

Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist Sanatta Beden, Cinsiyet, Kimlik Kurguları

Simge Uygur Günçe

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsüne Toplumsal
Cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans Tezi olarak sunulmuştur.

Doğu Akdeniz Üniversitesi
Şubat 2023
Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü onayı

Prof. Dr. Ali Hakan Ulusoy
L.E.Ö.A. Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet Balcılar
Ekonomi Bölüm Başkanı

Bu tezi okuyup değerlendirdiğimizi, tezin nitelik bakımından Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarız.

Prof. Dr. Sevil Saygı
Tez Danışmanı

Değerlendirme Komitesi

1. Prof. Dr. Sevil Saygı

2. Yrd. Doç. Dr. Fatma Miralay

3. Yrd. Doç. Dr. Ayşenur Talat Zrilli

ÖZ

Batının şekillendirdiği eril tarih anlayışının kadınları yok sayması, sanat tarihinde de kadınlara ait değerleri ve kadın varlığını görünmez kılmıştır. Sanat tarihinin eril bakışın cinsiyetçi tutumu altında gelişmiş olması kadınların sanattan dışlanmasını doğurmuştur. Kadının kimlik arayışı feminizm hareketiyle şekillenirken, toplumsal kırılmalarla değişen dünya düzeni içinde beden, cinsiyet ve kimliğe ait felsefik sorgulamalar feminist teoriyi şekillendirmiştir. Bu ilişkisellikte feminist aktivizmin etkisinde gelişen feminist sanat hareketi içinde kadın sanatçılar, sanat tarihinde ve tarih sahnesinde kendi ‘özne’liklerini ortaya koymak için sanatı bir özgürlük alanı olarak kullanmışlardır. Feminist sanat tarihçiler, sanatta kadının eril bakışın arzu nesnesi olarak temsil edilmesinin ve sanatta kadın varlığının görünmez kılınmış olmasının nedenlerini deşifre etmişlerdir. Feminist sanatçıların çalışmalarının temel çıkış noktasını oluşturan bu farkındalık, kadın sanatçıları **kendi değerleri, bedenleri, kimlikleri ve cinselliklerini** kullanarak üretim yapmaya yönlendirmiştir.

Yapılan çalışmada elde edilen veriler göstermiştir ki; feminist sanatçılar, sanat ve hayatın her alanında eril bakışla kuşatılmış kadının özgürleşmesi adına kendi benliğini ortaya koyarak ‘özne’ olma yolunda çok büyük bir mücadele vermiştir. Çalışmalarını feminist bakış açısı ile toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında beden, cinsiyet ve kimlik sorunsalları ile ortaya koyan feminist sanatçılar, sanatta ve hayatta var olan eşitsizliği, eril tarih anlayışının oluşturduğu her türlü dil, söylem, estetik değer ve araçsal sembolleri yapı sökümüne uğratarak bir karşı duruş sergilemişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Feminist Sanat, Beden, Kimlik, Cinsiyet

ABSTRACT

The ignorance of women by the masculine understanding of history shaped by the West has rendered the values and existence of women invisible in the history of art. The fact that the history of art has developed under the sexist attitude of the masculine view has led to the exclusion of women from art. While women's search for identity is shaped by the feminism movement, philosophical inquiries into body, gender, and identity have shaped feminist theory that changing world order with social ruptures. Within the feminist art movement, which developed under the influence of feminist activism with this relationality, women artists used art as an area of freedom in order to reveal their 'subjectivity' in art history and on the stage of history. Feminist art historians have deciphered the reasons why women are represented in art as the object of desire of the masculine gaze and the woman's presence in art has been rendered invisible. This awareness, which constitutes the basic starting point of the works of feminist artists, has led women artists to produce by using their own values, bodies, identities and sexuality.

The data obtained in the study showed that; Feminist artists have put up a great struggle to become a 'subject' by revealing their own self for the liberation of women, who are surrounded by a masculine view in all areas of art and life. Feminist artists, who reveal their works with a feminist perspective and with the problematics of body, gender and identity in the context of gender inequality, have taken a stand by deconstructing the inequality existing in art and life, all kinds of language, discourse, aesthetic values and instrumental symbols created by the masculine understanding of history.

Keywords: Gender, Feminism, Feminist Art, Body, Identity, Sex

**Tezim, annem Suna Uygur ve babam Özkan Uygur’a
adanmıştır.**

TEŞEKKÜR

1994 ve 1998 yılları arasında Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anabilim Dalı, Lisans eğitimim süresince ve sonrasında çalışmalarında görünür olan, kadın bedeninin kolektif döngüsel süreçlerine referans veren dışavurumsal yansımalar, feminist bakış açısına sahip kuramsal okumalar ışığında temellendirilmiştir. Bu bağlamda sanat ve toplumsal cinsiyet ilişkisini teorik bir kurgu içerisinde akademik bir boyuta taşımama yardımcı olan, tez çalışmamın her aşamasında bana desteğini esirgemeyen, kıymetli danışmanım Prof. Dr. Sevil Saygı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma jürime jüri üyesi olarak katılan ve güzel yorumlar, değerlendirmeler aynı zamanda değerli katkılar koyan Yrd. Doç. Dr. Fatma Miralay ve Yrd. Doç. Dr. Ayşenur Talat Zrilli'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca Toplumsal cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans Program lideri Doç.Dr. Süheyla Üçışık Erbilen'e de teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmam süresince beni teşvik ve motive edip tüm desteği ile yanımda olan sevgili eşim Kağan Günçe'ye, ve kesintisiz çalışmamı sürdürebilmem için bana fırsat veren, anlayış gösteren ve güç veren sevgili kızım Duru Su Günçe'ye en sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
İTHAF	vii
TEŞEKKÜR	viii
TABLO LİSTESİ	xii
ŞEKİL LİSTESİ	xiv
1 GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Tezin Amacı ve Önemi	2
1.3 Tezin Sınırları	8
1.4 Tezin Yöntemi ve Strüktürü	9
1.4.1 Araştırma Modeli	10
1.4.2 Verilerin Toplanması ve Analizi	10
1.4.3 Örneklem	11
2 FEMİNİZM: FEMİNİZMİN GELİŞİMİ, EVRELERİ VE TEMEL AÇILIMLARI	14
2.1 Feminizm Kavramı	14
2.2 Feminizmin Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümü	19
2.2.1 Birinci Dalga Feminizm	19
2.2.2 İkinci Dalga Feminizm	26
2.2.3 Üçüncü Dalga Feminizm	34
3 FEMİNİST SANAT, TEMSİL VE TOPLUMSAL CİNSİYET	44
3.1 Feminist Hareket ve Feminist Sanat İlişkisi	44

3.1.1 Sanat Tarihine Feminist Eleştiri - “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”	47
3.2 Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Sanat	56
3.2.1 Toplumsal Cinsiyet Kavramının Yeniden İnşası	56
3.2.2 Toplumsal Cinsiyet - Sanatta Feminizm ve Kadının Yükselişi	65
3.3 Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Beden - Cinsiyet - Kimlik Kurguları	71
3.3.1 Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım.....	75
3.3.1.1 Louis Bourgeois	75
3.3.1.2 Miriam Schapiro ve Judy Chicago	80
3.3.1.3 Mierle Laderman Ukeles	88
3.3.1.4 Judy Chicago	93
3.3.2 Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı	97
3.3.2.1 Francesca Woodman	97
3.3.2.2 Ana Mendieta	109
3.3.3 Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı	122
3.3.3.1 Carolee Schnemann	122
3.3.3.2 Kiki Smith	128
3.3.4 Sanatta Bedene Post-Feminist Yaklaşım	137
3.3.4.1 Cindy Sherman	137
3.3.4.2 Barbara Kruger	144
3.4 Örneklem Çalışmaların Değerlendirilmesi ve Bulgular	152
4 SONUÇ	157
KAYNAKLAR.....	163

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Çalışmanın Planı	13
Tablo 2: Bulgular – Seçilen Örneklemelerin Yorumlanmış Özeti	153

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Louis Bourgeois, ‘Kadın - Ev’ (Femme – Maison), 1947, URL 12	78
Şekil 2: Louis Bourgeois, ‘Kadın – Ev’ (Femme – Maison), 1994, URL 13	78
Şekil 3: Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art, 1972, URL 14	80
Şekil 4: Sandy Orgel, ‘Havlu Dolabı’ (Linen Closet), 1972, Womanhouse project, URL 15	84
Şekil 5: Robin Weltsch'in ‘Besleyici Mutak’ (Nurturant Kitchen) ve Vicki Hodgetts'in ‘Yumurtadan Göğüslere’, (Eggs to Breasts) Womanhouse, 1972. URL 18	86
Şekil 6: Susan Frazier, ‘Mutfakta Önlükler’ (Aprons in The Kitchen), Womanhouse exhibition, 1972, URL 19	87
Şekil 7: ‘Mutfakta Önlükler’ (Aprons in The Kitchen), Womanhouse exhibition, 1972, URL 20	88
Şekil 8: Mierle Laderman Ukeles, ‘Bakım Sanatı Manifestosu’, (Manifesto For Maintenance Art), 1969, URL 22	89
Şekil 9: Mierle Laderman Ukeles, ‘Dışarı Çıkmak İçin Giyinmek/ Girmek İçin Soyunmak’, (Dressing to Go Out/Undressing to Go In), 1973, URL 24	91
Şekil 10: Mierle Laderman Ukeles, ‘Yıkama Parçaları, İç Bakım, (Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside), 1973. URL 25	92
Şekil 11: Judy Chicago, ‘Yemek Daveti’, (The Dinner Party), 1979, URL 26	93
Şekil 12: Francesca Woodman, ‘Mekan 2’den’, (From Space 2), 1976, URL 28	100

Şekil 13: Francesca Woodman, ‘Ev #3’, (House #3), 1976, URL 30	105
Şekil 14: Francesca Woodman, ‘Evim’, (My House), 1976, URL31	106
Şekil 15: Francesca Woodman, ‘İsimsiz / Defne’ (Untitled / Daphne), 1980, URL 32	108
Şekil 16: Ana Mendieta, ‘Siluet Çalışmaları’ (Silueta Works), 1973–77, URL 34 ...	112
Şekil 17: Ana Mendieta, ‘Vücut İzlerinde Cam’(Untitled / Glass on Body Imprints), 1972, URL 36	118
Şekil 18: Ana Mendieta, ‘Vücut İzlerinde Cam’(Untitled / Glass on Body Imprints), 1972, URL, 37	119
Şekil 19: Ana Mendieta, ‘İsimsiz / Yüz Kılıkları Nakli’ (Untitled / Facial Hair Transplants), 1972. URL. 39	120
Şekil 20: Carolee Schneemann, ‘İçsel Tomar’ (Interior Scroll), 1975, URL. 42	123
Şekil 21: Kiki Smith, ‘Kuyruk’ (Tail), 1992. URL, 47	133
Şekil 22: Kiki Smith, ‘Kaburgalar’ (Ribs), 1987. URL, 51	135
Şekil 23: Kiki Smith, ‘İsimsiz’ (Untitled), 1990, URL, 52	136
Şekil 24: Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri#35’ (Untitled Film Still#35), 1978 ve ‘İki Kadın - Sophia Loren’, (Two Women - Sophia Loren), 1960, URL, 56	139
Şekil 25: Cindy Sherman, , ‘İsimsiz Film Kareleri #2’ (Untitled Film Still #2), 1977, URL, 57	141
Şekil 26: Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #81’ (Untitled Film Still #81), 1980, URL, 58	143

Şekil 27: Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #6’ (Untitled Film Still #6), 1977, URL 62	144
Şekil 28: Barbara Kruger, ‘Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır’ (Your Body is a Battleground), 1989, URL 67	148
Şekil 29: Barbara Kruger, ‘Sen Kendin Değilsin’ (You Are Not Yourself) 1981-82, URL, 68	149
Şekil 30: Barbara Kruger, Bakışların Yüzüme Vuruyor (Your Gaze Hits the Side of My Face), 1981, URL. 72	151

Bölüm 1

GİRİŞ

Giriş bölümünde çalışmanın ‘problem durumu’, ‘tezin amacı ve hedefi’, ‘tezin sınırları’ ve ‘tezin yöntemi ve strüktürü’ yer almaktadır.

1.1 Problem Durumu

Bu çalışmada tarihsel süreç içerisinde ataerkil yapılanmalar karşısında kadın imgesinin nasıl, hangi koşullar ve hazırlayıcı sebepler ile kurgulanıp şekillendiği üzerinden ilerleyerek, kadının heteromaskülen belirlenimlere tabii oluşunun kadın bedeni üzerinden hangi gerekçelerle temellendirildiğine yönelik düşünceler tespit edilip irdelenecektir. Bu temelden hareketle heteromaskülen yapı karşısında kadının erkeğe göre ‘öteki’lik ve ‘başkalık’ tan sıyrılıp kendinde bir varlık olma bilincinde özne statüsünü kazanmasına kadar göstermiş olduğu varoluşsal mücadelenin sanat alanı bağlamında tarihsel olarak izi sürülecektir. Heteromaskülen tarih anlayışı kadının erkeğe göre ikincil konumunu onun bedeni ve cinsiyeti üzerinden kurgulamıştır. Yüzyıllarca süren bu algı ancak 20’inci yüzyıla gelindiğinde yaşanan birtakım toplumsal, sosyal, dini ve politik değişim ve dönüşümler sonucunda, kadınların göstermiş olduğu büyük mücadeleler sonucunda değişime uğramıştır. Kadının özne oluş mücadelesinde Feminist düşünürlerin teorileri ve feminist kadın hareketlerinin örgütlenmeleri etkin bir rol üstlenmiştir. Tarihte kadının cins temelli ötekileştirilmesinin kökenindeki ayrıştırma, dışlanma ve değersizleştirmeye yönelik sorgulamalar, kadın bedenine yüklenen olumsuz anlamlandırmaların onun biyolojik farklılığından değil tamamen toplumsal cinsiyet normları ve kültürel belirlenimler

sonucu şekillenmiş olduğu görüşü ile savunulmuştur. 20'inci yüzyılın son çeyreğinde özellikle 1960 sonrasında dünyada yaşanan toplumsal dönüşümlerin yarattığı özgürlükçü politikalar, feminist filozofların kadına bakışını beden kavramı üzerinden sorgulamalarını da beraberinde getirmiştir. Bu felsefi düşünsel altyapıdan beslenen feminist sanatçılar ise heteromaskülen bakış açısı ile şekillenen dünya sanat tarihinde kadın bedeni temsillerine ait algıyı yıkmak adına kendi bedenlerini adeta politik bir eylem alanına dönüştürdükleri performanslar sergilemişlerdir.

Bu çalışma 1940 sonrasında çalışmalarında kadın bedenini imgesel, kavramsal ve performatif olarak ele alan feminist sanatçılardan seçilen örneklemeler üzerinden değerlendirirken, mevcut heteromaskülen yapı karşısında sanatta kadın beden imgesini göstergelerle kurgulayan feminist sanatçıların inşa ettiği 'kendinde bir öznellik' durumundan hareket etmektedir. Bu izlekten hareketle seçilen örneklem sanatçıların çalışmalarında kadın bedeninin kullanımına yönelik toplumsal cinsiyet, beden, cinsiyet ve kimlik kurguları irdelenmiştir.

1.2 Tezin Amacı ve Önemi

Tarihsel süreçte kadın ve erkek arasındaki cinsiyet algısına dayalı farklılaşmanın oluşumu tarih öncesi çağlara kadar dayanmaktadır. Arkaik dönemde doğayla bir mücadele içinde olan insan, doğanın bilinmezliği karşısında kendini güçsüz ve savunmasız hissetmiştir. Duyulan bu korku doğayı insanın algısında kutsal bir konuma taşımıştır (Tamer, 2014). Kadının doğa ile özdeşleştirilmesinin kökenleri, arkaik dönemlerde erkeklerin doğanın gizemi ile kadının doğurganlığını bağdaştırmasına dayanmaktadır. Çağlar boyunca kadının doğaya duyulan mistik korkuyla özdeşleştirilerek bir korku kaynağı olarak gösterilmesi ve onun kutsal olarak kabul edilmesi 'toprak'la kurduğu metaforik 'yaşam – ölüm' döngüsündeki mucize ile ilişkilendirilmiştir (Baki, 2015). Cinsler arasındaki hiyerarşinin tarihsel süreçte

oluşumu ilk çağlarda yerleşik hayata geçildiğinde erkeğin alet kullanan ‘homo faber’ - (çalışan insan) konumuna gelmesi ile birlikte çevresini ve dünyasını yeni buluş ve üretimlerle değiştirmiş ve varoluşunu ileriye taşımıştır. Kadın ise esasında biyolojik olarak çok daha güç olan doğurganlığı ile geri planda kalmıştır. Kadının annelik ve doğurganlığı bir ‘tasarı’ değil de biyolojik olarak bedeninin doğası olarak görülmüştür. Kadının ev içi etkinlikleri ile pasifleştirilmesi onu varlık olarak kendi içine hapsetmiştir (Beauvoir, 1993). Tek tanrılı dinlere geçilmesiyle birlikte hakim olan din ve felsefi görüşler kadın ve erkek arasındaki farkı pekiştirip insanlık tarihinde erkeklik hegemonyasını yapılandırır. Böylelikle kültürel, dinsel, siyasal ve toplumsal kurumlar ataerkil sisteme göre şekillenmiştir (Kolay, 2015). Tekeli (1987), kadınları ötekileştiren yapılanmanın erkekler tarafından yaratıldığını ve kadınlara dayatıldığını, kadının erkek karşısındaki ikincil konumunun toplumlardaki dinsel teoriler, mitolojiler, örf, adet ve ideolojilere dayandığını belirtmektedir. Saylıgil (2020)’e göre yüzyıllardır süren kadın ve erkek arasındaki cins merkezli ayrımcılığın kadın bedeni ekseninde etrafında şekillendiği varsayılmaktadır. Tek tanrılı dinlere geçiş ile birlikte bedenin yeniden anlamlandırılması ve hali hazırda ataerkil sistemin tartışmasız bir şekilde kadın ve erkeklere yüklediği farklı roller, cinslere ait beden olgusunun biyolojik ve doğal olduğu yargısını oluşturmuştur. Tarih boyunca eril tahakkümün kadına pasif bir rol biçmesi, özgürlüklerini kısıtlaması, onun özgürce kendini gerçekleştirmesine engel olmuştur. Bu durum kadınların kendilerini bir ‘nesne’ ve ‘öteki’ olarak algılamasına sebep olmuştur (Romero, 1990). Kadının kendinde bir varlık olarak ‘özne’ oluş serüveni, tarihte insan doğasının ne olduğuna dair yüzyıllarca süren dini, felsefi ve bilimsel bir geçmişe uzanır. Karakaş (2017)’a göre kadının ‘kendilik’ ve ‘özne’ olma yolundaki varoluşsal ve toplumsal mücadelesi, hümanizm kavramının tarihsel seyrinin felsefik boyutları kadının özgüllüğünü oluşturma ve

‘özne’ olarak kendini inşa etme sürecinde önemli bir etkiye sahiptir. 1792’de Marry Wollstonecraft, ‘A Vindication of the Rights of Woman’ (Kadın Hakları Doğrulaması) isimli kitabında, kadınlarla özdeşleştirilen ev işlerinin ve görevlerinin onların biyolojik doğasının bir gereği olmadığını ve kadınların da erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiğini ifade etmektedir (Arat,1991). Bu söylem, feminist mücadelenin alt yapısını oluşturup bir başkaldırı olarak literatürde saygın yerini almıştır. 19’uncu yüzyıldan 20’inci yüzyılın ortalarına kadar kadınların özgürlükleri kısıtlandığı gibi sanat alanında erkeklerle eşit düzeyde eğitim hakkına sahip değillerdir. Kadın, erkek ressamların bakışı ile şekillenen bir nesne olmuştur (Yıldız, 2019). 20’nci yüzyılda yaşanan sosyo-kültürel, politik, ekonomik, toplumsal değişim ve dönüşüm birçok alanda bildik ilke ve disiplinin değişimini de beraberinde getirmiştir. İnsanlığın varoluşu kadar eski olan sanat kavramının ve buna paralel yaratıcılık ve yetenek kavramlarının da tanımı yeniden yapılmıştır (Hobsbawm, 2010). Feminizm hareketi ile irdelenmeye başlanan cinsler arasındaki hiyerarşi ilişkileri, sanat alanında da kadın imgesinin temsiline yönelik eril bakışın hakimiyetini ve yine erkek egemen bir toplumsal örgütlenmeyle oluşan kurumsal yapının sorgulanmasını da gündeme getirmiştir. Aynı zamanda feminist yaklaşım, kadının sanat tarihinde temsiline yönelik geleneksel yorumlamaların yeniden ele alınıp sanata dair kültürel ve sosyal algının da yeniden tartışılmasına olanak sağlamıştır (Broude ve Garrard, 1982).

Kandiyoti (1990), ataerkillik olgusunu cins hiyerarşilerinin üretilip sorgulandığı politik ve iktidar ilişkileri olarak görmektedir. Bu bağlamda feminist yaklaşım sanat alanında kadın - erkek rollerinin toplumsal ve kurumsal yapılanmanın içerisinde yeniden tartışılarak tanımlanmasını gündeme getirmektedir. Bu bakış açısı, sanat tarihinin geleneksel kuram ve yorumlarını, sanatın kültürel ve sosyal varoluş biçimini yeniden sorgulamayı talep etmiştir (Broude ve Garrard, 1982).

Yüzyıllar boyunca sanatta kadın, bakan değil eril gözün denetiminde arzulanan, tasarlanan ve temsil edilen bakılan nesne olmuştur. Kadın bakışının denetlenmesi onun kendi varlığı ile bedeni arasına da mesafe koymuş ve onu kendine yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma birçok kadın sanatçının kendi bedeni üzerinden çalışma ve performanslarını kurgulama ve metaforik olarak yorumlamasının ardındaki itici güç olmuştur (Sayın 2009). Radikal bir feminist eleştirmen olan Vivian Gornick 1973'te yazdığı 'Kadın hassasiyetine yönelik bir tanımlama' isimli makalesinde, yüzyıllardır kadınlara ait tüm kültürel deneyimlerin konumlandırılışı ve tasvirinin erkek duyarlılığına göre şekillenmiş olduğu belirtilmektedir. Makalede insan varoluşunun erkekliğin deneyimiyle metaforlaştırıldığı belirtilirken, kadınlara hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa kim ve ne olduklarını daha net görebilmeleri için kendi deneyimlerini 'bilinç' düzeyine çıkarmaları yönünde uyarıda bulunulur (Antmen, 2016).

1960 sonrası dünyada yükselen özgürlükçü politikalar, felsefe alanında feminist filozofların kadın ve beden kavramı üzerine ürettikleri fikir ve teorileri, resmi tarihin ve dünya sanat tarihinin kadın bedeni algısı üzerinden kendini kurgulamış ve kurumsallaştırmıştır. Feminist düşünsel alt yapı ile söylemini güçlendiren kadın sanatçılar kendi bedenlerine ait göstergeleri kullanarak sanatta hakim kadın bedeni kurgu ve algılarını da ters yüz edip sorgulamışlardır (Altuncu 2020). Süreçsel olarak yeni kazanım ve yeni farkındalıkları sorunsallaştırarak dalgalar halinde feminizm hareketi güçlenip yaygınlaşma yolunda ivme kazanmıştır. 1960'lı yılların sonlarında kadının kazandığı eğitim, çalışma, siyaset ve sanat eğitimi haklarına rağmen halen daha yaşamsal pratiklerde erkeklerle eşit olmadıklarını fark etmişlerdir. Simone de Beauvoir'un 'kadın doğulmaz kadın olunur' sözünü sloganlaştırıp, kadınlardan uymaları beklenen toplumsal kuralların doğuştan gelen biyolojik cinsiyetle değil,

tamamen ataerkil tahakkümle oluşan sistemin bir ürünü olduğunu fark ederek mücadeleye devam etmişlerdir (Kolay, 2015).

1970’li yıllarda feminist eleştirinin ortaya koyduğu birtakım düşünsel, sanatsal ve bilimsel araştırmalara dayanan metinler feminist sanat pratiğini şekillendirip, sanat alanında cinsiyetçi yapılanmayı tespit etmiştir. Bu makalelerden en önemlisi ve çığır açıcı olan, sanat tarihi yazımının ötekileştirdiği kadını dışlamaya yönelik yöntem, biçim ve süreçlerinin irdelendiği Nochlin’in 1971 yılında yazdığı, ‘Niçin Büyük Kadın Sanatçı Yok?’ isimli makalesidir (Sankır 2010). Bu ve buna benzer makalelerle sanat üretiminden dışlanmış, görünmez olan kadın sanatçılar hakkında iz sürüm yapılmış ve sanat tarihi yeniden okunmuştur (Ulusoy, 1990). Kadınlar doğurganlık hakları ve kürtaajla ilgili kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmak istemişler ve bedenlerinin denetiminin tamamen kendilerinde olması gerektiğini, erkek denetiminden çıkarılmasını talep etmişlerdir. Bu dönemde Carol Hanish’in ‘Kişisel Olan Politiktir’ sözü feminist hareketin temsil politikalarını sorguladığı en önemli sloganı haline gelmiştir (Donovan, 2005). Alp (2014), sanatta cinsiyet ve beden temsiliinin en çok feminist sanattaki cinsiyet temelli sorgulamalar ile gelişim gösterdiğini vurgulamaktadır. Feminist eleştiri oluşturduğu kuramsal yapılanma ile feminist sanatın hedef ve sorgulama alanlarına dayanak noktası olmuştur (Tickner, 1978).

Koca (2018)’ya göre; *“Feminist sanat yaklaşımında kavramsal bir değişimin gerçekleşmesini sağlayan temsiliyet kuramıyla karşılaşmaktayız. Bu kuram, sanatın hem politik hem de kolektif bir süreç olduğunu gösterirken açık uçlu bir gerçekliği de ima eder”*. Feministler biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında fark olduğunu, toplumsal cinsiyetin sadece iki cinsle, dişi ve erkekle sınırlandırılmayacağını öne sürmüşlerdir. Direk (2007) Judith Butler’in “Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin

Maddeleşmesi” isimli makalesine dair yapmış olduğu okumada cinsiyetin iki cinsle sınırlandırılmayacağına yönelik şunları söylemektedir:

“Feministler – özellikle Simone de Beavoir – biyolojik cinsiyet ile tarihsel, toplumsal ve kültürel olan toplumsal cinsiyet arasında zorunlu bir bağ olduğunu yadsımışlardır. Simone de Beavoir’in ünlü ‘kadın doğulmaz, kadın olunur’ deyişi bu bağlamda paradigmatik bir önem taşır. Bu yadsıma biyolojik cinsiyetin dişi ve eril olarak İki ile sınırlandırılmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı tezine evrilecektir. Dişi ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olabiliriz, ama dişi ya da eril olduğumuz halde kültürel olanla çeşitli kişisel karşılaşmalar ve deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli tarzlarını üstlenmemize ve icat etmemize yol açacaktır. Öyleyse cinsiyet iki ile sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir. İşte Foucault ve Judith Butler çizgisinin bu tartışmayı dönüştüren çığır açıcı sayılabilecek yenilikleri, tartışmanın tam da bu noktasından itibaren tasvir etmeye başlayabiliriz” (s: 71).

1980 ve 90’ların başında sadece kadın kimliğine odaklanan feminizm ve post-feminizmin politikalarını kimlik, cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, sınıf eşitsizliği sorunlarını iktidar ve denetim mekanizmaları bağlamında genişleterek gündeme getiren queer teoriyi Turan (2021): *“tekil veya sistematik, kavramsal veya metodolojik çerçeve değil, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu arasındaki ilişkilerle ilgili entelektüel angajmanların bir toplamıdır”* (s: 163) şeklinde tanımlamaktadır. Özellikle 1960 sonrasında kadın sanatçılar, beden temsili üzerinden kadın bedenini, sözü edilen düşünsel alt yapı ile oluşturulan birbirinden bağımsız düşünülemezcek feminizm, feminist sanat, toplumsal cinsiyet pratikleri bağlamında ele almışlardır.

Bu çalışmada, ataerkil düzen tarafından ötekileştirilen, tarihten, kamusal alandan ve sanat tarihinden kadın varlığının dışlanarak görünmez kılınmasının ardında yatan, toplumsal cinsiyet normlarına temellenen nedenlerinin feminist sanatçılar tarafından hangi imgesel ve metaforik kavramlarla ve hangi sanatsal pratiklerle ele alınarak sorunsallaştırıldığının incelenmesini ve sanatta kadın olgusunun ‘nesne’likten ‘özne’liğe geçiş sürecinin araştırılmasını ve tespit edilmesini amaçlamaktadır.

Bu çalışma, feminist bakış açısı ile çalışmalarını temellendiren kadın sanatçıların, farklı sanat pratiklerindeki üretimleri bağlamında ele alınarak değerlendirilmesini içermektedir. Araştırma daha sonra yapılacak olan toplumsal cinsiyet, feminizm, feminist sanat, beden, kimlik, cinsiyet konularını içeren araştırmalara kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

1.3 Tezin Sınırları

Bu araştırmada 1947 ve 1994 yılları arasında kadın bakış açısıyla beden, cinsiyet ve kimlik kavramlarını çalışmalarında toplumsal cinsiyet eşitsizliği normları bağlamında ele almış olan; Louis Bourgeois, Miriam Schapiro ve Judy Chicago'nun 'Kadın Evi' (Woman House) projesi, (Bu çalışmada, projede yer almış olan; Sandy Orgel, Robin Weltsch - Vicki Hodgetts, Susan Frazier'in düzenlemeleri irdelenmiştir), Mierle Laderman Ukeles, Judy Chicago, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Kiki Smith, Cindy Sherman, Barbara Kruger'dan oluşan kadın sanatçılar örneklemini üzerinden ele alınmıştır. Feminist sanatla ilgili pek çok kadın sanatçı incelenmiştir. Araştırmanın örneklemini; literatüre dayalı olarak bulundukları dönemde, feminist sanat içinde, beden, cinsiyet, kimlik üçlemesini toplumsal cinsiyete ilişkin sorgulamalarla gündeme getirmiş olan, araştırmanın sorunsalına yanıt üreten, yorumlanma potansiyeli taşıyan, feminist araştırmalarda yer bulmuş sanatçılarla sınırlandırılmıştır. Bu çalışmada ele alınan sanatçıların çalışmalarına dair incelemeler, '*Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Beden - Cinsiyet - Kimlik Kurguları*' başlığı altında yer alan; '*Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım*', '*Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı*', '*Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı*', '*Sanatta Bedene Post-feminist Yaklaşımı*' şeklindeki dört kategori altında incelenecektir. Bu bağlamda, Louis Bourgeois, Miriam Schapiro, Judy Chicago'ya ait 'Kadın Evi' (Woman House) projesi, Mierle Laderman Ukeles, Judy Chicago;

‘Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım’ içinde, Francesca Woodman, Ana Mendieta; *‘Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı’* içinde, Carolee Schneeman, Kiki Smith; *‘Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı’* içinde, Cindy Sherman, Barbara Kruger; *‘Sanatta Bedene Post-feminist Yaklaşım’* içinde incelenmiştir. Yapılan araştırmada kullanılan sanatçılara ait çalışmaların dönemleri ve tarihleri yazılı kaynaklardan elde edilen verilerin doğruluğu kabul edilerek seçilmiştir.

1.4 Tezin Yöntemi ve Strüktürü

Bu çalışma nitel araştırma yönteminde dayanmaktadır. Nitel araştırma, olayları kendi doğal ortamları içerisinde değerlendiren, derinlemesine bir betimleme yapma imkanı sağlayan, esnek araştırma süreçlerini kapsayan bir araştırma türüdür (Meriam, 2013).

Işıkoğlu (2005)’e göre, nitel araştırma özellikle “niçin” ve “nasıl” ve sorularına cevap arayarak araştırılan olgu ya da sosyal olayın derinlemesine incelenmesine imkan vermektedir. Creswell (1998), nitel araştırmayı, insanla ve sosyal yaşamla alakalı problemlerin kendine özgü yöntem ve metotlarla sorgulandığı anlamlandırma süreci olarak ifade etmektedir. Baltacı (2019), Creswell’in nitel araştırma sürecinin planlanmasındaki döngüsel durumu şu şekilde ortaya koyduğundan bahsetmektedir: *“Problemin farkına varma, Problemin analiz edilerek detaylarının belirlenmesi, Problem çözümüne ilişkin yaklaşımın seçimi, Çalışmanın tasarlanması, Veri toplama işlemleri, Verilerin sınıflanması ve analiz edilmesi, Verileri yorumlama, Verilerin raporlaştırılması”* (s: 372). Creswell (2003)’e göre: *“nitel araştırmalarda veri analizinin araştırmanın başından sonuna kadar devam eden ve araştırmanın diğer aktivitelerinden (örneğin veri toplama veya araştırma sorularını formüle etme gibi) ayrı tutulamayacak bir işlem olduğunu vurgulamaktadır”* (s:190-194).

1.4.1 Araştırma Modeli

Tez çalışması, teorik ve uygulamalı çalışmaları kapsamaktadır. Araştırma kapsamında '*Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist Sanatta Beden – Cinsiyet - Kimlik Kurguları*' ilişkiselliği olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına, çalışma kapsamında, nitel araştırma yöntemlerinden *döküman analizi*, *eser inceleme* ve *vaka çalışması* yöntemi kullanılmıştır. Tezin kuramsal (teorik) bölümünde uygulanan literatür taraması sonucunda toplumsal cinsiyet, feminizm, sanat ve feminist sanat olguları üzerinden araştırma analiz edilmiştir.

1.4.2 Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada verilerin toplanabilmesi amacı ile seçilmiş örneklem sanatçıların çalışmalarında uygulamış oldukları resim, heykel, enstelasyon, video ve performanslarının görsel okumalarının fotoğraflık belgeleri üzerinden anlaşılabilmesi için, araştırmada veri toplama tekniği olarak *döküman analizi* uygulanmıştır.

Konuyla ilgili araştırma sürecinde yazılı kaynaklardan ve görsellerden yararlanılmıştır. Ahu Antmen'in 'Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Sanat – Cinsiyet' isimli kitabı, John Perreault küratörlüğünde hazırlanan Ana Mendieta: Retrospektif / Ana Mendieta: A Retrospective kitabı, Rifat Şahiner'in 'Sanatta Post Modern Kırılmalar', Eleanor Heartney'in 'Sanat & Bugün' adlı kitabı, Hal Foster'in 'Yeni Kötü Günler - Sanat, Eleştiri, Acil Durum, isimli kitabı, ayrıca; 'Art Story' <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/> web sitesi içinde 'Feminist Art Movement' başlıklı bölümde yer alan içerikler kullanılan kaynaklardan en önemlilerindendir.

1.4.3 Örneklem

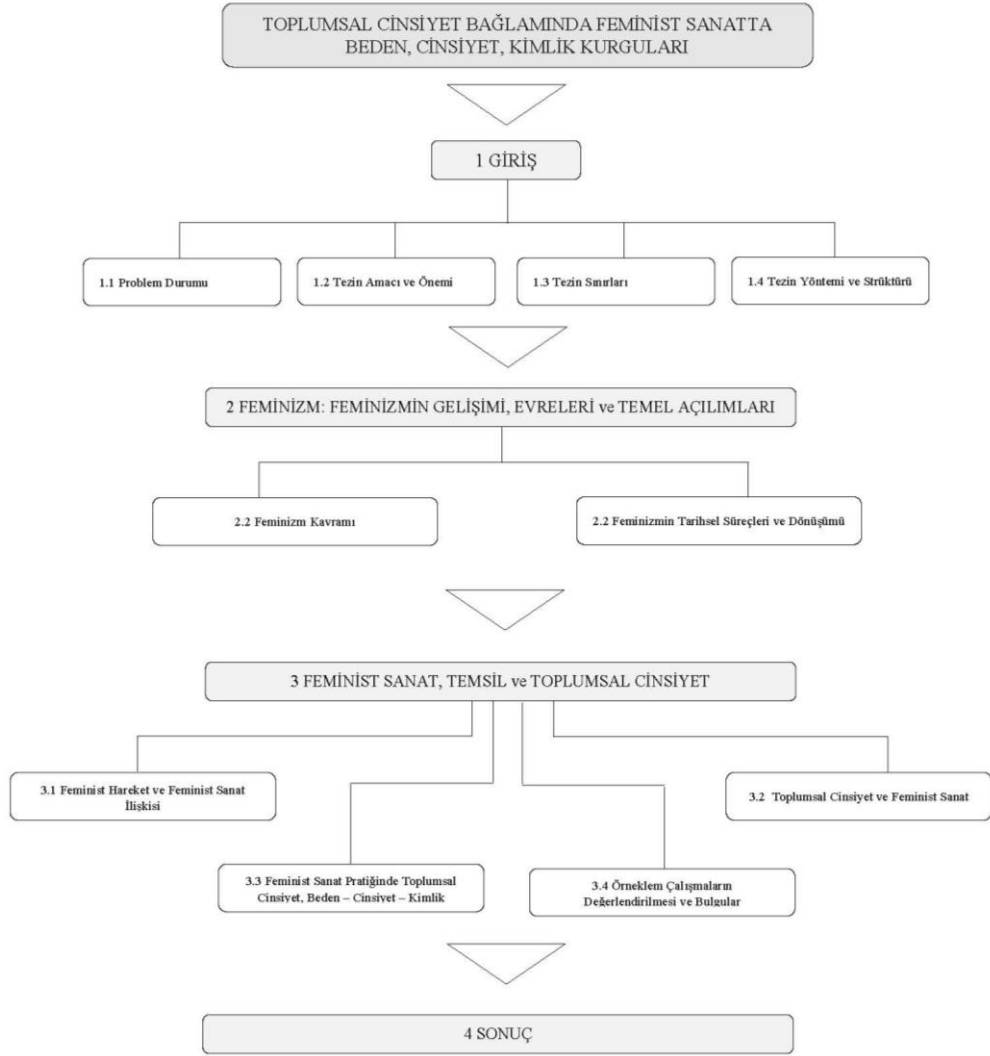
Tez çalışması, teorik ve uygulamalı çalışmaları kapsamaktadır. Tezin kuramsal (teorik) bölümünü oluşturan literatür araştırması, toplumsal cinsiyet, feminizm, sanat ve feminist sanat olgularına dayanmaktadır. Söz konusu literatür araştırmalarına dayandırılan, disiplinler arası bir yaklaşımın ortaya konduğu tez çalışmasında, beden – cinsiyet – kimlik üçlemesi ile bu alanda üretim yapan sanatçıların pratikleri üzerinden göstergebilim ve içerik analizi bağlamında okumalar yapılmıştır. Tez çalışmasının uygulama bölümü için de literatür çalışması yapılmıştır. Literatür çalışmasında 1947 ve 1994 yılları arasında 10 sanatçı ve bu sanatçıların toplamda 26 çalışması araştırılmıştır. Planlanan tez çalışmasına uygun örneklemeler aşağıda sunulduğu gibidir:

1. Louis Bourgeois - *'Kadın - Ev' (Femme - Maison)*
2. Miriam Schapiro ve Judy Chicago - *'Kadın Evi' (Woman House)* projesi içinde; Sandy Orgel: *'Havlu Dolabı' (Linen Closet)*, Robin Weltsch - Vicki Hodgetts: *'Besleyici Mutfak' (Nurturant Kitchen)*, *'Yumurtadan Göğüslere'*, *(Eggs to Breasts)*, Susan Frazier: *'Mutfakta Önlükler' (Aprons in The Kitchen)*
3. Judy Chicago - *'Yemek Daveti' (The Dinner Party)*
4. Mierle Laderman Ukeles - *'Bakım Sanatı Manifestosu' (Manifesto For Maintenance Art)*, *'Dışarı Çıkmak İçin Giyinmek/ Girmek İçin Soyunmak' (Dressing to Go Out/Undressing to Go In)*, *'Yıkama Parçaları, İç Bakım (Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside)*
5. Francesca Woodman - *'Mekan 2'den (From Space 2)*, *'Ev #3' (House #3)*, *'Evim' (My House)*, *'İsimsiz / Defne' (Untitled / Daphne)*

6. Ana Mendieta - *'Siluet Çalışmaları' (Silueta Works), 'Vücut İzlerinde Cam' (Untitled / Glass on Body Imprints), 'İsimsiz / Yüz Kılıkları Nakli' (Untitled / Facial Hair Transplants)*
7. Carolee Schneeman - *'İçsel Tomar' (Interior Scroll)*
8. Kiki Smith - *'Kuyruk' (Tail), 'Kaburgalar' (Ribs), 'İsimsiz' (Untitled)*
9. Cindy Sherman - *'İsimsiz Film Kareleri#35' (Untitled Film Still#35), 'İsimsiz Film Kareleri #2' (Untitled Film Still #2), 'İsimsiz Film Kareleri #81' (Untitled Film Still #81), 'İsimsiz Film Kareleri #6' (Untitled Film Still #6)*
10. Barbara Kruger - *'Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır' (Your Body is a Battleground), 'Sen Kendin Değilsin' (You Are Not Yourself), 'Bakışların Yüzüme Vuruyor' (Your Gaze Hits the Side of My Face).*

Bedenini sanatsal bir malzemeye dönüştüren, örneklem olarak seçilmiş sanatçıların performans çalışmalarının fotoğrafik belgeleri **'vaka çalışması'** olarak ele alınmış ve bu çalışmalar üzerinden gösterilen çabaların toplumsal ve sanatsal boyutlarının ne şekilde görünür kılındığı, yarattıkları etki biçimleri vurgulanmaktadır.

Tablo 1: Çalışmanın Planı



Bölüm 2

FEMİNİZM: FEMİNİZMİN GELİŞİMİ, EVRELERİ VE TEMEL AÇILIMLARI

Bu bölümde araştırmanın konusu ile alakalı feminizim kavramı farklı boyutları ile irdelenmiştir. Kuramsal çerçeve, ‘Feminizim Kavramı’ ve ‘Feminizmin Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümü’ başlıkları altında derinlemesine ele alınmıştır.

2.1 Feminizim Kavramı

Feminizm veya feminist teori kavramlarına ilişkin literatürde birçok farklı tanıma rastlanmaktadır. Bundan dolayı öncelikle feminizm kelimesinin kökenini irdelenmek çalışmanın içerdiği bağlamsal bütünlüğün daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Bu anlamda incelendiğinde Latince kadın anlamına gelen ‘femina’ sözcüğünden türetilen feminizm Fransızca’ya 1837’den sonra, (Feme-Kadın sözcüğünden türetilerek) İngilizce’ye ise 1890’larda womanism (kadıncılık) ismini alarak girmiştir (Sevim, 2005: 7-8). Bayram (2016)’ın ifadelerine göre feminizm kavramı, “güven, namus, özgürlük” anlamındaki “fe” ve eksik anlamına gelen “minis” sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Nalbant ve Korkmaz (2019), Latince “feminus” kelimesine yönelik bu kavramsallaştırmada ‘kadının’ namusu, özgürlüğü olmayan ve “güvenilmez” i niteleyen bir anlam barındırmasından dolayı feminist teorinin çıkış noktasını oluşturmuş olabileceğinin tahmin edilmekte olduğunu öne sürmektedirler. Feminizm kelimesinin yaratıcısı ise 1820 yılında ‘Doğadan Aşk Dünyasına’ ismiyle kaleme alınan eseri ile toplumdaki sosyal adaletin ve cinsel

eşitliğin, ikincil konumdaki kadının haklarının değişmesi ve gelişmesi ile mümkün olacağını savunan Charles Fourier olmuştur (Notz, 2018).

Feminizm kavramı, 18'inci yüzyıldan başlayarak, 19'uncu yüzyılda (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019) yaşanan toplumsal dönüşümlerle, kadınların toplumsal, siyasal, sosyal, hukuksal, idari konular gibi pek çok alanda var olan eşitsizliklere karşı ve toplum içindeki rollerini erkeklerle eşit statüye taşımak, eşit haklar ve özgürlükler elde edebilmek için verdikleri mücadele ile ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda feminizm, ataerkil yapılanmalarla şekillenen toplumsal, siyasi ve hukuki alanlarda kadınların cinsiyet ayrımcılığına karşı, kamusal ve özel alanda karşılaştıkları tüm ayrımcı - baskılayıcı ve denetleyici tutumlara karşı hak ettikleri eşitlik statüsüne ulaşmak için mücadele eden bir hareket olmuştur. Taş (2016), feminizmin bilim dalı olarak değerlendirilmesini, feminizmin kadınların sadece kadın olmalarından kaynaklanan yaşadıkları baskı, zorluk ve ezilmişlikler arasındaki ilişkiyi incelerken, ırk, din, sınıf, ulus ve dil gibi farklılaşan unsurlarda kadınların karşılaştığı sorunlara odaklanarak incelemesine dayandırmaktadır. Öztürk (2017), Feminizmin köklerinin dayandığı geçmişine ve gelişimine dair şu noktalara değinmiştir:

“Feminizm başlangıçta Thomas Hobes, John Locke gibi aydınlanmacı düşünürlerin insan haklarından sadece erkeklerin yararlanabileceği yönündeki söylemlerine ve hemen hemen tüm Avrupa tarihi boyunca kadınların sosyal hayattan dışlanmışlıkları ve çeşitli işkencelere maruz kalmışlıklarına tepki olarak ilk defa Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Ardından Amerika’ya oradan da tüm dünyaya yayılan feminizm akımı varlığını günümüze kadar sürdürmeyi başarmıştır” (s: 10).

Genel olarak kadın hareketleri ile kadının sosyal statüsü için mücadele eden Feminist düşüncenin ilk olarak 18'inci yüzyıl İngilteresi’nde filizlenmiş olup siyasi bir terim olarak modern anlamını kazanması ise 20. yüzyılda gerçekleşmiştir (Heywood, 2010). Sevim (2005), Feminizmi kısaca, farklı sınıf, ırk ve uluslardan kadınların cinsiyet eşitsizliği temelinde yaşadıkları zorlukları gün yüzüne çıkaran ve bu unsurları

irdeleyen bir bilim alanı olarak tanımlamaktadır. Tarihsel olarak Feminizm ideolojisinin ön hazırlayıcılarının, gelişen feodalizm ve kapitalizm ortamında yeni burjuva sınıfının farklılıkları gözetmeyen özgürlük ve eşitlik anlayışı karşısında, bu hakları talep etmeye başlayan bir sosyal grup olarak toplumda geri planda tutulduğunu hisseden orta sınıf kadınların çalışmaları olduğu görülmektedir (Örs, 2016). Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi toplumsal anlamda büyük değişim ve dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Tarihsel dönüşümlerin getirdiği değişimler ve sanayi devrimi kadınları özel alana daha da bağımlı kılmıştır. Kamusal alana hakim olan heteromaskülen güç olarak erkekler akıl ve kültürü, kadın ise doğa ile özdeşleştirilerek akıl dışı varlıklar olarak tanımlanmışlardır. Algı olarak 18. yüzyıl’ da İngiltere’de ortaya çıkmış olan feminizm Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle 1792 yılında akademik alan içinde yerini almıştır (Sevim, 2005:7-8). Feminist hareket 19’uncu yüzyılda patriarkal sisteme getirdiği eleştirilerle güçlenmiş ve ivmesini artırmıştır. 1960’larda Amerika’da ortaya çıkmış olan feminist hareket ataerkil düzen karşısında kadınlar için eşit hak talebini ortaya koyarken toplumun tüm kurum ve sistemini dönüştürmeyi hedeflemiş, oradan Avrupa’ya ve ardından da 1970’lerin sonlarında da başka ülkelerde toplumsal ve politik bir hareket olarak siyasal etkinliğini sürdürmüştür. Altınbaş (2006)’a göre de Feminizmin siyasi bir oluşum olarak kabul edilmesi kadın ve erkek arasında var olan güç ilişkisinin sosyal, psikolojik ve ekonomik açıdan ele alınmasından kaynaklanmaktadır.

Feminizm kadınların kendilerine yönelmiş cinsel, toplumsal, ekonomik, siyasal her türlü ayrımcı, dışlayıcı, kısıtlayıcı, baskı altına alıcı ve değersizleştirici tutuma karşı eşit hak talebini savunan bir yaklaşımdır. Bell Hooks (2000), “Feminism is for Everybody Passionate Politics” adlı eserinin giriş bölümünde feminizmi, cinsiyetçiliğe dayanan cinsiyetçi zulmü ve sömürüyü sona erdirmek için başlatılan bir

hareket olarak tanımlamaktadır. Ona göre kadın ve erkek arasında var olan cinsiyetçilik toplumsal olarak bir sorunsal olarak mevcudiyetini korumaktadır. Taş (2016)'ın Feminizm kapsamına yönelik ortaya koyduğu şu düşünceleri de Hooks'un tanımlamasını desteklemektedir:

“Feminizm, kadın-erkek ayrımcılığına karşı durarak, karşı cinsler arasında her türlü ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel ve toplumsal eşitliği savunan bir yaklaşımdır. Bununla birlikte feminizm; felsefe, sosyoloji, politika ve etik alanlarından meydana gelmektedir. Genellikle feminizmin temel hedefini; kadının özgürlüğü ve temel hakları oluşturmaktadır, bununla beraber ataerkil yapıların ve olguların ortadan kaldırılması gibi konular da temelinde yer alır. Feminizmin temel objeleri ise; iş, eğitim, çocuk bakımı vb. konularda erkeklerle eşit hak ve konumda olmaktan, sağlıksal olarak yasak kürtaj hakkı, kadın sağlığı üzerinde gerçekleşen ilerlemelere, sosyal olarak da kadına yönelik şiddetin önlenmesi, tecavüz ve tacizin ortadan kaldırılmasına ve lezbiyenlik haklarına kadar uzanan farklı alanlardaki konuları kapsamaktadır”(s:165).

Berktaş (2014)'a göre ise feminizm: cinsiyetleri yüzünden kadınların maruz kaldıkları baskı, zorluk, kısıtlama ve haksızlıkları telafi edecek reformlar ve talepler doğrultusunda mücadele ve direnişi ifade etmektedir. Bir diğer feminizm yorumu da Arat (2010)'ın, “cinslerin eşitliği kuramına dayanan, kadınlara eşit haklar isteyen, temelde kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeye amaçlayan bir siyasal akım” (s:29-30) olduğunu yönelik ifadeleri olmuştur. Aydın (2016) feminizmi tüm dünyada kadınların özgürlükleri ve kurtuluşları adına kadınlar tarafından tüm dünyada benimsenmiş olan tek doktrin olduğunu ifade etmektedir. İmançer (2002) bunu feminizmin teori ve pratikteki birbirini karşılayan etkileşimine bağlamaktadır. Feminizm kavramı üzerine ortak bir tanım yapmanın oldukça güç olduğu yapılan literatür taramasında görülmektedir. Farklı yaklaşımları benimsemiş teorisyenlerin farklı feminizm tanımları bulunmaktadır. En genel bağlamı ile Mitchel'in feminizm tanımı oldukça kapsayıcı bir tanımı sunmaktadır. Mitchel (1995), feminizmi: “...kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın

norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele” (s:6-7) şeklinde tanımlamaktadır.

Feminizmi tanımlamaya yönelik yapılan yorumlar ışığında feminizmin esasen cinsiyet ayrımcılığına eleştirel tavır alarak karşı durmakta olduğu gözlemlenmekte ve özünde ezen ve ezilen ilişkisini ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Ataerkil, heteromaskülen toplumsal yapı içerisinde kadının özel ve kamusal alanda maruz kaldığı cins merkezli ayrımcılık, denetlenme, eşitsizlik ve haksızlığın ortadan kaldırılmasını bir gereklilik olarak savunmakta ve kadınların sahip oldukları meşru haklarına ulaşmak için verilen eşitlik mücadelesi olarak tanımlamak mümkündür. Kadının ataerkil tahakküm altına alınarak ayrımcılığa uğraması, ötekileştirilmesi ve ezilmesi bilinen tarih boyunca süregelen bir durum olmuştur. Berktaş (2004), kadınların ataerkil düzen karşısında uğradıkları haksızlıklara sistemli bir başkaldırının ön koşullarına ve feminist meydan okumanın doğuşuna şu cümleleri ile dikkat çekmektedir:

“...Çünkü gelişmiş bir feminist bilincin ortaya çıkması, kadınların evlilik dışında bir ekonomik alternatife sahip olmalarına ve kendi ekmeğini kazanan anlamlı sayıda bir kadın grubunun varlığına bağlıdır. Ancak bu tür önkoşulların var olması durumunda kadınlar, ataerkil sisteme karşı düşünsel ve toplumsal alternatifler oluşturabilirler. Batı’da bu önkoşulların ipuçları 17. yüzyıldan itibaren kendini göstermeye başlar ve daha önceki feminist yapıtların ötesine geçen sistemli bir feminist teorinin doğuşu da 18. ve 19. Yüzyıllara tarihlenir” (s:4).

Kadınların 18’inci yüzyılda başlayan toplumsal ve siyasal mücadelesi esasen kadınların konumunun heteromaskülen yapı karşısındaki eşitsizliklerinin bilincine varmaları ve bu eşitsizliğin eril tahakküm ile kadınlar üzerinde yarattığı tüm ezilme ve ötekileştirme siyasetine karşı geliştirdikleri feminist bilinçle yürütülmüştür. Bu feminist bilinç kadınlara yönelik yüzyıllardır süregelen ötekileştirme politikalarının ve haksızlıkların doğal bir durum olmadığına farkına varılması ile toplum ve kültür tarafından şekillendirilen, sistematize olarak ataerkil yapı aracılığı ile kadınlara

dayatılan bir olgu olduğunun kavranması zemininde temellenmiş ve örgütlenerek gelişmiştir.

2.2 Feminizmin Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümü

Feminizmin gelişimi, geçirmiş olduğu dönüşümlerin tarihsel siyasal ve ekonomik değişimlerin yaratmış olduğu toplumsal gerçekliklerin etkisinde, belirli kopma noktaları ile birbirine eklemlenen dönemler halinde üç dalgaya ayrılarak incelenmektedir. Sanayileşme ve modernleşme süreci ile yaşanan toplumsal, sosyo – kültürel ve ekonomik değişimler yaşamın dinamiklerini değiştirmiş, kadınlar feminist örgütlenmelerle mücadeleler vererek eril tahakkümün kendilerine biçtiği tanımlanmış varlık ve yaşam alanından bağımsızlaşma sürecine girmişler ve varoluşsal olarak kendiliklerinin öznesi olabilmışlerdir. Feminizmin birinci dalgası 19’uncu yüzyıl sonu ve 20’inci yüzyılın başlarında kadınların eşit hak arayışları için mücadele verdikleri dönemi kapsamaktadır. İkinci dalga 1960 -1980 yılları arasındaki döneme, Yeni kuşak olarak anılan üçüncü dalga ise 1980 ve sonrası dönem olarak kabul edilmektedir.

Özdemir ve Aydemir (2019), bu gelişimin evrelerini şu şekilde özetlemektedir:

“Feminizm başlangıcından bu yana tek bir doğrultuda ilerlemediği gibi farklı ülkelerde farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Dönemsel sosyo – politik olaylardan etkilenerek dalga diye nitelendirilen aşamalarda kendini göstermiştir. Feminizmin birinci dalgası; Fransız ihtilalinden sonra batı dünyasını etkisi altına alan eşitlik, özgürlük ve insan hakları gibi değerlerin getirdiği olumlu etkilerden filizlenmiş ve 1960’lı yıllara kadar sürmüştür. 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve 1980’lere kadar devam eden ikinci dalga feminizmde ise daha çok anayasal düzeyde eşit haklar ve cinsiyet eşitsizliği üzerine mücadele verilmiştir. 1980’li yıllarda post-modernizmden etkilenerek ortaya çıkan üçüncü dalga feminizmi ise yasalara ve politik sürece daha az, bireysel kimlik üzerine daha fazla odaklanmıştır” (s.1708).

2.2.1 Birinci Dalga Feminizm

Feminizm hareketi aydınlanma dönemi sonrasında Fransız devrimi ile gündeme gelen insan haklarının korunmasına yönelik yayımlanan bildiri ile kadınların da öncelikle eğitim hakları ve toplumsal rollerdeki eşitsizliklerine karşı itirazlarını dile

getirmeleri ile filizlenir (Michel, 1986). Kadının ötekileştirilmesine bir başkaldırı olarak çıkan bu hareket, kadınların eşit hak mücadelelerinin ortaya konduğu bir zemin halini almıştır. Hooks (2002)’a göre feminizm “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir harekettir”. Kadınların hak ve özgürlük talepleri erkeklerle eşit ve özgür olarak doğdukları ve yaşam standartlarının ve şartlarının eşit olmadığını fark ettikleri zaman dile gelmeye başlamıştır. Birinci dalga feminizm, tarihsel olarak, 19’uncu yüzyılda da İngiltere ve Amerika’da öncelikle oy hakkı elde etmek amacı ile ortaya çıkmış ve 20’inci yüzyılın ilk dönemlerine kadar sürmüştür (Şahin, 2013).

Fransa’da mutlak monarşinin sivil hareketlerle yıkılıp, cumhuriyetin kurulması ve ekonomik gücüne rağmen toplumsal alanda hak sahibi olamayan burjuva ve soyluların güç savaşının yaşandığı dönemde 1789 Fransız ihtilali ile ‘eşitlik, kardeşlik, özgürlük’ hak talepleri gündeme gelmiştir. ‘İnsan ve yurttaş hakları evrensel bildirgesi’, burjuvazinin monarşi karşısında eşitlik ve özgürlük taleplerinin zaferiyle kazanılmış olsa da Berktaş (2004)’ın ifade ettiğine göre bahsedilen şartlardaki toplumda ilişkiler eşit değil egemen iktidarın hiyerarşi anlayışıyla belirleniyordu. İnsan haklarının odağını oluşturan insan tasviri ise bu iktidar ilişkileri ile egemenlik kuran sıradan bir insanı değil, burjuva, beyaz ve erkek olan insan cinsini anlatıyordu. Bu bildirgede yer alan evrensel olduğu düşünülen tüm ilkelerin burjuvaziye ve vergi verebilecek ekonomik gücü olan erkekleri içerdiği anlaşılmıştı. Olympe De Gouges, ‘İnsan ve Yurttaş Hakları Evrensel Bildirgesi’nde yer alan yurttaşlık kavramının kadınlara yurttaşlık ile ilgili hiçbir hak tanımadığını fark etmiştir. Bu yüzden 1791 yılında ‘Kadının ve Kadın Yurttaşın Hakları’ adlı bildirgesi, verilen hakların tümünün erkekleri içermesi ve erkek hegemonyasının devamını içerir nitelikte olmasından dolayı devrime olan inancının kaybolması sebebiyle kaleme alınmıştır. Bundan

yaklaşık 250 yıl önce düşünsel yetkinlik açısından yaşadığı çağın çok çok ilerisinde olan Olympe De Gouges tarafından kaleme alınmış bildiride, kadınların erkeklerle eşit hak taleplerinin, günümüz açısından düşünüldüğünde bugün de gelinen noktada değişen fazla bir şey olmadığı, hala daha mevcut heteromaskülen yapının tüm iktidar ilişkilerini düzenleyen unsur olduğu görülmektedir. De Gouges'un bildirisi, sözde evrensel olduğu iddia edilen insan hakları bildirgesindeki hakların sadece eril olan cinsin ve onun ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş olduğunu dile getirirken, bu konudaki eleştirisini oldukça radikal düşünsel bir dışavurum olarak sergilemiştir. Yaşadığı çağ düşünüldüğünde, böylesi radikal bir çıkış çağlar sonrasında gelişecek birinci dalga feminist düşünce ve literatür için en önemli metinlerden birisi olmasının sebebi olacaktır. De Gouges, eril tahakküm altında düzenlenen ve yasalaştırılan ve doğallaştırılan yaşamın kurgulanış şekline karşı çıkmakta ve erkeğin kendi cinsiyetine hükmetme hakkının olmadığını savunmaktadır. De Gouges cinslerin yasa karşısında eşit siyasal hakka sahip olmalarını talep etmiştir. 'Kadının ve Kadın Yurttaşın Hakları' bildirgesinde doğal bir hak olarak kadınların özgürce kamusal alanda siyasi düşüncelerini dile getirebilmek için tıpkı erkekler gibi kürsüye çıkma hakkı olduğunu çok çarpıcı şu cümlesiyle dile getirmiştir: *"kadınların giyotine gitme hakları varsa, kürsüye çıkma hakları da olmalıdır"*. Olympe De Gouges, eril tahakküm karşısında kadının doğa yasalarıyla, doğanın akıl dışı, duygusal ve güvenilmez özellikleri ile özdeşleştirilerek kontrol edilmesi gereken bir varlık olduğu iddiasının cahilce olduğunu ve bu dışlamanın tarihte patriarkal erkek eliyle gerekçelendirilerek organize edilen bir yapı olduğunu vurgulayarak bu yapıya karşı çıkmıştır. De Gouges, kadının cinsiyet olarak erkekle eşit bir vatandaş statüsünde kabul edilmesi gerektiğini dile getiren bildiride, mülkiyet ve güvenlik alanında eşit hak ve özgürlük talebini yasaya sunma cesaretini göstermiştir. Bu cesareti idam edilmesiyle sonuçlanmıştır. Olympe

De Gouges'un bildirisinin ardından kadının vermiş olduğu toplumsal ve siyasi mücadele ilk olarak 18'inci yüzyılda Marry Wallstonecraft'ın (1792) de Fransız devriminden etkilenerek kaleme aldığı Kadın Hakları Savunusu'nda kadının eğitim, vatandaşlık ve oy hakkı temel hak olarak savunulmuştur. Mary Wollstonecraft 'Kadın Haklarının Savunusu' isimli kitabını, İnsan Hakları Bildirgesi, Olympe de Gouges'in Kadın Hakları Bildirgesi ve Amerika Birleşik Devletlerinde kabul edilen Temel Haklar Yasasından ilham alarak yayınlamıştır (Akalin ve Baş 2018). Bensadon (1990), Wollstonecraft'ın, en çok savunduğu konuların başında; *“kadınları cehaletten kurtarmak için eğitim hakkı, kadınların eşlerine bağımlı kalmamaları için iş edinmeleri, toplumsal hayata katılabilmeleri için de medeni ve siyasi hakların verilmesi”* (s:49) olduğunu aktarmaktadır. Sanayileşme ile değışen geleneksel aile yapısı kadınla erkek arasındaki iş gücü ve emeğe dayalı ayrımı iyice artırmıştır. 1792'de Marry Wollstonecraft, 'A Vindication of the Rights of Woman' (Kadın Hakları Doğrulaması) isimli kitabında, kadınlarla özdeşleştirilen ev işlerinin ve görevlerinin onların biyolojik doğasının bir gereğı olmadığını ve kadınların da erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiğini ifade etmektedir (Arat, 1991). Bu söylem, 19'uncu yüzyıldan itibaren güçlenerek daha da yaygınlaşmış ve feminist mücadelenin alt yapısını oluşturup bir başkaldırı olarak literatürde saygın yerini almıştır. Uzun (2022), “Eşit haklar feminizmi” olarak da bilinen birinci dalga feminizmin örgütlenme amacına yönelik yaptığı vurgusunda şunları dile getirmektedir:

“Kadınların siyasal haklar mücadelesi, eğitim, evlilik, çalışma hayatı gibi öncelikli alanlarda kadın-erkek eşitliğini savunan ve yasal düzenlemelerle bu eşitliğin sağlanmasını amaçlayan, hukuk önünde eşitlik isteyen bir dalgaydı. 1. dalga feminizmin olduğu dönemde kadınların varlığı hiçbir alanda görülmediğı gibi siyasal haklar alanında da görülüyor, kadınların oy kullanma hakları görmezden geliniyor ve hatta yurttaş denilince akla yalnızca erkekler geliyordu. 1. Dalgada hareketin savunucuları öncelikle bu akıl almaz ayrımcılığı ortadan kaldırmak için savaşımaya başladılar Özellikle siyaset

alanına yoğunlaşan kadınlar örgütler kurarak eylemlilik süreci başlattılar. Seçme ve seçilme hakkı için kadınların mitingler düzenleyip çeşitli etkinliklere imza attıkları Sufrajist Hareket, 1. dalga feminizmin önemli ayaklanmalarındandı. Bu hareket, onlarca ülkede, onlarca kadının, yüzlerce örgütün ve bu örgütlerin üyeleri olan kadınların yıllar boyunca sayısız eylem, miting ve kongre düzenleyerek seçme ve seçilme hakkı için mücadele etmesine neden oldu ” (URL 1).

Taş (2016)’ın ifadelerine göre Mary Wollstonecraft’ın ‘A Vindication of the Rights of Woman’ (Kadın Hakları Doğrulaması) adlı eserinde kadınların oy hakkı edinme, eğitimde ve mülkiyet haklarında eşitlik taleplerinin temel haklar niteliğine sahip olmasına rağmen Amerika’nın Bağımsızlık Bildirisi, Fransa’nın İnsan Hakları Bildirgesi ve Doğal Haklar Doktrinini geliştiren teorisyenlerin eserlerinde yeterince yer bulamamıştır. Bu düşünceden hareket eden feminist gruplar siyasal ve sosyal alanlarda haklarını aramışlar ve bir dizi taleplerde bulunmuşlardır. Birinci dalga feministler kadınların ev içi işlerle özdeşleştirilmesini ve ev hayatını eleştirirler . Onlara göre kadınlar ev dışında, kamusal alanda da özgürce hareket edebilmelidirler. Sancar (2009), tarihte kayda geçen ilk örgütlü kadın hakları ve kadınlara eşit oy hakkı savunusunun Elizabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınan ‘Declaration of Sentiments’ (Duygusal Bildirisi) olduğunu belirtmektedir. Öztürk (2017)’ün de aktardığı gibi:

“Temel doğal haklar doktrinini kadınlara uyarlayan Gouges’in girişiminden çok daha sonra, Elizabeth Cady Stanton öncülüğünde 19-20 Temmuz 1848’de toplanan Seneca Falls Kongresi’nde ‘Duygular Bildirisi’ (Declaration of Sentiments) açıklanmıştır. Deklarasyon 100 kadın ve erkek tarafından imzalanmıştır” (s:53).

Taş (2016), ‘Duygular Bildirisi’ (Declaration of Sentiments)’in kadın ve erkeğin eşit yaratılmış olduğunu ve temel hak ve özgürlüklere yönelik eşitliklerini açık olarak ortaya koyduğunu belirtir:

“Bağımsızlık Bildirgesi üzerine neredeyse kelime kelime oturtulmuş olan bu bildiride; bütün erkek ve kadınların eşit haklara sahip olarak yaratıldığı, yaratıcı tarafından kadınlara da özgürlük, yaşam hakkı, rıza ve yönetsel haklar gibi sorgulanamaz hakların verildiği savunulmaktadır”(s: 167- 168).

Rönesans ve Aydınlanma Hümanizminin özne olarak tanımladığı Avrupalı beyaz erkeğin tarihsel anlatılarının değişmeyen bir homojenlik, sabitlik ve çizgisel anlayışı, bu çizgiselliğe uymayan insan doğasının barındırdığı tüm diğer farklılıkları baskı altında tutmuş, perdelemiş ve görünmez kılmıştır. Rönesans Hümanizminin insanı bir ‘varlık’ olarak kategorize ederek ‘öteki’ oluşturan eril yapısı kadını mutlak olarak ‘eksik’ ve ‘erkeğe göre’ tanımlamıştır. Çok yakın bir dönem olan 20’inci yüzyılın ortalarına kadar, kadının kendiliğine ve özne oluşuna ait tarihine, farklı dönemsel kategorilere ve farklı düzenlere sahip anlatılara yer verilmemiştir (Benhabib, S., Butler, J. ve diğerleri, 2006). Feminizm hareketi içinde örgütlenen feminist düşünürler, Hümanizmin yaratmış olduğu özne sorunu ile yüzleşerek ve onu eleştirerek geliştirdikleri kuramlarla kendi öznelerini inşa etmişlerdir. Hançer (2018)’in ifadelerine göre, feminizmin özne tartışmaları şu şekilde biçimlenmiştir: Feminizmin felsefi düşünsel anlamda başlatmış olduğu tartışmalar esasen kadın öznelliğinin hukuk ve siyaset bağlamında, demokratik kurumlar ve tüm pratiklerde özerk bir statüye kavuşturulması için, dönüşüme uğratılması gerekliliği ile başlatılmıştır. Bu tartışmalarda sorunsallaştırılarak ön plana çıkan temel konular: bağlamsal olarak kadın kimliğini nelerin oluşturduğu, kadın kimliğinin zaman ve mekânda nasıl biçimlendirilmiş olduğu, kadınlara ait cinsel farklılıkların paradigmasının zemininde nelerin olduğu ve de bir kategori olarak kadınlar kavramsallaştırmasının aşılıp aşılamayacağı yönündeki sorgulamalardan oluşmuştur. Feminizmin örgütlenmeye başladığı 20’inci yüzyıl başlarında feministler, eğitim, oy hakkı, eşit ücret hakkı ve mülkiyet hakkı konularında kadınların erkeklerin sahip oldukları haklardan yoksun oldukları için ve bu eşitsizliği ortadan kaldırmak adına temel vatandaşlık haklarını elde etmek ve fırsat eşitliği verilmesi için mücadele etmişlerdir. Birinci dalga feminizm, liberal felsefeye ait eşitlik fikrinden

beslendiğinden, kadınların erkekler ile eşit olduğunu ve bundan dolayı eşit hak ve özgürlük imkânına sahip olmaları gerekliliğini vurgulamıştır. Cevizci (2013), birinci dalga feminizmin teorik içeriğini şöyle özetlemektedir:

“Hümanizmin ve liberalizmin etkili olduğu kadar Marksizm ve Freudçu görüşlerin de etkisi altında gelişen birinci dalga feminizmin teorik çerçevesini, kadın ile erkeğin farklılığına değil de kadın- erkek eşitliğine yapılan vurgular belirlemiştir. Birinci dalga feminizm bu eşitliği vurgulamakla birlikte kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olmalarının yollarını bulmak için toplumdaki konumunu iyileştirmeyi ve kurtuluşunu sağlamayı da amaçlamıştır” (s: 681).

Birinci dalga feminizmin ataerkil düzen içinde şekillenen ilişkileri kuramsal ve politik bir kaygı içinde görmemiş olması, bu dönemde kadınların yoksunluklarının onları yeniden üretim alanı olarak belirlenen ev içi, özel alana hapsedmesinden kaynaklandığını savunan Güneş, (2017); yasalar karşısında kazanılan hakların kadınların özgürleşme adına yürüttükleri projelerinin gerçekleşmesinde yetersiz kaldığını şu cümlelerle ifade etmektedir;

“Liberal feminizm kadının ezilmesini biçimsel olarak özel alanda, evin içinde yani yeniden üretim alanında, özgürleşmesini de evin dışında, kamusal alanda ve/veya üretim alanında görmüştür. Bu yaklaşımın kuramsal ve politik unsurları özel/kamusal, ev içi/ev dışı, üretim/yeniden üretim alanları arasındaki sınırları aşamamış hatta bu ikili yapılar arasındaki geleneksel ilişkileri korumuştur. Kadınlar kanunlar önünde erkekler gibi birçok hak ve özgürlüklere sahip olsalar bile ev içindeki konumları değişmemiş, yeniden üretim alanındaki işler kadınların emekleri üzerinden sürdürülmeye devam etmiştir” (s: 246).

19’uncu yüzyılda giderek güçlenen Feminizm kadının toplumda yaşadığı zorluklar karşısında kendi konumunu sorgulamasına dayandırılmaktadır (Donovan, 1997). Kadınların eğitim kurumlarına kabul edilmeye başlanması ile çalışabilecekleri meslek alanları bulmuşlardır. Kadınların istihdam edildikleri meslek sayılarının artması ile de örgütlenmeler sayesinde uluslararası alanda da kadın hakları mücadelesinin genişletilmesi sağlanmış ve toplumsal hareket olarak belirli hedeflere ulaşmayı başarmıştır (Enginyurt, 2018).

2.2.2 İkinci Dalga Feminizm

Aydınlanma ile paralel tarihsel dönemde gelişen, temelde eşit özgürlük, eğitim ve hukuksal haklar talebi üzerine odaklanmış olan birinci dalga feminizm'in ardından Birinci Dünya savaşının etkisiyle etkisi azalan feminist hareket 60'lı yıllarda tekrardan canlanmıştır. ikinci dalga feminizm 1960'larda yaşanan ekonomik, sosyal, kültürel, siyasi değişimler ve 1970'lerdeki toplumun aktivist yapısıyla güçlenerek eşitlik mücadelesi ile birlikte özel alana, kadınların ev içindeki maruz kaldıkları eşitsizlikler temelinde cinsiyet rollerine, üreme, kürtaj, cinsel özgürlüğe, şiddet ve tacize odaklanmıştır. Bu teorisyenler eşitlik kavramını sorguladıklarında, erkek egemen söylemi içeren bağımsızlık, güç, us gibi kavramlarla inşa edilmiş olduğunu tespit etmişlerdir (Aydın, 2016). 20. Yüzyıl ortalarına doğru ikinci dalga feminizm sanayileşme ve Marksizm'in etkisiyle oldukça güçlenmiştir. İkinci dalga feminist hareket içinde oluşan sosyalist ve Marksist feminizm kadının yaşadığı sorunlara farklı açılardan yaklaşmışlardır.

Heywood (2019), Sosyalist feminizmin, kadınların eşit hak ve fırsatlara sahip olmaları halinde dahi özgürleşemeyeceklerini savunmuştur. Heywood (2019)'un görüşüne göre; *“Sosyalist feministlere göre kadın ve erkekler arasındaki eşitsizliklerin temelinde toplumsal ve ekonomik yapı yatmaktadır ve kadınların kurtuluşu topyekûn bir “toplumsal devrim”i gerektirir. Kadınların ev içi işlerle ve çocuk bakımıyla ilgilenmeleri kapitalizmin sürekliliğini sağlamaktadır”* (s: 276-277). Marksist feministler ise liberal teorinin öne sürmüş olduğu eşitliğe karşı çıkmışlar, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğe dayanan ilişkinin kaynağını kapitalizm olarak görmüşlerdir. Marksist feministlere göre kadınların erkeklerle eşit olmaları ve ekonomik olarak özgürleşmeleri ancak bu sistemden kurtulup sosyalizme geçiş sağlandığında gerçekleşecektir (Demir, 2014). Sosyalist ve Marksist feministler, kadın

ve erkek arasındaki eşitlik arayışına ait söylemlerine karşılık sistemin tamamen değişmesini savunmuşlardır. Avcil (2020), Kapitalizmin kadınlar üzerindeki ezici etkisini şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Kapitalizm sadece bir ekonomik sistem değil, aynı zamanda ataerkil yapıyı, kadının ezilmişliğini ve sömürülmüşlüğüne devam ettiren bir sistemdir. Radikal feministler kadınların ezilmişliğinin nedenini ataerkillikte ararken sosyalist ve Marksist feministler bunun sebebi olarak kapitalizmi görmektedirler” (s: 1299).

Simone de Beauvoir’ın 1949 yılında yayımladığı ‘İkinci Cins’ isimli kitabı yaklaşık olarak on yıl sonra ikinci dalga feminist hareketin düşünsel alt yapısının çıkış noktası olmuştur. Simone de Beauvoir bu kitapta erkek egemenliğinin varlığına yönelik oldukça kapsamlı bir analiz ortaya koymuştur. Beauvoir’ın ortaya koyduğu ‘kadın doğulmaz, kadın olunur’ söylemi ilk kez cinsiyetin, biyolojik olarak tanımlanabilir bir nitelik değil, toplumsal kalıplar tarafından dayatılan bir örüntü olduğunu ifade etmektedir. Düzkan (2021), Beauvoir’dan önce cinsiyetin ontolojik bir sorun olarak ele alınırken, kadınların belli alanlarda haklar talep ettiklerinden söz etmektedir. Fakat, Beauvoir cinsiyetin toplumsal/epistemolojik bir sorunsal olduğunu ortaya koymuştur. Bu teori doğuştan doğal olarak sahip olunan cinsiyet (sex) ve sonradan aile ve toplum tarafından şekillendirilen toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Walters, 2009). İkinci dalga feminist hareketin başlamasında teorik olarak büyük bir etkisi olan Simone de Beauvoir’un ‘İkinci Cins’ adını taşıyan eserinde ‘kadınların kurtuluşu kadınlarından başlayacak’ doğum kontrol yönteminin kullanılmasının kadınları özgürleştirerek önemli bir unsur olduğunu savunmuştur (Taş, 2016: 170).

Ertuğrul (2019)’a göre, ikinci dalga feminist düşünürler Batı kültürünün dayatmış olduğu patriarkal kuramla şekillenen, heteroseksist ve hiyerarşik ikili karşıtlıklar üzerine kurulu yapıyı eleştirmişlerdir. Bu eleştirilerini verili kadın – erkek

kategorilerinin biyolojik ve kültürel olarak belirlenimlerinin ayrımının farkındalığı ile gerçekleştirmişlerdir. Bu farkındalık birinci dalga feminizmin durağanlaştığı ve motive edici bir güce ihtiyaç duyduğu dönemde Simone de Beauvoir'un 'kadın doğulmaz, kadın olunur' söyleminin, cinsel kimliğin kadını tahakküm altında tutan ataerkil sistemin politikaları tarafından dayatıldığı tezini savunması ile gelişmiştir. *"Her ne kadar 1950'lerde toplumsal cinsiyet kavramının varlığından henüz söz edemesek de Beauvoir'ın argümanı, feministlerin daha sonra kullanacakları bu kavramın bir habercisi niteliği taşır"* (Direk, 2018: 48). Bu yaklaşım daha sonra Judith Butler (2010)'in cinsiyetin *"...aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın aslında ayrım falan olmadığı ortaya çıkar"* (s: 52) yönündeki görüşlerinin de dayanağını oluşturacaktır. Düzkan (2021), Simone de Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet kitabında değinmiş olduğu "öteki" kavramının kadınların birçok alanda maruz kaldıkları eşitsizliğin kaynağı olmasını belirtmesine yönelik olarak şu yorumu yapmıştır:

"Simone de Beauvoir kitabında kadın nedir, kadını kadın yapan nedir gibi sorulara cevap ararken, kadın ve erkeğin toplum ve toplumsallaşma içerisindeki konumunu da hem gözler önüne seriyor hem de eleştiriyordu. Erkek, rasyonel, düşünen varlık, özne gibi insanın özüne atfedilen zihinsel faaliyetleriyle kavramsallaştırılırken kadın, insan özünde görülen zihinsel özelliklere referanslarla değil bedensel özelliklere referansla, 'erkeğin ötekisi' olarak kavramsallaştırılmıştı. Kadın, anne veya anne olabilir varlık olarak, rasyonel yerine duygusal olmasıyla öne çıkıyordu. Beauvoir, 'kadınların tarihsel bir olay sonucu değil, insanlığın var oluşundan beri sömürüldüğünü ve ötekileştirildiğini' söylemekteydi" (URL 2).

Zeynep Direk, 'Cinsel Farkın İnşası' isimli kitabının içinde kaleme aldığı 'Cinsiyet Farklılığı ve Kuir Kuramı' (Direk, 2018) isimli makalesinde, Simone de Beauvoir'ın 'İkinci Cins' adlı eserinde kadınların ezilme sebeplerinin nedeninin kadınlara ait doğal farklılıklardan kaynaklanan bir normalite olmadığını, ezilmeyi yaratan nedenlerin tarihsel ve toplumsal olarak kurgulandığını öne sürmüştür. Bu makalede Beauvoir kadın kimliğinin toplumsal ve tarihsel olarak kurulumunun nasıl

aşılabilirliğine yönelik; *“Kadınlık durumundaki birine bu durumun dışındaki imkânlar nasıl açılabilir? İnsanlıktan dışlanmış olan kadın, insanı insan yapan imkânlarını gerçekleştirebileceği bir oluş sürecine nasıl girebilir? Nasıl hem insan hem de kadın olunabilir?”* (Direk, 2018: 211) sorgulamaları ele alınırken buna verdiği yanıt kadının dünyada kendini gerçekleştirmesinin gereğinin evin dışı olduğu ve kadının ancak bu şekilde kendi farklılığını koruyarak yepyeni bir heteroseksüel ilişki kurulabileceğini ifade etmiştir. Beauvoir kadının erkek egemenliğinden kurtulmasının yolunun, ortaya koyacağı eşitlik talebinin ancak eril toplumsal, tarihsel ve kültürel tahakkümlerle mücadele ile gerçekleşebileceğini söylemektedir. Beauvoir’ın bu düşüncesini evin dışında kamusal/özel alan ayrımına karşı gelen bir eylemlilik fikri ile desteklemesi Carol Hanisch’in ‘Kişisel Olan Politik’tir’ mottosunda yer alan düşünsel altyapının eril iktidarın politikaları altında ezilen kadınların, kadın kimliğini ortaklaştırıcı bir zeminde buluşturarak, eyleme geçme düşüncesi ile mümkün olacağı savunusu ile örtüşen bir niteliktedir.

İkinci dalga feminist hareket içinde farklı söylem, eleştiri ve politika tutumlarını benimseyen farklı feminizmlerden bahsedilmektedir. kişisel olanın politik olduğunu savunan Radikal feministler bu dönemde ‘Kişisel Olan Politik’tir’ sloganını sahiplenmişlerdir. ‘Kişisel Olan Politik’tir’ söylemi Demir (2014)’ün ifadesi ile; *“temelde aile içinde patriyarka düşüncesinin uzantısıdır ve aile içinde gerçekleşen ilişkiler bu düşüncenin boyutlarını taşımaktadır”*(s: 69). 1960’lardan 1980’li yılların sonuna kadar devam eden ikinci dalga feminist hareket içinde, radikal feministler öncelikle beden, toplumsal cinsiyet rolleri, cinsel farklılıklar, iş bölümü alanlarını öne çıkararak kadın ve erkekler arasında oluşturulan farklılıklara odaklanmışlardır. *“Kadınlar kendilerini baskı altına alan bir sınıf olarak görmeli ve tüm mücadelelerini kendilerine karşı baskı uygulayan erkeklere yöneltilmelidir”* (Şişman, 2018: 44).

Birinci dalga feminizmin esas hedefi kamusal alanı dönüştürüp bu alanda hak sahibi olarak yer almak endişesini taşıyorken, ikinci dalga feminizm özel alanın dönüştürülmesi talebini ortaya koymuştur. Bu bağlamda ikinci dalga feminist hareket içinde ‘Kişisel Olan Politiktir’ sloganı ile kişisel olanı temsil eden ‘özel’ ve ‘mahrem’ alanın önemi belirleyici olmuştur. Carol Hanisch’in 1969 yılında kaleme almış olduğu ‘Kişisel Olan Politiktir’ sloganı feminist hareket içinde dönüştürücü bir söylem görevi üstlenerek, özel/kamusal alan ayrımını yıkmak için kadınların eşitlik taleplerinin politik bir söylemle sahiplenilmesini sağlamış ve feminist hareketin politik olarak örgütlenerek ataerkil tahakküme karşı duruş sergilemesini sağlamıştır. Bu bağlamda Carol Hanisch’in ‘Kişisel Olan Politiktir’ mottosunda öne çıkan kadınlarla özdeşleştirilen ev içi yaşam alanındaki ezme ve ezilme ilişkilerinin de mevcut tarihsel yapı içindeki heteromaskülen anlayışın getirisi olan eril tahakkümün iktidar alanı altında tutulmak istenmelerine dayandırılırken bu sorunun ancak politik meseleler şeklinde tanımlandığında çözümlenebileceğine işaret eder. Mol (2021), ‘Kişisel Olan Politiktir’ mottosunun kapsamını şu şekilde ifade etmektedir:

“...buradan hareketle kamusal/özel alan ayrımı sorunsallaştırılır ve kamusal alanın erkeklerin, özel ve ailevi alanın kadınların alanı olarak tanımlanmasına itiraz edilir. Bu itiraz kadınların kamusal alanda karar alma süreçlerine katılımının önündeki yapısal engelleri vurgularken, özel alanda ve aile içinde ortaya çıkan baskı ve ezilme ilişkilerinin nasıl gizlendiğini hatırlatmaktadır.” (URL. 3)

“Kişisel Olan Politiktir” mottosu kadının görünmeyen emeği, kadın bedeni ve kadına yönelik şiddet konularını tartışmaya açmıştır. 19’uncu yüzyıldan itibaren kadınlar kamusal alanda, erkeklerle eşit statüde ve güvenli bir şekilde görünür olmayı, eğitim ve hukuksal anlamlarda eşitliği, ücretli bir işe sahip olmak, oy ve kürtaj hakkı konularında hak taleplerinde bulunmuşlardır (Lamoureux, 2004). Sosyal, siyasi, ve ekonomik olarak talep edilen “eşitlik” anlayışı, 1960’larda başlayan 1980’lerin sonuna kadar süren ikinci dalga feminist mücadelede yerini cinsel farklılıklar, beden,

toplumsal cinsiyet rollerinin “farklılıklar” üzerinden irdelenen mücadelesine bırakmıştır. İşte bu dönemde ortaya atılan ‘Kişisel Olan Politiktir’ sloganının söylemsel olarak altında yatan itici güç ve karşı çıkış nedeni; kadınların cinsiyetleri üzerinden ayrıştırılan kamusal/özel alan ayrımına yönelik olmuştur. ‘Kişisel Olan Politiktir’ mottosu mahrem olarak nitelendirilen özel alanda kadının bedenine ve görünmeyen emeğine yönelik her türlü şiddetin mücadele mekanını kamusal alan olarak önermiş, şiddetle mücadeleyi kişisel olmaktan çıkartıp herkesin sorunu haline getirmiştir. Savcı (2019), ‘Kişisel Olan Politiktir’ söyleminin feminizmin öznesi olarak kadının kişisel sorunlarının kamusal alana taşınmasında üstlendiği misyonu şu şekilde ifade etmektedir:

“Küresel ölçekte kadınlarca sloganlaşan kişisel ya da özel olanın yani; kadın bedenine dair annelik, cinsellik, kürtaj gibi konular yanında; evlilik, cinsel ayrımcılık, cinsel yönelim vb. gibi konuları da kapsayan, kadınlara yönelik her türlü ayrımcılık, baskı ve sömürü ilişkilerinin politikaya konu olması gerekliliğinden bahseden ünlü slogan feminist hareketin kapsamını ve argümanlarını zenginleştirmiştir. Feminizm, bu söylem üzerinden; ev içi emek, bakım hizmetleri, evlilik içi taciz, şiddet, tecavüz gibi noktalarda bu konuların politiklaşmasını ve kamusal alanda politik çözümler üretilmesini baskı mekanizmaları yoluyla sağlamaya çalışmıştır” (s: 27).

Hanisch, ‘Kişisel Olan Politiktir’ makalesinde kadınların sıklıkla ‘bilinç yükseltme grupları’ olarak sadece terapi amaçlı problemlerini konuşmak için toplandıkları grubun amacına yönelik yanlış giden, eksik bir şeyler fark etmişti. Bu gruptaki kadınlar için konuşulanlar sadece terapi amaçlı kişisel olaylar üzerine dayandırılmaktaydı. Özellikle özel hayata yönelik ve beden ile ilgili, cinsellik, kürtaj konularının tartışılmasını gereksiz bulmakta ve kişisel olarak çözüm üretemedikleri sorunları kolektif bir kadın hareketinin çözemeyeceğini düşünmekteydiler. Carol Hanisch’in terapi gruplarında fark ettiği şey, sorun olan meselelere kişisel çözümler bulmanın mümkün olamayacağıydı. Ona göre; kişisel problemlerin tümü politik problemlerdi. Düşüncelerini kaleme aldığı ‘Kişisel Olan Politiktir’ makalesi, kişisel

olandan hareketle bir sınıf mücadelesinin oluşması açısından, kategori olarak da kadını ilk kez politik bir özne statüsüne taşıdığından dolayı feminist tarih ve ikinci dalga feminizm için bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Mol (2021), bu sloganın feminizm hareketi içindeki önemini şu şekilde ifade etmektedir:

“...özel olan politiktir” ifadesi, neredeyse tüm dünyada feminist gruplarca sahiplenilmiş ve esas olarak kadınların ezilmesi sorununu tüm boyutlarıyla politik alanın bir konusu haline getirmeyi hedeflemiştir. Böylece ev ya da özel alan içine hapsedilen ve kadınların ortak olarak deneyimledikleri sorunların görünür kılınmasının önemini; daha da önemlisi bunların altında yatan politik işleyişi ortaya koyarak sorunun politik düzlemde çözülmesi gerektiğini vurgulamıştır.” (URL. 4)

Carol Hanisch, sahip olunan feminist bilinç kadar kadının kolektif bir çatı altında politik özne ye dönüşmesinin ancak eyleme geçmekle mümkün olabileceğine inanarak eylemin yöntemini ve gerekliliğini sorgulamıştır. “Kişisel Olan Politiktir” makalesi ile kadınların ortaklaştıkları farklı ezilmişlik durumları, mahremi kabullenilmesi, istismar ve şiddete yönelik eylemin mekanını kamusal alan olarak işaret etmiştir. Kadın bedeni görünmez emeğinin eril tahakküm altında ezilmesinin toplumsal ve politik sorunlar olduğunu vurgulamıştır. Bu mücadelenin de kadın kimliğini ‘politik bir özne’ olarak konumlandırarak verilebileceğini savunmuştur. Kadınların patriarkal düşünce karşısında evrensel bir baskıya maruz kaldığını savunan feministler, bu baskı karşısında kadınların ‘kız kardeşliğini’ kadınlar adına bir kolektivite olarak tanımlamıştır (Hançer, 2018). Bu bakış açısı ile kolektif bir bütünlük içine yerleştirilen tekil kadın kimliğinin küresel anlamda tüm kadınları temsil edemeyeceği fark edilmiştir. Feminist teoride üretilen görüşler bu kabulün kadın kimliğini kategorize edip hiyerarşik bir düzleme yerleştirilmesi fikrinin eleştirisi üçüncü dalga feminizmin odaklandığı konu olmuştur.

İkinci dalgada feministler kişisel alanın devlet tarafından korunmayışına, siyasetin kamusal alana dahil oluşuna (Uzun, 2022) dikkat çekerlerken söylem ve

eylemlerinde özel-kamusal alan ayrımını öne çıkarmışlardır. Ev ve aile gibi kişisel alanları kapsayan özel alan, iş ilişkileri ya da toplumla ilgili etkinlikleri kapsayan kamusal alan ayrımına değinmişlerdir. Kadınların ‘mahrem’ olarak tanımlanabilecek ‘özel’ alanlarında, ‘kişisel’ olarak maruz kaldıkları, yaşadıkları şey ve olaylar esasında toplumsal yapı tarafından şekillendirilirken toplumun bir parçası ve sonucu olduğu ve bu yapının değiştirilebileceğine işaret etmektedirler. Böylelikle ikinci dalga feminizmde, kadınların cinsiyetlerinden dolayı toplumsal ve kültürel anlamda uğradıkları tahakküm ve ötekileştirmeler vurgulanarak, kadınlar arası bir dayanışma olarak nitelendirilen ‘kız kardeşlik’ ruhu önerisi getirilmiştir (Sezgin, 2014). İkinci dalga kadın hareketi içindeki feministler tüm toplumlarda kadınların ezilme sebeplerinin benzer ataerkil sistem yapısından kaynaklandığını ileri sürmüşler ve bu benzerliğin homojen bir bütünlük oluşturan evrenselleştirici niteliğini savunmuşlardır Altuntaş (2012), ikinci dalga feminizmin tam da bu iddialarından dolayı eleştirildiğini ifade etmiştir. İkinci dalgada yer alan feministler aile kurumunun ataerkil yapısını cinsiyetçi sömürüye dayanan ve çeşitlendiren bir durum olduğundan eleştirmişler ve kadınların kendi bedenlerini erkeklerin kontrolünden çıkartılması için mücadele etmişlerdir. İkinci dalgada kendi bedensel özgürlüklerini savunan kadınlar bedenlerini ataerkil norm sistemlerinin baskıcı denetiminden kurtarmak için kendi bedenlerine sahip çıkmak, üzerinde söz sahibi olma ve kürtaj haklarını istemişlerdir. Batı’da kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olamamasından dolayı doğum kontrolünün yaygınlaştırılması talebi gündeme getirilmiş, güvenli doğum kontrolü sağlanamadığından kürtaj hakkının tanınması istenmiştir. 1967 yılında verilen mücadeleler sonucunda Kuzey Avrupa, Amerika ve İngiltere’de doğum kontrol uygulaması yasalaşmıştır (Enginyurt, 2018).

1970'lerin ortalarına denk gelen dönemde hızlı bir gelişme gösteren feminist düşünce toplumsal cinsiyet kavramını sorgulamaya başlamış ve bu sorgulamalar sonucunda cinsiyet farkının oluşumunu anlamaya odaklanmıştır. Feminizmin cinsiyet rolleri ve farklılıkları konularına ağırlık vermesi bu konulara yönelik akademik çalışmaların da artmasına imkân sağlamıştır (Boyacı, 2018). İkinci dalgada kadınlar bedenlerinin özgürlüğünü savunmuş ve bedenlerini ataerkil norm sistemleri üzerine kurulmuş baskıcı denetimlerden çıkarmak adına kürtaj ve kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olma hakkı istemişlerdir. Yapılan mücadeleler sonucu İngiltere, Fransa ve ABD gibi ülkelerde doğum kontrolü yasallaşmıştır. Bu noktadan sonra ikinci dalga feminizmden bazı yönleri ile ayrılan üçüncü dalga feminizm 1990'ların ilk yarısına denk gelen dönemde başlamıştır.

2.2.3 Üçüncü Dalga Feminizm

Feminizmin üçüncü dalgası olarak adlandırılan dönem 1990'lı yıllara denk gelmektedir. Üçüncü dalga feminizmi niteliksel olarak ilk iki dalganın antitezini ve sentezini bir arada taşımayı başarmıştır. Rebecca Walker üçüncü dalganın fikir annesi olarak anılmaktadır. Biseksüel ve Afrikalı kimliğiyle Rebecca Walker 1992'de yazmış olduğu bir denemede heteroseksüellikten farklı cinsel tercihleri bulunan ve beyaz ırktan olmayan kadınların feminist oluşumlarını temsil etmek için 'üçüncü dalga feminizmi' terimini kullanmıştır (Nurcan, 2014). Bu dönemde, kadınların farklı ezilme biçimlerine sahip oldukları göz önünde bulundurularak kadınlar arasındaki farklılığın varlığına vurgu yapılmaya başlanmıştır. Tüm kadınların ezilme biçimleri aynı değildir. Kadınlar arası farkların oluşumunda toplumsal gelenekler, ait olunan sınıf, etnik kimlik ve cinsel yönelim, kadınlar arasında yer alan farkları oluşturup görünür kılmaktadır. Feministler, farklılığın görülmesinin ve ezilme biçimlerine göre politika üretilmesinin önemini vurgulamışlardır (Kolay, 2015). 1990'lı yılların ilk yarısında

yaşanan büyük bir kültürel değişimle başlamış olan üçüncü dalgada yer alan feministler ikinci dalganın mutlak eşitlik talebine karşın farklılıkların öneminin vurgulanması ve tartışılması gerekliliğini gündeme getirmişlerdir. Bu bağlamda ikinci dalga, kadın olmanın birleştiriciliğini odak noktasına alırken, üçüncü dalga ırk ve cinsel yöneliminden dolayı dışlanıp eziyete uğrayan kadınları da düşünce kapsamına almayı gündeme getirmiş ve kimliklerin farklılıklar üzerinden konuşulmasını savunmuştur. Üçüncü dalga feminist hareket, grup ve bireyler üzerinde baskı oluşturan yapılara karşı çıkmıştır. Kimliklerin göreliliğini, savunurken ‘kadın’ kategorisinin de evrensel veya tekil olarak değerlendirilmesini sorgulamış ve ikinci dalga feminist teorisinin ortak kimlik veya özne tanımı ile kategorize edilen kadının özneliliğinin inşasında zorunlu bir kategori olmadığını savunmuştur. Kadınların kolektif kimlik arayışlarında cinsiyetin de bir kimlik kategorisini temsil etmediği görüşü savunulmuştur. Kadınların kimlik kategorilerine hangi bağlamlar üzerinden açılımlar yapıldığı Hançer (2018), tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

“Bu bağlamda, farklılık üzerinden okunan kimlik tartışmalarının vardığı noktaya bakılırsa kadın kavramının muhtevasına ilişkin yeni anlamların yaratıldığı görülür. Bu yeni anlamlar ise sıklıkla; ırk, sınıf, etnik ya da ulusal köken biçimindeki var oluş biçimlerine ya da kadınların yeni yaşam tarzlarına yönelik mücadelelere dayandırılır” (s: 185).

Bu dönemde üçüncü dalga feminist gruplar temelde ataerkil toplumsal yapıyı eleştirirken var olan sorunlara yönelik ortak bir çözüm üretememişlerdir. Feminist hareketle örgütlenen kadınların eylemlerini ‘kimlik’ kavramı ekseninde oluşturarak kadınları ataerkil düzenle şekillenen sistemde var kılıp, görünürlük kazandırsa da post-modern düşünsel tartışmaların yarattığı paradigmlerin etkisi ile feminist mücadele içinde yetersiz kalmıştır. Bu nedenle düşüncelerini farklı şekilde ortaya koymaya çalışan feminist gruplar oluşmuştur. Taş (2016), feministlerin düşünsel ve pratiksel olarak bölünmelerinin nedenini sadece kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizliği

eleştirmekle kalmamış olmalarına, bununla birlikte aynı zamanda savaş, çevre sorunları, ekonomik kalkınma, sosyal eşitlik, güvenlik gibi önemli konularda alternatif bir kadın bakış açısı sunma çabası içinde olmalarına bağlamaktadır. Üçüncü dalga feminizm ötekileştirilen kimliklerin feminist söyleme dahil edilmesini amaçlamıştır. Kadınlığı tasvir eden dilin yeniden inşasını öneren üçüncü dalga, post-feminizm, siberfeminizm, ekofeminizm ve queer teori ile feminizme heterojen, çok katmanlı bir yapı kazandırmış olsa da bu parçalı yapı düşünsel birçok sürtüşmeyi de beraberinde getirmiştir. Post-yapısalcı feministler çeşitlilik ve çoğulluğu merkeze alarak tek bir merkezi yapıyı reddetmişlerdir. Cinsiyetlere yönelik, erkek - kadın, maskülen - feminen, heteroseksüel - homoseksüel, gibi etiketlerden oluşan algıların yıkılması gerekliliğini savunmuşlardır.

Ertuğrul (2019), feminist hareket içinde üçüncü dalga feminizmin eleştirisinin şu yönde olduğunu belirtir:

“Özellikle kadın kategorisinin evrenselliğine ve ortaklaştırıcı bir deneyimler bütünü olarak ifade edilişine karşı çıkışlar, feminizm ve post-yapısalcı düşüncenin kesişiminde kendisini göstermeye başlar. Yekpare bir kadın kategorisinin tarih, zaman, coğrafya, bağlam fark etmeksizin ezilme deneyimlerinde kadınları ortaklaştırdığı fikrine itirazlar, Üçüncü Dalga’nın feminist yönelimlerinin temelinde yer alır.” (URL 5).

Bu tartışmalar çarpıcı bir şekilde Judith Butler’in ‘Cinsiyet Belası’ isimli kitabında yer almaktadır. Judith Butler, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını birbirinden ayırırken söylemlerin önemini belirterek ve Hanisch’ten beri sürmekte olan; psikolojik, spiritüel, metafizik ve tarihsel açıklamaları geçersiz kılma yönünde post-modern feminizme farklı bir yön vererek ivme kazandırmıştır (Ağın, 2020). Post-feminist yaklaşımlar toplumsal cinsiyet normlarından hareketle kadın özgüllüğünü, onun biyolojik özellikleri ve toplumsal annelikle nitelemesiyle tanımlanmasına karşı çıkmışlar ve kadın kimliğini cinsiyete dayalı tanımlamalardan özgürleştirmek adına yeni kuramlar ortaya atmışlardır. Simone de Beauvoir’un ‘kadın

doğulmaz, kadın olunur’ ifadesindeki, kadının kültürel olarak anlamlandırılmış, tarihsel bir düşünce olduğu fikrinden hareketle toplumsal cinsiyetin tarihselliğine vurgu yapan Butler, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin performatifliği iddiasını da bu düşünce bağlamında tartışmaya açmıştır. Habib (2019), üçüncü dalga ile gündeme gelen ‘kesişimsellik’ kavramının toplumsal cinsiyet ile ayrımcılığa dayanan diğer ötekileştirme sistemleri arasındaki kesişimsel ilişki noktalarını ifade etmek için kullanılmakta olduğunu ifade ederken, Judith Butler’in cinsiyetin performatifliğine yönelik ortaya koyduğu yaklaşımının kesişimsellik kavramı ile örtüşerek LGBTİ+ ve trans haklarının, üçüncü dalga feminizmin temel odak noktalarından biri olduğundan bahsetmektedir. Akademik araştırmalardan da etkilenen üçüncü dalga feminizm teorisi toplumsal cinsiyet ile cinsel yönelimi akışkan olarak nitelendirirken, bu teoriler kadın ve erkek arasında var olan hiyerarşik kurumsallaşmış yapıya yerleşememiştir (Baran, 2021). İkinci dalga feminizmin ‘Kişisel Olan Politiktir’ yaklaşımının tersine üçüncü dalga feminizm bireysel özgürleşmeyi ön plana çıkardığı için eleştirilmiştir. Baran (2021), üçüncü dalgada bireysel özgürleşmenin etkisinin artmasının kadın hareketini zayıflatan bir unsur oluşu arasındaki ilişkiye değinirken, bu iddianın geçersizliğini ortaya koyan görüşler olduğunu da savunmakta ve feminist teorilerin erkeklik çalışmaları, LGBTİQ+, queer çalışmaları, ve profeminist hareketler bağlamında düşünce çeşitliliğine olanak sağlayan çeşitlenmesinin nasıl ittifaka dönüşebileceği üzerine sorular sorulmuş olduğuna dikkat çekmektedir. Ertuğrul (2019), ikinci dalga feminizmin biyolojik ayrımı öne çıkaran özcü, kolektif bir kadın kimliği politikası etrafında örgütlenişinin feminizm hareketini birtakım siyasi açmazlara sürüklediğini ve bu noktada feminist teorinin beden üzerinden hayat bulan kimlik politikalarının açmazına yönelik yenilikçi bir anlayışı tartışmaya açtığını belirtir. Bu tartışmaların başında kadınlara ait ortak verili bir doğa ve biyolojik aidiyet fikrini yapı sökümüne

uğratan sosyalist feminist Donna Haraway’ın 1980’li yıllarda kaleme aldığı ‘Siborg Manifestosu’ gelmektedir. Haraway, toplumsal cinsiyet bağlamında tarihsel ve sınıfsal olarak var olan bedenli bir özne tasviri olarak insan fikrini reddeder. Haraway, Siborg miti ile bedenli özne olarak insanın; makinalarla, hayvanlarla ve uygunsuz ötekilerle olan akrabalığının tahayyülü üzerine ilişki kurabilmek üzerine düşünür. Haraway, bedenin teknoloji ile şekillenen, sürekli değişen bir şey olduğunu ileri sürmektedir. Haraway (2006)’nın, teorisinde öne sürdüğü ihtimaller, gelecekte değişmeyen kimlikler, aidiyet, sabit bir insan doğasının ve toplumsal cinsiyetle belirlenebilen nitelikte bir özne fikrini yok eden bir hayaldir. Kimlikli bir beden fikrinin sınırlarının yok oluşu kadınların eril tahakkümden kurtuluşunun ihtimalini varsayar. Haraway beden üzerinden özne’nin iktidar mekanizmalarına tabii kılınışına Siborg figürü ile yeni bir bakış açısı sunar. Herhangi bir aidiyet, kök ve bağlılığı olmayan Siborg toplumsallığı belirleyen göstergelerden kopmuş, tamamlanmış bir bedeni olmayan bir süreçselliği ve oluş halini ifade eder. Varol (2014), Haraway’ın feminizmin kolektif kadın kimliği politikası geliştirerek örgütlenişine yönelik eleştirilerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Siborg, ihlal edilmiş sınırlar, güçlü kaynaşmalar ve tehlikeli olasılıklarla ilgilidir. Bu da, kimliğin parçalı yapısını tanıyan, dolayısıyla, cinsiyetin ırk, sınıf, statü gibi diğer toplumsal eşitsizliklerle birlikte var olmasına olanak tanıyan bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla, kimlik özsel, bütünlüklü ve saf değil, parçalı ve çelişkilidir. Kimliğin bu yapısı bir insanın feminizmini tek bir sıfatla adlandırmasını, dahası, her koşulda bu ismi korumakta ısrar etmesini hayli zorlaştırmıştır. Kaldı ki, adlandırmak dışlamaya yol açmaktadır. Yine kimliğin bu niteliği nedeniyle, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi olgular, 'özel' birliğe inanmanın temelini oluşturamaz” (s: 223).

Haraway, bedensel olanın biyolojik ve doğal atfedilen özelliklerine yönelik tanımları yapı – sökümüne uğratarak feminizme yeni bir beden politikası üzerinden özne oluşu öteleyen bir bakış açısı kazandırır. Bu noktada feminizmin öznesinin kim olduğu veya olabileceği konusu feminizmin sorgulamalarında gündeme gelirken;

Haraway, marksizm ve feminizmde hakim bütüncül özne ve öznelğin tahayyül algısını şu şekilde eleştirir:

“Feminizmler ve Marksizmler, bir ‘ezme/baskı uygulama kerteleri’ hiyerarşisi perspektifinden bakarak ve/veya gizil bir ahlaki üstünlük, masumiyet ve doğaya daha fazla yakınlık konumundan hareketle bir devrimci özne kurmayı öngören Batılı epistemolojik buyruklarda direğe toslamış durumdadırlar” (Haraway, D., 2006: 63, akt. Ertuğrul).

Haraway, yaratmış olduğu bedenin sınırsızlığı ile öznenin sınırsızlığını Siborg miti üzerinden, insan merkezli teorilerin ürettiği üstünlük ve hiyerarşi ile kadınların ikincilleştirilerek ezilmelerinin dayanağını da yıkmış olur. Çünkü: kadının ezilmesi içine kapatıldığı organik bedeni kökenlidir (Bozok, 2019). Haraway ‘Kişisel Olan Politiktir’ mottosuna içkin ötekilik ve hiyerarşik düzen meselesini, tüm gözden çıkarılmış bedenleri, ırksal aidiyetleri, cinsiyetlendirilmişleri ve ötekiler fikrini yıkarak varoluşu bambaşka bir bio - politik konuma taşır. Foucault’nun çalışmalarında beden analizi oldukça önemli bir yer tutmuştur. Ona göre beden, iktidarın etkilerinin gözlemlenebileceği bir uzamdır. Foucault’a göre kimliklerimiz öznel deneyimlerimizin bir sonucudur. Özneler de iktidarın ürettiği söylemler ile var olurlar (Topan, 2021). Bu yaklaşıma göre dünyaya dair bilgi ve deneyimlerimiz birey ve özne tarafından değil söylem tarafından üretilir. Foucault’da ‘öznenin ölümü’ bu durumda fail ve öznenin yokluğu tezini önerir. Modernite ile inşa edilen sabit ve kurmaca özne post-modernitede kendini sürekli olarak inşa edebilen bir özneye bırakmıştır. Haraway’in cinsiyet sonrası Siborg figürü onun karşı durduğu bütüncül öznenin ölümünü temsil etmektedir. Haraway (2006), Siborg’u toplumsal cinsiyet sonrası olarak tanımlasa da bugün hala kadınların ‘enformatik tahakküm’ sömürüsüne maruz kaldığını söylemektedir. Bazzichelli, (2008)’ e göre; kültürel, sosyal ilişkilerde şekillenen insanın günlük yaşamı gözetim ve denetim üzerinden kurulan ‘enformatik tahakküm’ altındadır. Varol (2014), Haraway’in, kadınların ‘enformatik tahakküm ’ün

dünya çapında yarattığı üretim / yeniden üretim ve iletişim sistemiyle bütünleşmiş ve onun sömürüsüne maruz kaldığı yönündeki görüşlerini paylaşmaktadır. Haraway'ın önerdiği feminist politika Siborg figürü tanımlı bir insan bedeninin canlılık ilişkilerinin değiştiği ve dağıldığı boyutta bedensel deneyimin biyolojik bağlantılarını ve ataerkil tahakkümü saf dışı bırakarak, kimliği öngörmeyen yeni bir imkanı olası kılarak, günümüzde Siborg'un güncel teknolojinin yarattığı tahakküm ilişkilerinin taşıyıcısı olması Siborg'un karanlık tarafı olmuştur (Bozok, 2019). Tatsuya Nomura, insan ve robot ilişkisinde cinsiyete ilişkin etkileşimi ele aldığı 'Robots and Gender' (Nomura, 2017), isimli araştırma makalesinde, robotik tasarımlarda davranış, görev ve rollerin cinsiyete dayalı farklılıkları ele almıştır. Nomura (2017)'ya göre: Japonya'da ev veya ofis işlerine yardım için tasarlanan robotlar Japonya'nın cinsiyetçi iş bölümü esas alınarak kadın ve erkeklere atfedilen geleneksel rollere göre üretilmişlerdir. Cinsiyete dayalı eşitsiz toplumsal ilişki ağı yapay zeka ve robot tasarımlarına da aktarılmıştır. Cinsiyet eşitsizliğine yönelik eleştiri getiren bir diğer feminist oluşum da üçüncü dalga feminist hareket içinde gelişen, siyasi bir odakla aktivizmi benimseyen Ekofeminizm olmuştur. Ekofeminizm; yeryüzünde hakim olan ataerkil yapılaşmanın yarattığı düzenin kadın ve çevre sorunlarının kaynağının olduğu tezinden hareket etmektedir. Doğanın sömürülmesi, tahribata uğratılması ile kadının sömürülmesi arasında bağ olduğu tezinden yola çıkan ekofeminizm bu çıkarıma; dualist düşüncenin oluşturduğu iktidar yapısının ikiliklere dayanan ayrımından ulaşır. Plumwood (2017)'a göre bahsedilen ikilik; doğa -kadın, kültür – akıl, etken – edilgen, efendi – köle, erkek - kadın ikilikleri arasındaki iktidar oluşturma süreçlerini anlatır (akt. Öztürk, 2020: 405). Eril tahakkümün kadın ve doğa üzerinde yarattığı yıkımın ancak kadın bakış açısına duyarlı feminist bir yaklaşımla engellenebileceğini savunmaktadır. Plumwood (2004), ekofeminist oluşuma yönelik şu ifadeleri kullanmıştır: "*Feminizm ve çevreciliğin*

kesiştiği noktaları tartışmak için bir araya gelen kadınlar, kadınlara ve doğaya saygı duyulması gerekliliğinin altını çizerek insanlık tarihi boyunca kadın ile doğanın ilişkilendirildiğini ve ikisinin de baskı altında tutulduğunu ifade etmişlerdir” (s:33).

ağlar boyunca kadın ve doğa arasında akıl – dışılık, kaotiklik ve kontrol edilmesi gereken varlıklar dışıncesi üzerinden kurulan yaptırımlar kadın ve doğayı ataerkin koyduğu sınırlarla kontrol edilebilir kılmıştır. Ekofeministler kadın ve doğanın tahrip edilip sömürülmesinin sebeplerini tarih boyunca ataerkil yapılaşmanın yarattığı hiyerarşik tahakkümün kadın ve doğayı kontrolü altına alma çabasından kaynaklandığını savunmaktadır. Ekofeminizm’in eleştirisi ataerkil düzenin yarattığı kapitalist sistem tarafından kadın ve doğanın ‘maddi’ kaynaklar olarak görülmesidir. Birkeland (1993)’ın ne sürdüğü düşünce esasında ekofeministlerin kaygılarının tek başına doğanın tahribatı ve evre felaketleri olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Buna göre ekofeminizm; *“doğaya yönelik sömürünün Batılı eril aklın kadınlara ve kabile kültürlerine yönelik sömürüsüyle olan bağlantısına yönelik bir farkındalık”* (s:18) olarak tanımlanmaktadır. Ekofeministler, feminist ideoloji ile ekolojik dengenin harmanlandığı, doğa ve kadının tahrip edilip sömürülmediği tahakküm altına alınmadığı baskıdan uzak, eşit, adaletli bir yaşamın tasarlanabileceği bir dünyayı talep etmektedirler.

20’inci yüzyıl hümanizmi Rönesans ve Aydınlanma hümanizminin insan doğasını sadece akılla kavranamayacağını, burada yapılan özne tanımının cinsiyet, ekonomik sınıf ve etnik olarak ayrımcılık üzerine kurulu ve kuşatıcı olmadığından dolayı reddeder. Aydınlanma döneminin hakim özne anlayışı homojen bir standartlaşma bütünlüğünde çizgisel bir tarih anlayışıyla kurgulanmıştır. Bu anlayış, tarihteki tüm farklılıkları görmezden geldiği gibi, kadının özne oluşuna ve kendiliğine ait tüm anlatıların da üzerini örtmüştür (Benhabib ve Butler, 2021). 20’inci yüzyıl

feminist düşünürleri, Aydınlanmacı hümanizmine getirdiği eleştirel bakış açısı ile toplumsal cinsiyet tahakkümleri içerisinde kadının özneleşme sürecini, kendilik olarak varoluşsal mücadelesini feminist eleştirinin kuramlarıyla ortaya koymuşlardır. Feminizm tarihsel olarak ve halen günümüzde de sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik değişimlerden etkilenecek dönüşüm geçirirken dünyanın farklı bölgelerinde farklı kadın hareketlerinin oluşması farklı kadınlık durumlarını görünür kılmıştır. 1990'lı yıllarda feminizmi kadınlara ait farklılıkları göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştiren kavram olarak ortaya atılan kesişimsellik feminist literatürde günümüzde de kadın hareketlerinde etkili olan bir yaklaşıma sahiptir (Avcil, 2020). Kesişimsellik kapsam olarak farklı kültür, ırk, sınıf, kimlik, siyasetten kadınları içererek, kadınların farklılıklarını görünür kılması açısından feminist harekete ivme kazandırırken queer kuram ile somut bir zemine yerleşerek günümüzde feminist harekete işlevsellik katmıştır. Üçüncü dalga feminizmde 'Queer Teori' olarak gündeme gelen ve ön plana çıkan queer çalışmalar LGBT alanı dahilindeki cinsiyet sınıflandırmalarını araştıran, irdelenen ve yeniden ortaya koyan bir teoridir (Öz, 2020). Judith Butler, Seyla Benhabib (2021), ile kaleme aldığı 'Çatışan Feminizmler' adını taşıyan kitapta yer alan 'Olumsal Temeller' isimli makalesinde, öznenin eleştirisinin temelinde yatan güdünün, öznenin inkârından değil, önceden verili özne kurulumunun irdelenmesi olduğunu ifade etmektedir. Judith Buttler, Queer felsefenin kuramsal gelişimine katkı sağlayan, politik, aktivist kimliği ile feminist kuramın önde gelen düşünürlerindendir. 1990'lı yılların başında yayımlanan 'Cinsiyet Belası' isimli kitabında toplumsal cinsiyetin kültürel norm tarafından üretilen bir kavram olduğunu ve bu üretimin bireyden bağımsız, süregelen bir devamlılıkla üretilen performatif toplumsal bir inşa süreci olduğunu savunmaktadır. Ecevit (2011), queer teorisinin kuramsal olarak "kimlikleri ikili görmekten vazgeçme çabası" (s: 23) temelinde şekillendiğini ifade

etmektedir. Butler'ın queer teori ile ilgili ortaya koyduğu düşünceleri o zamana kadar toplumsal cinsiyete dair hakim olan görüşleri ters yüz etmiştir. Butler toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyetin bir uzantısı olmadığını, heteroseksüel normlar tarafından toplumsal olarak dayatılan ve yapılandırılan söylemsel bir pratik olduğunu savunmaktadır. Butler'ın düşünceleri kadın – erkek ikiliğine dayandırılan feminist kuramların söylemlerini eleştirmektedir. Buna göre Butler değişmez bir kadın kategorisinin varlığını reddederek, feminizmin öznesi konumundaki kadınlar arasında bölünmelere yol açacağını savunmaktadır. Böylelikle ona göre kimliklerin temsiliyetinde kadın kategorisi başarılı olamamıştır.

Bölüm 3

FEMİNİST SANAT, TEMSİL ve TOPLUMSAL CİNSİYET

Bu bölümde feminist hareketin sanatla olan ilişkisi toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınmıştır. Aynı zamanda feminist bakış açısı ile üretimde bulunmuş örneklem sanatçıların çalışmaları toplumsal cinsiyet bağlamında beden – cinsiyet – kimlik kurguları açısından incelenmiştir. Bu bölüm, Feminist Hareket ve Feminist Sanat İlişkisi, Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Sanat, Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Beden - Cinsiyet - Kimlik Kurguları ve Değerlendirme kurgusu ile sunulmaktadır.

3.1 Feminist Hareket ve Feminist Sanat İlişkisi

Partiarkal sistemin heteromaskülen ideolojiler ile şekillenen yapılanmasına karşı 19’uncu yüzyılda kadınların eşit hak talebi ile toplumun tüm kurum ve sistemlerinin yeniden düzenlenmesine yönelik taleplerinin gündeme gelmesi, feminist harekete ivme kazandırmış, zamanla toplumsal, politik bir harekete dönüşerek siyasi bir niteliğe bürünmüştür. Etkilerinin giderek yayıldığı böylesi güçlü bir hareketin savunmuş olduğu ideolojinin de politikayla olduğu kadar sanatla da etkileşim göstermesi kaçınılmaz olmuştur. Aydın (2017)’ın ifadelerine göre; 19’uncu yüzyılda toplumun tüm kurumlarının egemen eril burjuvazi tarafından toplumsal ve cinsel sınıf oluşturarak kurguladığı kentsel kapitalizm, inanç sistemlerine, kimlik politikalarına ve beden politikalarına dair ideolojilerin temelini oluşturmaktadır. 1792’de Marry Wollstonecraft, ‘A Vindication of the Rights of Woman’ (Kadın Hakları Doğrulaması)

isimli kitabında, kadınlarla özdeşleştirilen ev işlerinin ve görevlerinin onların biyolojik doğasının bir gereği olmadığını ve kadınların da erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiğini ifade etmektedir (Arat, 1991). Bu söylem, feminist mücadelenin alt yapısını oluşturup bir başkaldırı olarak literatürde saygın yerini almıştır. Belirtilen söylem ve eylemlerin yansımaları sanat alanında da gözlemlenmektedir. 19'uncu yüzyıldan 20'inci yüzyılın ortalarına kadar kadınların özgürlükleri kısıtlandığı gibi sanat alanında erkeklerle eşit düzeyde eğitim hakkına sahip olamamışlardır. Kadın, erkek ressamların bakışı ile şekillenen bir nesne olmuştur (Yıldız, 2019). 20'nci yüzyılda yaşanan sosyo - kültürel, politik, ekonomik, toplumsal değişim ve dönüşüm birçok alanda bildik ilke ve disiplinin değişimini de beraberinde getirmiştir. İnsanlığın varoluşu kadar eski olan sanat kavramının ve buna paralel yaratıcılık ve yetenek kavramlarının da tanımı yeniden yapılmıştır (Hobsbawm, 2010). Kadınların eril tahakküm altında maruz kaldıkları eşitsizlik ve baskıların algılanmasının sağlanarak, var olan ezilme biçimlerine politik bir bakış açısı ile verilen mücadele olarak tanımlanan feminizm, 19'uncu yüzyıl ideolojileri ile şekillenen toplumsal cinsiyet hiyerarşisine dayanan bir harekettir. Feminizm hareketi ile irdelenmeye başlanan cinsler arasındaki hiyerarşik ilişkiler, ataerkil düzenin oluşturduğu eşitliksizliğe dayalı toplumsal cinsiyet rolleri her açıdan feministler tarafından eleştirilmiştir. Sanat alanında da kadın imgesinin temsiline yönelik eril bakışın hâkimiyeti ve yine erkek egemen bir toplumsal örgütlenmeyle oluşan kurumsal yapının sorgulanması da gündeme gelmiştir. Aynı zamanda feminist yaklaşım, kadının sanat tarihinde temsiline yönelik geleneksel yorumlamaların yeniden ele alınıp, sanata dair kültürel ve sosyal algının da yeniden tartışılmasına olanak sağlamıştır (Broude ve Garrard, 1982). Sanatta feminist algı ve yaklaşımların ortaya konması, feminist hareketin ilk ortaya çıktığı yer olan Amerika, sonrasında Avrupa ve diğer ülkelerde

1960'lı yılların sonlarında yaşanmıştır. Böylelikle feminist ideolojiyi sahiplenen kadın sanatçıların üretim süreçlerinin ortaya konmasının yanında, sanat tarihi yazın ve eleştirisinde de kadın sanatçılar etkin üretimlerde bulunmuşlardır. Çakır (2017), feministlerin eşit haklar, ırk, kimlik politikaları yanında kadınlığın kadınların bakış açısı ile tekrardan tanımlanması ve ataerkil tarih yazımının sorgulanması üzerine çalışmalar ortaya koymuş olduklarını belirtmektedir. Feminist tarih yazımı, tarihin nesnellğine yönelik görüşleri ve metodolojisini eleştirmektedir. Berktaş (2006), feminist tarihçilerin tarihsel bilgiyi üretenlerin, kayda geçirenlerin ve yorumlayanların kimler olduğu sorusu üzerinde durduklarını belirtirken, feministlerin, feminist tarih yazımında var olan yanlı ve kısmi tutuma dair dikkat çekmekte olduklarını ifade etmiştir. Öyle ki; geçmişte çok uzun bir süre boyunca özel alan içine hapsedilen, kamusal alandan dışlanan kadınların deneyimlerinin erkek tarihçiler tarafından kaydedilmeye değer bulunmadığından bahsedilmektedir. Batu (2019)'ya göre feminist tarihçiler;

“Kadınların tarihsel görünmezliğine odaklandılar ve kadının yokluğunun nedenlerini araştırdılar. Başlangıçta sadece ünlü kadınların tarihteki katkılarının araştırılarak tarihe eklemlenmesi, “düzeltme”, telafi edici tarihçilik (compensatory history) tavrını benimsediler. Kısa zamanda bunun da ötesine geçerek var olan tarihsel çerçevenin kendisini sorgulamaya başladılar. Kadınların da deneyimlerini içerecek şekilde yeni bir dönemlendirme önerdiler” (s:137).

Feminist sanat, feminist sanat tarihi ve eleştirisinin temel aldıkları ideolojik bakış açısı ve hedeflerle doğası gereği ilişki içinde olmuştur. Antmen (2012)'in aktarımı ile Amerikalı eleştirmen ve tarihçi olan Maria Ruth, feminist eleştirmen ve tarihçilerin görevlerine yönelik geçmiş ve bugünün sanatçılarının keşfedilmesi, bu sanat hakkında kışkırtıcı yeni bir dil geliştirerek yazmak ve hızla çoğalan kadınlara ait üretimlerin form ve anlamlarına yönelik tarih ve kuram geliştirilmesi gerekliliği üzerinde durmuştur. Feminist sanat tarihi, sanat tarihine yönelik yeni bir okuma

yöntemi geliştirmeyi hedeflerken, var olan kaideleri ve temsil biçimlerini sorgulayıcı ve eleştirel bir misyon üstlenmiştir. Sanat tarihine feminist bakış açısı kazandıran ve sorgulama sürecini başlatan ilk feminist eleştirmenlerden Linda Nochlin ve Lucy Lippard'ın metinleri olmuştur (Yaman, 2000). Bahsedilen yazarların metinlerinde sanat tarihinde var olan eril ifade ve bakış açısı eleştirilirken, batı resim geleneğinde hakim olan kadın ve erkek bedenlerinin temsilinin farklılığı üzerinden irdeleme ve araştırmalar yapılmıştır.

3.1.1 Sanat Tarihine Feminist Eleştiri - “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”

Feminizm, günümüze gelene kadar farklı boyutlarda yaşananlarla çeşitli teorilerini oluşturmuştur. Bu süreçlerde kadınlar hakları için mücadele ederken, fikir ve eylemlerini, çeşitli ideoloji ve kuramlarla şekillendirmişlerdir. Kadın hareketi içinde tarihsel olarak 19'uncu yüzyılın ikinci yarısı ile 20'inci yüzyılın başlarına denk gelen birinci dalga feminizm diye anılan dönem, hak ve özgürlük mücadeleleri ile geerirken; eşit iş, eşit ücret taleplerinin ön plana çıktığı, siyasal hakların elde edilmesi için eylemlerin gerçekleştirilmiş olduğu bir süreci işaret etmektedir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında hız kesen hareket, 60'lı yıllarda ikinci dalga feminizm döneminde kadınların yapmış oldukları bilinç yükseltme toplantıları ile şiddet, cinsellik, kürtaj, taciz gibi meselelere odaklanmışlar, yayınlara, kuramsal tartışmalara ve kampanyalara ağırlık vermişlerdir. Bu sayede feminist hareket yeniden canlanmıştır (akır, 2007). Bu dönem sanatta feminist sorgulamaların da gündeme geldiği yıllara denk gelmektedir. Kandiyoti (1990), ataerkillik olgusunu cins hiyerarşilerinin üretilip sorgulandığı politik ve iktidar ilişkileri olarak görür. Bu bağlamda feminist yaklaşım sanat alanında kadın - erkek rollerinin toplumsal ve kurumsal yapılanmanın içinde yeniden tartışılarak tanımlanmasını gündeme getirmektedir. Bu bakış açısı, sanat tarihinin geleneksel kuram ve yorumlarını, sanatın kültürel ve sosyal varoluş biçimini

yeniden sorgulamayı talep eder (Broude ve Garrard, 1982). Bu bağlamda, temsiliyet ve politikanın birlikteliği ile işleyen sanatın; özne, temsil, cinsellik ve sınıf hakkında doğallaştırılmış egemen söylemi eleştirdiğini ifade eden Aydoğan (2006), sanatçıların ‘kadın’lığa bakış açısına yönelik şunları söylemektedir: *“Söylemler arasındaki çelişkili ilişkilere işaret eden sanatçılar, kadınlığı sabit bir kavramsal çerçevede görmez ve Lacan’ın kadını eksiklikle tanımlaması gibi çeşitli psikanalitik veya bilimsel söylemlerin ideolojik kurgusunu sorgularlar”* (s: 3).

Yüzyıllar boyunca sanatta kadın, bakan değil eril gözün denetiminde arzulanan, tasarlanan ve temsil edilen, bakılan nesne olmuştur. Sanatta izleyen ve izlenen olarak kadın varlığı, kendi görünüşü üzerinden erkek bakışı ile denetlenmeyi içselleştirir:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. (...) Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (Berger, 1995: 47).

Kadın bakışının denetlenmesi onun kendi varlığı ile bedeni arasına da mesafe koymuş ve onu kendine yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma bir çok kadın sanatçının kendi bedeni üzerinden çalışma ve performanslarını kurgulama ve metaforik olarak yorumlamasının ardındaki itici güç olmuştur (Sayın 2009).

Radikal bir feminist eleştirmen olan Vivian Gornick, 1973’te yazdığı ‘Kadın hassasiyetine yönelik bir tanımlama’ isimli makalesinde, yüzyıllardır kadınlara ait tüm kültürel deneyimlerin konumlandırılışı ve tasvirinin erkek duyarlılığına göre şekillenmiş olduğu belirtilmektedir. Gornick, makalesinde insan varoluşunun erkekliğin deneyimiyle metaforlaştırıldığını belirtilirken, kadınlara hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa kim ve ne olduklarını daha net görebilmeleri için kendi

deneyimlerini ‘bilinç’ düzeyine çıkarmaları yönünde uyarıda bulunulmuştur (Antmen, 2008).

1960 sonrası dünyada yükselen özgürlükçü politikalar ile felsefe alanında feminist filozofların kadın ve beden kavramı üzerine ürettikleri fikir ve teorileri, dünya sanat tarihinin kadın bedeni algısı üzerinden kendini kurgulamış ve kurumsallaştırmıştır. Kadınlar doğurganlık hakları ve kürtajla ilgili kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmak istemişler ve bedenlerinin denetiminin tamamen kendilerinde olması gerektiğini, erkek denetiminden çıkartılmasını talep etmişlerdir. Bu dönemde Carol Hanish’in ‘Kişisel Olan Politiktir’ sözü feminist hareketin temsil politikalarını sorguladığı en önemli sloganı haline gelmiştir (Donovan, 2005). Temelleri siyasi olarak gelişen feminist hareketin 1970’li yıllarda kadın sanatçıların sanatta kadın sorunsalını içselleştirmeleri ve bu konuyu sanatın gündemine taşımaları ile ilk kez sanat tarihinde yerini almıştır. Feminist düşünsel alt yapı ile söylemini güçlendiren kadın sanatçılar kendi bedenlerine ait göstergeleri kullanarak sanatta hakim kadın bedeni kurgu ve algılarını da ters yüz edip sorgulamışlardır (Altuncu, 2020). Süreçsel olarak yeni kazanım ve yeni farkındalıkları sorunsallaştırarak dalgalar halinde tanımlanan feminizm hareketi, güçlenip yaygınlaşma yolunda ivme kazanmıştır. 1960’lı yılların sonlarında kadının kazandığı eğitim, çalışma, siyaset ve sanat eğitimi haklarına rağmen halen daha yaşamsal pratiklerde erkeklerle eşit olmadıklarını fark etmişlerdir. Simone de Beauvoir ’un ‘kadın doğulmaz kadın olunur’ sözünü sloganlaştırıp, kadınlardan uymaları beklenen toplumsal kuralların doğuştan gelen biyolojik cinsiyetle değil, tamamen ataerkil tahakkümle oluşan sistemin bir ürünü olduğunu fark ederek mücadeleye devam etmişlerdir (Kolay, 2015).

Feminist sanatçılar kadının sanatta dışlanarak hak ettiği gibi temsil edilmemesine karşı eleştirilerde bulunmuşlar ve eril kültürün tarihsel süreç içinde

dayatmış olduğu estetik ve sanatsal kriterleri sorgulamışlardır. Peterson ve Mathews (2010), bu konudaki görüşlerini; *“Feminist sanatçılar temsili, kültürün kendi hakkındaki vizyonunu yansıtmamasının bir yolu olarak kavrarlar. Yani temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder”* (s: 37) şeklinde belirtmişlerdir. Feminist söylem bu bağlamda sanatın pratiğine ve pozisyonuna ilişkin hesaplaşmaları barındırmaktadır (Şahiner, 2013). Eril tahakküm altında şekillenen sanata dair feminist söylemin sorgulamalarına ilişkin Akalın ve Baş (2018), şunları söylemektedir: *“Bu, baskın ve güçlü bir yapı tarafından öteden beri bastırılan ve marjinalize edilen kadın sanatçıların, sanata kaynaklık eden olguları derinlikli bir biçimde sorgulamaları ve alternatif bakış açıları yaratma isteminin bir tezahürü gibi de görünmektedir”* (s: 123).

Tarihsel süreç içinde ataerkil düzenin kadınlara getirmiş olduğu sosyal, ve toplumsal kısıtlamalar sanat eğitime de erkeklere oranla daha az ulaşmalarına sebep olmuştur. Böylelikle erkekler tarafından üretilen sanat erkeklerin egemenliğinde yapılmış ve estetik değerler de bu yapı altında şekillenmiştir. Çolak (2011), sanat alanında kadınların geri plana itilmesine dair şunları söylemiştir:

“Rönesans ve Barok dönemlerinde kadın sanatçıların çok az sayıda olması, on altıncı yüzyılda Avrupa’da kurulan sanat akademilerine yok denecek kadar az sayıda kadın sanatçının kabul edilmesi, kadınları sanat dünyasındaki değişimlerin gerisinde bırakır. On dokuzuncu yüzyılda kadın sanatçının, kendi adlarından söz ettirecek oranda seslerini duyuramamaları kadınların gelişen sanat dünyasının gerisinde kalmalarına neden olur” (s: 38).

Kadınları sanat akademilerinden dışlayan ataerkil yapı, sanat alanında statü sahibi olup, profesyonelleşmelerine engel olurken, bununla birlikte; *“Söz konusu dışlanma kadınların, hakim kültürünün sanat dillerinin, anlamlarının, ideolojilerinin, dünya görüşlerinin ve toplumsal ilişkilerinin üretime katılmalarını ve bunları farklı şekilde belirlemelerini sağlayacak iktidarlardan da dışlandıklarının göstergesiydi.”* (Pollock ve Parker, 1981: 505). 20’inci yüzyılda kadınlar, 1940’ta vatandaşlık hakkı

ve 1950’de eğitim alanında kazanmış oldukları haklarla toplumsal konularda daha aktif yer almaya başlamışlardır. 1960’larda ise sanat alanında var olan erkek egemen söyleme karşın bu alanda kendi varlıklarını göstermek için mücadele etmeye başlamışlardır (Çolak, 2011).

1970’li yıllarda feminist eleştirinin ortaya koyduğu birtakım düşünsel, sanatsal ve bilimsel araştırmalara dayanan metinler, feminist sanat pratiğini şekillendirip, sanat alanında cinsiyetçi yapılanmayı tespit etmiştir. Bu makalelerden en önemlisi ve çığır açıcı olan, sanat tarihi yazımının ötekileştirdiği kadını dışlamaya yönelik yöntem, biçim ve süreçlerinin irdelendiği Linda Nochlin’in 1971 yılında yazdığı, ‘Niçin Büyük Kadın Sanatçı Yok?’ isimli makalesidir (Sankır, 2010). Makale, cinsiyet üstünden yapılan ayrımın toplumsal kurumların rolüne değinirken, sanat alanında cinsiyetçi yaklaşımın nedeninin tarihselleştiğinden bahsetmektedir. Öztürk (2020), sanat tarihi için makalenin önemini şu şekilde açıklamaktadır: *“Bu yazı egemenlerin ortamında feminist sanata bir yer açmak yerine, sanattaki kurumsal durumunu pekiştirmiş egemen yapıyı yerinden ederek sanatın tarihinin yeniden yazılması gerektiğine dair sert bir uyarıdır”* (URL. 6). Bu ve buna benzer makalelerle sanat üretiminden dışlanmış, görünmez olan kadın sanatçılar hakkında iz sürümü yapılmış ve sanat tarihi yeniden okunmuştur (Ulusoy, 1990). Feminist eleştiri oluşturduğu kuramsal yapılanma ile feminist sanatın hedef ve sorgulama alanlarına dayanak noktası olmuştur (Tickner, 1978). Özellikle 1960 sonrasında kadın sanatçılar, beden temsili üzerinden kadın bedenini; sözü edilen düşünsel alt yapı ile oluşturulan, birbirinden bağımsız düşünülemeyecek feminizm, feminist sanat, toplumsal cinsiyet pratikleri bağlamında ele almışlardır. Alp (2014), sanatta cinsiyet ve beden temsiline en çok feminist sanattaki cinsiyet temelli sorgulamalar ile gelişim gösterdiğini vurgulamaktadır.

Linda Nochlin'nin 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' adlı makalesi sanat tarihi ve eleştirisine, feminist bakış açısı yaklaşımı ile sorgulamalar getiren temel kaynaklardan olmuştur. Benzer dönemlerde sanatsal üretimleri bulunan kadın ve erkek sanatçılar arasında var olan statü farkının sebeplerini araştıran makalede ekonomik ve sosyal yapı üzerinden bir incelemeye gidilmiştir. 1971 yılında yayınlanan makale, sanat tarihsel ve aynı zamanda güncel anlamda sanatçı olarak kadının yerini sorgulamaktadır. Bu makalenin feminist tarih yazımı için önemi; sanat alanında var olan cinsiyete dayalı ayrımın sebeplerini tespit ederek tarihselleştirmesi ve bu ayrımcılıkta toplumsal kurumların rolünü göstermiş olmasıdır. Bununla birlikte Nochlin'in eleştirisi, sanatçılara atfedilen 'deha' kavramının 'büyük sanatçı miti' yaratması olmuştur. Öztürk (2013)'e göre Nochlin'in eleştirisi: *“sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal ve kurumsal yapıları analiz etmeden başarının tamamen bireysel kriterlere indirgenmesi durumu”* dur. Nochlin, 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' başlıklı makalesinde, feminist hareketin amaçlarının neler olduğunu anlattıktan sonra, sanata dair tarihsel olarak çeşitli sorgulamalarda bulunur. Sanat tarihinde Michelangelo, Rembrandt, Matisse, Manet, Picasso, Warhol gibi, neden büyük kadın sanatçıların olmadığını sorgulamış ve nedenlerine dair tespitlerde bulunmuştur. Arat (2016)'nın ifadelerine göre Nochlin'in tespitleri şu şekildedir:

“Cinsiyet farklılığının, kadının erkek kadar yetenekli olmayışına yol açıp açmadığını, sanatsal üretime yansıyor yansımadağını sormuştur. Nochlin'e göre büyük kadın sanatçılar yoktur çünkü “büyüklük” erkeklere atfedilen olağanüstü bir özelliktir. Kadına domestik bir rol biçilmiştir ve maskülen bir imaj edinmediği sürece farklı alanlarda “başarılı” olma şansı yok gibidir” (URL 7).

Makalenin adının içerdiği olumsuz soru biçimi ataerkil yapının anlayışına referans verdiği için eleştirilmiştir. Fakat metnin bütününe bakıldığında Nochlin'in sorunun olumsuz yapısını bilerek tercih ettiği görülmektedir. O, bu sorunun sorulduğu şekli ile yanıtlanması hatalı ve eksik olduğu düşüncesindedir. Nochlin'e göre tarihte

çok iyi kadın sanatçılar vardır fakat, geçmişte ve bugün de süren düzen sayesinde yeterince araştırılmamış, değerlendirilmemiş ve görünür olamamışlardır. Nochlin, (akt. Antmen, 2008): *“Hiç büyük sanatçı yok çünkü kadınlar büyük olamaz”*(s: 122) derken bu durumun nedenlerine ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Fakat hepimizin bildiği gibi geçmişin ve bugünün düzeni, kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişememiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir” (s:126).

Böylelikle eril sistemin hakim olduğu yapı içinde, erkek egemenliği altındaki sanatın nasıl kurumsallaştığını ve kadınlara yönelik dışlama pratiklerinin nasıl normalleştirilip, mükemmel hale getirildiği yönünde eğitim kurumlarının işleyiş şeklini ortaya koymuş oluyordu. “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” isimli makale, sanat tarihinin yeniden yazılması, daha önce sorgulanmayan yeni soruların gündeme gelmesi için bir referans noktası olmuştur. Aynı zamanda ataerkil düzenin yarattığı, eril sistemin tekelinde olan sanat kurumlarınca arzu nesnesi olarak idealize ve estetize edilmiş kadın imgesinin aşındırılmasına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte hiyerarşik bir ilişkiye sahip olan sanat yapıtı ve izleyici arasındaki yapının da dönüşüme uğramasının yolu açılmış olmuştur. İzleyici ve sanat yapıtı arasındaki hiyerarşinin dağılması iktidar alanı olarak sanat yapıtının da tarihsel ve ideolojik olarak kurumsallaşmış egemen yapısını ters – yüz etmiştir. Öztürk (2013), özne ve iktidar arasındaki tahakküm ilişkisine yönelik hegomonik yapılaşmanın sadece baskı yoluyla kurulamayacağını ifade ederken, hegemonya ilişkisi bağlamında sanat yapıtının da bir mücadele alanını temsil edebileceğini Foucault’a yaptığı şu atıfla belirtmiştir: *“Foucault’dan hareketle, ilişkisel olan iktidar biçimlerinin, sanat yapıtı aracılığıyla toplumsal sistemin yeniden yorumlanmasının önünü açmıştır”* URL. 8. Nochlin, kadınların erkekler kadar zeki, yaratıcı ve yetenekli olmamalarının temel

sorun olmadığını, esasen kadınların eril tarihin yarattığı anlayış ve dil içinde yer edinememiş ve isimlerinin silinmiş olmasından bahseder ve bunu bir kimlik sorunu olduğunu şu cümleler ile tanımlar:

“Kadın için büyük başarı, çok ender ve en iyimser görüşle zordur. Çalışırken, “içte” çeşitli suçluluk duyguları ve kuşkularla boğuşmak, “dışta” erkek egemen dünyanın engelleri ve zaten formatlanmış bir anlayış sanat yapıtı oluşturmak için eşitliği baştan bozmaktadır. Burada önemli olan kadınların gerçeklerle yüzleşmesi, ikinci bir cins olarak ihmal edilen olmaktan çıkıp, kadın kimliğini ortaya koyabilmektir” (Nochlin, 1988: 145 – 177).

Linda Nochlin’in feminist eleştirinin temel metni sayılan makalesi ‘neden hiç büyük kadın sanatçı olmadığı’ konusunu cinsiyetçi ayrıma tabii tutulan kadın sanatçı ve bu ayrım üzerinden ele alırken, kadın sanatçının üretimine biçilen değer sorumlusu olarak eril sistemin dışlayıcı söylem ve politikalarını sorguya açmıştır. Bu bağlamda ‘deha’ ve ‘büyüklük’ kavramlarını sorunsallaştırmakla birlikte ırk, sınıf farkı, coğrafya farkı üzerinden ayrımcılığa uğrayan kesimleri de işin içine katmıştır. Antmen (2008), Feminist eleştirinin ortaya koyduğu sorular ve ürettiği yanıtlarla kuramsal bir yaklaşımın geliştirilmesinde önemli bir rol oynadığını şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular. Kadınlığın evrensel bir kategori olup olmadığını, kadınlara özgü bir estetikten söz edilip edilemeyeceğini irdeler. Kadınlık deneyiminin sanatsal dışavurumlarında yalnızca doğanın değil, toplumun izlerini arar. Sanat yapıtlarında açığa vurulan tarihsel / kültürel kurgularla ve bunların neden / sonuçlarıyla ilgilenir. Kadınların ve kadınlığın mekanlarını araştırır; somut ve soyut sınırların yarattığı kültürel ve psikolojik algıların yaratım sürecindeki etkilerine bakar. Bu yaklaşım, hiç kuşkusuz politiktir ve bakış açılarımızda bir dönüşümü talep eder” (s: 12).

Nochlin’in makalesi yayınlandığı dönemde feminist sanat tarihi araştırmalarında kadının ve ötekileştirilerek dışlananların toplum ve sanattaki konumunu tartışmaya açması bakımından oldukça önemli adımlardan biri sayılmıştır. Feminist bakış açısıyla sanat tarihinin sorgulanması, sanatta kadın sorunsalının varlığı üzerinden geliştirilen söylemlerle Linda Nochlin’in ‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı

Yok?’ başlıklı makalesi ile gündeme gelirken, Antmen (2008)’nin ifadesine göre bu makale; *“o tarihe kadar erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihinin yalnızca kadınları değil her ‘öteki’ni dışlama biçimlerini / süreçlerini / yöntemlerini irdeleme önerisiyle çığır açıcı bir öneme sahiptir”* (s: 10).

Yıldız (2012)’nin ifadelerine göre, Nochlin için makalesini yazdığı dönemden günümüze sanat alanında yaşanan en büyük değişim; o dönemde gündemde olmayan feminist teori ve toplumsal cinsiyet alanına yönelik araştırmaların günümüzde akademiler ve sanat alanındaki etkisi olmuştur. Feminist teoriler ışığında görsel alana ve toplumsal cinsiyete bakmak, tarih yazımına ilişkin yaratılan ayrımcılığın derinlemesine ve farklı açılardan irdelenmesini sağlamıştır. Kadının sanat tarihi, kurum ve müzelerinde yeteri kadar ve doğru şekilde temsil edilmeyişine ve dışlanmasına yönelik olarak 1960’lı yıllardan itibaren feminist sanat tarihçi, eleştirmen ve sanatçılar tarafından başlatılan mücadele ve bu mücadeleyi benimseyen sanatçıların üretimlerini Feminist Sanat başlığı altında değerlendirmenin mümkün olduğunu ifade eden Antmen, feminist sanatın misyonunu sanat tarihi açısından şu şekilde değerlendirmektedir:

“1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların keşfine neden olmuştur. Yeni yazılan sanat tarihlerinde kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır” (Antmen, 2008: 239).

Bu toplumsal dönüşüm sayesinde kadın sanatçılar, müze ve sanat akademilerinde eşit haklar elde etmek adına protestolar gerçekleştirmişler, sergiler organize etmişler, kendi galeri ve sanat okullarını açmışlardır. Geleneksel sanat

tarihinin aktarmış olduğu bilgilerin doğruluğuna yönelik güven sarsıntıya uğramıştır (Eyigör ve Korkmaz, 2013).

3.2 Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Sanat

Bu başlık altında, toplumsal cinsiyet kavramının feminist sanattaki karşılığı, tarihsel olgulara dayandırılarak ortaya konmuştur. Toplumsal cinsiyet- feminist sanat ilişkisi, ‘Toplumsal Cinsiyet Kavramının Yeniden İnşası’ ve ‘Toplumsal Cinsiyet - Sanatta Feminizm ve Kadının Yükselişi’ başlıkları altında feminist bakış açısı ile derinlemesine ortaya konmuştur.

3.2.1 Toplumsal Cinsiyet Kavramının Yeniden İnşası

Feminist antropolog Margaret Mead, 1920’li yıllarda Pasifik Adaları’ndaki çocukluk ve ergenlik dönemlerini ele alan araştırmalarında cinsiyet ve kültür arasındaki bağı incelemiştir.

“Saoma’da Reşit Olmak” isimli çalışmasında (1928) kültürün cinsiyet üzerindeki sonuçlarını ortaya dökmüştür. Bu anlamda Mead’in önemli araştırmalarından biri; erkeklik ve kadınlığa atfedilen değişik anlamlardır. Bu araştırmada atfedilen anlamların kültürlerarasındaki farklılığına dikkat çekerek bunların evrenselliğini çürütmüştür” (Aydemir, 2013: 108 - 120).

Saner (2021), Margaret Mead’in, “...birey ile kültürel örüntü arasındaki sıkı ilişkiyi, kişiliğin erken yaşlarda toplum tarafından biçimlendirildiğini ve batılı toplumlardaki özelliklerin evrensel olmadığını” vurguladığını belirtmektedir. Margaret Mead, cinsiyet rollerinin farklılıklarının biyolojik değil, kültürel kaynaklı olduğunu belirtmiştir. Cinsiyet rolleri yani erkeklik ve kadınlığı belirleyen cinsiyet rolleri toplumdan topluma farklılıklar gösterebiliyorsa ve eğer öğrenilebiliyorsa, bu durum cinsiyet rollerinin kültürel olduğunu göstermektedir (Özbudun ve Uysal, 2016). Toplumsal Cinsiyet: Kadın ve erkeğin erillik dişilik söylemleri ile sosyal yapılanma sonucu şekillenen yapılanma halidir (Akalin ve Baş, 2018). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyetin bir takım toplumsal ilişkiler

ağı sonucunda kurulduğunu ifade eden bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet (gender) olgusu 20'nci yüzyılın ortalarından sonra kadınların bir başkaldırısı olarak ortaya çıkmıştır. Berktaş (1996), toplumsal cinsiyet olgusunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen ‘cinsiyet konumu’ ya da ‘cins kimliği’ dir. Toplumsal cinsiyet yalnızca cinsiyet farklılığını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtir” (s. 16).

Türkçedeki çevirisi “toplumsal cinsiyet” ve “cinsiyet” olan “Gender” kelimesinin Batı dünyasında etimolojik kökenleri tür ve sınıf anlamını taşıırken, karakter, ırk, rütbe, cinsiyet anlamlarında da kullanıldığı bilinmektedir. Sonrasında konuşma dilinde erotik çağrışımlar içermeye başlamıştır. Kelime Feminist yazılarda biyolojik nitelikleri olduğu kadar sosyal nitelikleri de kapsayan bir anlam kazanmıştır (URL 11). Böylece gender kavramı feminist ideolojide açılımlar kazanarak öne çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet teorisi üzerine çalışmalar yapan ilk feminist teorisyenler Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva olmuştur. 1960’larda ABD ve Avrupa’da gender kavramı ile belirginleşen, cinsel kategoriler ve kimlikler üzerinden gelişen tartışmalar önceliği daha çok kadın kimliği, kadın hakları üzerinde duran ikinci dalga olarak bilinen politik feminizmin gölgesinde kalmıştır. Bundan sonraki dönemde feminist düşünürlerin benimsedikleri post-modern metodoloji ile sosyal düzeni yeniden tasarlamaya yönelik yeni bir post-epistemoloji geliştirmişlerdir (Erol, 2021).

Toplumsal cinsiyetin kültürel inşa sürecinde pek çok etken rol oynamaktadır. Ataerkillik bu kavramlardan birisidir. Ataerkillik kadın emeğinin yanında, bedeninin, cinselliğinin ve doğurganlığının da denetlendiği toplumsal bir sistem olarak kurgulanır. Ataerkillik erkek egemen sistemin varoluşunu sağlarken, özünde erkek çıkarlarını koruma misyonunu yürütmektedir. Böylelikle erkek egemen sistemin

devamlılığını kendi iradeleri dışında nesnel bir gerçeklik olarak korunmuş olur (Usta, 2018). Feminizm hareketi ‘Toplumsal Cinsiyet’ sosyolojisi alanından ayrı düşünülemez. Feminizm, kadın - erkek arasındaki eşitsizlik temelinde iktidar ilişkilerinin adil bir temele yerleştirilmesi esasına dayanan, kadınlara eşit haklar tanınmasını isteyen, cinslerin eşitliği kuramı olarak tanımlanabilir. Berktaş kadın sorunlarını yüzeysel, söylemsel ve ideolojik belirlenimlerinden kurtarmak için kadına dair problemler irdelenirken kadının tarihsel ve toplumsal bir sorun olduğu gerçeğinden hareketle, kadın sorunlarına sürekli gelişen ve değişen bilimsel araştırma yöntemlerini ölçüt alarak inceleyip, çözüm üretilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Şahin ve diğerleri, 2011). Batı’da kadın hareketlerinin başlamasıyla birlikte akademik araştırmaların yanında toplum yaşantısında da toplumsal cinsiyet kavramı tartışılarak daha da ön plana çıkmıştır (Kayasü, 1997). Toplumsal yaşamda uyanışlara öncülük eden feminist hareketi şekillendiren üniversitelerdeki entelektüel kadınlar sosyal bilimler alanında kadın haklarına yönelik bilimsel anlayışın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır (Tekeli, 1995). Kadın hareketleri ve feminist mücadele sonucu elde edilen kazanımlar toplumsal alanda ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sorgulanmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Özbudun ve Uysal (2016), feminist kuramın temel odağının toplumsal cinsiyetin temel özellikleri olduğunu ve bu kavramı geliştirerek kadınlık ve erkekliğe dair toplumsal olarak inşa edilmiş olan davranışları ayrıştırdığını belirtirlerken, feminist kuramın tartışmalar arasındaki farklılıkları yansıtırken, başlangıç noktasının toplumsal cinsiyetin biyolojik değil, toplumsal olarak insanlar tarafından inşa edilen bir şey olduğuna işaret etmektedirler (s; 164). Cinsiyetin sonradan kültür ile birlikte inşa edildiğini savunan birçok yaklaşım mevcuttur. Toplumsal cinsiyet yaklaşımının ‘Biyoloji kaderdir’ diyen Freud’un ifadesine itirazla ortaya çıktığını belirten Butler, esasen ‘kültürün kader’ olduğunu

savunmuş ve cinsiyeti kültürün inşa ettiğini vurgulamıştır. Simon de Beauvoir'ın, 'Kadın doğulmaz kadın olunur' söylemi dişillğin toplumsal cinsiyetin inşası olduğunu, erilliğin ise bedenden aşkın bir şekilde evrensel bir kimlikle özdeşleştirilerek yüceltildiğini ileri sürmüştür (Butler, 2014: 53-54). Simone de Beauvoir'ın, 'İkinci Cins' isimli kitabında 'kişi kadın doğmaz, kadın olur' söylemi toplumsal cinsiyetin inşa edilen bir durum olduğunu anlatmaktadır. Beauvoir'ın görüşü: kadınlığın doğuştan gelmediği, toplumsal olarak dayatılan düzen içerisinde sonradan yerini aldığı yaklaşımıdır. *"Beauvoir'e göre kişinin kadın "olduğu" açıktır, fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır. Yine açıktır ki bu mecburiyeti dayatan "cinsiyet" değildir. Dolayısıyla cinsiyetin tanımı itibari ile aslında hep toplumsal cinsiyet olduğu anlaşılmaktadır"* (Butler, 2014: 53-54). De Beauvoir, ikili karşıtlıklar üzerinden şekillenen insan düşünce ve kültürünün temel zıtlıklarından birinin erkek - kadın olduğunu düşünmektedir. Birey ya erkek ya da kadındır, üçüncü bir seçenek mevcut değildir. Sadece erkek deneyimleri üzerine şekillenmiş bir dünyada De Beauvoir'a göre, kadın sadece zıtlıkların bir parçası değil bununla birlikte 'öteki' dir. Erkeğin cesur, aktif ve karmaşık, kadının korkak, pasif ve basit olarak nitelenmesi onu dışlayan kültürel inşanın kadını erkekten farklı olarak kurgulamasından dolayıdır. Kadınlar ise ötekiliği benimseyip, içselleştirdiklerinden kendilerini erkeklerin arzu nesneleri olarak görmektedirler (Ritzer ve Stepnisky, 2013). Bir diğer yaklaşım da Judith Butler'a aittir. Judith Butler, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını birbirinden ayırırken söylemlerin önemini belirterek ve Hanisch'ten beri sürmekte olan; psikolojik, spiritüel, metafizik ve tarihsel açıklamaları geçersiz kılma yönünde post-modern feminizme farklı bir yön vererek ivme kazandırmıştır (Ağın, 2020). Post-modern Feminizm, daha önce var olan tüm feminist düşünceleri yeni bir toplumsal ve siyasi bakış açısıyla eleştirerek yapı –

sökümüne uğratmıştır. Post-modernistler, cinsiyet kavramına ait ayrımı yok sayarak, farkın esasen biyolojik cinsiyette değil fikirlerde olduğunu öne sürmüşlerdir (Benhabib vd., 2017). Post-modern düşünce özcülüğün reddini hareket noktası olarak almıştır ve ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet gibi kategorilerin belirleyiciliğine karşı çıkmıştır. Kadının kişilik, sınıf, ırk, cinsel eğilim, cinsel kimlik gibi kategorilerden tektipleştirici bir toplumsal sınıflandırmaya tabii olmasını eleştirmiştir. Demir (2014), Post-modern Feministlerin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir;

“Post-modern Feministlerin ‘nerede toplum varsa orada toplumsal cinsiyet vardır’ varsayımından hareketle toplumsal cinsiyeti, toplumsal eşitsizliğin meşrulaştırıcı bir temeli olarak görmüşlerdir. Kadın ve erkek arasındaki ilişki oldukça karmaşıktır. Bu nedenle ilişkiyi “toplumsal cinsiyet” kategorisine indirgenerek açıklanamayacağını savunmuşlardır” (s:111).

Post-feminist yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet normlarından hareketle kadın özgüllüğünü, onun biyolojik özellikleri ve toplumsal annelikle nitelemesiyle tanımlanmasına karşı çıkmışlar ve kadın kimliğini cinsiyete dayalı tanımlamalardan özgürleştirmek adına yeni kuramlar ortaya atmışlardır. Simone de Beauvoir’un ‘kadın doğulmaz, kadın olunur’ ifadesindeki, kadının kültürel olarak anlamlandırılmış, tarihsel bir düşünce olduğu fikrinden hareketle toplumsal cinsiyetin tarihselliğine vurgu yapan Butler, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin performatifliği iddiasını da bu düşünce bağlamında tartışmaya açmıştır. Judith Butler’ın özcülük karşıtı duruşu onun, kadına yönelik tanımlamaların sabit, değişmez bir öze dayandırılarak tanımlanamayacağı düşüncesi üzerine temellenmektedir. Butler, kadın özgüllüğünü tanımlamak adına söylem öncesi ve sonrası sabit bir kadın kategorisinin varlığına eleştirel bir tutumla yaklaşılması gerektiğini savunmuştur. Judith Butler, ‘Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri’ (2009), isimli makalesinde kadın kimliğine yönelik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın temellerini sorgulamaktadır. Bu makalede Butler, toplumsal cinsiyetin insanın ‘olduğu’ ve yahut ta ‘sahip olduğu’ bir belirlenim

olmadığını, toplumsal cinsiyetin eril ve dişili; ruhsal, hormonal, kromozomal ve performatif ve ara formlarla üreten ve normalleştiren bir aygıt olduğunu vurgularken, toplumsal cinsiyet belirlenimlerinin ikili çerçevesine uymayan olasılıklarının da, toplumsal cinsiyetin bir parçası olduğunu ifade eder. Ona göre; toplumsal cinsiyet eril ve dişil kavramlarının normatif olarak doğallaştırılıp, üretildiği bir mekanizmadır ve pek tabii ki bu kavramları yapı – sökümüne uğratmak doğallıklarına yönelik algıyı da bozacaktır. Bu durumda normu inşa eden aygıt olarak nitelediği toplumsal cinsiyet mekanizması, eş zamanlı olarak o insanın altını da boşaltabilecek potansiyele sahiptir. Butler, kurgudan ibaret olan cinsiyet mevhumuna Foucault’cu anlamda tek merkezden baskı kuran bir iktidar anlayışı ile değil, şeylerin içine işleyen, ilişki kuran, kendini ve şeyleri üreten iktidar anlayışını önerir. Özne, bu iktidar ilişkileri ile söylem tarafından politik olarak konumlandırılır (Ertuğrul, 2019). Butler, kimlik kategorilerine yöneltilen sınırlandırmaların dışlama edimiyle üretildiğini savunurken, feminizme yönelik eleştirisinin temelinde de cinsiyet ve kimlikleri kategorize etmeyi ötekileştirici bulmaktadır. Butler, Toplumsal Cinsiyeti, cinselliği; durağan ve sabit bir nitelik değil, tamamen ilişkisel bir durum olarak algılamaktadır (Butler, 2005). Butler, feminizmin öznesi olarak kadınlar kategorisine yönelik eleştirisini de, feminizmin içinde tutarlı ve sabit bir özne inşasına yönelik tutuma yöneltir. Ona göre bu türden bir girişim *“Toplumsal Cinsiyet ilişkilerini istemeyerek de olsa düzenleyip, şeyleştirme”* (Butler, 2012: 49, akt. Ertuğrul, 2019) anlamı taşımaktadır. Butler (2018), Toplumsal Cinsiyetin toplumsal ve kültürel normların etkisi ile düzenlenip, denetlenen bir kurgudan oluştuğunu şu cümleleri ile özetlemektedir:

“Kişi kadın ‘olsa’ bile, elbette bundan fazlasıdır da; terim yeterince kapsayıcı değildir. Yetersiz kalmasının sebebi toplumsal cinsiyeti verili bir “kişi”nin toplumsal cinsiyetiyle gelen teferruatı aşması değil, toplumsal cinsiyetin farklı tarihsel bağlamlarda ille de her zaman kesin ve tutarlı bir şekilde kurulmuş olmaması ve söylemsel olarak kurulmuş ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle kesişmesidir” (s:46).

Butler, ‘Cinsiyet Belası’ isimli kitabında feminizmin özne olarak ele aldığı kadın kategorisinin kadınların ortaklaştığı sosyal, ekonomik rollerin analiz edilmesine olanak sağlamayacağını düşündüğünden feminizme bir katkısı olamayacağını ileri sürmüştür (Mc. Laughin, 2003). Feminist politika açısından özne fikrinin büyük önem taşıdığını ileri süren Butler (2018), ‘Kişisel Olan Politiktir’ sloganını; fenomenolojik yaklaşımın edimler yoluyla şekillenen dünyada öznel deneyimlerin oluşturuculuğunun feminist teoriyi desteklediğinden hareketle; öznenin belirleyen olduğu kadar, belirlenen de olduğu görüşü ile yorumlamıştır. Saliya (2013), Butler’in yorumunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Dolayısıyla söz konusu iddiaya göre kişisel olan, ortak sosyal yapılar tarafından koşullandırıldığı için dolaylı olarak politik olandır. Butler’a göre bu feminist formülasyon, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, kısmen de olsa bireylerin somut, tarihsel eylemleri aracılığıyla inşa edildiği varsayımını da içerir” (s:4).

Butler, bu formülasyon ile toplumsal cinsiyet ilişkilerinin belirlenim şeklinin, bireylerin tarihsel eylemleri sonucunda bir inşa süreci ile oluştuğunu ifade etmektedir. Butler’in feminizm eleştirisinin çıkış noktası; feminizmin kadınların özgürlükleri için mücadele ettikleri noktada yürüttükleri kimlik politikalarının dışlayıcı sonuçlar doğurabileceği düşüncesidir. Feminizmin sömürü ve dışlamalara karşı daha etkin bir mücadele sürdürebilmesinin ancak feminizme ait tüm temel kabulleri, kimlik politikalarını sorgulayıp, yapı – sökülüne uğratarak mümkün olacağını savunmuştur. Butler (2005), feminist özneyi geçişlilikleri içeren ve mümkün kılan bir küme olarak gördüğünü ifade etmektedir. Butler, post-yapısalcı düşünce ile şekillenen feminizmin öznesinin Aydınlanma Hümanizminin ve Batının kurguladığı tüm hegomonik kavramsallaştırmaların yükünü taşıyan özne tanımından kopmakla imkan bulacağını ifade ederken, söylem içerisinde kendi eylemleri tarafından, süreç içinde inşa edilen,

dinamik, kendinde bir özgüllüğü olan, performatif bir edimsellik ve faillikle mümkün olabilecek bir özne tanımını önermektedir.

Feminizmin süregiden özne tartışmaları ışığında, toplumsal bir varlık olan kadınların kolektif bir politik özne davranışı sergilemeleri nasıl mümkün olabilir sorusu halen daha geçerliliğini sürdürmektedir. Kadının ezilmişliği ve emek sömürüsü üzerinden ortak bir kadın kimliğine dayandırılarak yürütülen mücadele, heteromaskülen yapı karşısında ezilen taraf olarak kadını yine ikincil bir duruma yerleştirme riskini de doğurmuştur. Bu riski aşmak ancak Savran (2013)'ın da ifade ettiği gibi, heteromaskülen yapının egemenliğine, patriyarkal kapitalist sistemin yaratmış olduğu özel / kamusal, ekonomi / politika ikiliklerine karşı çıkışın ancak bütünlüklü ve köktenci, başka öznelerin ve politik hareketlerin cinsiyetçiliği aşan temelde eşitlik ve özgürlük politikalarıyla hareket edildiğinde başarılabilecektir.

Post-modern feminizmin öznesi bir kendilik olarak özcülükten bağımsızlaşan, kendi içindeki dinamikliği ile performatif ve politik bir inşa oluşa işaret eder. Bu bağlamda Karataş (2017), post-modern feminizmin öznesinin oluş imkânının şu şekilde gerçekleşebileceğini ifade etmektedir: *“Bu da onu modern epistemolojinin özne – yükünden kurtararak, etik – politik kendi olmaya çağırmakla mümkündür”* (s.21). 20'inci yüz yılın ilk çeyreğini kapsayan sürede, özne olmanın imkânına yönelik sorgulamaları ikiliklere dayalı Kartezyen özne eleştirisi üzerine kuran feminizm, günümüzde; özne sıfatını aşan, sadece kadınlıktan değil, dinamikliği ve failliği barındıran, biçim, sınıf ve ayrıştırmayı reddeden, kadın, erkek ve tüm diğer dışlanmış kimlikleri kapsayıcı bir kendilik imkanının varlığı üzerine odaklanan arayışını sürdürmektedir. Benhabib (2006)'ın feminist özneye yönelttiği; *“Ulaşmaya çalışacağımız özerk kişilik görüşü olarak, akışkan ben sınırlarına sahip olup ötekiliğin tehdidi altında bulunmayan özerk bireysellik modelinden daha iyi bir benlik anlayışı*

üretebiliyor muyuz?” (s: 33) sorusu bu imkânın ne şekilde oluşabileceğine yönelik fikirleri harekete geçirmektedir.

Feminist hareketin eril iktidar karşısında eşitlik üzerinden formül arayan söylemleri, düşünsel ve pratiksel eylemlerini göz önüne aldığımızda tarihsel anlamda politik bir kuvvet elde ettiğini ve bu şekilde var olduğunu görmekteyiz. Üçüncü dalga feminist harekete dahil olan düşünürler kadın / kadınlık olgusuna; özne, kimlik ve farklılık kavramları üzerinden teorik eleştiriler bağlamında yapısalcı yeni perspektifler kazandırmışlardır. Bu perspektif, cinsel, dinsel ve etnik farklı politik görüşleri benimseyen feminist düşünürlerin teorileri ile zenginleşmiştir. Judith Butler, Hanna Arendt’in politik kavramsallaştırmalarını yeniden ele alıp feminist okumalara yeni açılımlar kazandırmış olan düşünürlerden birisidir. Savcı (2019)’un ifadelerine göre, *“Arendt’in, belli bir odağı olan, herhangi bir çoğulluğa sahip olmayan toplumsal hareketlerin kamusal özgürlüğü yok edeceğine dair inancı”* (s.77), Butler’in düşüncelerinde de yansımalarını bulmuştur. Butler’in süreçselliğe açık, insani farklılıkları kapsayan, cinsiyetsiz, eylemlilikle değişken bir şekilde var olan özne kavramı, Arendt’in cinsiyetten arındırılmış politik özne kavramsallaştırması ile örtüşmektedir.

Feminizmin ikinci dalgasında öne çıkan ‘Kişisel Olan Politiktir’ söyleminin kolektif kadın kimliğini, farklılık ve özcülük odağında tutması feminizmi politik olandan uzaklaştırma tehlikesini içinde barındırmıştır. İkili karşıtlıklar üzerine kurulan öznesi kadın olan bir feminist yaklaşım kapsayıcı değildir ve böylelikle heteroseksizm ve transfobiye güçlendirmektedir. Arendt’in, politik örgütlenmenin kapsamının kişilerin benzersizliği ve bu benzersizlik ile ortaklaşan eylem zemininde buluşturulması gerekliliği fikri, Judith Butler’in kimliklerin belirlenmiş tekilliğine yönelik eleştirileri ile buluşmaktadır. ‘Kişisel Olan Politiktir’ mottosu; iktidar

odaklarına karşı, feminist öznesini sabit bir kadın kategorisinden, kolektif, çoğulcu ve dışlanmış, ötekileştirilmiş kimlik anlayışını kapsayıcı bir yönelime kaydırarak, sınırlarının aşılmasının ve dönüştürülmesinin imkânını yaratması gereken bir saptama olarak halen geçerliliğini korumaktadır.

3.2.2 Toplumsal Cinsiyet - Sanatta Feminizm ve Kadının Yükselişi

Çağlar boyu ideolojik ve dini temellere dayandırılarak kadın ikincil konumda değerlendirilmiştir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayalı toplumsal, kültürel, siyasi, ekonomik yapılanmalar, kadını her alanda olduğu gibi sanat alanında da ikincil olarak konumlandırmaktadır. Sanat tarihinde kadın, sanatçı olarak varlık gösterememiştir. Bunun nedenleri hakim olan ataerkil düzen içerisinde kamusal ve özel alanda geliştirilen cinsiyetçi bakış açısı olmuştur. Sanatta feminist hareket etkilerini 1960'lı yılların sonlarında başlayan siyasi aktivizme paralel olarak aynı dönemde göstermiştir. Feminist sanatçılar arasında bazıları kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirmişler, ekonomik eşitlik ve sergilerde eşit şekilde temsil haklarını kazanmayı hedeflerken, bazı sanatçılar ise kadın bilincine ve estetiğine odaklanarak çalışmalar yapmışlardır. Çağdaş sanat anlatımında feminizmin ilk on yıllık döneminde kadın duyarlılığına ait bir kavramın, anlatımın mümkün olup olamayacağı en çok tartışılan konulardan olmuştur. Sanatta kadın duyarlılığı kavramına ilişkin yeni eğilimlerin gündeme getirilmesi birçok kadın sanatçıya göre sanatta kadına özgürleştirici yeni bir dönem açmıştır (Karaman, 2019).

1960 sonrası gelişen feminizm hareketleri ile şekillenen, feminist sanat tarihi eleştirisi; kadının geçmişe yönelik sanat tarihindeki temsil algılarını sorgulamış, sanat alanında ürün veren kadınları tespit etmiş ve kadının sanatta temsilini ters yüz eden yeni oluşumları ve sanat pratiklerini gündeme getirmiştir. 1960'lı yıllara kadar geçen süreçte sanat alanında eserler veren kadın sanatçıların birçoğu taşımış oldukları 'kadın'

kimliği nedeni ile üretimlerini devam ettirebilmek için büyük zorluklar yaşamışlar ve sorgulamalara maruz kalmışlardır. Sanatsal üretimlerinden çok tartışılan yaşamları olmuş ve eserlerinin önüne geçmiştir. Eyigör ve Korkmaz (2013), bu yıllarda dünyada feminist hareketle eş zamanlı olarak tepkisel çıkışlar yaşanmış olduğunu belirtirken, doğum kontrol haplarının ortaya çıkmış olması, ekonomik zenginlik, Katolik kilisesindeki reformlar, John Kennedy'nin başkanlığı, Amerika'da sosyal vatandaşlık hareketi, Vietnam savaşı ve psiko – terapi ilaçlarının kullanıma başlanması ile birlikte sosyal bir değişim ve patlamanın toplumsal olarak yarattığı değişime dikkat çekmektedirler.

1970'li yıllardan itibaren kadın sanatçılar, kadın hareketlerinin de etkisi ile ataerkil sistemin yaratmış olduğu eril bakış açısı şekillenen sanatta kadının temsiline karşı çıkmışlardır. Feminist eleştiri ile güçlenen feminist sanatın yükselişe geçtiği dönemde, kadın sanatçıların ataerkil sistemin yaratmış olduğu düzenin döngüsüne sıkışan kadınların sorunlarına odaklanmaları, kadınlığın inşa edilen bir süreç olduğu tezinden yola çıkarak, sanatta kadın duyarlılığını ön plana çıkarmaları dönemsel olarak doğru orantılı olarak gelişmiştir. *“Toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramları içinde feminizm, queer, etnik köken, ırk farklılığı gibi konuları kapsayıp, özellikle 1960'lı yıllardan sonra ve post-modernizmle birlikte önem kazanmış, felsefe, sosyoloji, sanat gibi alanlarda da pek çok çalışmaya konu olmuştur”* (Karacan, 2016: 1079). 1970'li yıllarda toplumsal cinsiyet kavramı ile birbirinden ayrı tutulamayan feminist çalışmaların sonucu sosyal bilimler alanında da gündeme gelen değişiklikler cinsiyetin yeniden üretildiği yerler ve kurumlar başta olmak üzere sanatta da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir (Sayılıgil, 2020).

Sanat alanında toplumsal cinsiyet kavramının gündeme gelmesi ve sanatsal üretilere yansması 1970 ve 80'li yıllara denk gelmektedir. Sanat pratiklerinde

toplumsal cinsiyet kavramına ilişkin sorgulamalar çoğunlukla kadın sanatçıların üretimleri aracılığı ile gündeme getirilmiştir. Usta (2018), sanatta toplumsal cinsiyet kavramı sorgulamalarına yönelik şunları söylemektedir:

“Nitekim toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten farklı bir olgu olarak kavramaya, dışıl ya da eril olarak cinsiyetlendirilmiş bir toplumsal alan içine doğmanın ve böyle bir alanda var olmanın anlamını sorgulamaya ve yansıtmaya çalışan sanatçılar öncelikle kadın sanatçılardır. Bu sanatçılar cinsiyetle ilgili kavrayışların üzerine genel kabullerle değil de soru işaretleri ile gitmekte ve eril söylemin kurguladığı toplumsal cinsiyetin rollerine karşı geliştirdikleri söylemleri sanat pratiğine taşıırken kendi özgün kimliklerini oluşturmaya çalışmaktadırlar” (s: 6 - 7).

Feminizm, günümüze gelene kadar farklı boyutlarda yaşananlarla çeşitli teorilerini oluşturmuştur. Bu süreçlerde kadınlar hakları için mücadele ederken, fikir ve eylemlerini, çeşitli ideoloji ve kuramlarla şekillendirmişlerdir. Yaşanan süreç içerisinde sadece sosyal olarak değil sanatsal alanda da ikincil konumundan sıyrılarak söz sahibi olmak isteyen bir grup kadın, ‘Feminist sanat’ başlığı altında, kadın bedeninin metalaştırılmasını ve sanat tarihindeki mevcut temsilini eleştiren eserler ve performanslar gerçekleştirmişlerdir (Toprak, 2018). Kadınlar iktidarın güdümünde olan sanat alanında da toplumsal cinsiyet eşitsizliğine maruz kalmışlardır (Nochlin, 2021). Kadın sanatçılar mücadele ederken, feminist teori ve düşünceler zemininde çalışmalarını güçlendirmişlerdir. Feminist sanatçılar yaşadıkları toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorununu ‘beden’ teması ekseninde sorunsallaştırmışlardır. Kadın sanatçı, cinsel eşitsizlik temelinde irdeledikleri birçok toplumsal konu yanında, sanat alanındaki konumuyla da ilgili eleştirisini bizzat kendi bedenini kullanarak, sanatın nesnesi olma durumundan çıkartıp, öznesi durumuna getirerek, bedenini eleştirel, protest bir mücadele alanına dönüştürmüştür.

20’nci yüzyılın son çeyreğinde feminist hareketle erkek egemen sistemin kodlarını yapı sökümüne uğratmayı hedef alan kadın sanatçılar kendi ‘özne’ oluşlarını, kendilerine ait kadınsı birikim ve duyarlılıklarla metaforik olarak kurgularken, örgütlü

mücadele ve kurumsal yaklaşımlarla karşı duruş tezlerini desteklemişlerdir (Bek, 2010). 1970’li ve 1980’li yıllarda kadınlar örgütlenerek sürdürdükleri mücadele ile kurumsal alanda da varlık göstermeye başlamışlardır. Bunu hedeflerken kendilerini ‘öteki’ olma durumundan ‘özne’ statüsüne taşıyan kullandıkları özgün sanat dili olmuştur. 70’lerde geçmişten itibaren sanatta süregelen erkek egemen kültürün kadın sanatçıları dışlayıcı tavrına karşı, feminist sanatçıların öncülüğünde örgütlenmelere gidilmiş ve alternatif sergi mekânları oluşturulmuştur. 1960’ların öne çıkan kadın sanatçıları olarak Miriam Schapiro ve Judy Chicago’nun yanı sıra kadın sanatçılardan oluşan farklı gruplar New York’da etkinlik göstererek, dikkat çekmişlerdir. Brodsky (1994), 70’li yıllarda sanat alanında gerçekleşen feminist oluşumlara dair şu bilgileri vermektedir:

“1969’da, Devrimci Kadın Sanatçılar (WAR: Women Artists In Revolution), siyasi açıdan radikal olan ama kadın sorunlarıyla ilgilenmeyen Sanat Emekçileri Birliği’nin (AWC: Art Worker’ Coalition) bir parçası olarak toplanırlar. Bir sonraki yıl Lucy Lippard, kadın sanatçıların galeri ve müze sergilerinden dışlanmalarına tepki olarak Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi’ni (Ad Hoc Committee of Women Artists) kurar. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi’nin yıllık sergisinde temsil edilen kadın sanatçı sayısını protesto eden eylemler, yankısını bulur ve böylece kadın sanatçıların oranı belli oranda yükseltilir” (s: 104 – 119).

Bu kurumlar bünyesinde neredeyse kadınlara hiç yer vermeyen Modern Sanat Müzesi (MoMA) ve Whitney gibi müzeleri protesto etti. Whitney’in senelik sergisine karşı yapılan protestolar sonucunda, kadın sanatçılara müzede yer verilme oranı bir yıl içinde yüzde ondan yüzde yirmi beşe çıkmıştır (URL 9). Bunlara ek olarak sanat tarihine damgasını vuran bir diğer önemli eylem ise 1985’te Guerilla Girls’ün Metropolitan Müzesi önünde gerçekleştirdikleri; sanat tarihi, sanat eserleri ve medyada yer alan çıplak kadın imgesinin çokluğuna oranla, müze ve galerilerde kadın sanatçılara ait çalışmaların aynı çoklukta olmayışının eleştirildiği gösteri olmuştur. Bu eylemde ön plana çıkan, ‘Müzeye girebilmek için kadınların çıplak mı olması gerekir?’

sorusu sloganlaşarak sanat dünyasında yeni bir gündem yaratmıştır. Öte yandan, ABD’de 1972’de, kadın özgürleşme hareketinin hız kazandığı dönemde, iki feminist sanatçı, Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından California Institute of the Arts (California Sanat Enstitüsü) bünyesinde feminist sanat okulu kurulmuştur. Bu çatı altında öğrenciler ve feminist sanatçıların uygulamalı diyalog halinde paylaşımları ile öğrenmelerinin gerçekleşeceği ‘Kadın Evi’ (Womanhouse) projesi oluşturulmuştur. Bu proje ABD’de Chicago ve Schapiro’yu kadın hareketi ile birlikte gelişen feminist hareketin en önemli yaratıcı isimleri arasına yerleştirmiştir (Betty, 2015). Erkek egemenliğindeki sanat ortamında kadınların ‘güçlü’ konuma getirilmesi açısından önemli bir yere sahip olan ‘Kadın Evi’ (Womanhouse) projesi kapsamında düzenlenen ‘Kadın Evi’ sergisi yanında yürütülen çalışmalar, sanat programları düzenlemek, tez çalışmalarına destek olmak, gazete ve dergiler çıkarmak önemli oluşumlar arasında sayılmaktadır. Kendi etkinliklerini düzenleyebilecekleri galeriler açan kadınların amacının kadın sanatçıların aktif bir şekilde üretimler yapabildiğini kanıtlamak ve böylelikle belli başlı kurumlara kadın sanatçılara yer vermesi için baskı yapabilmek olduğunu belirten Brodsky (1994), kadın sanatçılar tarafından gerçekleştirilen etkinliklerden bazılarını şu şekilde özetlemiştir:

“1972 – 1977 yılları arasında Cindy ve Chuck Nemser tarafından yönetilen Feminist Art Journal çağdaş sanat eleştirisine feminist bir perspektif kazandıran bir yayın olarak dikkat çekerken, 1973’te Ruth Iskin’in editörlüğünde yayımlanan Womenspace Journal, sanata ilişkin önemli tezlere yer vermiş, ancak uzun ömürlü olamamıştır. Mekanlara baktığımızda, 1972’de heykeltıraş Barbara Zucker ve ressam Susan Williams’in açtıkları A.I.R. adlı galeriyi, aynı yıl açılan Womenspace, 1973’te kurulan SoHo 20, ARC, Artemisia ve diğerleri izler. Az sayıda sanatçıyla yola çıkan galerilerden çoğu uzun ömürlü olmasa da, sanatçıların güçlenmesinde destekleyici bir rol oynadıkları kesindir. İlk sergiler ise New York ve Los Angeles’ta açılır. 1968’de Lytton Çağdaş Sanat Galerisi’nde “25 California Women of Art” sergisi düzenlenirken, 1970’te California Eyalet Üniversitesi Galerisi, Judy Chicago’nun kişisel sergisini açma işini üstlenir. 1973’te İsviçre’de açılan “Women Power”, 1975’te Londra’da açılan “Women and Work”, 1976’da Mary Kelly’nin “Post-Partum” u, 1980’de düzenlenen “Social Strategies of

the Women Artists” sergileri kadın sanatçıların egemenliğinde gerçekleştirilen etkinliklerden yalnızca birkaçıdır” (s: 104 -119).

Yine aynı yıllarda kadın sanatçıların sanat tarihinde varlığını belgelemek adına sanatçıların yaşam öykülerinin belgelenip eserlerinin araştırıldığı Charlotte Streiffer Rubenstein’in American Women Artists (1982) ve Chris Petteys’in Dictioanary Woman Artists (1985) adlı kitaplar sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (Brodsky, 1994). Kadınlar, kendi benliklerini oluşturma aşamasında sanatsal direnişle kimliklerini inşa ederken yerleşik algısal kalıpları yıkmaya yönelmişlerdir. Ergas (1996)’a göre kadınların kimliklerini inşa ederken ‘özne olma durumu’ ile ötekileştirilmiş ‘kadın olma durumu’ ndan kurtulmak isterken ona yükledikleri politik anlam ile kadın kavramının yerine cinsiyete dayalı olmayan bir temsil düşüncesini önererek batı feminizminde bir gerilimi oluşturmuşlardır. Arat (2016), Feminist hareketin, kadın kavramını yeniden yapılandırmaya olduğu kadar bu kavramı yapısal olarak parçalamaya da o kadar eğilimli olduğunun görülmekte olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda sanat dünyasında kadın sanatçıya yönelik tahakküm altına alıcı, tehditkâr ve ötekileştirici politikalara karşı bu gün de yapıtlarıyla eleştirel tavrını ortaya koyan çok sayıda kadın sanatçının varlığına dikkat çekmekte ve bu ortamdaki gerilimli yapıya dair;

“Kadın kimliğini inşa edip ona politik bir anlam kazandırma gereksinimi ve bizzat “kadın” kategorisini yıkıp cinsiyete dayalı ayrıştırma ve temsil alanları oluşturma düşüncesini kökten değiştirme isteği arasında süregelen bu gerilimli yapı, bir “özne” olarak kendini var eden “kadının” kimliği ile ötekileşmekten kurtulmak için “erkekleşen kadının” kimliği arasında yaşanan sıkıntıyı da doğurur” şeklinde yorum yapmıştır (URL 10).

Bu tespit; feminizmin kendi içindeki çelişkileri ortaya koymaktadır. 70 ve 80’li yıllarda tartışmalar sürerken kadınların kendini yeniden tanımlama süreci kuramsal açılımların hazırlanmasında etkili olmuştur (Arat, 2016).

3.3 Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Cinsiyet – Beden - Kimlik Kurguları

1960 sonrasında kadın sanatçılar, kadın bedenini beden temsili üzerinden feminizm, feminist sanat, toplumsal cinsiyet pratiklerine ait düşünsel alt yapı bağlamında ele almışlardır. Feminist hareketin ideolojik olarak benimsediği ilkeler ile sanat tarihi yazın ve eleştirisi üzerindeki etkilerinin neler olduğuna yönelik yapılan tespitler sonucunda, feminist sanatın özne ve nesnesi olan kadın sanatçıların üretimlerindeki temsil kurgularında; kimliğin inşası, bellek oluşturma ve söylemsel olarak dilde değişim yaratılarak varlık kazanılması mücadelesi gözlemlenmektedir. Bu içerik dahilinde çalışmanın bu bölümünde toplumsal cinsiyet, beden, kimlik metaforları bağlamında kadın sanatçıların sanatta yerleşik algıları yıkmaya yönelik sanatsal pratikleri felsefik ve psikolojik yaklaşımlarla birlikte ele alınarak yorumlanacaktır. Feminist sanat kuramları bağlamında üretimleri bulunan sanatçıların sanatsal yaklaşımlarını ve yapıtlarını incelediğimizde kavramsal ve disiplinlerarası yaklaşımların sanatsal bir ifade zenginliği olarak öne çıktığı görülmektedir. Feminist sanatçılar resim sanatı, performans sanatı, enstalasyon sanatı, video art, carnal art (etsel sanat) ve fotoğraf sanatı şeklinde farklı pratikler üzerinden üretimlerini bir direnme biçimi olarak gerçekleştirmişlerdir. Feminist sanat, birinci kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat başlığı altında incelenmektedir. 1960 ve 1980’li yıllarda yoğun bir üretim içinde bulunan birinci kuşak feminist sanatçılar kadınlığı erkekten ayıran biyolojik özelliklere odaklanmışlardır.

“Bu bağlamda kadının ve üretiminin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan zıt kavram çiftlerinin (erkek\kadın; kültür\doğa; zekâ\sezgi; akıl\duygu; sanat\zanaat vb.) eksi uçunda görülmesinin koşulları ve nedenleri araştırılmış; bu gibi ayrımların ancak kültürel yapılar içinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlendiği düşüncesi sanat yapıtlarına yansımıştır” (Ergaz, 2005: 34).

1960'lardan sonra gelişen feminist düşünce sanat ortamında da feminist sanatçılar arasında çoğalarak yaygınlaşmış ve sanat eserlerinde de yansımaları bulmuştur. Birinci ve ikinci kuşak feminist sanatçıların geliştirmiş olduğu farklı düşünce, yaklaşımlar ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve zenginleşmesine olanak sağlarken üretimlerin de bu doğrultuda gelişerek farklılaşmalarına olanak sağlamıştır. Antmen (2008), 'in ifadelerine göre; feminist sanat alanında gerçekleşen üretimlere doğa ve kültür ikilemi açısından yaklaşmak sanatçıları ve yapıtlarını konu ve yaklaşımları açısından değil, tarihsel süreç olarak da ayırmaya olanak tanımaktadır. 1970 sonrasında sanatsal ifade biçimlerinin yeni anlam ve biçimler kazanarak dönüştüğü yıllarda feminist hareketle beslenen feminist sanatın kadının sanatta kutsal, güzel gibi kavramlarla özdeşleştirilerek arzu nesneleri olarak temsil edilişlerine yönelik tepkileri, kadın sanatçıların kimliklerine ve bedenlerine yönelik dayatılan politik ve kültürel yaptırımları sorguladıkları bir takım eylemler ve farklı sanatsal pratikleri ile olmuştur. Sanatçılar çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak toplumsal cinsiyeti; ev, kadın emeği, bireysel – toplumsal, doğal – kültürel, kamusal – özel kavramlarının ayırımına ilişkin sorgulamalarla gerçekleştirmişlerdir. 1960 ve 1980 yılları arasında kadınlığın ayırıcı özelliklerine odaklanan ilk kuşak feminist sanatçılar, tarihsel süreçte kadınlıkla ilişkilendirilen ve kadınlara ait üretimlerin duygusal, amatör, minör ve dekoratif olarak nitelendirilip, küçümsenmesinin kültürel yapılarda var olan güç ilişkileri ile şekillenmesinin nedenlerinin üzerine gitmişler ve araştırmışlardır. Bu bağlamda *“kadının ve üretiminin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan zıt kavram çiftlerinin (erkek\kadın; kültür\ doğa; zekâ\sezgi; akıl\duygu; sanat\zanaat vb.) eksi uçunda görülmesinin koşulları ve nedenleri araştırılmıştır”* (Antmen, 2008: 241 – 242). Erdal (2017) ilk kuşak feminist sanatın sorunsallaştırdığı konuları şu şekilde özetlemektedir:

“Birinci kuşak feminist sanatçılar; kadın sanatçıların ürünlerinin, nitelikleri, konumu ve sanat piyasasında değerlendirilmesi üzerinde durarak sergilerde eşit temsili üzerinde durmuşlardır. Bir nevi sanat piyasasında görünürliğini arttırma ve piyasa koşullarında eşitlik arayışında olmuşlardır. Eserlerinde daha çok kadın bedeninin temsiline, kadının bastırılmaya çalışılan gücüne ve doğasına, kadının doğurganlığına, Ana Tanrıça kültürüne, kadın bedeninin biyolojik özellikleri üzerinde yoğunlaşan vajinal imgelere odaklanmışlardır” (s: 3).

Carolee Schnemann’ın, ‘Et şenliği’ (Meat Joy), (1964) isimli performansı, ‘Aybaşı Günlüğü’ (Blood Work Diary) desenleri (1974) ve ‘İçimdeki Tomar’ (Interior Scrool), (1975) isimli performansı; Monica Sjoo’nun, kovuşturmaya uğrayan ‘Doğum’ (God Giving Birth), (1968) adlı resmi; Judy Chicago’nun, 22 kadın sanatçı ile birlikte gerçekleştirdiği ‘Yemek Daveti’ (The Dinner Party), (1974); Yoko Ono’nun gerçekleştirdiği ‘Kesip Biçme İşi’ (Cut Piece) (1964); Gina Pain’in, ‘Ruh Hali’ (Action Psyche), (1974) kendi bedenini kanatarak kadın bedenine tarihin uygulamış olduğu şiddeti konu alan metaforik performansı ilk kuşak feminist sanatçılar ve eserlerine verilebilecek çarpıcı örneklerdendir (Kavrakoğlu, 2015). İlk kuşak feminist sanatçılar kadın bedeninin biyolojik özelliklerini, ana tanrıça kültürü ve doğurganlığını imgeselleştirirken, ikonografik olarak vajinal imgeler kullanmışlardır. Ergaz (2005), ikinci kuşak feminist sanatın hazırlayıcısı olarak gördüğü ilk kuşak feminist sanatın odaklanmış olduğu temel konulara ilişkin şu tespitlerde bulunmuştur:

“Adalet, hakikat, erdem gibi kavramların alegorik sanatta neden arzu nesnesi konumundaki kadın bedeni tarafından temsil edildiği, erkek ve kadının Batı sanat tarihinde neden böylesine farklı ortaya konulduğu, Rönesans sonrası sanatta dişi nü figürün neden bu kadar önemli bir motif olduğu gibi sorular peş peşe gündeme geliyordu” (s: 31).

İlk kuşağın sahip olduğu bu anlayışın devamında gelen İkinci kuşak feminist sanatçılar kadın bedenine yönelik biyolojik özellikler üzerinden gelişen cinsiyetçilik baskı ve dışlamadan çok, kadın bedenini kuşatan kültürel kodların yapısökümcü bir yaklaşımla eleştirilerek sanatsal ifadeye dönüştürülmesine yönelmişlerdir. Özudoğlu

(2010)'nın ifadelerine göre; ilk kuşak feminist sanatçılar, sanat tarihçiler ve eleştirmenler sanat alanında varolan ayrımcılığı açığa çıkartarak, reformları savunmuş ve geçmişteki ve bugünün kadın sanatçıların eserlerinin sergilenmesinde başarı elde etmişlerdir. İkinci kuşak sanatçılar ise yöntemsel olarak psikanaliz ve Marksizmden esinlenerek üretimlerini çeşitlendirmişlerdir. Bununla birlikte kaidelerin ortaya çıkışına yönelik nasıl, ne zaman ve hangi amaçlarla inşa edildiği sorgulamış oldukları temel konulardır. Böylelikle Freeland (2008)'a göre, "*Kaideleri biçimlendiren 'değerlere' ve 'standartlara' ışık tutmuşlardır*" (s: 128). 1980 sonrası post-modern süreçte "*kadının meta olarak kullanılması, nesneleştirilmesi özellikle popüler kültürde kadının temsili feminist sanatçıların işlerine yansımıştır*" (Erdal, 2017 s: 3). Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine bu dönemde öne çıkan kadın sanatçılardan olmuşlardır.

Tez çalışmasında '*Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Cinsiyet – Beden - Kimlik Kurguları*', bağlamında 1940'lardan 1990'lara kadar çalışmalar üretmiş pekçok sanatçı araştırılmıştır. Bu araştırma sonucunda; '*Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşımı*', '*Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı*', '*Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı*', '*Sanatta Bedene Post-feminist Yaklaşım*' şeklinde dört kategori oluşturulmuştur. Söz konusu kategoriler altında birbirinden farklı disiplinlerde sanatsal üretimlerde bulunan; *Louis Bourgeois, Miriam Schapiro ve Judy Chicago, Mierle Laderman Ukeles, Judy Chicago, Francesca Woodman, Ana Mendiata, Carolee Schneemann, Kiki Smith, Cindy Sherman, Barbara Kruger* isimli sanatçıların feminist bakış açısı ile ürettikleri çalışmalarda kadın bedeni ve toplumsal cinsiyet ilişkisi irdelenmiştir.

3.3.1 Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım

3.3.1.1 Louis Bourgeois

Feministler biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkın olabileceğine yönelik teorileri ortaya koymuşlardır. Buna göre toplumsal cinsiyet yalnızca dişi ve erkek kategorilerine indirgenemeyecek bir kavramdır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarına ilişkin Koca (2018), kuramcılardan Freud'un yaklaşımına değinerek, Freud'un biyolojik cinsiyeti sorun olarak görmediğini sorunun bu biyolojilerin aynası olan psikolojiler olduğunu belirtmiştir. Freud bireyin erkeklik ve dişiliğinin yetiştiği kültür içinde şekillendiğini belirtir. Simone de Beauvoir'da bu durum 'kadın doğulmaz, kadın olunur' söylemi ile sorunsallaştırılıp sloganlaşmıştır. Cinsiyeti doğal olanla ilişkilendirmeyen, biyoloji, anatomi, davranış, haz, duyum gibi bir çok bileşene bağlayan Foucault'a göre; *"bedene cinsiyet fikrinin yüklenmesi bedenin söylemlerle düzenlenişidir, cinselliğin de cinsiyeti yapay bir kategori olarak üretimidir"* (Direk 2007: 70 - 71).

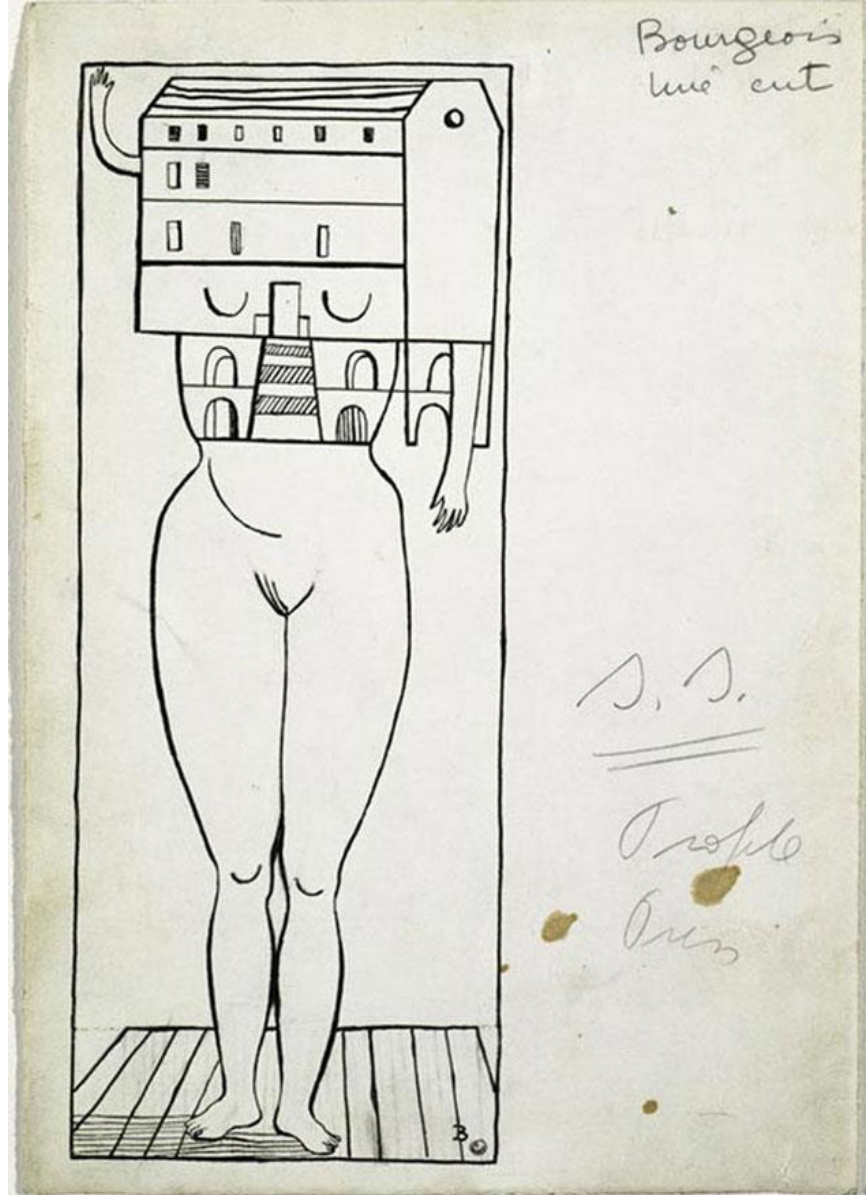
Simone de Beauvoir'in kaleme aldığı 'İkinci Cins', tarihsel süreçte ataerki içinde kadının nasıl öteki olarak konumlandırıldığının izini sürmüştür. İkinci dalga feminizmin temelini atan bu kitap, fenomenoloji ve varoluşçuluktan yararlanmış, sosyoloji, psikanaliz, kurgu ve edebi tanıklıklardan çeşitli kaynaklara keşiflerde bulunmuş, toplumsal cinsiyetin kuramsallaştırılmasında önemli bir role sahip olmuş ve bu alanda temelleri atmıştır. Modern feminizmin kurucularından Fransız düşünür Simone de Beauvoir kadının erkek egemen kültürle kuşatılmış olduğundan toplumda varlığının 'ikinci cins' olarak yerleşmesinin nedeninin hormonlarından gelmediğini, içinde bulunduğu durum tarafından yaratılan kalıplara bağlı olduğunu savunmuştur (Beauvoir, 1975). *"Simone de Beauvoir'a göre mekansallık (spatiality) kadınlık ve erkeklik kategorilerini kurmada önemli bir ayrımcı faktördür. Toplumsal*

cinsiyetlendirilmiş bir kimlik, toplumsal cinsiyetlendirilmiş bir mekansal deneyimi beraberinde getirir” (Yıldız, 2012: 39). Toplumsal cinsiyet normlarını kurumların ürettiğine dair bu görüş cinsler arası hiyerarşinin de olduğu mekanlardır. Simone de Beauvoir, kadın kimliğine evlilik ve anneliğin toplum tarafından; düşünce sistemleri, gelenekler, kültür, inanç ve yasalar aracılığı ile dayatılmış olduğunu ve böylelikle kadın edilgen bir biçimde eve ve içkinliğe mahkum edildiğini savunmaktadır. Fransız felsefeci ve fenomenolog Maurice Merleau – Ponty (2008), bilinç ve algıya dair çalışmasında, bilincin dünya ile olan ilişkisinde “algı alanımız, duyumlardan oluşmaz, fakat aralarındaki mekanlarla birlikte, her birimiz için bir tutumu simgeleyen, anımsatan ‘şeyler’den meydana gelir” (s: 30) diye belirtmektedir. Bahsedilen yaşanmışlıklara ait ‘şeyler’, kolektif bilinçaltından süzülerek sanat eserlerinde farklı dışavurumsal formlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bourgeois 1940’lı yıllarda, felsefi olarak ortaçağa kadar geçen dönemde bedenin ruhun içinde hapsediği bir mekan, kafes ve hapisane olarak görülmüş olduğu yaklaşımından yola çıkarak beden evdir düşüncesi ile ‘Kadın - Ev’ (Femme - Maison), adını verdiği bir dizi çizim yapmıştır (Bahadır, 2018). Bu anlamda bedene düşünsel olarak soyut bir mekansallık kavramı atfedilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadına biyolojik olarak yüklediği toplumun ihtiyacı olan ev içi emek gücünü üretmekle sorumlu tutması onu ev içine hapsedmektedir. *“Böylelikle kadın ve ev içi işler toplumsal olarak bütünleştirilerek yuva algısı yaratılır. Bu konuda önemli çalışmalar gerçekleştiren Louise Bourgoes kadınları eve dönüştürür, dolayısıyla evler de kadın formuna dönüşür” (Boyacı, 2018: 47). Kadın ve yuva kavramını bütünleştirerek kadının üst kısmını eve çeviren Bourgeois, yuva kavramı ve kadın bedenini bir araya getirdiği eserinde kadın bedeninin üst kısmını bir yuva olmaktan çok kafese dönüşen bir eve hapsedilmiş olarak resmetmiştir. Kadın - Ev’ (Femme -*

Maison), adlı yapıt en çok bilinenlerden biridir. Sanatçı için ev çocukluk travmalarına ait yaşanmışlıkları sembolize etmektedir. Bourgeois eserlerinde yer alan kadın bedenleri ve fallik formlar ile aile yaşantısına dair travmatik geçmişini yansıtırken, cinsiyet ve cinsellik kavramlarına yönelik sorgulamaları gündeme getirmiştir. Alaca (2008), ‘Kadın - Ev’ (Femme - Maison) adlı yapıtı oluşturan seride, kadınların mı eve dönüştüğü yoksa evlerin mi kadın formuna dönüştüğünün tartışma konusu olduğunu resimde yer alan ev ve kadın bedeni ilişkisinden yola çıkarak şu şekilde bir analiz yapmıştır:

“Bu resimde izleyiciye dönük ve ayakta duran kadının kafası bir ev ile örtülmüştür. Sadece kadının kutuyu veya kafesi andıran evin pencerelerinden çıkan kollarını görebiliriz. Sağ eli ile el sallayan kadın, bu hareketiyle adeta seyirciye mutlu olduğunu ifade etmektedir. Zira kadının mutluluğu, beklenildiği gibi, domestik bir hayatla iç içe geçmiştir. Ancak, kadının aynı zamanda vücuduna göre orantısız çizilmiş kolları bir tersliğe işaret midir? Acaba kadın evinde olmasına rağmen mutsuz mudur, bir zafiyet, acizlik içinde midir?” (s:6).



Şekil 1: Louis Bourgeois, 'Kadın-Ev' (Femme-Maison), 1947, (URL 12)

Sanat tarihinde eril sistemin bakış açısı ile şekillenen kadın temsillerine karşı, feminist sanatçıların kendi temsillerini oluşturmak için göstergelerin anlam üretme ve temsil etme özelliğinden faydalanmışlar ve ifade olanaklarını çok yönlü bir biçimde kullanmışlardır. Sağlık (2014), Bourgeois'ın ev ve kadın kavramlarından yola çıkarak nesne ve beden arasında doğrudan bir temsil ilişkisi kurmuş olduğunu belirtmektedir. Sanatçı yapıtlarında kadının toplumdaki rolünü dışavurumsal eleştirel bir tutumla irdelemiştir. Bourgeois eserlerinde yoğun olarak kendi kişisel geçmişinin

travmatik yansımalarından ilham almış; anne, eş, kız evlat ve kadın kimlikleri üzerine sorgulamalarını çoğunlukla nesne ve beden kavramları arasında kurduğu temsil ilişkisi üzerinden “sıkıntı, yabancılaşma, aşk, seks, ölüm, gibi kavramlarla” (Sağlık, 2019), birleştirerek yapıtlarına yansıtmıştır. Organik formlarla soyutlamalara varan eserlerinde de doğum teması güçlü bir şekilde işlenmiştir. Kotik ve Leigh (1994), Bourgeois’ın ‘Kadın – Ev’ (Femme Maison), isimli eserine yönelik şu yorumda bulunmuştur:

“1940 ortalarında başladığı kadın - ev serisinde, kuşatılmışlık ve kaçış, güvenlik ve yalnızlık arasındaki dengeyi içinde barındıran ev formunu kullanmıştır. Beden de onun için sadece dış dünya ile bağ kurmak için gereken bir şey değil, aynı zamanda kendi derin iç dünyasına ulaşmasının da bir yoludur” (s:13).



Şekil 2: Louise Bourgeois, ‘Kadın – Ev’ (Femme Maison), 1994, (URL 13)

“Benim için heykel bedendir; bedenim, benim heykelimdir.” (Bourgeois, 1992: 195) diyen Bourgeois, yaşamı boyunca üstlenmiş olduğu kız çocuk, eş, anne rollerini ve aileyi psikolojik bir durum olarak ele alırken, sanatı bu rollerle şekillenen kimliğinin

bilinçaltındaki yansımaları ile beslenmiştir. Sanatçının ev ve kadın arasında ilişkiyi irdelediği yapıtında ev formu kadının kafasını kapsamaktadır. Ev'in düşünce olarak güven ve sıcaklıkla özdeşleştirilen yapısı burada kadını hapseden bir mekana dönüşmüştür. Yapıtta kullanılan malzeme olarak mermerin soğuk dokusu adeta bir mezarı çağrıştırırken, sıkışmışlığa, referans veren klostrofobik bir etki de yaratmaktadır. Kadın bedeniyle iç içe geçmiş ev formu, iç mekân ile dış mekân arasındaki gerilimi, sıkışmışlık ile özgürlüğü, ev ile cinsiyetler arasındaki ilişkiyi ve toplumsal rolleri açığa çıkarmaktadır.

3.3.1.2 Miriam Schapiro ve Judy Chicago

Feminist sanatla birlikte cinsiyet olgusu, kimlik, beden ve öteki kavramları ekseninde eleştirel olarak ele alınmıştır. Miriam Schapiro ve Judy Chicago 'Kadın Evi' (Womanhouse) projesi ile toplumsal cinsiyetlendirilmiş kadın bedeni ve mekan ilişkisini irdeleyen çalışmaların üretilmesine olanak sağlamışlardır.



Şekil 3: Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art, 1972. (URL 14)

Kadın sanatçılar ‘kimlik’, ‘ben’, ‘benlik’ kavramlarıyla yoğun bir biçimde ilgilenmişlerdir. Bu sanatçılardan Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun Modernitede egemen erkek bakış açısının dışlamış olduğu kadın kimliğinin ve kültürünün ortaya çıkarılması için çalışmışlar ve ilk feminist sanat programı olan ‘Kadın Evi’ (Womanhouse) sergisini düzenlemişlerdir (Sağlık, 2014). ‘Kadın Evi’ (Womanhouse), 1972 yılında, ABD’de kadın özgürleşme hareketinin ivme kazandığı dönemlerde, iki feminist sanatçı, Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun California Institute of the Arts (California Sanat Enstitüsü) bünyesinde kurmuş oldukları bir feminist sanat okuludur. Burada feminist sanatçılar ve öğrencilerle yapılan buluşmalar sonrasında, işbirliği ve uygulamalar ile öğrenmelerinin sağlanacağı ‘Kadın Evi’ projesi hayata geçmiştir. Bu proje Chicago ve Schapiro’yu ABD’de kadın hareketi ile birlikte gelişen feminist sanat hareketinin en önde gelen, önemli kadın sanatçıları arasına sokmuştur (Betty, 2015). Sağlık (2019), bu projenin hayata geçirilmesinde etkili olan düşünsel alt yapıya yönelik şu yorumda bulunmuştur:

“Yakın sanat tarihine baktığımızda kadın sanatçıların ‘ben’, ‘benlik’, ‘kimlik’ kavramlarıyla yoğun biçimde ilgilendiklerini görürüz. Modernitenin erkek egemen bakış açısının dışladığı kadın kimliğinin, kültürünün ortaya çıkarılması için çalışan bu sanatçılardan Amerikalı Judy Chicago, 1970’te, ilk feminist sanat programını düzenlemiş ve ünlü “Womanhouse”(Kadın Evi) sergisini gerçekleştirmiştir” (s: 73 -74).

‘Kadın Evi’ (Womenhouse)’nde kadınlar evlerin düzeninin de kendilerine dayatılmış olduğundan hareket ederek, eleştirel ve ironik bir yaklaşımla tamamen kendilerinin düzenledikleri mekanlar yaratmak için harabe şeklindeki bir evi sanatsal bir mekana dönüştürmek için bir araya gelmişler ve onarımını üstlenmişlerdir. Evin iç mekanları çamaşır dolabına hapsolmuş bir kadının heykelsi figüründen, duvarların ve tavanın göğüse dönüşen sahanda yumurtalarla kaplı olduğu mutfak alanına dönüşürken, sanatçıların çoğu kadın ve ev arasındaki metaforik ilişkiyi vurgulayan performanslar gerçekleştirmişlerdir. 25 kadının işbirliği ile gerçekleşen proje

geleneksel kadın rollerine, mekan olarak ev ile kadının ilişkisini eş ve anne bağlamında cinsiyetlendirilmiş konumlanışına meydan okurken, kadınların görüşlerini sanat ve yaşam ilişkiselliğinde dışavurumsal olarak sunmaları için yeni bir alan vermiştir.

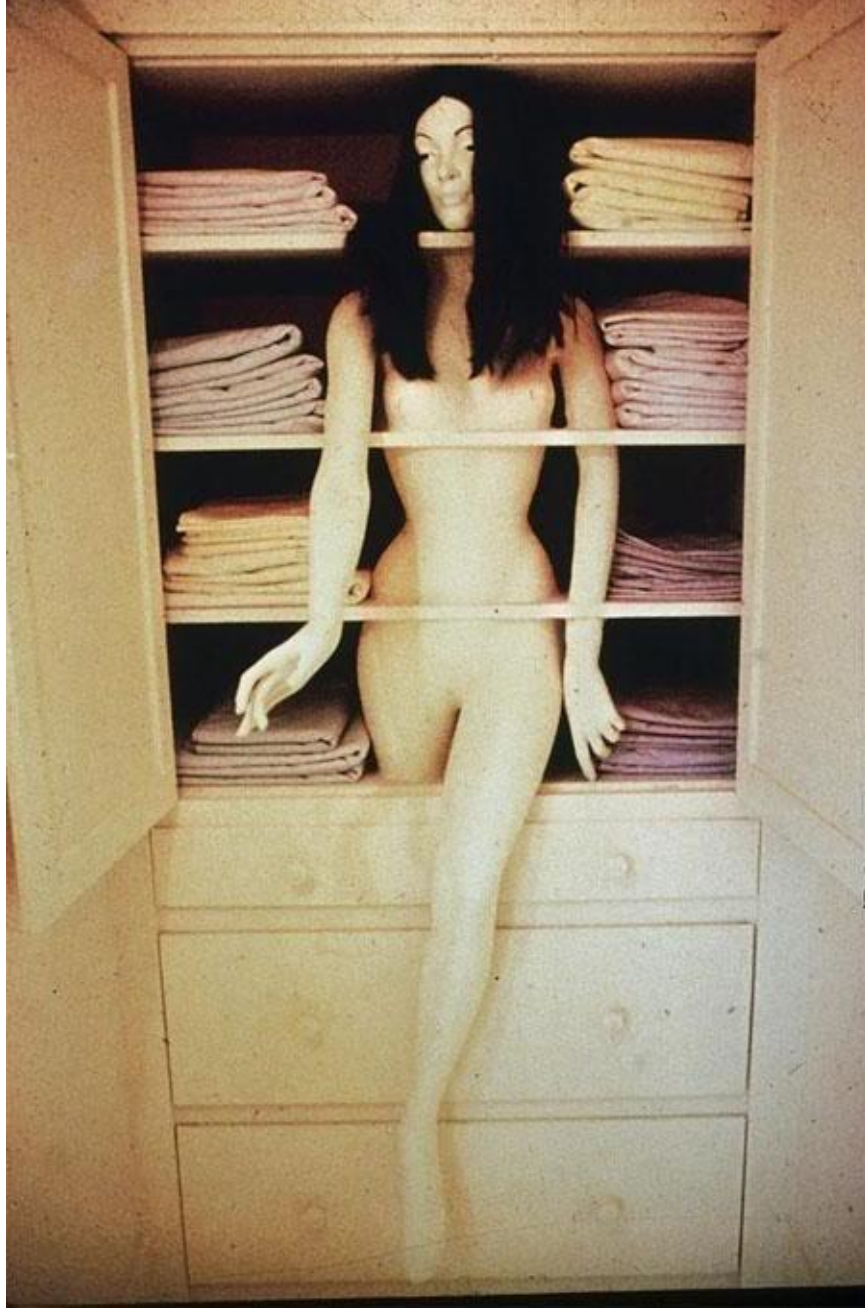
Broude ve Garrard (1994), ‘Kadın Evi’ (Womanhouse) ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

““Womanhouse” (30 Ocak – 28 Şubat 1972), Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından oluşturulmuş, içinde sadece kadınların olduğu sanat ve performans organizasyonudur. ‘California Institute of the Arts Feminist Art Program’ adlı program çerçevesindeki bu etkinlikte Chicago ve Schapiro öğrencileriyle yer almış ve onları bu platformda bir ay boyunca özgürce çalışmaları için cesaretlendirmişlerdir. Her sanatçı, kendisine ait bir odada projesini gerçekleştirmiştir. ‘Yaparak öğrenme’ metoduyla bir anlamda eğitim yeri olan Womanhouse, kendini keşfetmenin psikolojik pratiğini ve kadın hareketinin bilinçlendirme şeklini ortaya çıkararak yeni bir tavır önermiştir” (s: 50).

1972 yılında Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından oluşturulan ‘Kadın Evi’ (Womanhouse) bünyesinde sadece kadınların sanatsal üretimlerinin ve performanslarının oluşturulduğu bir organizasyondur. ‘California Institute of the Arts Feminist Art Program’ dahilinde oluşturulan bu organizasyonda bir ay boyunca Chicago ve Schapiro kadın öğrencileri ile birlikte bu platformda özgürce çalışmışlardır. Odalardan her birinde bir sanatçıya ait proje yer almıştır. ‘Kadın Evi’ (Womanhouse), kadınların kendilerini keşfetmelerine yönelik ‘yaparak öğrenme’ metodu ile kadın hareketinde kadınların bilinçlenmesine yönelik yeni bir tavır geliştirmiştir. Schapiro, amaçlarının eski bir evin her odasını rüyalar ve fantazilerin yer aldığı işlevsiz bir sanat ortamına dönüştürmek olduğunu dile getirmiştir (Caldwell, 2018). Miriam Schapiro ‘Kadın Evi’ (Womanhouse)’nin kuruluş ve işleyişini anlattığı makalesinde ‘ev’ sözcüğünün kadınlarla özdeşleştirilmesi, mekan olarak beslenme alanı ve aynı zamanda kendileriyle ve etraflarıyla mücadelelerinin başladığı yer olması bakımından özellikle seçilen bir kelime olduğundan bahsetmektedir. Ev kavramını başkalarını değil de kendilerini memnun ettikleri bir mekan olarak hayal ederlerse nasıl bir şeyin ortaya çıkabileceğini sorgulamışlardır. Virginia Woolf’un ‘Kendine Ait Bir Oda’ adlı

eserinin yayımlanmasından 43 yıl sonra bu proje benzer sorgulamalar üzerinde durmuştur (Betty, 2015).

Louise Bourgeois'ın 'Kadın – Ev' (Femme Maison), serisi ilerleyen yıllarda birçok feminist çalışmaya ve projeye esin kaynağı olmuştur. Miriam Schapiro ve Judy Chicago'nun öncülüğünde 1972 yılında hayata geçirilen 'Kadın Evi' (Womanhouse) ismini Bourgeois'nın 'Kadın - Ev' (Femme Maison) adlı serisinden almıştır. Bu proje kapsamında Sandy Orgel'e ait 'Havlu Dolabı' (Linen Closet), ismini taşıyan çalışma, Bourgeois'ın 'Kadın Ev' (Femme Maison) serisinin bir çeşitlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır (İlter, 2006: 44-49). Çalışmada, raflarla bütünleşerek, rafların arasına sıkışan plastik, cansız vitrin mankeni modeli ev içindeki günlük rutinle bütünleşen kadının varlığına gönderme yapmaktadır. Dolap raflarından kurtulmak istercesine ayağını dışarıya doğru uzatan kadın modeli, içine sıkışmış olduğu toplumsal baskı ve sorumlulukların onu hapsedtiği kalıplardan kurtulmak istediğine dair izleyiciye mesaj vermektedir. Broude – Garrard (1994)'ın aktarımına göre, Sandy Orgel bu çalışmasına dair: *“Aynı zamanda bir kadın ziyaretçi olarak bu çalışma için şunu diyebilirim, bu iş kesin olarak kadının her zaman bulunduğu yer ile yani rafların ve örtülerin arası ile ilgili. Ama şimdi dolaptan dışarı çıkma zamanı”* (s: 55) diyerek kadınlık rollerine dair alışlagelmiş kalıpların yıkılması gerektiği mesajını vermiştir.



Şekil 4: Sandy Orgel, ‘Havlu dolabı’ (Linen Closet), 1972, Womanhouse Project, URL 15

Kadınlara biçilen rollerle toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en belirgin olarak gözlemlendiği alan ev içi mekanlarıdır. ‘Kadın Ev’i (Womanhouse) projesi ev içinde kadına biçilen rollerle inşa edilen toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik bir eleştiri ve meydan okumadır. Caldwell (2018), sanat tarihçi Temma Balducci, ‘Kadın Evi’ (Womanhouse)’nde sanatçıların uyguladığı metodolojiye yönelik şunları söylemiştir:

“Womanhouse’u üreten sanatçılar , kadınlar hakkında onları ev içi rollerle sınırlayan özcü klişeleri baltalamak için araçlar olarak parodi ve abartı kullandılar ve bu da onu temel ve inşa edilmiş anlam arasındaki sınırları sorgulayan en eski feminist sanat eserlerinden biri haline getirdi. İzleyiciler, toplumsal beklentilerin parodileriyle yüzleşip meydan okuyarak bu evde dolanırlardı. Örneğin Ayakkabı Dolabı’nda izleyiciler, "kocasının zevki için sürekli kostümünü ve maskesini değiştirmek zorunda olan" bir ev hanımı olarak öznenen nesneye dönüşen kadının öznenen nesneye dönüştüğüne işaret eden boyalı topuklu ayakkabılarla dolu bir dolapla karşılaştı” (URL. 16).

Politik bir alegori olarak feminist sanatın ilk sergisi terkedilmiş yıkılmak üzere olan bir ev, kadınların işbirliğine dayalı sanat eserine, daha sonra geçici bir galeriye dönüştürülmüştü. Kadın evi tarihsel olarak "dişil" olarak doğallaştırılan ev içi mekanın eleştirel bir sanatsal deney nesnesine dönüştüğü alan olmuştur. Heteroseksüellikle disipline edilmiş ve özelleştirilmiş bir alan olan ev; dil, resim, enstalasyon ve performans aracılığıyla siyasallaştırılmış ve doğallıktan çıkarılmıştır. Preciado (2013), Chicago’nun çığır açan fikrinin, sanatın bilinci dönüştürebileceği ve aynı zamanda bir siyasi özgürleşme aracı haline gelebileceğini belirtirken, öte yandan, güçlendirme teknikleri ve bilinçlendirme seanslarının, sanat üretme araçları haline geldiğini, bu proje ile birlikte öğretmen-öğrenci arasındaki hiyerarşisinin ortadan kalkarak sanatçı ve kadın katılımcıların deneyimlerinin toplu otobiyografik ve siyasi anlatımlarının inşa edildiğini; tecavüz, ayrımcılık, kürtaj, annelik, lezbiyenlik, mastürbasyon, boşanma, doğum kontrolü gibi konuların artık sadece siyasi değil, sanatsal müdahale alanları olarak ortaya çıkıyor olduğundan bahsetmektedir.

Kadınların yapmış oldukları tartışmalar ve eğitimler doğrultusunda her oda için farklı düzenlemelerin yapıldığı ‘Kadın Evi’ (Womanhouse)’nde ‘Mutfak’ üzerinde en çok düşünülen mekanlardan biri olmuştur (Betty, 2015).

“Schapiro’ya göre mutfak hem kadınların annelerine karşı yürüttükleri mücadelenin en görünür olduğu yer, hem de annelerin sınırlandırılmış hayatlarının da merkezidir. Bu fikirler ışığında, kadınlar evin mutfağındaki her şeyi pembeye boyarlar; çekmecelerin üzerine kolaj işler yapıştırırlar; tavana ve duvarlara, meme görüntüsünde pişirilmiş yumurtalar yerleştirirler” (URL 17).

‘Kadın Evi’ndeki Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch tarafından düzenlenen odalardan birinde yer alan ‘Besleyici Mutfak’ (Nurturant Kitchen) adını taşıyan enstelasyon çalışması kadının besleyici rolü ile mutfakın adeta bir işliğe benzetilen metaforik göndermeleri bulunmaktadır. Mutfak, bir dizi ampulün altında yer alan yemek tabakları ile adeta bir fabrika işçisinin montaj hattına benzemektedir. Burada kadının besleyici rolünün yüklediği bakım sorumluluğunun geldiği insanlık dışı durum vurgulanmaktadır. ‘Kadın Evi’ (Womanhouse)’nin Mutfağında yer alan semboller, tavan ve duvarlarda çoğalarak donatan yumurta ile bütünleştirilmiş göğüs formları kadının besleyiciliği ve anneliğinin şefkatine vurgu yapmaktadır. Bu semboller kadının mutfaka ait olduğuna yönelik cinsiyetçi bakış açısına yönelik eleştirel bir ironi anlayışı ile sunulmuştur.



Şekil 5: Robin Weltsch'in ‘Besleyici Mutfak’ (Nurturant Kitchen) ve Vicki Hodgetts'in Yumurtadan Göğüslere, (Eggs to Breasts) Womanhouse, 1972. URL 18

Susan Frazier’a ait ‘Mutfakta Önlükler’ (Aprons in the Kitchen) isimli bir diğer çalışma da önlükler, göğüsler ve diğer kadın vücut parçaları ile şekillendirilmiştir. Ev

işini bitirmiş olan kadınların bedensel uzuvlar eklenmiş olan önlüklerinin bedensel özelliklerinden soyunurcasına duvarda asılı olarak sergilenmesi, toplumsal olarak kadına yüklenen besleyicilik ve bakım rolünün kadının biyolojik olarak sahip olduğu cinsiyetinin gösterge olarak fiziksel bedenle ayrılmaz bir biçimde bağlantısı olduğunu ima etmektedir.



Şekil 6: Susan Frazier, ‘Mutfakta Önlükler’ (Aprons in the Kitchen), Womanhouse Exhibition, 1972. URL 19

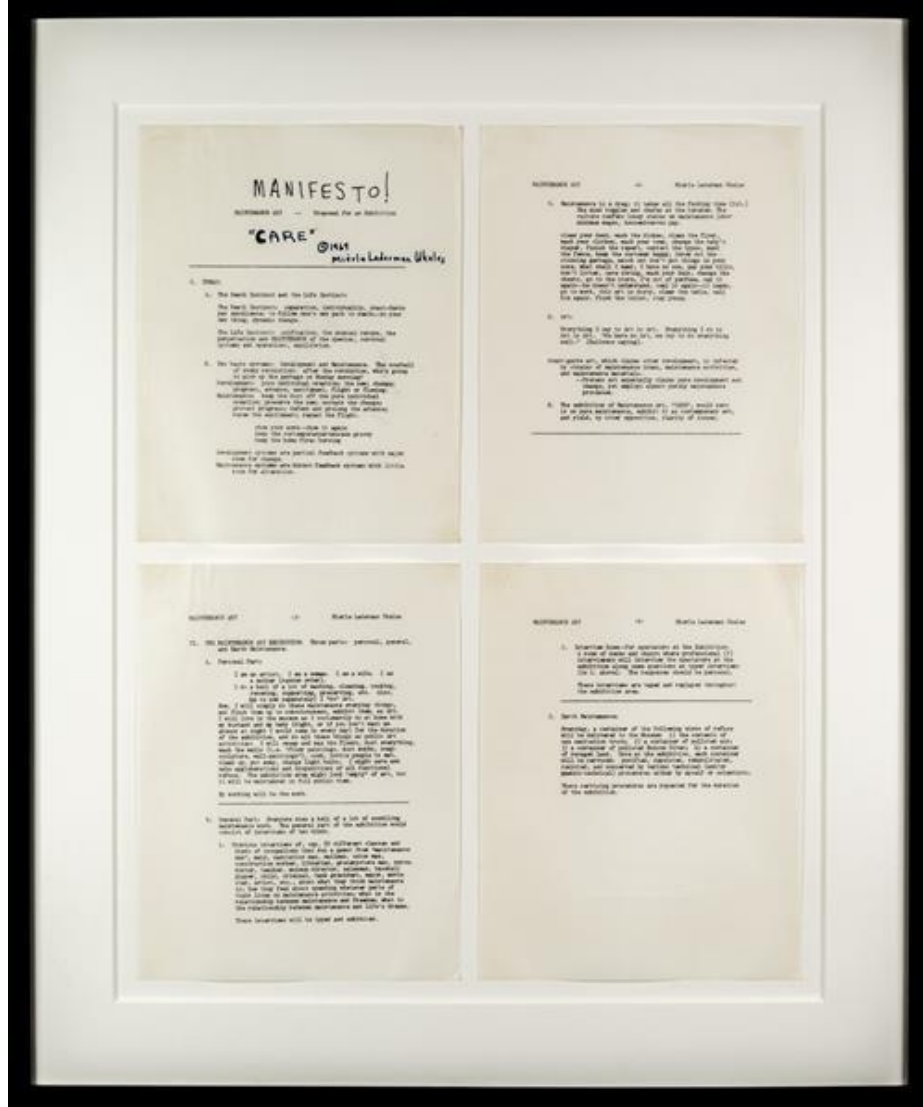


Şekil 7: Susan Frazier, ‘Mutfakta Önlükler’ (Aprons in the Kitchen), Womanhouse Exhibition, 1972. URL 20

3.3.1.3 Mierle Laderman Ukeles

Mierle Laderman Ukeles’nin ‘bakım sanatı’ ve ‘bakım sanatçısı’ fikri anne olması ile gelişmiş en önemli çalışmalarından birisidir. Bakım işinin de tıpkı sanatsal üretimde olduğu gibi duygusallığa ve yaratıcılığa dayanan zorlu çalışma koşullarını içermesinden dolayı sanat olarak nitelendirilmesi gerektiğini iddia etmiştir. Sanatçı rolü ile anne rolü arasında hissetmiş olduğu gerilim, Ukeles'i 1969 yılında ‘Bakım Sanatı Manifestosu’ (Manifesto For Maintenance Art) ’nu (Şekil: 8), yazmaya yönelten etken olmuştur. Ukeles, anneliği ve ev emeğini bir tür bakım işi olarak anlamış ve bu işi bir sanat pratiği olarak nitelendirerek görünür kılmak istemiştir. Manifestoda kadınların ev içi rollerine meydan okuyarak, kendisini bir ‘bakım sanatçısı’ ilan etmiştir. Ukeles Manifesto'nun kendisini sanatçı ve anne olarak iki ayrı insan gibi hissettiğinde ortaya çıktığını şu ifadeler ile açıklıyor;

"Özgür sanatçı ve anne/bakım görevlisi... Hayatım boyunca hiç bu kadar çok çalışmadım, sevdiğim iki insanı bir arada tutmaya çalıştım. Yine de insanlar beni bebek arabamı iterken gördüklerinde 'Bir şey mi yapıyor musun?' dediler... Sonra bir aydınlanma yaşadım... Bakımı sanat olarak adlandırma özgürlüğüne sahibim ve buna sanat diyorum. Ben gerekliliği sanat olarak adlandırıyorum" (URL 21).



Şekil 8: Mierle Laderman Ukeles, Bakım Sanatı Manifestosu (Manifesto For Maintenance Art), 1969. URL 22

'Bakım Sanatı Manifestosu' (Manifesto For Maintenance Art), (Şekil: 8), Ukeles'nin kişisel deneyiminden doğmuş olan üç sayfalık bir manifestoydu. 60 ve 70'li yıllarda müze ve benzeri mekanların güç ve hiyerarşiye dayalı kurumsal eleştiri mekanizması yapılarını eleştiren sanatsal bir kaygı ile ortaya çıkmıştı. Ukeles ev ve

kamusal alanlardaki değersizleştirilen temizlik çalışmalarını konu alan ‘Bakım Sanatı’ adını verdiği yeni sanat yapma alanını kişisel deneyimine dayandırmıştı. Manifesto, evin ve annenin işini görünür kılan ve bu işi sanat olarak nitelendiren ilk sanat eserlerinden biriydi. Ukeles, manifestoyu kaleme aldığı anda yeni anne olmuştu ve annelik tüm vaktini ve enerjisini almaktaydı. Annelik ve sanatçı kimliği arasında sıkışan Ukeles, bakım ve yaratım arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmıştır. Boren (2017), Ukeles’nin manifestosuna dair şunları ifade etmiştir:

“Ukeles, manifestosuna “iki temel sistem” olan “gelişim” ile “bakım” arasındaki farkı ortaya koyarak başlıyordu. Avangardla ilişkilendirilen ve “erkek olarak kodlanan” gelişim, “saf bireysel yaratıma; yeniyi; değişime; ilerlemeye; heyecana ve kaçışa” işaret ediyordu. Bakım ise esasen kadınlara özgü bir işti ve ev içi emekle ilişkilendiriliyordu: “saf bireysel yaratımın tozunu almak; yeniyi muhafaza etmek; değişimi sürekli kılmak; ilerlemeyi korumak; heyecanı her dem taze tutmak ve kaçışı tekrarlamak”. Kısacası, gelişimi idame ettirmek... Ukeles’e göre sorun, yaratıcılığın ve gelişimin yere göğe sığdırılamadığı modern Batı kültüründe, bakımın “tüm vakti almasıydı” (URL 23).

‘Bakım Sanatı Manifestosu’ (Manifesto For Maintenance Art)’nu geliştiren Ukeles, her gün ev içinde tekrarlanan bebek bakımı, kirli bir bebek bezini temizlemek veya çocukları evden çıkarmak için giydirmek gibi işlerin bir anne olarak emeğini belgelemiş, ev içi bakımı bir sanat olarak keşfetmeye başlamıştır. Ev işlerini sanat mertebesine yükselterek, ev emeğinin ve annelik mesleğinin önemine ve zorluğuna dikkat çekmiştir. Ukeles, ‘Dışarı Çıkmak İçin Giyinmek/Girmek İçin Soyunmak’ (Dressing to Go Out/Undressing to Go In), (Şekil: 9) adlı çalışmasında bir anne olarak günlük hayatını gösteren siyah beyaz, sanatsal fotoğraf tekniklerini kullanarak, çocuklarına bakarken yaptığı yaratıcı ama yinelenen yorucu işleri, sanatçıların yaptığı işlere benzetmiştir.



Şekil 9: Mierle Laderman Ukeles, Dressing to Go Out/Undressing to Go In, Dışarı Çıkmak İçin Giyinmek/Girmek İçin Soyunmak, 1973, URL 24.

Ukeles bakım ve gelişim arasındaki ayrımını aşmanın yolunu onları birleştirmek olarak görmüştür. Manifesto küçümsenen bakım, onarım işlerini yaratıcılık, değişim ve ilerlemeye ait ideallerin temelleri olarak tarif etmiştir. Buradan hareket ederek bakımı çağdaş sanat olarak sunabileceği ‘bakım’a odaklanacağı bir sergi düzenlemek istemiştir. Ukeles, Care (Bakım) ismini verdiği gösteriyi ‘Kişisel Bakım Kesiti’, ‘Umumi Bakım Kesiti’, ‘Yeryüzü Bakım Kesiti’ şeklinde üç kesit halinde tasarlamıştır. Ukeles kişisel bakım kesitinde ev işlerini müzeye taşımış ve müzenin temizlenmesi işlemini sanat statüsüne çıkarmıştır. Yaptığı performanslarda

ev ve çocuk bakımına dair gündelik işler olan, temizlik, ev işleri, bebek bezi yıkamak gibi gündelik rutinlerin siyah – beyaz fotoğraflarından oluşmaktaydı. Kişisel bakımın ardından sanatçı kamusal alana kaymış ve ‘Yıkama Parçaları, İç Bakım’ (Washing Tracks, Maintenance Inside) (Şekil: 10), serisinde ‘Sanat Eserinin Tozunu Alırken’ adını verdiği performansında müzenin bakımını, manifestosu bağlamında ele almıştır. ‘Yıkama Parçaları, Dış Bakım’ (Washing Tracks, Maintenance Outside) ve ‘Yıkama Parçaları, İç Bakım’ (Washing Tracks, Maintenance Inside), isimli performanslarda Ukeles, dört saat boyunca müzenin girişindeki merdivenleri temizledikten sonra, bu işlemi müzenin sergi salonlarında gerçekleştirmiştir.

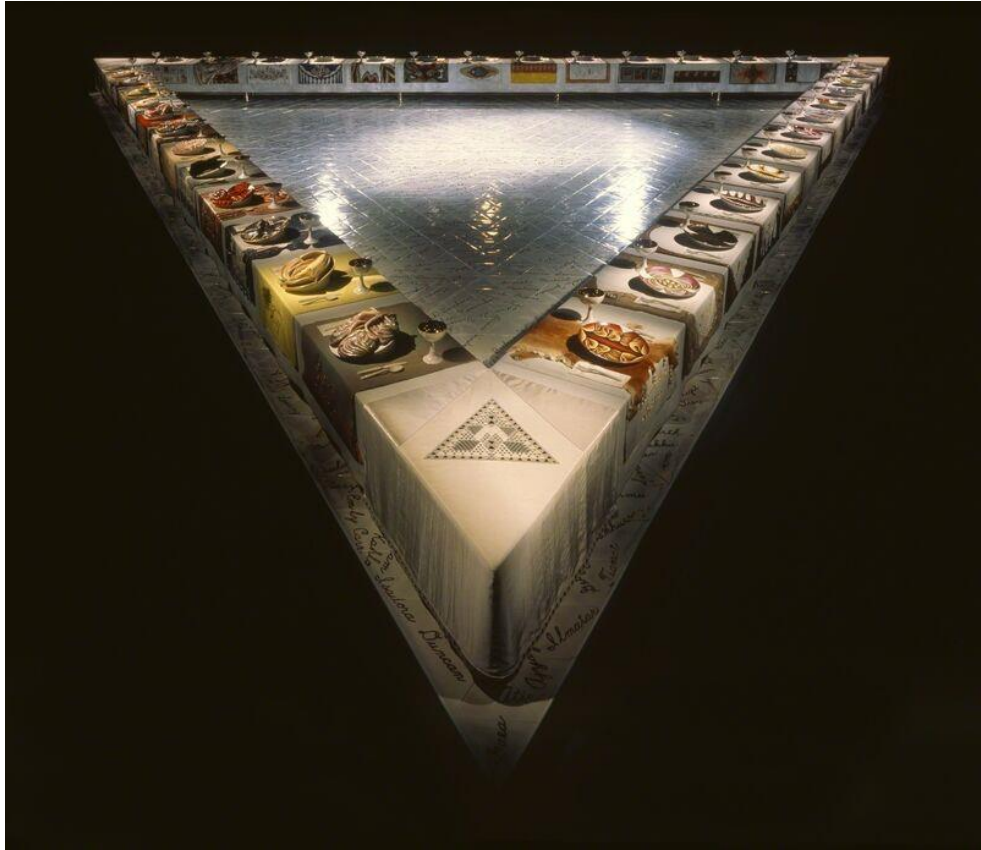


Şekil 10: Mierle Laderman Ukeles, Yıkama Parçaları, İç Bakım (Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside), 1973. URL 25

Ukeles, ‘Yıkama Parçaları’ (Washing Tracks) performanslarıyla özel alanda görünmez kılınan emeği ‘sanat kurumuna’ taşıyarak kamusal ve özel alan olarak ayrıştırılan mekanların kurgusal yapısına dikkat çekmiştir. *“Kamusal alanın bağımsızlığı miti, ücretsiz ev emeğine, bu emeğin doğallaştırılıp görünmez kılınmasına dayandırmıştır”* (Yücel ve Tomsuk, 2021: 1630).

3.3.1.4 Judy Chicago

1974 – 79 yılları arasında gerçekleştirilen ‘Yemek Daveti’ (The Dinner Party) isimli çalışma birinci kuşak feminist sanatçılarından Judy Chicago’nun en radikal ve tartışmalı üretimlerinden biri olarak dönemin en çok tartışılan yapıtı olmuştur. Sanatçı bu yapıtı 22 kadın sanatçı ile birlikte üretmiştir.



Şekil 11: Judy Chicago, Yemek Daveti (The Dinner Party), 1979, Mixed media, URL 26

Bir çok feminist sanatçı ve Judy Chicago çalışmalarında kadınların kolektif tarihinden ilham almıştır. ‘Yemek Daveti’ (The Dinner Party) (Şekil: 11), enstelasyonu tarihsel süreçte önceleri değersizleştirilen, küçümsenen kadınlara ait el sanatları ve zanaatkarlık ürünlerinin sanat olarak kabul edilmesine olanak sağlamış bir çalışmadır. Gouma ve Mathews (2008), bu çalışmanın kadınlara uygulanmış baskıyı, aynı zamanda kadınların başarılarını görünür kılmayı amaçlayan beş yıllık bir işbirliği ile gerçekleşmiş olduğunu belirtmiştir. Bu eserle vajina biçimindeki tabaklarla kadın cinselliğini onurlandırmak adına, birlikte üreten kadınların ortak bir mücadele uğruna ortaya koymuş oldukları kollektif çaba ön plana çıkmaktadır. Antmen (2008)’e göre 1960 – 80 sürecinde ilk kuşak feminist sanatçıların feminist sanatın ilk ürünlerini verirken çok yoğun bir şekilde çalışmalar yürüttüklerinden ve kadınlığın ayırıcı özelliklerini ön plana çıkarmış olduklarından bahsetmiştir. Feminist sanatçılar, kadınların yaşamına ait görülen alanları sanata dahil ederek sanat alanında varoluşsal bir mücadele vermişlerdir. Kadınların görünmeyen ev içi emeğine gönderme yapan, üçgen şeklindeki bu sofrası, simgesel bir anıta dönüşerek kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlamaktadır. Özdoğru (2010), bu yapıtı tarif ederken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Yapıt, masaların üçgen şeklinde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Her bir masa uzun araştırmalar sonucunda ince el işçiliği gerektiren nakış, Çin resimleri gibi bezemelerle Chicago tarafından tasarlanmıştır. Masalar tarih ve sanatta önemli roller oynamış kadınları simgelemektedir ve masaların üzerinde kadının cinsel kimliğini yansıtan vajina biçiminde tabaklar bulunmaktadır” (s: 113).

‘Yemek Daveti’ (The Dinner Party) ismini taşıyan enstalasyon, eril yapılanmış iktidar mekanizmalarının kolektif bilinç yaratarak oluşturduğu algıya eleştiri niteliğindeki ilk anıtsal düzenlemelerden birisidir. Sanat tarihi ve mitolojide adı geçen, toplumsal alandan dışlanmış ve geri planda tutulmuş otuz dokuz önemli kadının adına hazırlanmış büyük bir ziyafet masasından oluşmuştur. “Bir oda büyüklüğündeki bu

işle Chicago, vajina imgeleriyle egemen tarih yazımında hak ettiği yeri bulamayan kadınların varlığına işaret eder” (Peterson ve Mathews, 2012: 53). Boyanmış seramik kadehler ve porselen tabaklardan oluşan düzenlemede tabiat ana, vajina ve kadının hayat veren özelliklerini temsil eden kelebek ve vulvadan ilham alınmıştır. Tabaklarda kullanılan kelebek ve vulva formları kadınların erkek egemen kodlardan kurtulup, özgürleşmek için duydukları istek ve cesareti ifade etmektedir. Dede (2015), Kutsal kitapta yer alan yaradılış bölümünün, el yazması olarak yeniden yazıldığı beş bölümünde yaratıcının tanrı değil de tanrıça olarak tasvir edilmesinin dikkat çekici olduğunu belirtmiştir. Heartney (2008), bu eserin “*tarihi yeniden yazma ve o güne kadar ötekileştirilenlere hakkını geri ödeme*” (s: 245), amacını taşıdığını belirtmiştir. Üçgen şeklinde yerleştirilmiş masanın zemini üçgen seramiklerle kaplanmıştır ve her bir üçgenin üzerinde tarihte iz bırakmış olan 999 kadının adı bulunmaktadır. Chicago burada kadının pasif bir şekilde mutfak ve beslenme sorumlulukları ile özdeşleştirilen ve gizlenen kimliğine karşı tabaklarda kullanılan vulva formları ile kışkırtıcı bir kadınlık sunmuştur. Freeland (2008), Chicago’nun bu çalışması kadınların güç ve başarısını ortaya koyan metinler ve görsel temsillerini harmanlayarak bedensel deneyimlerini yüceltmeyi hedeflemiştir. Gönülü kadınların işbirliği ile çalışan Chicago, sanat alanında kadınlara ait nakış, dokuma, seramik gibi üretimlerin ‘düşük sanat’, zanaat olarak görülmesini ve sanat olarak kabul edilmemesini eleştirerek bu enstelasyonda tüm bu pratikleri harmanlayarak sanatsal bir kurguyla sunmuştur. Oysa, Antmen (2014), bu kurguyu sanattan ayrı tutmadan, kadınlığa ait ideolojinin de zanaat odaklı bir gelişim gösterdiğini belirtmiştir. Feminist sanatla birlikte, kadınlarla özdeşleşen zanaata dayalı üretim, kişisel ve politik olan kaygılarla birleşerek sanatsal ifadelere dönüşmüştür. 1974 yılında Judy Chicago’nun öncülüğünde başlatılan bu proje dört yüz’ün üzerinde sanatçının işbirliği ile kadınlarla özdeşleştirilen dikiş, nakış,

boyanmış porselen, dokuma tekniklerini; eril zihniyetin ‘liberal’, ‘değerli’, ‘yüksek’ sanatlar olarak kabul ettiği resim, heykel ve mimarlık disiplinlerine karşıt sanatsal ifade biçimlerine dönüştürerek sahiplenmeye çalışmıştır. Clark (2011), bu konuya ilişkin Chicago’nun şu açıklamayı yaptığını belirtmiştir:

“Kadın sanatı ve edebiyatı konusundaki çalışmalarından ve kadınların yaşamları hakkındaki bir kadın ve bir sanatçı olarak kendi geleneğimi oluşturma sürecinin bir parçası olarak giriştiğim araştırmalarımın vardığım sonuç kadınlık mirasımız konusundaki genel bilgi eksikliğimizin devamlı baskıya maruz kalmamıza neden olduğudur. Bu hepimizin kendine verdiği değer bilimsizce azalmasına ve kadınlarda kendiyile övünme duygusunun yok olmasına neden olmuştur”(s: 176).

Böylelikle, devrimsel nitelikteki bu yapının inşası ile birlikte batı tarihindeki eril yapılaşmaya kadınlar cephesinden incelikli ve güçlü bir yanıt verilmiştir (Keser ve Keser, 2015). *“Artık imgeler, göstergeyi oluşturan kavramı, göstergenin gönderme yaptığı kavrama yani “yıkma” eylemine odaklanır. Kadına ait geçmişten geleceğe uzanan imge olarak her türlü simge kadını temsil edildiği dişilik kavramından uzaklaştırır”* (Söylemez, 2011, s: 5). Bu bağlamda göstergeler ve biçim arasındaki ilişki ironik söylemlere dönüşerek yeni anlamlar oluşturmaktadır. Söylemez (2011), gösterge ve gösterilen arasındaki karşıtlığa ilişkin bu bağlamda şunları belirtmiştir:

“Görünenin arkasında yatan kadın imgesi ise cinsel bileşenleriyle çift anlam taşır. Kadın ve kendisine dayatılan gerçeklik bir özdeşlik oluşturmaz. Yapısökümün gösterge ve gösterilen karşıtlığı yani Derrida’nın “gösterge, burada olmayı simgeler” dediği; bir anlam uzantısı içerisinde kendisini bulur”.(s: 5).

‘Yemek Daveti’ (The Dinner Party) kadın temsillerinin eril iktidar tarafından belirlenmiş oluşuna yönelik karşı duruş geliştirerek bu temsilleri reddeden eleştirel bir ironiye sahiptir. Yapının sergilenmesinin ardından aşırı özcü olduğu, ırksal, toplumsal ve cinsel yönelimlerin göz ardı edildiği konusunda bir çok eleştirmen tarafından eleştirilmiştir (Peterson ve Mathews, 2008). Erken dönem feminist sanatında Chicago ve Schapiro’nun soyut vajinal imgelerden oluşan kışkırtıcı çalışmalarının özcü olduğu iddia edilmiştir. Feminist hareket içinde feminist sanatın erken döneminde üretilen

başka hiçbir yapıt bu çalışma kadar tartışmalı olmamıştır. Feminist eleştirmenlerin eleştirileri; *“kadınların ifade seçeneklerini yalnızca kadın anatomisine indirgeyici bir şekilde daraltılması”* (Broude ve Garrard, 2007). yönünde olmuştur. Sanat tarihçi Lisa Tickner ‘Yemek Daveti’ (The Dinner Party)’ne dair eleştirisinde işbirliğine dayalı büyük ve iddialı bir çalışma olmasının yanında post-modern feminizmin sorunsalları arasında yer alan ‘değişken kadınlık’ anlayışına karşılık ‘sabit kadınlık’ göstergelerinin kullanılmış olmasını sorunlu bulmuştur (Baki, 2015). Buna ilaveten, bu enstelasyonun tarihte ilk kez farklı etnik köken ve cinsel yönelime dair kimlik sorunlarının irdelenmesine ve sanat söylemine dahil olmasına aracı olurken, marjinalleşmiş grupların deneyimlerini ve katkılarını kapsayacak şekilde tarihin yeniden nasıl yazılabileceğinin yollarını aramış olduğunu belirten Heartney (2011), ‘Dinner Party’ nin sanattaki iktidar yapıları ve evrensel temsil anlayışı ile birlikte kimliğe yönelik sorgulamaları da beraberinde getirdiğini şu şekilde ifade etmiştir:

“Böylece ilk defa kayda değer sayıda Afrikalı Amerikalı sanatçı önemli ana akım sanatçılar arasında sayılmaya başlanmış, gey teorisyenler feminist sanatın derslerini ‘queer’ duyarlılığına uygulamışlar ve çok kültürcülük sanatçıları ‘azınlık’ arka planlardan daha geniş kesimlere ulaştırmıştır” (s:245).

‘Dinner Party’ bu anlamda sanatta var olan kimlik temelli sorgulamaları başlatan feminist bakış açısı ile gerçekleştirilmiş kolektif ilk enstelasyon olarak sanatın kültürel ve politik anlamda dönüşümünü de beraberinde getirirken Queer sanatın gelişiminde önemli bir referans noktası olmuştur.

3.3.2 Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı

3.3.2.1 Francesca Woodman

Sanatçı bir aileye doğan ve fotoğraf çekmeye 13 yaşında başlayan Woodman 1958 yılında Amerika’da dünyaya gelmiştir. Eğitimini 1975 - 79 yılları arasında ‘Rhode Island School of Design’da tamamlayan Woodman ilk fotoğraf denemelerinde

bedenini yeni bir doku yaratmak için kullanmıştır. Bu çalışmalar sonrasında burs kazanarak Roma'ya gitmiştir. İlk işisel sergisini bu dönem içerisinde çokça zaman geçirdiği 'Maldoror Kitapçısı'nın alt katında açmıştır. Çocukluğunu Floransa kırlarında yüksek tavanlı eski bir çiftlik evinde geçirdiğinden olsa gerek yaşadığı atmosferin etkilerini çektiği fotoğraflarda da görülebilmektedir. Aydoğan (2006), Woodman'ın genç kızıktan kadınlığa geçiş döneminde ürettiği çalışmalarında bedenine dair sorgulamaların yansımalarını şu bakış açısı ile ele almıştır:

“...genç kızıktan kadınlığa geçişin kimi zaman melankolik, kimi zaman da oyuncu tanıklığını yapar. Birçok işinde, Batı sanatındaki femme-enfant'ın idealleştirilmiş, cinsellik ve masumiyet, kadın ve çocuk arasındaki bedenini bilinçli olarak yaratır. Bu ara dönem, Deleuze ve Guattari'nin kız-oluş ve kadın-oluş kavramlarını anımsatır. Kız oluş, kadın oluş gibi farklı varoluşlara kapı açarak kaçış çizgisini de beraberinde getirir. Küçük kızın bedeni, kendisinden çalınarak toplum tarafından oluşturulur. Woodman, kadınlığa ve yetişkinliğe doğru kurgulanan bedenini izlerken, yabancılaşma kadar bu arada oluş (intermezzo) durumunu da yansıtır. Arada oluş, kimlik ve öznenlikle sabitlenemeyen çoğul bir konumu imler” (s: 64).

Kendi iç dünyasını anlattığı fotoğraflarında duvarları, tavanları ve eski ev dekorlarını adeta bedenini kaplayan ten olarak kullanmıştır. Çalışmalarında bedenini eksik olarak kurgulayan Francesca Woodman'ın fotoğraflarında depresyon ve yorgunluk etkisinin hissedildiği soluk, çıplak, kimliksiz bir beden, gittikçe sönükleşen, silinen bir ruh hali ön plana çıkmaktadır (Şahin, 2017). Woodman, fotoğraflarında duvarları, tavanları, duvar kağıtlarını, eski dekorları ve alçılar gibi mekana özgü elemanları beden imgesi ile bir bütün olarak kurgulamıştır. Sanatçı içinde bulunduğu depresyonu çekimlerindeki kadraj ayarlarındaki bazen bulanıklaşan, bazen de uzun pozlamaları ile görünür kılarak, bedenin gittikçe sönükleşip şeffaflaşan etkisi ile zamansallığı hissedilir kılmıştır. Fotoğraflarında var olan kendi bedeninin yok oluşunu mekanlara ait dekorlar, duvar kağıtları gibi elemanlar ile bütünleştirerek tasvir ettiği çalışmalarında zaman zaman yüzünü gizlemiş olması kimliksizlik duygusu içerisinde olduğunu duyumsatmaktadır. Pek çok otoportre çalışmasında da portrelerini hareket

halindeyken bulanıklaşan bir anlatımla veya kısmen mobilyaların arasına gizlenmiş olarak fotoğraflamıştır. Amerikalı eleştirmen Rosalind Krauss, Woodman'ın fotoğraflarını erkek bakışına direnme girişimi olarak görmüştür. Woodman'ın otoportreler ve kadın bedeni üzerine siyah – beyaz fotoğraf çekimleri ile yapmış olduğu keşifleri onu 1970'lerdeki çağdaşlarından Ana Mendieta ve Hannah Wilke gibi sanatçıların yanına yerleştirerek feminist okumaların ilham kaynağı yapmıştır. Ayrıca, Cindy Sherman Sarah Lucas ve Nan Goldin gibi feminist sanatçıların çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur. Woodman sürrealist Man Ray'den oldukça etkilenmiştir. Woodman'ın 1975'te Rhode Island Tasarım Okulu'na (RISD) kaydolduğunda zaten son derece olgunlaşmış olan çalışmaları takıntılı bir şekilde kendi fotoğraflarının çekiminden oluşmakta ve benlik, cinsiyet, beden imajı, bedensellik ve kimlik gibi daha geniş kavramların sorgulanmasını içermekteydi. Çalışmalarının en çarpıcı yönü, fotoğraflardaki bedenin ya tüm çıplaklığıyla açıkça sergileniyor olması ya da vücudun gizlenmeye çalışılmasıdır. Bu anlatımın uygulandığı 'Space 2'(Şekil: 12), isimli çalışmasında sanatçı, sıvası dökülen bir duvarla adeta bütünleşircesine, yırtık bir duvar kağıdı şeridini yüzünün ve göğüslerinin önünde, diğerini cinsel organlarının üzerinde tutarak durmaktadır. Woodman'ın tüm görüntülerinde sahne aynı anda hem savunmasız hem de kendine hakim bir doğaçlama şeklinde kurgulanıp, inşa edilmiştir (Fiore, 2018). 'Ev' serisi boyunca Viktorya dönemine ait evin içinde Woodman Beden ve Mekan ilişkisinde çıplak kadın vücudunu cinselleştirilmiş bir durağanlık içinde değil, aktif bir uğraş içinde hareketin ve etkinliğin temsilcisi olarak sunmaktadır.

Woodman'ın bedeni 1977 tarihli 'Space 2' çalışmasında evin dokusuyla sarmalanmış olarak gözükmemektedir. Rose (2013), Woodman'ın bu çalışmasına yönelik detaylı bir okuma yaparak, bu çalışmanın 'Ev' serisine ait diğer çalışmalardan farkını ortaya koymaktadır:

“Benzer şekilde eski görünümlü başka bir odada, Woodman'ın vücudu bir kez daha dönüşerek çürüyen duvarın önünde bir bukalemun haline geliyor. Resim düzleminde başı görünmüyor ve gövdesinin üst ve alt kısmı, önünde durduğu duvardan kopmuş duvar kağıdı kalıntılarıyla kaplı. Karnı ve ayakları çıplak ve görünür durumda, örtülü gövdesi ve bacaklarına ilginç bir karşılık oluşturuyor. Görüntü birkaç nedenden dolayı dikkat çekicidir. Sanatçının House'daki hareket halindeki görüntülerinden farklı olarak Woodman'ı hareketsiz gösteriyor. Burada Woodman, herhangi bir çaba sarf etmeden, kendisini onun yüzeyine uygulayarak mimari mekanı somutlaştırmaya başlar. Önceki görüntüler, Woodman'ın izleyicinin gözleri önünde değişimini gösterdikleri ölçüde dönüşüm olarak sınıflandırılabilirken, bu görüntü, sanatçıyı evin statik bir ögesi olarak sunuyor. Kadının nesne haline gelmesi, özellikle de üzerini kaplayan kabuğa benzeyen duvar kağıdı açısından, akıllara Apollon'dan kaçarken elinden kurtulmak için ağaca dönüşen Daphne efsanesini getirir.” URL 27



Şekil 12: Francesca Woodman, ‘Mekan 2’den’ (From Space 2), 1976, URL 28

Woodman’ın fotoğraflarında yer alan belirsizlik bir devinime sahiptir. Ok (2019), bahsedilen devinimin varlığını şu cümlelerle ifade etmiştir: “Sanatçının hayal dünyasına ait görünimleri parçalara ayrılmış ve eksik bir parça kalmış gibi yansıtan dili, aslında bu görünümünün farklı yüzeylerini katmanlaştırarak anlatmak olarak da yorumlanabilir” (s:11). Woodman’ın fotoğraflarının toplumsal bir içerikten çok kendi

var oluşu hakkında olduğuna değinen Ok (2019), sanatçının fotoğraflarının kendisi için bir iletişim modeli olduğuna belirtirken, çalışmalarında kendi bedeni aracılığı ile kadın bedenini anlamaya çalışması olarak yorumlanabileceğini belirtmektedir. Woodman'ın çalışmalarında yer alan bedenin sınırlarının silikleşmesi ve yokoluşu gerçeküstücü sanatta gözlemlenen bir özelliktir. Buna göre bedenin imgesel olarak nesneler dünyası ile kaynaşması benliğin de dış dünyaya ait bütünlüğünü kaybetmesine sebep olmaktadır. Aydoğan (2006), bu durumun Woodman'ın çalışmalarında şu şekilde yansıdığını belirtmektedir: *“Namevcudiyeti imleyen beden, bedenden, kimlikten ve benlikten sürgün edilmenin izlerini taşır. Aynalar ve duvarlarla bütünleşerek silinen beden, bir yüzeyden başka bir şey değildir. Woodman'ın çalışmalarında, Gerçeküstücü sanatçıları çağrıştıracak biçimde bedenin doğal bir bütün olarak temsiliyeti yıkılır”* (s. 65). Dönüşüme uğrayan, artık olmayan beden, benliğe ait belirlenimlerini kaybederken tekinsiz bir yokluğa ve hiçliğe kaymaktadır. Miglietti (2003): *“Kendi bedeninde yabancı bir benlik, baş kaldırılan, teşhir edilen, yaralanan dünyadaki her şeyle bir arada varolana kadar genişleyen bir beden, dünyanın etine dönüşen bir beden”* (s: 26) ifadeleri ile mevcudiyetini ve sınırlarını kaybeden beden imgesinin evrildiği tekinsiz alana dair görüşlerini ifade etmiştir. Woodman'ın fotoğraflarındaki evi imleyen mekanlar böyle bir tekinsiz atmosferin izlerini taşımaktadır.

Kadının sahip olduğu bedeninin taşıdığı biyolojik özellikler nedeni ile toplumsal ve kültürel olarak ev ve ev ile ilgili herşey ile özdeşleştirilmesi, kadın sanatçıların sıklıkla kavram olarak ‘ev’ imgesini ben ve öteki, özel ve kamusal alan ayrımları bağlamında ele almalarına neden olmuştur. İkinci dalga feminizmde ev içi mekan ve kadın teması arasındaki ilişki önemli bir metaforu temsil etmiştir. Feminist sanatçılardan Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun 1972 yılında gerçekleştirdiği

Kadın Evi'nde kadın evcil ve besleyicilik rolleri üzerinden yorumlanırken, Louise Bourgeois'ın metaforik femme-maison (kadın-ev) resimlerinde gözlemlenen kadının eve sıkışmış, hapsolmuş varlığının izleri, Woodman'ın çalışmalarında mekanda bedenin kısmen görünür olduğu, kimi zaman da uzamda bedenin sınırlarının silinip yok olması şeklinde yansımıştır. Rose (2013), Louise Bourgeois ve Woodman'ın çalışmalarında kadın ve ev ilişkisine yönelik şu yorumda bulunmuştur:

“Louise Bourgeois'ın 1947 tarihli Kadın Evi resminde, kadın bedeninin ev içi mekanın kafesine hapsolmuş görünmesinin aksine, Woodman, kadını ev içi mekanla ilişkisini müzakere eden dönüştürücü bir figür olarak tasvir etmek için fotoğraf medyasını kullanıyor. Bourgeois'ın kadını bir mahkumken, Woodman'ınki evin bir parçası olmaya geçiş yapıyor. Kadın Evi'ndeki figür, bir yapının içine sıkışmış gibi görünürken, Woodman'ın imgesindeki figür, onunla ilişkili olarak yok olma ya da dönüşme seçeneğini kullanır” URL 29

Aydoğan (2006), Woodman'ın fotoğraflarında gotik imgeler yaratarak ev tarafından yutulan, hapsolmuş, yalıtılmış adeta hayalete dönmüş kadın bedeninin oluşumunu “*Sallantıdaki kimlik ve benliği, içinde bulunduğu eski ve yıkıntı iç uzamlarda silinip yeniden ortaya çıkar*” diye ifade etmektedir. Bu görüşünü de; Charlotte Perkins Gilman'ın ‘The Yellow Wallpaper’ isimli öyküsünde yer alan Viktoryen burjuvasisi döneminde duvar kağıdı şekilleri tarafından yutularak depresif ve baskıcı bir ortamın içine çekilen ev kadınına atıfta bulunarak desteklemektedir. Matthews (2019)'a göre; Akademisyenler, erken ölümü nedeniyle sorunlu bir kadının genç zihnini kavramak için Woodman'ın çalışmalarını sıklıkla incelemişlerdir. Woodman yapıtlarında, çoğunlukla kendisine ait çıplak kadın vücudunu özne olarak kullanmıştır. Bu özelliğinden dolayı akademisyenler Woodman'ın fotoğraflarını otoportreler olarak tanımlamışlardır. Rose (2013), Woodman'ın fotoğraflarında fiziksel olarak yer alsa da, görüntülerin tarihsel "otoportre" geleneğinden koptuğundan bahsetmektedir. Hixon (1992), Woodman'ın fotoğraflarının vücudun kimliğinin psikolojisini yansıtan portreler olarak tanımlamaktadır. Feminist aktivist ve sanatçılar

evi kadınların ezildiği yer olarak tanımlamışlardır. Matthews (2019)'un *'Evcilliği Yeniden Tanımlamak: Francesca Woodman'ın "Ev" Serisi ve Feminizm Politikası'* isimli tezine göre; Woodman bu görüşün aksine fotoğraflarındaki kurgularda evi bir yaratıcılık alanı olarak konumlandırmıştır.

“Evi bir yaratıcılık alanı olarak öne süren Woodman, 1970'lerin feminist kültüründe eve yönelik baskın tutumlara karşı çıktı. Betty Friedan'ın 1963 tarihli “The Feminine Mystique” (Kadınlığın Gizemi) adlı kitabı, evin kadınlar için baskıcı olduğunu varsaymış ve onları kamusal alana çıkmaya çağırmıştır. Friedan, reklamlar aracılığıyla görsel temsilin özel bir analiziyle, özel ya da ev içi alanın nasıl ele alındığını incelemiştir. Evi ya da sözde “özel alanı” terk etmeye yönelik bu çağrı, kadın hakları mücadelesinin merkezinde yer alıyordu. Kadınların ev ve evcillikle ilişkilendirilmesine dair ortaya çıkan bu tür olumsuz söylemlerin aksine, Woodman'ın dizisi ev içi bir ortam seçerek bu retoriğe karşı çıkıyor” (Matthews, 2019: 13).

Sanatçı Viktorya dönemi ile derinden ilgilenirken 1970'lerin sanatsal ve sosyal kültürü ile yeni bir ilişki kurmaya çalışmaktaydı. Bu doğrultuda feminist sanat ve edebiyatta ev hakkında yer alan çağdaş fikirlerden yararlanmış ve ev teması üzerinden feminist sanatçılarca üretilen olumsuz temsiller ile yüzleşmiştir. Ev, boğucu bir ortamdan ziyade, Woodman'ın bakışı ile, özellikle kadınlar için bir yaratıcılık alanı olarak yeniden şekillendirilmiştir. 1970'lerde ev fikri ve bunun kadınlar üzerindeki etkileri çok tartışılmaktaydı. Buna göre kadınların özel alana - eve - ve erkeklerin kamusal alana ait olduğuna dair geleneksel cinsiyetçi klişelere uyumlu olarak popüler medyadaki ev temsilleri genellikle kadınları ev hanımı olarak tanımlamaktaydı. Feminist sanatçılar da toplumda kadının yerinin ne olduğunu sanat pratiklerinde kullanmış oldukları ‘ev’ teması üzerinden sorgulamışlardır. Matthews (2019) tezinde Woodman'ın ‘House’ serisine yönelik yeni bir feminist okuma sunmaktadır. Buna göre; Woodman da fotoğraflarına konu olan Viktorya dönemi evlerini seçerek ev ile ilgili toplumsal ve sanatsal sorgulamalara dahil olmuştur. Woodman'ın Viktorya dönemi romanlarına olan ilgisi ve bu dönemde edebiyatta cinsiyete dayalı mekanların nasıl inşa edildiğini kendi fotoğrafik kurgularında keşfetmesine zemin hazırlayan

unsur olmuştur. Woodman'ın fotoğraflarındaki beden bakışın pasif bir nesnesi olmaktan öte aktif bir fail olarak tasvir edildiğini öne süren Matthews, bedeninin evin içinde dolaşırken ve evle etkileşime girerken resmedildiğine dikkat çekmektedir. Ona göre; Woodman'ın çalışmaları, dönemin diğer birçok feminist sanatçıdan farklı görünse de, bedensel faillğe olan ilgisi aynı itkileri içermektedir. Woodman, Viktorya dönemi evi olarak okunan bir ortam seçerek, bedeni ve mekanı ilişkilendirdiği 'Ev' serisi boyunca, çıplak kadın vücudunu bu dönemin evinin mimarisi ve döküntüsü içinde aktif ve meşgul olarak sunmuştur. Böylelikle evin nasıl yaratıcı bir alan olabileceğini keşfederek ev içi alana dair yaygın temsil ve anlayışlara meydan okumuştur. Matthews Woodman'ın çalışmalarının dönemin feminist sanatı ile kararsız bir ilişki içinde olduğunu belirtirken, bazı açılardan benzeşip, bazı açılardan da ilkesel olarak ayrıldığını ifade etmektedir. Bu durumu, 1970'lerdeki feminist pratiğin ev ve kadın ilişkisi üzerine tanımlamalarına aforoz gibi görünse de, esasında Woodman'ın, Viktorya dönemine referans veren görsellerle özel alana ait özgürlüğü keşfetmesini kamusal baskılardan kurtuluşu olarak yorumlarken, kadın formunu geri kazanma ve canlandırma konusundaki çabaya katkıda bulunmuş olduğu yönünde değerlendirmektedir (Matthews, 2019).



Şekil 13: Francesca Woodman, 'Ev #3' (House #3), 1976, URL 30

Woodmann, 'Ev # 3' (House #3) (Şekil: 13)'da hareket kattığı çalışmasında aksesuarlara da yer vermiş olması evin doğal haliyle değil de kurgulanmış olarak fotoğraflandığını göstermektedir. Rose (2013), Woodman House serisinde, sanatçının ortamın içinde dönüşüp kaybolurken, ev tarafından kapsanıp, kuşatılmış olarak mekanda yapısal bir unsura dönüşmektedir. 1976 yılına ait 'Ev # 3' (House #3) çalışmasında Woodman'ın Providence'ta yıpranmış bir evin terk edilmiş salonunda evle kurduğu benzersiz görsel ilişki feminist sanat üretimi bağlamında büyüleyici bir kinayeye işaret etmektedir (Rose, 2013). 'Evim' (My House) (Şekil: 14) adlı çalışmada terk edilmiş, dağılmış bir odada plastiğe sarılmış olarak pencere ile derme çatma bir

rafın arasında köşede duran kadın figürü yer almaktadır. Woodman'ın 'Ev' serisini oluşturan çalışmalarında bireysel bir deneyimle kadın bedenini bir nesne olarak yeniden tasavvur etme girişimi, bedenini kullanan diğer feminist sanatçılarda olduğu gibi feminist bir meydan okumaya işaret etmektedir.



Şekil 14: Francesca Woodman, 'Evim' (My House), 1976, URL 31

Woodman'ın fotoğraflarında yer alan ortak gösterge dönüşüm ve yok olma temalarıdır. Çalışmalarının çoğunda bu iki tema kendi yarattığı kurgusal görüntülerde spesifik olarak mevcuttur. İzleyici üzerinde etkileyici olan bu görsel anlatım tarzı, fotoğrafları ile intiharı arasında ilişkinin sorgulanmasına sebep olmuştur (Rose, 2013).

Ok (2019), Woodman'ın fotoğraflarının çoğunda bedenin silikleşerek mekanın içine nüfus etmesinin yarattığı etkinin izleyiciyi sanatçının intiharına yönelik psikolojik ve toplumsal izler aramaya ittiğini belirtmiştir ve bu yaklaşımın feminist okumalara katkı sağlayabileceğine yönelik görüşlerini şu cümle ile yorumlamıştır:

“Woodman'ın fotoğraflarının intiharı üzerinden okunduğu açıktır. Ancak Woodman'ın fotoğraflarını ve sanat görüşünü, intiharı ve genç bir kadının psikolojik çıkmazları üzerine temellendirerek yorumlamak eril bakışın alışkanlıklarıyla kadının savunmasızlığına vurgu yapma tuzağını hazırlayabilir. Bu tür bir yaklaşım Woodman'ın kendisi ve çalışmalarıyla ilgili açıkça ifade etmediği, ancak yaşadığı dönemin dinamiği içinde karşılık bulan “feminist” okumalara tartışma getirebilir” (Ok, 2019).

Woodman'ın fotoğraflarına konu olan kendi bedeninin dönüşüp, ortadan kaybolmasının sanatçının intiharının habercisi olup olmadığı veya bir dönüşüm istencine bağlı bir arzuyu mu yansıttığı yönünde sorgulamalara sebep olmuştur. Woodman, Bourgeois'nın ele aldığı kadın ve ev içi ilişkisini farklı bir teknik ve görsellikle ele alırken kadının tarih, zaman ve mekan içinde konumuna dair yeni düşünme alternatifleri sunmuştur. Woodman'ın dönüşüm ve yok olma üzerine deneysel çalışmaları ile devam eden diyalogu, daha sonraki çalışmalarında kadın ve doğa özdeşliğine gönderme yapan çalışmalarında da devam etmiştir. Woodman, Ana Mendieta'nın kadın ve doğa arasındaki ilişkiyi ele aldığı imgesel yaklaşıma paralel düşünsel yaklaşımla doğa ve kadın özdeşliğini irdelemiştir.



Şekil 15: Francesca Woodman, ‘İsimsiz / Defne’ (Untitled / Daphne), 1980, URL 32

Rose (2013), Woodman ve Ana Mendieta’nin çalışmalarında mevcut olan ortak bir dilin varlığından bahsederken iki sanatçı arasında olabilecek etkileşime de ışık tutmaktadır. Ona göre;

“Woodman, New Hampshire, Peterborough'daki MacDowell Colony'de çalışırken, Daphne'nin hikayesini modern terimlerle yeniden anlatan bir fotoğraf koleksiyonu yarattı. Bu görüntülerden biri, Woodman'ı kollarını huş ağacı kabuğuyla kapladığı doğanın ortasında tasvir ediyor. Kolları, arka plandaki ağaçların hareketine ayak uydurarak sallanıyor. Woodman'ın bir ağaç olarak görüntüsü, ünlü feminist sanatçı Ana Mendieta tarafından yaratılan Hayat Ağacı görüntü serisini çağrıştırıyor. 1976'da, Mendieta'nın fotoğraflarından birinde, sanatçı ağacın dokusunu taklit etmek için kendini çamurla kaplıyor. Woodman gibi, kendisini doğayla ilişkilendirerek dönüştürücü bir eylem gerçekleştiriyor. Hem Woodman hem de Mendieta, antik mitin merceğinden kadının doğayla ilişkisini keşfediyor. Birinden diğerine etki olup olmadığını belirlemek zor ve belki de tartışmalı: her iki

sanatçı da feminist yenileme ve doğa olarak kadın klişesinin sorgulanmasıyla ilgileniyor” (URL 33).

3.3.2.2 Ana Mendieta

Ana Mendieta, Francesca Woodman gibi çalışmalarında kendi bedenini; benlik, bedenin sınırlarının yokolmaya varan dönüşümü, namevcudiyet kavramları ekseninde varoluşsal bir yaklaşımla yorumlamıştır. Her iki sanatçının da çalışmalarında görünür olan ortak kavramlar; kadın bedeninin temsili, yabancılaşma, kadın oluş, ana tanrıça miti ve doğa ilişkisi olmuştur. Ana Mendieta doğa ile bedenini özdeşleştirerek, kendisini evrenin bir parçası olarak görmüştür. *"Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden kurma yöntemimdir. Anne kaynağına dönüş. Toprak/vücut heykellerim aracılığıyla toprakla bir oluyorum"* (Mendieta 1988: 10). Mendieta kadın ve doğa arasındaki bağın varlığından yola çıkarak kadınlara bedenlerini hatırlatan metaforik anlatım biçimlerine başvurmuştur. Küba'lı olan sanatçı bireysel tecrübelerinden yola çıkarak kadınlığın sözcüsü ve temsilcisi olurken, başka yaşamış acıları da çalışmalarına temel almıştır. Ana Mendieta, 1948 yılında Havana'da dünyaya gelmiştir. Balkır (2018), Mendieta'nın sanatının temel yapı taşlarını ve zeminini oluşturan, kimlik, aidiyet, cinsiyet gibi sorunsallarını, dünyanın içinde yaşayan bir varlık olarak beden, toprak ve doğa metaforları ile birlikte ele almasının nedenini, yaşamında büyük bir iz bırakan şu olayla ilişkilendirmektedir:

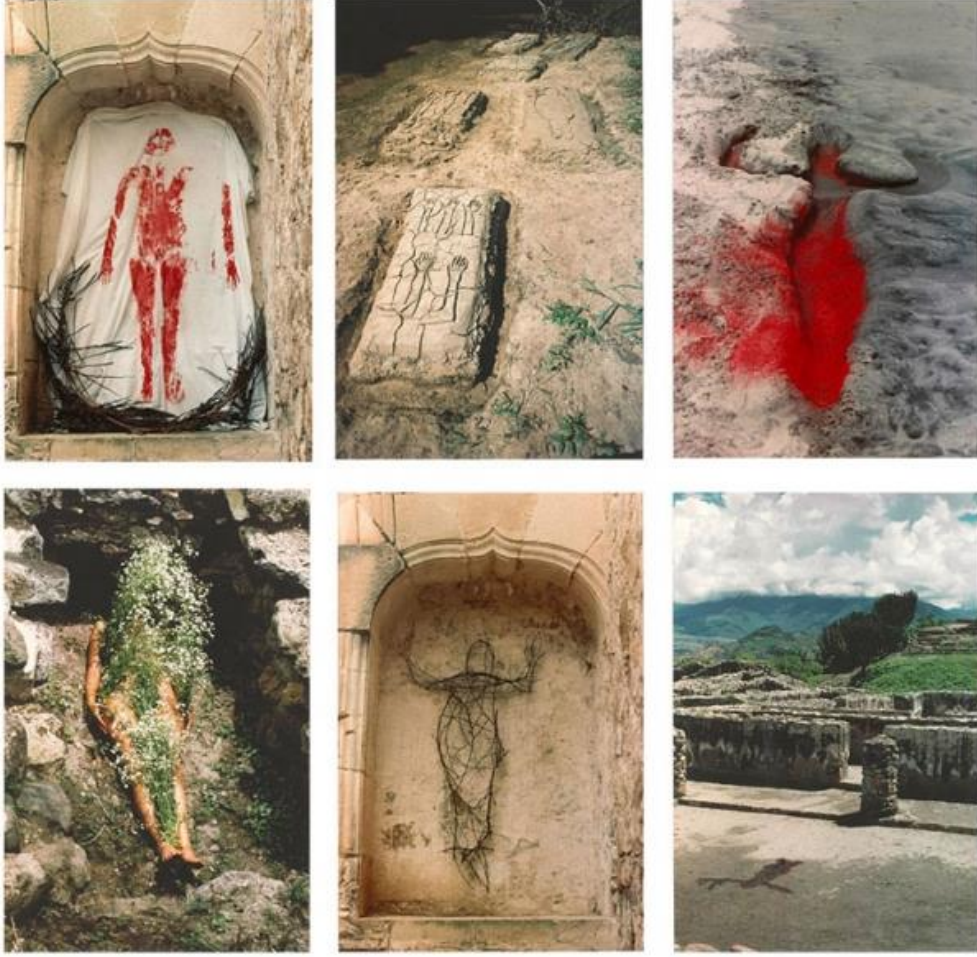
"1961'de Küba Devrimi sırasında Amerikan istihbarat örgütü CIA, özellikle devrim karşıtı ailelerin çocuklarını Amerika'ya getirebilmek için, Fidel Castro liderliğindeki devrim hükümetinin çocukları ailelerinin izni olmaksızın alacağı ve Sovyet çalışma kamplarına göndereceği söylentisini yaymıştı. Katolik Kilisesi'nin de yardımıyla 1960 ve 1962 yılları arasında devam eden Peter Pan Operasyonları sonucunda 14.000 Kübalı çocuk Amerika'ya gönderildi. Bu çocuklardan ikisi, o zaman 13 yaşında olan Ana Mendieta ve onun kız kardeşi idi. Amerika'da kilise organizasyonu ile gönüllü aileler bulundu ve bu çocuklar ülkenin çeşitli yerlerine dağıldılar. Mendieta bir süre toplama kampında kaldıktan sonra, kız kardeşiyle beraber Iowa eyaletine yerleştirildi" (s: 252).

Mendieta'nın ailesinden, yurdundan ve köklerinden koparılması, sonrasında da barınma evleri ve Katolik yetimhaneleri arasında sürekli gidip gelmesinin yarattığı yerinden edilme hissi sanatına yansımıştır. İçinde bulunduğu durumun yaratmış olduğu duygusal yük Mendieta'yı köklerin yokluğunun yarattığı boşluklar karşısında doğaya sığınan bir insanlık anlayışıyla toprakla bağlantılı bir iş geliştirmeye yöneltmişti. Yeryüzüne dönüş anlamını taşıyan bu girişim, mecazi olarak anneye ve dişil toprak tanrıçasına karşı duyulan saygının adeta dini bir ritüel olarak görselleşmesidir. Mendieta, çalışmalarında kan, tüy, taş veya ateş gibi organik malzemeleri kullanarak dini ritüel tutkusunu yansıtmaktadır. Moure (1996), Mendieta'nın sanatını şekillendiren temel etkenler üzerine yapmış olduğu yorumundaki ifadelerinin şu şekilde olduğunu belirtmiştir:

“Sanatım aracılığıyla, doğa ve kendim arasındaki ilişkiyi keşfetmem, ergenlik dönemimde ana vatanımdan, evimden koparılmamın açık bir sonucudur. Vatanım ve yeni evim arasındaki yer değiştirme doğadaki Silüeta serisini yapmama sebep oldu. Bu köklerime geri dönmemin ve doğayla bütün olmamın yoludur. İçinde yaşadığım kültürün bir parçası olsam da, köklerim ve kültürel kimliğim Küba mirasından gelir” (s: 108).

Mendieta'nın hayatında iz bırakan deneyimleri; yerinden edilme ve göçmen olma durumunu, kendi bedenini kullandığı çalışmalarında, aidiyet, kimlik, ilkel kültür ve inanışlar, sınırlar ve coğrafya kavramları bağlamında irdelemek mümkündür. Geleneksel sanat yöntemlerinin kendisini ifade etmesinde yetersiz kaldığını düşünen Mendieta yeni tekniklere ilgi duymuştur. Oluş ve yok oluşun sorgulandığı, zamansallığı dahil ettiği performans çalışmaları, çürüme, başkalaşım, geçicilik, aidiyete dair sorgulamaları içerirken, *“Farklı kimliklere (kadın olmak, göçmen olmak, latin olmak) sahip bir sanatçı olarak bu fikirlere çalışmalarında sıklıkla referans vermiş ve bedenini dönüştürmüştür”* (Koç, 2021: 44). Mendieta'nın küçük yaşta ailesinden ve yurdundan ayrılmak zorunda kalmış olmasının üzerinde yaratmış olduğu travmayı kendi bedeni ile kurduğu ilişki ile sanatına yansıtmıştır. Bu bağlamda

sanatçının en iyi bilinen ‘Silüeta’ serisi ‘Toprak - Beden’ başlığı altında tarif edilmektedir. Mendieta, en tanınmış yapıtları haline gelecek olan performanslarından oluşan fotoğraf ve video serisi Silüeta'yı 1973 yılında üretmeye başladı. Kübalı bir mülteci ve bir kadın sanatçı olarak doğa anayı sanatla birleştirmek, kimliğinin birçok yönünü ifade etmenin otantik bir yolu olmuştu. Sanatı doğaya geri götürerek, insanın yarattığı eşitsizliklerin olmadığı doğal bir dünyaya dönerek sanatı doğaya taşımış ve doğayla yeniden bütün olabileceğini hissetmiştir (Manatakis, 2018). Ana Mendieta ‘Silüeta’ serisinde doğa ve beden arasındaki uyum ve birlikteliği yakalamaya çalışırken doğa ile girdiği alışveriş sonucunda kendi benliğini gerçekleştirmiştir (Baki, 2015). Mendieta’nın ‘Silüeta’ serisinde kil, su ve bitki gibi malzemeleri kullanarak doğa ile kurduğu diyalog, vücudunun veya silüetinin izinin yakalamasını içermektedir. Ana, sanatsal sürecini doğrudan doğaya dahil ederek, çalışmalarında ölüm, seks ve şiddet gibi evrensel konuları duygusal olarak ele almış ve insani bakışını korumuştur. Posner (1998)’ın aktardığına göre, Freud’un Eros ve Thantanos mitinden yola çıkarak ölüm – erotizm ve mezar – ana rahmi kavramsallaştırmaları ile Mendieta’nın çalışmaları arasındaki yakınlık kurmuş olduğu şu cümle ile anlaşılmaktadır: *“Ölüm ve yaşamın birbirinden ayrılabilceğini düşünmüyorum. Benim tüm yapıtlarım Eros ve yaşam/ölüm hakkındadır”* (s. 164). Mendieta 1973 – 1980 yılları arasında fotoğraflayarak belgelediği Silüeta isimli performanslarında ana tanrıça ve kadın bedeni arasındaki ilişkiyi doğaya dönerek aramıştır. Toprak, kaya, nehir ve okyanusu mekan seçerek bedenini kan, ateş, ot, çiçek ve toprakla bütünleştirerek kendisine ana tanrıça formu vermiş (Şekil: 16, URL 34), ve *“bedeni maddeye ve ize, geçici bir gölgeye”* (Aydoğan, 2016: 71), dönüştürmüştür.



Şekil 16: Ana Mendieta, ‘Siluet Çalışmaları’ (Silueta Works), 1973–77, URL 34.

Yenilenme ve aşkınlık, benliğin akışkanlaşması ve yadsınmasıyla bir aradadır. Mendieta'nın kendisi, ‘Silueta’ dan ‘Earth – Body’ – ‘Toprak - Beden’ çalışmaları olarak söz ederken, dünyanın doğal unsurları ve eski uygulamalar arasında yeniden bağlantı kurma konusundaki ilkel ihtiyacına işaret etmekteydi (Hutton, 2019). Mendieta ‘Earth – Body’ adını verdiği performanslarında, 1970’li yıllarda sanat alanındaki kavramsal sanat, performans sanatı, body – art (Vücut sanatı), Land art (Arazi sanatı) akımlardan faydalanmıştır. Kendi bedeninin izini sanatsal bir nesneye dönüştüren Mendieta, ‘Silüeta’ çalışmalarının kavramsal içeriğine dair şu açıklamayı yapmıştır:

“Manzara ve kadın bedeni arasında (kendi siluetimden yola çıkarak) bir diyalog kuruyorum. Bunun doğrudan ergenliğimde anavatanımdan (Küba) koparılmamın bir sonucu olduğuna inanıyorum. Rahimden (doğadan) atılmış olma hissinden bunaldım. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden kurma şeklidir. Ana kaynağa bir dönüş... Benim çalışmalarım özünde insan ruhunda iş başında olan ilkel inançların yeniden etkinleştirilmesidir” (Popkin, 2017, URL 35).

‘Silüeta’ serisi, doğanın sanat eserine dönüşümünü sınırsız bir sahne olarak kullanan arazi sanatı ile bağlantılı olup; yaşam, ölüm, kadınlık, yeniden doğuş veya yenilenme döngülerini ifade etmek için düzenlenmiş bir tür ritüeli yansıtmaktadır. Mendieta, geçiş ve geçicilik arasındaki sınırların dönüşümünü sanatsal bir ifade biçimine dönüştürmüştür. Silüeta serisini sınır, geçiş ve geçicilik kavramları bağlamında kurgularken, bedenini doğanın bir parçası olarak, zaman ve mekan içinde görünüp kaybolan biçimlerde sunmuştur. Silüeta serisinde ele aldığı batı tarihi tarafından dışlanmış olan ana tanrıça kültürünü sömürgecilik karşıtı çalışmalarla ele alırken, kimlik anlatısını kendisini toprağından koparılmış sürgün olarak tanımlaması ile ortaya koymuştur (Aydoğan, 2006). Vatanından koparılmış olmasının travmatik etkisinin yaratmış olduğu acı ve yabancılaşma duygusunu ‘yara’ olarak tanımlarken, doğa ile kurmuş olduğu ilişkiyi ailesi ve vatanı ile kopan bağının yerine koyduğunu sanatçının şu ifadeleri anlatmaktadır:

“Peyzaj ve (kendi siluetimden kaynaklanan) kadın bedeni arasında hep bir diyalog içinde oldum. Sanırım bu, benim anayurdumdan (Küba) ergenlik çağında koparılmamın doğrudan bir sonucu. Ana rahminden (doğadan) fırlatılıp atılmışlık duygusunun etkisi altındayım. Benim sanatım, (...) anaç kaynağa dönüşüdür. Toprak/beden heykellerim sayesinde toprakla bütünleşiyorum. Ben doğanın, doğa da benim bir uzantım haline geliyor” (Posner, 1998:164).

Bu ifadeden yola çıkarak sanatını evren ile yeniden bağ kurma aracı olarak kullandığı pek çok çalışmada gözlemlenmektedir. Baki (2015)’ye göre; Mendieta doğa ile kadın arasında var olan çekimden bahsetmektedir. Bu çekim kadınlara adeta ders verir gibi kendilerini ve bedenlerini hatırlatmaktadır. Eko-feministlerin kuramlarıyla ciddi şekilde ele aldıkları ‘doğa ve kadının sömürülmesi’ konusu bir çok

sanatçıyı ortak bir zeminde birleştirirken, doğa ile bedenini metaforik olarak özdeşleştiren en önde gelen sanatçılardan birisi de Ana Mendieta olmuştur. Mendieta erkek egemenliği tarafından sahiplenilen geleneksel sanat pratikleri dışında oldukça yenilikçi, birbirinden farklı malzemeler ve tekniklerle sanatın sınırlarını zorlamıştır. Performans ve heykeli, fotoğraf ve film gibi tekniklerle harmanlayıp, kendine has bir temsil alanı oluşturarak yorumlamış olması, onu feminist sanat tarihinde ayrıcalıklı ve etkin bir konuma yerleştirmiştir. Sanatta feminizmin yansımalarının görülmeye başlandığı 1970’lerde Mendieta, kadınların azınlık olarak ezildiğini bunun yanında da Kübalı olmanın ve üçüncü dünya ülkelerinin haklarından mahrum edilişine dikkat çekmiştir.

Mendieta, ilkel zamanlarda kadınlarla doğa arasında var olan gizil güçten etkilenmiştir. Bu bağlamda ilkel dönemlerde kadının güçlü konumuna olan inanıştan, Afrika, Mezoamerikan ve Afro-Karayipler kültürlerine ait Ana Tanrıça imgeleri ve inanç sistemlerine yapıtlarında yer vermiştir. Mendieta için Santeria inancı bu noktada önemli bir esin kaynağı olurken onun sanatsal fikirlerini kavramsal olarak politik ve feminist bir zemine oturtmuştur. Bu inanış biçimi ona göre bedeni aracılığı ile doğa ve spiritüel olanla, Küba ile bağlantısını ifade edebileceği bir ifade alanı yaratmakta olduğuna değinen Koç (2021), Mendieta’nın beden çalışmalarında antik kültüre referans vermiş olmasını şu şekilde açıklamaktadır:

“...1970’lerde diğer kadın sanatçıların da yöneldiği tanrıça kültlerine uygun örnekleri Küba ve Meksika’da bulmuştur. Anaerkil düzende örnekleri olan kadınların kutsanması, doğurganlığı, geçmişle tarihsel süreklilik ve günümüzde yenilenmiş bir güç duygusunu bulmak istemiştir. Mendieta’nın arkeolojiye ilgisi, kadının bir yeri ve gücü olduğu antik kültürler ile bağlantı kurmasını sağlamıştır” (s: 72).

Antmen (2014), Tracey Warr ve Amelia Jones’un kaleme aldığı ‘Sanatçının Bedeni’ adlı kitapta, performans sanatına ait örnekleri belli eğilimlere göre sınıflandırmış olduklarını ve Kitapta 1960’lardan itibaren seçilmiş örnekler üzerinden

performanslar; ‘tuval beden’, ‘eylemci beden’, ‘kimliği sahneleyen beden’, ‘ritüalistik ve aşkinci beden’, ‘yok beden’ olmak üzere farklı temalar altında toplanmış olduğunu belirtmiştir. Koç (2021), Mendieta’nın ‘toprak-beden’ performanslarını ‘ritüalistik ve aşkinci beden’, ‘kimliği sahneleyen beden’, ‘sınırları aşan beden’ ve ‘yok beden’ başlıkları dahilinde düşünmenin mümkün olduğunu söylemektedir. İnsan bedeninin doğasına ilişkin bir çok bilim dalı görüşler üretmiştir. Felsefe de bu alanlardan birisidir. Ana Mendieta’nın kimlik, kültür ve cinsiyet, göç ve şiddet temalarını kullanarak kendi bedeninin izini metaforik olarak sanatına yansıtıp sorunsallaştırmasına yönelik sanatsal okumalarda Maurice – Merleau Ponty’nin beden üzerine yapmış olduğu yorumlarla ilişkilendirildiği gözlemlenmektedir. Pektaş (2016), Mendieta’nın belleği ve tenini bütünleştirerek “*sanatında izini sürdüklerinin izi*” (s: 208) haline geldiğini, kendi bedeninin izlerini kullandığı çalışmalarında doğa ile bedeni arasında gerçeğe dayanan bir diyalog başlattığını ve Silüeta serisinde bedeninin toprakta bıraktığı iz ile beden ve toprak, toprak ve beden arasında oluşan akışkanlığın karşılıklı bir geçişlilik yarattığından bahsetmektedir. Maurice – Merleau Ponty’nin ‘Göz ve Tin’ adlı eserinde vücudun gören ve görünen olması ile geçmiş ve geleceği barındıran kendiliğinden bahsederken şu ifadelerine başvurmuştur:

“Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakmaktadır ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün öbür yanını tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil – ama karıştırmayla narsizmlle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir. – öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi...” (Ponty, 2003: 33 – 34).

Sanatçının kendine dokunuşu Maurice – Merleau Ponty’nin ifade ettiği gibi geçmiş ve gelecek arasında bir bağ oluşturmaktadır. Böylelikle, toprağa bırakılan izler, bedene ait gerçeklikler olarak izleyiciyle iletişime geçmektedir. Mendieta’nın

performansları ve izleyici arasındaki empatiyi etkin kılan ilişki izleyen gözlerin bellekleri ile eyleme dahil olmalarıdır. Böylelikle izleyici kendi belleği ile Mendieta'nın kurban olma, yerinden edilme ve ötekinin yerine geçme olarak ritüelleşen performansları ile bütünleşmektedir. Merleau Ponty'nin 'Algının Fenomenolojisi' adlı eserinde yer alan, "*Bir deneyim ya da bilinç alanı yaratmak için dünyayla, bedenle ve başkalarıyla içeriden bir iletişim kurmak gerekir*"(s:96), yönündeki ifadesi, sanatçının başka bedenlerin yerine geçerek izleyici ile kurduğu içsel iletişimle yarattığı algıda karşılığını bulmaktadır. Kübalı göçmen kadın sanatçı kimliği ile kendi özyaşam öyküsünü merkeze alan Mendieta, üretimlerinde kendi bedenini bellek, beden, yer, toprak ve hafıza kavramlarını sorguladığı sosyopolitik bir konuma taşımıştır (Pektaş, 2016). 'Silüeta' serilerinde sanatçının beden ve mekân kavramlarına yaklaşımını çözümleyebilmek ancak 1970'lerin başında Küba'dan ABD'ye göçü sonrasında kadın ve sanatçı olarak yaşadığı zorlukları anlayabilmekle mümkündür. Silüeta çalışmalarında toprak ile bütünleştirdiği bedeni ile yokluğu ve kayboluşu belgelemiştir. Bu yokluk ve kayboluşun uzamda yarattığı varlık ve yokluk arasında oluş hali tıpkı Louise Bourgeois'ın 'Kadın - Ev', Francesca Woodman'ın 'ev' serisi fotoğraflarında da kadının mekanla olan ilişkisindeki ikircikli hissiyatını duyumsatan Sigmund Freud'un tekinsizlik kavramına gönderme yapmaktadır. Balkır (2018), Silueta'da adeta tekrarlanan bir sayıklama ile bunun hissedildiğinden bahsederken, sanatçının içinde bulunduğu tekinsizlik durumuna yönelik şu ifadeleri kullanmıştır:

"Tekinsizlik, bedenin varlığı ve yokluğu arasındaki gerilimle beraber Silueta'nın gerçekleştirdiği mekanlarla ikiye katlanır. Mendieta silüetlerini su kenarı, çimenlik, buz, çamur gibi kısa sürede bozulabilecek yerlere yapıyordu ki kısa sürede doğa tarafından geri alınabilsin. Bu bedenin ve doğanın karşılıklı olarak birbirinin içine kapanması ve karşılıklı olarak birbirlerini yeniden üretmesi, yapının sürekliliğini sağlar. Mendieta bu durumu, bedeni doğanın, doğayı ise bedenin uzantısı oluşu ile tarif eder. Bununla beraber süreklilik mekanın içindedir ve o mekânı kısa süreliğine işgal eden bedenin

kaygısını sürekli hale getirir. Fotoğraf da sabitlenmiş boşluk gibi görülen diğer öğelerin tehditkar kuvvetlerini hissettirir ama gördüğümüz silüettir. Mendieta'nın fotoğraflarını izlerkenki zihinsel süreç geçici silüetlerin bozulacağı hissidir. Silüeta'nın izleyicisiyle girdiği karşılıklı ilişki bu iz bırakılan mekanın az sonra kaybolacağı hissiyle beraber izleyici için sürgün ruhunun tekrar yaratılmasıdır” (s:261).

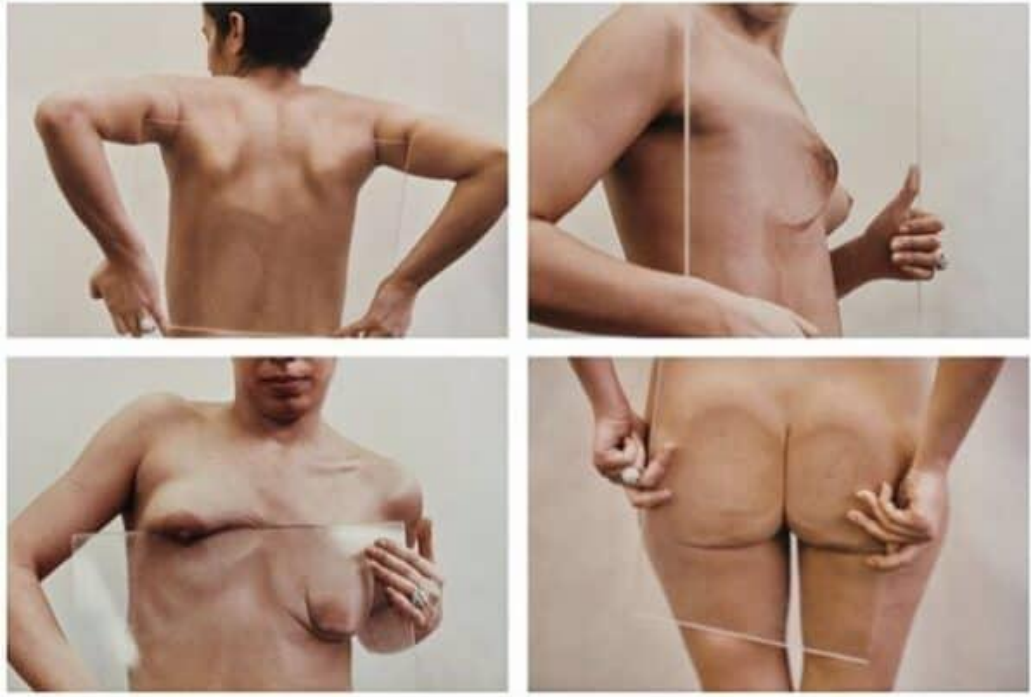
Mendieta'nın feminist sanata olan katkısını Koç (2021), şu şekilde ifade etmiştir: *“Silüeta” çalışmalarının çoğunda bedenin izlerini kullanması sanatçının yaşadığı dönemde feminist teorisyenler ve sanatçılar tarafından tartışılan kadın bedeninin görsel temsili hakkındaki problemlere de farklı bir boyut kazandırmıştır”* (s.80). Bunun yanında, Best (2007), Mendieta'nın Silüeta serisi kadın bedeni ve doğasının geleneksel uyumunu benimsediği için tarih dışı, özcü bir kadın anlayışı sunduğu için de feminist sanat tarihçiler tarafından eleştirilmiştir. Mendieta'nın özcülüğünün Silüeta serisinde tarih dışı bir fikir olan toprak anaya güvenme olarak karakterize ederken, kadın bedeni ve doğa arasındaki geleneksel bağın desteklendiğini ve cinsel farklılık kabul edilmiş olduğuna değinmektedir. Bununla birlikte, Mendieta'nın bu yaklaşımı kullanarak, kadın bedeni ve toprak arasındaki benzeşmeyle ekolojik bir duyarlılık yaratarak kadın ve toprağı sömüren ataerkil kültüre eleştirel bir yaklaşım sunduğundan bahsetmektedir .

Mendieta kimlik, ırk veya coğrafi farklılıklar üzerine düşünürken aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkisi bağlamında da çalışmalar üretmiştir. Önyargı ve şiddete karşı kayıtsızlığımızı vurguladığı ve cinsiyet kimliğini araştırdığı çalışmaları feminist sanat hareketiyle de bağlantılı olarak gelişmişti. Iyengar (2022), bir feminist olarak Mendieta'nın çalışmalarının politik olduğuna değinirken, sanatının temelinde kadının güzelliğini ve doğasını keşfetme kaygısının olmadığını, esasen; kadına yönelik cinsel şiddeti ele almak, izleyici ile diyalog kurmak ve tartışmaya açmak görevi üstlendiğinden bahsetmektedir. Mendieta, ‘Vücut İzlerinde Cam’ (Untitled / Glass on Body Imprints (1972) (Şekil: 17, 18), adlı eserinde, baskı ve şiddete maruz kalan kadın

vücudunun nasıl görüldüğünü dışsallaştırmıştır. Mendieta kendi vücudunu baskıya maruz kalan kadınları göstermek için sembol olarak kullanmıştır. Sanatçının deforme olmuş yüz hatlarına yakından bakıldığında ürkütücü derecede bir yabancılaşma duygusu uyandırmaktadır. Bu seride Mendieta'nın burnu, dudakları, çenesi, göğüsleri ve kalçaları şeffaf bir camın yarattığı baskıyla çökerek, düzleşerek deforme olmakta ve tanınmaz hale gelmektedir. Cinsel şiddet temasının ele alındığı çalışmada vücudu tanınmaz hale gelen kadının kimliğini kaybetmektedir. Mendieta toplum tarafından kadınların ezilerek, sömürülmesine bedenini kullanarak meydan okumaktadır.



Şekil 17: Ana Mendieta, 'Vücut İzlerinde Cam'(Untitled / Glass on Body Imprints), 1972, URL 36



Şekil 18: Ana Mendieta, ‘Vücut İzlerinde Cam’(Untitled / Glass on Body Imprints), 1972. URL, 37

Mendieta cam levha ile yüzüne uygulamış olduğu işlemi vücuduna da uygulamıştır. Tıpkı yüzünün şeklini ve orantısını bozduğu gibi vücudunun da dış görünüşünü bozarak, kadının erkek egemen kültürde, toplumda ve sanat dünyasında arzu uyandıran bir nesne oluşuna dair algıyı, kadının özne oluşuna çevirerek kadının güzel ve mükemmel olması yönündeki algıyı ters yüz etmiştir. Mendieta’nın bu çalışması yabancılaşma ile ilgili göndermelere da sahiptir. Alp (2014)’in bu çalışma ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

“...bir cam bloğu çıplak bedenine özellikle göğüs ve kalçalarına bastırarak geleneksel olarak kodlanmış güzel ve çekici kadın bedenini yabancılaştırarak itici ve biçimsiz bir forma sokmuştur. Burada dönüştürme ve yapıbozum yoluyla bir yabancılaşmadan da söz edilebilir” (352).

Mendieta’nın toplumsal cinsiyet meselesini ele aldığı bir diğer performans çalışması da, ‘Yüz Kılıkları Nakli’ (Facial Hair Transplants), (Görsel: 19)’dir. Mendieta burada bir erkeğin yüzündeki kılıkları kendi yüzüne ekleyerek, toplumsal cinsiyete ilişkin yerleşik normlar ile oynamakta ve kabul görülen normaliteyi ters yüz etmiştir.

“‘Facial Hair Transplants’ (Yüz Kılıkları Nakli)’nde, Ana Mendieta kültürel bir beden anlayışını harekete geçirdi. Arkadaşının sakalını (kadın) yüzüne yapıştırarak, cinsel sınıflandırmaların cinsellikleri çerçeveleyen ve belirleyen sosyal gelenekler olduğu gerçeğinin altını çizdi. Sanatçı, mutant bir cinsel özdeşleşme sahneleyerek, bu sınıflandırmaları sorunsallaştırdı ve toplumun kadınsı ve eril arasında ayrım yaparak işlediği normatif güzellik modellerini bozdu” (URL, 38).



Şekil 19: Ana Mendieta, ‘İsimsiz / Yüz Kılıkları Nakli’ (Untitled / Facial Hair Transplants), 1972. URL. 39

Mendieta’nın kendi yüzüne sakal yapıştırarak tüy ve sakalın cinsiyet üzerindeki dönüştürücü etkisine dikkat çekmiş, cinsiyet belirleniminin toplumsal ve sosyal olarak şekillendiğini vurgulamıştır. Böylelikle, biyolojik değişim yaratarak cinsel kimlikler arasındaki sınıflandırmayı sorgulayan sanatçı, kadınsı ve erkeksi

görünümün ayrıma vurgu yaparak, güzelliğin normatif algısını da bozmuştur. Mendieta, cinsiyetin Butler'ın teorisine göre kurgulanan performatif bir olgu olmasından yola çıkarak, *“istikrarlı ve bütünlüklü bir kimliğin ötesinde sürekli olarak yeniden gerçekleştirilen edimlerle sanatını biçimlendirir”* (Ceylaner, 2012: 32). Bu bağlamda Ana Mendieta'nın cinsel kimlikler üzerine üretmiş olduğu çalışmaları 70'lerde kadının toplumdaki yerini incelerken, Queer sanatın ilk örnekleri olarak nitelendirilebilir.

Mendieta'nın performans çalışmalarında kadın oluşa yönelik sorgulamaların olduğu beden kullanımı hakimdir. *“Mendieta, kendi sesini kaydettiği görsel prodüksiyonunda toplumsal, ırksal ve toplumsal cinsiyet sorunlarına, kadına yönelik şiddete, tecavüzlere ve cinayetlere değindi. Bu temaları temsil etmek için, örneğin "Presa de Pollo" gibi kaba, şiddetli, kışkırtıcı performanslar sergiledi”* (Norono, 2022, URL, 40). Cinsiyet, şiddet, kadın bedenini konu alan performanslarında şiddete maruz kalan kadınların canlandırılmasında bedenini performatif bir kurgu içinde sergilemiştir. Kendi bedenini videoya alıp, fotoğraflar yoluyla kayıt altına alıp belgelediği, ‘İsimsiz / Tecavüz Sahnesi’ (Untitled / Rape Scene) adını taşıyan bir tecavüz hikayesini canlandığı performansı ile kadınlık ve erkeklığe dair toplumsal cinsiyet kalıplarının sınırlarını sorgulamıştır. Bu çalışma Butler'ın cinsiyet rollerinin yapma, ortaya koyma, sahnelemeye dayandığı, toplumsal cinsiyetin performatif yapısına yönelik düşüncelerine de gönderme yapmaktadır. Mendieta canlandırmış olduğu trajedik tecavüz sahnelerinde kurbanla özdeşleşerek, kadının fiziksel ve duygusal savunmasızlığını ortaya koymaktadır. Bu performanslar yaşanan trajik olayların ardından üretilmiş olsalar da kadınlara karşı işlenen suçların görünür kılınıp, açığa çıkması adına aracı olmuşlardır (Caroline, 2016). Koç (2021), Mendieta'nın kadın ve şiddeti ele aldığı, tecavüz sahnelerini canlandığı performanslarında;

“toplumsal sistem içinde var olan cinsiyet rollerine ve eril zihniyetin kadını şiddetin nesnesi haline getiren politikalarına karşı, bedenini manipüle ederek hegemonik erkek bakışını sorgulamıştır” (s:61) diye belirtmektedir.

3.3.3 Abject Art olarak kadın bedeni

3.3.3.1. Carolee Schneemann

1970'lerde kadın hareketi tüm hızıyla devam ederken kadın sanatçılar yaratıcı güçlerinin kaynağını kendi bedenlerinde bulmuşlardır. Schneemann'ın performansları sanatta var olan baskın erilliği bedenin feminist keşfine kaydırmıştır. Birinci kuşak feminist sanatçılardan Schneemann New York'taki Telluride Film Festivali'nde gösterilen 'İşsel Tomar' (Interior Scroll) isimli performansı ile cinsel ayrımcılık, cinsel kimlik, kadının baskı altında tutulması, zevk nesnesi olması sorunlarına değinmiş ve erkek bakışını eleştirmiştir. Bu performansında Schneemann, çamurla boyamış olduğu çıplak bedeni ile masanın üzerinde durmuş ve vajinasından yavaşça çekerek okuduğu kağıt tomarını çıkartmıştır (Okan, 2013). *“‘Kutsal bilgi kaynağı’ olan vajina, doğurganlığın ve arzunun gizeminin kaynağıdır. Öte yandan bu yılan biçimli kağıtta yazanlar, kadın sanatçıların erkek egemen sanat dünyasından dışlanmalarını anlatır”*(Aydoğan 2006: 78). Performans sanatında sanatçı bedenini esere dahil ederek nesnesi, sanat yapma eylemini deneyimlemesi ile de öznesi konumuna koymuştur. 'İşsel Tomar' performansında Schneemann, feminist bilincin yansıdığı konuşan, aktif, bilgi dolu bir kadın imajını ön plana çıkartarak, kendini nesneden özneye, temsilden yaratıcıya, yaratıdan tarihsel özneye geçiş yapan stratejik bir bilinç ve belgeleme çabası ile sunmuştur (URL, 41). Söylemez (2011), kendi bedenlerini bakışın nesnesi yapmış olan feminist sanatçılara dair şu yargıda bulunmuştur; *“Kadın cinselliğine odaklanan bu sanatçıların eylemleri, kadın cinselliğini yeniden yapılandırma amacı içerir”* (s: 6). Schneeman'ın 'İşsel Tomar' adlı performansı kadın bedeninin

cinselleştirilmesinin ve bakılan bir nesne olma durumunu tersine çevirerek, sanatçının bedeninin kontrolünü tamamen kendisine vermiş olması açısından önemli bir yere sahiptir. Boydaş ve Duydu (2020) Scheeman'ın 'İçsel Tomar' performansını şu şekilde gerçekleştirdiğini anlatmaktadır:

“Carolee Schneeman'ın regl döneminde vücut hatlarını boya ile belirginleştirip, beline bir önlük bağlayıp, Cezanne'nın “O Çok Başarılı Bir Ressam” kitabından metinler okuyarak başlattığı “içimdeki tomar” isimli performansı önlüğü çıkarıp kitabı atmasıyla devam etmiş ve daha sonra sanatçı cinsel organına yerleştirdiği rulo şeklindeki kâğıt üzerindeki yazıları okuyarak performansını tamamlamıştır. Rulo kâğıt üzerindeki yazı da tanışmış olduğu, cinsiyetçi, erkek film yapımcısı ile arasında geçen tartışmalı diyalogdan alıntılar olduğu söylenmektedir” (s: 5350).



Şekil 20: Carolee Schneemann, 'İçsel Tomar' (Interior Scroll), 1975, URL. 42

1

Parşömendeki metin, erkek ve kadın arasında geçen diyalogta erkek bakışını yansıtan bir durumu ortaya koymaktadır. Bu metin Schneemann'ın davet edildiği bir film festivalindeki film yapımcısı ile yapmış olduğu bir sohbeti aktarmaktaydı. Yapımcı, filmlerini 'kişisel karışıklık', 'duyguların ısrarı' ve 'resimsel karmaşa'

nedeniyle eleştirdi. Schneemann'ın performansı, erkek zekasının rasyonel olarak toplumsal inşası ile kadınların bedenlerinin sefil ve düzensiz olarak inşa edilmesi arasındaki keskin karşıtlığı vurgulamaktadır (URL, 43). Sanatçı performansında içinde bulunduğu konuşma ve eylemlilik durumu ile bin yılı aşkın bir süredir sanat tarihinde kadınlara ait eserlerin görmezden gelinerek baskı altına alınmasını, kadının marjinalleştirilip, aşağılanması göstermeyi amaçlamıştı. Eril bakışın nesneleştirici yaklaşımına vücudun bedensel gerçekliğı ile meydan okumuştur. Kadın bedeninin çıplaklığını, kendi bedeni üzerinde kurduğu özgür yönlendirme süreci ile erkek bakışının arzu duyulan nesneleştirici odağından kopararak, öznel bir bakış açısı ile yeni bir bilgi kaynağı olarak yapılandırmaktadır. Schneemann, zihin ve bedenin bölündüğu fikrine itiraz etmekteydi. 'İçsel Tomar' isimli performans çalışması gerçek anlamıyla ifade edilen bir kavram olan 'vücuda ait olan' ve ondan alınan bilgiyle ilgiliydi (URL, 44). Schneemann, bu 'iç bilgi'ye ait düşüncelerini konuşma yoluyla ritüelleştirerek ifade etmiştir. Akkol (2018), Schneemann'ın performanslarındaki kurgusal performatiflikten şu şekilde bahsetmektedir:

“Schneemann'ın Kristeva'nın kadının dilde varoluşunu sağlayacak ve beden ile dil arasındaki uyanışı gerçekleştirecek “konuşan özne” modeli üzerinden performanslarını kurduğu söylenebilir. Çalışmalarında dil ve öznellik konularında kendini düşüncenin merkezine yerleştiren Batılı beyaz erkek iktidarının dünyayı kendi merkezinden, hatta fallus merkezli tanımlamasına karşı çıkar” (s: 1358).

Öznellik ve nesnellik meselesi arasındaki ilişkiyi performansında birleştiren Schneemann, bedenini kadın kimliğini performatif olarak kurguladığı bir araç olarak kullanmıştır. Performansı izleyen seyirci, için kadın vücudu artık basit bir zevk nesnesinden ötesini ifade etmektedir. Schneemann, bedenin çıplaklığıyla benliğin özerkliğini ortaya koyarken, öznellik ve nesnellik arasındaki ilişkinin performansta nasıl birleştiğini göstermiştir. Çubuklu (2006), 1970'li yılların ortaları kadınların adet dönemlerini kötü bir haber olarak görmekten uzaklaşıp, adet kanamasının fiziksel bir

güç olarak kutsandığı dönem olduğunu ifade ederken, ataerkilliğin yarattığı soyut eril tahakküm alanına karşı adet kanamasının, kadın bedeni ve doğa arasındaki güçlendiren ilişki olarak görüldüğü ve sanatsal çalışmalarda kutsanan bir olgu olarak ele alındığından bahsetmektedir. Feminist sanatta kadın sanatçılar bedenlerini kullanarak anlatılarını birleştirdikleri performans sanatı ile iletilmek istenilen mesajı daha etkili bir şekilde kurgulamışlardır. Schneemann'ın performansları kadın ve kadın sanatçının konumuna yönelik temsiliyet ve bakış sorunlarının sorgulanmasını sağlamıştır. Schneemann'ın 'İçsel Tomar' isimli performansı kadına yüklenmiş olan rollere bir başkaldırıyı farklı bir bakış açısı ile sunmuştur. Kadın bedeninin doğum, şehvet ve sahip olduğu kutsal bilginin ön plana çıkarılması bakımından önem taşıyan bu performans, sanatçının halkın önünde adeta bir arınma ritüeli gerçekleştirerek, içindeki öfke ve kızgınlığı bedeninden çıkartıp atma eylemi şeklinde gerçekleşmiştir (Şenkan, 2017). *"Interior Scroll'da (1975), bedeniyle (kimi zaman rahim ve vajinasıyla) kadınların ataerkil düzenle yitirdikleri doğa ve ana tanrıçayla bağlarını yeniden kurma çabasına girer"* (Aydoğan 2006: 77). Gürcan (2015), sanatçının vajinasından çıkardığı kağıdın dişiliği ve yaşamı devam ettirme yetisine sahip olan kadının doğurganlığına ve doğuma yaptığı gönderme ile sanat tarihinde kadınların kendilerini doğurmalarını ve sanatın yazılı tarihine işaret ettiğini ifade etmiştir. Schneemann, Vajina'yı birçok yönden *"fiziksel, kavramsal olarak: heykelsi bir biçim, mimari bir gönderge, kutsal bilginin kaynağı, esrime, doğum geçidi, dönüşüm"* (McPherson, 1979: 234), olarak düşünmüştür. Daha sonra, gebeliğin ve yaşam üretimine atıfta bulunan, cinsel çağrışımların, rahim döngülerinin ve bedenin içine ait birincil içsel bilgilerin barındığı gizli bir kutu, bir tür kapsüle gönderme yapmıştır (Woodard, 2012: 22). *"Kültürle tanımlanan bedenlerde hakim olan eril dil ve bakış, kadını öteki ve abject gibi birçok kavramla ilişkilendirir"* (Akkol, 2018:1353). Kendi bedenini

kullanan kadın performans sanatçıları ataerkil iktidar ve temsiliyete karşı çoğunlukla kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak ve kendi temsillerini konuşan bir özne olarak ortaya koymuşlar ve politik bir duruş sergilemişlerdir. Schneemann’da performansları ile kendi bedenini politik ve kişisel özgürlük alanı olarak kullanmıştır.

Büyük anlatılar dönemi olan Modernizmin mikro anlatıları ve bununla birlikte kimlikleri dışarıda bırakan bir süreç olduğunun kabulü ile birlikte modern toplumun temelini oluşturan bilimsel ilerlemenin inşasında rol alan akıl ve kültür tartışılır duruma gelmiş, doğru kabul edilen olgular sarsılmaya başlamıştır. Post-modern süreç; 1970 sonrasında yaşanan kimlik sorunsalı, kültür, dil ve söylem alanında mevcut yapıların irdelenmesi ve yeniden kurulması ile başlamıştır. Kültür ve kimlik sorunlarının tartışılması post-modernizmle birlikte felsefe ve sanat alanında beden politikaları üzerinden görünür olmaya başlamıştır. Lacan kadın bedeni üzerinde iktidara bağlı ataerkilliğin oluşturduğu yasaları ‘babanın yasaları’ olarak tanımlarken kadını erkeğe göre yani babanın yasalarına göre, abject (iğrenç) olarak tanımlamaktadır. Abject (iğrenç) kavramı ilk olarak Bataille tarafından ele alınırken, bu kavramı abject art (iğrenç sanat) olarak günümüze taşıyan düşünür Julia Kristeva olmuştur. ‘Abject art’, sanatta kullanıldığı şekliyle tiksinti kavramı ile de açıklanmaktadır. Bu kavram; *“Fransız psikanalist Julia Kristeva’nın The Powers of Horror (1980) adlı kitabından ödünç alınan bir kavramdı. Kristeva’ya göre iğrenme, dünyayı sınıflandırmak için kullandığımız iç/dış, hayvan/insan, canlı/cansız ve yaşam/ölüm gibi sınırlar aşıldığında duyulan tiksinti ve tiksinti duygusudur”* (URL, 45).

Post-modern dönemle birlikte feministler Lacan ve yapı sökücü Derida’nın dilbilimsel çalışmalarından yola çıkarak kadınlar hakkında var olan söylemi irdemişler, düşüncenin oluşumunda dil ve kültürün yapısını incelemişler ve yeni

yapılandırmalar önermişlerdir. Çolak (2011), 1970 sonrasında feminist düşünürlerden Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Monique Wittig'in dil ve düşünce üzerinden varolan kadın söyleminin eleştirilerek, deşifre edilmesine yönelik siyasi ve kuramsal teoriler ortaya koymuş olduklarını ve bu teorilerinde post-modern düşünce sisteminin içinden Jacques Lacan ve Jacques Derrida'nın post-yapısalcı felsefe alanında yapmış oldukları çalışmalardan faydalandıklarını belirtmiştir. Post-yapısalcı felsefe çalışmalarından yararlanan Luce Irigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva abject kavramını kimlik sorunsalı ile birlikte ele alan ve kadın dilinin yeniden inşa edilmesinde etkin rol oynayan en önemli düşünürlerdir. Kristeva abject kavramını kimlik sorunsalı ile birlikte ele alırken, biyolojik ilişki üzerinden tanımlamıştır. Buna göre; abject'i anne ve çocuk bedenlerinin birbirlerinden ayrılma sürecinde ve aynı zamanda bedenin kendi atıklarından ayrılırken yaşanan duygu olarak tarif etmiştir. Kristeva ataerkil toplumlarda kadının maruz kaldığı aşağılanma, değersizleştirme ve baskının en önemli nedenlerinden birinin abjection (iğrençlik) olduğunu savunmaktadır. Durudoğan, (2014) bu duruma ilişkin olarak şu tespitte bulunmuştur:

“Zira kadınlığı anneliğe yani çocuk doğurmaya indirgeyen ataerkil toplumlarda şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: Özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir, ama bu reddetmenin neticesi onunla birlikte kadını da reddetmektir. Ataerkil toplumlarda kadın da annelik de dışılık da reddedilmektedir” (s:66).

İğrenç, ataerkil toplumsal düzen tarafından özellikle kadına ait bedensel işlevlerden 'iğrenilmesi' açısından güçlü bir feminist bağlama sahiptir. 1980'lerde ve 1990'larda bu teorinin farkına varan bir çok sanatçı bunu çalışmalarına yansıtmıştır. İkinci dalga feministler, teorisyenler ve sanatçılar kadın bedeninin ve içsel atıklarının abject olarak kabul edilmesi ile kadının bedenine yabancılaşması durumuna eleştirel yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Kristeva'nın 'konuşan varlık' kavramı ile bedenin varlığı arasında kurduğu ilişki feminist sanatçıların beden kurgularında da önemli bir

etki yaratmıştır. Kadın bedenini abject olarak ele alan feminist sanatçılar, kendi bedensel dillerini sergiledikleri performanslarla oluşturmuşlardır. Carolee Scheemann'ın Interior Scroll (İçsel Tomar) adlı performansı, kadın bedeninin kışkırtıcılığını abject art (iğrenç sanat) bağlamında yansıtmaktadır (Akkol, 2018). Julia Kristeva'ya göre annenin bedeni göstergebilimsel ve sembolik olanın kaynağıdır. *“Performansının bir uzantısı olarak Schneemann, idrar da dahil olmak üzere çeşitli vücut sıvılarını serbest bırakır”* (URL 46). Kristeva kültürlerde kadın bedenine ait akıntı olarak regl kanının kirlilik olarak görüldüğünden bahsetmektedir. Bu bağlamda kadın cinsel farklılığının biyolojik döngüsünün bir göstergesi olan regl kanından dolayı, cinsiyeti ile ilişkili olarak ‘abject’ olarak değerlendirilmektedir. Kristeva (2014), bu göstergeye ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

“Dışkılar akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı, (toplumsal ya da cinsel) kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder” (s: 92).

Schneemann'ın bedeninin dışına taşan sıvıları, yaşam ve ölüm arasındaki varlığın gerçekliğini oluşturmaktadır. ‘İçsel Tomar’ın vajinadan çıkışı anne, annelik ve doğum süreci göndermesi, içerisi ve dışarısı arasında kurulan ilişki toplumsal cinsiyet ve kadın cinselliğinin olumsuzlaması bağlamında Kristeva'nın ‘abjection’ teorileri tarafından desteklenmektedir (Woodard, 2012).

3.3.3.2. Kiki Smith

Feminist sanat alanında çalışmaları ‘abject sanat’ olarak değerlendirilebilecek bir diğer sanatçı da Kiki Smith'dir. Kadın kimliğini ve biyolojik farklılıklarını savunan feminist sanatçılar *“kadınsal yaşamı ve kadın bedenine dair her içeriği, kanı, salgısı ve atığına kadar kendilerinin ya da başkalarının bedenlerini ve çıplaklığını, beden*

sanatında ve performanslarda kullanmışlardır” (Karacan, 2016: 1088). Böylelikle tedirgin edici derecede iğrenç olanı, eril sistemin şekillendirdiği toplumsal söylemlere yerleşmiş, kadının temsil biçimlerindeki bedensel kusursuzluk algısından kurtarmak için kullanmışlardır. Kiki Smith feminist hareket içinde beden temsilini mitolojik unsurlarla, çeşitli disiplinlerde ve farklı materyallerle kurgulamıştır. Smith çalışmalarında ‘erkeksi’ olan bronz ve kalay malzemelerinin yanısıra kadın zanaatlarıyla özdeşleşen geleneksel; kağıt, cam, balmumu, dantel, kumaş gibi malzemelerden yararlanmıştır. Foster (2009), Kiki Smith’in iğrenç sanatı simgesel düzen içinde ele aldığını belirtmektedir. Bedene ait salgıları, iç organları, kadın bedenine ait üreme organları, plasenta ve parçalanmış organları bedenin süreçselliği içinde, beden temsilini ve bedene ait algıları ters yüz edecek şekilde ele alan sanatçı, kadın bedenine yönelik yerleşik algı ve tabulaşmış görüşleri yine kadın bedeni ile özdeşleştirilen bedensel süreçler ile yıkmaya çalışmıştır.

“İğrençliği ortaya çıkarmak bir bakıma, bedenin organik yapısında var olan ama toplumsal olarak gizlenmiş ve temiz beden olarak lanse edilmiş olana karşı bir yabancılaşmayı da aşma niyetidir. Öte yandan bedenden çıkan iğrençlerle bedeni arındırarak tekrar bedeni iyileştirme amacını da taşımaktadır” (Alp, 2014: 355).

Çolak (2011)’e göre ‘Abject sanat’ iki yönde eğilim göstermektedir. Bunlardan ilki; iğrenç olanla özdeşleşerek travma etkisinin yarattığı yarayı deşmek ve gerçeğin etkisi ile yüzleşmek, ikincisi ise iğrençliğin tiksindiriciliğini artırmak için işleyişini abartmak olduğudur. Foster (2009), *“İğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için bir şekilde ona yakınlaşmak, iğrençlik sürecini abartmak ve iğrenci eylem esnasında yakalamak gerekir”* (s: 197) diye belirtmektedir. Bu bağlamda Kiki Smith çalışmalarında iğrenç olanı bastırılacak bir durum değil aksine açığa çıkarılacak bir unsur olarak görmüş ve bunu bedenler üzerinden sorgulanan bir durum olarak sunmuştur. Kiki Smith, toplumsal olarak tabulaştırılmış, gündelik yaşamda

karşılaşılmasını olağan karşılanmayan, iğrenç (abject) veya tiksindirici bulunan, bedenin doğal döngüsel süreçlerine ait vücut sıvıları, bedensel atık, vücut parçaları, çürüme, ölüm, vücut parçaları üzerinde çalışırken, bedenin tüm doğal süreçlerini kabullenerek olağanlaştırmaktadır. İzleyende uyandırdığı iğrenç (abject) duyguları, kadın bedenine dair yerleşik toplumsal estetik algıyı yıkmakta ve bu algıya meydan okumaktadır. Bu tavrı ile Smith, sanat tarihinde kadının bedeninin cinsel haz uyandıran seyirlik bir nesne olarak sunulmasına karşı durmaktadır. Boyacı (2018), Kristeva'nın abject kavramını referans alan kadın sanatçıların duruş noktalarına dair şu tespiti yapmıştır:

“...bir başkaldırı aracı olarak Kristeva'nın 'abject' kavramından yararlanan kadın sanatçılar, abject nesnelerini de (adet kanaması, cinsel boşalma sıvıları, kusmuk, dışkı, çürüme vb.) gösterge olarak kullanarak iğrenç olanı sanata dâhil etmişlerdir. Böylece 'abject'i hem kadınların güzel-zarif olduğuna dair algıları yıkmak hem de sistemin kadını dışlamasına yönelik eleştiriler getirmek için kullanmışlardır” (s.34).

Kristeva (2014), bireyin kendisiyle özdeşleşmesini reddettiği şey olarak 'abject'i içerden gelen şeyleri kabul etmemek, ondan kurtulmak istemek diye tanımlarken, iğrenç kılanın hastalık ya da kirlilik değil, esasen düzeni, sistemi, kimliği rahatsız eden olarak tanımlamaktadır. Heartney (2007), Smith'in çalışmalarındaki “abjection” yaklaşımının bastırılmış cinsellik, savunmasızlık ve ölümle başa çıkmanın bir yolu olarak tanımlamaktadır. Vücutları genellikle bir bütün olarak değil, bir felaketin ardından kopan parçalar halinde harap olmuş, işlevselliğini kaybetmiş bir bedensellikle sunan Kiki Smith, kullandığı 'iğrençlik' metaforu ile vücudu özgürleştirdiğini savunurken, toplumsal ideolojilerin bedenler üzerine dayatmış olduğu kontrolü ve yaptırımı sorgulamaktadır (Rose, 1997). Heartney feminist perspektife yaslanan kadın sanatçıların insan doğası ve onun hayvansı yönüne ihtiyatlı bir tutumla yaklaştıklarına değinirken, kadın ve doğa özdeşliğine yönelik şu bakış açısını savunmuştur:

“...bu sanatçılar, batı kültürünün geleneksel bir denklemle kadın ile doğayı eşitlemesi üzerinde yeniden düşünmenin bir aracı olarak beden sıvılarına, atıklara ve iç organlara gönderme yaparlar. Onların bakış açısıyla, doğa eski düalizimde öngörüldüğü üzere kültürün, aklın ve erkeğin etki alanlarının zıddı değildir. Tersine doğa bilmenin başka bir biçimidir. Dolayısıyla, onların çalışmaları maddi töz ve biyolojik süreç olarak içe, bedene dönük iken, tikslenme duygusu uyandırmaktan ziyade genellikle bastırılan, değersiz gösterilen bir deneyim tarzını gözler önüne sermeye ilgi duymaktadırlar” (Heartney, 2011: 207).

Heartney (2011), Kiki Smith’in çalışmalarında başlıca kaygısının bedenin işlevine yönelik sorgulamalarla dünyadaki yerimizi anlama çabasına dayandığından bahsetmektedir. Ona göre Smith kadın bedenini kuşatmış olan keyfi toplumsal ve kültürel yasakları yıkmak için sınırları bilerek bulandırmaktadır. “*Smith’in vücudun unsurlarını sembolik olarak kullanmasının bir amacı da var. Smith’in amacı bedeni serbest bırakmak ya da daha doğrusu onu dinin, tıbbın ve hükümetin hapishanelerinden ve ayrıca sanat ve dilden kurtarmaktır*” Lyon (1990). Julia Kristeva’nın Korkunun Güçleri adlı makalesinde yer alan ‘iğrençlik’ tanımlamasına göre iğrencin sınırlara, kurallara, konumlara saygı duymayan yapısı kimliğin sistem ve düzenini bozmaktadır. Abject kavramını Lacan’ın psikanalitik teorisi üzerine temellendiren Kristeva, bireysel ve toplumsal kimlik oluşumunun ‘Babanın Kanunu’na göre belirlendiğini ve annenin iğrençleştirilmesi sürecine dayandırıldığından bahsetmektedir. Ona göre bu yapı günümüzde krize girmiştir (Akkol, 2018). Foster, (2009), Kristeva’nın Lacan’ın toplum düzenini sağlayıcı konumda olan “Babanın Kanun’unun çöktüğüne işaret etmekte olduğunu belirtmektedir. Böyle bir dünyada’da sanatçıya düşen sorumluluğun iğrenç olanın bastırılmasının değil, travmanın yaratmış olduğu yaranın deşilmesi gerektiği ve bastırılmasına neden olan sebeplerin anlaşılması için çalışılması olduğunu şu cümlelerle vurgulamaktadır:

“*Kristeva Korkunun Güçleri’nin bir yerinden / kabaca son yirmi – otuz yılda kültürel bir değişim yaşandığını söyler, “ötekinin gücünü yitirdiği bir*

dünyada”, der gizemli bir şekilde sanatçının görevi; artık ‘abject’i yüceltmek değil, derinine inip araştırmaktır: “ilk bastırmanın oluşturduğu dipsiz ‘köken’ e dek yeniden izlemek”tir” (s: 23).

Buna göre; Smith’in çalışmalarında bedenden dışarıya akan sıvıların yarattığı tiksindirici etki, kimliğe ve bedene ilişkin alışılmış toplumsal ve kültürel düşünce kalıplarını yıkmaya yönelik eleştirisine böyle bir ilişkisellikten yaklaşmak mümkündür. *“Kiki Smith Kristeva’nın abject’i üzerinden babaerkil bastırmanın birincil nesnesi olan anne bedeninin yıkıcı sonuçlarından yararlanmak üzere keşfe çıkmıştır”*(Foster, 2009: 23). Kristeva’nın abject’i bağlamında Kiki Smith tarihsel süreçte eril yapı tarafından biyolojik özellikleri ve cinsiyeti ile bağlantılı olarak ötekileştirilen kadın bedenini içsel sıvılarından kaynaklanan yasak ve tabulaştırılmış utancından arındırmıştır. İçsel sıvılar ve atıklar ile izleyiciler arasında tiksindirici bir yüzleşme sağlayarak bedeni yaşamın doğal, döngüsel bağlamına iade etmiştir.

“Tail (1992), başlıklı özellikle huzursuz edici bir çalışmada dört ayak üstü giden çıplak bir kadın figürünün arkasında uzun bir kuyruk bırakmıştır. Smith böylece bedenin duruşunu psikolojik hallerin bir göstergesine dönüştürür” (Heartney, 2011: 207).



Şekil 21: Kiki Smith, 'Kuyruk' (Tail), 1992, URL, 47

'Kuyruk' (Tail) (Şekil: 21), isimli çalışmada yerde dizlenmiş vaziyette arkasından dışkısı sürüklenen kirlenmiş, sefil görünen çıplak bir kadın bedeni bulunmaktadır. Kısmen kontrolden çıkmış bedenin utancını kucaklayan bu çalışma aynı zamanda kadın bedeninin yalnızca erkek bakışının konusu olduğu fikrine de meydan okumaktaydı (URL, 48). Kiki Smith kadın bedenine ait kıldığı dışkı kişisel içsel atıklarımıza gönderme yapmaktadır. Sanat tarihinde betimlenen kadın bedenlerinin arzu uyandıran kusursuz güzelliği burada yerini ayakları üzerinde dik duramayan sefil ve hastalıklı görünen, kirli bir kadın bedeni görüntüsüne bırakmıştır. Karataş (2017), Ortaçağ'da insan doğası üzerine üretilen düşüncelerde kadının konumuna dair şu tespitte bulunmuştur:

“Ortaçağ'ın sonunda ya da İtalya'da Rönesans'ın başında hümanizm tartışmalarıyla birlikte insan doğasının ne olduğu sorusu yeniden gündeme getirilmiştir. Bir yandan teolojik bir yandan da seküler kaynaklara referansla insanın doğası hakkında iddialar inşa edilmiştir. Papa III. Innocentius

13.yy'da İnsan Onuru Üzerine konulu eserlerin karştı olarak miseria humanae conditionis (İnsan Yaşamının Sefilliği Üzerine) yazmıştır. Papa'nın miseria'sı kötülük, sefillik ve özellikle de kadınlarla ilgiliydi" (s: 4).

Smith'in çalışmalarındaki kadın bedenlerinin sefil ve hasatlıklı halleri temelini bu dini kaynaklı görüşlerle ilişkilendirilebilmektedir. *"Kiki Smith, bedensel işleyişin kontrolünü kaybeden ve dışkısını dışarı atan kadın heykelini yaptı, bu tür bir vücut bir "grotesk" biçime dönüşüyor ve klasik vücut mükemmelliği kavramlarına meydan okuyor"* (URL, 49). Yaratılan bu çelişki bedene ait mükemmellik algısını kimin tanımladığını sorgulatırken, çağlar boyunca tarihte kadının erkekten aşağı bir statüde konumlandırılışına sürreal bir yaklaşımla dikkat çekmektedir.

1987 yılına ait 'Kaburgalar' (Ribs) isimli çalışma *"Beyaz mürekkeple boyanmış ve nakış ipliği ile bir arada tutulan kırılğan bir pişmiş toprak heykel, bir hayvan leşinin kalıntıları gibi duvara asılmıştır"* (Lyon, 1990, URL 50).



Şekil 22: Kiki Smith, 'Kaburgalar' (Ribs), 1987. URL, 51

Bu çalışma İncil'de kadının Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmış olduğuna dair anlatımı hatırlatmaktadır (Lyon, 1990). Karataş (2017), 16 ve 17'inci yüz yıl hümanizmasında kadın ve erkeğe yönelik cinsiyet tartışmalarının feminizm ve kilise arasındaki kavganın temelini oluşturduğundan bahsetmektedir. Buna göre kadının insan olup olmadığına yönelik sorgulamalar şu şekilde gelişmiştir:

“kadınlar insan mıdır? değil midir?” ve bu soruya verilen olumsuz yanıt 18.yy’a kadar tekrar tekrar sorgulanarak canlı tutulmuştur. Burada kadın dostu bir Cizvit ile kadın düşmanı bir Benedikten tartışılırlar: “homo (insan) sözcüğü homu’ dan yani topraktan türetilmiştir, dolayısıyla kadın insan olamaz ya da insan olarak nitelendirilemez; çünkü topraktan değil kaburga kemiğinden yaratılmıştır, bu nedenle kadın insan değildir” (s: 5).

Kiki Smith’in malzeme olarak pişmiş toprak kullanarak yaptığı ‘Kaburga’ (Ribs) çalışması ve çağrıştırdıkları tarihte kadın varlığına yönelik ötekileştirici tutumun varlığına gönderme yapmaktadır.



Şekil 23: Kiki Smith, ‘İsimsiz’ (Untitled), 1990, URL, 52.

Abject art’ın, sınırları ihlal eden ve tehdit eden temaları keşfeden sanat eserleri olarak tanımlanmasından yola çıkarak Kiki Smith’in bu bağlamda irdeleyebileceğimiz bir diğer çalışması da ‘İsimsiz’ (Untitled) adlı çalışmasıdır. Kiki Smith’in beden sıvılarını ele aldığı çalışmaları ataerkil toplumlarda güçlü bir feminist bağlamı içermektedir. *“Metal standlara monte edilmiş balmumu ve mikro kristalli*

balmumundan yapılmıştır. Cennetten kovulduktan sonra Adem ve Havva'yı anımsatıyorlar. Kendi direklerinden çıplak ve cansız asılı duruyorlar ve her yerlerinde o yeni doğmuş bebek yapışkanı varmış gibi görünüyorlar” (URL, 53). Bu çalışma kadın ve erkeğin biyolojik doğal gerçekliklerini cinsiyetlerini ayırt etmeksizin aynı sefillikte sunarken, içsel sınırlarının savunmasızca akıp gitmesi onları doğa önünde eşit bir pozisyona taşımaktadır. *“iki destekli figürün balmumu heykeli, Smith'in gerçek boyuttaki ilk çalışması. Hayat veren sınırlar sefil bir şekilde tükenirken, başları çaresizce göğüslerine yaslanıyor - anne sütü kadının gövdesinden aşağı damlıyor ve erkeğin morarmış bacaklarına meni sızıyor”* (White, 2006). Kiki Smith ‘İsimsiz’ adındaki çalışması ile ataerkil tarih yazımına ciddi bir feminist eleştiri getirmektedir. Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü eril – dişil ikiliklerinin karşılığına dayandırılmıştır. *“Modern bilim alanına özgü kurucu ikili karşıtlıklar, özne ile nesne, doğa ile akıl, doğa ile ruh, akıl ile ruh gibi ayrımlardır ki bu modern karşıtlıklar sistemi asıl olarak toplumsal cinsiyet ayrımına yaslanarak kurulmuştur”* (Özkazanç, 2010: 3). Kadın, doğa arasında kurulan özdeşlikle tarihte sürekli aşağılanmıştır. Bu bağlamda Kiki Smith ‘İsimsiz’ adlı çalışmasında içsel sınırları kontrolsüzce akan kadın ve erkek bedenlerini varoluşsal ve cinsiyetleri üzerinden zaman ötesi bir alana taşıyarak, hiçbir hiyerarşik sınıflandırma mesajı vermeden konumlandırmıştır. Bu çalışma, Rönesans Hümanizminde eril yapı tarafından kadının erkeğe göre mutlak ‘eksik’ ve ‘erkeğe göre’ tanımlanan bir varlık olarak nitelendirilmesine de eleştiri niteliği taşımaktadır.

3.3.4 Sanatta Bedene Post-Feminist Yaklaşımlar

3.3.4.1 Cindy Sherman

İkinci kuşak feministler birinci kuşak feministlerde olduğu gibi sanatta kadının seyirlik bir nesne olarak kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Bununla birlikte kadının

izleyici – izlenen konumundan çıkarılıp etkin bir özne konumuna getirilmesi öncelikli bir sorun olmuştur. “İkinci kuşak feminist sanatçılar kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir” (Çakıroğlu ve İnce 2013: 180). Paoli (2008) feminizm açısından kadının temsil sorununun izlediği tarihsel dönüşüme yönelik şu tespitte bulunmuştur:

“Yirminci yüzyılın sonlarında, toplumsal cinsiyetin sosyo kültürel bir inşaa olduğunu savunan özcü olmayan feminist ve kültürel teori ortaya çıkmaya başladı. Bunun bir parçası olarak, sanat tarihi kanonu, kadın sanatçı eksikliği ve basmakalıp kadın imgelerinin yaygın kullanımı nedeniyle ağır bir şekilde eleştirildi. Feminist yapısökümcüler, bu tür resimsel temsillerin Batı toplumunun geleneksel kadınlık anlayışını sürdürdüğünü savundu. Ön planda, cinsiyet ve kadın kimliğinin biyolojik cinsiyetin ifadesi olmadığına, bunun yerine belirli bir kültürel çerçeve içinde inşa edildiğine inanan Simone de Beauvoir vardı. Bazı kadın sanatçılar çalışmalarını kadın kimliğini yeniden temsil etmenin ve kadınlığa dair hakim kültürel beklentileri yıkmanın bir yolu olarak kullanmaya başladılar. Bunlardan biri, fotoğraflarında Batı kültüründe bulunan çeşitli kadın kimliklerinin rolünü üstlenen çağdaş medya sanatçısı Cindy Sherman'dı” (URL, 54).

Sherman'ın fotoğrafları kadınların ikonik temsillerine odaklanan eleştirel yaklaşımı feminist sanatın merceğinden bakıldığında toplumsal cinsiyet normlarını sorguladığını göstermektedir. Sherman'ın çalışmaları erkek bakışının nesneleştirdiği kadın ve kadın cinsiyetinin inşasına dair sorgulamaları gündeme getirmektedir. Laura Mulvey ve Judith Butler gibi feminist teorisyenlerin düşüncelerini bilmemiz Sherman'ın fotoğraflarının kadın temsiline eleştirisini ve buna nasıl meydan okuduğunu anlamamız için önemlidir. Mulvey, Hollywood filmlerinde yer alan kadınların ‘anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcısı’ olduklarını belirtirken, bu filmlerde kadınların fetişleştirilerek pasif birer nesne gibi kullanıldığını ve röntgencilığe maruz kalmış pozisyonlarının erkek izleyiciyi memnun etmek için oluşturulduğundan bahsetmektedir. Mulvey bu bakışın ‘erkek bakışı’ olarak bilindiğini belirtmektedir (Graf, 2021, URL, 55). Laura Mulvey'in eril bakışı ele aldığı ‘bakış kuramı’nda kendini hem bir model hem de fotoğrafçı olarak kullanan Cindy Sherman'ın kadınlığın

temsilini seyir üzerinden ele aldığından bahsedilmektedir. Foster (2017), feminist sanatta gerçeğin post-yapısalcı duruşla algısal ilişkisine dair şunları söylemektedir: *‘Post-modern sanatın, en azından post-yapısalcı duruşunun temel konumudur ve feminist sanatın, en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzence yönetildiği düşüncesiyle parareldir’* (s: 198). Cindy Sherman, bahsedilen öznenin simgesel düzen tarafından yönetilmesini, çalışmalarının temel konseptini oluşturan; toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kadınlara biçilen rolleri ele alarak eleştirmektedir. *“Sherman, kendisini cinsiyetlendirilmiş bir özne olarak inşa ederek medyadaki kadın klişelerini reddediyor ve eleştiriyor”* (Doy, 1994: 259). Cindy Sherman bu bağlamda seri halinde fotoğraflardan oluşan ‘İsimsiz Film Kareleri’ adlı çalışmasında Hollywood filmlerinde yer alan sıradan kadın karakterlerinin yerine kendisini koyup, fotoğraflamıştır (Şekil: 24).



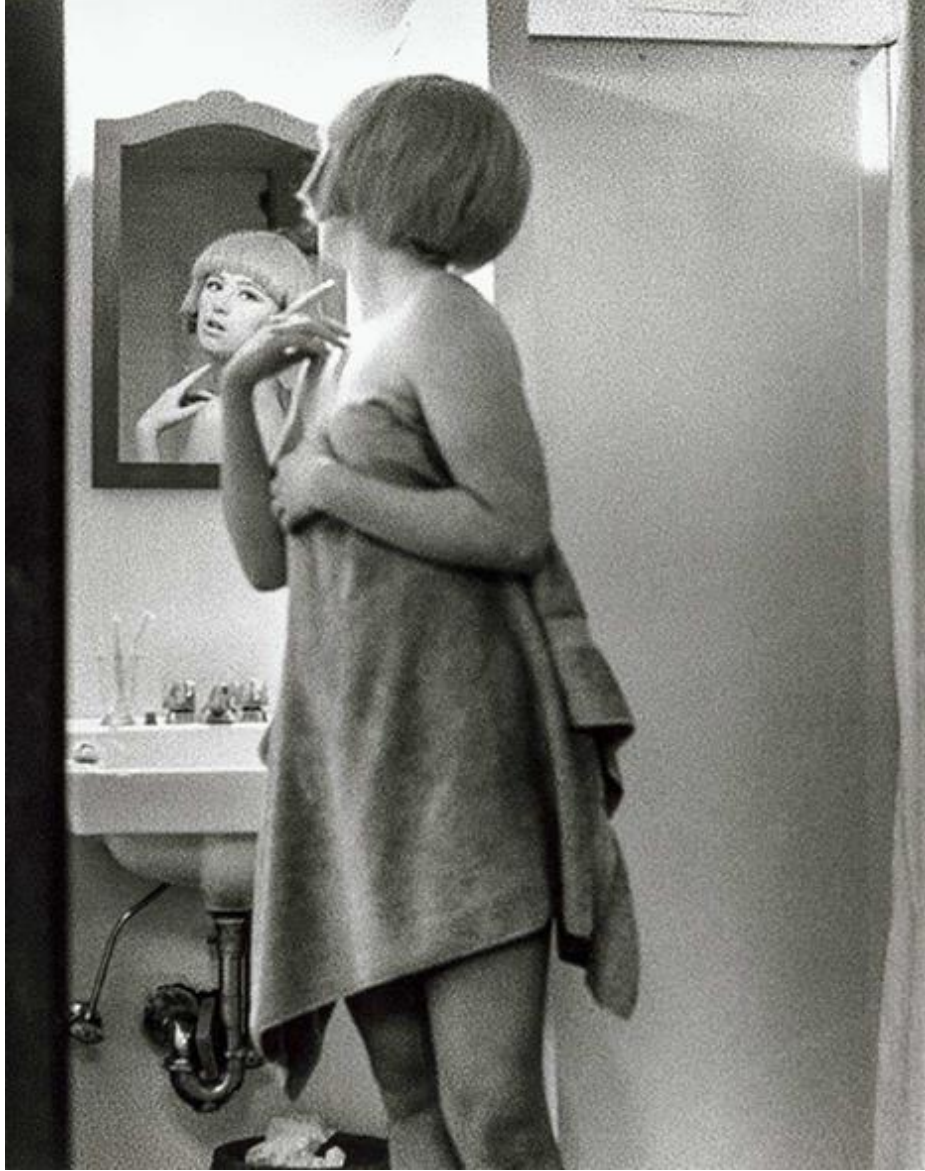
Şekil 24: Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #35’ (Untitled Film Still #35), 1978 ve ‘İki Kadın - Sophia Loren’, (Two Women - Sophia Loren), 1960, URL, 56

Cindy Sherman 1970’lerin sonunda kendisini model olarak kullanarak üretmiş olduğu ‘İsimsiz Film Kareleri’ (Untitled Film Stills) feminist eleştirmenlerce temsili yeniden ürettiği üzerinden eleştirilmiş olsa da, Özüdoğru (2010)’ya göre Sherman’ın çalışmaları;

“Popüler kültür ürünlerinin reproduksiyonları olarak okunmaya açıktır ve popüler kültür kadın temsiliinin en sorunlu olduğu alanlardan biridir. Kanımca Sherman’ın çalışmalarını incelerken göz önünde bulundurulması gereken popüler kültürün erkek egemen bakışı ile girdiği mücadele ve bunun politik olanla ilişkilenmesidir” (s: 122 -123) Çakıroğlu ve İnce (2013).

Cindy Sherman, post-modernizme ait bir durumu anlatan ‘kendine mal etme’ eylemini yaklaşım olarak çalışmalarında kullandığına değinmektedir. Modernizmin sanat yapıtının orijinal bir nitelik taşıması gerektiği düşüncesi ve sanatçının bağımsız ve öznel görüşünü yansıtmayı gerektigine olan inanç, post-modernizmin sanat eserlerinin yeniden üretilerek kendine mal edilebilir olması anlayışı ile çürütülmüştür. Kendine mal etme eylemi, görüntüyü içinde bulunduğu koşullardan kopararak, farklı anlamlar kazanacağı başka çevre ve bağlamlara taşımaktır. Sherman fotoğraflarının karakterleri kendi üzerinden canlandığı mankeni, hem de fotoğrafçısı olmuş, yani eril bakışı kendine mal etmiştir. 1970 ve 80’lerdeki kültürel ortamdan beslenen Cindy Sherman post-modern olarak nitelendirilebilecek çalışmalarını kavramsal sanat ve feminizm ekseninde sentezleyerek ortaya koymuştur. Çalışmalarında kültür ve medya içinde kadınların klişeleşmiş rolleri üzerine çalışmalar yapmıştır. İsimsiz Film kareleri serisi bu dönemin ürünleridir (Özel, 2013). Sherman’ın fotoğrafları kadın kimliğinin kurgusal olarak inşa edilşinin eleştirisi üzerinedir. Fotoğraflarında model olarak kendisini kullanan Sherman;

“B sınıfı Hollywood filmlerinin herhangi bir karesinden seçilen ev kadını, hayat kadını gibi tedirgin ve endişeli ruh halini yansıtan kadın tipler ve moda dünyasının medyada lanse ettiği manken modelleri gibi klişeleşmiş kadın rollerini canlandırır. Sanatçı çalışmanın her karesinde kostüm, makyaj ve aksesuarlar kullanarak başka bir karaktere bürünmekte ve popüler kültürün yarattığı kadın stereotiplerini karikatürize ederek eleştirmektedir. Bu çalışmalarda Sherman, doğrudan sanat eseri üretmek yerine daha önce de görsel medyaya ve B sınıfı prodüksiyonlara gönderme yapar, var olan klişeleşmiş görüntüler üzerine yorum yaparak yeni bir görsel elde eder ve bu görsel aracıyla popüler kültürün verdiği ürünlerde yer alan, erkeğin bakış açısıyla yansıtılan kadın imgelerini eleştirir”(Çakıroğlu ve İnce, 2013: 181).



Şekil 25: Cindy Sherman, 'İsimsiz Film Kareleri #2' (Untitled Film Still #2), 1977, URL, 57

Paoli (2008)'ye göre; kadınlar kültürel yapı tarafından kendilerine dikte edilen kadınsılığın kurallarını benimseyip kültürel ideallere uymaktadırlar. Bu düşünce Butler (1999)'ın, "*Beden, üzerine kültürel eğitimin kazındığı pasif bir ortamdır*" (s: 12) çıkarımı ile de desteklenmektedir. Butler (1999), toplumsal cinsiyetin tekrarlanan kadın imgeleri tarafından üretildiğini savunmaktadır. Buna göre Sherman fotoğrafik görüntülerinde, kadınlık rollerini belli kalıplara göre yansıtarak, kadının toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen yapısına dikkat çekmektedir. Sherman kadın olgusunu

kimlik bağlamında Batı'nın popüler kültürü ile ilişkili olarak ele alırken çalışmalarında kadını sürekli yıkılıp yeniden kurulan performatif bir inşa süreci içinde ele almakta ve sabit bir kadınlık olgusuna meydan okumaktadır. Sanatçının temel eleştirisi kadının popüler kültür içinde erkek bakışına hizmet eden rollerle konumlandırıldığı ve kadının özgür olarak kendi kimliğini kurgulayamadığı üzerinedir.



Şekil 26: Cindy Sherman, 'İsimsiz Film Kareleri #81', (Untitled Film Still #81), 1980, URL, 58

İsimsiz Film Kareleri #2 (Şekil: 25) ve İsimsiz Film Kareleri #81(Şekil: 26) çalışmalarında rahatsız edici bir bakış dikkat çekmektedir. *“Her iki resim de bir kadını aynada kendilerine bakarken ya iç çamaşırlarıyla ya da sadece havluyla kaplı olarak gösteriyor. Yansımalarıyla o kadar ilgileniyorlar ki etraflarında başka hiçbir şey fark*

etmiyorlar” (URL, 59). Her iki çalışmada da savunmasız ve cinselleştirilmiş kadın figürleri temsili karşısında izleyici kendisini röntgenci durumunda hissetmektedir. Kadınların aynadaki yüzleri bir taklit etme unsuru barındırmaktadır. Burada erkek bakışı aynaya yansıyan kadın imajı üzerinden eleştirilmektedir. *“Yüzlerini ve bedenlerini popüler medyada temsil edilen kadınların idealize edilmiş ve fetişleştirilmiş versiyonları gibi göstermek için filmlerdeki baştan çıkarıcı pozları ve ifadeleri yeniden yaratıyorlar*” (URL 60). Dede (2018), Cindy Sherman, farklı kadınlık rollerini canlandığı portrelerinde kadının toplumdaki yerini toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden eleştirmekte olduğunu ifade etmekte ve Sherman’ın eleştirisini John Berger’in sanat tarihinde kadının temsiline yönelik olarak tanımladığı ‘izlenen nesne’ konumuna atıfta bulunarak gerçekleştirdiğinden söz etmektedir. İsimli Film Kareleri #6 (Şekil: 27), adlı fotoğrafta, iç çamaşırlarıyla yatağında erotik poz veren bir kadın yer almaktadır. Yüzünde, bulunduğu durumu taklit ediyor ifadesi hakimdir. *“Kadının ifadesi aşırı hülyalı ve hatta biraz aptalca görünüyor. Sherman, sadece fotoğraf için poz vermediği, aynı zamanda fotoğrafı düzenleyen sanatçı olduğu için, kadınların pasif ve tipik olarak kadınsı temsilleriyle dalga geçiyor gibi görünmektedir*” (URL 61).



Şekil 27: Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #6’ (Untitled Film Still #6), 1977, URL 62

3.3.4.2 Barbara Kruger

1980'lerin başında, feminist sanat hareket içinde büyük bir değişim gözlemlenmiştir. Feminist sanatçılar, 1960 ve 1970'lerde feminist sanat alanında daha önce ele alınmamış, kimlik ve toplumsal cinsiyet sorularını keşfetmeye yönelik çalışmalar yaparak, feminizme post-modern teorinin merceğinden bakmaya

başlamışlardır. Barbara Kruger, tüketiciliği ve kitle iletişim araçlarını cesurca eleştirdiği metin sanatı ile bu değişimin ön saflarında yer almıştır (Sexton, 2022, URL, 63). Barbara Kruger, kadının ataerkil düzen içindeki konumunu ve nasıl temsil edildiğine yönelik afiş ve kolaj çalışmalarında yazı ve görsellerle bir araya getirerek feminist sanat içinde yeni bir eleştirel söylem dili yaratmış, post-modern süreçle anılan bir sanatçıdır. Barbara Kruger, feminist düşüncüyü post-modern sanat alanına taşıırken çalışmaları toplumsal olarak da büyük yankı uyandırmıştır. 1960, 70 ve de 80’li yıllarda toplumsal cinsiyet meselesi ile ilgili olarak çalışmalar üreten sanatçılar, savundukları görüşler için kendi bedenlerini kullanmaları, kadın bedenini araçsallaştıran sisteme hizmet ettiğinden dolayı post-feministler tarafından eleştirilmiştir. Feminist meseleye kadın kimliği bağlamında kadın bedenini kullanmaksızın farklı stratejilerle yakaşılması gerektiği dile getirilmiştir (Şahiner, 2015). Post-modern feministler, feminizmin kadın ve erkek arasında olması gereken eşitlik savunusunda mevcut ataerkil yapıyı pratikte muhafaza ettiği konusunda eleştirmişler, bunun yerine kadını merkeze alarak toplumsal yapıyı siyasi, politik ve kültürel olarak eleştirmişlerdir (Kozlu, 2009). Şahiner (2015), post-feministlerin yaklaşımlarını ve bu dönemde çağdaş fotoğraf sanatının öne çıkan isimlerinden Barbara Kruger’in sanat anlayışının temelinde yatan düşünceleri şu şekilde özetlemiştir:

“Kadın sorunu, bundan böyle kadın imgeleri üzerinden değil, kadının görünürlükten çekildiği, farklı bir kodlama üzerinden gerçekleştirilmelidir. Orada olmaksızın orada olmaktır bu. Görünmeden göstermektir. Kısacası bugün çağdaş sanat uygulamalarında, özellikle post-modernist fotoğrafik anlayışta beden, görünen, gösterilen, ifşa edilen – ve öylece araçsallaşan – bir yaklaşımdan ziyade, çoğu zaman daha önceden üretilmiş olanı yeniden sorunsallaştırarak irdelemektir” (s: 196).

Post-modern süreç sanatta verili olan gerçekliğin ve düzenin eleştirisi bağlamında varlık göstermiştir. Feminist sanatçılar sahiplendikleri bu eleştirel söylemle birlikte; kadınlara yönelik ayrımcılığın nasıl ve ne zaman inşa edildiğine ve

kadın bilincini ikincil konuma taşıyan nedenlere yönelik sorgulamalarda bulunmuşlar ve erkek egemen yapı içinde kadının nasıl temsil edildiğini irdeleyen çalışmalar üretmişlerdir. Kozlu (2009), feminist sanatçıların bu dönemde sanatta kadın konusunu çalışmalarında şu bağlamda ele aldıklarından bahsetmektedir:

“...erkeklerden ayrı olarak, birbirine benzeyen kitle kültürü ve yüksek sanat içinde kadınların ütöpik (içinde bulunulan dönemlerin etkileriyle kimi zaman kutsal, kimi zaman cinsel bir obje kimi zaman ise varlığı sadece ev içerisinde tanımlanan... vb) imajlarını eleştirmişlerdir” (s. 6).

Barbara Kruger bahsedilen post-modern süreç içinde toplumdaki ataerkil yapılanmaya karşı görseller ve yazınsal imgeleri bir araya getirerek toplumsal cinsiyet konularına, tüketim kültürüne ve toplumsal konulara ve medyanın gerçekleri çarpıtan yapısına gönderme yapan eleştirel başkaldırısı ile önemli bir yere sahiptir. *“Kruger, kadın bedeninin fiziksel özelliklerine odaklanmak yerine kadın üzerindeki bir takım kültürel kodların sanatsal çözümlemesine yönelmiş, çalışmalarında erkek egemen düşünsel yapılara eleştirel göndermelerde bulunmuştur” (Sağlık, 2013, s. 44).* Feminist bakış açısı ile kadınların kendi bedenleri üzerinde hak sahibi olmaları yönünde patriyarkal sisteme karşı bir mücadele vermelerinin önemine inanan Kruger, çalışmalarında aktivizm ve sanatın iç içeliğini gösteren örnekler sunmaktadır (Soley 2022). Kruger’in sanat yolu ile kadın bedeni üzerinde kurulan eril iktidarı etkileyici bir şekilde eleştirdiğinden şu şekilde bahsetmektedir:

“Kruger’in stili, buluntu görsellerin üzerine yerleştirdiği, kırmızı arka plan üzerine beyaz bold Futura yazı tipi ile belirginleşiyor. Doğrudan bir dil kullanan sanatçı, kısa cümleler ve aforizma benzeri ifadelerle mesajını çarpıcı bir şekilde iletiyor: Bugünün toplumsal sorunlarına odaklanıyor ve özellikle de iktidar, kapitalizm, kimlik ve toplumsal cinsiyet konularında söylemler üretiyor. Metin ve anlam ilişkisi hakkında “Kuşkusuz bu metinlerin akla getirdiği belli anlamlar var. Fakat her izleyici okumasına kendi öznelliğini katıyor.” diyen sanatçı, cümlelerin her zaman yoruma açık olduğunun da altını çiziyor” (Soley, 2022, URL, 64).

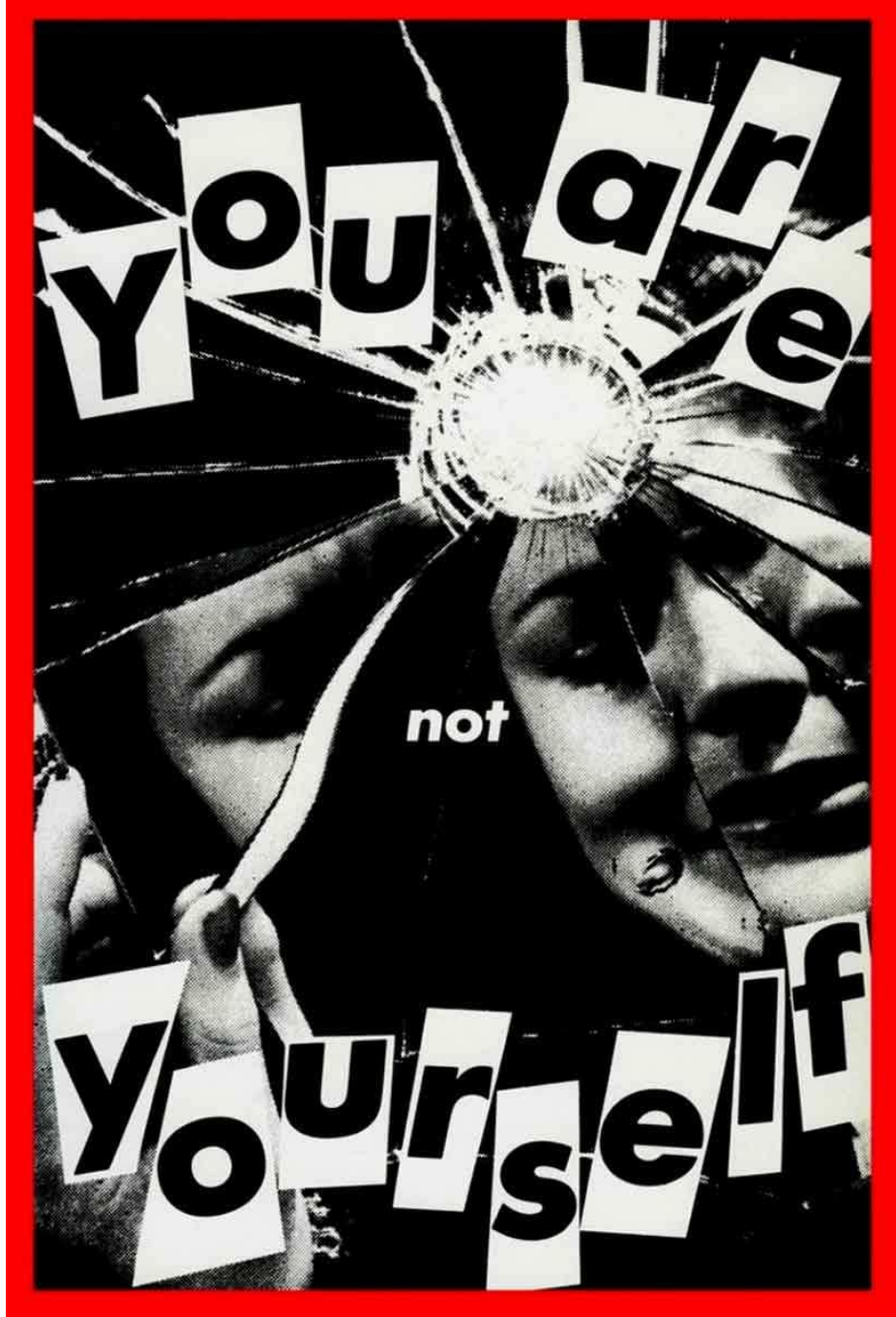
Barbara Kruger'ın 1989 yılına ait, 'Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır' (Your Body Is A Battleground), (Şekil:28), isimli çalışması serigrafi tekniği ile yapılmış ikonik bir portredir. 1989 yılında kürtajın gereksiz yere kısıtlanmasının anayasaya aykırı olduğunu ilan eden Roe v. Wade'a karşı olan çok sayıda kürtaj karşıtı yasalara yanıt olarak Washington'daki seçim yanlısı kadın yürüyüşü için yapmış olduğu poster, sanatçının cinsiyet eşitsizliği hakkındaki kendi görüşünü dile getirmek için kullanılmıştır. Posterde, doğrudan kameraya bakan, kararlı kadın yüzü görseli üzerine yerleştirmiş olduğu 'Sizin' kelimesi ile Kruger, izleyicinin dikkatini üreme hakları ve kürtaj gibi önemli ve sıcak bir konuya odaklamaktadır. *"Kürtaj söz konusu olduğunda, kadının seçme özgürlüğü için verdiği mücadele, bedeninin dışında cereyan etse de kadını doğrudan etkiler. Bir bakıma bedeni hem uğruna hem de içinde mücadele ettiği bir savaş alanına dönmüştür"*(URL 65). Kruger çalışmalarında bir mücadele yöntemi olarak dil üzerinden bir söylem yaratmanın kendisi için önemli olduğundan bahsetmektedir. Kruger kadının birey olmaktan çok toplumun bir ürünü olarak klişeleştirilmesine meydan okumaktadır. Ona göre, erkek bakışı tarafından nesneleştirilen kadın insan olarak görülebilmek için feminist bir mücadele içinde olmalıdır (URL, 66). Çulha (2019), Kruger'in bu afişte kadın bedeni üzerinde kurulan eril tahakküme işaret ettiğini ve kadınların kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmaları hakkının kadınlara ait olması gerektiği mesajı verdiğini şu cümlelerle ifade etmiştir:

"Afiş ile Kruger, slogan ile savaş alanı olarak nitelendirdiği kadın bedenini, kadınların kendini ispatın savaşı olarak algılatırken, erkeklerin o beden üzerindeki hâkimiyetini korumak için gerçekleştirdiği savaş olarak okunabilecek çifte bir dili açığa çıkarmakta ve tarihsel bilinen bir bilgiyi yinelemek için yeniden üretmektedir. O zaman denebilir ki; beden üzerine kurulan güç, erkeklerin kadınların vücutları üzerinde kurduğu güce işaret etmekte ve kendi bedeni için savaşıma hakkını Kruger, kadına atfetmektedir" (s: 45).



Şekil 28: Barbara Kruger, 'Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır' (Your Body is a Battleground), 1989, URL 67

Kruger'ın çalışmaları bizi kendi pozisyonlarımızı sorgulamaya sevk etmektedir. Bunu yaparken de kimliklerimizin kültür içinde, dil ve görüntüdeki temsiller yoluyla nasıl oluştuğunu düşünmemizi talep etmektedir. Barbara Kruger, 'Sen Kendin Değilsin' (You Are Not Yourself) (Görsel: 29), başlıklı çalışması ile izleyiciye kendi kimliklerini dil ve tipografi kullanımı aracılığıyla sorgulatmıştır.



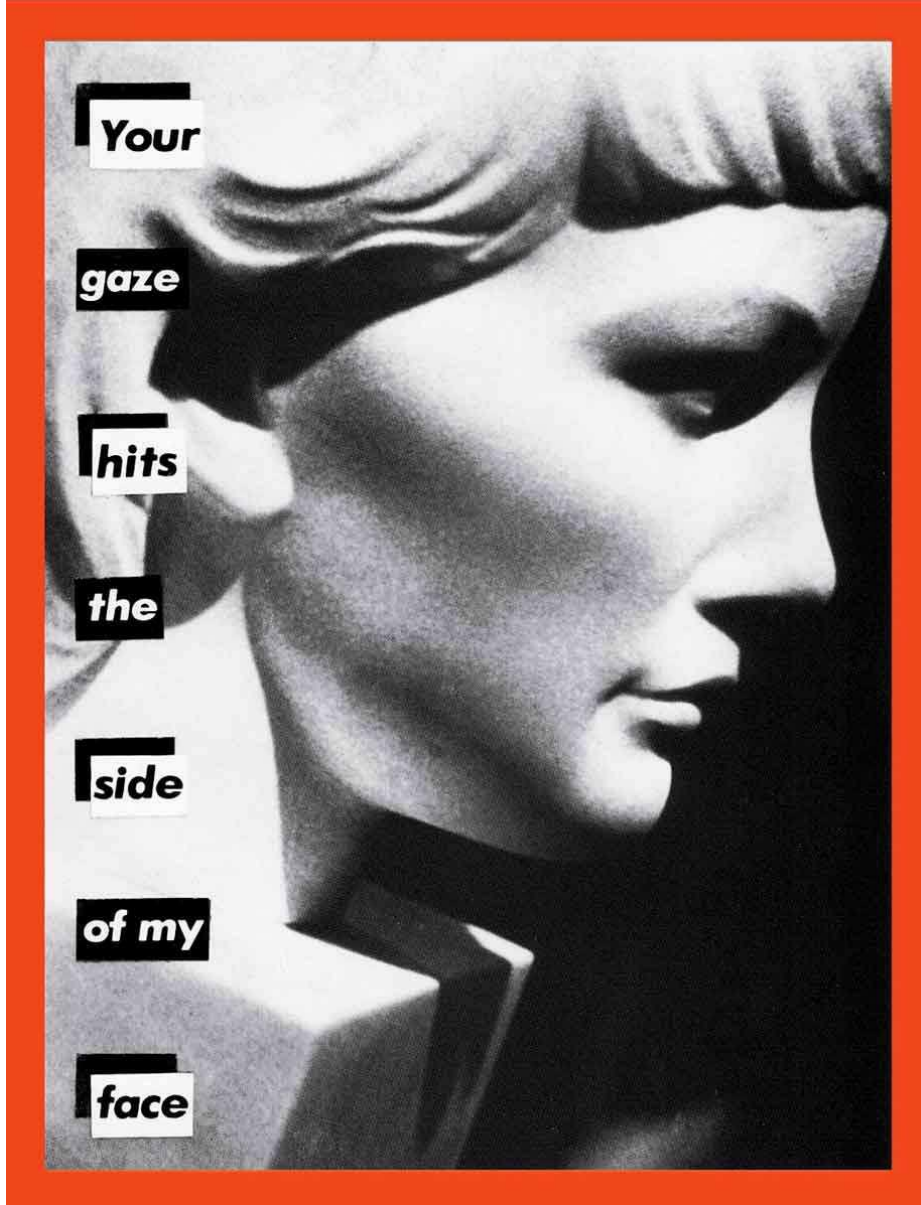
Şekil 29: Barbara Kruger, 'Sen Kendin Değilsin' (You Are Not Yourself) 1981-82, URL, 68.

'Sen Kendin Değilsin' (You Are Not Yourself), isimli çalışma özellikle toplumdaki toplumsal cinsiyet kurgusuna ve bunun kadın kimliğini nasıl etkilediğine değinmektedir. Barbara Kruger'ın 'Sen Kendin Değilsin' isimli çalışmasında, kırık bir aynaya bakan, kadın portresi yer almaktadır. Kırık ayna parçalarından birini

parmaklarının arasında tutan kadın portresinin üzerinde üst üste bindirilmiş ‘Sen Kendin Değilsin’ kelimeleri yer almaktadır.

“Parçalanmış ayna, kadının imajını çarpıtarak, toplumdaki kadın olarak temsilini gözle görülür şekilde değiştirir; toplumun onu tanımlayabileceği şekliyle artık kendisi değildir. Kadınların kendi toplumunda sahip oldukları pek çok standart ve çoğu zaman birbiriyle çelişen roller sayesinde, bir kadının öz-yansıması, birçok durumda, kendisinin parçalanmış olduğunun ve dolayısıyla kendisinin olmadığını farkına varmasına yol açabilir” (Sexton, 2022, URL, 69).

Kruger, sosyal yapı içinde gelenek ve göreneklerle toplum tarafından kadınların kim olduklarının kendilerine nasıl dikte edildiğini sorgulamaktadır. Bağlamsal olarak kadınlık idealinin kelime, yapılar ve kavramlar olmadan anlam ifade etmediğine şu şekilde dikkat çekmektedir: *“Cinsiyetteki biyolojik farklılıkların, onları anlamlı bir şekilde farklı kılacak şekilde tartışılıp çerçevelenmediği sürece hiçbir anlamı yoktur. Dahası, kişinin benlik duygusu başka bir şeye tabidir, bu da belki de hiçbir zaman gerçekten kendiniz olamayacağınız anlamına gelir”* (URL, 70). Çalışmalarında kadınların kimlikleri ve cinsiyetleri üzerindeki toplumsal kısıtlamalardan kurtulmak için temsil alanlarının nasıl değiştirilmesi gerektiğini sorgularken, kadınlığa eşlik eden klişeleri ve temsilleri vurgulayarak, bir değişimi ortaya koymaktadır. ‘Sen Kendin Değilsin’, toplumsal cinsiyet kurgusu içinde kadın kimliğinin nasıl etkilendiğini ele alan bir çalışmadır. 1981 tarihli ‘Bakışların Yüzüme Vuruyor’ (Your Gaze Hits the Side of My Face) (Şekil: 30), adlı yapıtı da benzer sorunsallarla ele aldığı erkek bakışının kadın kimliğini şekillendirmeye çalışılan yapısını sorgulamaktadır. (URL, 71).



Şekil 30: Barbara Kruger, Bakışların Yüzüme Vuruyor, (Your Gaze Hits the Side of My Face), 1981, URL. 72

Bu afişte yer alan kadın portresi tüm ifadelerinden arınmış olsa da erkek bakışı ile kadının nesneleştirilmesine gönderme yapmaktadır. Tasarımda kadına yüklenen algı, erkek bakışında değişmeyen gerçeği, onun esasında neyi görmek istediğini ifade etmektedir. Çulha (2019)'nın ifadelerine göre; afişte tüm ifadelerinden arındırılmış kadın yüzü imajı, slogan ile birleşince erkek bakışını açığa çıkarmaktadır ve genel olarak böyle bir kodlamanın sadece eril düşünce ile korunmadığından, kadın tarafından da kabullenildiğinden bahsetmektedir. Bu kabullenişin altında yatanın

esasinda yine eril tahakkümün kadınların kendilerine yönelik algılarını şekillendiriliyor olmasına bağlamaktadır.

“Kadınları, varlığı (esse), algılanan-varlık (percipi) olan sembolik nesneler halinde oluşturulan eril tahakküm, onları daimî bir bedensel güvensizlik, hatta sembolik bağımlılık halinde tutmak gibi bir etkiye sahiptir: her şeyden önce başkalarının bakışı tarafından var edilir ve o bakış için var olurlar, yani sıcakkanlı, çekici ve el altındaki nesneler olarak. Onlardan ‘kadınsı’, yani güler yüzlü, sempatik, dikkatli, itaatkâr, ağırbaşlı, ölçülü olmaları beklenir, hatta kendi kendilerini geri plana atmaları. ‘Dişilik’ isimlendirilen, gerçek ya da hayali eril beklentilere bir tür boyun eğmeden başka bir şey değildir çoklukla, özellikle de EGO’nun büyütülmesi konusunda. (...)Sonuç olarak, başkalarının (ve sadece erkeklerinde değil) bakışına yönelik bağımlılık ilişkisi, varoluşlarının yapıtaşı haline gelmeye başlar” (Bourdieu, 2015, s. 87, Aktaran: Çulha, 2019).

Kruger afişinde toplumun düşünsel altyapısına yayılmış olan bu algının farkındalığı ile kadına toplum tarafından yüklenen kalıplara, ‘Bakışların Yüzüme Vuruyor’ sloganıyla erkeğin neyi görmek istediği üzerinden bir eleştiri sunmaktadır.

3.4 Örneklem Çalışmaların Değerlendirilmesi ve Bulgular

Bu bölümde “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist Sanatta Beden, Cinsiyet, Kimlik Kurguları” isimli tez çalışmasının 3.3 “*Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Beden, Kimlik Kurguları*” başlığı altında ‘*Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım*’, ‘*Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı*’, ‘*Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı*’, ‘*Sanatta Bedene Post-feminist Yaklaşım*’ şeklinde kategorize edilen sanatsal ifade yaklaşımları altında seçilen sanatçılar irdelenmiştir. Bu bölümde yapılan çalışma sanatta feminist yaklaşımlar bağlamında farklı sanat disiplinlerinde üretimleri bulunan ve örneklem olarak seçilen feminist sanatçıların kadın ve beden ilişkisi bağlamında toplumsal cinsiyet sorunsalına yaklaşımları özetlenmiştir.

Tablo 2: Bulgular – Seçilen Örneklemelerin Yorumlanmış Özeti

Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım	
1960'lı yılların sonlarında feminist hareket ve siyasi aktivizmin etkisinde gelişen feminist sanatta birinci kuşak sanatçılar kadın cinselliği ve duyarlılığını ele alan çalışmalar üretmişlerdir. Bu bağlamda Louis Bourgeois, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Mierle Laderman Ukeles'nin çalışmalarında imgesel ve kavramsal yaklaşımlar ele alınmıştır.	
Louis Bourgeois	Louis Bourgeois'nın 'Kadın - Ev' (Femme Maison) adlı çalışması, Simone de Beauvoir'ın toplumsal cinsiyetlendirilmiş kimlik oluşumunda kadın ve mekansallık arasında kurduğu ilişki ile M. Ponty'nin kolektif bilinçaltı ile yaşanmışlık arasında kurduğu ilişki bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışmanın imgesel ve metaforik boyutu irdelenmiştir.
Miriam Schapiro & Judy Chicago	1972 yılında Miriam Schapiro ve Judy Chicago'nun 'Kadın Evi' – (Womanhouse) adlı projesi 25 kadının işbirliği ile gerçekleştirilmiştir. Her bir odası, toplumsal cinsiyetlendirilmiş kadın bedeninin ev ile ilişkisinin irdelendiği bu sergiye dönüşmüştür. Bu sergide yer alan sanatçılardan Sandy Orgel'in 'Havlü Dolabı' (Linen Closet) çalışması, Robin Weltsch'in 'Besleyici Mutak' (Nurturant Kitchen) ve Vicki Hodgetts'ın Yumurtadan Göğüslere, (Eggs to Breasts), Suzan Fraizer'in 'Mutfaktaki Önlükler' (Aprons in the Kitchen) adlı enstelasyon çalışmaları, ev içindeki görünmeyen emeğe metaforik göndermelerde bulunmaktadır.
Mierle Laderman Ukeles	Mierle Laderman Ukeles'nin sanatçı ve anne rolleri arasında hissetmiş olduğu sıkışmışlığı ve gerilimi hazırlamış olduğu 'Bakım Sanatı Manifestosu' adlı çalışmasında sunmuştur. Bu manifesto 'Bakım Sanatı ve 'Bakım Sanatçısı' kavramlarını ele almıştır. Sanatçı ev ve kamusal alanlarda değersizleştirilen bakım ve temizlik çalışmalarını, kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak 'Bakım Sanatı Manifestosu' (Manifesto For Maintenance Art), 'Dışarı Çıkmak İçin Giyinmek / Girmek İçin Soyunmak''Yıkama Parçaları' (Dressing to Go Out/Undressing to Go In) 'İç Bakım' (Washing Tracks, Maintenance Inside) adlı çalışmalarıyla ele almıştır.
Judy Chicago	Feminist Sanat içinde ilk kolektif enstelasyon olan, 22 kadın sanatçının birlikte üretmiş olduğu 'Yemek Daveti' (The Dinner Party) isimli enstelasyon çalışması tarihte unutulmuş kadınların gün yüzüne çıkarılması için yapılmıştır. Kadın cinselliğini onurlandırmak için yapılan düzenleme sanat tarihi içinde değersiz görülen kadınlara ait zanaat işlerinin değerlendirilmesini ön plana çıkarmış ve sanat tarihinde kadının yok sayılmasına eleştiri getirmiştir. Enstelasyon aynı zamanda kadının ev içinde görünmeyen emeğine de vajinadan tabaklar ile ironik bir eleştiri sunmaktadır.

Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı

Francesca Woodman ve Ana Mendiata'nın kendi bedenlerinin fotoğraflanması üzerinden oluşturdıkları çalışmalarında benlik, kadın – oluş, yok olma, dönüşüm, doğa, yabancılaşma temaları kadın bedeninin tinselliğine gönderme yapacak şekilde işlenmiştir.

Francesca Woodman

Francesca Woodman, çoğunlukla kendi bedenini ev içine ait mekanlarda fotoğraflayarak bedenini görünmez kılma çabası içindedir. Woodman'ın imgelediği kadın bedeni figürü tinsel olarak yok oluşa ve dönüşüme tabiidir. Woodman'ın Viktorya dönemine ait dekorların yer aldığı mekanlarda kurguladığı çalışmaları 19'uncu yüzyıl kadınlarının iç mekanla özdeşleştirilen pasif ve edilgen durumuna gönderme yaparken, bu durumla ikircikli bir etki yaratarak, kendisini fotoğraflarına performatif bir kurgu içinde kaybolmaya yüz tutmuş, tinsel bir dönüşüm arzusu içinde yaratıcı ve aktif olarak dahil etmiştir. Bu bağlamda, 'Mekan 2'den' (From Space 2), 'Ev #3' (House #3), 'Evim' (My House) sanatçının seçilen örneklem çalışmalarıdır. Woodman'ın dönüşüm ve yok olma üzerine deneysel çalışmaları ile devam eden diyalogu, daha sonraki çalışmalarında kadın ve doğa özdeşliğine gönderme yapan çalışmalarında da devam etmiştir. Woodman'ın kadın ve doğa özdeşliğini ele aldığı 'İsimsiz / Defne' (Untitled / Daphne) isimli çalışmasında Ana Mendieta ile benzer bir imgesel anlatım yolu benimsemiş olduğu gözlemlenmektedir.

Ana Mendiata

Kimlik, aidiyet ve cinsellik ana temaları olan Ana Mendiata çalışmalarında kadın bedeninin temsili yabancılaşma, kadın oluş, ana tanrıça miti ve doğa ilişkisini ele almıştır. 'Toprak - Beden' (Earth - Body) adını verdiği 'Silüeta'lar serisinde doğa ile bedenini özdeşleştirilmesi göçmen olarak vatanından koparılmış olmasını anlatmaktadır. Mendieta köklerine geri dönme arzusunu doğa ile bedenini bütünleştirdiği metaforik olarak 'Silüeta'lar serisinde ele almıştır. 'Vücudumdaki Cam İzleri' (Glass On My Body Imprints) isimli kendi bedeninin fotoğraflarından oluşan çalışmaları toplumsal cinsiyet ilişkisini irdelediği çalışmalarıdır. Bu çalışmalar ile baskı ve şiddete maruz kalan kadın vücudunun görüntüsünde yaşanan değişim üzerinden kadının ezilerek sömürülmesi, kimlik kaybı, yabancılaşma metaforlarını vurgulamıştır. 'İsimsiz / Yüz Kılıkları Nakli' (Untitled / Facial Hair Transplants) isimli performans çalışmasında cinsiyet kimliğinin oluşumunda toplumsal cinsiyet normlarının yaptırımlarına ve etkinliğine dikkat çekmektedir. 'İsimsiz / Tecavüz' (Untitled / Rape) isimli performans çalışmasında performatif bir yaklaşımla kendi bedenini kullanarak kurguladığı bir tecavüz sahnesini sergilemiştir. Burada cinsiyet, şiddet, kadın bedenini ele alırken, kadınlık ve erkekliğe dair toplumsal

	cinsiyet kalıplarının sınırlarını zorlamıştır. Cinsiyet politikalarını ve hegomonik erkek bakışını sorgulamıştır.
Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı Carolee Schneemann'ın öznellik ve nesnellik meselesini gündeme getirdiği 'İçsel Tomar' (Interior Scroll) isimli performans çalışması ve daha çok post-modern dönemle özdeşleşen Kiki Smith'in üretimleri Julia Kristeva'nın 'abject' kavramı ile ilişkili olarak değerlendirilmiş ve 'İğrenç Sanat' (Abject Art) olarak ele alınmıştır. Çalışmalarında kadın bedeninin 'abject' olarak nitelendirilmesinin ve bundan dolayı aşağılanması teorik zemini araştırılmıştır.	
Carolee Schneemann	Daha çok performans sanatı alanında çalışmalar yapan Schneemann kadın bedeninin cinselliğine yönelik tabu olarak kabul edilen alanları sorgulamıştır. 'İçsel Tomar' (Interior Scroll) isimli performans çalışması kadın bedeninin kışkırtıcılığını 'Abject Art' olarak sunmaktadır. Schneemann kadın bedeninin cinselliğine gönderme yaparken, kadın bedeninin olumsuzlanmasına ve kadın bedeninin temsiliyeti ile ilgili sorunların da sorgulanmasını sağlamıştır.
Kiki Smith	Kadın kimliğini ve biyolojik farklılıklarını savunan feminist sanatçılar, kadınsal yaşama dair döngüsel süreçlerle özdeşleşen bedensel sıvı ve atıklarını sanatsal çalışmalarına farklı şekilde dahil etmişlerdir. İçsel sıvıların feminist sanatçıların üretimlerine malzeme olması, kadın bedenini dışlayan ataerkil yapıya eleştiri getirmiştir. Kiki Smith bedene ait sıvıların yarattığı tiksindirici etki ile kimlik ve bedene ilişkin alışılmış toplumsal kalıpları yıkmaktadır. Smith anne bedeninin yıkıcı sonuçlarından esinlenerek ataerkil yapıyı simgesel düzeyde eleştirmektedir. Sanatçının; 'Kuyruk' (Tail) 'Kaburgalar' (Ribs) ve 'İsimsiz' (Untitled) adlı çalışmaları bu bağlamda ele alınmıştır. 'Kuyruk' (Tail) isimli çalışma sanat tarihinin sunmuş olduğu kusursuz güzellikteki kadın bedeni algısını alt üst eden bir çalışmadır. Burada erkek bakışında arzu uyandıran kadın bedeni yerini sefil ve hastalıklı görünen kadın görüntüsüne bırakmıştır. 'Kaburgalar' (Ribs) isimli çalışma İncil'deki yaratılış öyküsünde yer alan kadını aşağı bir varlık olarak sınıflandıran anlatıya gönderme yapmaktadır. Kiki Smith'in malzeme olarak pişmiş toprak kullanarak yaptığı 'Kaburgalar' çalışması ve çağrıştırdıkları tarihte kadın varlığına yönelik ötekileştirici tutumun varlığına gönderme yapmaktadır. 'İsimsiz' (Untitled) adlı çalışma balmumundan yapılmış kadın ve erkek heykellerinden oluşmaktadır. Çarmıha gerilmiş gibi duran figürlerin içsel sıvıları bedenlerinden aşağıya süzülmemektedir. Kadın ve erkeğin benzer bir pozisyonda ve içsel sıvılarını rahatsız edici biçimde sergilenmiş olması cinsler arası hiyerarşik yapılanmaya başkaldırıyı ifade etmektedir. Kontrolsüz bir şekilde vücutlarından akan sıvıların izleyicide uyandırdığı

	tiksindirici duygu her iki cinsin de doğa önünde eşit olduğunu vurgulamaktadır. Bu çalışma, Rönesans Hümanizminde eril yapı tarafından kadının erkeğe göre mutlak ‘eksik’ ve ‘erkeğe göre’ tanımlanan bir varlık olarak nitelendirilmesine de eleştiri niteliğindedir.
Sanatta Bedene Post-Feminist Yaklaşım 20’inci yüzyılın sonlarında toplumsal cinsiyetin sosyo kltürel bir inşa olduğunu savunan özcü anlayışı reddeden feminist kültürel teorinin ortaya çıkması ile kadın kimliğini nesneleştiren anlayışa hizmet etmeyecek şekilde farklı sanatsal stratejilerle ele alınması gerekliliğini gündeme gelmiştir. Bu bağlamda post-feminist sanatçı Cindy Sherman ve Barbara Kruger’in toplumsal cinsiyet eleştirileri toplumsal yapının siyasi, politik ve kültürel eleştirisi ile ele alınmıştır.	
Cindy Sherman	Cindy Sherman kadınlara toplumsal olarak biçilen rollerde kitle iletişim araçlarının rolüne kendisini model olarak kullandığı fotoğraf çalışmaları ile eleştirmiştir. Hollywood filmlerindeki kadın sanatçıların rollerinin bireysel ve kolektif kimlikler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini şekillendiren yapısına dikkat çekmiştir. Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri’ (Untitled Film Still) adlı çalışmalarında kadınlar üzerinde var olan eril bakışı kendine mal ederek eleştirmiştir.
Barbara Kruger	Barbara Kruger, kadının ataerkil toplumsal yapı içindeki konumunu ve temsil ediliş şeklini afiş ve kolaj çalışmalarında yazı ve görsellerle bir araya getirerek, feminist sanatta iktidar, kapitalizm, kimlik ve toplumsal cinsiyet konularına dair eleştirel bir söylem dili geliştirmiştir. ‘Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır’ (Your Body is a Battleground), ‘Bakışların Yüzüme Vuruyor’ (Your Gaze Hits the Side of My Face), ‘Sen Kendin Değilsin’ (You Are Not Yourself) adlı çalışmalarında kadınların kimlikleri ve cinsiyetleri üzerindeki sosyal ve toplumsal kısıtlamalardan kurtulmak için temsil alanlarının nasıl değiştirilmesi gerektiğini sorgularken, kadınlığa eşlik eden klişelere ve temsillere dikkat çekerek bir değişim ortaya koymaktadır.

Seçilen örneklemelerin yorumlanmış özetinin bulunduğu Tablo 2.’de işaret edildiği gibi sanatçılar beden kavramını, tarihsel ve güncel bağlamlarda feminist bakış açısı ile ele almışlardır. Aynı zamanda sorunsallarını oluşturan toplumsal cinsiyet kavramını bulundukları dönem içerisinde kişisel ve toplumsal deneyimlerden esinlenerek kurguladıkları görülmektedir.

Bölüm 4

SONUÇ

Araştırmanın bu kısmında araştırılan konu bağlamında, yapılmış olan literatür taraması sonucunda elde edilen bulguların değerlendirilmesi yapılmıştır. Feminist hareket ile paralel bir gelişim göstermiş olan feminist sanat ve bu alanda üretimde bulunmuş kadın sanatçıların; beden, cinsiyet ve kimlik kavramlarını toplumsal cinsiyet bağlamında ne şekilde ele almış oldukları ortaya konulmaya çalışılmıştır. “*Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Beden – Cinsiyet – Kimlik Kurguları*” bölümü altında dört farklı yaklaşımla ele alınan örneklem feminist sanatçılar ve çalışma örnekleri tezde amaçlanmış olduğu gibi, feminist bakış açısı ile üretim yapan sanatçıların çalışmalarında kadın bedeni, cinsiyeti ve kimliğini toplumsal cinsiyet bağlamında irdelemiş olduklarını göstermiştir.

Kadın çağlar boyunca cinsiyeti yüzünden ötekileştirilmiş, dışlanmış ve sömürüye uğramıştır. Eril tarih anlayışı içinde kadın varlığı ve kadına ait değerler görünmez kılınmıştır. Kadını tarihten dışlayan ataerkil yapı onu her türlü hakkından mahrum bırakmıştır. Tarihsel olarak değerlendirildiğinde kadının varlık mücadelesinde kendisi için ‘özne’leşme arayışı, yaşanan savaşlar sonrasında dünyanın içine girmiş olduğu toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik köklü değişimlerin sonucunda, 1960’larda başlamıştır. Bu dönemde gücünü artıran feminist mücadele ile kadınların eril tahakkümün kendilerine biçmiş olduğu yaşam ve varlık alanından bağımsızlaşma sürecine girmiş oldukları görülmüştür. Simone de Beauvoir, 1949 yılında kaleme aldığı ‘İkinci Cins’ kitabında ‘kadın doğulmaz kadın olunur’ söylemi

ile cinsiyetin biyolojik değil toplumsal normlar tarafından yaratılan bir inşa olduğunu vurgulamış ve toplumsal cinsiyetin oluşumuna dair tartışmaları gündeme getirmiştir. Feminist hareket dalgalar halinde ilerlerken, ikinci dalga feminist hareket içinden aktivist feminist Carol Hanish'in kadınların eşitlik taleplerini dile getirmek ve özel - kamusal alan ayrımını yıkmak için 1969 yılında kaleme aldığı 'Kişisel Olan Politikadır' söylemi kadının 'özne' olma arayışındaki değişimin tetikleyicisi olmuştur. Kadınların ev içi yaşam alanında ezilmesini ve emeklerinin görünmez kılınıp, sömürülmesini eril tahakküm altında tutulmasıyla ilişkilendiren bu makale sorunu politik bir düzleme taşımıştır. Beden politikalarını sahiplenen kadınlar, eril sistemin dayatmış olduğu ötekileştirici tavrı reddetmiştir. Feminist sanatın yaşanan bu gelişmeler paralelinde gelişim gösterdiği gözlemlenmiştir. 1971 yılında Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' diye sorguladığı makalesi sanat tarihinde kadınların yok sayılmasının nedenlerini tespit etmiş ve ortaya koymuştur. Yapılan araştırmada bu makalenin feminist sanat alanında, kadın sanatçılar üzerinde kendi varlıklarına ve sanatsal duruş noktalarına yönelik sorgulamalarında çok büyük bir farkındalık kazanılmasını sağlamış olduğu görülmüştür. Feminist teori alanında yapılan çalışmaların yanısıra feminist sanat tarihinin araştırılmasına yönelik çalışmalar yapılmış olması kadın kimliğinin sahiplenilmesinde önemli bir katkı sağlamıştır. Kadının 'özne' olarak tarih sahnesinde yer alabilmesi mücadelesinde feminist teoriden beslenen, feminist bakış açısına sahip kadın sanatçıların sanat alanındaki üretimlerinin önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu anlamda, araştırmada yer alan çalışmaların tarihsel bağlamda farklı yıllarda gerçekleşmiş olması, cinsiyetçilik üzerinden beslenen ataerkil yapılaşmaya dair sorgulamaların odağında değişiklik yaratmamış olduğunu ortaya koymuştur. Çalışmaları incelenen feminist sanatçıların resim, heykel, yerleştirme (enstelasyon) ve performanslarında toplumsal cinsiyet

eşitsizliği konusunun üretimlerinin esas motivasyonlarını oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda; feminist sanatçılar, kadının toplumsal ve sanatsal anlamda erkek bakışıyla tanımlanan, arzu uyandıran seyirlik bir ‘nesne’ olma durumunu kadının temsil sorunu olarak ele almışlar ve kadının ‘özne’liğini ortaya koyan çalışmalar yapmışlardır. Kadının eril tarihsel süreçle bağlantılı olarak toplumdaki ötekileştirilen konumunu, toplumsal cinsiyet bağlamında beden, cinsiyet, kimlik olgusu yanında kadın – oluş, annelik, bakım emeği ve kadına yönelik şiddet üzerinden ele almışlardır. Yapılan bu çalışmalarda kadına toplumsal olarak biçilen rollere, cinsiyetleri üzerinde kurulan ataerkil tahakkümü ve sistemi deşifre etmeye yönelik eleştiriler getirmiş oldukları elde edilen veriler arasındadır.

Tezin araştırma amacına bağlı kalınarak yapılan literatür taraması sonucunda; sanatta feminist hareketlenmelerin izlerini taşıyan ilk ürünlerin 1940’lı yıllarda ortaya çıkmış olduğunu göstermektedir. Kadının sanatta kendi bedeniyle varlık göstererek ‘özne’ olma sürecinin ise feminist hareketlerden ve feminist teoriden beslenerek 1960’lı yıllarda başladığı tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen veriler değerlendirildiğinde, feminist kuramlar ışığında sanatın eril tarihsel gelişimini yapı sökümüne uğratan feminist sanatçıların farklı dönemlere ait çalışmalarında bedene ilişkin felsefik ve psikolojik yaklaşımlara göndermeler yapıldığı ve kolektif kadın bilincine dair ortak bir dilin varlığı tespit edilmiştir. Araştırmanın *‘Feminist Sanat Pratiğinde Toplumsal Cinsiyet, Beden, Kimlik Kurguları’* bölümünün altında feminist sanatçıların beden sorunsalına yaklaşımları dört farklı başlık altında irdelenmiştir. *‘Feminist Sanatta İmgesel - Kavramsal Yaklaşım’* başlığı altında irdelenen, *Louis Bourgeois, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Mierle Laderman Ukeles*’nin, sanat pratikleri birbirinden farklılık gösterse de, ortak imgesel ve kavramsal bağlamlarda *‘ev – kadın’* ilişkisini ele aldıkları gözlemlenmiştir. Bu bölümde ev ve kadın ilişkisini;

'beden', 'kadınlık rolleri', 'bakım emeği', 'toplumsal cinsiyet' ve 'kamusal – özel alan ayrımı' ile ilişkilendirmişlerdir. *'Silinen Beden ve Yabancılaşma Yaklaşımı'*nda Francesca Woodman ve Ana Mendieta bedeni, 'benlik', 'kadın – oluş', 'yok oluş', 'dönüşüm', 'ana tanrıça', 'doğa', 'yabancılaşma' temaları ve kadın bedeninin 'tinselliği'ne gönderme yapacak şekilde işlerken, Ana Mendieta'nın farklı dönemlere tarihlenen çalışmalarında ataerkil düzene eleştirisinde bedeni; 'kimlik', 'göç', 'coğrafya', 'şiddet' ve 'toplumsal cinsiyet' temaları ile birlikte ele almıştır. *'Abject Art Olarak Kadın Bedeni Yaklaşımı'* içinde; Carolee Schneeman, Kiki Smith, beden kavramını sanatta 'abject' (iğrenç) olarak ele almışlar ve 'kadın – oluş', 'cinsiyet', 'cinsellik', 'toplumsal cinsiyet' ekseninde çalışmalarını geliştirmişlerdir. *'Sanatta Bedene Post-feminist Yaklaşım'* başlığı altında irdelenen, Cindy Sherman, Barbara Kruger, kadın bedeni temsilleri ile toplumun güç ve iktidar odakları arasındaki bağı ortaya koyarken, kitle iletişim araçları ve medyayı, toplumun siyasi, politik ve kültürel yapısını 'toplumsal cinsiyet' bağlamında eleştirmişlerdir.

Bu analizlerin sonucunda feminist sanatçıların bedeni özgürlük mücadelelerinde bir direnme alanı olarak ele almış oldukları gözlemlenmiştir. Sanatçıları ortak bir zeminde buluşturan noktalar, ataerkil tahakkümün kadına kültürel ve toplumsal olarak biçtiği kalıplaşmış rollere, baskı sömürü ve şiddete ortaklaşan sembolik reflekslerle eleştiriler getirmiş olmalarıdır. Bu da toplumsal cinsiyet üzerinden kadınlara uygulanan ayrımcılığın evrensel boyutunu yansıtan bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Feminist sanatçılar, kendilerini tarihten dışlayan eril anlayışı ve nedenlerini deşifre etmişler, beden politikaları üzerinden kendilerini 'özne' olarak ortaya koyan söylemler ve pratikler üreterek sanat tarihini yeniden yazmayı başarmışlardır. Kadın sanatçılar için bir varoluş problemi olan 'özne'leşme meselesi tarihin eril yapısına rağmen çok uzun bir mücadele ile elde edilmiştir. Bugün kadının

her alanda özgürlükleri artmış gibi görünse de toplumsal yapılaşmanın içine sinmiş olan toplumsal cinsiyet kalıpları kadınları sosyal, kültürel, siyasal her alanda kısıtlanan bir hayatın içine iterek, cinsiyet rollerini belirleyerek onları tahakküm altında tutmaya ve yaşam alanlarını sınırlamaya devam etmektedir. Bu durumun hala geçerliliğini koruduğunu; 2017 yılında gerçekleşen, 15. İstanbul Bienali'nde sergilenmiş olan günümüz sanatına ait, bu alanda en çarpıcı örneklerden biri olan, Louis Bourgeois'nın 'Kadın Ev' serisi çalışmalarına doğrudan referans veren Monica Bonvicini'nin 1997 yılında gerçekleştirdiği 'Sallanan Ev Kadını'(Hausfrau Swinging) adlı video enstelasyonudur. Çalışmada başına ev maketi geçirmiş olan çıplak kadın figürü kafasını hiç durmaksızın beyaz duvarlara vurmaktadır. Bonvicini'nin 'Sallanan Ev Kadını' tıpkı Bourgeois'nin 'Kadın - Ev' çalışmaları gibi huzurlu, güvenilir, sevecen bir ev fikrini kısıtlayıcı, hapseden bir alan olarak metaforlaştırmıştır. Barbara Kruger'in 1989 yılında kürtaj karşıtı yasalara cevaben yapmış olduğu, 'Vücudunuz bir savaş alanıdır' (Your Body is a Battleground) isimli çalışmasını yeniden ele alarak, kadınların yasal kürtaj hakkının korunmasını savunmak için tekrardan düzenleyerek, New York dergi kapağı baskısı için; 'Roe sonrası Amerika'da kim katil olur?' (Who becomes a 'murderer' in post-Roe America?) sloganıyla güncellemiştir. Verilen bu örnekle araştırmanın tez konusu bağlamında değerlendirilen toplumsal cinsiyet probleminin kadınlar için yarattığı ötekileştiricilik durumunu koruduğunu göstermektedir. 2022 yılında gerçekleştirilen 59'uncu Venedik Bienali'nin küratörünün 127 yıllık tarihinde ilk kez, kadın olması sanat alanındaki köklü erkek egemenliğinin hakimiyetini ve cinsiyetle ilgili pek çok sorunun çözülmediğini gösterirken, bu bienalde 192 sanatçının kadın ve cinsiyetsiz sanatçılardan oluşması ve sadece 21'inin erkek olması ve bu oluşumda ilk kez sanatta dışlanmış yerel grupların, eşcinsellerin, trans bireylerin, sanatta ihmal edilenlerin, siyahi ve engelli sanatçıların

bulunması feminizmin mücadelesinde daha etkili olabilmesi için kapsamını genişleterek çoğulcu kimlik anlayışı ve akışkanlığı savunan kimlik politikalarını sahiplenmesi gerektiğine işaret etmektedir. Yapılan değerlendirmeler ve veriler sonucunda bu çalışmanın toplumsal cinsiyet ve feminist sanat alanlarında yapılacak çalışmalara bilimsel katkı sağlayacağına inanılmaktadır. Günümüzde post modern feminizmin, toplumsal cinsiyetin biyolojik olgudan ziyade söylemsel bir inşa ve performatik kurulumuna yönelik getirmiş olduğu açılım bağlamında; cinsiyetin heteronormatif ve biyolojik belirlenimciliğe dayanan ikili karşıtlıklar anlayışını reddeden, bütün kimlikleri kapsayan çoğulcu yapısının, ileriye yönelik yapılacak olan araştırmalarda; cinsel kimliklerin oluşumunda normatif algı ve söylemleri yapı sökümüne uğratan, toplumsal cinsiyet sorgulamalarına ve kimliklerde özne'nin akışkanlığına odaklanan, queer teoriden beslenen sanatçıların pratiklerinde beden kurgularına ilişkin çalışmalara ışık tutması beklenmektedir.

KAYNAKLAR

- Ağın, B. (2020), Feminist Öfke, Posthümanizm ve Diğer Şeyler: “Kişisel Olan Politikadır”, <https://thepentacle.org/2020/12/30/feminist-ofke-posthumanizm-ve-diger-seyler-kisisel-olan-politiktir/> (Erişim: 26.11.2022)
- Akalın, T., Baş, R. (2018), Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması, Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, Sayı 2 / 2, s. 112-128 DOI: 10.26695/mukatcad.2018.21
- Akalın,T., Baş, R. (2018), Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması, Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, 2-2: 112-128 DOI: 10.26695/mukatcad.2018.21, İstanbul.
- Akkol, N. (2018), Abject Art (İğrenç Sanat) Olarak Kadın Bedeni ve Performans Sanatındaki Kışkırtıcılığı. *ulakbilge*, 6 (29), s.1349-1361. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1540367398.pdf> (Erişim:9.01.2023)
- Alaca, I. V. (2008), Louise Bourgeois’nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü, Ç.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 17, Sayı 3, S.1-16 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50466> (Erişim: 123.12.2022).
- Alp, Ö. K. (2014), Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma, Süleyman Demirel Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Kasım-Aralık’14, Sayı:14 ISSN 1308-2698338, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20735/221618>, (Erişim:24.11.2022)

Altınbaş, D. (2006), Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm, Cilt 0, Sayı 9, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iukad/issue/728/7858>, (Erişim: 30.09.2022)

Altuncu, A. P. (2020). Çağdaş Sanatta Kadın Temsilinin İmgesi: Saç, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı: 26(44), s. 104- 116, doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.677839>, (Erişim: 24.11.2022)

Altuntaş, N. (2012), Feminen İslam, Küresel Çağda Alternatif Bir Kadın Kimliği İnşası, Orion Kitapevi, Ankara.

Antmen A. 2014, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Antmen, A. (2008), 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Antmen, A. (2008), Sanat Cinsiyet – Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Arat, N. (1991), Feminizmin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul.

Arat, N. (2010). Feminizmin ABC'si. Say Yayınları, İstanbul.

Avcıl, C. (2020), Kesişimsellik: Feminizmde Kapsam Genişlemesine Doğru, e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi/Journal of Oriental Scientific Research (JOSR), ISSN:1308-9633, Cilt:12 Sayı:4 (29), <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1315982>, (Erişim: 08.11.2022)

- Aydemir, P. Y. (2013), Antropolojide sınıf ve toplumsal cinsiyet gerilim hattında Marksist ve feminist yaklaşımlar, İnsanbilim Dergisi, 1 (2), s. 108-120. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuinsanbilim/issue/9240/115649> (Erişim: 27.11.2022).
- Aydın, H. D. (2016), Kadına Bıçılan Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1115308> (Erişim: 23.11.2022)
- Aydoğan, S. M. Ö. (2006), Kadın Beden Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aydoğan, S. Ö. M. (2006), Kadın Bedeni Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bahadır, A. (2018), Postmodernitede Parçalanmış Gerçeklik, Mekân Ve Sanatta Beden Algısı, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Baki, E. S. (2015), Kadınlık Algısı Üzerine Görsel Çözümlemeler, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe.

- Baki, S. E. (2015), Kadınlık Algısı Üzerine Görsel Çözümlemeler, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Balkır, N. (2018), Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş, std, XXVII / 1, Nisan | April 2018, 251-263. Derleme Review, DOI: 10.29135/std.360135, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/465359> (Erişim: 2.1.2023).
- Baltacı, A. (2019), Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED), Cilt 5, Sayı 2, Sayfa 368-388 Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Baran, G. A. (2021), Feminizmin Gelişim Serüveni: Dalga Yerine Kuşak Diyelim mi?, (<https://kockam.ku.edu.tr/feminizmin-gelisim-seruveni-dalga-yerine-kusak-diyelim-mi-aylin-gorgun-baran/>) (Erişim: 08.11.2022)
- Batu, B. (2019), Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi, cilt / volume 8, sayı / issue 54, DOI: 10.7816/idil-08-54-03, <https://www.idildergisi.com/> (Erişim: 23.11.2022)
- Bayram, O. (2016), Türkiye'deki Ulusal Gazetelerin Haber Fotoğrafı Seçiminde Tercih Öznesi Olarak Fotoğrafların Feminist İdeoloji Çerçevesinde Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi Eskişehir.
- Bazzichelli, T. (2008), Networking: The Net as Artwork, Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University, and The Author, Denmark.

Beauvoir, D. S. (1975), Kadın, Bağımsızlığa Doğru, Çeviri: Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul.

Bek, G., (2010), 21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar, Değişim ve Güçlenme, Uluslararası Multidisipliner, Kadın Kongresi / 13-16 Ekim 2009, Bildiri Kitabı, Cilt 4, İzmir.

Benhabib S. Butler, J. Cornell, D. Fraser, N. (2021), Çatışan Feminizmler, Çeviren: F.E. Sezer, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Benhabib, S. Butler, J. Cornell, D. ve Fraser, N. (2017), Çatışan feminizmler, (F. E. Sezer, Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Benhabib, S., Butler J., D. Cornell, D. ve Fraserer, N. (2006), Çatışan Feminizmler, Çeviren: Sezer. F. E, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Benhabib, S., Butler J., D. Cornell, D. ve Fraserer, N. (2006), Çatışan Feminizmler, Çeviren: Sezer. F. E, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Bensadon, N. (1990). Başlangıcından günümüze İstanbul ve kadın hakları. (Ş. Tekeli, Çev.) İletişim yayınları, İstanbul.

Berger, J. (1995), Görme Biçimleri, (Çev: Y. Salman), Metis Yayınları, İstanbul.

Berkday, F. (1996), Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yayınları, İstanbul.

Berkday, F. (2004), Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye, Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları No 7, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

- Berktaş, F. (2014), Feminist Teoride Açılımlar. Ecevit, Y. – Kalkıner, N. (Ed.).
Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. 4. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları,
Eskişehir.
- Best, S. (2017), The serial spaces of Ana Mendieta,
https://www.academia.edu/230543/The_serial_spaces_of_Ana_Mendieta
(Erişim: 6.01.2023).
- Betty, F. (2015), Kendine Ait bir “Ev” 1972, <https://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/> (Erişim: 11.12.2022).
- Betty, F. (2015), Kendine Ait bir “Ev” 1972, <https://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/> (Erişim: 20.12.2022).
- Birkeland, J. (1993), Ecofeminism: linking theory and practice. In Greta Gaard (Ed.)
Ecofeminism: Women, Animals, Nature, Temple University Press. 13-60,
Philadelphia.
- Bourdieu, P. (2015), Eril tahakküm, Çeviren: Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık,
İstanbul.
- Bourgeois, L., (1992), Bourgeois: Designing For Free Fall, Ammann Verlag, Zurich.
- Boyacı, S. (2018), Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade
Olanaklarının Araştırılması, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Heykel
Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Boydaş, O. Duydu, M. (2020), “Feminist Hareketler Kapsamında “Toplumsal Cinsiyet” ve Bu Kavramın Beden Üzerinden Sanata Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme” International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:6, Issue:74; pp:5346-5358
- Bozok, N. (2019), Herkesle ve Kimsesiz, Türler Arasında ve Kökensiz Siborg: Donna Haraway’ın Düşüncesinde Feminist Bir Beden Politikasının İmkânları, ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar / Sayı 9, s. 128-148, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/750251> (Erişim: 14.11.2022)
- Brodsky, J.K. (1994), Exhibition, Galleries and Alternative Spaces, N. Broude – M. Garrard (ed.). The Power of Feminist Art, Thames and Hudson, London.
- Broude N., Garrard M. D. (2007), Claiming Space: Some American Feminist Originators, American University Museum College of Art Sciences, Washington.
- Broude, N. Garrard, M. D. (1994), The Power of Feminist Art, Harry N. Abrams Publishers, New York.
- Broude, N., Garrard, M. D. (1982), Miriam Schapiro and Femmage; Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth Century Art, Feminism and Art History, Norma Sroude and Mary D. Garrard (Fds), Harper & Row Pub, New York.

Butler, J. (1999), Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York.

Butler, J. (2005), Kırılgan Hayat, Çeviren: Ertür, B., Metis Yayınları, İstanbul.

Butler, J. (2009), Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Butler, J. (2010), Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (2. Baskı). Çev. Başak Ertür, Metis, İstanbul.

Butler, J. (2014), Cinsiyet Belası, (B. Ertür, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul.

Butler, J. (2018), Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Çeviren: Ertür, B., Metis Yayınları, İstanbul.

Caldwell, E. C. (2018), How 1971's Womanhouse Shaped Today's Feminist Art, <https://daily.jstor.org/how-1971s-womanhouse-shaped-todays-feminist-art/> (Erişim: 22.12.2012).

Caroline, G. (2016), Uncovering Elements of the Feminist Art Movement in the Works of Ana Mendieta, file:///C:/Users/ahmet/Downloads/Uncovering_Elements_of_the_Feminist_Art%20 (Erişim Tarihi: 5.01.2023).

Cevizci, A. (2013), Felsefenin Kısa Tarihi, Say Yayınları., İstanbul.

Ceylaner, C. C. (2012), Çağdaş Sanatta Bedenin Cinsel Temsiliyetine Bir Bakış, Işık Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Clark, T. (2011), Sanat ve propaganda kitle kültürü çağında politik imge. Ayrıntı yayınları, İstanbul.

Creswell, J. W. (2002), Educational research, Planning, conducting, and evaluating quantitative, Prentice Hall Upper Saddle River, NJ.

Creswell, J. W. (2003), Research Design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches, Sage Publications, California:

Creswell, J.W. (1998), Qualitative Inquiry and research design: Choosing among five traditions, Thousand Oaks, Sage Publications, CA.

Çakır, S. (2007), Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi, 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler. der. Birsen Örs, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Çakıroğlu, E., İnce, B. (2013), 20. Yüzyılda Kadın Kimliği Ve Cindy Sherman çalışmalarının Göstergebilimsel Çözümlemeleri, Sanat Tasarım ve Manipölasyon, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Sakarya.

Çavdar, A. ve Boyacıoğlu, İ. (2019), Sosyal Psikolojik Bakış Açısından Feminist Kimlik: Türkiye İncelemesi, NESNE Psikoloji Dergisi, Sayı 7 / 15, s. 282-300.

Çolak, B. (2011), Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarısı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection, Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt 3 Sayı 1, Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM, Ankara.

Çubuklu, Y. (2006), Bedenin Farklı Halleri, Kanat Kitap, İstanbul

Çulha, D. (2019), Barbara Kruger'in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak, IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, IBAD, 2019; (Özel Sayı): 38-52, DOI: 10.21733/ibad.603536, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/792027> (Erişim: 18.01.2023).

Dede, E. (2015), Feminist Kuramların Çağdaş Sanat Pratiğinde İfade Bulması, Kadın/Woman 2000, 2015; 16(1): 45-73, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

Dede, E. (2018), Postyapısalcı Argümanlar Ekseninde Özne Ve İktidar Bağlamında Bir Kimlik Olarak Sanatçı, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat Ve Tasarım Doktora Programı, Doktora Tezi, İstanbul.

Demir, Z. (2014), Modern ve Postmodern Feminizm.: Sentez Yayıncılık, İstanbul.

Demir, Z. (2014). Modern ve Postmodern Feminizm, Sentez Yayınları, İstanbul.

Direk, Z. (2007), Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. Cogito, YKY, İstanbul.

Direk, Z. (2018), Cinsel Farkın İnşası - Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Donavan, J. (1997), Feminist Teori, İletişim Yayınları, İstanbul.

Donovan, J. (2005), Feminist Teori, Çeviri: Bora, A., Gevrek, M. A. ve Sayılan, F., İletişim Yayınları, İstanbul.

Doy, G. (1994), "Cindy Sherman: Theory and Practice." In Art Has No History: The Making and Unmaking of Modern Art.Ed. John Roberts, London.

Durudoğan, H. (2014), "Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın", (Der. Zeynep Direk), Cinsiyetli Olmak. Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Y. (2011), "Judith Butler ve Queer Kuramı", Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi, Anadolu Üniversitesi Yayını, No: 2307, Eskişehir.

Enginyurt, D. (2018), Sosyal Hareketler Sosyolojisi Açısından Feminizm Yıl 2018, Sayı 1, 36 - 59, 01.06.2018, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/use/issue/55416/759813>, (Erişim: 28.22.2022)

Erdal, N. (2017), Sanatta Feminist Hareket ve Türkiye’de Feminist Sanat Art462 Final, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

Ergaz, E. (2005), Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem Ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Erol, A. (2021), Toplumsal Cinsiyet Kavramı Bağlamında Feminist Yaklaşımların Bir Analizi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayfa/Page: 31-54 ISSN: 1302-6879, Van.

Eyigör, F. ve Korkmaz, F. D. (2013), 1960'dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar, <http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> (Erişim: 29.11.2022).

Eyigör, F. ve Korkmaz, F. D. (2013), 1960'dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar, <http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> (Erişim: 10.12.2022).

Fiore, J. (2018), Reevaluating Francesca Woodman Whose Early Death Haunts Groundbreaking Images, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-reevaluating-francesca-woodman-early-death-haunts-groundbreaking-images> (Erişim:27.12.2022).

Foster, H. (2009), Gerçeğin Geri Dönüşü Yüz Yılın Sonunda Avangard, Çeviren: Esin Hoşsucu, Sanat ve Kuram Dizisi 24, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Freeland, C. (2008), Sanat Kuramı, Dost Kitabevi, Ankara. <http://www.galerist.com.tr/tr/artist/nil-yalter/biography/> (Erişim: 17.12.2022).

Güneş, F. (2017), Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 27, Sayı: 2, Elazığ.

Gürcan, A. (2015), Performans Sanatı. Tekhne Yayınları, İstanbul.

Habib, İ. (2019), Feminizmin Farklı Dalgaları Üzerine Bir Özet, <http://feminisite.net/index.php/2019/12/feminizmin-farkli-dalgaları-uzerine-bir-ozet/> (Erişim: 08.11.2022)

Hançer, A. (2018), Toplumsal Cinsiyet Öznesi Olarak Kadının “Annelik” Kimliğine Eleştirel Bir Bakış, Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 1 (2) , 177-202, Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/ktc/issue/39906/469160>, (Erişim 19.01.2022)

Haraway, D. J. (2006), Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim Teknoloji ve Sosyalist Feminizm, Çeviren: Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul. <https://dergipark.org.tr/en/pub/viraverita/issue/46646/532155> (Erişim: 23.01.2022)

Heartney E. (2008), Sanat & Bugün, Çeviren: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Heartney, E. (2007), “Kiki Smith: A View from the Inside Out After the Revolution Women Who Transformed Contemporary Art, Prestel, New York.

Heartney, E. (2011), Sanat ve Bugün; Türkçe'ye çeviren: Osman Akınhay, ISBN: 9786051031132, Akbank Yayınları, İstanbul..

Heywood, A. (2010), Siyasi İdeolojiler. (2.Baskı), Adres Yayınları, İstanbul.

Heywood, A. (2019), Siyasi İdeolojiler, trc. Levent Köker, BB101 Yayınları, Ankara.

Hixson, K.(1992), Essential Magic: the Photographs of FrancescaWoodman' in Francesca Woodman, Photographische Arbeiten / Photographic Works, Zurich: Shedhalle& Münster: Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany.

Hobsbawm, E. (2010), Kısa 20. Yüzyıl Aşırıliklar Çağı 1914-1991, Everest Yayınları, İstanbul.

Hooks, B. (2000), Feminism Is For Everybody Passionate Politics, South End Press, Cambridge- MA.

Hooks, B. (2002), Feminizm Herkes İçindir, Çitlembik Yayınları, İstanbul (Çeviri: Aydın, E., Kurt, B., Özgün, Ş. ve Yıldırım, A.).

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yasamadergisi/issue/54466/741350>, (Erişim: 27.10.2022)

<https://web.s.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=c97a6fe2-fa15-4214-947e-2b2991ff63df%40redis> (Erişim: 27.01.2023)

Hutton, B. (2019), Ana Mendieta: Earthbound, <https://artsolido.com/2019/06/03/ana-mendieta-earthbound/> (Erişim: 31.12.2022).

Işıkoğlu, N. (2005), Eğitimde Nitel Araştırma, Qualitative Research in Education,

Iyengar, R, (2022), Are Artists from the 1970s still relevant today?, <http://radhikaiyengar.squarespace.com/work/art/ana-mendieta-betty-tompkins> (Erişim: 6.01.2023).

İlter, İ. (2006), Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansima Alanı Olarak Louise Bourgeois’da Görsel Anlatı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

İmanęer, D. (2002), “Feminizm ve Yeni Yönelimler”, . Doğu Batı, Sayı:19, (Mayıs, Haziran, Temmuz 3 Aylık Düşünce Dergisi), s.151-169, İletişimYayınları, İstanbul.

Kandiyoti, D. (1990), Ataerkil Örüntüler - Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Karacan, N. (2016), Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları, idil, 5 (24), s.1079-1093, DOI: 10.7816/idil-05-24-02 idil, 2016, Cilt 5, Sayı 24, Volume 5, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1466771418.pdf> (Erişim: 28.11.2022).

Karakaş, Y. C. (2007), Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Feminist Özne'nin İmkani, İstanbul

Karaman, E. H. (2019), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Toplumsal Cinsiyet Kurgusunda Performans Olarak Ritüellerin Sanata Ve Toplumsal Belleğe Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Karataş, C. Y. (2017), Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Feminist Öznenin İmkani, Felsefe Arkivi, 47. Sayı, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Kavrakoglu, F. (2015), Çağdaş Sanata Varış 184, Kavramsal Sanat & Feminist Sanat, <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-184-kavramsal-sanat-8-feminist-sanat-1/> (Erişim: 17.12.2022).

Kayasü, S. (1997), Değişen dünya düzenleri: Değişen kadınlar: toplumsal cinsiyetin değişen içeriği Toplum ve bilim, Sayı 75, Birikim Yayınları, İstanbul.

Keser, İ., Keser, N. (2015), Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi, Humanitas, Sayı - Number: 5, Bahar / Spring, Tekirdağ.

Koca, B. (2019), Feminist Sanat Sonrası Cinsiyet, Gender After Feminist Art, Inonu University Journal of Art and Design (2018) ISSN: 1309-9876, E-ISSN: 1309-9884, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/759760> (Erişim: 11.11.2022)

Koç, A. C. (2021), Feminist Sanat Çerçevesinde Ana Mendieta'nın Çalışmalarında
Beden, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kolay, H. (2015), Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları, Emo Kadın
Bülteni, Sayı:3,
https://www.emo.org.tr/ekler/1bb5fa7cf6b4360_ek.pdf?dergi=990, (Erişim:
24.11.2022)

Kontturi, K. K. ve Tiainen, M. (2009), Elizabeth Grosz ile Bir Söyleşi. Çeviri: Zeynep
Direk, Cogito, YKY, İstanbul.

Kotik, C., Leigh, C. (1994), Louise Bourgeois, The Locus of Memory, The Brooklyn
Museum, New York.

Kozlu, D. (2009), Modernizm sonrası postmodern hareket içinde kadının yeri, ART-E
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Isparta.

Kristeva, J. (2014), Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme. Çeviren: N. Tural,
Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Lamoureux, D. (2004), Kamusal/Özel, Hirata, H. vd. (Ed.), Eleştirel Feminizm
Sözlüğü içinde (s.243-248) (G. A. Savran, Çev.), İstanbul.

Lyon, C. (1990), Kiki Smith: Body and Soul,
<https://www.artforum.com/print/199002/kiki-smith-body-and-soul-34230>
(Erişim: 15.01.2023).

Matthews, A. (2019), Redefining Domesticity: Francesca Woodman's "House" Series
and the Politics of Feminism,
[https://dra.american.edu/islandora/object/auislandora%3A84441?solr_nav%5B](https://dra.american.edu/islandora/object/auislandora%3A84441?solr_nav%5B%5D=0bd856b8ab144890ae53&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5Boffset%5D=4)
[id%5D=0bd856b8ab144890ae53&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5B](https://dra.american.edu/islandora/object/auislandora%3A84441?solr_nav%5B%5D=0bd856b8ab144890ae53&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5Boffset%5D=4)
[offset%5D=4](https://dra.american.edu/islandora/object/auislandora%3A84441?solr_nav%5B%5D=0bd856b8ab144890ae53&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5Boffset%5D=4) (Erişim: 30.12.2022).

McLaughlin, J. (2003), Feminist Social and Political Theory, Palgrave Macmillan, New
York.

McPherson, B. (1979), More Than Meat – Carolee Schneemann, Library of Congress
Cataloguing-In-Publication Data, Documenttext, New Paltz, New York.

Mendieta, A. (1988), quoted in Petra Barreras del Rio and John Perrault, Ana
Mendieta: A Retrospective, Exhibition Catalogue, New Museum of
Contemporary Art, New York.

Merriam, S. B. (2013), Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber (Çeviri Edit:
S.Turan), Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Miglietti, F. Alfano. (2003), Extreme Bodies – The Use And Abuse Of The Body In
Art, Skira Editore, Milano.

Mitchel, A. (1986), Feminizm, (Çeviri: Tekeli, Ş.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Mitchel, A. (1995). Feminizm, (Ş. Tekeli, Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Moure, G. (1996), Ana Mendieta, Ediciones Poligrafa, Barcelona.

Nalbant, F., Korkmaz, T. (2019), Feminist Teori Temelinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Türkiye Bağlamında Değerlendirilmesi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/912655> (Erişim: 5.10.2022)

Nochlin L. (2021), Kadınlar, Sanat ve İktidar, Çeviri: Süreyya Evren, YKY, İstanbul.

Nochlin, L. (1988) “Why Have There Been No Great Women Artists ?”, Women, Art and Power and Other Essays, USA.

Nomura, T. (2017), Robots And Gender, Original Research Articles, Abstract Gender and The Genome, Volume 1, Number 1, 2017, Mary Ann Liebert, Inc. DOI: 10.1089/gg.2016.29002.nom, Department of Media Informatics, Ryukoku University, Shiga, Japan. http://gmint.informatik.unifreiburg.de/teaching/wt17_18/gt/Nomura_2017.pdf (Erişim: 15.11.2022)

Notz, G. (2018), Feminizm. S. D. Çetinkaya (Çev.). Phoenix Yayınevi, Ankara.

Ok, S. (2019), Bir Görünüş Yaratmak,
https://www.academia.edu/40631506/Bir_G%C3%B6r%C3%BCn%C3%BC%C5%9F_Yaratmak (Erişim: 27.12.2022)

Okan, B. K. (2013), Modernizm Sonrası Alternatiflerinden: Feminist Söylem ve Batılı Sanatçılar, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20649/220314> (Erişim: 8.01.2023).

Örs, B. H. (2016), 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Öz, Y. (2020), Queer Teorinin Penceresinden, <https://kaosgl.org/gokkusagi-forumu-kose-yazisi/queerteorinin-penceresinden> (Erişim: 15.11.2022)

Özdemir, H. Aydemir, D. (2019), Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine, Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal), 32, p. 1706-1711. Doi: 10.26449/sss.1368, https://sssjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=59334, (Erişim:15.11.2022)

Özel, Z. (2013), “Postmodern Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun” <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19011/200779> (Erişim: 16.01.2023).

Özkazanç, A. (2010), “Kadını Görmeyen Bilim ve Sağlık Politikaları” Başlıklı sunum metni, II. Kadın Hekimlik ve Kadın Sağlığı Kongresi, Ankara.

Öztürk, E. (2017), Feminist teori ve tarihsel süreçte Türk kadını. Gece Kitaplığı, Ankara.

Öztürk, S. (2020), Çevre Mücadelelerine Kadınların Gözünden Bakmak: “ Ölmek İstemiyoruz ! ”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Feminizm, Cilt: 10, İletişim Yayınları, İstanbul.

Özüdoğru, Ş.(2010), Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman, Gazi Üniversitesi G.S.F Sanat ve Tasarım Dergi, 6., Ankara.
http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf. (Erişim: 17.12. 2022).

Özüdoğru, Ş. (2010), Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman, Volume 1, Issue 6, 111 – 131,
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/20661/220415> (Erişim: 16.01.2023).

Özüdoğru, Ş. (2010),Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192575> (Erişim: 11.12.2022).

Peaciado, B. (2013), Revisiting Womanhouse, <https://archive-magazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse/index.html> (Erişim: 22.12.2022).

Pektaş, N. (2016), Ana Mendieta'nın İzleri, Cinsiyeti Yazmak, Yayına Hazırlayan:
Direk, Z., Cogito, YKY, İstanbul.

Peterson T.G., Mathews. P. (2010), Sunuş Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Çeviri:
.E. Soğancılar, Sanat-Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (Ed. A.
Antmen), (2.bs), İletişim Yayınları, İstanbul.

Peterson, T. G., Mathews, P. (2012), “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”. Ed. Ahu
Antmen, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul. 2012),
3. bs, 53.

Plumwood, V. (2004). Feminizm ve Doğaya Hükmetmek (çev. B. Ertür). Metis
Yayınları, İstanbul.

Plumwood, V. (2017), Feminizm ve Doğaya Hükmetmek, Metis Yayınları, İstanbul.

Pollock, G., Parker, R. (1981), Old Mistress, Women, Art and İdeology, New York.

Ponty, M. M. (2008), Algılanan Dünya, Çeviri: Ömer Aygün, Metis Yayınları,
İstanbul.

Ponty, M. M. (2012), Phenomonolgy of Perception, Published by Routledge, New
York.

Posner, H. (1998), Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta,
and Francesca Woodman, In Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-

Representation, edited by Whitney Chadwick, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge.

Ritzer, G., Stepnisky, J. (2013), Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökleri, Çeviren: I.E. Howison, Deki Basım Yayım, Ankara.

Romero, C. Z. (1990), Simone de Beauvoir, Alan Yayıncılık, İstanbul (Çeviri: C. Ş. Dövenler).

Rose, M. (2013), Transformations and Disappearances: The Presence of the Artist in the Work of Francesca Woodman, <https://bigredandshiny.org/1398/transformations-and-disappearances-the-presence-of-the-artist-in-the-work-of-francesca-woodman/#prettyPhoto> (Erişim: 30.12.2022).

Ross, C. (1997), Lectures and discussions, Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/RESv31n1ms20166971> (Erişim: 15.01.2023).

Sağlık, E. (2013), Kamusal alanda kadınlık hallerinin temsili. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. Sayı 24, Erzurum.

Sağlık, E. (2014), 1970 Sonrası Görsel Sanatta ‘Kadınlık’a Dair İzlekler. İdil Dergisi 3(14), <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1404742993.pdf> (Erişim: 13.12.2022).

Saliya, D. A. (2013), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Sistemantik Felsefe Ve Mantık Bilim Dalı Judith Butler Ve Post-Modern Feminizm (Yüksek Lisans Tezi), Bursa.

Sancar, S. (2017), Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet kadınlar aile kurur. İletişim, İstanbul.

Saner, S. (2021), 16 Aralık 1901: Feminizme ilham veren antropolog Margaret Mead, <https://catlakzemin.com/16-aralik-1901-margaret-mead/> (Erişim:27.11.2022)

Sankır, H. (2010), Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin ‘Kadın Sanatçı Kimliği’nin Oluşum Sürecine Etkileri, Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E Dergisi, Sayı 3/2010, s. 1-26, Ankara:

Savcı, S. B. (2019), Feminizm Işığında Arendt’e; Arendt Işığında Feminizm’e Bakmak, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Savcı, S. B. (2019), Feminizm Işığında Arendt’e; Arendt Işığında Feminizm’e Bakmak, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Savran, G. A. (2013), <http://www.sosyalistfeministkolektif.org/web-yazilari/feminizm/feminizmin-politik-oznesinde-kimler-var/> (Erişim: 27.11.2022)

Saygılıgil, F., (2020), Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, Dipnot Yayınları, Ankara.

Sayın, Z. (2009), İmgenin Pornografisi, Metis Yayınevi, İstanbul.

Saylıgil, F. (2020), Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, Dipnot Yayınları, İstanbul.

Sevim, A. (2005), Feminizm, İnsan Yayınları, İstanbul.

Sezgin, S. (2014), Türkiye’de Feminist Söylem Ve İslami Feminizm, Karadeniz Teknik Üniversitesi*Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı,Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.

Sibel Özbudun, S., Uysal, G. (2016), Antropoloji, 7 Renk Basım Yayım ve Filmcilik, İstanbul.

Söylemez, M. (2011), Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411146> (Erişim: 24.12.2022).

Şahin, E. (2013), Batı’da ve Türkiye’de Kadın Hareketleri ve Feminizm, Ürün Yayınları, Ankara.

Şahin, S. (2017),Sonsuzluk Kadrajında Kayıp Bir Beden: Francesca Woodman, <https://arsizsanat.com/sonsuzluk-kadrajinda-kayip-bir-beden-francesca-woodman/> (Erişim: 27.12.2022).

- Şahin, S., Şahin, M., Çek, F. ve Oklay, E., (2011), Türkiye’de Kadın Konulu Tezler Üzerine Bir Değerlendirme, e-Journal of New World Sciences Academy, Education Sciences, Volume: 6, Number: 4, Article Number: 1C0449, ISSN:1306-3111, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Şahiner, R. (2015), Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Şahiner, R.(2013), Sanatta post modern kırılmalar, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Şenkan, E. (2017), Beden Kullanımı ve Performans Sanatı, Işık Üniversitesi Sanat Kuramı Ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Şişman, N. (2018) “Emanet”ten “Mülk”e: Kadın, Beden, Siyaset, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Tamer, R. (2014), Din, Ekoloji ve Kadın, Isparta, <http://www.alakirinsesi.org/din-din-ekoloji-ve-kadin/> (Erişim: 04. 04. 2021)
- Taş, G. (2016), Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri, Cilt 3, Sayı 5, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075>, (Erişim: 30.09.2022)

Tekeli, Ş. (1987), Kadınlar için yazılar, Feminizm/ler, Sosyoloji Notları Dergisi, Sayı 7, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Tekeli, Ş. (1995), “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”, 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, Haz. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları İstanbul.

Tickner, L. (1978), The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970, Journal of Art History, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8365.1978.tb00015.x>, (Erişim: 24.11.2022)

Tolga Akalın, T. Baş, R. (2018), Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması, Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, 2-2: 112-128, DOI: 10.26695/mukatcad.2018.2, İstanbul.

Toprak, A. (2018), Nil Yalter's Contribution to the Art Environment with a Feminist Approach, Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, Sayı 2, s. 215-234. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ktc/issue/39906/425871>, (Erişim: 24.11.2022)

Turan, S. L. (2021), Queer Teori Ve Aktivist Sanat, International Journal of Arts & Social Studies (ASSTUDIES) Dergisi, ISSN: 2667-436X / 2021 Aralık / Cilt: 4 / Sayı: 7 Derleme Makale, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asstudies> (Erişim: 10.11.2022)

Ulusoy, D. (1999), Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 2, s. 47-73, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/596990>, (Erişim: 24.11.2022)

Usta, K. (2018), Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından “Aile” ve Günümüz Sanatındaki Yansımaları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.

Varol, S. F. (2014), Kadınların Dijital Teknolojiyle İlişkisine Ütopik Bir Yaklaşım: Siberfeminizm, The Journal Of Academic Social Science Studies, https://jasstudies.com/?Mod=Tammetin&Makaleadi=&Makaleurl=1566310267_15-%20yrd.%20do%C3%A7.%20dr.%20sibel%20f%C3%B7gan%20varol.Pdf&Key=27177 (Erişim: 23.01.2022)

Walters, M. (2009), Feminizm, Dost Yayınları, Ankara.

White, M. (2006), Smith, K. A Gathering, 1980-2005, <https://glasstire.com/2006/08/02/kiki-smith-a-gathering-1980-2005/> (Erişim: 15.01.2023).

Woodard, K. (2012), Art, Language And The Abject, University of Lincoln, England.

Yasa, Z.Y. (2000), “Modernizmin Alternatifleri: 70’lerde Sanat”. Plastik Sanatlar Dergisi Ark 6-7, Çağdaş Heykeltraşlar Derneği Yayınları, Ankara.

Yaylagül Ceran Karataş, Y. C. (2017), Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Feminist Özenin İmkani, Felsefe Arkivi, 47. Sayı, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/697167> (Erişim: 15.01.2023).

Yıldız, E. (2012), Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçılar, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Programı, İstanbul.

Yıldız, E. (2012), Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçılar, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Yıldız, G. (2019), Güncelden Geleneğe Kadın İmgesine Bakmak: Türkiye Sanatından Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Yücel, B., Tomsuk, E. E., (2021), Mierle Laderman Ukeles'in üretim biçimi üzerinden emeğin sanata dönüşmesi ve feminist söylem bağlamında bakım sanatı, Turkish Studies, 16(5), 16191639, <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.51744> (Erişim: 18.01.2023).

URL 1. Uzun, H. S. (2022), Feminizm Ve Kadın Hareketi, <https://www.acikbeyin.com/feminizm-ve-kadin-hareketi/>, (Erişim: 30.10.2022)

- URL 2. Düzkan, A. (2021), Feminizm, <https://feministbellek.org/feminizm/>, (Erişim:30.10.2022)
- URL 3. Mol, M. D. (2021), Özel olan politiktir – <https://sendika.org/2021/05/ozel-olan-politiktir-merve-diltemiz-mol-feminist-bellek-619246/> (Erişim: 21.01.2022)
- URL 4. Mol, M. D. (2021), Özel olan politiktir – <https://sendika.org/2021/05/ozel-olan-politiktir-merve-diltemiz-mol-feminist-bellek-619246/> (Erişim: 21.01.2022)
- URL 5. Ertuğrul Y. (2019), Beden, Özne, Faillik: İkinci Dalga Feminizme Post-Yapısalcı Eleştiriler, <https://birikimdergisi.com/guncel/9381/beden-ozne-faillik-ikinci-dalga-feminizme-post-yapisalci-elestiriler>, (Erişim: 20.01.2022)
- URL 6. Öztürk, H. (2020), Feminist sanat eleştirisini tablolar üzerinden okumak, <https://t24.com.tr/k24/yazi/kadinlar-sanat-ve-iktidar-feminist-sanat-elestirisini-tablolar-uzerinden-okumak,3011>, (Erişim: 26.11.2022)
- URL 7. Arat, G. B. (2016),| “Feminist” Investigations in Art, <https://kontrastdergi.com/en/sanatta-feminist-sorgulamalar-yrd-doc-dr-guler-bek-arat/> (Erişim: 26.11.2022)
- URL 8. Öztürk, Y. (2013), Sanatta Feminist Eleştiri, https://sanathayatsanat.com/2019/02/02/___trashed/ (Erişim: 25.11.2022)

- URL 9. <https://argonotlar.com/feminist-sanat-bir-giris/> (Erişim: 11.12.2022).
- URL 10. ARAT, G. B. (2016), Feminist” Investigations in Art, <https://kontrastdergi.com/en/sanatta-feminist-sorgulamalar-yrd-doc-dr-guler-bek-arat/> (Erişim: 11.12.2022).
- URL 11 . <https://www.etymonline.com/word/gender> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- URL 12. 1970 SONRASI GÖRSEL SANATTA ‘KADINLIK’A DAİR İZLEKLER, <http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler> (Erişim: 23.12.2022).
- URL 13. Gezdım, Gördüm, Yazdım, https://www.banucarmikli.com/kadinin-sanatta-var-olma-cabasi/big_255425_8743_2-louise-bourgeois-femme-maison-1994_big/ (Erişim: 23.12.2022).
- URL 14. Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art, <https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse>, (Erişim: 23.12.2022).
- URL 15. Sandy Orgel, Womanhouse: Linen Closet, mixed media, 1972. https://www.researchgate.net/figure/Sandy-Orgel-Womanhouse-Linen-Closet-mixed-media-1972_fig2_328461943 (Erişim: 23.12.2023)
- URL 16. <https://daily.jstor.org/how-1971s-womanhouse-shaped-todays-feminist-art/> (Erişim: 22.12.2012).

- URL 17. Kendine Ait bir “Ev” 1972, <https://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/> (Erişim: 22.12.2022).
- URL 18. https://www.researchgate.net/figure/Kitchen-by-Robin-Weltsch-and-Eggs-to-Breasts-by-Vicki-Hodgetts-Womanhouse-1972-Image_fig3_346652818 (Erişim: 23.12.2022).
- URL 19. <https://arterialtrees.home.blog/2018/02/16/susan-frazier-aprons-in-the-kitchen-womanhouse/> (Erişim: 22.12.2022)
- URL 20. <https://natashadormanblog.wordpress.com/2017/04/23/womanhouse-1971-72/> (Erişim: 12.22.2022).
- URL 21. <https://www.theartstory.org/artist/ukeles-mierle-laderman/> (Erişim: 6.01.2023).
- URL 22. <https://www.theartstory.org/artist/ukeles-mierle-laderman/> (Erişim: 6.01.2023).
- URL 24. <https://www.theartstory.org/artist/ukeles-mierle-laderman/> (Erişim: 6.01.2023).
- URL 23. Boren, A. (2017), Emeğim eserim olacak, <https://www.eskop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-emegim-eserim-olacak/3289> (Erişim: 31.12.2022).

- URL 25 <https://www.theartstory.org/artist/ukeles-mierle-laderman/> (Erişim: 6.01.2023).
- URL 26. Judy Chicago, The Dinner Party, <https://www.artsy.net/artwork/judy-chicago-the-dinner-party> (Erişim: 24.12.2022).
- URL 27. Rose, M. (2013), Transformations and Disappearances: The Presence of the Artist in the Work of Francesca Woodman, <https://bigredandshiny.org/1398/transformations-and-disappearances-the-presence-of-the-artist-in-the-work-of-francesca-woodman/#prettyPhoto> (Erişim: 30.12.2022).
- URL 28. Francesca Woodman, <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-francesca-woodman-from-space2-providence-rhode-island> (Erişim: 27.12.2022)
- URL 29. Rose, M. (2013), Transformations and Disappearances: The Presence of the Artist in the Work of Francesca Woodman, <https://bigredandshiny.org/1398/transformations-and-disappearances-the-presence-of-the-artist-in-the-work-of-francesca-woodman/#prettyPhoto> (Erişim: 30.12.2022).
- URL 30. Exposure: House #3 by Francesca Woodman, <https://designobserver.com/feature/exposure-house-3-by-francesca-woodman/39152> (Erişim: 27.12.2022).

- URL 31. Francesca Woodman, My House, <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-my-house-providence-rhode-island> (Erişim: 30.12.2022).
- URL 32. Rose, M. (2013), Transformations and Disappearances: The Presence of the Artist in the Work of Francesca Woodman, <https://bigredandshiny.org/1398/transformations-and-disappearances-the-presence-of-the-artist-in-the-work-of-francesca-woodman/#prettyPhoto> (Erişim: 30.12.2022).
- URL 33. Rose, M. (2013), Transformations and Disappearances: The Presence of the Artist in the Work of Francesca Woodman, <https://bigredandshiny.org/1398/transformations-and-disappearances-the-presence-of-the-artist-in-the-work-of-francesca-woodman/#prettyPhoto> (Erişim: 30.12.2022).
- URL 34. Silueta Works in Mexico, <https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico> (Erişim:4.01.2023).
- URL 35. Popkin, M. (2017), Ana Mendieta: I am a Woman; I am Blood. I write on the pages of art history, <https://mgpopkin.wordpress.com/2017/05/22/ana-mendieta-i-am-a-woman-i-am-blood-i-write-on-the-pages-of-art-history/> (Erişim: 31.12.2022).
- URL 36. <https://www.wikiart.org/en/ana-mendieta/untitled-glass-on-body-imprints-face-1972> (Erişim: 6.01.2023).

- URL 37. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants> (Erişim: 6.01.22023).
- URL 38. <https://www.wikiart.org/en/ana-mendieta/untitled-glass-on-body-imprints-face-1972> (Erişim: 6.01.2023).
- URL 39. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants> (Erişim: 6.01.22023).
- URL 40. Noroño, J, G., (2022), Ana Mendieta, Art, Life, And Death, <https://blog.arteoriginal.co/art-news/ana-mendieta-art-life-and-death/> (Erişim: 6.01.2023)
- URL 41. ‘the personal clutter... the painterly mess...’ Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1467-8365.12529> (Erişim: 11.01.2023).
- URL 42. Imaging Her Erotics: Carolee Schneemann <https://brooklynrail.org/2002/07/books/imaging-her-erotics-carolee-schneemann> (Erişim: 11.01.2023).
- URL 43. Carolee Schneemann Find out more about the radical artist and her fascinating life <https://sites.barbican.org.uk/carolee-schneemann-biography/index.html> (Erişim: 11.01.2023)

- URL 44. Carolee Schneemann Find out more about the radical artist and her fascinating life <https://sites.barbican.org.uk/carolee-schneemann-biography/index.html> (Erişim: 11.01.2023)
- URL 45. A Review of Carolee Schneemann's Interior Scroll, <https://www.deprivedmagazine.com/a-review-of-carolee-schneemanns-interior-scroll>, (Erişim: 11.01.2023).
- URL 46. What Is Abject Art? (Tell Me That's Not What I Think It Is...), https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/what-is-abject-art-tell-me-thats-not-what-i-think-it-is-56210 (Erişim: 11.01.2023).
- URL 47. Contemporary Art 2010, http://contemporaryart2010.blogspot.com/2010/01/march-17_10.html (Erişim: 15.01.2023)
- URL 48. When Kiki Smith Remade the Human Body—In all its Pus-filled Glory <https://fineartmultiple.com/blog/kiki-smith-human-body/> (Erişim: 15.01.2023).
- URL 49. Contemporary Art 2010, http://contemporaryart2010.blogspot.com/2010/01/march-17_10.html (Erişim: 15.01.2023).
- URL 50. <https://www.mutualart.com/Artwork/Ribs/E2534E08042D3AB5> (Erişim: 15.01.2023).

- URL 51. Lyon, C. (1990), Kiki Smith: Body and Soul, <https://www.artforum.com/print/199002/kiki-smith-body-and-soul-34230> (Erişim: 15.01.2023).
- URL 52. Lyon, C. (1990), Kiki Smith: Body and Soul, <https://www.artforum.com/print/199002/kiki-smith-body-and-soul-34230> (Erişim: 15.01.2023).
- URL 53. More about Untitled, <https://www.sartle.com/artwork/untitled-kiki-smith> (Erişim: 15.01.2023).
- URL 54. Paoli, J. (2008), Deconstructing "Woman" The works of Cindy Sherman, https://www.uwo.ca/visarts/research/2008-09/bon_a_tirer/Julia%20Paoli.html (Erişim: 16.01.2023).
- URL 55. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023).
- URL 56. Harris, L. C. (2016), Seven Hidden Cinema References In Cindy Sherman's Work, <https://www.filmink.com.au/seven-hidden-cinema-references-in-cindy-shermans-work/> (Erişim: 16.01.2023).
- URL 57. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023)

URL 58. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023)

URL 59. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023)

URL 60. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023)

URL 61. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023)

URL 62. Graf, S. (2021), How Cindy Sherman's Artworks Challenge the Representation of Women, <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-iconic-representation-of-women/> (Erişim: 16.01.2023)

URL 63. Sexton, A. (2022), You Are Not Yourself: Barbara Kruger's Influence on Feminist Art <https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim: 17.01.223).

URL 64. Soley, U. (2022), Barbara Kruger'ın İktidar, Kapitalizm, Kimlik ve Toplumsal Cinsiyete Odaklanan Pratiği Üzerine,

<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/barbara-kruger%E2%80%99in-iktidar-kapitalizm-kimlik-ve-toplumsal-cinsiyete-odaklanan-pratigi-uzerine/1581>
(Erişim: 17.01.2023).

URL 65. Barbara Kruger – Your Body is a Battleground,
<https://publicdelivery.org/barbara-kruger-battleground/> (Erişim: 17.01.2023).

URL 66. Barbara Kruger – Your Body is a Battleground,
<https://publicdelivery.org/barbara-kruger-battleground/> (Erişim: 17.01.2023).

URL 67. You Are Not Yourself: Barbara Kruger’s Influence on Feminist Art,
<https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim: 17.01.2023).

URL 68. You Are Not Yourself: Barbara Kruger’s Influence on Feminist Art,
<https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim: 17.01.2023).

URL 69. You Are Not Yourself: Barbara Kruger’s Influence on Feminist Art,
<https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim: 17.01.2023).

URL 70. You Are Not Yourself: Barbara Kruger’s Influence on Feminist Art,
<https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim: 17.01.2023).

URL 71. You Are Not Yourself: Barbara Kruger's Influence on Feminist Art,
<https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim:
17.01.2023).

URL 72. You Are Not Yourself: Barbara Kruger's Influence on Feminist Art,
<https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/> (Erişim:
17.01.2023).