın kızıdır. 18. yüzyıl sanatçısı olan Kaufmann genelde kadın portreleri ve mitolojik konuları işlemiştir. Döneminin İngiliz Büyükelçisinin eşinin davetiyle Londra'ya giden sanatçı kraliyet ailesinin ilgisini çekmiş ve Kraliyet Akademisi'nin kurulmasında girişimci rol üstlenmiş, 1769 yılında akademinin kataloğunda yer almıştır. Buraya kadar her şey normal gibi görünse de aslında Kaufmann'ın çabaları yalnızca teoride kadının akademiye girmesini sağlamıştır. Pratikte hala çok adım atması gerekecektir. Kadınların çıplak modelden çalışmalarının yasak olduğu bir dönemde Kauffmann'ın akademiye girebilmiş olması önemlidir ama yeterli değildir. *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* adlı makalesinde Nochlin'in değerlendirmesi şu şekildedir; Kraliyet Akademisi'nde çıplak modellerin bulunduğu atölyede çalışan sanatçıları gösteren eser 1772 yılında yapılmıştır. Angelica Kauffmann dışında akademinin önemli üyelerinin hepsi oradadır. Kauffmann, dönemin ahlak kuralları uyarınca sadece duvarda asılı portresiyle o ana tanıklık edebilmektedir. (Antmen, 2014:139)



Resim 7: Johan Joseph Zoffany, "The Academicians of the Royal Academy" (Kraliyet Akademisi Üyeleri), 1771-72

Kaynak 7: <https://www.rct.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy> , 2019

Babası ressam olan Élisabeth Vigée-Le Brun 18. yüzyıl Fransız ressamıdır. Ressam olan babasını çocuk yaşlarda kaybeden sanatçı yeteneği ve zekasıyla döneminin aranılan ressamları arasına girmeyi başarmıştır. Tabiki bunda dönemin en ünlü sanat simsarlarından Jean Baptiste Pierre Le Brun'la olan evliliğinin de katkısı mutlaka olmuştur. Şayet eril tahakkümün sanatı bu denli çevrelediği 18. yüzyılda bu kadar özgürce resim yapılması için ihtiyacı olan çevreye ve ekonomik desteğe ulaşmasında büyük

katkı sağladığı yadsınamaz. Önemli eserlere imza atan sanatçı, Fransa Kraliyet ailesinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Fransız kraliçesi Marie Antoinette'in ilgisini çekerek yakınlığını kazanmıştır. Kraliçe'nin en önemli portrelerine imza atmıştır. Fransız devrimiyle birlikte ülkesinden sürülmüş, gittiği İtalya, Viyana, Rusya gibi ülkelerde de başarılı eserler vermiştir. Daha sonra ülkesine dönerek sanat hayatına devam etmiştir. Madame Lebrune olarak da bilinen sanatçı asla azımsanamayacak bir başarıya sahip olmuştur. Eserlerinde dönemin sanat akımlarının ince, zarif havası görülmektedir. “Erkek kadın ayrımı çerçevesinde ele alındığında, 18. yüzyılın Rokoko üslubunun genel olarak ‘kadınsı’ olduğunu söylemek daha doğru olmaz mı?” (Antmen, 2014:124)

Kadın sanatçıların dönemin sanat akımlarıyla paralel işler yapmış olduğunu Nochlin bu sözlerle belirtmiştir. Lebrun, kocasının desteği olmadan tek başına sanatına devam etmek isteseydi bu kadar başarılı olur muydu? Belki çok fazla zorlukla başa çıkması gerekirdi, eril hakimiyetteki sanat tarihinde ismine çok geç rastlayabilirdik bilemeyiz. Şu anda bildiğimiz tek gerçek; pudralı saçlı, porselen makyajlı kadınları, ışıltılı kibar dantelli elbiseleri, masalsı bahçeleriyle Rokoko üslubunun önemli temsilcilerinden olduğudur.



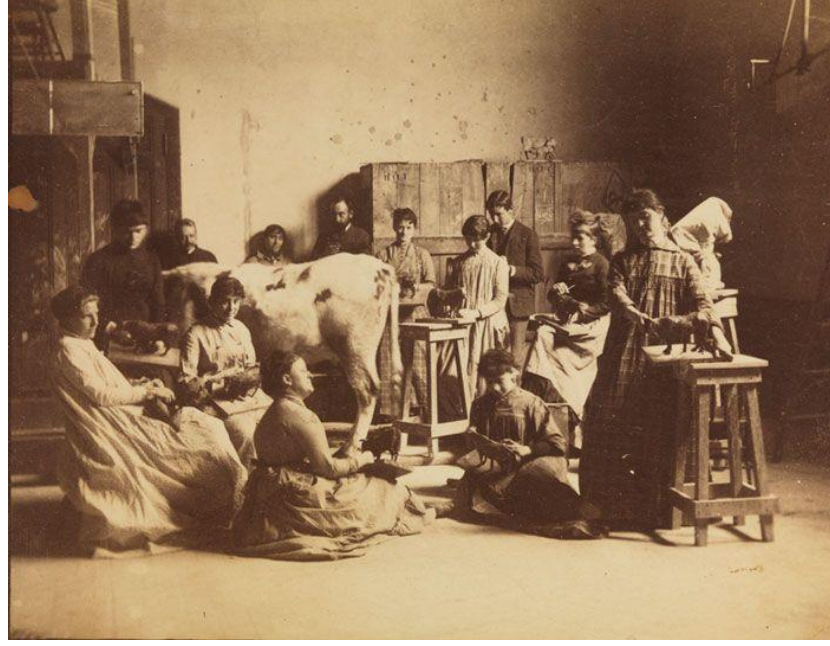
Resim 8: Élisabeth Vigée-Le Brun, “Marie Antoinette and Her Children” (Marie Antoinette ve Çocukları),1787

Kaynak 8: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656654>, 2019

2.1.1 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl İlk Yarısı: Öncü Feminist Sanat

Linda Nochlin'in makalesinde bahsettiği Sarah Stickney Ellis, bir kadının yalnızca tek alanda değil birçok alanda meziyetleri bulunması gerektiğine işaret etmektedir. Aksi takdirde işe yaramaz bir kadın olur. Yalnızca tek alanda mükemmel olmak isteyen kadın diğer önemli meziyetleri beceremeyebilir. Kadının akı, eğitimi erkek tarafından arzu edilen özellikleridir. Ancak bunlar daha iyi şeyler düşünmesine engel olacak aklını çelici davranışlara sebep olursa ve yalnızca kendi gelişimi için vaktini harcarsa bu ilgiden şeytani bir şeymiş gibi uzak durmalıdır. (Antmen, 2014:143-144) Ellis'in sözleri bize Viktoryen dönemin kadına karşı tutumuyla ilgili ip uçları vermektedir. Kadınların ev içinde kendilerine verilen görevleri yerine getirmelerinin erdemlerinden bahseden yazar, bir nevi kendi eriştiği yetkinliğe diğer kadınların heves etmemelerini öğütlemiştir. 19. yüzyılın İngiltere'sinde yaşanan ve günümüzde bile gizemini koruyan Viktorya çağının baskıları, kadınları ev içine hapsedmeye çalışması, orta ve alt sınıf kadınların ayaklanmasına sebep olmuştur. Orta sınıf üstü kadınlar için durum normal görünmektedir. Rahatlarını bozmak istemeyen aristokrat kadınlar 19. yüzyılın kadın hareketlerine katılmamayı tercih etmişlerdir. Aristokrat kadınların en azından evlerinde bir kütüphaneleri ve kitaplara erişimleri ya da yazı yazabilmeleri için az da olsa imkanları olmuştur. Hal böyleyken bu dönemdeki özellikle bir kadın yazarın, kadınların uğradığı baskılar ve haksızlıklara, eve hapsedilmeye çalışılmalarına da başkaldırması beklenirdi.

19. yüzyıl baskılarına rağmen kadın sanatçılar için dönüşümün yaşandığı yüzyıl olmuştur. Daha çok zanaat olarak adlandırılan sanatlarla uğraşan kadınlara nazaran yüksek sanat sayılan resim, heykel gibi alanlarda çalışan kadın sayısı oldukça azdı. Bunların da büyük bir kısmı sanatçıların karısı, kızı ya da kız kardeşiydi. Durum 19. yüzyılda da çok farklı olmamıştır. Hala kadın sanatçıların büyük kısmı sanatçı ailelerden gelmekteydi. Ancak sanatçı ailelerden gelmeyen kadın sanatçılar da çoğalmaya başlamıştır. Diğer önemli gelişme; 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde batı dünyası kadınlara sanat okullarının kapısını açmıştır. Ancak hala çıplak modelden çalışmaları yasak olsa da canlı bir hayvandan çalışmalarına neyse ki izin verilmişti. Kadınların çıplak modelden çalışmadığı bir dönemde çekilmiş Thomas Eakins'e ait olan fotoğrafta, bir inek model olarak çalışılmaktadır. Resimdeki ineğin çıplak olduğu kesin, piyano ayaklarının bile örtülerek saklandığı zamanlarda bu bile fazla görünmektedir. (Antmen, 2014:140)



Resim 9: Thomas Eakins, “Life-class at the Pennsylvania Academy Around” (Pensilvanya Akademisi Model Sınıfı), 1855

Kaynak 9: <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>, 2019

O dönemlerde kadınların bir erkeği çıplak olarak görmesi, resmetmesi erkekler için karşı küçültücü bir davranış olarak görülüyordu. Fakat erkeklerin çıplak kadın çizmesi çok doğal karşılanıyordu. Kadınlar bu zor şartlarda bile büyük bir özveriyle sanata sınıksız tutunarak aslında her açıdan erkeklerden daha güçlü olduklarını göstermişlerdir.

Berthe Morisot ve Mary Cassatt Empresyonist tarzda eserler veren önemli kadın sanatçılardan ikisidir. Sanatçılar, 19. yüzyılın sanat çevrelerinde empresyonist gruplarla bir arada buldukları ve birlikte çalıştıkları için birbirlerinden etkilendiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Griselda Pollock *Modernlik ve Kadınlığın Mekânları* adlı metninde bu etkileşimi şöyle ifade etmektedir. O dönemlerde empresyonistlerle bir arada bulunmak bazı kadınlar için önemliydi. Empresyonist akım, özellikle ev içi sosyal yaşamı içine alan ve önceki dönemlerde ‘genre’ resmine ait olarak görülen konuları işlemekteydi. (Antmen, 2014:202)

Aynı dönemde yaşadıkları; Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet gibi sanatçılarla aynı çevrelerde bulunmuş, birlikte çalışmalar yapmışlardır. Her ikisi de yapıtlarıyla, yaşadıkları dönemin kadın modeli ve kadın bakışına dair izlenimler vermektedir. Eserlerinde kullandıkları mekânlar erkeklerin dünyasının dışında *korunaklı* mekânlardır. Genellikle ev içinde; dikiş diken, işleme yapan, çocuğunu yıkayan, kadın arkadaşlarıyla kitap okuyan, sohbet eden, kısacası özel yaşamı resmetmişlerdir. Ancak bunlar,

sanatçıların eserlerinin ikinci plana itilmesine sebep değildir. Empresyonizm, resim sanatını günlük yaşama yönlendirmiştir. Fotoğraf teknolojisinin icadı da sanatçıların anı yakalama ihtiyacına katkıda bulunmuştur. Bu yeni anlayışla sanat atölyeden doğaya çıkmış, atölyenin keskin karanlığı yerini doğanın anlık ışığına bırakmıştır. Peki bu durumda Berthe Morisot ve Mary Cassatt'ın çağdaşları olan erkek sanatçılardan ne farkı olabilirdi. Onların resimlerinde de dönemin sanat akımının tüm detaylarına rastlanabiliyordu. Çağın gereksinimlerini, yeniliklerini yakından takip ediyorlardı. Tabii ki tek farkla yenilikleri ancak birkaç yüzyıl geriden izleyebildikleri bir izlenimcilikti onlarınki. Erkeklerle tüm mekânlar serbestken kadınlara sadece özel alanlar serbestti. Ya da kamuya açık, tehlikesiz sayılabilecek park, bahçe gibi mekânlar kadınlar için uygun görülen sanat alanlarıydı. (Antmen, 2016: 202-203)



Resim 10: Berthe Morisot, “The Cradle” (Beşik), 1872

Kaynak 10: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/08/10/le-bercau-the-cradle-by-berthe-morisot/>, 2019



Resim 11: Mary Cassatt, “Five O’Clock Tea” (Beş Çayı), 1880

Kaynak 11: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mary-cassatt-painted-domestic-life-way-male-impressionists>, 2019

Sanatçılar sadece iç mekânda yapılmış eserler vermemiştir. Aynı zamanda, bahçede, nehir kenarında, parklarda geçen resimleri de vardır. Ancak bu eserlerinde de yine kadınlara çizilen sınırlar görülmektedir. Griselda Pollock’un makalesinde; Morisot’nun resimlerinde farklı mekânsal düzenlemeler birlikte kullanılmaktadır ya da bir sınırla tuval ikiye bölünmektedir. ‘Lorient’te Liman’ adlı tablosunda sol tarafta nehir, sağ tarafta köşede izleyiciye göre eğik pozisyonda konumlandırılmış bir figür yer almaktadır. ‘Terasta’ adlı tabloda da benzer özellik görülmektedir. Ön plandaki mekan yerine bir kenara sıkıştırılmış figür ve diğer tarafta dış dünya yer almaktadır. (Antmen, 2014:203)



Resim 12: Berthe Morisot, “The Harbor at Lorient” (Lorient Limanı), 1869

Kaynak 12: https://www.artble.com/artists/berthe_morisot/paintings/the_harbor_at_lorient, 2019



Resim 13: Berthe Morisot, "On the Terrace" (Terasta), 1874

Kaynak 13: https://arthive.com/berthemorisot/works/6309~On_the_terrace, 2019

Morisot'nun bu iki resminden de anlaşılacağı üzere; kadın imgeleri yaşayan dış dünyanın uzağına konumlandırılmıştır. Kadınların dönemin ahlak kuralları uyarınca dışarıda tutulduğu bu dünyanın temsili sınırları, kadın sanatçıların sınırlarını da açıkça belirlemektedir. Morisot'nun sınırları, erkek ve kadın arasındaki sınırı temsil etmektedir. Kadın ve erkeklere ne tür mekanların açık olduğunu göstermesinin yanı sıra kadın ya da erkeğin bu mekanlarla ve mekandakilerle kurduğu iletişimin türüyle ilgili bir sınırdır. (Antmen, 2014:204)

Griselda Pollock makalesinde; 19. yüzyıl sanatçısı Marie Bashkirtsef,'in dışarı çıkıp özgürce dolaşmak, Tuileries'in banklarında oturmak, mağazalara bakmak, müze, kiliselere girmek, gece gündüz tek başına dolaşarak gezme isteğinden söz etmektedir. Sanatçı, bu özgürlükler olmadan yanında birileriyle gezmenin kendisine bir yarar sağlamayacağını ifade etmektedir. (Antmen, 2014:216-217)



Resim 14: Marie Bashkirtseff, Lilacs (Leylaklar), 1880

Kaynak 14: <https://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=71913>, 2019

Buna karşılık yine aynı dönemde yaşamış olan ressam Henri de Toulouse-Lautrec'in eserlerinde Marie Bashkirtseff'in özlemini çektiği hayata kolaylıkla ulaşabilmektedir.

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa o da kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz Flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek ama dünyadan saklı kalmak...” (Baudelaire, 2013: 210-211).

Baudelaire, Edgar Allan Poe'nun “Kalabalıkların Adamı” adlı öyküsündeki karakterinin, Bay G.'nin² yaratılışının anahtarı olduğunu söylemektedir. (Baudelaire, 2013:208) Bay G. bir flaneur'dür, bir nevi kalabalıkların adamıdır. Hasta olan adam, iyileşme döneminde Londra'da bir otelin kahvesinde kemerli, geniş bir pencere kenarında oturup geç saatlere kadar kalabalığı seyretmektedir. İyileşmesinin etkisiyle gücünü toparlayan adam mutluluk haline bürünmüştür. (Poe, 2014:299) Feminist sanatçı Marie Bashkirtseff genç yaşında veremden ölmeseydi belki o da Poe'nun gözlemci karakterinin, hastalık sonrası iyileşme döneminde ulaştığı mutluluk haline ulaşabilecekti. Saat ilerledikçe sokaktaki insan profili değişmekte bir nevi karanlığın insanları ortaya çıkmaktadır. İnsanlar gecenin etkisiyle cüretkarlaşmaktadır. (Poe, 2014:299)

² Baudeilere'in Modern Hayatın Ressamı adlı eserinde Bay G. diye bahsettiği ressam Constantin Guys'tır.

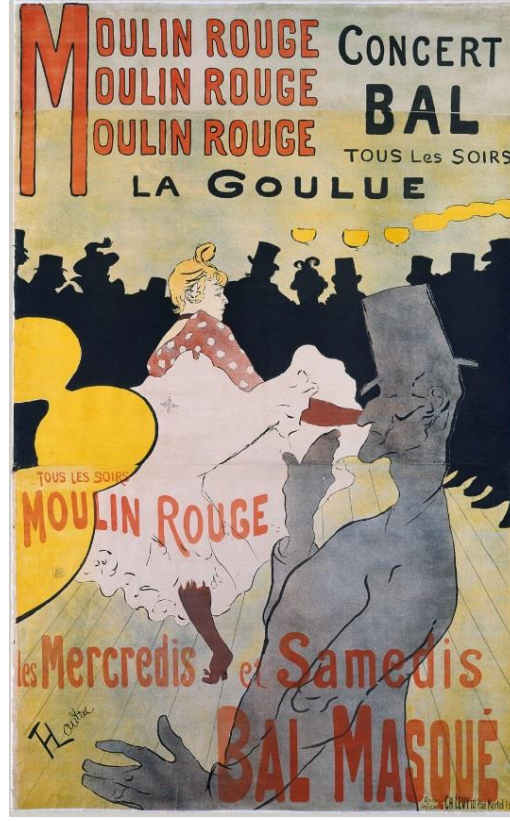


Resim 15: Constantin Guys, “In the Street” (Sokakta), Tarih bilinmiyor

Kaynak 15: <https://www.wikiart.org/en/constantin-guys/in-the-street>, 2019

Ancak Bashkirtseff, akşamüstü bir kahveye oturup not defterine gözlemlerini çizebilecek, kenti gece yarısına kadar gözlemleyebilecek bir kent gezgini olamayacaktır. Kadın, kalabalıkları özgürce resmeden değil, kalabalıkların içinde resmedilmeyi bekleyen bir nesne olarak görülmektedir. Janet Wolf’un öne sürdüğü gibi, esasında erkek olan flaneur imgesinin kadın olarak karşılığı bulunmamaktadır; bir flaneuse yoktur, olamaz.” (Antmen, 2014:218) Ancak Toulouse’da durum böyle değildir. O sokakları evi olarak görür, günlerce gecelerce sokağı seyretme özgürlüğüne sahip bir flaneur’dür. Kuşkusuz bu da kendisine geniş bir hayal gücünün kapısını aralamıştır. Flaneur, binaların arasında evinde gibi hisseder. Parlak tabelalar onun için burjuva salonlarındaki yağlıboya tablolar gibidir. Duvarlar, defterini koyduğu masa, cafe balkonları sokağı seyrettiği cumbalardır. (Benjamin, 2013:131)

Toulouse, yaşayış biçimiyle bir flaneur olmakla kalmayıp eserlerinde de bu modern kentliyi resmetmiştir. Sokakları istediği saatte dolaşabilme özgürlüğü sayesinde gözlemlediği tabelaları sıkıcı kalıplarından çıkarıp, afişleriyle sanatın malzemesi haline getirmiştir. Bashkirtseff ise kısacık hayatında sanatını detaylandırabilmek için sokakların özgür gezgini olmak istemişse de, hayalini kurduğu özgürlüğe sahip olamamış, hakim eril tahakkümün ön gördüğü şekilde bir portre ressamı olabilmıştır.



Resim 16: Henri de Toulouse-Lautrec, “Moulin Rouge: La Goulue”, 1891

Kaynak 16: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.12/>, 2019

Rosa Bonheur, 19. yüzyılın en başarılı kadın ressamlarından. Gündelik hayatın sanata konu edildiği bir dönemde hayvan resimleriyle, özellikle de at resimleriyle ün kazanmıştır. Bonheur’un babası desen ustasıydı, yoksul bir aileden geliyordu. Sanat yapma isteği babası tarafından da destek görüyordu. Sanatçı bir söyleşi esnasında, kadın olmaktan ötürü duyduğu gururu, babasının; kadınların geleceğin Mesih’i olacağıyla ilgili söylediği sözleri örnek göstererek belirtiyordu. Hayatının sonuna kadar kadın olarak özgürlüğü için savaşağını ve bu duyguyu babasına borçlu olduğunu söylüyordu. (Antmen, 2014:152)

Bonheur, döneminin kalıplaşmış kadın profiline uymuyordu. Çocukluğundan itibaren dönemine göre erkekçe sayılabilecek tavırlara sahipti. Bağımsızlığını kaybetmemek için evliliği ve çocuk doğurmayı reddetti. Sanatçı pantolon giymeyi tercih etmesine sebep olarak da; hayvan anatomisi üzerine çalışmanın zorlu ortamlarda bulunmasına sebep olduğunu ileri sürmüştür. Aslında erkeksi tavırlara sahip olduğu çok açık olduğu halde kendisinin kadınsı yönlerinin de olduğunu ısrarla savunmuştur. Dönemine nazaran oldukça radikal bir kadın ve sanatçı olan Bonheur, günümüzde bile kabul görmeyen bir yaşamı tercih etmiştir. Yaşamının getirdiği bütün zorluklar şöyle dursun, Bonheur’un elde

ettiği başarı dönemi içerisinde ele almak gerekirse hakim erkek iktidarın sanat anlayışını tamamen gölgede bırakmıştır.



Resim 17: Rosa Bonheur, The Horse Fair (At Panayır), 1852-55

Kaynak 17: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/87.25/>, 2019



Resim 18: Rosa Bonheur, "Weaning the Calves" (Buzağuların Sütten Kesilmesi), 1879

Kaynak 18: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/87.15.109/>, 2019

19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde sınıfsal mücadelelerin, politik gelişmelerin yaşandığı bir ortamdan Almanya'da payına düşeni almıştır. Alman dışavurumcu akımının önemli temsilcisi olan Kathe Kollwitz böyle hareketli bir dönemde dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarında Almanya'da hakim olan cinsiyetçi eğitim anlayışından Kollwitz'te yeteri kadar etkilenmiştir. Ancak babasının ileri görüşlü olması onun dönemi şartlarında resim yapabilmesi için önünü açmıştır. Sosyalist bir aileden gelen sanatçı eserlerinde toplumsal konulara çokça yer vermiştir. 1894 yılında Karl isimli bir doktorla evlenen Kollwitz eşinin yoksul bir mahallede klinik açmasıyla birlikte sanat çalışmalarına hasta ve yoksul insanları dahil eder. Ülkede kıtlık, hastalıklar, zor bir dönem baş göstermektedir. Bu

sefalet sanatçının eserlerinde ‘acı’ konusunu çokça işlemesine de etki etmiştir. Klinikte acı içinde bekleyen anneler, çocukları sanatçının konuları haline gelmiştir. Öncesinde portreler üzerinde yoğunlaşan Kollwitz, artık toplumun acılarını, yoksulluğu resmetmeye başlamıştır. 19. Yüzyıl sonlarında hızla ilerleyen sanayileşme, kapitalizmin sonucu olarak ezilen işçilerin sınıfsal mücadeleleri, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında monarşinin yıkılması, Weimar Cumhuriyeti’nin kurulması ve yıkılışı (1918-1933), en sonunda da faşist Nazi Almanyası ve İkinci Dünya Savaşı Kollwitz’in tanıklık ettiği oldukça hareketli ve değişken süreçlerdir. Kollwitz’te bu süreçte etkin rol oynamış bir kadın hakları savunucusu olmuştur. 1918 yılında Monarşi yıkılıp Weimar Cumhuriyeti kurulana kadar Almanya’da kadınlara oy hakkı tanınmıyordu. Kollwitz, bu süreçte kadınların oy hakkı mücadelesinde de etkin rol oynamıştır. Kollwitz oğlunu Birinci Dünya Savaşı’nda kaybettikten sonra evlat acısı eserlerinde çokça kendini gösterecektir. Savaş karşıtı söylemlerine ve mücadelesine de ölümüne kadar devam edecektir. (http://mujdeayan.com/HM/tr_TR/yayinlar/kathe-kollwitz/, Ayan, 2016)

Sanatçı 1919 yılında Prusya Güzel Sanatlar Akademisi’ne kabul edilen ilk kadın üye olmuş ve ilk kadın profesör ünvanı alarak ders vermeye başlamıştır. Ancak 1933 yılında Nazi rejimi Kollwitz’i mevcut düzen için tehlikeli bularak işine son vermiş ve sergi açmasına da engel olmuştur. Kollwitz’in sanatı daha öncesinde de toplumun değer yargılarına aykırı olduğu gerekçesiyle İmparator Kaiser Wilhelm (son Alman İmparatoru) engeline takılmıştır. ‘Bir Dokumacılar İsyanı’ adlı eseriyle kazandığı madalya imparatorun müdahalesi sonucu kendisine verilmemiştir. Kollwitz sanatını, çağdaşları olan birçok erkek sanatçıdan çok daha ileri götürebilmeyi başarmıştır. Hayatını sosyalist mücadeleye adayan Kollwitz, İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesine yakın zaferi göremeden hayata gözlerini yummuştur. İşçi direnişi, savaş karşıtlığı, hastalıklar ve ölüm gibi toplumsal konuları işlediği birçok eser bırakmıştır arkasında. (<https://www.evrensel.net/haber/301090/k-the-kollwitz-ile-zaman-tuneli>, Akdeniz, 2016)



Resim 19: Kathe Kollwitz, “Woman with a Dead Child” (Ölü Çocukla Kadın), 1903

Kaynak 19: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaethe_Kollwitz_-_Frau_mit_totem_Kind.jpg, 2019



Resim 20: Kathe Kollwitz, “A Weavers Revolt” (Bir Dokumacılar İsyanı), 1898

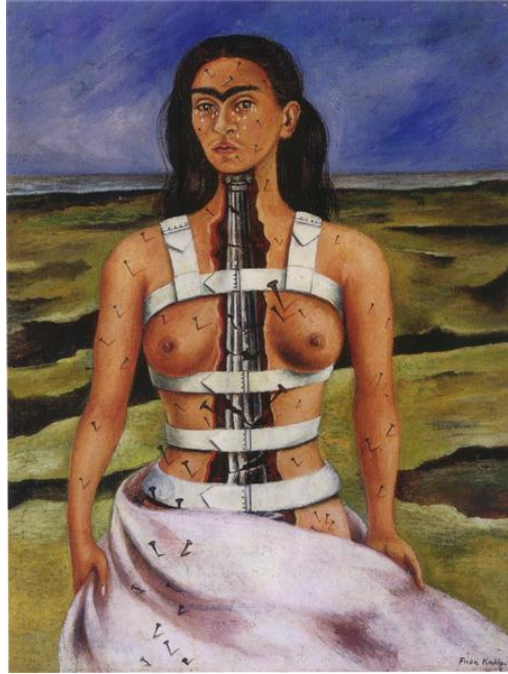
Kaynak 20: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheet-5-from-the-cycle-A-Weavers-Revolt-by-Kathe-Kollwitz.jpg>, 2019

20. yüzyıl savaşlarıyla, zaferleriyle, mücadeleleriyle birçok harekete sahne olmuş bir dönemdir. Kadınların oy hakkı direnişi ve sonuçları, 1. ve 2. dünya savaşları, monarşilerin yıkılması, Berlin duvarı, atom bombaları... Bu gelişmeler sonucu sanat alanında da farklı sanat akımlarının ortaya çıktığı sanat adına hareketli bir sürece girilmiştir.

Ben kadını ve senin istediğin gibi değil, kendi istediğim gibi bir kadını

Frida Kahlo

Frida Kahlo, tam söylediği gibi, hayatını eril düzenin dayattığı şekilde değil, kendi iç dünyasının şekillendirdiği biçimde yaşamış, zorlu ve mücadelelerle dolu bir çocukluk ve gençlik geçirmesine rağmen asla pes etmemiştir. O, kendi deyimiyle ‘devrimin kadını’ olmuştur. Sanatçı yaşırken üne kavuşmuş ve resimleri satılmıştır. Komünist olan sanatçı döneminin politik olaylarına karşı da duruşunu sergilemiştir. Ülkesi olan Meksika’ya büyük bir aşkla bağlı olan Kahlo, doğum tarihini ülkesinin kurtuluş günü olan 7 Temmuz olarak ilan etmiştir. (<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2674>, 2007) Eserlerinde mücadelelerle dolu yaşamını resmetmiştir. Eserleri Frida Kahlo’nun biyografisi niteliğindedir. Yaşadığı zorlu hayata rağmen pes etmeyen sanatçı feminizmin de sembolü haline gelmiştir. Eserlerinde tabuları yıkıp; doğum, kürtaj, emzirme gibi kadına ait deneyimleri ele almıştır. Dönemi için cesur sayılabilecek bir kadın olan Frida, tercihlerini de cesurca ifade etmiştir. Frida Kahlo’nun eserleri kendisi gibi ressam olan eşi Diego Rivera ve birçok erkek sanatçıyı gölgede bırakmıştır.



Resim 21: Frida Kahlo, “The Broken Column” (Kırık Sütun), 1944

Kaynak 21: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/the-broken-column-1944>, 2019



Resim 22: Frida Kahlo, “My Birth” (Doğumum), 1932

Kaynak 22: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/my-birth-1932>, 2019

Sürrealizm dendiğinde akla herhangi bir kadın sanatçının gelmemesi bu sanat akımının da öncekiler gibi kadını sanatsal üretime dahil etmeden, sadece sanatın konusu yapmasındandır. 20. yüzyıl sürrealist sanat akımının önemli ressamı; Dorothea Tanning, günümüzde hala adından pek söz edilmeyen bir sanatçıdır. Kendisi gibi ressam olan eşinin gölgesinde bırakılmıştır. Gerçeküstücü Max Ernst’le evli olan Dorothea Tanning evlilikteki kadın olan taraf olmasaydı şimdi Ernst’ten değil Tanning’ten bahsediyor olacaktık belki de. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-harikalar-diyarinda-surrealist-maceralar/661>, e-Skop, 2012)



Resim 23: Dorothea Tanning, “Birthday” (Doğum Günü), 1942

Kaynak 23: <https://www.dorotheatanning.org/index>, 2019

Kay Sage, sürrealist ressam Yves Tanguy ile evlidir. Sage, genç yaşlarında İtalyan bir prensle evlenerek prenses ünvanı almıştır. Ancak bu yaşantı onu mutlu edememiş 30’lu yaşlarında boşanarak Paris’e yerleşmiştir. Sürrealist sanata ilgi duyan sanatçı, gerçeküstücü sanat gruplarına giren çok az kadından birisidir. Sage, prenses olmayı elinin tersiyle itip sanatçı olmayı seçerek yaşadığı dönemde hayallerinin peşinden giden bağımsız bir kadın olmayı başarabilmiştir. (<https://www.gademegademe.org/gercegin-otesine-uzanmak-kay-sage/>, Yılmaz, 2018)



Resim 24: Kay Sage, “Le Passage” (Geçiş), 1956

Kaynak 24: <https://gaiadergi.com/resimlerde-ruckenfigur/le-passage-gecit-1956-ressam-kay-sage/>, 2019
Özetlemek gerekirse 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın ilk yarısında da kadınlar sanat alanında tüm başarılarına rağmen yeterince varlık gösterememişlerdir. Varlığını kanıtlayabilen az sayıda kadın sanatçı da birçok zorlukla karşılaşmasına rağmen mücadelesine devam etmiştir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru sanat tarihçilerinin de çabalarıyla geçmişte göz ardı edilen kadın sanatçılar gün yüzüne çıkarılmaya başlanmıştır.

2.2. Arzu Nesnesi: Görsel Kültürde Kadın Bedeni

“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister

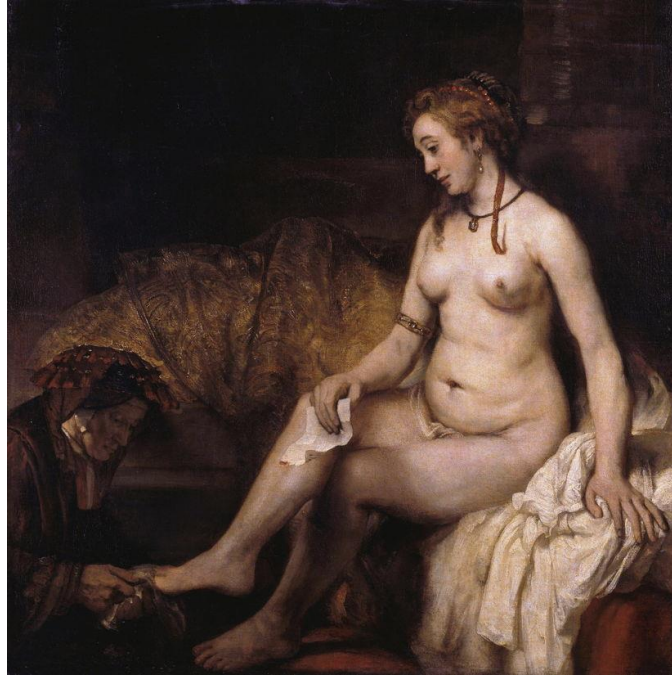
istemez kendisini yürürken ve ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilir ona. Böylece kadın içindeki *gözleyen ve gözlenen kişilikleri*, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.” (Berger, 2006:46)

John Berger’e göre, kadın olmak aslında tamamen kadının kendisi dışında yaşanan bir süreci beraberinde getirmektedir. Geçmişten günümüze kadın bedeni erkeğin arzularıyla şekillenen bir araç olmuştur. Kadının kendi bedeni üzerinde söz hakkı erkek egemen tahakkümün söylemleriyle oluşmuştur. Kadın bedeni kendisi dışında oluşan birtakım algıların hedefi haline gelmiştir. Yüzlerce yıldır kadın bedenine birçok farklı anlam yüklenmiştir. Ana tanrıça mitlerinde kadın bedeninin bereketle simgelendiği, kan bağının anneden geçtiği, kadının doğurganlığından ötürü her şeyin üzerinde olduğu bir sistem görürüz. Ancak anaerkil sistemden ataerkil sisteme geçişle birlikte kadın bedenine atfedilen anlamlar da olumsuz yönde değişime uğramıştır. Fatmagül Berktaş *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı kitabında, toprağın tüm ihtiyaçları karşılayan dişil bir madde olduğunu ve kadın bedeniyle birbiri için karşılıklı birer metafor olduğunu ileri sürmektedir. Ataerkil sistemle birlikte ana tanrıça ve kadın ilişkisinin olumlu anlamını kaybedip cansız ve yaratıcılıktan uzak bir madde olduğunu söylemektedir. (2012:56)

Anaerkil toplum düzeninden ataerkilliğe geçişle birlikte kadın bedeninin denetimi eril iktidarın birincil sorunu haline gelmiştir. Dinin sorgulanamaz yapısının kaçınılmaz sonucu olarak eril iktidar kadın bedenini tahakkümü altına almıştır. Ataerkil iktidarın dini makamları, cevabını bulamadığı soruları ortadan kaldırabilmek için Orta Çağ’da yüzbinlerce kadını cadı olmakla suçlayarak katletmiştir. Orta Çağ’da cadı olmakla suçlanan kadınlar, günümüzde de şeytani imgelerle özdeşleştirilmektedir. Din olgusunun günümüzde hala kadın bedenine karşı tahakkümlerini tüm coğrafyalarda görebilmekteyiz. Dinler genel olarak bedenlerin denetimi üzerine şekillendirilmiştir. Ancak bu beden denetiminden yalnızca kadınların aleyhine sonuçlar çıkmaktadır. Ayrıca kadın bedeni üzerindeki tahakkümün ekonomik boyutu da göz önüne alındığında kadının kontrolünün önemi sistem için her geçen gün biraz daha artmaktadır. Örneğin, mitolojilerde kadın bedeni tanrılara sunulan bir hediye olarak karşımıza çıkmaktadır. Ya da savaşlarda ganimetlere kadınlar da eklenmiştir. Toplumun yarısını oluşturan kadınlar yüzlerce yıldır her anlamda toplumun en çok sömürülen yarısı olmuştur. Avrupa resim geleneğiyle birlikte kadın bedeni izleyiciye sunulan bir nesne olmaya başlamıştır. Din konulu resimlerde bile çıplak kadınları; davetkar bakışlarla, seyircinin (erkeğin) görmek

isteyeceği savunmasız, masum ve kusursuz bir biçimde resmeden Rönesans ressamı bu resimlerle geçimlerini sağlamıştır.

Rembrandt resminde, “Davut peygamberin Bathsheba isimli güzel ve evli bir kadını banyo yaparken görüp aşık olmasını konu etmiştir. Resimde, Bathsheba, bahçede hizmetçisi tarafından yıkanırken gösterilmiştir. Davut’tan gelen mektup elinde durmaktadır. Ressam kadını izleyiciye bir ışık demeti içinde vücudunun tüm ayrıntılarıyla sunmaktadır.



Resim 25: Rembrandt Van Rjin, Bathsheba Receiving David's Letter (Bathsheba David’in Mektubunu Kabul Etti), 1654

Kaynak 25: <https://eclecticlight.co/2015/02/15/favourite-paintings-4-rembrandt-bathsheba-with-king-davids-letter-1654/>, 2019

Kadının çıplaklığı dönemin güzellik algısına uygun, seyredenin beğenisini tatmin edecek ölçüde estetikdir. Seyirciyi rahatsız edecek hiçbir detay barındırmayan bir çıplaklıktır. Berger *Görme Biçimleri*’nde; çıplaklığın tamamıyla bir açıklık olduğunu, derinin ve üzerindeki kılların da bu çıplaklığa dahil olduğunu belirtmektedir. Berger’e göre nü çıplak değil giyiniktir. (2006:54)

Francisco Goya’nın ‘Çıplak Maya’ isimli tablosu erkek arzusu için nesneleştirilmiş kadın imgelemine bir örnektir. Resimdeki model mitolojik resimlerdeki gibi bir efsaneye ait değil Goya’nın resminde o anı yaşıyor hissi uyandırmaktadır. Resimde kadının çekingen aynı zamanda davetkar bakışı sipariş eden kişinin zevkine hizmet etmektedir. Resim

İspanya’da çıplak kadın resmi yapmanın yasak olduğu dönemde, dönemin başbakanının isteği üzerine yapılmıştır.

“Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibi görünmelidir. Resimdeki vücutların nüleşmesi onun içindir. Ama o, tanımı gereği bir yabancadır - giysileri üstünde olan birisidir.” (Berger, 2006:54)



Resim 26: Francisco Goya, “Nude Maja” (Çıplak Maya), 1800

Kaynak 26: <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/nude-maja>, 2019

Tüketim kültürünün yükselişe geçmesiyle birlikte sanat yeniden üretilebilir bir düzleme oturmuştur. Sanat herkesin ulaşabileceği ve tekrarlanabilir bir şey olmuştur. 1950’lerin pop-art akımıyla grafik temelli kolajlar, baskı teknikleri vb. çalışmalar sanatı gündelik hayata entegre etmiştir. Pop-art daha önce grafik sanatla uğraşan bazı sanatçılar tarafından sanatın yeni bir boyuta ulaşmasını sağlamıştır. Pop-art akımı çok renkli ve eğlenceli görünmekteydi. Ancak kendisinden önceki akımlar gibi kadını nesneleştirerek piyasasını genişletmek pop-art için de problem olmamıştır.

Roy Lichtenstein’in ‘Ağlayan Kız’ adlı çalışmasında kadının kırmızı parlak dudakları, endişeli, korkak bakışları, göz yaşlarıyla savunmasız kadının çekiciliğini erkek izleyiciye sunmaktadır.



Resim 27: Roy Lichtenstein, “Crying Girl” (Ağlayan Kız), 1963

Kaynak 27: https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/portrait-prints-works-on-paper/roy-lichtenstein-crying-girl/id-a_3536892/, 2019

Tom Wesselmann çalışmalarında kırmızı bir dudak ya da kadın memesi gibi görüntülerle kadını tüketim nesnesi haline getirmiştir. Wesselmann kadının dudakları dışında yüzünde herhangi başka bir detaya gerek görmemiş, çıplak vücut ve kırmızı davetkar dudakların Amerikan erkeğini cezbetmek için yeterli olduğunu düşünmüştür. Rönesans resimlerindeki edilgen kadın imgesi Wesselmann’ın çalışmalarında yeniden hayat bulmaktadır.



Resim 28: Tom Wesselmann, “Great American Nude”, (Büyük Amerikan Çıplağı) 1964

Kaynak 28: <http://www.tomwesselmannestate.org/artwork/1960s/>, 2019

Ürünlerin tüketiciye ulaşmasında reklamların etkisi göz ardı edilemez bir gerçektir. 50'lerde özellikle reklam sektöründe kapitalizmin etkisiyle tüketim kültürü tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Popüler kültürün vazgeçilmezi olan reklamlarda da kadın bedeni metalaştırılmış ve seyirciyi cezbedecek şekilde yeniden hayat verilmiştir. Artık kadın bedeni sadece erkeğin seyrine değil, aynı zamanda kadının da seyrine sunulmuştur. İdeal reklam kadınına ulaşabilmek için kadınlar da yarışır duruma gelmişlerdir. Bu sefer erkek iktidarı kadın imgesini her iki cins için de vazgeçilmez hale getiriyordu. Reklamlardaki ideal kadın imgesi kadınlara dayatılmış, erkeklerin de arzusuna sunulmuştur. Kadınlar artık o ideal kadın olmak için tüm varlıklarını vermeye hazırdı. Reklam kadınları; anne ve iyi bir eş olarak aile yapısının sürdürülebilirliğini denetleyen iktidarın nesnelere olmuşlardır. Kadın hem anne, hem eş hem de çekici ve güzeldir. Ev içinde kullanılan tüm ürünlerin reklamında genellikle kadınlar oynamaktadır. Çamaşır makinesi, bulaşık makinesi, elektrik süpürgesi vs. hepsi kadının alanı içerisine girmektedir. Ya da herhangi bir kozmetik ürünü, spor aleti reklamında da genellikle kadın vardır başrolde, çünkü bakımlı görünmek, ince zarif görüntü kadın güzelliğine dair bir dayatmadır.

1950'lerden bir bira reklamında, yemeği yakan kadına eşi 'üzülme sevgilim, sonuçta birayı yakmadın' diye seslenmektedir. Reklamdaki kadın zarif, bakımlıdır, kırmızı ruj, topuklu terlikleri ve ince bilekleriyle adeta kocasına hizmet etmeye hazır güzel ama aptal bir oyuncaktır. Ancak bu sefer küçük bir hata yapmış ve yemeği yakmıştır. Kocasını üzüntüden ağlayan kadını, nasılsa bir seferden bir şey olmaz mantığıyla sakinleştirmeye çalışmaktadır. Reklam izleyicinin bilinçaltına kadına dair ev içi görevleri yüklerken, aynı zamanda basit bir işi bile beceremeyen aptal ama bakımlı bir kadın imgesi empoze etmektedir.



Resim 29: Schlitz Reklamı, 1950'ler

Kaynak 29: <https://www.buzzfeed.com/crystalro/this-artist-re-created-sexist-vintage-ads-with-the-roles>, 2019

70'lerdeki bir araba reklamı da açıkça cinsiyetçi bir dil kullanmıştır. 'Basit bir sürüş için otomatik vitesli' kadının bakışından da anlaşılacağı üzere yine güzel ve sarışın bir kadın ve yine bilinçaltına işlenen kadın 'güzel ama aptal'dır imajı karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar anlayamaz diye basitleştirdik demek istenmiştir. Kadın bir taraftan korku dolu, bir o kadar da heyecanlı bakışlar atarken, diğer yandan da dudaklarını ısırarak aslında erkeklerin hep istediği seksi bir o kadar da aptal kadını oynamaktadır.



Resim 30: Mini Reklamı, 1971

Kaynak 30: <http://persuasion-and-influence.blogspot.com/2013/02/for-simple-driving.html>, 2019

Günümüzde hala cinsiyetçi reklamlar azalarak da olsa varlığını sürdürmektedir. Cinsiyetçi söylemin günümüz kadınlarına dayattığı gençlik ve güzellik algısına rağmen feminist hareketlerin etkisiyle cinsiyetçiliğe karşı farkındalık artmaktadır. Kadınlar özellikle sosyal medya aracılığıyla cinsiyetçi reklamlara karşı anında tepki verebilmektedir. Ayrıca sosyal farkındalık kampanyaları kapsamında cinsiyetçi söyleme karşı cinsiyetsiz bir söylem diliyle toplumsal cinsiyet karşıtı reklamlar yapılmaktadır. Ancak kadın erkek eşitliğini farklı bir noktaya taşıyan pozitif ayrımcılık içeren yeni bir tavır da oluşmaya başlamıştır. Yüzlerce yıldır tekrarlanan, kadının erkekten zayıf olduğu ve erkeğin korumasına ihtiyacı olduğu algısı farklı bir dille yeniden zihinlere yerleştirilmeye çalışılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rollerini tersine çeviren aşağıdaki reklam, ütü yapmanın, bebek bakmanın yalnızca kadının görevleri olmadığını ortaya koyuyor. Kadın ve ev içi rollerini değiştiren reklam günümüzde birçok erkeğin pek hoşuna gitmese de bu gibi reklamların çoğalması kadınları, ev içi ve dışı rol dağılımında eşitliğe bir adım daha yaklaştırmaktadır.



Resim 31: Bosch ütü reklamı, 2017

Kaynak 31: <https://www.campaigntr.com/toplumsal-cinsiyet-kaliplarini-kiran-reklamlar-2/>, 2019

Günümüzde plastik cerrahi alanındaki gelişmelerle birlikte kadının güzellik anlayışı yeniden bir dönüşüm yaşamaya başladı. Yeni kadınlar yaratılmaya başlandı. Birebir aynı kaşlar, gözler, dudaklar, burunlar, zayıf bir vücut kalkık bir kalça... Kadınların bilinçaltına işlenen güzellik algısı her geçen gün daha da tek tipleşmeye başlamıştır. Erkek egemen sistemin ticari sektörleri, sosyal medya mecralarının da etkisiyle kadınlara yeni bir güzellik anlayışını dayatmaktadır. Günümüzde artık çalışma hayatına katılımlarıyla ev içi rol dağılımı kısmen de olsa kadınların üzerinden kalkmaya başlamıştır. Teknolojinin de

gelişmesiyle erkek işi sayılan birçok işte kadınlar da çalışabilmektedir. Her ne kadar erkek egemen iktidarın medya araçları kadınlara, evde oturmalarını ve çocuk yapmalarını tembihlese de yine medya aracılığıyla kadın bilinçlenmesi artış göstermektedir.

2.3. 1960 Sonrası Feminist Hareketin Sanata Etkileri

1960'lı yıllar tüm dünyada bakış açılarının değiştiği, düşüncelerin keskin bir biçimde birbirinden ayrıldığı, isyan dalgalarının estiği politik bir dönemeç haline gelmiştir. Giderek artan siyasi aktivizm sanat üretimini de etkilemiştir. Sanatta birtakım sorgulamaların ve dönüşümlerin yaşanması kaçınılmaz hale gelmiştir.

Nesnenin yüzeye aktarılması ya da nesne betimlemesi 1960'lı yıllardan itibaren yerini düşüncenin ön plana çıktığı *Kavramsal Sanat* anlayışına bıraktı. Kavramsal sanat, biçimi ve estetik değerleri reddetmiştir. Minimalizmin sadeliğinden etkilenen kavramsal sanat, geleneksel malzemeleri bir kenara itmiştir. Artık herşey sanatın malzemesi olabilirdi.

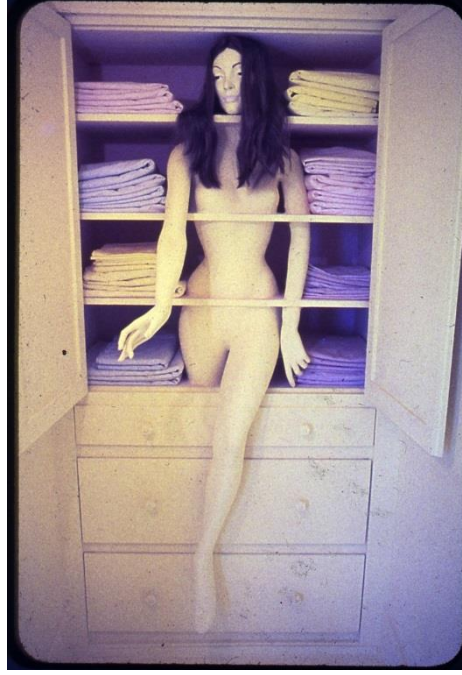
Böyle bir süreçte kadın sanatçılar da birtakım sorgulamalara yönelmiş, 2. dalga feminist hareketin sorguladığı ataerkil politikalar sonucu sanat yeni bir ivme kazanmıştır. ABD'de sanatçı, sanat tarihçisi ve eleştirmenlerden oluşan bir grup feminist, kadının sanatın dışında tutulmasına karşı bir tepki olarak 'feminist sanat' adı altında yeni bir üretim biçimi geliştirdiler. İlk başlarda feminist sanatçılar, kadın sanatçıların eserlerinin salonlarda, müzelerde yer bulamamasını eleştirmişlerdir. Kadın sanatçıların eserlerinin, görünürlük kazanması, sanat piyasasında yer edinmesi için çalışmışlardır. 60'lı yıllardan itibaren cinsiyet temelli ayrıma, ırkçılık ve tüm ötekileştirici tutumlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkan feminist sanat, sanat kurumlarındaki dışlayıcı politikaların seyrini değiştirmeyi hedeflemiştir. Sanat kuramcıları 1960'lardan sonra kadınların sanat tarihi yazımında dışlandıklarını dile getirerek yeni bir sanat tarihi yazımının mücadelesine girmişlerdir. Birçok farklı feminist kuramcı ve eleştirmen sanat tarihinde kadınların göz ardı edilmelerinin sebeplerini incelemeye koyulur. Bunlardan bazıları eleştirisini, sanat tarihinde egemen kültürün normlarını kullanarak ortaya koyar. Kadınların sanatının büyüklük değerlerini sorgulayan bu tür eleştiriler bazı sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından reddedilir. Avustralyalı yazar Germaine Greer bir yazısında, 'yaralanmış egolardan, sakatlanmış iradelerden, ulaşılamaz hale getirilmiş libidolardan ve nevrotik kanallara akıtılmış enerjilerden büyük sanatçılar çıkaramazsınız.' (Antmen, 2014:16) Büyüklük kavramının kadın sanatçıların sanatına değer biçmesini reddeden eleştirmenler,

kadının tarihsel süreçteki konumunu araştırmaya koyulmuşlardır. Sanat tarihi eleştirisinin kırılma noktası Linda Nochlin'in 1972 yılında yazdığı 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' adlı makalesi olmuştur. Daha sonra Rozsika Parker ve Griselda Pollock Nochlin'in açtığı yolda devam etmişlerdir. (Antmen, 2014:17)

İlk dönem feminist sanatçılara dönecek olursak, çalışmalarında kadın bedenini odak noktası haline getirmişlerdir. Kadın bedeninin biyolojik özelliklerine, vajinal imgelere yer vermişlerdir. Anaerkil dönemlere giderek, ana tanrıça kültü ve doğurganlık üzerine yoğunlaşmışlardır. Anaerkil iktidar dönemi, feminist hareket içerisinde de kadınların ilk başlarda tutundukları en sağlam dal olmuştur. 1970'lere geldiğinde Amerika'da kadın sanatçılar örgütler kurmaya başlamış ve bu örgütlü çalışmalar sayesinde sanat kurumlara girmeye başlamıştır. 1971 yılında kurulan 'Sanatta Kadınlar' örgütü iki yıl sonra dokuz kadın sanatçının eserlerinden oluşan büyük bir sergi düzenlemiştir. Sergiye 'Kadınlar Kadınları Seçiyor' başlığı verilmiştir. (Antmen, 2014:19)

Bu gelişmeleri takiben Judy Chicago ve Miriam Schapiro, California Üniversitesi'ndeki Feminist Sanat Programı çalışmalarının sonucunda 'Kadın Evi' projesini gerçekleştirir. Kadın Evi Los Angeles'ta harabe bir binada gerçekleştirilir. 21 öğrenciyle başlayan projede önce evin yenilenmesi gerekir, kadınlar ustalardan aldıkları bilgiyle evin tadilatını yapar ve çalışmaya başlar. Projede kadın deneyimi, kadınların korkuları, kadınlık halleri gibi konular ele alınmıştır. Evin her odasında farklı tasarımlar yapılmıştır. Ev başlı başına bir enstalasyon olarak değerlendirilmektedir. (Antmen, 2014:20)

Sandy Orgel'in ev için tasarladığı çalışmada; havlu dolabından bir kadın vitrin mankeni çıkıyor. Orgel, çalışmasını tanıtırken 'kadınlar için artık dolaptan çıkma vakti geldi' ifadesini kullanmıştır. (<http://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/>, 2015)



Resim 32: Sandy Orgel, “Linen Closet” (Çamaşır Dolabı), 1972

Kaynak 32: <http://www.womanhouse.net/works/99f1dt8x7fmm2rwtltjtiznx9iccax>, 2019

Mutfak ev içinde kadınla en çok ilişkilendirilen oda olduğu için sanatçılar en çok mutfak üzerinde durmuştur. Mutfağın tamamı pembe renge boyayarak duvarlarına ve tavana meme formunda pişmiş yumurtalar yapıştırılır. Çalışmayı Robin Weltsch hazırlamıştır. (<http://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/>, 2015)



Resim 33: Robin Weltsch, “The Kitchen” (Mutfak), 1972

Kaynak 33: <http://www.womanhouse.net/works/99f1dt8x7fmm2rwtltjtiznx9iccax>, 2019

Projenin en çok ses getiren odalarından birisi Judy Chicago'nun 'adet tuvaleti' çalışmasıdır. Kullanılmış pedlerle dolu bir çöp kovası, kullanılmamış pedlerin yerleştirildiği bir raf ve klozet bulunmaktadır. Chicago çalışmasıyla, adetin utanılmayacak bir durum olduğunun altını çizmek istemiştir. Erkekler, hatta kadınlar için adet kanamaları utanılacak bir şey gibi görülüyor. Tabulaştırılan adet kanamaları kadınlar arasında hala hastalık olarak görülmektedir. (<http://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/>, 2015)



Resim 34: Judy Chicago, "Menstruation Bathroom" (Adet Banyosu), 1972

Kaynak 34: <http://www.womanhouse.net/works/99f1dt8x7fmm2rwtltjtiznx9iccax>, 2019

Kadın Evi projesinin kurucularından olan Judy Chicago 1974-79 yılları arasında yüzlerce gönüllü kadının katılımıyla feminist sanatta oldukça ses getiren 'Akşam Yemeği Partisi' adlı enstalasyonu yapar. Kolektif bir kadın çalışmasının ürünü olan Dinner Party kadınların sanatının el emeğinden öteye gidemeğini iddia eden sanat tarihçilerine göndermede bulunmuştur. Üçgen şeklindeki devasa masanın ilk bölümünde; prehistorik dönemden Roma dönemine kadar, ikinci bölümde; Hıristiyanlıktan başlayarak Reform dönemine kadar olan dönemi sorgular. Üçüncü bölüm ise; günümüze kadar olan dönemi temsil eder. Toplam 39 adet masanın bulunduğu çalışma, kadına özgü el becerisi olarak görülen tasarımlarla hazırlanmıştır. Sanatçı, Georgia O'Keeffe'nin vulva formundaki çiçeklerine de göndermede bulunmuştur. Kadın cinsel organı biçiminde hazırlanmış seramik tabaklar bulunan masada, kadın cinsel organı kadın el işçiliğiyle bir araya getirmiştir. Sanatçı, bir oda büyüklüğündeki bu işi ile kadın deneyimini aktarabileceği yeni bir sanat yaratarak, kadına ve kadın sanatına saygı uyandırmayı hedeflemektedir. Bu çalışma için yoğun bir emek harcanmış, el işçiliği üretim teknikleri hakkında bilgiler

toplanmıştır. (<https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi/>, 2016)

Judy Chicago'ya bir söyleşi esnasında Dinner Party çalışmasına nasıl başladığı sorulduğunda verdiği cevapla, bu çalışmanın kadının toplumdaki konumunun sorgulanması açısından gerekliliğini şu cümlelerle ifade etmiştir.

Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe/Avrupa'nın Entelektüel Tarihi, konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve "Kadınların katkısı mı? Hiç!" dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealistim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa ben nasıl bir ilk olacağımı farzedebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımla yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü Yemek Ziyafeti ortaya çıktı. Birçok kimse bana Yemek Ziyafeti'nden sonra yaşamlarının değiştiğini belirtti. Özellikle 1980'de Brooklyn Müzesi'nde sergilenmesinden sonra Yemek Ziyafeti etrafında geliştirilen tartışmalara tamamen hazırlıksızdım. Başlangıçtan itibaren, yapılan eleştiriler ile ziyaretçilerin tepkisi arasında çarpıcı bir ayrılık vardı. Carol Duncan, Modern Sanatlar Müzesi: Bir Erkek Dünyası adlı eserinde şöyle diyor: Modern sanat tarihi çok açık ve ustaca, erkeklere ayrıcalık tanıyacak biçimde inşa edilmiş bir yapıdır... Kadınların sanat tarihinden dışlanmasına neden olan sadece önyargılı müze idarecileri (ki bunlar diğer kimselerden daha fazla önyargılı olmaz) değildir. Kadınların, kadın olarak sanat ortamında bir yere sahip olabilmek için böylesine güçlü otoriter bir geleneğe karşı koymaları kolay bir iş değildir... Tüm sanat dünyası, sanat okullarıyla, eleştirmenleriyle, satıcılarıyla erkek sanatçılar dışında (birkaç "istisna" ile) her şeyin varlığını yok sayacak bir şekilde yapılanmıştır. (<http://www.filizen.com/cumhuriyet.html>, Çiçek 2000)



Resim 35: Judy Chicago, The Dinner Party (Yemek Partisi), 1974-1979

Kaynak 35: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>, 2019

Miriam Schapiro'da ilk dönem feminist sanatta kadın sanatının el emeği olan zanaattan daha fazlası olduğunu gösteren çalışmalar yapmıştır. Miriam Schapiro kumaş parçaları ve akrilik boyayla yaptığı kolajlara 'famaj' adını vermiştir. Kadınlıkla özdeşleştirilen nesnelere dönüştürerek cinsiyet mücadelesi bağlamında yeni bir teknik geliştirmiştir.

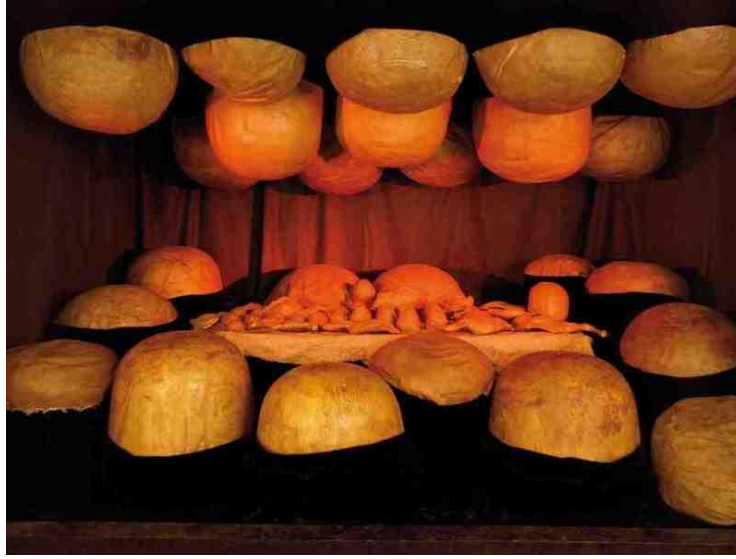


Resim 36: Miriam Schapiro, "The Beauty of Summer" (Yaz Güzelliği), 1973-1974

Kaynak 36: <http://www.artnews.com/2015/06/23/miriam-schapiro-pioneering-feminist-artist-dies-at-91/>, 2019

Louise Bourgeois, günümüz heykel sanatının öncülerindendir. Dokuma duvar halısı onaran bir aileden gelen sanatçı, çocuk yaşlarından itibaren tasarıma ilgi duymaya başlamıştır. Babasından destek görmeyen sanatçı, eserlerinde babasından gördüğü ezici, küçümseyici tavrı yansıtmaktadır. Kimlik, cinsiyet, kadınlık gibi unsurları eserlerinde

kullanmıştır. Çocukluğunda babasının annesine olan sadakatsizliği, annesinin bunu görmezden gelmesi ve aile içinde gözlemediği cinsiyet rolleri gelecekteki sanatını şekillendirmiştir. ‘Babanın Yok Edilmesi’ adlı eseri yaşadıklarının bir dışavurumu olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı eserle ilgili şunları söylemiştir; “Öncelikle eser bir masadan meydana gelir. Oturduğu yerden nutuk atan baba hegemonyasındaki korkunç ve ürkütücü masa... Peki ya ötekiler -anne ve çocuklar- ne yapabilirler? Sessizce dinlerler...” (http://dergipark.gov.tr/download/article-file/50466, Veryeri Alaca, 2008:8-9)

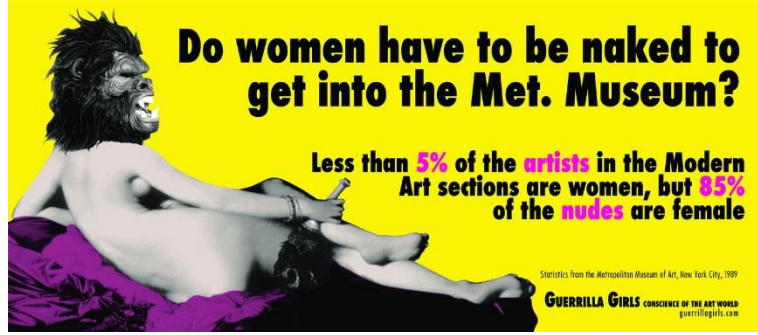


Resim 37: Louise Bourgeois, “The Destruction of the Father” (Babanın Yok Edilmesi), 1974

Kaynak 37: <https://www.artslant.com/la/articles/show/2711-in-focus-the-destruction-of-the-father-1974>, 2019

1970’li yıllar feminist hareketin tüm dünyada hızla yayılmaya başladığı yıllar olmuştur. Siyasal aktivizm dalgası tüm dünyayı etkisi altına almaya başlamıştır. Nochlin’in makalesi sonrasındaki feminist eleştiri, sanat tarihi yazımı ve feminist sanatı da etkileyen en önemli faktörlerden olmuştur. Feminist sanatta da aktivist hareketlerin etkileri görülmeye başlanmıştır. 80’lerin ortalarında bir grup kadın sanatçı bir araya gelerek bu aktivist dalgaın önderi olmuştur. Grup kendilerine *Guerilla Girls-Gerilla Kızlar* ismini vermiştir. Kimliklerini gizli tutmak için kafalarına taktıkları goril maskeleriyle, sanat tarihinden kadın sanatçıların isimlerini kullanmıştır. Sanat kurumlarının cinsiyetçi yapısına karşı eylemler düzenlemiştir. New York Metropolitan Müzesi’nin modern sanat bölümünde yaptıkları araştırma sonucu koleksiyondaki eserlerden yalnızca yüzde 5’inin kadın sanatçılara ait olduğunu görürler. Ancak kadınlar, eserlerdeki yüzde 85 oranında çıplak figürleri oluşturmaktadır. Bunun üzerine grup, bir işinde ‘Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?’ sorusunu sorar. Başka bir işlerinde

ise; sanat tarihinde 87 kadın sanatçının 87 yapıtının toplamının ancak bir Jasper Johns tablosuna eşit bir rakamda olduğunu vurgularlar. (Antmen, 2014:7)

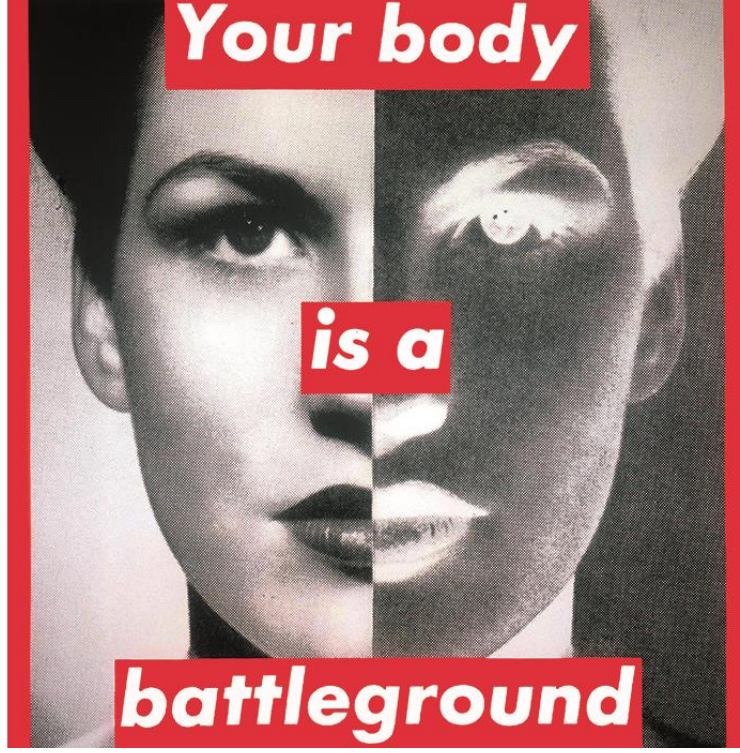


Resim 38: Guerrilla Girls, “Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?” (Kadınlar Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek için İlla ki Çıplak mı Olmalı?), 1989

Kaynak 38: <https://www.e-flux.com/announcements/171619/guerrilla-girlsthe-art-of-behaving-badly/>, 2019

Gerilla Kızlar’ın afişinde yazdığı gibi Metropolitan Müzesi’ndeki kadınların yüzde doksanı hala çıplaktır ama artık her biri, erkek egemen bir tarih yazımının/sunumunun göstergeleri haline gelmiştir. (Antmen, 2014:8)

Barbara Kruger, hazır görseller üzerlerine yazdığı mesaj içeren sloganlarla yeniden yorumlayan Amerikalı grafik sanatçısıdır. Eserlerinde kullandığı kırmızı, beyaz ve siyah renkler dikkati verdiği mesajlara yoğunlaştırmaktadır. Sanatçı çalışmalarıyla, erkek egemen bakış açısının oluşturduğu arzu edilen kadın imgesini eleştirmiştir. 1989 yılında Washington’da kürtaj hakkını savunan kadınların bir kampanyası için hazırladığı aşağıdaki posterde futura fontuyla ‘Bedeniniz Savaş Alanıdır’ yazıyor. Futura fontu tasarımı, sade ve serifsiz yapısıyla minimal formundan çıkarmadan, ancak oldukça etkili bir biçimde izleyiciye sunuyor. (<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2011/02/>, Ögdül, 2011)



Resim 39: Barbara Kruger, “Your Body is a Battleground” (Bedeniniz Savaş Alanıdır), 1989

Kaynak 39: <https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/>, 2019

1960’lardan itibaren feminist hareketlerin de etkisiyle, kadınların sanat tarihinde varoluşlarını sorguladıkları bir döneme girilmiştir. Sanat dünyasındaki cinsiyet temelli dışlamaya karşı ortaya koydukları çalışmaları, eleştirileri ve araştırmalarıyla sanat tarihinin seyrini değiştirerek bir dönüşüm sağlamayı başarmışlardır. 1970’lerin sonlarına doğru feminist sanatçılar, kadının bedeninden öte bedeni saran kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir. Kadının biyolojik özelliklerinden çok bastırılmışlığının altında yatan sebeplere odaklanmışlardır. Feminist sanat, farklı disiplinlerin eleştirel yaklaşım ve hareketlerinden etkilenmiştir. Özellikle Nochlin’in büyük ses getiren makalesinin ardından eleştirel döneme girilmiştir. 1980’lerde ‘Guerrilla Girls’ adlı feminist aktivist sanat grubunun yaptığı çalışmalar; radikal, eleştirel bir sanatsal sürece girilmesine öncü olmuş günümüz sanatına feminist sanat adına olumlu etkiler bırakmıştır. 1980’lerle birlikte feminist sanat siyasal aktivizmin etkisinde yeni bir döneme girmiştir. Kadın bedeninin istismarı üzerine kurulu sanat anlayışını tersine çeviren yeni bir sanat anlayışı benimsenmiştir.

BÖLÜM 3: FEMİNİST SANAT

3.1. Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma

Özellikle 1960'lerden sonra birçok kuramcı, eleştirmen, sanat tarihçisi ve beraberinde sanatçı erkek egemen sistemin kadın bedenini tüketim nesnesine dönüştürmesine karşı farklı disiplinlerde bir eylemlilik geliştirmiştir. Egemen sistem için bedenin nasıl olduğu değil nasıl olması gerektiği önemlidir. Eril dilin cinsiyet üzerinden dayattığı kültürel kodlama bedeni görsel bir haz nesnesi haline dönüştürmektedir. Kadın bedeni kültür endüstrisinin malzemesi haline getirilmiştir. Yabancılaşma kavramı en genel anlamıyla kadına karşı yapılan cinsiyet temelli ötekileştirici ayrımcılığın kadını kendi bedenine yabancılaştırmasıdır.

Feminist hareket içinde eril tahakküm tarafından yabancılaştırılan beden kavramı feminist sanat pratiklerinde de önemli bir yer kaplamaktadır. Bedenin toplumsal denetimi ve kadın bedeni üstündeki tabular kadını kendisi ve diğerleri arasında bir noktaya sıkıştırmıştır. Haz nesnesi haline getirilmiş metalaştırılmış kadın bedeni aynı zamanda temsilleriyle de tekrar tekrar sömürülere maruz kalmıştır. Feminist sanatçılar beden üstündeki bu toplumsal denetim mekanizmalarına tepki olarak farklı sanatsal pratikler ortaya koymuşlardır. Kadın sanatçılar yüzyıllardır süregelen güzellik, namus, annelik, ev içi gibi rolleri mevcut sistemin yabancılaştırdığı bedenlerinin denetimini ele geçirerek yabancılaştırma ile tersine çevirmiştir.

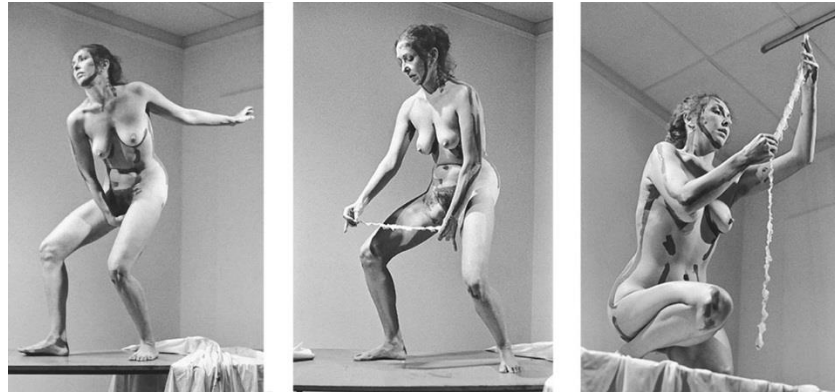
“Kadınlığın aşığılandığı bir kültürde kadın olmaktan tatmin duymayı teşvik etmeye çalışır. Kadın bedenini sanat eserinde yücelterek bir özdeşleşme süreci kurar ve böylece eserin ulaştığı kişilerin (hedef kitlesini oluşturan kadınların) kendi kadınlıklarına değer vermelerini sağlamayı amaçlar.” (Antmen, 2014:256)

Kadınlar kendi bedenlerini kullanarak video, fotoğraf, performans alanlarında yeni ve özgün üretimler yapmaya başlamıştır. Beden üzerine yapılmış; (bunlar bazı pratiklerde şiddeti de içermektedir) bedenin formunu değiştirme, norm kabul edilen güzellik algısını değiştirerek çirkinleştirme gibi müdahalelerle bedeni yeniden yapılandırmışlardır. Bedensel performanslar çoğu zaman tamamen doğaçlama gelişmektedir. Feminist beden sanatı; izleyici önünde yapılan anlık, doğaçlama eylemler ya da performansın video kayıtlarının çoğaltılması yoluyla seyirciye ulaştırılmaktadır. Yoko Ono, Gina Pane, Carolee Schneemann, Marina Abramovic beden sanatının öncülerindedir.

3.1.1. Performatif Deneyimler

Sanatta sınırların dışına çıkmaya başlanan 20. yüzyılın sonlarında kimlik ve beden sanatçıların problemi olmuştur. Sanatçılar tabuları yıkmaya başlamış, sanatın biricikliğine karşı yeni sarsıcı bir sanatsal üretim tarzı benimsenmiştir. Bu süreçte dikkat çeken en çarpıcı pratiklerden birisi de “Abject Art”tır. Julia Kristeva’nın “abject” kavramı beden sanatında birçok pratikte karşılık bulmaktadır. Türkçe’ye, “iğrenç atık” olarak çevrilen “abject” kelimesi bedensel atıkları kapsamaktadır. Kristeva’ya göre “iğrenç” ne özne ne de nesnedir. Çocuğun ayna evresindeyken anneden ayrılmadan önceki hali ve ölümden sonra nesneye dönüşen ceset halindeyken ortaya çıkan bir kategoridir. Bu durumlar sanatta cinsel boşalma sıvıları, kusmuk, çürüme, dışkı, adet kanamaları, çürüme ve ölüm gibi gösterenlerle bezenmiş felaket sahneleriyle karşımıza çıkar. (Doğan, 2017:423) Abject Art feminist sanat pratiklerinde de önemli bir yer edinmiştir.

Carole Schneemann’ın “Dahili Tomar” adlı performansı feminist eleştiri bağlamında Abject Art’a örnek gösterilmektedir. Sanatçı aybaşı döneminde, vücut hatlarını boyayarak belirginleştirir ve beline önlük bağlar. Bir kitaptan bölümler okuyarak gösterisine başlar. Daha sonra önlüğü ve kitabı atar ve vajinasına yerleştirdiği rulo şeklindeki kâğıtları dışarı çekerek üzerine yazdığı notları okur. (<https://dergipark.org.tr/download/article-file/224249>, Özdemir, 2019)



Resim 40: Carolee Schneemann, (Dahili Tomar), 1975

Kaynak 40: <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>, 2019

Performans sanatında kendi bedenlerini kullanan kadın sanatçılar izleyici ile aralarındaki sınırı kaldırarak izleyiciyi sanata dahil etmişlerdir. Sanatın ne olduğu sorgulanmış, eril tahakküm tarafından kendi bedenine yabancılaştırılan kadınlar bedensel pratiklerle yeniden bedenlerine yaklaşmayı amaçlamıştır.

Yoko Ono, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya'dan Amerika'ya taşınmıştır. Sanatçı Japonya-Amerika arasında geçen çocukluk ve gençlik dönemlerinde birçok zorluk yaşamış, kendi ülkesinde öteki olmuştur. Yoko Ono, New York'ta Performans Sanatı'nın temsilcilerinden olmuştur. Sanatçının hareketsiz bir biçimde yere oturup yanına bir makas koyarak seyircilerden üzerindeki elbiseden birer parça kesmelerini istediği 'Cut Piece' adlı performansı en ünlü eseridir. Sanatçı performansını ilk olarak 1964 yılında Japonya'da yaptığında insanlar yavaş ve nazikçe küçük birer parça kesmiş, ancak New York'taki performans esnasında insanlar bir parça kesip götürebilmek için birbirleriyle yarışmışlardır.



Resim 41: Yoko Ono, "Cut Pieces" (Kesilmiş Parça), 1965

Kaynak 41: <https://americanart.si.edu/exhibitions/vietnam>, 2019

Gina Pane, İtalyan kökenli bir Fransız sanatçıdır. Performanslarında kendi bedeni üzerine uyguladığı şiddet unsurları ön plana çıkar. Acı kavramını izleyiciyle birlikte deneyimler ve acı karşısındaki tepkiyi ölçer. Performansları arasında vücudunu jiletle kesme, çıplak eliyle ateş söndürme, keskin demirle kaplanmış merdivenlere çıplak ayakla basmak gibi deneyimler yer almaktadır. Performanslarını ritüel formunda işleyen sanatçı kırılgan kadın imgesini tersine çevirerek kadın bedenini yüceltmeyi hedeflemektedir. Aynı zamanda güzel kadın anlayışına karşı tepki de içermektedir. Pane'in performansları aynı zamanda bazı sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Acıyı sanatsal bir güç düzeyine yükselterek klişeyi güçlendiriyor. Pane'in kendini yaralarken toplumu yaralamak istediğini hissetmesi yaraların sanatal bağlamda oluşması sebebiyle acı temelli estetik sanat içinde yok olabilir. (Aktaran; Antmen, 2014:257)



Resim 42: Gina Pane, “Action non Anaesthetized Climb” (Anestezisiz Tırmanış), 1971

Kaynak 42: <http://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/>, 2019



Resim 43: Gina Pane, “Little Journey” (Küçük Yolculuk) , 1971

Kaynak 43: <http://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/>, 2019

Carolee Schneemann, çalışmalarında kendi bedenini kullanarak kadın bedeni üzerinde oluşturulan baskıcı tutuma karşı savaşıır. Sanatçı, performans, fotoğraf, video gibi farklı disiplinlerde çalışmalar yapmıştır. Eserlerinde kadın bedeninin maruz kaldığı, şiddet, norm kabul edilmiş güzellik kavramı gibi tahakkümleri tersine çevirmeye çalışmıştır. Schneeman’ın *Meat Joy-Et Mutluluğu* adlı performansı da kadın cinselliği üzerinedir.

“Çıplak kadın ve erkekler bu performans sırasında dans eder ve çiğ tavuk, balık, sosis, müsvedde kâğıt ve ıslak boya gibi maddelerle oynarlar. Dionysus’tan ilham alan bu ritüel “etin materyal olarak kutlanması”na referans verir. Erotik, şehvete dayalı bu eser Schneemann’ın kadınların kendi vücutları ve cinsellikleri üzerindeki

kontrolü konusundaki ilk kaygılarından birinin göstergesidir. Bu performans kadınların da erkekler kadar açık bir şekilde cinsel veya şehvetli olabileceğini gösterir. Schneemann şehvet ve kadın cinselliği konusundaki sosyal tabulara meydan okur ve bu performansla kadınlar üzerine var olan önyargıları yıkmaya başlar.” (<https://medium.com/@ecebasar/öncü-feminist-sanatçı-carolee-schneemannın-ardından-124993269211>, Başar, 2019)



Resim 44: Carolee Schneemann, “Meat Joy” (Et Mutluluğu), 1964

Kaynak 44: <https://medium.com/@ecebasar/öncü-feminist-sanatçı-carolee-schneemannın-ardından-124993269211>, 2019

Sırp sanatçı Marina Abramovic, beden sanatının en önemli temsilcilerindendir. Performanslarında bedenine birçok kere acı verici deneyimler yaşatmış, bedenini sanatının malzemesi haline getirmiştir. En çok dikkat çeken işleri arasında 1979 yılında gerçekleştirdiği *Rhythm 0* adlı performansı yer almaktadır. Performansında sanatçı 6 saat boyunca bir yerde sabit durmaktadır. Aynı zamanda bir masanın üzerinde bıçak, silah, zincir, kek, bardak gibi malzemeler izleyicinin seçimi için rastgele bırakılmıştır. İlk başlarda izleyici sakince durumu anlamaya çalışmış, ancak zaman geçtikçe sanatçının tepki vermediğini farkedip önce bir tokatla başlayan tepkiler sonrasında sanatçının vücuduna kesikler atarak, cinsel tacizde bulunarak devam etmiştir. Giysilerini çıkararak çırılçıplak bıraktıkları kadının savunmasız hali orada bulunanların içindeki şiddet dürtüsünü ortaya çıkarmıştır. Tecavüz noktasına gelene kadar devam eden şiddete orada bulunanların müdahale etmemesi performansın korkunç sonucunu ortaya koyuyordu. Daha sonra birkaç kişinin çıkıp müdahale etmesiyle durum bir nebze kontrol altına alınsa da kötülüğün aslında çok kolay ortaya çıkabildiğini göstermiştir. Savunmasız kadınlara karşı birbirinden destek alarak daha da kötüleşen insanların dayanışmasını orada bulunan ve bundan hoşlanmayan insanlar gösterememiştir. Performans bitip de Abramovic son verdiğinde şiddeti uygulayan insanlar kaçarak gitmişlerdir. Çünkü şimdi karşılarındaki

savunmasız nesne yeniden birey olmuştur. (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/435447>)



Resim 45: Marina Abramovic, "Rhythm 0" (Ritim 0), 1974

Kaynak 45: <https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/08/31/abramovics-rhythm-0-1974-succumbing-to-the-public/>, 2019



Resim 46: Marina Abramovic, "Rhythm 0" (Ritim 0), 1974

Kaynak 46: <https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/08/31/abramovics-rhythm-0-1974-succumbing-to-the-public/>, 2019



Resim 47: Marina Abramovic, “Rhythm 0” (Ritim 0), 1974

Kaynak 47: <https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/08/31/abramovics-rhythm-0-1974-succumbing-to-the-public/>, 2019

“Sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda” diyen Fransız sanatçı Orlan tam da söylediği gibi bu pis işi kendi vücudunu kullanarak yapar. Erkek iktidarının güzellik algısını yıkmak için geçirdiği ameliyatlara kendi bedenini yeni bir forma sokar. Modern güzellik algısını tersine çeviren sanatçı performansını ‘Carnal Art’ olarak adlandırır. Estetik ameliyatlara genelde güzelleşmek için kullanılmaktadır. Ancak Orlan, tersine çirkinleşmek için kullanır.

Orlan lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye performans sanatına dönüştürmeye karar verdi. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştiriliyordu. Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu “beden heykeltıraşlığı” süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşıladı. (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, Akman, 2005)



Resim 48: Orlan, “7th Surgery Performance” (7. Cerrahi Operasyon), 1993

Kaynak 48: <http://old.situations.fotomuseum.ch/portfolio/orlan/>, 2019

Feminist sanatçılar bedensel pratikler bağlamında kadının uğradığı her türlü haksızlığa karşı bedenini yeniden konumlandırarak sanatı bedenlerine yerleştirmiştir. Sonuç olarak kendi bedenlerine acı uygulayarak gelecekteki kadın sanatçılar için daha özgür bir alan açmışlardır.

3.2. Fotoğraf Sanatı

Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme-dolayısıyla, güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir. (Sontag, 2008:3)

Fotoğraf teknolojisinin icadıyla birlikte sanatta da yeni bir alan açılmış oldu. İlk başlarda resim sanatını bitirmeye yönelik bir icat olduğu düşünülse de kısa sürede fotoğraf makineleri vazgeçilmez olmaya başlamıştır. İlk icadından bugüne büyük bir değişim süreci yaşanmıştır. İlk kadın fotoğraf sanatçısı Anna Atkins'in babası kızının bir erkeğin yapabileceği her şeyi yapabileceğini düşünmektedir. Babasının desteğiyle ve botaniğe de olan ilgisiyle, güneş ışığı ve kimyasallar yardımıyla bitki ve deniz canlılarının fotogramlarını oluşturmuştur. İnsanlarla fotoğrafın etkileşimini kurabilmek için hazırladığı fotogramları ilk kitabında yayınlamıştır. Günümüz fotoğraf sanatında Atkins'in isminden hala çok fazla söz edilmese de kadınlar fotoğraf alanında da oldukça başarılı bir geçmişe sahiptir. 1970'lere gelinceye kadar kadınların sanatı diğer alanlarda nasıl görmezden gelinmişse fotoğraf alanında da göz ardı edilmiştir.



Resim 49: Anna Atkins, “Cyanotypes”, (Mavi Baskı)1853-4

Kaynak 49: <https://daily.jstor.org/the-artful-science-of-anna-atkins/>, 2019

“Eğer hikayeyi sözcüklerle anlatabilseydim, yanımda sürekli bir fotoğraf makinesi taşımaya ihtiyaç duymazdım” Amerikalı fotoğrafçı Lewis Hine bu sözleri söylediğinde ötekileştirilmiş kadınların yüzlerce yıldır üstü kapatılan hikayelerinden söz etmemiştir belki. Ancak tam da bu noktada fotoğraf makinesinin icadı kadınların hikayelerine ortak olmuştur. Gelişen teknoloji sayesinde kilometrelerce ötede olan her şeyi anında öğrenebiliyoruz. Özellikle kadına şiddet haberleri için çekilen birkaç kareyle şiddete uğramış kadının tüm hayat hikayesini saniyeler içinde kurgulayabiliyoruz. O an ölümsüzleşiyor, belgeleniyor ve arşivleniyor. Yeniden üretim çağında şiddet her an tazeliğini koruyor, her baskısında kadın direnişine yeniden hayat veriyor. Fotoğrafın anı dondurma özelliği, detayların tekrar tekrar üzerinde durulmasını kolaylaştırmasına olanak sağlamaktadır. “Bir fotoğrafın gücü, zamanın normal akışı içerisinde hemen birbirinin yerini alan anları incelemeye tabi hale getirmesinde yatar.” (Sontag, 2008:136)

20. Yüzyıla gelindiğinde birçok kadın fotoğraf sanatçısı gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Fotoğrafın reklam sektöründe kullanımı kadınlara yönelik aşağılayıcı argümanları da beraberinde getirmiştir. Ancak kadın sanatçılar bu ötekileştirici anlayışa karşı fotoğraf sanatında da yerlerini almışlardır.

Diane Arbus, rahat bir çocukluk geçirmesine rağmen ailesinin imkanlarını elinin tersiyle iterek gerçek dışı olarak nitelediği hayatından uzaklaşıp kimsenin görmek istemediği toplumdan dışlananların fotoğrafını çekmeye başlar. Cüceler, eşcinseller, güzellik

normlarının dışında kalan 'çirkinler', engelliler sanatçının modelleri arasındadır. Sokaklar Arbus'un evidir, reddedilen tüm karanlık yüzler Arbus'un eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Ötekilerin fotoğrafçısıdır Diane Arbus. Güzelliğin bir standardı yoktur. Ya da cinsiyet kadın ve erkekten ötedir Arbus'un fotoğraflarında. Genel anlamda standart insan profiline karşı bir tepki olarak görülmektedir.



Resim 50: Diane Arbus, 1966

Kaynak 50: <https://artblart.com/tag/diane-arbus-a-young-man-in-curlers-at-home-on-west-20th-street/>, 2019



Resim 51: Diane Arbus, 1970-71

Kaynak 51: <https://artblart.com/tag/diane-arbus-a-young-man-in-curlers-at-home-on-west-20th-street/>, 2019

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, fotoğraflarında genel olarak kendini kullanmıştır. Makyajla her seferinde farklı kimliklere büründüğü portre fotoğrafları çekmiştir. Kimlik ve cinsiyet olgularını reddeden sanatçının çalışmaları feminist fotoğraf sanatının bir parçası sayılmaktadır. “Ben otoportre çekmiyorum, her zaman fotoğraflarda kendimden olabildiğince uzaklaşmaya çalışıyorum.” bu sözleri söyleyen Sherman sanatta kimlik arayışını kimliksiz sanat anlayışıyla yıkmaktadır.



Resim 52: Cindy Sherman, 1981

Kaynak 52: <https://walkerart.org/calendar/2012/cindy-sherman>, 2019



Resim 53: Cindy Sherman, 2001

Kaynak 53: <http://www.dphoto.co.nz/home-1/2017/2/13/cindy-sherman-an-interview-with-curator-aaron-lister>, 2019

Francesca Woodman'da fotoğraflarında kendi bedenini kullanmıştır. Genç yaşında intihar eden sanatçı arkasında çok sayıda eser bırakmıştır. Bedenini farklı bir gerçeklik içerisinde fotoğraflayan sanatçı, mekanın içerisinde tanımsız ve kimliksiz bir nesneye dönüşmektedir. Bedeni duvarların arasında yeni bir doku oluşturmaktadır. Woodman'ın sanatı da yaşadığı dönem içinde ilgi görmemiştir. Woodman'ın eserleri feminist fotoğraf sanatı içerisinde ele alınmaktadır.



Resim 54: Francesca Woodman, 1976

Kaynak 54: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/01/19/ideas-and-a-new-hat/>, 2019



Resim 55: Francesca Woodman, 1976

Kaynak 55: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/01/19/ideas-and-a-new-hat/>, 2019

İranlı fotoğraf sanatçısı Shadi Ghadirian yaşadığı coğrafyada kadına biçilen rolleri fotoğraflarında ustalıkla eleştirmektedir. Günümüz fotoğraf sanatçısı Ghadirian, fotoğraflarında geçmiş ve günümüz yaşamını birleştiren bir dil kullanmaktadır. İran kadının gerçeğini eski yüzyıllardan kalma arka planlarla çektiği fotoğraflarında ortaya koymaktadır. Fotoğraflarında kadınlar güçlü bir duruş sergilemektedir. Bazı çalışmalarında çarşafli kadınların yüzlerine ev eşyaları koyarak, İran kadının konumunu sorgulamıştır.



Resim 56: Shadi Ghadirian, “Qajar” (Kaçar), 1998

Kaynak 56: <https://www.robertkleingallery.com/shadi-ghadirian-qajar-1998>, 2019



Resim 57: Shadi Ghadirian, “Like Everyday Series” (Günlük Seriler), 2001

Kaynak 57: <https://disciplineandanarchy.wordpress.com/tag/guerrilla-girls/>, 2019

3.3. Video Sanatı

Fotoğraf ve film teknolojisinden çok sonra kullanılmaya başlayan video teknolojisi bireysel kullanıma uygun hale gelene kadar uzun bir süreç yaşanmıştır. Senaryo ya da herhangi bir kurala bağlı kalmadan ses ve görüntüler ya da sadece görüntülerle hazırlanan videolardan oluşur. Videoda görüntüler; sanatçının zihninde geliştirdiği bir plan olsa da çekim esnasında doğaçlama gelişmektedir. Video sanatının babası olarak kabul edilen Koreli Nam Jun Paik, Sony ‘nin çıkardığı ilk taşınabilir video kamerayı 1965 yılında satın almıştır. Bu tarih çağdaş sanat kuramcılarının video sanatının başlangıcı olarak gördüğü dönemdir. Sonrasında birçok sanatçının kullandığı video teknolojisi, arşivleme, çoğaltma ya da direkt üretimin içine dahil edilmiştir. Modern dönem içinde ortaya çıkan video sanatı, video enstalasyon, video performans alanlarında da kullanılmıştır. Video sanatı, dönemin yapıtları ve felsefi anlayışı göz önünde bulundurulduğunda muhalif bir sanat pratiğidir. Televizyon alanında iletişim aracı olarak kullanılan video sanat ortamında kendine açtığı alanla tv yayıncılığına karşı bir hareket anlayışı barındırır. (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177987>, Altunay, 2019)

Feminist sanat pratiklerinde de kullanılan video sanatı postmodern dönemle birlikte daha çok video performans ve düzenleme sanatı içerisinde yer almıştır. Martha Rosler, Dara Birnbaum ve Nil Yalter video sanatında feminist yaklaşımları olan öncü sanatçılardır.

“Kadının, gıda üretim sistemini, koşullandırılmış öznellik sistemini temsil eden bir işaretler sistemindeki bir işarete dönüşmesi ve ‘özneyi ifade eden bir dil’ düşüncesi gibi konularla ilgileniyordum.” Martha Rosler (1981) (<https://saltonline.org/tr/337/martha-rosler>) Martha Rosler Amerikalı insan hakları aktivisti ve feminist bir sanatçıdır. 70’li yılların başında feminizmden etkilenen sanatçı, kadının medyadaki ev içi rollerini sorgulamıştır. En dikkat çeken Judy Chicago’nun Kadın Evi projesi için hazırladığı *Semiotics of the Kitchen - Mutfağın Semiyotiği* isimli video projesidir.

Sabit bir kamera, mutfaktaki bir kadına odaklanmıştır. Rosler, her adımda farklı bir mutfak aletini kullanarak, harf harf bir mutfak terimleri sözlüğünü takip eder. Her harfteki mutfak aletini absürt jestlerle tanıtarak verili anlamları sorgular ve farklı anlamların ortaya çıkmasını sağlar. Rosler’in, hayali içeriği televizyon “kutu”sundan dışarı attığı ya da fırlattığı birtakım jestlerinin arka planında ise, işi aslında bir televizyon ekranında gösterme tasarısı vardır. (<https://saltonline.org/tr/337/martha-rosler>, 2019)



Resim 58: Martha Rosler, “Semiotics of the Kitchen” (Mutfağın Semiyotiği), 1975

Kaynak 58: <https://www.moma.org/collection/works/159788>, 2019

Dara Birnbaum, 1980’lerin başlarında video enstalasyon çalışmalarına başlamıştır. Çalışmalarında tüketim kültürünün klişelerini sorgulayarak bağlamlarından çıkarmaktadır. En ünlü video projesi “Acid Rock” isimli çalışmasıdır. Doors’un La Women adlı şarkısını yeniden bestelemiş ve videosunda kullanmıştır. Cinsiyetçi medya algısını sorgulayan bir video çalışması ortaya çıkarmıştır.



Resim 59: Dara Birnbaum, “Acid Rock” 1982

Kaynak 59: <http://martinebner.org/sunstone/>, 2019

Feminist Türk sanatçı Nil Yalter dünyada ve Türkiye’de video sanatının öncülerindedir. Feminist sanatın batıda ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. 1973 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde ilk kişisel sergisini açtığı sıralarda video ile tanışmıştır.

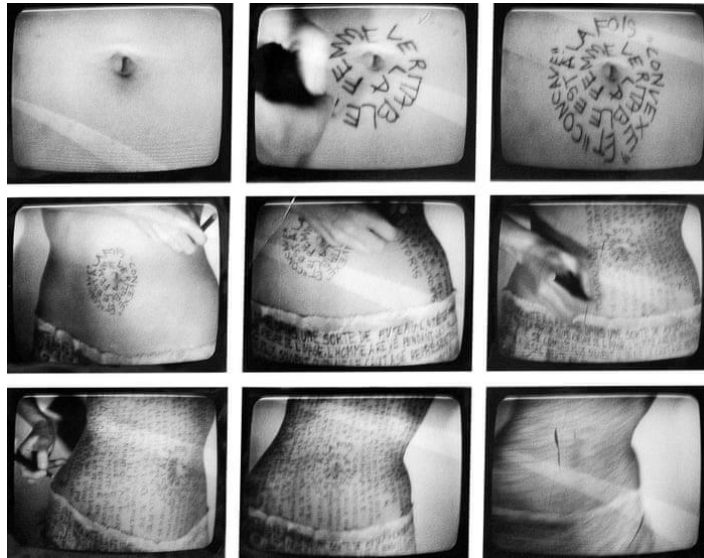
Sonrasında gelişen teknolojilerle birlikte video projelerini devam ettirmiştir. Babasının mesleği sebebiyle Kahire’de doğan sanatçı çocuk yaşlarında Türkiye’ye dönmüş ve gençliğini Türkiye’de geçirmiştir. Nil Yalter, 1965 yılından bu yana Paris’te yaşamaktadır.

“Bugüne kadar resim, yerleştirme, video, bilgisayar gibi birçok tekniği ayrı ayrı ve de bir arada kullanan sanatçı, gelişmeleri takip etmekte cesur davranmış, kendini herhangi bir teknige hapsedmekten sakınmıştır. Eserlerinde sıkça konu ettiği göçebe kültüründe Nil Yalter’i cezbeden, sadece kendi kökenleriyle de çakışan kültürel yapı ya da göçmen işçilerin zorlukları değil, bir yerden diğerine geçebilmekteki özgürlükleridir. Nil Yalter de kendini özgür kılmıştır, yeni araçlarla kendini ifade etmekten, araçtan araca geçmekten, dilleri birleştirmekten korkmamıştır.”

(<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>, Tezkan, 2009)

1974 yılında *Göbek Dansı* isimli ilk videosunu gerçekleştirmiştir. Farklı ülkelerde, ahlak, töre, göçmen işçiler gibi konularda çok sayıda disiplinlerarası çalışmalar yürütmüştür. Paris'te birçok feminist kadın grubunun kuruluşunda bulunmuştur.

Paris Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen ve bugün; Centre Pompidou Müzesi, İstanbul Modern ve Verbund gibi saygıdeğer koleksiyonlarının parçası olan yapıt, sanatçının kendi göbek deliginin etrafına, René Nelli'nin “*Erotique et Civilisations*” adlı kitabından alıntıladığı bir metni, siyah keçeli kalemle yazmasıyla başlar: “Kadın hem disbükey hem de içbükeydir...” Metnin aslı, Afrika kitasının bazı bölgelerinde yaygın bir uygulama olan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz olup yaklaşık 20 dakika süren siyah-beyaz video, doğurganlaştırmak üzere imam tarafından karnına tilsimli yazılar yazılan Anadolu kadınının durumuna gönderme yapar. (<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>, Tezkan, 2009)



Resim 60: Nil Yalter, *Belly Dance*, 1974

Kaynak 60: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2016/oct/03/feminist-art-of-the-1970s-knives-nudity-and-terrified-men>, 2019

hakkını kazanmıştır. Birçok Avrupa ülkesinden çok önce Türk kadını seçme ve seçilme hakkını elde etmiştir. Bu süreçlerde kadınlar üniversite eğitimi hakkını da elde etmiştir.

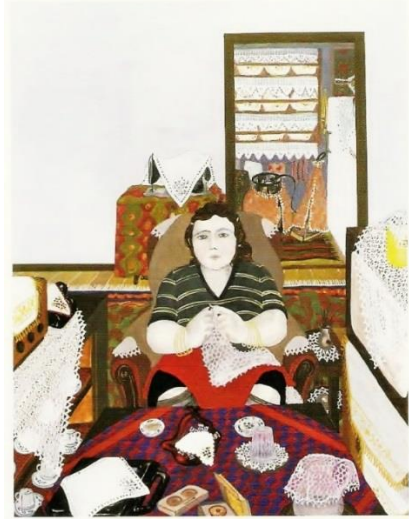
Türkiye’de kadınlar 1940 yıllardan itibaren 70 yıllara kadar haklar bağlamında sessiz bir döneme girmişlerdir. 60’lı yılların sonları 70’lerin başları Türkiye’de siyasi ve toplumsal alanda dönüşümün yaşandığı yıllar olmuştur. 68 kuşağı devrimci hareketinin kadın grupları yeni bir kadın mücadelesine başlamışlardır. Ancak feminist mücadelenin başlangıcı ikinci dalgaya denk gelmektedir. 12 Eylül sonrasında Türk kadınları feminizm hareketiyle tanışmışlardır. Kadına karşı şiddet, töre cinayetleri, kürtaj hakkı, kimlik gibi birçok konuda mücadeleye girişmişlerdir. Günümüzde hala eğitim alamayan, seçme hakkına müdahale edilen kadınların sayısı oldukça fazladır. Teoride kazanılmış hakların pratikte uygulanmamasından dolayı kadınlar ayrıma maruz kalmaktadır.

Osmanlı’da kadın sanatçılar resimlerinde genellikle natüremort, portre gibi kadının iç mekandan ayrı olmasını gerektirmeyecek resimler yapmaktaydı. Erkek ressamlar ise erkek ataerkil bakışın hakim olduğu bir dönemde, erkeklerin kolaylıkla girebileceği yerler ya da dış mekanlarda resimler yapmışlardır. Kadının resmedildiği mekanlardan birisi de haremlerdir. Haremde kadınlar eğlenirken, yıkanırken, kişisel bakımlarla ilgilenirken resmedilmişlerdir. Osmanlı’da bulunan Avrupa’lı ressamlar da harem konusuyla yakından ilgilenmişlerdir.

80’li yılların sonlarında 90’ların başında feminist sanat Türkiye’nin de gündemine girmeye başlamıştır. Bu dönemlerde toplumsal cinsiyet konusu da konuşulmaya tartışılmaya başlanmıştır. Erkek egemen tahakkümün hakim olduğu sanat anlayışına kadın sanatçılardan tepkiler gelmeye başlamıştır. Türkiye’de de sanat kurumları cinsiyetçi bir yapıya sahiptir. Kadınlar tüm sanat kurumlarından genel olarak dışlanmaktadır. Sanat eğitimi veren kurumlarda da erkek gözüyle, erkek normlarıyla değerlendirilmektedir.

“Akademi’de öğrenciyken yaptığım desenleri gören hocalar ‘Sende erkek bileği var’ demişlerdi. Neydi bu erkek bileği, tam olarak anlamamıştım. Ama çok gururlandığımı hatırlıyorum. (Gülsün Karamustafa) Erkek bileğine sahip olmak gurur vericidir, ‘kadın sanatçı’ kategorisi ise, Karamustafa’nın kuşağından pek çok sanatçının da dile getirdiği gibi, ayrımcılıktır; o kuşağın birçok kadın sanatçısı tarafından ‘sanatçılığı’ gölgeleyen gereksiz bir cinsiyet takıntısı olarak algılanır. (Antmen, Toplum ve Bilim, 2012-125:71)

Karamustafa, kırsal ve kentli nesnelere birleştirdiği ‘Örtülü Medeniyet’ adlı eserinde, dantellerle örtülmüş ev eşyalarının ortasında dantel ören bir kadın resmetmiştir. Geleneksel rollere gönderme olarak değerlendirilmektedir.



Resim 62: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976

Kaynak 62: <http://kastusal.blogspot.com/2011/02/ortulu-medeniyet-1976.html>, 2019

Nil Yalter’in eserlerini Türkiye’de sergilemesi 90’lı yıllara dek gelmektedir. Örneğin Yalter’in 1974’te yaptığı en önemli eserleri arasında olan ‘Topak Ev’ Türkiye’de ilk defa 2007 yılında sergilenmiştir. Topak Ev göçebe kültürünü yansıtan bir yerleştirmedir. Bu yapıt için Türkiye’de yörüklerin yaşadığı bölgeleri gezerek çadırların yapılışıyla ilgili bilgiler toplamıştır. Bir kadın evi yapma projesiyle yola çıkan sanatçı, Orta Asya’da bu çadırları kadınların yapmasından etkilenmiştir. Sanatçı aynı zamanda çadırların şamanik özelliklerini de araştırmıştır. (<https://www.istekadinlar.com/kultur/nil-yalter-in-topak-ev-i-paris-teki-women-h2073.html>, Şubatlı, 2018)



Resim 63: Nil Yalter, Topak Ev, 1973

Kaynak 63: <http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html>, 2019



Resim 64: Nil Yalter, Topak Ev, detay, 1973

Kaynak 64: <http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html>, 2019

Nur Koçak, yaşadığı dönemde kadın bedeninin sömürüsü ve tüketim kültürü içerisinde metalaştırılması üzerine sorgulamalar yapmıştır. ‘Fetiş Nesneler’ adlı serisinde kadınların kullandığı nesnelere ve kadının nesneleştirilmiş olmasını sorgulamıştır. Serinin içerisinde bulunan ‘Ruj Mihrabı’ adlı çalışması Antmen’e göre; kadınsı malzemeyi erkeksilikle özdeşleştiren bir dikeylik ve sertlik içinde betimlenmiş, hazır olda duran bir manga gibi sıralanmıştır. (Toplum ve Bilim, 2012-125:75)



Resim 65: Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1988

Kaynak 65: <http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/>, 2019

Şükran Moral performans sanatının önemli isimleri arasında yer almaktadır. Kadın bedeni üzerine tabuları yıkan sanatçı, kimlik, töre, mülteciler, çocuk gelinler, eşcinseller ve

birçok toplumsal konuyu sorgulamaktadır çalışmalarında. Türkiye-İtalya arasında gidip gelen sanatçı farklı disiplinlerdeki materyalleri bir araya getirdiği performanslarında 'öteki' kavramını irdelemektedir.

1997 yılında İstanbul'da yaptığı 'Hamam' performansı sadece Türkiye'de değil, birçok ülkede ses getiren bir çalışma olmuştur. Performansta bir kadın olarak erkekler hamamına girip mevcut düzenin kabul görmüş rollerine karşı bir darbe indirmiş ve izleyiciyi oldukça şaşırtmıştır. O zamana kadar kimsenin yapmaya cesaret edemediğini yapan sanatçı 'erkeğe ait' mekan algısını yıkmayı hedeflemiştir. (<http://www.kulturservisi.com/p/sukran-moralin-hamami-rio-de-janeiroda/>, 2015)



Resim 66: Şükran Moral, Hamam, 1997

Kaynak 66: <https://www.themaggar.com/galeri/sukran-moral/sukran-moral-hamam//>, 2019

İstanbul Karaköy'deki 'Bordello-Genelev' isimli performansında ise sanatçı kadını alışılmış sanat nesnesi kavramından çıkarıp yeniden konumlandırmıştır. Binanın kapısına Modern Sanatlar Müzesi tabelası asan sanatçı genelevi mevcut işlevinden alıp müzeye çevirmiştir. Sarı peruğuyla bir sandalyeye oturan sanatçı elinde de For Sale-Satılık yazan bir kağıt tutmaktadır. Orada bulunan erkekler videoya çekilmektedir. Erkeklerin cinsel açlık içerisindeki bakışlarıyla videonun başrolüne ortak olmaktadır. . (<https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>, Ateş, 2015)



Resim 67: Şükran Moral, Genelev, 1997

Kaynak 67: <https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>, 2019

Aktivist feminist sanatçı Canan, iktidar ve kadın bedeni arasındaki ilişkiyi sorgulayan çalışmalarını farklı sanat pratikleriyle hayata geçirmektedir. Kendi bedenini de kullandığı yapıtlarında sanat tarihine göndermelerle dolu oryantalist çalışmalar yapmıştır. Eşinden boşandıktan sonra soyadı kullanmayı reddetmiş, iktidarın dayattığı soyadlarından feragat ettiğini bildirmiştir. Canan, 11. İstanbul Bienali’nde gösterilen Çeşme adlı video çalışmasıyla ilgili şu sözleri söylemiştir.

“Çeşme, doğum sonrası gerçekleştirdiğim, yaşamın kaynağı olarak kadın bedenini işaret ettiğim bir video çalışması. O dönemler bebeğimi emzirirken gerçekten de kendimi bir çeşme gibi hissediyordum. Doğurganlığa tanıklık ettiğim bu süreç işime de yansdı. Ama tabii Batılı eril sanata da bir gönderme var. Sanat tarihinde üretilmiş birçok aynı adlı iş, bu anlamda eril bir bakış açısı ile üretilirken, beden sınırlarına da işaret ediyor. “Çeşme” bu alana feminist bakış açısı ile bir cevap. Sanat tarihindeki kadın, arzu nesnesi ya da kutsal anne imgesi üzerinden tasvir edilir. Mekanik bir görüntüye sahip olan ve sürekli damlayan çeşme görünümündeki meme, kadın bedenini arzu nesnesi olmaktan çıkarıyor. Klişeleşmiş fedakâr anne imgesini de yok etme niyetiyle memeyi, bedenden ayırıp bu imgeyi kırıyorum.” (<http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-kadin-ve-canan-senol-960793/>, İnce, 2009)

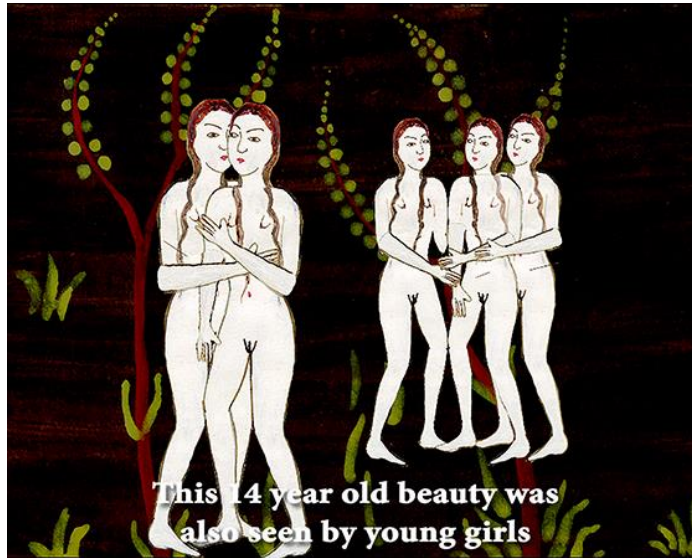


Resim 68: Canan, Çeşme, 2000

Kaynak 68: <http://www.cananxcanan.com/on%20taboos%20in%20turkey.html>, 2019

Sanatçının en dikkat çeken işlerinden birisi de ‘İbretnüma’ adını verdiği gerçek hikayeden esinlenerek hazırladığı video animasyondur. İbretnüma, her nerede ne şekilde olursa olsun kadının mutlaka birilerinin yönlendirmesine maruz bir hayata mecbur bırakıldığını gözler önüne seriyor. Sanatçı İbretnüma ile ilgili bir röportajda şunları söylüyor.

“İbretnüma, konusunu yakın çevremden duyduğum kişisel bir hikâyeden alıyor. Eğer yalnızca feminist düşünceyle bu işi üretmiş olsaydım, sonunu başka türlü bitirebilirdim. İzleyicilerden de genelde böyle bir tepki geldi, “aaa sonunda hayal kırıklığına uğradık” diye, ama bu gerçek bir hikâye. Benim için sanat yapmanın samimi olması önemli ve bence bu iş gerçekten çok samimiydi. Hayal gücüm katıldı elbette, görsel ya da yazınsal olarak ben de kendimi katıyorum. Ama bir gerçek var, o gerçeği ben istediğim şekilde yönlendiremem. Gerçeği olduğu gibi sunmanız gerekiyor. Burada mesela sonuna doğru saygı edinmek isteyen bir kadın var, irade kullanıyor, ama bu irade yine toplumun sunduğu yerden işleyen bir irade. Başka türlü bir iktidar alanı kurma üzerine kurgulanmış bir alan var. Eğer o başörtüsünü, çarşafı giyerse, birileri tarafından saygıyla karşılanacak. Orada bir tercih sunuluyor, hayat boyunca sunuluyor, şunu yapmazsan böyle olur, ve sonuçta kadın kendi kızları üzerinde iktidar sahibi oluyor. Bu kadının hayatı her ne kadar kadın olmanın en dipteki halini yansıtıyor gibi gözükse de ben en üsttekenden an alttaki kadınların yaşamlarından birçok öge taşıdığını düşünüyorum. Özellikle modern yaşama uyum sağlamaya çalıştığı alanlarda bu anlamda birçoğumuz ile benzer unsurları paylaşıyor. En azından bana ve benim çevremdeki birçok kadına ait unsurlar bu kadının yaşamında var. Bu hepimizin kendi içinde itirafları barındırmasını da sağlayan bir durum. İradeli olduğumuzu düşündüğümüzde, irade sandığımız şeyin ne kadarının bize ait olduğunu sorgulamamızı sağlıyor. İzleyen kadınlardan çoğu kendilerine ait birçok şeyi bu videoda bulduklarını söylediler. Hepsisi üniversite mezunu, çoğu feminist teori ile yakın ilişkide olan kadınlar bunlar.” (http://www.mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/, Gümüş, 2009)



Resim 69: Canan, İbretnüma, 2009

Kaynak 69: http://www.cananxcanan.com/exemplary.html, 2019

Türkiye’de modern dönemin siyasal, toplumsal ve sanatsal dinamiklerinin kaybolmaya başladığı yıllarda feminist sanatın ortaya çıkışıyla birlikte birçok sanatçı farklı disiplinlerle yeni bir sanat pratiği ortaya koymuştur. Kuşkusuz bu mücadelelerin sonucunda günümüzde kadın sanatçılar sanat alanında daha rahat bir ortama kavuşmuştur.

BÖLÜM 4. BİREYSEL PROJE

Dünyada gelişmekte olan çağdaş sanat dili Türkiye’de de kendine yeni bir alan açmıştır. Farklı kültürlerdeki toplumsal, siyasal, kültürel gelişmeler sanatçıya eleştirel bir sorgulama alanı açmaktadır. Yüzlerce yıldır kadınların maruz kaldığı şiddet dili her ne kadar sosyal mecralarda sürekli dile getirilse de giderek normalleştirilmektedir. Günümüzde artık kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki gücü ve yaptırımı sorgulanamaz bir gerçektir. Medya araçlarının kadınların üstündeki tahakkümü gün geçtikçe daha şiddetli bir boyuta ulaşmaktadır.

Kadının yaşamının ev içi ile sınırlandırılması, eğitim hakkının elinden alınması kadını yalnızlaştırmakta ve bedenine yabancılaştırmaktadır. Kadın giydiği etekten, söylediği söze, oturduğundan, yürüyüşüne her açıdan eril tahakkümün ezici bakışı altında şekillendirilmektedir. Her taraftan kuşatılmış, sürekli seyredilen ve sürekli hakim sistemin beklentisini karşılamakla yükümlü bir kadınlık deneyimi yaşatılmaktadır. Eril tahakküm kadına karşı korku temelli bir sistemi dayatmaktadır. Doğduğu günden itibaren kız çocuğu giyimiyle cehennem arasındaki ilginç bağı hatırlatan cümlelere maruz kalmaktadır. İnanç temelli baskı mekanizmaları sürekli kadın bedeni üzerinden söylem geliştirmektedir. Bu baskılama altında kız çocukları attığı tüm adımları korkuyla beslemektedir. Temelde özgüvensiz, eksik ve huzursuz bireyler yaratılmaktadır.

Video çalışmasında; kadınların çocukluklarından itibaren kuşatılmış bedeni ve zihninin içinde bulunduğu durum, seyredilmenin verdiği huzursuzluk hissi, normalleştirilmiş şiddet algısı, dilimize yerleşmiş kadını ötekileştiren deyimler, yine bu olgulardan hareketle hazırlanmıştır. Şiddetin ve ötekileştirilmenin normalleştiriliş süreci içerisinde, kadınların hikayeleri ve deyimler yazı akışıyla video boyunca devam etmektedir. Tez çalışmasına paralel, 2 adet video ve fotoğraf projesi hazırlanmıştır.



Resim 70: Canan İpek, Tanısan Çok Seversin, 2019

Kaynak 70: Bireysel Çalışma, 2019



Resim 71: Canan İpek, Tanısan Çok Seversin, 2019

Kaynak 71: Bireysel Çalışma, 2019



Resim 72: Canan İpek, Kadın Çiçektir, 2019

Kaynak 72: Bireysel Çalışma, 2019



Resim 73: Canan İpek, Kadın Çiçektir, 2019

Kaynak 73: Bireysel Çalışma, 2019



Resim 74: Canan İpek, Seyrediliyoruz, 2019

Kaynak 74: Bireysel Çalışma, 2019



Resim 75: Canan İpek, Seyrediliyoruz, 2019

Kaynak 75: Bireysel çalışma, 2019

SONUÇ

“Benim argümanım, sınırların karışmasını sevinçle karşılamakta ve bu sınırların oluşturulmasında sorumluluk üstlenmektedir. Benim argümanım ayrıca, sosyalist-feminist kültür ve teoriye, postmodernist, natüralist olmayan bir tarzda ve cinsiyetin (gender) olmadığı bir dünya -belki doğuşun olmadığı, belki sonu da olmayan bir dünya- tahayyül eden ütopyik gelenek dahilinde, katkıda bulunma çabasını temsil eder.” (Haraway, 2006:4)

Donna Haraway'ın manifestosunda bahsettiği cinsiyet sonrası bir dünya hayali şimdilik ütopya gibi görünebilir. Ancak gelişen teknoloji insanı doğal olmayan bir üretimin parçası haline getirmektedir. Bu da Haraway'ın tezini bir gün ütopya olmaktan çıkarıp gerçek bir düzleme oturtabileceğinin sinyallerini vermektedir.

Cinsiyet kavramının henüz sorgulanmadığı dönemlerde ataerkil sistemin empoze ettiği cinsiyete dayalı roller sanat alanında da kadınlara keskin sınırlar çizmiştir. Eril tahakkümün koyduğu sınırları aşan az sayıda kadın sanatçıyı saymazsak, kadınlar sanat alanının dışında tutulmuştur. Geçmişte sanata konu edilen kadın bedeni 20. yüzyıla gelindiğinde kültür endüstrisinin tüketim nesnesi haline getirilmiştir. Kadına iradesi dışında, eril tahakkümün sınırları dahilinde bir düşünme şekli benimsetilmiştir. Tüketim kültürünün kadını nesneleştirmesine tepki olarak kadın sanatçılar radikal sanat üretimleriyle karşı bir mücadeleye girmiştir.

1980 sonrası postmodern dönem kuramsal incelemelerin yanı sıra sanatsal pratikleri de beraberinde getirmiştir. Feminizmin 3. dalgayla birlikte bireyselleşmesi sanat alanında da bir bireyselleşmeyi ön plana çıkarmıştır. Sanatta feminizmle birlikte sanatçının bireysel deneyimlerini ortaya koyduğu bir alan açılmıştır. Bu bireysellik sadece fikirde değil kullanılan materyallerde de ortaya çıkmıştır. Nasıl ki artık kadınların feminizminden topluca söz edilemiyorsa feminist kadınların sanatından da kolektif biçimde söz etmenin mümkün olmadığı bir döneme girilmiştir.

Görüldüğü üzere batıda feminist kuramcılar, sanat tarihçiler ve sanatçılar birlikte hareket ederek geçmişten günümüze kadının sanattaki konumunu eleştirmiş ve yapılan araştırmalar sonucu sanat tarihinden dışlanan kadın sanatçılar gün yüzüne çıkarılması için büyük bir mücadele vermiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadınlar sanatta daha etkin bir döneme girmiş, 1980'lerde 3. dalga feminist hareket kimlik ve toplumsal cinsiyet rolleri sorgulamıştır. Bu yeni dönemde; geçmişte sanata ve kültür endüstrisine malzeme edilen kadın bedeni feminist sanatçılar tarafından yeniden sanatın konusu edilmiştir. Ancak bu konu ediliş artık eril tahakkümün sınırları dışında yeni bir gerçekliğe

bürünmüştür. Kadınlar bedenleri üzerinde süre gelen baskıya yine bedenleri aracılığıyla karşı koymaya başlamıştır. Kadın bedeni üzerindeki tüm algıları tersine çeviren performanslarında toplumsal cinsiyet kavramını hedef almışlardır. İzleyiciyi içerisine alan performanslar, özellikle kadın izleyicide cinsiyet rollerinin sorgulanmasına yönelik bir fikrin oluşmasında yardımcı olmuştur.

90'lı yıllardan sonra Türkiye'de feminist hareketin etkileri görülmeye başlandığında sanat adına yeni bir döneme girilmiştir. Geçmişte Türkiye'de sanat alanında kadınların durumu batıdakinden farklı olmamıştır. Türkiye'de batıya nazaran daha geç bir dönemde görülmeye başlanan feminist sanatta; kadın cinayetleri, töre, namus gibi konular Türkiye'de feminist sanatın ilgilendiği konular olmuştur. Yüksek sanat olgusu kırılmış, video, performans gibi farklı alanlarda da üretim yapılmıştır. Erkek egemen sanat anlayışına karşı duran feminist mücadeleyle birlikte sanatta kadınların lehine işleyen bir sürece girilmiştir.

Feminist sanat ortaya çıktığı günden günümüze geçirdiği değişimlerle sanat tarihinde kadınların varlığını gün yüzüne çıkarmıştır. Günümüzde hala birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kadınlar yeteri kadar yer bulamamaktadır. Ancak hala yeterli olmamakla birlikte, kadınların sanatsal üretimleri geçmişe nazaran daha fazla sergi, bienal, galeri ve müzelerde yer almaktadır.

3. dalga feminist hareket kadınları kimliksiz birer nesne olmaktan kurtarmak adına önemli mücadeleler vermiştir. Çağdaş sanata ve feminist sanatçıların üretimlerine önemli bir katkıda bulunmuştur. Günümüz sanatında yeni sorgulamalar ve kadınların ortaya koyduğu yeni bir sanatsal düzlem oluşmasına destek olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, Ahu, (2014), Sanat-Cinsiyet, İletişim Yayınları, İstanbul
- Baudelaire, Charles, (2013) Çev. Ali Berktaş, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Berger, John, (2006), Çev. Yurdanur Salman, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul
- Benjamin, Walter, (2013), Çev. Ahmet Cemal, Pasajlar, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul
- Berktaş, Fatmagül, (2012), Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yayınları, İstanbul
- Butler, Judith, (2018), Çev. Başak Ertür, Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Metis Yayınları, İstanbul
- Donovan, Josephine , (2016), Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, Feminist Teori, İletişim Yayınları, İstanbul
- Firestone, Shulamith, (1993), Çev. Yurdanur Salman, Cinselliğin Diyalektiği (Kadın Özgürlüğü Davası), Payel Yayınları, İstanbul
- Goldman, Emma, (1996), Çev. Beril Eyüboğlu, Hayatımı Yaşarken, Metis ve Kaos Yayınları, İstanbul
- Haraway, Donna, (2006), Çev. Osman Akınhay, Siborg Manifestosu, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Kropotkin, Pyotr, (2001), Çev. Işık Ergüden, Deniz Güneri, Karşılıklı Yardımlaşma, Kaos Yayınları, İstanbul
- Poe, Edgar Allan, (2014), Çev. Dost Körpe, Edgar Allan Poe: Bütün Hikayeleri, İthaki Yayınları, İstanbul
- Sarup, Madan, (2004) Çev. Abdülbaki Güçlü, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Solanas, Valerie, (2002), Çev. Ayşe Düzkan, Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu, Sel Yayıncılık, İstanbul

Sontag, Susan (2008), Çev. Osman Akınhay, Fotoğraf Üzerine, Agora Kitaplığı, İstanbul

Şaşman Kaylı, Derya, (2014), Kadın Bedeni ve Özgürleşme, İlya Yayınları, İzmir

Wollstonecraft, Mary (2012), Çev. Deniz Hakyemez, Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Sürekli Yayınlar

Antmen, Ahu, (2012), Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar, Toplum ve Bilim Dergisi, 125

Doğan, Hatice, (2017), Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat), Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 46

Kartal, Filiz, Julia Kristeva: Öznellik ve Psikanaliz, pdf

Kristeva, Julia, (2011), Çev. Hülya Durudoğan, Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır, Cogito Dergisi, 65-66, (Bahar)

Diğer Yayınlar

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/297/2716.pdf>

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/50466>

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/435447>

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177987>

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/50466>

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/224249>

<https://www.evrensel.net/haber/301090/k-the-kollwitz-ile-zaman-tuneli>

<http://www.filizen.com/cumhuriyet.html>

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1517655391.pdf>

<https://www.istekadinlar.com/kultur/nil-yalter-in-topak-ev-i-paris-teki-women-h2073.html>

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

<https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi/>

<http://www.kulturservisi.com/p/sukran-moralin-hamami-rio-de-janeiroda/>

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2674>

<https://medium.com/@ecebasar/öncü-feminist-sanatçı-carolee-schneemannın-ardından-124993269211>

<http://www.mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/>

http://mujdeayan.com/HM/tr_TR/yayinlar/kathe-kollwitz/

<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>

<http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-kadin-ve-canan-senol-960793/>

<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2011/02/>

<https://saltonline.org/tr/337/martha-rosler>

<https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-harikalar-diyarinda-surrealist-maceralar/661>

<https://www.wannart.com/kadinlik-mucadelesiyle-sanatini-sekillendiren-ressam-artemis-gentileschi/>

<http://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/>

ÖZGEÇMİŞ

Canan İpek, 1984 yılında Amasya’da doğdu. 2001 yılında İstanbul Maltepe Kız Meslek Lisesi Grafik Bölümü’nü bitirdi. 2006 yılında başladığı Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden 2010 yılında mezun oldu. 2013 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başladı.