



T.C.

HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

**TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARI
BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA
İŞLEME, DİKİŞ, NAKIŞ, ÖRME GİBİ
TEKNİKLERİN KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Özlem YİĞİT**

**Tez Danışmanı
Doç. Seher KURT**

Hatay-2019



T.C.

HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

**TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARI
BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA
İŞLEME, DİKİŞ, NAKİŞ, ÖRME GİBİ
TEKNİKLERİN KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Özlem YİĞİT**

**Tez Danışmanı
Doç. Seher KURT**

Hatay-2019

ONAY

ÖZLEM YİĞİT tarafından hazırlanan “**TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA İŞLEME, DİKİŞ, NAKIŞ VE ÖRME GİBİ TEKNİKLERİN KULLANIMI**” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile **SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

.../ ... /2019

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. Seher KURT (Tez Danışmanı- Jüri Başkan)	

Özlem Yiğit Tarafından Hazırlanan “**Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında İşleme, Dikiş, Nakış ve Örme gibi tekniklerin Kullanımı**” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

Doç. Dr. Mustafa Onur KAN

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelere gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

Tezi Hazırlayan
Özlem YİĞİT

ÖNSÖZ

Bu araştırma, toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında yürütülmüş, toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden feminizm ve feminist sanat gibi yönelişler çerçevesinde incelenmiştir. Ayrıca konu, feminist sanatın üretim pratikleri içerisinde değerlendirilen “iplik sanatı” olarak da bilinen işleme, dikiş, nakış ve örme gibi teknikleri kullanarak çalışan günümüz beş Türk kadın sanatçının üretimlerinden yola çıkılarak örneklendirilmiştir.

Yapıcı eleştirileriyle beni yönlendiren ve çalışmalarımın her aşamasında yardımını esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Seher KURT'a, yüksek lisans öğrenimim sürecince bana katkılar sağlayan Mustafa Kemal Üniversitesi öğretim elemanlarına ve tez süreci boyunca sanatsal bir tartışma ve çalışma ortamı kurduğum arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

Özlem YİĞİT

**TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ
SANATINDA İŞLEME, DİKİŞ, NAKIŞ, ÖRME GİBİ TEKNİKLERİN
KULLANIMI**

Özlem YİĞİT

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019

Danışman: Doç. Seher KURT

ÖZET

Cinsiyet kavramı için İngilizce’de tanımlanan “gender” ve “sex” kelimeleri anlamsal bakımdan birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu bağlamda “sex” kelimesi daha çok biyolojik olarak düşünülürken, “gender” kelimesinin toplumsal ve tarihsel olarak belirlendiği kabul edilmektedir. İnsanlara biçilen rollerin biyolojik cinslere, cinsel yönelimlere göre ayrılması, belirli cinsiyet davranışlarının dayatılması “toplumsal cinsiyet kavramı” tanım ve açıklamalarından yalnızca biridir.

Bu tartışmalar günümüzde hala sürerken, konu bağlamında en çok ses getiren hareketlerin feministlere ait olduğu söylenebilir. Yapılan çalışmalarla, kadınların erkeklerden daha az sosyal statüye, güce sahip olduğu ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olamadığı gibi sonuçlara varan feministler eşitsizliğe dayalı bu yanlış yapılmış toplumsal organizasyona karşı hareketler başlatmışlardır. Bu hareketlerin önemli bir bölümü sanat kolunda ilerlemiştir. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan feminist sanat hareketleri, özellikle 19.yüzyıldan itibaren kadın sanatçıların, sanat tarihi içerisinde “kadının hangi konumda olduğu” gibi konuları irdelemeleriyle başlamış, günümüze kadar birçok soruna eklenerek devam etmiştir.

Toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında özellikle feminist sanatçıların “kadına ait” olarak tanımladığı yöntemlerden biri olan “iplik sanatı” olarak da adlandırılan “işleme, dikiş, nakış ve örme” gibi üretimler bu bağlamda en çok tercih edilen yöntemlerden olmuştur.

Dolayısıyla tezin ikinci bölümünde Türkiye ve dünyadan feminist sanatçılar, sanat tarihsel süreç içerisinde örnekler verilerek ayrıntılı bir şekilde araştırılmıştır. Ayrıca tezin odak noktasını oluşturan ve son bölümde, toplumsal cinsiyet temelli konuları “iplik sanatı” bağlamında ele alan güncel beş Türk kadın sanatçının –

Canan(Şenol), Damla Yalçın, Gözde İlkin, Gülcan Şenyuvalı ve Güneş Terkol-
eserleri, çözümleyici bir yaklaşımla incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELELER

Toplumsal Cinsiyet, Feminist Sanat, İplik Sanatı, Günümüz Türk Kadın
Sanatçılar

**THE USE OF TECHNIQUES SUCH AS PROCESSING, SEWING,
EMBROIDERY, KNITTING IN CONTEMPORARY ART IN THE
CONTEXT OF GENDER DISCUSSIONS**

Master's Thesis, Özlem YİĞİT

Art And Design Department, 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Seher KURT

ABSTRACT

The concept of gender which is defined as words; “gender” and “sex” in English, separated from each other semantically. In this context, “sex” is considered as more biologically and the “gender” is determined socially and historically and it is historically changed from society to society. The separation of the roles assigned to human beings into biological breeds, sexual orientations and the imposition of certain gender behaviors is only one of the definitions and explanations of the “concept of gender”.

While the gender debates still continue today, it can be said that the most prominent movements in this context belong to feminists. As a result of the studies, feminists have started movements against this misconfigured social organization based on inequality, which results in the fact that women do not have less resources, social status, power and the opportunity to realize themselves. Some of these movements have advanced in the field of Art. Feminist art movements, which have an important place in the history of art, started with the examination of the “position of women” in art history, especially after the 19th century and it has continued with many problems and the articulation of gender issues until today.

In the context of “gender debates” in the field of art, it can be said that “handcraft, sewing, embroidery and knitting, also called “yarn art”, are the most preferred methods in the context of artistic production, especially as described by feminist artists as “belonging to women”.

Accordingly, in the second part of the thesis, especially, some artists who use different artistic expression styles and who use techniques such as “handcraft, sewing, embroidery and knitting”, are investigated in detail by giving examples in art

historical process. Furthermore, in the last chapter, which is the focus of the thesis, the examples of the works of the five contemporary Turkish women artists- Canan (Şenol), Damla Yalçın, Gözde İlkin, Gülcan Şenyuvalı and Güneş Terkol- who deal with gender-based topics in the context of the “art of yarn” was examined with an analytical approach in the context of essence and form.

KEYWORDS

Gender, Feminist Art, Yarn Art, Contemporary Turkish Women Artists



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu	1
Araştırmanın Amacı	1
Araştırmanın Önemi	1
Araştırmanın Kapsamı.....	2
Araştırmanın Yöntemi.....	2

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZM

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....	3
1.2. Toplumsal Cinsiyetin Bir Uzantısı Olarak Feminizm'in Kaynak Ve Dayanakları	6

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANAT

2.1. Feminist Sanatın Ortaya Çıkışı.....	13
2.2. Birinci Kuşak Feminist Sanat.....	18
2.3. İkinci Kuşak Feminist Sanat.....	24
2.4. Türkiye'de Feminist Sanatın Gelişimi.....	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST ÜRETİM PRATİKLERİNDEN İŞLEME, DİKİŞ, NAKİŞ, ÖRME GİBİ TEKNİKLERİ KULLANAN SEÇİLMİŞ TÜRK KADIN SANATÇILAR

3.1. Canan (Şenol)	37
3.2. Damla Yalçın.....	45
3.3. Gözde İlkin	50
3.4. Gülcan Şenyuvalı	58
3.5. Güneş Terkol	76
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	97

RESİMLER LİSTESİ

Resim- 1: Nancy Spero, Masha Bruskina/Gestapo Victim, kağıt üzerine baskı ve baskı kolaj, 47.5x65 cm, 1994	17
Resim- 2: Judy Chicago, "The Dinner Party" (Yemek Daveti) (1974- 1978), ahşap, seramik, boya, kumaş, metal, 1463x1280x91,9 cm	21
Resim-3: Miriam Schapiro, Wonderland, tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 228x367 cm 1983	22
Resim-4: Jackie Winsor, #1 Rope, tahta ve kenevir, 102 x101x 101 cm, 1976	24
Resim-5: A.I.R Galeri	24
Resim-6: Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi, Her biri 13x18cm, 1977	26
Resim-7: Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri	27
Resim-8: Gerilla Kızlar (Guerrilla Girls), "Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girmeleri için çıplak olmaları mı gerekiyor?", 1985	28
Resim- 9: Nil Yalter, Başsız Kadın veya Göbek Dansı, video, 1970	32
Resim-10: Nur Koçak, Nesne Kadın I ya da Vasarely'e Saygı, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm, 1977	33
Resim- 11: İpek Duben, "Şerife", Tuval üzerine yağlı boya, 180x130cm, 1981	34
Resim- 12: Güneş Terkol, "Ben Yaktım O Yandı", kumaş, dikiş, strafor, 110 cm x 62 cm x 144 cm, 2009 (Haksız Tahrik Sergisi'nden)	35
Resim-13: Hayal ve Hakikat, İstanbul Modern.....	36
Resim- 14: Büyük Biraderin Gözü: Ankara, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 200x410 cm, 2015.....	40
Resim- 15: Ay: Üç Kız ve Cin, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 200x250 cm, 2015	42
Resim-16: Güneş, Aslanlı Kadın, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 182x200 cm, 2015	43
Resim- 17: Ardından (After 1-4), kumaş üzerine nakış, 28cm-23 cm, 2016.....	47
Resim- 18: Ardından (After 2-5), kumaş üzerine nakış, 23 cm-28 cm, 2016.....	48
Resim- 19: Ardından (After 3-6), kumaş üzerine nakış, 23cm-20 cm, 2016.....	49
Resim- 20: Hususi Pasaport (Special Passport), 2009, kumaş üzerine işleme, 14,5x9,5cm, 22 sayfa, İzmir Fransız Kültür Merkezi, İzmir.....	53
Resim- 21: Boğaz Turu, kumaş baskı, nakış, boya, 2,82 x 12.20m, 2015.....	54
Resim- 22: Boğaz Turu (detay görüntüler)	56

Resim- 23: Yer Düşü, Kumaş, İplik, 120x148 cm, 2017, İzmir Fransız Kültür Merkezi	57
Resim- 24: Adını Söyle, tuval üzerine akrilik, yağlı boya, kolaj ve dikiş, 2016-17 ..	59
Resim- 25: Adını Söyle, tuval üzerine akrilik, yağlı boya, kolaj ve dikiş, 2016-17 ..	60
Resim-26: Adını Söyle (Kız Kardeş), tuval üzerine akrilik, yağlı boya, dikiş, 40x40cm, 2016-17	61
Resim- 27: Adını Söyle (Kargalar), tuval üzerine karışık teknik, 40x40cm, 2016-17	62
Resim-28: Adını Söyle (Liseli Kız), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 30x25cm, 2016-17	64
Resim-29: Adını Söyle (Sırtlan), tuval üzerine karışık teknik, 30cm x 25cm, 2016-17	65
Resim- 30: Adını Söyle (Mavi Gökyüzü), tuval üzerine akrilik, yağlı boya ve dikiş, 2016-17	66
Resim- 31: Adını Söyle (Ölü Doğa), Tuval üzerine karışık teknik, 2016-17	67
Resim-32: Adını Söyle (Mutlu Aile III), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 40x40cm, 2016-17	69
Resim- 33: Adını Söyle (Ölü Doğa III), tuval üzerine karışık teknik, 2016-17	70
Resim-34: Adını Söyle (Mutlu Aile II), tuval üzerine akrilik, yağlı boya, dikiş, 40x40cm, 2016-17	71
Resim-35: Adını Söyle (Ölü Tavşan), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 40x40cm, 2016-17	73
Resim-36: Adını Söyle (Kuşun Askerle Oynama), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 2016-17.....	74
Resim- 37: Adını Söyle (Ölü Doğa II), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 2016-17.....	75
Resim- 38: Güneş Terkol, Women's Song (Kadın'ın Şarkısı), kumaş üzerine nakış, 190x300 cm, 2010.....	77
Resim- 39: Women's Song (Kadın'ın Şarkısı), Detay.....	78
Resim- 40: Poster for an Afternoon (Bir Öğleden Sonrası İçin Pankart), 171x265 cm, 2011	79
Resim-41: Dreams on the river (Nehir Üstünde Hayaller), kumaş üzerine nakış, 215x286 cm, 2011	81

Resim-42: Chromatic kites of women (Kadınların kromatik uçurtmaları), 2,5x3 m, 2012.....	82
Resim-43: Akıntıya Karşı, 2013, 200 x 265 cm, 2013.....	83
Resim- 44: Akıntıya Karşı, Ayrıntı.....	84
Resim- 45: Home is my Heart” (Evim Kalbimdir), kumaş üzerine nakış, 200 x 300 cm, 2017.....	85
Resim- 46: Home is my Heart” (Evim Kalbimdir), 2017, Ayrıntı	86
Resim- 47: Good Days (Güzel Günler), 2017, İstanbul.....	88
Resim- 48: Good Days (Güzel Günler), Ayrıntı	89
Resim- 49: Good Days (Güzel Günler), Ayrıntı	90



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD Amerika Birleşik Devleti

YY. Yüzyıl

T.Y. Tarih Yok

ED. Editör

ÇEV. Çeviren

S. Sayfa



GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

Toplumsal cinsiyet tartışmaları günümüzde hala sürerken, bu konu bağlamında en çok ses getiren hareketlerin feministlere ait olduğu söylenebilir. Yapılan çalışmalarla, kadınların erkeklerden daha az kaynağa, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduğu gibi sonuçlara varan feministler, eşitsizliğe dayalı bu yanlış yapılmış toplumsal organizasyona karşı çeşitli hareketler başlatmışlardır. Tezin ana konusunu, bu bağlamda sanat alanında gerçekleştirilen üretim pratikleri ve bu pratikleri kullanan sanatçılar ve eserleri oluşturmaktadır. Bunlar “işleme, dikiş, nakış ve örme” gibi tekniklerdir ve tezde Türk kadın sanatçılar tarafından kadınlara atfedilen bu tekniklerin kullanım şekilleri ve bu tekniklerin esere yüklediği anlamlar bağlamında incelemeler yer almaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu tezin amacı, yıllardır süregelen toplumsal cinsiyetin oluşturmuş olduğu problemlere değinmek ve “Toplumsal Cinsiyet” tartışmalarının sanat içerisindeki konumunu ve sanatsal bağlamdaki yansımalarını araştırmaktır. Bir diğer hedefte kadınların, toplumsal yaşamda, siyasette, sanatta ve daha birçok alanda erkeklerle eşit olmadığını dile getirerek bu eşitsizliğin oluşturduğu sıkıntılar ve sorunlara karşı bazı üretim biçimleri üzerinden bir farkındalık yaratmaktır. Ayrıca en önemli amaçlardan biri de “toplumsal cinsiyet” meselelerine değinen günümüz Türk kadın sanatçıların yöntemlerinden yola çıkarak bu konunun güncel sanat içerisindeki önemini ortaya koymaktır.

Araştırmanın Önemi

Çalışmada elde edilen veriler, toplumsal cinsiyet, feminizm ve feminist sanatla ilgili bilgilerin bir derlemesini sunmaktadır. Kadınların toplumda ve sanatta eril nitelikler nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları bilinmekte, maalesef bu problem günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Kadınlar, varlık problemleriyle karşı karşıya oldukları için, bu konuda yapılan çalışmalar önemlidir. Araştırmada, günümüz sanatında özellikle bu alanda çalışmalar üreten farklı kuşaklardan kadın sanatçıların birbirinden bağımsız olarak ürettiği işlerin bir derlemesi ve yorumlanması sunulmaktadır.

Dolayısıyla hala yaşamsal bir sorun olması bakımından bu çalışmanın yeni bir başvuru alanı olması, güncel örnekler içermesi önemlidir.

Araştırmanın Kapsamı

Çalışmanın ilk bölümünde “Toplumsal Cinsiyet” kavramı açıklanarak tanım ve tartışmalara yönelik örnekler sunulmuş, “Toplumsal Cinsiyetin Bir Uzantısı Olarak Feminizm’in Kaynak ve Dayanakları” başlığı altında Feminist hareket tarihsel ve tanımsal olarak farklı kaynaklardan derlemeler yapılarak değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde ise “Feminist Sanatın Ortaya Çıkışı” elde edilen verilerle açıklanmaya çalışılmış, “Birinci ve İkinci Kuşak Feminist Sanat” yönelişlerinden bahsedilerek sanatçılarından bazı örnekler verilmiştir. Ayrıca Feminist hareketin ülkemizdeki yansımaları “Türkiye’de Feminist Sanat’ın Gelişimi” başlığı altında örneklerle incelenmeye çalışılmıştır.

Tezin son bölümünde ise üretimlerini toplumsal cinsiyet bağlamında gerçekleştiren Türk kadın sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Bu sanatçılar seçilirken günümüzde üretimlerine devam ediyor olmalarına, malzeme kullanımı çeşitliliğinin farklılık göstermesine ve farklı kuşaklardan olmalarına dikkat edilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Literatür taraması yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, taranan veriler ve ulaşılan kaynaklardan elde edilen veriler “Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Feminist Sanat, Feminist Türk Kadın Sanatçılar, İplik Sanatı” gibi başlıklar altında değerlendirilerek düzenlenmiştir. Son bölümde görüldüğü üzere elde edilen veriler ve çıkarımlardan yola çıkılarak ele alınan sanatçıların eserleri işlenen konular bağlamında biçimsel ve kavramsal açıdan değerlendirilerek metne dönüştürülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZM

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Toplumsal cinsiyet oluşumlarının, kişisel bakış açılarına, özellikle bu durumdan olumsuz en çok payı alan kadınlar üzerinde etkisini yadsımak pek mümkün değildir. Kadınların üzerindeki bu etkiyi ve “Toplumsal Cinsiyet” başlığının tanımı sayılacak sözleri Türk kadın sanatçılardan Canan şu şekilde açıklamaktadır; “Feminist olmamda herkesin bir şekilde katkısı var, bütün iktidar alanlarının, devletin, babamın, kocamın, eril sanat camiasının, toplumdaki erkeklerin, eril bakış açısının vs. Bu doğal bir süreç yani, özellikle seçilmiş bir duruş değil...” (Kaptanoğlu, 2010).

Bu bakımdan, toplumsal cinsiyet kavramının bilinmesi, feminist hareketin ve bu bağlamda feminist sanatın anlamlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Toplumsal cinsiyetin tanımından önce, ülkemizde “cinsiyet” kelimesini biyolojik ve toplumsal olarak tanımlayan özel kelimeler yokken, İngilizce’de “cinsiyet” kelimesi için “gender” ve “sex” diye ifade edilen iki ayrı kelime bulunmaktadır. Bu bakımdan Türkçe’de “gender” kelimesinin karşılığı “toplumsal cinsiyet” tanımını kullanmak mümkündür. Türkçe sözlükteki cinsiyet terimi “bireye üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkek ile dişiye ayırt ettiren yaratılış özelliği” olarak tanımlandığından İngilizce’deki “sex” terimiyle daha çok bağlantılı görülmektedir.¹ Bu bağlamda cinsiyet, kadın ve erkeği biyolojik olarak birbirinden ayıran özellik iken, aynı zamanda kadın ve erkeğin farklılığının belirlenmesini sağlayan sosyo-kültürel bir olgudur da denebilir.

Feminist kuramda ise “gender” kelimesinin, toplumsal ve tarihsel olarak belirlendiği, toplumdan topluma tarihsel olarak değiştiği kabul edilmekte; “sex” kelimesi de daha çok biyolojik olarak düşünülmektedir (Judith Butler, 2008: 9). Juan Wallach Scott, “Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi” adlı

¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=C%C4%B0NS%C4%B0YET,%202018

kitabında, cinsiyet (sex)'in erkek söylem barındırdığını, bu yüzden feminist hareketin “gender” kelimesine yeni anlamlar yükleyen çalışmalarına dikkat çeker. İnsanlara biçilen rollerin kadın, erkek gibi biyolojik cinslere; heteroseksüel, eşcinsel, biseksüel, transseksüel gibi cinsel yönelimlere ayrılması ve belirli cinsiyet davranışlarının dayatılması “toplumsal cinsiyet kavramı” olarak kullanılmaktadır. Joan Wallach Scott “toplumsal cinsiyet” için “cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategori” ifadesini kullanmıştır (Şebnem Nazlı Karalı, 2015).

Feminist araştırmacı yazar Kamla Bhasin (2003) “Toplumsal Cinsiyet-Bize Yüklenen Roller” adlı kitabında, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkı şu sözlerle dile getirmektedir;

“Herkes erkek ya da dişi olarak doğar. Cinsiyetimiz sadece cinsel organımıza bakarak tespit edilebilir... Her toplum; bir erkek ya da kadını, farklı nitelikleri, davranış modelleri, rolleri, sorumlulukları, hakları ve beklentileri olan bir erkek ve kadına, eril ve dişile yavaş yavaş dönüştürür. Biyolojik olan cinsiyetten farklı olarak erkeklerin ve kadınların toplumsal cinsiyet kimlikleri psikolojik ve sosyolojik- yani tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiştir.” (Kamla Bhasin,2003:1-2)

Bu bağlamda birçok toplumsal cinsiyet teorisyenine göre, bireyin cinsiyet kimliğinin oluşması yaşamının çok erken dönemlerinde başlayıp doğduğu ve bulunduğu yerin kültürüne ve yaşayış biçimlerine göre şekillenmektedir. Biyolojik cinsiyet, kişi doğduğundan itibaren veya öncesinde toplum tarafından din, dil, cins yetisine göre hazırlıklar içermektedir (Celalettin Vatandaş, 2007). Bireyin yaşamakta olduğu toplumun kültürel kodları da “kadın-erkek nedir?” sorusunu tanımlamada bireyi yönlendirmektedir. Örneğin; nüfus cüzdanlarının pembe veya mavi renklerde olması bu duruma verilebilecek örneklerden biridir.

Psikolojik açıdan çocuklar, iki yaşından itibaren iki cinsin olduğunu algılamakta ve kendisinin bunlardan birine ait olduğunu idrak etmektedir. Aslında bu yaştaki çocukların cinsel kimliklerine ilişkin anlayışları net değildir. Bu noktada devreye en yakın çevresindeki bireylerin yönlendirmeleri girmektedir. Bu, çocukların kıyafetlerinden -kız çocuklarını pembe, erkek çocuklarının mavi giymesi gibi-, anlatılan masallara, oyuncaklardan, seçecekleri meslek ve davranış biçimlerine kadar toplumsal hayatın her aşamasında gerçekleştirilen çok yönlü bir süreçtir. İki-üç yaşından itibaren çevresi tarafından gelen yönlendirmelerle “çocuklar, cinsiyetin değişmez olduğunu, dişi veya erkek doğan birinin ömür boyu dişi veya erkek kaldığı

gerçeğini yavaş yavaş kavrarlar ve bu kavramalar çocukta ancak beş ya da altı yaşlarında kesin bir bilgiye dönüşür” (Vatandaş, 2007). Öyle ki bu durum günlük hayatta cinsiyetle ilgili tanımlamalarda “erkek gibi” veya “kadın gibi” tabirlerinin kullanılmasına neden olabilmektedir.

Günümüz toplumunda ve birçok toplumsal yapıda cinsiyet rolleri içerisinde erkek, kamusal alanda çalışıp para kazanan güçlü, zihinsel yaratıcılığı yüksek, çok eşliliğe yatkın olarak tanımlanabiliyorken; kadın, evde çocuk bakıp, ev işleriyle ilgilenen, sessiz, şefkatli, doğurgan, tek eşliliğe yatkın, sorumluluk sahibi olmakla ilişkilendirilmektedir denebilir. Sarah Moore Grimke “...erkeklerin görevleri-kadınların görevleri, erkeklerin alanı-kadınların alanı hakkındaki fikirler sadece keyfi fikirlerdir” derken toplumsal cinsiyet ilişkilerine ve tüm alanların bu ilişkiler çerçevesinde yapıldığına dikkat çekmektedir (Gül Aktaş, 2013). Bu duruma bakıldığında insan cinsiyetinin hem biyolojik ve hem de toplumsal olarak ayrıldığı görülebilmekte, bu bağlamda biyolojik olarak doğuştan belirlenen “kadın” veya “erkek” olma hali, toplumsal anlamda “kadınlık” veya “erkeklik” kavramlarıyla özdeşleştirilmektedir (Orhan Bingöl, 2014).

Toplumsal cinsiyet, geçmiş zamandan günümüze kadar uzanan süreç içinde, zamana, mekâna, sınıfa ya da ırka göre olduğu kadar toplumun siyasi, ekonomik, sosyal koşullarına göre de çeşitlilik göstermektedir. Aslına bakıldığında toplumsal cinsiyet ile ilgili esas sorun, biyolojik farklılıklardan da öte, kadın ve erkeğin toplumsal ilişkilerde eşit olmayan koşullarda ortaya çıkan durumlarıdır. Kadın ve erkek bireyler fizyolojik ve biyolojik olarak eşit haklara sahipken, toplumsal anlamda farklı hak ve davranış biçimlerine sahiptirler (Nilgün Çelebi, 1990). Mary Wollstonecraft bu durumla ilgili “Kadınlığın erkekler tarafından zorla kabul ettirilen ve kendi içinde bir karmaşaya sahip olan bir kimliğe denk geldiğini söylemiştir” (Wollstonecraft, 2007).

Feminist araştırmacıların bir bölümü kadınlık ve erkeklik rollerinin biyolojik temelli olduğuna inanırken, diğer bölümü de toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik farklılık temelli olduğuna ve kültürel rolle edinilmiş olduğuna inanmaktadır (Connel, 1998, 79-80). Feminizmle ilgili yapılan bu çalışmalar, kadınların, erkeklere göre daha az maddi kaynaklara, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermekte ve bu eşitsizlik kadın ve erkek arasındaki biyolojik

veya kişilik farklılıklarından değil, toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır (Fatime Güneş, 2017; 246). Bu bağlamda kadınların pek çok sosyal durumda aktif olarak bulunmalarına ve toplumsal olarak önemli rollerde oynamalarına rağmen erkeklere göre ikincil pozisyonda kaldıkları görülebilmektedir.

Bugün dünya üzerindeki birçok toplumda kadınlar, ataerkil bir ideoloji ile karşı karşıya bırakılmaktadır ve onlara sunulan model, anne-ev kadını modelidir. “Pek çok toplum kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından ‘doğal’mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde bu hâkim ve başat olan değerler, kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir (Bilton T. and K. Bonett, P. Jones, M. Stanworth, K.Sheard, A.Webster 1981: 148). Toplumsal alanda bireyin zihnine kodlanmış kadınlara ve erkeklere atfedilen bu farklı özelliklerin ve rollerin, biyolojik olarak belirlendiği, bunların hiçbir zaman değiştirilemez olduğu bireylerce düşünülmektedir. Simone de Beauvoir’a² göre “kişinin kadın ‘olduğu’ açıktır, fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır. Yine açıktır ki bu mecburiyeti dayatan ‘cinsiyet’ değildir”. Judith Butler ise bu tartışmanın boyutunu daha da genişleterek aslında “biyolojik cinsiyetin dahi toplumsal bir tanımlamayla oluştuğunu” söylemektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin insanı düşünsel ve davranışsal sınırlara mecbur bıraktığı, kimliksel rollerini ve bireysel eylemlerini şekillendirdiği söylenebilir.

Tüm bu bilgiler ışığında, 1960’lar ve 1970’ler biyolojik ve toplumsal cinsiyet tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı dönemler olmuştur. Kişinin cinsiyetinden dolayı sosyal hayatından dışlanması gibi durumlar beraberinde feminizmin ortaya çıkmasına yol açmış, bu nedenle feminist hareket ilk etapta kadınların da eşcinsellerin de kurtuluşu olarak görülmüş ve ayrımcılığa bağlı olarak çıkan hareketlerin de öncülü olmuştur.

² <Simone de Beauvoir (1908-1986), modern feminist akımının temsilcisi ve 1950’de kendisinin feminist olduğunun açıklayan ilk isimdir.>

1.2.Toplumsal Cinsiyetin Bir Uzantısı Olarak Feminizm'in Kaynak Ve Dayanakları

Feminist kuram, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmaları arasında kadınların çalışma ve sosyal yaşama katılımını ve konumunu sorgulamaktadır. Latince'de kadın anlamına gelen "femina" sözcüğünden türetilen "feminizm" kelimesinin kullanımı Fransızca ve İngilizce'de 19. yüzyıla dayanmaktadır. Feminizmin terim olarak kullanımı ise ilk kez 1892'de Paris'te toplanan "Birinci Uluslararası Kadın Kongresi"nde olmuştur (Hazan Yaprak, 2016). Türkçe'de ise "feminizm" kelimesi "kadın hakları" olarak tercüme edilebilmektedir. Felix Grendon'a göre, feminizm terimi, ilk kez Fransız oyun yazarı Alexandre Dumas tarafından, 1872 senesinde "L'Homme-femme"(kadın- erkek) adlı küçük bir risalede kadın hakları hareketini tanımlamak için kullanılmıştır (Emine Öztürk, 2011).

Feminizm, kadının erkeğe üstünlük sağlaması olarak lanse ediliyor olabilir. Fakat feminizm eşitlik, saygı, sevgi gibi kavramlara vicdana yönelik toplumda daha sağduyulu bir ortam sağlamak amacını güden bir harekettir (Necia Arat, 1991). Feminizm, kadın ve erkeği ayırmadan bir cins olarak görmeyip "insan" adı altında toplamayı amaçlayan kavram ve kadın, erkek arasındaki farklılığın (cinsel, kültürel, biyolojik) ortadan kaldırılması, haklarının meşrulaştırılması, kamusal ve özel alanlarda eşit haklara sahip olmaları için çabalayan bir oluşumdur. (Sevda Coşmuş, 2008). Bell Hooks'un ifade ettiği gibi:

"Kadın ve erkekler birbirlerine benzemese ve hatta her zaman eşit olmasa da bile, kimsenin kimseye hükmetmediği, ilişkilerimizi şekillendiren yaşam felsefesinin müştereklik esası üzerine inşa edildiği bir dünyada yaşadığımızı düşünün. Kendimiz olabildiğimiz bir dünyada, bir barış ve olanaklar dünyasında yaşadığımızı düşünün. Feminist devrim tek başına böyle bir dünya yaratamaz; ırkçılığı, sınıfsal elitizimi, emperyalizmi de sona erdirmemiz gerekir. Fakat feminizm, kendini gerçekleştirmiş kadın ve erkekler olarak özlenen toplumu yaratabilmemizi mümkün kılacak, özgürlük ve adalet hayallerimizi gerçekleştirebileceğimiz –hepimizin-"eşit yaratıldığı" gerçeğini yaşayabileceğimiz- bir toplumda birlikte yaşayabilmemizi sağlayacaktır. Yaklaşın. Feminizmin sizin ve hepimizin yaşamlarına nasıl dokunup onları nasıl değiştirebileceğini görün. Yaklaşın ve feminist hareketin ne ile ilgili olduğunu kendi gözlerinizle görün. Yaklaşın ve anlayın: feminizm herkes içindir." (Hooks,2002)

Fakat bu kavram, toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin dayatmış olduğu tabuları kaldırmak için doğal olarak kadınlar tarafından daha çok sahiplenilmiştir.

Feminizm, kadınların siyasi, sosyal hukuki açıdan erkeklerle eşit olmadığını dile getirerek eşitsizliğin oluşturduğu sıkıntılar ve sorunlarla ilgilenmeyi amaçlamıştır. Feminist yazımlarda ortaya çıkan en önemli sorunsal “toplumsal cinsiyet” kavramıdır. Feminizm için doğumdan itibaren zaten var olan ve toplum cinsiyet ideolojisiyle beslenen, kadınların erkeklerin egemenliği altında biyolojik- anatomik özelliklerinden kaynaklı ikincil konumlarıyla, ruh ve beden mücadelesini savunmaktır da denebilir.

Feminizm için zaman içerisinde farklı birçok tanımlamalar da yapılmıştır. Bu tanımlamalardan, Mitchel’e göre feminizm, “...kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele”dir (Mitchel, 1995:6-7). Süleyman Bolay, feminizmi “erkeklerin sahip oldukları hakların kadınlara da verilmesini ve kadınların hukuki, siyasi, sosyal ve iktisadi haklara sahip olmasını savunan, onların bu sahalardaki eşitsizliklerini hedef alan hareket” olarak tanımlamaktadır (Bolay, 2009). Eisenstein’e göre feminizm ise “erkek üstünlüğünü sona erdirme mücadelesi değil, baskınlığın ideolojisini kökten kazıma mücadelesidir. Baskınlık ise, erkek üstünlüğünü de içeren daha büyük ve çoğulcu bir kategoridir” (Sema Buz, 2009).

Tarihsel sürece bakıldığında, Modern Dönemle gelen kapitalist sistemin yaratmış olduğu eşit olmayan yaşam koşullarının ağırlığı, Fransız devrimiyle ortaya çıkan eşitlik ve özgürlük kavramlarının yarattığı ortam içinde doğan feminizm kavramı, eşitsizliklerin duyurulması ve hak arayışı mücadeleleri için önemli bir atılım olmuştur. Öte yandan 20. Yüzyılın başlarında anarşizm, sosyalizm ve komünizm gibi akımlar ortaya çıkması, Alman devrimci filozof Karl Marx ve Friederich Engels’in öne sürdüğü Marksizm içerisinde de kadın ve erkek arasındaki ayrımın sorgulanmaya başlaması feminizme destek veren önemli atılımlar olmuştur. Örneğin Marksizm, sosyal sınıf tartışmaları çerçevesinde özel alan ve kamusal alanda erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu baskıya, kadınların köleleşmesine ve özellikle de güç, ataerkillik ve kapitalizm ilişkisine karşı çıkmaktadır (Emine Çetinel ve Sevdije Ersoy Yılmaz, 2016). Devletin toplum üzerindeki gücünün artmasıyla, özel mülkiyetin ve ataerki düzenin getirilerinden dolayı Marksizm, kapitalist sistemin kadınların maruz kaldıkları bu baskıyı daha da arttırdığı öne sürmüştür. Feministler, fikirleriyle örtüşen bu düşüncelerinden dolayı feminizmi Marksist

teoriyle ilişkilendirmişlerdir. Feminizm, içinde liberal, radikal ve sosyalist feminizm gibi pek çok farklı sesi de barındırmaktadır. Bu teoriler toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkan feminizmden kaynaklanmaktadır.

Teorilerin melezlenmesi ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler bağlamında feminizm içinde yükselen farklı seslerden “Sosyalist Feminizm” yaklaşımına Marksist feminist perspektif yol göstermiştir. Sosyalist feminist düşünce Marksizm’le ortak düşüncelere sahip olmasının yanında farklı fikirleri de içinde barındırmaktadır. Marksist feminist teori kadınlar üzerine kurulmuş baskıları ortadan kaldırmanın tek yolunun kadınların özel alanı terk ederek kamusal alan içerisinde üretim sürecine katılması olduğunu savunmaktadır. Sosyalizm, Marksist feminist teorinin argümanlarına rağmen erkeklerin kadınlar üzerine kurdukları baskılar ve kadınların toplumdaki ikincil konumu, kadının iş yaşamının bir parçası olarak özel alanın yanı sıra kamusal alanda da varlık göstermeye başlaması ile yok olmamıştır (Çetinel ve Ersoy Yılmaz, 2016). Bu durum kadınlarda psikolojik, ideolojik ve sosyolojik baskıya sebep olmuştur. Bu noktada Sosyalist feminizm, kamusal alanda kadınların daha az maaşla çalışması ve verilen iş bölümlerinin farklılığına dikkat çekmiştir. Sosyalist feministler, kadınların ve erkeklerin kendilerine uygun görülen rol kalıplarının bir uzantısı olarak farklı işlerde, farklı endüstrilerde ve farklı örgütsel seviyelerde çalışacakları bir cinsiyet yapısı olan cinsiyete dayalı işbölümünün kapitalist toplumun özelliği olduğunu vurgulamaktadır (Çetinel ve Ersoy Yılmaz, 2016).

Feminizme eklenen diğer bir teori ise “Liberal Feminizm”dir. Bu teori kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farkının nasıl oluştuğuyla ilgilenmiş ve bunun sonucunda sorunun erkek egemen düzen olduğunu dile getirmiş, erkekleri kadınlardan üstün gören politik ve sosyal hiyerarşiye karşı çıkmıştır. Liberal feminizm, kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olma, yasalar önünde eşitlik, mülkiyet hakkı, oy kullanma hakkı gibi temel sivil haklara sahip olmaları gerekliliğini savunmuştur. Liberal feministler kadınların belirli hakları kazanmaları için çeşitli propagandalar ve kampanyalar düzenlerken, radikal feministler erkek egemen toplumun tanımına karşı çıkmıştır (Sevil Sezgin, 2014). Bu bağlamda bahsi geçen Radikal feminizm, 1960’lı yılların sonuna doğru ABD’de özellikle Vietnam Savaşı’nın etkisiyle savaş karşıtı ve özgürlükçü bir toplumsal hareket olarak kendini

göstermiştir. Bu teori isminden de anlaşılacağı üzere feminist harekete eklenen görüşler arasında en sertidir denebilir. Radikal feministler, erkek türünü tamamen ortadan kaldırarak, kadınların kendi aralarında üreyebilmeleri için bilimsel çalışmaların geliştirilmesini önermektedir (Fatma Deniz Korkmaz, 2006). Radikal feminizmle ilgili ilk eser Shulamith Firestone tarafından 1971’de kaleme alınan ‘Cinsiyet Diyalektiği’ adlı kitaptır. Firestone’ye göre kadınlar anne olma ve doğumla sınırlandırılmaktadır ve bunu ortadan kaldırmanın tek yolu teknolojiyi kullanarak erkek türüne son vermektir. Radikal feminist hareket içerisinde yapılan diğer bazı çalışmalar; Valerie Solanas’ın “Erkekleri Doğrama Cemiyeti Manifestosu” adlı kitabı, Kate Millet’in “Fahişelik Dosyası” adlı kitabıdır. Ayrıca Millet “Cinsel Politika” adlı kitabında, eşcinsellik, küçük yaşta, evlilik öncesi ve evlilik dışı cinsel yaşam gibi geleneksel cinsel kısıtlama ve tabulara son verilerek cinsel devrimin gerçekleşeceğini savunmuştur.

Feminizmin gelişim sürecinde çeşitli sosyal hareketler baş göstermiştir ve bu hareketler de birbirlerinden etkilenmiştir. Ancak bu yönelimler, kadın erkek eşitliğini savunmaları ve cinsiyete ilişkin birer söylem olmaları dışında kadın sorununa yaklaşım konusunda kendi içlerinde farklılık göstermektedir. Örneğin Silvia Gherardi feminizmde “Kadın nedir?” sorusunu temel alır ve bu soruya feminist teorilerin arasındaki farklılıkları belirleyen üç cevap verir. Bu cevaplardan ilki “Beden” (liberal, radikal ve psikanalitik feminist teori) kavramı üzerinedir;

“Biyolojik ve fiziksel görünüm bağlamında erkek ve kadın cinselliği ve çocuk doğurma kapasitesi olarak bedeni temel dayanak noktası alan yaklaşımlar kadınların niteliklerini tanımlamak için dişil bedeni kullanır. Bunun yanı sıra fiziki ve duygusal bakım ve destek, empati kurma becerisi kadınların özellikleri olarak kabul edilir. Bu yaklaşıma göre cinsiyet, dişi veya erkek arasında ayırım için biyolojik materyali oluşturan vücuttur.” (Gherardi, 2005)

Gherardi’nin verdiği ikinci cevap, “Toplum, Kültür veya Politika” (Marksist ve sosyalist feminist teori) üzerinedir; *“Bu yaklaşıma göre beden, “kadın” konusunun fiziksel merkezi olmaktan ziyade semboliktir (Gherardi, 2005). Bu bakımdan, kadının biyolojik ve fiziksel özellikleri bulunduğu yerin toplumsal ideolojisine göre şekillenmektedir. Gherardi’nin son cevabı ise Dil (postmodern feminist teori) kavramı üzerinedir;*

“Özellikle postmodernizm ile başlayan dil tartışmaları feminist teorilerin cinsiyet ve kadın tartışmalarını da etkilemiştir. Buna göre bireyin

özne olarak kimliği içine doğduğu toplumda kullanılan dil kalıpları ve bu kalıplar çerçevesinde şekillenen ideolojiler çerçevesinde oluşur. Bireyin kimliğini şekillendiren bu ideolojilerin ise genellikle ataerkil bir yapılanma sergilediği söylenebilir. Buna göre feminist dilbilimciler, erkek egemen dil kalıpları içinde kadın kimliğinin erkek kimliği karşısında "öteki"leştirildiğini ve böylece kadınının toplumdaki ikincil konumunun meşrulaştırıldığını savunmaktadırlar." (Gherardi, 2005)

Feminist teorilerin hemen hepsinde kadına ilişkin sosyal, kültürel ve siyasal anlamda yapılan haksızlıklara karşı çıkmaktadır denilebilir. Farklı teorilerin oluşması kadınlara yaklaşım biçimlerini de değiştirmektedir.

Sonuç olarak geriye dönük bir kronolojiyle konuya bakılacak olunursa, Fransız devrimi sonrasında feministler 'in, kendi kuramları çerçevesinde kadın-erkek eşitsizliğine tepki olarak düşüncelerini farklı teorilerden yola çıkarak dile getirdikleri görülecektir. Örneğin, 1790 senesinde Amerikalı Judith Sergent Murrey, "Cinsiyetler Arası Eşitsizlik Üzerine" adlı eserini yayınlamıştır. Bunun devamında 1791'de Olympe de Gouges, "Kadın Hakları" adlı bir el broşürü yayınlamış ve bu bildirgenin 10.maddesinde giyotine gitme hakkı tanınan kadınlara, kürsüye çıkma hakkının da tanınmasını vurguladığı için giyotinle ölüme mahkum edilmiştir. Olympe de Gouges'in etkisiyle 1792 yılında İngiliz Mary Wollstonecraft tarafından yayımlanan "Kadın Haklarının Gerçekleştirilmesi" adlı makale ise ilk feminist metin olarak kabul edilmektedir. Kitapta yazar, kızlarla erkeklerin eşit eğitim görme hakkını engelleyen burjuvalara ve Fransız Devrimcilerle karşı çıkmaktadır (Vesime İtir Demir, 2011). Wollstonecraft'ın (2007) yazısında belirttiği şeylerden bir kısmı şunlardır;

"İnsan bedeni ve zihnini mükemmelleştirmek için saflığın evrensel hakimiyetine ihtiyaç olduğunu söylüyorum; kendisini zihinsel güzellik ya da sevecenliğin çekici yalınlığıyla donatacak erdem ya da anlayıştan yoksun kadınların yüceltilmesine son verilmedikçe, saflığın erkekler dünyasına da asla hakim olamayacağını söylüyorum." (Wollstonecraft, 2007)

Feminist hareketler, süreç içerisinde sosyal ve politik olaylarla paralel olarak devam eden ve şekillenen yönelişler olarak diğer ülkeleri de etkilemiştir. Kadınların kendi haklarını alma ve koruma isteği farklı bölgelerde farklı şekillerde kendini göstermiştir. ABD'de kadın hakları mücadelesi, siyahi ve beyaz kadınların, toplumun oluşturmuş olduğu baskıya tepki olarak, politik mücadele şeklinde kendini göstermiştir. Fransa'da feminizm kavram olarak etkisini ABD'den daha geç göstermiştir. Fransız yazar Simone de Beauvoir'in 1946 yılında yayınlamış olduğu

“İkinci Cins” kitabı birçok kadına öncü olmuştur. “İkinci Cins” kadınlara ezilmeleri ve ikinci planda kalmalarıyla ilgili soruları kendilerine sormalarını sağlamış, kadınları öteki olarak gören erkek zihniyetinin sosyolojik, ekonomik, mitolojik, ruhbilimsel, tarihsel kökenlerini inceleyerek “dişilik” kavramını alt üst eden bir kitap olmuştur (Feryal Saygılıgil, 2015). Beauvoir’e göre “Kadınların kendilerini ifade edeceği bir dünya olması için, onlar, öncelikle bu dünyada yer almalıdır; baskıcı ya da baskı altında, yılgın ya da isyankâr, insanlar arasında bir insan olarak” (Berna Aydın, 2015). Aynı zamanda Beauvoir (1993) bu durumu "İkinci Cins" kitabında, “Kişi kadın doğmaz, kadın olunur” diyerek özetlemiş ve feminist teorinin çıkış noktası olan bu kitapta yazar toplumsal cinsiyetin bireyin doğumundan itibaren başlayan ve oluşturulan inşalardan olduğunu belirtmiştir. 1963 yılında “İkinci Cinsten” sonra yazılan en önemli çalışma ise Betty Friedan’ın “Kadınsal Mistik” adlı çalışmasıdır. Bu çalışma kadına yıkılmış olan ev işlerinin değişmesini isterken erkeğin üstünlüğünün sona ermesinin zamanının geldiğini vurgulamaktadır (Korkmaz, 2006). 1966’da Friedan, diğer bazı feminist hareket savunucularıyla birlikte “Kadınlar İçin Milli Organizasyon”u kurmuştur. Bu organizasyon Amerika’da kadınlar üzerinde olumsuz yaptırımları kaldırmayı amaçlamıştır.

Yine 19. yüzyılda feminist düşüncenin karşısındaki toplumsal baskılardan biri de doğurganlık meselesiydi. Bu yıllarda kadınlar için doğum kontrol yöntemleri yeni geliştirilmiş fakat her ülkede yasal hale gelmemişti. Bu nedenle kadınlar hamilelikleri ya da çocuk bakımı nedeniyle aktif olarak çalışma hayatına giremiyorlardı. Yani kadınlar ya çocuk bakacak ya da çalışacaklardı. Yazar Simone de Beauvoir bu konuyla ilgili “kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak” demiştir. Bu sorunu gidermek için Margeret Sanger adlı Amerikalı bir kadın “doğum kontrolü” terimini feminist literatüre sokmuştur (Dökmen, 2009). Böylece kadınlar bir seçim yapmak zorunda kalmayacak, iki işi birlikte sürdürebileceklerdi. Büyük uğraşlar sonucunda 1967’de feministler Fransa’da doğum kontrolünün yasallaştırılmasında büyük rol oynamışlardır. İngiltere’de 1967 yılında kazanılan kürtaj hakkı, çeşitli propagandaların ve çabaların sonucunda 1973’te Amerika’da ve daha sonraları da diğer ülkelerde kabul edilmiştir. Kendi bedenleriyle ilgili kararlarında bile baskı gören, yönlendirilen kadınlar, çok zorlu mücadelelerle karşı karşıya kalmışlardır.

Feminizm, bu bağlamda daha çok kadın hareketi olarak dile getirilmektedir. Bu hareketin sanattaki yansımalarına ise feminist sanat bağlamında yapılan uygulamalarda rastlanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANAT

2.1. Feminist Sanatın Ortaya Çıkışı

18.yüzyılın ortalarında toplumsal ve siyasal bir söylem olarak ilk kez Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan feminizm, özellikle kadın sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. 1960’lı yılların sonlarında, öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlayan sanattaki feminist hareketler; her türlü ırkçılığın ve ötekileşmenin ortaya çıktığı bu dönemde kadınların sorunlarına karşı bir haykırış niteliğindedir. Ayrıca Feminist sanatçılar, cinsiyet farklılığının, kadının erkek kadar yetenekli olmayışına yol açıp açmadığını, bu farklılıkların sanatsal üretime yansıyor yansımadığını sorgulamışlardır (Güler Bek Arat, 2016).

Feministler, resmi tarih sürecinin erkek egemen olduğunu ve bu süreçte kadınların toplumsal yaşamdaki emeğinin göz ardı edildiğini savunmaktadırlar (Korkmaz, 2006). 19.yy’dan itibaren kadın sanatçıların, sanat tarihi içerisinde kadının hangi konumda olduğu konusunu incelemeleriyle feminist sanat süreci başlamıştır. Bu bağlamda, feminizmin stratejilerden biri de sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirerek kadın sanatçıların varlığını ve önemini ortaya koymak olmuştur. Stratejilerden bir diğeri ise bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlık durumunun aslında kurulmuş bir durum olduğunu, dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini vurgulamaktır (Şakir Özudoğru, 2010).

Sanat tarihine bakıldığında, sanatın neredeyse tüm alanlarında yüzyıllar boyunca erkek sanatçıların ön plana çıktığı görülebilir. Amerikalı yazar ve eleştirmen Vivian Gornick’in bu konuyla ilgili “...yüzyıllar boyunca deneyimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim Hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan Varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliği” ifadesini kullanmıştır (Antmen, 2008). Çoğunluğu erkekler tarafından üretilen sanat yapıtlarının, yine erkek egemen bakışın tüketimi içerisinde

şekillendirildiğini de söylemek mümkündür. Buna tepki olarak feminist sanat, erkek egemen sanatta, “erkek sanatının” üstün görülmesi “kadın sanatın” ise yok sayılmasına tepki göstermektedir. Özetlemek gerekirse, feminist sanatın temeli, feminizmde olduğu gibi ataerkil toplum kültürünü sorgulayarak, sanattaki erkek egemen oluşumu sarsmak ve kadının sanatta göz ardı edilen varlığını ve değerini yüceltmektir.

Toplumsal yaşam içerisinde kadının ikincil konumu yazınsal dilde de kullanılmıştır. Yani bugüne kadar kullanılan tarih (history) kelimesi bile erkeğin tarihi sürecini ifade eder şekilde düşünülmüştür. Dilbilimi araştırmalarıyla tarih anlamına gelen “history” kelimesinin açılımı yapıldığında “his-story” yani “Onun (erkeğin) hikâyesi” sözcüklerine dönüşmesi tepkiyi daha da artırmıştır (Bek Arat, 2010). “Erkeğin hikâyesini” benimseyen tarihçiler, kadın sanatçıları görmezden gelmişler, kadınların yaptığı sanatı zanaatla ilişkilendirerek, kadınların isimlerini sadece el becerileri gerektiren işlerden bahsederken kullanmışlardır. Feminist sanat tarihçileri de kadın sanatçıların nasıl bir ayrımcılıkla karşılaştıklarının yanı sıra, kadının sanat yapıtlarında edilgen ve pasif bir biçimde temsil edildiklerini belirlemişlerdir (Elif Vargı, 2009). Bu ilişkilendirmeyi açıklarken de kadınların yaratıcılık gerektiren işlerden yoksun oldukları için zanaatla uğraştıklarını iddia etmişler, bu nedenle de galerilerde, müzelerde, sergilerde kadın sanatçıları yerine erkek sanatçıların eserlerinin bulunduğunu belirtmişlerdir. Bu durum da aslında feminist sanat hareketlerinin önemli çıkış noktalarından biridir denebilir.

Tarihsel süreçte, kadın sanatçıları sanat tarihine konu olarak alan ilk kişi Giorgio Vassari'dir. Sanat tarihi açısından dönemin sanatçıları ele alan, 1550 yılında yazılan Vassari'nin “Ünlü Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları” isimli kitabın ilk baskısında hiç kadın sanatçıya yer verilmezken, 1568 yılında genişletilmiş ikinci baskısında yalnızca on üç kadın sanatçıya yer verilmiştir (Hasan Sankır, 2010). Fakat bu kitabın yazıldığı dönemlerde bu durum fazla dikkat çekmemiş, cinsiyet temelli sorgulamalar 1960'lı yılların sonlarına doğru tekrar gün yüzüne çıkmaya başlamıştır.

1960'lı yıllarda kadın sanatçıların çoğu çalışmalarını sürdürebilmek için büyük mücadeleler vermişlerdir. “Kadın” kimliğine sahip olmaları, sürekli yaptıkları çalışmaların önüne geçmiştir. Bu dönemlerde, Amerika'da Sosyal Vatandaşlık

Hareketi, Vietnam Savaşı, ekonomik zenginlik, oral kontraseptiflerin (doğum kontrol hapı) ortaya çıkışı, Katolik kilisesindeki reformlar, John F. Kennedy'nin başkanlığı ve psiko-terapi ilaçlarının kullanımıyla birlikte sosyal bir patlama yaşanmaktaydı (Fevziye Eyigör ve Fatma Deniz Korkmaz, 2013). Feminist sanat da bu yıllardaki toplumsal sıkıntılardan, olaylardan ve kadınların yaşamış olduğu sorunlardan etkilenmiş ve bu bağlamda sorgulamalara yönelmiştir. Bu sorgulamalar sanat tarihinin görmezden geldiği kadın sanatçıların yeniden keşfedilmesini sağlamıştır. Janet Wolf, Katy Deepwell ve Griscida Pollock da bu bağlamda keşfedilen, yeni sanat eleştirisine dâhil edilen önemli isimler olarak sayılabilir (Çiçek Kumral, 2002). Bu sanatçılar genellikle geleneksel sanat tarihini sorgulamışlar ve yapıtlarıyla bu konuya eleştirel bir yaklaşım getirmişlerdir.

Tarihsel süreçte, 1969'da, Devrimci Kadın Sanatçılar (WAR), siyasi açıdan radikal olan ama kadın sorunlarıyla ilgilenmeyen Sanat Emekçileri Birliği'nin (AWC) bir parçası olarak toplanmaya başlamışlardır. Daha özel bağlamda, 1970 Whitney Yıllık Sergisi'ne seçilen sanatçıların arasında kadın sanatçıların olması gerekenden az oluşunu dile getiren Lucy Lippard'ın önderliğindeki kadın sanatçılar, galeri ve müze sergilerinden dışlanmalarını sorgulamışlardır. Lippard'ın başlattığı bu sorgulama süreciyle kadın sanatçılar, süregelen erkek egemen kültüre duyulan güvenin yitirilmesi üzerine, alternatif sergi mekânları oluşturmuş ve bu doğrultuda örgütlenme yoluna gitmişlerdir (Bek Arat, 2010). Bu bağlamda, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin yıllık sergisinde temsil edilen kadın sanatçı sayısını protesto eden eylemler etkisini göstermiş ve kadın sanatçıların bu sergilerde yer alma oranı artmıştır. Kadın sanatçılar eşit haklar için müze ve sanat akademilerinde protesto gösterileri yapmışlar, kendi sergilerini kendileri organize etmişler, kendi galerilerini işletmişler ve kendilerine ait sanat okulları açmışlardır (Korkmaz,2006). Toplumun yapısından kaynaklı erkek egemen anlayışa meydan okumayı en iyi başaran sanatçılardan biri olan Judy Chicago, feminist konulardan oluşan dersleri okul dışına taşıyarak atölye ortamında işlemiş, çalışmaları süresince kendisine resim sanatçısı Miriam Schapiro da eşlik etmiştir. Miriam Schapiro, Judy Chicago gibi feminist sanatın öne çıkan isimlerinin yanı sıra kadın sanatçıların oluşturduğu çeşitli gruplar New York'da etkinlik göstermişlerdir. (Bek Arat, 2016).

Nancy Spero, kadınların mücadelesine odaklanan, özellikle Amerika'daki mücadelenin en önemli temsilcisidir. Sanatçı, çalışmalarında kadınlara yönelik

şiddetin toplumsal boyutunu devletin şiddetiyle ilişkilendiren resimler üretmiştir. Spero'nun diğer çalışmalarının büyük bir kısmı tarih boyunca kadına uygulanan şiddet görüntülerini içermektedir (Yaprak, 2016). Vietnam Savaşı süresince, savaşı ve cinsel şiddet konuları alan baskı-resimler (Resim-1) yapmıştır. Sanatçı, 1970 yılından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün elindeki belgelere dayanarak, Latin Amerika'da kadınlara uygulanan şiddet ve işkenceleri de bir dizi resimle dile getirmiştir (Korkmaz, 2006). Aynı zamanda sanatçı, New York'ta 1972 yılında kurulan Artists in Residence (Mükim Sanatçılar) galerisinin kurucu ortaklarından ve o yıl Amerika'da açılan ilk kadın sanatçılar koleksiyonunun sanatçılarından birisi olmuştur.³

Resim- 1: Nancy Spero, Masha Bruskina/Gestapo Victim, kağıt üzerine baskı ve baskı kolaj, 47.5x65 cm, 1994



Kaynak: <http://www.thestoryofseven.com/inspiring/kolajda-fotografi-en-iyi-kullanan-7-sanatci/>

1970'li yıllar, kadın sanatçıların bilinçlendiği, ataerkil toplum yapısını ve baskısını sorguladıkları, kadın deneyimini ve değerlerinin önemini kavradıkları bir dönüm noktası niteliğindedir. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin'in 1971'de yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesiyle olmuştur. Nochlin, bu soruyu yanıtlarken şunu vurgular:

³ <<http://cemalden.blogspot.com/2009/10/nancy-spero.html>>

“Sanat üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de,,toplumsal koşullardan “etkilenerek” ortaya koyduğu özerk bir etkinlik değildir. ...sanat yapmanın koşulları belirli bir toplumsal çerçevede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz, yaratıcı, üstün sanatçı insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.” (Antmen, 2008)

Nochlin’e göre Michelangelo ya da Manet düzeyinde ‘kadın sanatçı çıkmamış’ olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkeklerle eşit haklara sahip olmayışıdır (Özlem Özlü, 2016). Nochlin’in bu eşit olmayış ve cinsiyet farklılığının, kadının erkek kadar yetenekli olmayışına yol açıp açmadığını, sanatsal üretime yansıyor yansımadığını da sorgulamıştır. “Neden Büyük Sanatçı Yok ?” sorusu ve beraberinde süregelen tartışmalar sonuç olarak şunu işaret etmektedir; sanat üstün güçlerle donanmış bir bireyin toplumsal koşullardan etkilenerek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine sanat yapmanın koşulları belirli bir toplumsal çevrede gelişir ve bu toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu anlamda büyük kadın sanatçıların olmaması bireysel dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmamakta, toplumsal kurumların niteliğine ve bu kurumların belirli sınıflarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır (Antmen, 2008: 135-136).

Nochlin’in makalesinin etkisiyle feminist kuramın savunucuları; kadın sanatçıları hakkında bilgi toplayarak onları sanat tarihine kazandırmayı amaçlamışlardır. Bu makaleyle birlikte feminist akım oldukça hızlı bir ivme kazanmıştır. Belki de Nochlin, feminist eleştirinin temel metni haline gelen makalesini “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” gibi tuzak bir sorunun etrafında örerken, yeni sorular sormanın, yanıtlar kadar önemli olduğunun ipucunu vermiştir. Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular (Antmen, 2008: 10-12).

Bu sorgulamalar bağlamında, feminist sanatın tarihsel gelişimi içerisinde ön plana çıkan, 1960-1980 yılları arasında etkin olan birinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların doğurganlığını ve ana tanrıça kültürünü merkeze alan, kadın bedeni, kadın cinsel organı gibi imgelerden ve biyolojik özelliklerin imgeleştirilmesine dair konulara ağırlık vermişlerdir. İkinci kuşak feminist sanatçılar ise kadının bedeninden

çok kadın bedenini kuşatmış kültürel kodların ve kadına biçilen rolleri eleştirmeye yönelmiştir.

2.2. Birinci Kuşak Feminist Sanat

Birinci dalga feminist hareket, “Kadınların giyotine gitme hakları varsa; kürsüye çıkma hakları da olmalıdır” diyen Olympe de Guoges ile başlamaktadır. İlk feminist kuşakta, “kadın olma hali ve deneyimine” vurgu yapılmaktadır. Birinci kuşak kadın sanatçılar, kadın sanatı ürünlerinin niteliklerine, değerlendirilmesine ve statüsüne ilişkin konularla ilgilenmiş ve feminist sanat eleştirisinin gelişiminde önemli rol oynamışlardır (Antmen, 2008: 19). 60’lı yılların sonlarına denk gelen bu sanatsal hareketlilik en başından itibaren, bölgesel ve kültürel olarak farklılık göstermiştir. Nitekim Batı dünyasındaki sanatçılarla Doğu’daki sanatçıların işledikleri konular bölgelerin ve kültürlerin farklılaşan sorunlarına göre değişiklik arz etmektedir. (Gauma-Peterson ve Mathews, 2008: 19).

Birinci kuşak feminist sanatçıların ele aldıkları ilk konulardan biri “büyüklük” kavramıdır. Bu bağlamda, Nochlin’e göre büyük kadın sanatçılar yoktur çünkü “büyüklük” erkeklere atfedilen olağanüstü bir özelliktir. “Nochlin, ‘sanatsal başarının belirlenmesinde kurumsal etkenlerin birincil rol oynadığını vurgulayarak, üstün yetenek ya da deha denilen gizemli, kutsal, tarifi imkânsız nitelikle donanmış büyük sanatçı mitine’ meydan okur” (Antmen, 2008: 15-16). Nochlin, Norma Broude’nin de işaret ettiği gibi erkekler tarafından belirlenmiş olan büyüklük ve sanatsal başarı kavramlarının geçerliliğini sorgulamaz. Cindy Nemser de, sanatın ve “büyüklük” olgusunun evrensel olduğunu ifade ederek kadınların sanatının “tipik olarak kadınlara özgü bir bilincin ve deneyimin ürünü” olduğu fikrini kabul etmemiştir.

Bu dönemdeki sanatsal gelişmelerin yanında feminist yazına önemli katkılar sunan isimler arasında Frances Wright, Sarah Grime, Elizabeth Cady Stanton ve Susan B. Anthony gibi isimler yer almaktadır. Feminist sanat hareketlerinin başlangıcından, 80’li yıllara kadar olan süreçte yoğun bir üretimde bulunan feminist sanatçılar, çalışmalarında kadınların ayırıcı özelliklerini göstermek istemiş, kadın ve erkeğin biyolojik ayrımının yanı sıra toplumsal ayrıma da dikkat çekerek dekoratif, küçük, minör, duygusal, amatör gibi kadına uygun görülen özelliklerin üzerine gitmeyi amaç edinmişlerdir. Bu dönem sanatçıları, kadınlara özgü nitelikleri

tanımlamaya ve yüceltmeye ya da kadınların ezilişinin tarihini ve doğasını gün ışığına çıkarmaya çalışmışlardır. Bu durumun içerisinde kadının ve ürettiklerinin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan karşıt ikizlerinin (erkek\kadın; kültür\doğa; zekâ\sezgi; akıl\duygu; sanat\zanaat) bir diğer ucunda görülmesinin sebepleri ve nedenleri araştırılmıştır (Hatice Dönmez Aydın, 2016). Örneğin; bakire kadın- peri ile fahişe- cadı ile eş değerdedir, bakire kadın arzulanırken ve iyi olarak görülürken fahişeler kötü ve ehlileşmesi gereken kadın olarak görülür. Bu durum tarih öncesi zamanlardan günümüze kadar etkisini devam ettirebilmiştir. Tarih öncesi zamanlarda kadın imgesi; kadın (tanrıça), anılan kadın (erkek sanatçının ilham perisi), satılan kadın (tüketim kültürünün baş ögesi) olarak sürüp gidiyor (Demir, 2011). Göğüsler, kalçalar, cinsel uzuvlar romantik/poetik/erotik, her neyse, erkek bakışları için çeşitli biçimler ve malzemelerle yansıtıldı/yansıtılıyor. Burada Berger'in (1993: 45–63) “Görme Biçimleri” adlı kitabında da sözünü ettiği, geçmişte erkek bakışı önünde seyirlik bir nesne olan kadının, edilginliği ve idealize edilmesine karşı bir duruş söz konusudur. Berger (1995: 63) kadının seyirlik nesne olması durumunu ve sonuçlarını şu şekilde açıklamaktadır;

“Avrupa nü sanatında ressamlar ve seyirci-sahipler erkekti, nesne olarak işlenen kişiler ise çoğunlukla kadın. Bu ters ilişki ekinimize öylesine sinmiştir ki bugün bile sayısız kadının bilincine biçim vermektedir. Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadır. Kadınlar da erkeklerin onların karşılarında yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretmektedirler.”

Bu ve benzeri ayrımların ancak kültürel yapıların içerisinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlenmiş olma düşüncesi sanat eserlerine de etki etmiştir. Amerikalı feminist sanat tarihçisi Moire Roth, 1970'lerdeki ilk kuşak feminist sanatçıların önceliğinin kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmak ve kadınların koşullarını başkalarına anlatırken sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol izlemek olduğunu belirtmiştir.

1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal hareketlilik tekrar etkisini göstermiş ve sanat aracılığıyla da birleşerek feminist bakışı geliştirmiştir denebilir. Feminist hareketlerin başından itibaren, ABD'nin batısındaki sanatçılarla doğusundaki sanatçıların öne çıkardığı konular farklı olmuştur. Bu bağlamda, New York sanatçıları kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirerek ekonomik eşitliği ve sergilerde eşit temsili hedeflerler; Batı'daki sanatçılar ise estetiğe ve kadın bilincine ağırlık verirler (Antmen, 2008). 1969'da Amerika'nın New York kentinde kurulan ilk kadın

sanat örgütü olan “Sanat Emekçileri Koalisyonu”nun parçası olarak “Kadın Sanatçılar Devrim’de” adıyla kurulan bu topluluk Antmen’e (2014: 19) göre siyasal anlamda yeterli fakat kadın sorunları konusunda yetersiz bir örgüttür.

Bu gelişmelerin yanında, 1970 yılında Lucy Lippard kadın sanatçıların galeri ve müze sergilerinden dışlanmalarına tepki olarak Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi’ni kurmuş, aynı yıl Judy Chicago ise “Fresno State College”de ilk feminist sanat etkinliğini düzenlemiştir. Daha sonraki sene Miriam Schapiro’yla birlikte California Sanat Enstitüsü’ndeki feminist sanat programında çalışan Chicago, bunun sonucunda ünlü “Kadın Evi Sergisi” gerçekleştirilmiştir. Yine 1971’de Miriam Schapiro, Judy Chicago’yla birlikte Valencia’da Kaliforniya Sanat Enstitüsü’nde “Feminist Sanat Bölümü”nü kurmuşlar ve yönetmişlerdir. 1974-78 yılları arasında Judy Chicago ona yardım eden birçok gönüllü asistanın yardımıyla oluşturulan “The Dinner Party (Yemek Daveti)” adlı çalışma beş yıllık bir emeğin ürünüdür.

Resim- 2: Judy Chicago, “The Dinner Party” (Yemek Daveti) (1974- 1978), ahşap, seramik, boya, kumaş, metal, 1463x1280x91,9 cm



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

Bu çalışma rekor düzeyde birçok izleyicinin önünde San Francisco Modern Sanatlar müzesinde sergilenmiştir. Çalışmada kadın cinsel organını temsil eden bir üçgen masanın üzerinde düzenlenmiş her biri mitolojideki ve tarihteki önemli bir kadının anısına toplam 33 temsili yer hazırlanmıştır. Kadın sembolünü veya ismi gösteren işlemeli örtüler, altın kadehler, içlerinde temel olarak dişilik organı ve

kelebek motifleri esas alınarak yapılmış kabartmalar ile birlikte porselen tabaklar kadını onurlandırmaya uygun biçimde hazırlanmıştır. Ortasında 999 kadının daha imzası bulunan üçgen masanın her bir kanadı tarihöncesi çağlardan 20. yüzyıla kadar ayırım noktalarını önemli toplumsal olayların oluşturduğu zaman aralıkları ve bu zaman aralıklarında yaşamış gerçek ya da mitolojik kadın figürlerini temsil etmek üzere düzenlenmiştir (Yeliz Selvi, 2014). Çalışma kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı amaçlamıştır.

Judy Chicago'ya The Dinner Party çalışmasına nasıl karar verdiği sorusuna;

“Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe (Avrupa'nın Entelektüel Tarihi), konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve "Kadınların katkısı mı? Hiç" dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa ben nasıl bir ilk olacağımı farz edebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımla yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü "The Dinner Party (Yemek Daveti)" ortaya çıktı. Birçok kimse bana "The Dinner Party (Yemek daveti)"den sonra yaşamlarının değiştiğini belirtti” yanıtını vermiştir (Vargı,2009).

Resim-3: Miriam Schapiro, Wonderland, tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 228x367 cm 1983



Kaynak: <https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394>

Genel olarak Batı sanatında kadınların ürettiği dekoratif sanat ürünleri işlevsellik değerini aşmadığı gerekçesiyle zanaat olarak değerlendirilmiş, yüksek sanat kategorisine kabul edilmemiştir. Bu bağlamda sorgulamalarda bulunan sanatçılardan Miriam Schapiro, kendi keşfi olan ‘famaj’larıyla sanat-zanaat ayrımının kökenlerini sorgulamıştır.

Schapiro “Femmage” adını verdiği, dantel, kumaş parçaları, düğme, payet gibi genellikle kadınların el işlerinde kullandıkları sıradan nesnelere ölçülü aralıklarla kullanıp, üst üste bindirerek, kolaj tekniğinde kendine ait bir tarz geliştirmiştir (Korkmaz, 2006). Bu bağlamda üretimler yapan sanatçılar, kadınların el becerilerinden öteye gidemediği düşüncesine tepki olarak çalışmalarını yapmışlardır.

Birinci kuşak feminist sanatçılar birbirinden değişik yöntemler kullanarak ‘kadınlığın ayırıcı yönlerini’ ortaya çıkarmaya çalışırlar (Antmen, 2008). Bu konuyu ele alan diğer önemli sanatçı Belçikalı Marie-Joe Lafontaine’nin çalışmalarında, Miriam Schapiro’nun çalışmalarının özündeki kadın zanaatçılığının ağır işçilik gerektiren emeğine saygı vardır. Lafontaine seçtiği pamuk tuvaleri, sanat yapıtı ilişkisinden uzaklaştırarak felsefi bir spekülasyona neden olur. Sanatçı boyadığı yünlerle tuvali dokur ve örülmüş yüzeyin arkası da benzer bir doku yaratır. El sanatlarının hoşça giden yanını ve sanatçının emeğini gösteren bu işlerle, tuval yüzeyini formlarla kompoze edilmesine karşıdır (Berna Kaya Okan, 2013). Böylelikle hem erkeklerin kadınsı buldukları ve zanaat olarak değerlendirip küçümsedikleri dokuma tarzı ile eril bakış açısını tartışmaya açmış hem de özgün bir kadın stili oluşturmayı başarmıştır.

Amerikalı sanatçı Jackie Winsor ise 1970’lerin ortalarında yaptığı ince bir emek ürünü olan kutuları, küpleri, kadınlığın, sevginin, inceliğin izlerini taşıyan zarif bir örnek oluşturmakta ve erkek egemen estetiğe açıkça meydan okumaktadır denebilir (Kaya Okan, 2013). Sanatçı çalışmalarında ip, sicim, kesilmiş ağaç parçalarını kullanarak yuvarlak ve kavisli hatları kadınlarla özdeşleştirenlere inat feminen bir duyarlılıkla küp şeklinde çalışmalar yapmıştır.

Resim-4: Jackie Winsor, #1 Rope, tahta ve kenevir, 102 x101x 101 cm, 1976



Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/77.73/>

1971’de kurulan “Sanatta Kadınlar” adlı örgüt ise kuruluşundan iki yıl sonra, New York Kültür Merkezi’nde, yüz dokuz çağdaş kadın sanatçının eserlerinin yer aldığı “Kadınlar Kadınları Seçiyor” adı altında bir sergi açmıştır. Bu sergi, Harris ve Nochlin’in “Kadın Sanatçılar 1550-1950” başlıklı sergilerine varana dek düzenlenmiş birçok benzer sergilerin en önemli ve ilklerindedir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 19-20). Bu gelişmelerle birlikte 1971’de New York’ta “Women’s Interart Center” açılmış, ayrıca aynı dönemlerde kadın sanatçıların halen etkinliklerini sürdürmekte olduğu “A.I.R” ve “SOHO 20” gibi farklı galeriler de kurulmuştur. 1972 yılında kurulan “Feminist Art Journal” çağdaş sanat eleştirisine feminist bir perspektif kazandırmıştır.

Resim-5: A.I.R Galeri



Kaynak: <https://www.airgallery.org/>

1970'li yıllarda feminist sanat ABD'nin yanı sıra diğer ülkelerde de etkisini göstermeye başlamıştır. Almanya, İsveç ve Danimarka'da feminist etkinlikler 1970'lerin ilk yıllarında başlar ve bu ülkelerde de durum Amerika'daki etkinliklere benzer niteliktedir. İngiltere'deki feminist hareketin ilk örneği hiç şüphesiz Amerikan feminizmdir ki özellikle Lucy Lippard'ın, Linda Nochlin'in çalışmaları ve "Feminist Sanat" dergisi bu bakımdan etkili olmuştur (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 24). Fakat Amerika'daki feminist sanatçılar kadın erkek eşitliğinden çok kadın izleyici kitlesine odaklanarak radikal feminizme yönelmişlerdir. İngiltere'de özellikle dikkatleri üzerine çeken en önemli olay, günümüzde de yayınına devam eden Feminist dergi kolektifi "Spare Rib"ın 1972 yılında yayınlanmaya başlamasıdır (Dönmez Aydın, 2015). Yine 1972 yılında "Kadın Sanatı Tarihi Kolektifi" kurulmuştur. 1979'da da "Block" adlı dergi çıkarılarak önemli feminist makaleler yayımlanmıştır. Yazar Lucy Lippard'ın 1975'te Güney Avustralya'yı ziyareti ise bu ülkede feminist hareketlerin hızlanmasını sağlamıştır.

2.3. İkinci Kuşak Feminist Sanat

Birinci kuşak feminist sanatçılar gibi ikinci kuşaktaki feminist sanatçılar da öncelikle bedenleri üzerindeki haklarını geri alma yoluna gitmişlerdir. 1970'lerin sonlarında ortaya çıkan ikinci kuşak feministlerle beraber, 80'li yıllarda kadının toplum içindeki konumu psikanaliz, yapı sökülme ve post-yapısalcılık gibi düşüncelerle irdelenmiştir (Ecem Özensoy, 2016).

Üretimlerinin kaynakları bakımından birinci kuşak ile ikinci kuşak sanatçıları arasında farklılıklar görülebilir. Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların kendilerine özgü ürettikleri ürünlerle, kadın olma hali ve deneyimine vurgu yaparken, ikinci kuşak sanatçılar, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilenip, sanat üretimini, sanata değer biçme kriterlerini ve sanatçının rolünü sorgulamışlardır (Gülcan Şenyuvalı, 2010).

İkinci kuşak feminist sanatçılar, kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı sorununu bir yana bırakırlar ve yalnızca kadına özgü olanın doğasını incelemek yerine cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini araştırırlar (Antmen, 2014: 43). Genelde ele aldıkları konular toplumun oluşturduğu kültürel etkileri çözümlenmek, kadınlara dayatılan toplumsal baskıyı irdelenmek ve ataerkillik bir toplumda kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilenmektir. Bu sanatçılar, kadının erkekten farklı olarak

sahip olduğu değerleri yeniden keşfetme arzusunun yanında kadınsılığı yücelten ve kadınsılıktan türeyen çeşitli yaklaşımlar geliştirerek var olmaya çalışmışlardır (Dönmez Aydın, 2016). Bu dönemin sanatçıları temsil olgusunu araştırmalarının temelini yerleştirmiş; sınırlarını erkeklerin koymuş olduğu ve sınırlılıklarını erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamışlardır (Özüdoğru, 2010:114). Gouma-Peterson ve Matthews'ın söylediği gibi:

“...temsil, kültürdeki hâkim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlarımız için geçerlidir.” (Gauma-Peterson, ve Patricia, 2008)

Bu temsil yaklaşımı bağlamında, ikinci kuşak feminist sanatçılardan Mary Kelly'nin 1973- 1979 yıllarında üretmiş olduğu “Doğum Sonrası Belgesi” isimli çalışması bu bakış açısını destekleyen en önemli örneklerindedir. Yüz otuz beş parçadan oluşan bu çalışma, sanatçının oğluyla ilişkisini diyagramlar, yazılar, beden izleri kullanarak yansıtmaktadır. Sanatçı oğlunun beş yaşına kadar olan gelişimini disiplinler arasında altı bölümde işlemiştir.

Resim-6: Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi, Her biri 13x18cm, 1977



Kaynak: http://www.postmastersart.com/artists/mary_kelly/PPDDocV.html

Kelly, “Doğum Sonrası Belgesi”nde annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla, anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğünü yapı sökümüne uğrattır. Ruhsal süreçlerin keşif planını çıkararak, anneliğin biyolojik

olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar. İşin bir dizi saydam kutuda teşhir edilen bölümü (Documentation III), anne ile oğlu arasındaki ‘konuşmalar’ın kayıdır; konuşmalar çocuk okula başlamak üzere aileden ayrılacağı sırada gerçekleşmiştir. Her kutu çocuğun çizdiği deseni, sözlerini, annenin tepkisini ve annenin günlüğünü içerir. Bu bilgiler, “annelik” (ataerkillik) çerçevesinde annenin öznelliğinin inşasını açıklayan Lacancı bir psikanalitik metinle desteklenir. Bu durum izleyicinin aynı anda birden fazla durumu kurgulamasına olanak sağlar (Antmen, 2008). Yani Kelly, biyolojik özelliklerine dayanan bir kadınlığı incelemek yerine, “biyolojik kökenli olduğu düşünülen ve kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunu kültürel-toplumsal bir biçimde” sorgulamıştır (Antmen, 2008:242).

Sanatta bir diğer feminist sorgulama bağlamında hem birinci kuşak hem de ikinci kuşak feministler kadının seyirlik bir nesne olarak kullanılmasına karşı çıkmıştır. Kadının izleyici-izlenen olduğu konumu yok sayılarak etkin bir özneye dönüştürülmesi sorunsal ikinci kuşak feministlerin gündemini daha çok meşgul etmiştir denebilir. Mary Kelly bu konuyla ilgili şunları belirtmektedir;

“Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, bakışın nesnesi olarak kadınlık kavramını vurgulaması için gereken yabancılaşma araçlarını bulamamıştır” (Gauma-Peterson, ve Patricia, 2008).

Resim-7: Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri



Kaynak: <http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/>

Laura Mulvey’in erkek egemen bakışı üstüne geliştirmiş olduğu bakış kuramından yola çıkarak işler üreten Cindy Sherman’in eserlerinde kadının seyirlik

nesne olma haliyle veya kadının seyirlik nesne iken seyreden olması haliyle karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bu bağlamda ürettiği “İsimsiz Film Kareleri” isimli fotoğraf serisinde de Hollywood film karelerini yeniden oluşturup, bu karelere kendini koyarak bakışın öznesi ve nesnesi sorununa değinmiştir (Özüdoğru, 2010).

1985’te feminist sanatçıların bir araya geldiği “Gerilla Kızlar (Guerrilla Girls)” adlı bir grup kurulmuş ve bu grup sanat dünyasındaki kültürleri yıkmak adına önemli çalışmalarda bulunmuş, grup üyeleri kendi isimleri yerine tarihteki kadın sanatçıların isimlerini kullanmışlardır. Bu grup, 1980-1990 yıllarında cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, sosyal adaletsizlik gibi konularla savaşmış ve Yeni Sağ’ın ortaya çıktığı dönemlerde kürtaj hakkı, cinsel taciz, Körfez Savaşı, işsizlik, evsizler, Amerikan dış politikası gibi konuları sorgulamış en uzun ömürlü sanat gruplarından biridir. Amaçları ise sanat dünyasındaki cinsiyet ayrımcılığının görünürlüğünü sağlamaktır denebilir.

Resim-8: Gerilla Kızlar (Guerrilla Girls), “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girmeleri için çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985



Kaynak: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/guerrilla-girls-soruyor-avrupada-daha-mi-kotu-i-12430>

“Gerilla Kızlar” grubunun sorguladığı konulardan birisi de önemli müzelerdeki eserlerin birçoğunun nü kadın imgeleri içerirken, eser sahibi kadın sanatçılara bu müzelerde pek rastlanmamasıdır. Grubun “Modern Sanatlar Müzesi”ne hitaben hazırladığı bir afişte “Gerilla Kızlar”, Ingres’in ünlü “Odalık” eserindeki nü kadın figürün portresi yerine grubu temsil eden bir “goril başı imgesi (goril maskesi)” yerleştirmiştir. Afişteki bu imgenin hemen yanında bulunan başlıkta “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?” yani “Modern Sanatlar Müzesine girebilmek için kadınlar çıplak olmak zorunda mıdır?” yazmaktadır. Soru başlığının altında yazan bilgi metninde de “Less than 4% of artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female” yani “Müzeye katılan

sanatçıların yüzde dördünden azı kadın iken, sergilenen çıplak figürlerin yüzde yetmiş altısı da kadındır” yazmaktadır. Posterin en alt kısmında ise imza niteliğinde, kendilerini “Sanat Dünyasının Vicdanı” olarak lanse eden “Gorilla Kızlar” yazısı bulunmaktadır. Grup bu provokatif çalışmalarında, sanat tarihinde müzelerde sergilenen çıplak kadın sayısına dikkat çekmiş ve eserlerin erkekler için cinsel nesneyirlik nesne olmalarını eleştirmiştir. Grubun çabaları ve diğer feminist hareketlerin etkisi meyvesini vermiş olacak ki daha sonraki yıllarda kadın sanatçıların isimleri müzelerde daha sık duyulmaya başlamıştır.

Feminizmle ilgili kişisel çıkışlardan biri de 1989 yılında Jenny Holzer’in, solo gösterisini New York’taki Guggenheim Müzesi’nde sergilemesidir. Rebecca Horn ise 1993 yılında her sanatçının şiddetle arzuladığı Londra Tate Galeri tarafından verilen ödüle layık görülmüştür. Horn’un bu başarısından sonra bir başka önemli gelişme İngiltere tarafından verilen Turner Ödülü’nün ilk defa bir kadın sanatçı olan Rachel Whiteread’a verilmesi olmuştur. Ticari piyasada ise sanatçılar Susan Rothenberg ve Rosemaria Trockel’in bazı eserlerini çok yüksek fiyatlara satmaları da önemli gelişmelerdendir (Grosenick, 2005).

Bu dönemde feministler, hem ideoloji ve bilim hem de kültür, özel yaşam ve siyasal alanlarda mücadelelerine devam etmişlerdir (Gün Taş, 2016). Kadınların, dil, araçsal semboller gibi sosyal araçların eril nitelikler taşıması ve sosyal ortamın eril özellikleri nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları da söylenebilir. Bu bağlamda, feminist sanat hareketlerinde geçmişten itibaren uzun yıllardır toplumsal cinsiyetin oluşturmuş olduğu ve kadınların edilgenlik durumlarının değiştirilmesi üzerine çabalarının yanında, kadın sanatçılar olarak da kimliklerini var edebilmeleri ve sanat kamusu tarafından kabul görmeleri uzun ve mücadelelerle dolu bir sürecin sonunda gerçekleşebilmiştir.

2.4. Türkiye’de Feminist Sanatın Gelişimi

Dünyada feminizmi etkileyen ve hazırlayan nedenlerin yansımaları doğal olarak yakın dönemde Türkiye’de de görülür. Cumhuriyet dönemiyle, Türkiye’nin Batılılaşma hareketleriyle paralel, Türk kadınına insan haklarına ilişkin kazanımlar verilmeye, kadının kimliğinin ve kadın sanatçıların konumu batı örnekleri ile hızla şekillenmeye başlamıştır. Daha geçmiş zamanlara bakıldığında ise feminist

düşüncenin ilk izlerinin, Osmanlı'da II. Meşrutiyet (1908-1922) döneminde görüldüğü söylenebilir.

Osmanlı'nın aydın aile kızlarının sanata yönelimlerinin, güzel sanatlara olan meraklarının İstanbul merkezli olarak başlaması gayet doğaldır. Hatta o dönemin kadınlarının örgütlendikleri ve topluma ulaşmayı, dernek kurarak ve dergi çıkartarak gerçekleştirdikleri görülür. “Şükûfezar”, “Hanımlara Mahsus Gazete”, “Demet” ve “Kadınlar Dünyası”, Osmanlı'da yayınlanan kadın dergilerindedir (Aydın, 2015). II.Meşrutiyet döneminde kurulan kadın dernekleri (İttihat ve Terakki Kadınlar Şubesi, Kadınları Esirgeme Derneği, Halide Edip'in kurduğu Teali Nisvan Cemiyeti, Osmanlı Kadınları Terakkiperver Cemiyeti, Osmanlı Cemiyet-i Nisaiye, Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan, İslam Kadınları Çalıştırma Cemiyeti gibi) kadınların eğitilmesi, iş sahibi olmaları, toplumsal hayatta aktif görev almaları için çalışmışlar, çıkarılan gazete ve dergiler (Kadın Mehasın, Kadın Bahçesi, Kadınlar Dünyası, Kadın Hayatı, Kadınlar Duygusu, Kadın Kalbi gibi) kadının lehine üstlenilen sorumluluklar ve bu sorumluluklar çerçevesinde yazılan yazılarla ifade özgürlüğünün gelişmesinde büyük rol oynamışlardır (Zafer Toprak,1992).

II. Meşrutiyet döneminde demokrasi kavramıyla birleşen feminist hareket Avrupa'daki gibi oy hakkı mücadelesi şeklinde siyasi nitelikli değil, çalışma hayatına girme, eşit eğitim, evlilik, boşanma hukukunda kadının lehine düzeltmeler yapılması için mücadeleyi esas almıştır (Coşmuş, 2008). Ancak bu dönemde kadınlar toplumsal yaşam içerisinde kendini gösterdikçe sorunlar ortaya çıkmış bu sorunlar beraberinde siyasi tartışmalara neden olmuştur. Osmanlı döneminde kadının konumuyla ilgili olan bu tartışmalar Cumhuriyet devrimiyle birlikte batıcı düşüncenin benimsenmesiyle ortadan kalkmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ilk yıllarında toplumsal yaşamda kadının yeri, kadınlığın ne ifade ettiği ve batılılaşma sürecinin başlamasıyla da kadın hakları, kadınların toplumsal hayattaki rolü ile ilgili tartışmalar kamusal alanda önemli yer tutmaya başlamıştır (Coşmuş, 2008). Türkiye'de feminist düşünce, 1975-1980 arası Birleşik Milletler tarafından “Kadın On Yılı” olarak kabul edilmesinin de etkisiyle kendini iyice göstermeye başlamıştır. 1980'ler Türkiye'si feministler için politik bir dil oluşturma, örgütlenme biçimlerini tartışma ve deneme, sınıfsal, kimliksel, ideolojik farklılıkların göz ardı edilip ortaklığın keşfedildiği bir dönem olmuştur (Aksu Bora, 2004).

1980’li yıllar, askeri darbenin etkisiyle, öncesindeki kadın haklarını geliştirme çabalarının yerine feminizmi benimseyen, kadın sorunlarına değinen yeni oluşumların başlama yılları olmuştur. Feminist bilinç kadınların çabalarıyla üniversite, sendika, meslek örgütü gibi karma yapılar içindeki özerk birimlere kadar her alanda etkili olmaya başlamıştır. Feminist kelimesini benimseyen bir grup kadın 1983 yılında haftalık Yazko Edebiyat’ın “Somut” dergisinde “Feminist” bir sayfa çıkartmak için harekete geçmiş, yazılı basın yoluyla feminist düşünceler geniş okur kitleleriyle paylaşılmaya başlanmıştır. Aynı yıl kurulan “Kadın Çevresi” adlı yayıncılık-hizmet danışmanlık şirketi sağlık, yasal konular, şiddetten boşanmaya kadar pek çok soruna ilişkin kadınların bilgi açığını giderme işlevi görmüş ve feminist klasiklerin birçoğunun Türkçeye çevrilmesini sağlamıştır (Coşmuş, 2008). 1987’de ise ayrımcılıklara karşı “Kadın Derneği” kurulmuştur.

1990’lı yıllara gelindiğinde Türkiye’de feminist kadınların dile getirdiği en önemli nokta, sadece kadınlara kamusal alan içerisinde yer açmak değil, kamusal alanı kadın değerleri doğrultusunda yeniden oluşturmak, erkeği vurgulayan kavramları (bilim adamı) kaldırmak, erkek egemen yapıyı yıkmaya çalışmaktır. Bu düşünceden yola çıkarak Türkiye’de ilk defa 4 Ekim 1989’da İstanbul Üniversitesinde “Kadın Araştırma Merkezi” kurulmuştur. Bu yıllarda kadına gösterilen şiddet konusunda ve kadın bedeni konusunda feministler tepkilerini dile getirmişlerdir. Kadın hakları ile ilgili önemli kanuni gelişmelerden biri de Ocak 1998’de 4320 sayılı “Aileyi Koruma Kanunu” yürürlüğe girmesi olmuştur. Kurulan “Kadın Sığınma Evleri” devletin desteklediği sosyal hizmet kurumlarından sayılmış ve kadınların mevcut sosyal yardım ve hizmetlerden yararlanması sağlanmıştır.

Bu noktada Cumhuriyet’in ilanı ile kadının toplumsal alandaki konumunu iyileştirmeye yönelik hakların sadece verilmiş değil aynı zamanda kazanılmış haklar olduğunu söylemeye olanak tanıyan feminist kadın sanatçılara da dikkat çekmek gerekir. Feminist sanat hareketleri Kuzey Amerika ve Batı Avrupa’da 1960-1970 yıllarına dayanırken, Türkiye’de feminist hareketler bağlamında kadınların kendi bedenlerini kullanarak sanat alanında seslerini duyurmaya başlamaları 1990’lı yıllara rastlamaktadır. Özellikle 1990 sonrasında, kadın meselesini sorunsallaştıran sanatçı sayısının giderek arttığı gözlemlenebilir (Şenyuvalı, 2010). Bu yıllar Türkiye’de kadınların kadın kimliği etrafında kitlesel olarak bir araya gelmeye başlamaları da bu dönemde olmuştur (Antmen, 2014). Türkiye’deki sanat ortamının cinsiyetçi yapısı

nedeniyle kadınların sergilerden, akademiden, sanat eleştirisinden, küratörlükten ve sanat tarihinden dışlandığı söylenebilir (Şenyuvalı, 2010). Fakat Türkiye’de erkek sanatçıların öncülüğünde gelişen, bu sanatsal modernizme eklemleme çabası, kadın sanatçıları için yirmi yıllık bir sürece yayılan bir dönemde yavaş yavaş da olsa önemini yitirmeye başlamıştır” (Antmen, 2014: 119).

Türkiye’de feminist sanat Batı’daki gibi yükselişe geçmemiş olsa da 1970’li yıllarda bazı kadın sanatçıları, kadın olmanın önemini anlatan işler ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu bağlamda yapılan ilk işler 1970 yıllarında ortaya çıkmıştır. Bu yıllardaki kadın sanatçıları kullandığı malzeme ve tekniklerle yenilikçi olduklarını göstermişlerdir. 1970’li yıllarda Türkiye’de feminist sanatın önemli temsilcilerinden olan Nil Yalter, uluslararası alanda da feminist sanatın önemli isimlerinden biridir (Tuğba Taş, 2013: 153).

Resim- 9: Nil Yalter, Başızsız Kadın veya Göbek Dansı, video, 1970



Kaynak: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>

Sanatçı bu yıllarda “Direnen Kadınlar” adında bir grup kurmuş, ayrıca sanatçının “Başızsız Kadın veya Göbek Dansı” isimli video çalışması 1974’te Paris Modern Sanatlar müzesinde gösterilirken, Türkiye’de bu çalışmanın gösterimi 2008 yılını bulmuştur. Sanatçı, sanatla sosyoloji ve etnografinin politik bir bağ aracılığıyla

birleştirilmektedir.⁴ Nil Yalter'in işlerinin Türkiye'de keşfedilmesinin 1990 sonrası yıllara rastlaması tesadüf değildir, bu durum Türkiye'de feminist sanatın bu yıllarda yükselmesiyle ilişkilidir.

Yalter gibi 1970'li yıllarda toplumsal cinsiyet konusunu gündeme getiren diğer isimlerden biri de Nur Koçak'tır. Koçak, popüler kültürde kadına yüklenen rollerden yola çıkarak, foto-gerçekçi tarzda, fotoğrafların yeniden resmedilmesine dayalı büyük boyutlu resimler üretmiştir. Sanatçının "Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar" başlıklı serisinde de sanatçı, kapitalist düzenin kadını nesne olarak sunması fikrinden yola çıkarak kadınların kullandığı nesnelere ve nesne olarak kullanılan kadın bedenlerini eserlerine yansıtmıştır. Koçak'ın serisinin ilk resmi olan 1977 tarihli "Hommage a Vasarely" adlı resmi, Antmen'in belirttiği gibi "popüler kültüre sinmiş erkek egemen reklam dili ve estetiğiyle çağdaş Türk sanatının dağarcığına yeni bir konu ve bakış açısı getirmiştir" (Antmen, 2011: 76-77).

Resim-10: Nur Koçak, Nesne Kadın I ya da Vasarely'e Saygı, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm, 1977



Kaynak: <https://fusunkavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-205-fotogercekcilik-hiperrealizm-2/>

Koçak, daha sonraki yıllarda yaptığı çalışmalarda da kadının toplumdaki yerine dair eleştirilerine devam etmiştir. Antmen'in (2011: 77) kitabında belirttiği üzere Koçak, 1970'lerin sonlarından itibaren yapmaya başladığı aile portrelerinde "kız çocuklarına yüklenen misyonu devlet feminizmine tabi olmuş Cumhuriyetçi kuşağın ağır nostaljisiyle" resmettiğini söylemiştir.

⁴ <<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>>

Resim- 11: İpek Duben, “Şerife”, Tuval üzerine yağlı boya, 180x130cm, 1981



Kaynak: <http://www.banucarmikli.com/sanat-havada-ucusan-toz-gibidir-ipek-duben-soylesisi/>

İpek Duben'in 1982 yılında ürettiği “Şerife” serisi de kadının toplumdaki yerini sorgulayan öncü çalışmalarındandır. Bu serisinde sanatçı, askılıklarında duran kadın giysilerini resmetmiştir. Sanatçı adeta kadınların elbiselerdeki yokluğuyla, kadının toplumsal konumdaki görünmezliğine dair sorgulamalarda bulunmuştur. Aynı zamanda seride köyden kente göç etmiş ama kent içinde kadın olarak kendisini var edebilecek konulardan yoksun bırakılmış kadınlar da temsil edilmektedir denebilir.⁵

2009 yılında İstanbul Karaköy'de düzenlenen, birçok Feminist kadın sanatçının katıldığı “Haksız Tahrik” adlı sergiyle, yakın dönemi kapsayan, Türkiye’de Feminist söylemlerin dile getirildiği başarılı bir sanatçı kolektifi örneği olarak karşılaşılmaktadır. İsmi, Türk Ceza Kanunu'nun "ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler" başlığı altında düzenlenen, töre, namus, ırz cinayetlerini besleyen, kadına uygulanan şiddeti adeta imrendiren bir madde olarak varlığını sürdüren, 5237 sayılı "haksız tahrik indirimi" maddesinden alan sergi, tiyatrodan standup’a, resimden fotoğrafa, performanstan heykele farklı disiplinlerden işleri içermektedir.

Küratörlüğünü Canan Şenol'un yaptığı bu eylem-sergi, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde açılarak, güncel sanatın içinden ve dışından feminist aktivist ve teorisyenlerle, feminist söylemlerle iş üreten birçok profesyonel sanatçıyı bir araya

⁵ < <http://sergiyazilari.blogspot.com/2012/11/ipek-duben.html?m=1> >

getirmiştir.⁶ Ayrıca “Haksız Tahrik” sergisi, ismini, ceza kanunundaki maddeden almanın ötesinde, içeriğini pratik yaşamda kadının "tahrik" unsuru olarak ele alınmasına da odaklanmaktadır denebilir. Bu bağlamda sergi, izleyiciyi bir katılımcı gibi konumlandırarak, onu, kadınlara yapılan her türlü siyasi, kültürel ve toplumsal ayrımcılık üzerinde düşünmeye, bununla savaşmak için mücadele biçimleri üretmeye çağırmaktadır denebilir.

Resim- 12: Güneş Terkol, "Ben Yaktım O Yandı", kumaş, dikiş, strafor, 110 cm x 62 cm x 144 cm, 2009 (Haksız Tahrik Sergisi'nden)



Kaynak: <http://gunesterkol.blogspot.com/2009/02/haksz-tahrik-hafriyat-karakoy-8-31-mart.html>

2011 yılında İstanbul Modern’de düzenlenen “Hayal ve Hakikat” sergisi ise Türkiye’deki kadın sanatçıların geçmişten günümüze, yüz yılı aşkın bir süredir ürettiği üretimlerini içermektedir. Sergi, Osmanlı döneminden başlayarak günümüz çağdaş kadın sanatçılarına kadar ulaşan feminist sanat bağlamında üretilen örnekleri izleyiciye sunmaktadır. Adını ilk Türk kadın romancı Fatma Aliye’nin Ahmet Midhat ile birlikte kaleme aldığı 1891 tarihli “Hayal ve Hakikat” adlı romanından alan “Hayal ve Hakikat” sergisinde, resimden videoya birçok farklı sanat disiplinine yer verilmektedir.

⁶<<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/>>

Modern ve çağdaş Türk sanatı tarihinin özeti niteliğini taşıyan “Hayal ve Hakikat” sergisi, hayat hikâyeleri ve üretimleri hakkında fazla bilgiye sahip olunmayan ve öncü kadın sanatçıları, yeniden keşfedilen modernleri ve neredeyse son kırk yıldır çağdaş sanat ortamını düşünsel tavır ve pratik eylemleriyle yönlendiren yetmiş dört sanatçıyı birbirine bağlamaktadır.⁷ Modern ve çağdaş sanatta kadın sanatçıların öncü ve eleştirel pozisyonlarını merkez alan sergi, Türkiye’nin sosyokültürel tarihine de yeni ve alternatif bir bakış sunmaktadır.

Resim-13: Hayal ve Hakikat, İstanbul Modern



Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/hayal-ve-hakikat_23.html

Tüm bu bilgiler bağlamında, Batı sanatında kadınların sanatsal ürünlerinin büyük bir kısmı, erkekler tarafından ele geçirilmiş sanat tarihi söylemlerinde kadın temsilinin yapı söküme uğratılması üzerine kuruluyken, bizim sanat tarihimizin geçmişte ya da güncel hiçbir kesitinde kalıplaşmış kadın imgelerinin üzerine gidilmemiştir (Antmen, 2011: 69).

“Kadınlar toplumu erkek egemen değerlerden kurtarmak için toplumsal bir mücadele vermek ve bu yolda ilerleme kaydetmek adına bütün mecralardan yararlanmalıdır ve kadın bunu binlerce yıldır erkeğin erotizm, cinsellik ve güzellik konusunda, heykelde, resimlerde, romanlarda, filmlerde, tiyatrodan desenlerde vs. gayret, enerji ve sertlik adına tümüyle kendi değerlerini yansıttığını bilerek sanatlar alanında da yapmalı böylece bilincimizi etki altına almalıdır. Zaman içinde başarılacaktır.”

Valie Export, Kadınların Sanatı: Bir manifesto, 1972 (Antmen, 2008).

Feminist sanat bağlamında, dünyada ve Türkiye’de üretilen tüm işlerde feminist karşı çıkışların ve göz ardı edilenin ön plana çıkarılmasının yansımaları görülebilmektedir. Feminist konu ve gündemlerinden beslenen ve bu doğrultuda imgeler yaratan ve izleyiciye sunan sanatçılar, fikirlerini ifade edebilecekleri sanatın

⁷ <https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/hayal-ve-hakikat_23.html>

her türlü alan ve tekniğini kullanmışlardır. Bu teknikler arasında daha çok ön plana çıkanlar ise kadın olmayı anlatan ve “iplik sanatı” olarak da anılan “işleme, dikiş, nakış ve örme” gibi tekniklerdir. Bu tekniklerin öne çıkması bu tezde ele alınan sanatçı seçimlerinde de etkili olmuştur.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST ÜRETİM PRATİKLERİNDEN İŞLEME, DİKİŞ, NAKİŞ, ÖRME GİBİ TEKNİKLERİ KULLANAN SEÇİLMİŞ TÜRK KADIN SANATÇILAR

Toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyet bağlamında bu tezin kapsamına alınan feminizm ve feminist ifade biçimlerinin bir uzantısı olarak karşılaşılan feminist sanat kavramları önceki bölümlerde tanıtılmış, örneklerle açıklanmaya ve incelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ise toplumsal cinsiyet meselelerini eserlerinde kullanan, bunu da feminist sanatın üretim pratikleri içerisinde ön plana çıkan “iplik sanatı” olarak anılan tekniklerle yapan günümüz Türk kadın sanatçıları bazı eser örnekleriyle beraber incelenmektedir.

3.1. Canan (Şenol)

Feminist üretim pratikleri içerisinde toplumsal cinsiyet meselelerini kullanan günümüz sanatında üretimleriyle ön plana çıkan Türk kadın sanatçılardan biri olan Canan Şenol, 1970 yılında İstanbul’da doğmuş, lisans öğrenimini 1990 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde tamamlamıştır. İlk kişisel sergisin “Bıyık Kedide de Vardır” başlığıyla “x-ist”te 2010 yılında gerçekleştiren sanatçı, İstanbul ve Almanya’da çeşitli ödüller kazanmış ve rezidans programlarına katılmıştır. Şenol’un 2007 yılında Platform Sanat Merkezi İstanbul’da ve 2010’da Paris Pompidou Kültür Merkezinde gerçekleşen “Hicap” adlı performansı, 2007 yılında “Masa Projesi” adı altında İstanbul’da sergilenen “Bahnâme” çalışması, 2006’da Amsterdam’da Festival De Rode’de yer alan “Perde Arkası” çalışması ve 2000 yılında İstanbul’da 134 sanatçının yer aldığı ve kendisinin “Nihayet İçimdesin” adlı çalışmasının bulunduğu “Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar” gibi sergileri İstanbul, Almanya ve Hollanda’da oldukça ilgi görmüştür.⁸

Sanatçı, genel anlamda sanat üretimlerinde her türden ve kategoriden ayrımcılığa karşıt bir politika izlemektedir denebilir. Bu bağlamda Şenol, kendini; performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini

⁸ <<http://www.sanatatak.com/view/canan-kayboldu>>

üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlamaktadır.⁹ Sanatçının üretimlerinde karşılaşılan, kadın, aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi, baskı ve şiddet gibi konular ele aldığı konulardan birkaçıdır. Özellikle toplumsal cinsiyet konuları bağlamında sanatçının çalışmalarında kadınlar üzerindeki toplumsal baskıyı vurgulamak üzere; cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konularla karşılaşılabilir. Birçok farklı alanda ve medyumda eserler veren sanatçının bu tezde bazı “iplik sanatı” bağlamında ürettiği işlere yer verilmiş ve incelenmeye, çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sanatçının iplik sanatı bağlamında ürettiği, 2016 yılında Rampa’da, “Işıl Işıl Karanlık” ismiyle sergilenen aynı adı taşıyan serisi, teknik olarak dikiş ve işleme gibi unsurlar içermektedir. Sanatçının bu serisi özellikle uzak doğu minyatürlerindeki figür ve imgeleri anımsatmaktadır. Fakat sanatçı bu imgeleri kağıt ve benzeri maddeler yerine kumaşa işleyerek, boya yerine kumaşların renk ve yapılarından faydalanarak oluşturması ve bu çalışmalarını çok büyük boyutlarda yapmasıyla eklektik bir tarz oluşturmuş esinlendiği klasik minyatürü çağdaş sanatla buluşturmuştur. Sanatçının masalsi bir dil üzerinden ürettiği bu seri, arzuya bakışı, çıplaklığı ele alışı, hem kurban hem kahraman kadını anlatmasıyla dikkat çekmektedir.¹⁰

Işığın karanlıkta bıraktığı gölgelerle, üç parçadan meydana gelen “Işıl Işıl Karanlık” serisinde yer alan “Büyük Biraderin Gözü: Ankara” adlı çalışma, Ankara patlamasına ithafen yapılmış bir çalışmadır.

Çalışmada yirmi iki tane çıplak insan figürü, beş tane yılan figürü, çalışmanın orta kısmında yer alan büyük bir göz imgesi ve ateşi anımsatan altın sarısı şekiller görülmektedir. Çıplak figürler cinsiyetlerini belli eden imgelerle betimlenmiştir. Bu bağlamda kadın erkek arasındaki ayrıma dikkat çekilmiş olabileceğini söylemek mümkündür. Özellikle sağ ve sol tarafta kümelenmiş figürler arasında daha çok erkek figürler belirgin ve sayıca fazla olup, kaçmaktalar gibi görünmekte, bakışları da orta kısımda yılanların ve ateşin çevrelediği insanlara doğru yönelmektedir.

⁹ <<https://dergipark.org.tr/download/article-file/203697>>

¹⁰ <<http://www.sanatatak.com/view/canan-yillardir-tek-bir-performans-yapiyor>>

Resim- 14: Büyük Biraderin Gözü: Ankara, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 200x410 cm, 2015



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>

Çalışmaya figüratif bir anlatım hâkim olup, figürler üç boyutlu etki verebilecek gölge ve ışıklar kullanılmadan, sadece ten rengini içeren tek renk kumaşlarla betimlenmiştir. Belirgin bir üç boyutlu mekân illüzyonu da kullanılmadığından doğrudan bir perspektif bakış görülmemekte, fakat figürlerin birbirini önünde ve arkasında betimlendiğini belli edilmektedir. Bu bakımdan eser ve kompozisyon minyatürleri anımsatmaktadır.

Tül üzerine işlenen figürler, farkı ten renkleriyle tasvir edilirken çalışmada yer olan parlak mavi, altın sarısı, siyah gibi renkler çalışmadaki zıtlık, yoğunluk ve leke gibi unsurları zenginleştirmiştir. Yılan figürlerinin ve alev biçimindeki şekillerin parlak renkte betimlenmesi çalışmaya boyut kazandırmıştır. Kompozisyonun iki yanında kümelenen insan figürleri betimiyle de birim tekrarlarının oluşturduğu görüntü orta kısımdaki olaya dikkati yöneltmektedir. Zeminle yakın ton değerlerinde betimlenen figürler, ana hatlarının dikiş tekniği kullanılarak belirlenmesiyle, zeminden ayrılması sağlanmıştır.

Çalışma genel anlamda seyircide endişe, telaş, korku duygularını uyandırmaktadır denebilir. Bazı figürler alev ve yılanlarla dolu bir kargaşanın içinde yer alırken, kompozisyonun iki yanındaki grup oluşturan figürler ise kaçmakla kalmak arasında kalmış izlenimi vermektedir. Grup içerisindeki yardım için yönelen figürlere de grup önündeki öncül erkek figürler engel olmakta, olay yerinin tersi yönünde grubu yönlendirmektedir. Figürlerin hepsinin çıplak olması ise toplum içinde yerleşmiş olan cinsiyet ve kültürel kodlara eleştirel bir bakış açısı ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine bir göndermedir denilebilir.

Çalışmada bulunan yılan figürleri sembolik olarak birçok ikiliği barındırmaktadır. Yenilenme, ölümsüzlük, gerçeği gizleme, mutlak kötülük ve ölüm gibi anlamları olan bu sembol, aynı zamanda karanlık, kötülük, yozlaşma ve baştan çıkarıcılık, hayat-ölüm, ışık-karanlık, iyi-kötü, bilgelik-kör tutku, şifa-zehir, koruyucu-yok edici; hem ruhsal hem de fiziksel olarak yeniden doğum gibi anlamlara sahiptir.¹¹ Eserin masalsi betimlemesi rüya sembolizmine de bakmayı önerebilir. Bu bağlamda rüya sembolizmi bakımından da mavi yılan erkek bir düşmana işaret etmekte olup, kişinin hayati tehlike altında olduğuna ve önlem alınması gerektiğine işaret etmektedir.¹²

Eserde parlak mavi ve altın sarısıyla betimlenen tekli göz imgesinin; her şeyi bilen, gören, ilahilik ve sezgisel görü gibi sembolik anlamları okunabilir.¹³ Masonluğun da sembollerinden biri olarak bilinen tek göz, bazı inançlarda da dünyanın sonunu getiren alametlerden biri olan “Deccal”ın en belirgin özelliğidir. Bu bakımdan göz imgesi, dış bir bakış, iktidar bakış, ilahi bakış, her şeyi gören göz ve yıkımın sembolizmi olarak görülebilir.

Figürleri ve figürlerin çevresini saran, altın sarısı kumaşların yüzeye dikilmesiyle oluşan alev-veya ateş- imgesi de yaşamın sürekliliğini veya hatıraları sembolize etmektedir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 30). Bu bakımdan eserin çıkış noktası olan Ankara’daki patlamanın bir anısı olarak “alev”in hatıraya yönelik sembolizmi değerlendirilebilir. Ayrıca evin ve ailenin merkezi olan ateş, dişiliğe ve saflığa da bağlanabilir ki bazı geleneklerde düğün gününde gelin ateşe ve suya dokunmak zorundadır, çünkü ateş erkek, su dişidir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 66). Bu bağlamda eserde kullanılan ateş imgesi, bazı gelenek ve inançlardaki kadına atfedilen şeytana uyma, günâhkarlık ve kadının temiz kalması gerekliliğine yönelik vasıfların arındırılmasına yönelik bir sembol de olabilir. Tüm bu sembolik göndermeler bakımından eserin, Ankara patlamasına gönderme yaparak, reel bir olayı sembolik anlatımlarla göstermesi de eser açısından çok katmanlı ve ucu açık okumalara ve sorgulamalara yönelmektedir.

Canan’ın “Işıl Işıl Karanlık” serisinde yer alan diğer bir çalışma ise “Ay: Üç Kız ve Cin” adlı çalışmadır. Eserde, üç çıplak kadın figür, iki ağaç, bir mavi ten

¹¹ <www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm>

¹² <www.ruyatabirleri.com/ruyada-mavi-yilan-gormek.html>

¹³ <www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s14.htm>

renginde figür, yıldızlar ve ay denilebilecek gök cisimleri bulunmaktadır. Çalışmadaki yıldızlar ve ay betimlemesinden dolayı eserin bir akşam veya geceye dair bir zamanı betimlediği söylenebilir. Ay olarak betimlenen gök cismindeki portre de ilgi çekicidir. Soldaki üç kadın figür bilindik ten rengiyle betimlendiğinden, sağda mavi tenli erkek olarak betimlenebilecek figürün bir insan olduğunu söylemek güçtür. Eser isminden de anlaşıldığı üzere bu figür erkek bedeni formunda bir “cin” betimlemesi olabilir. Kadın figürler bu doğaüstü varlığa bağlı bir iple, köle gibi betimlenmiştir. Bu bakımdan toplumsal algıda bir güç unsuru olan “erkek” vasfı doğaüstü bir yaratığa atfedilmiştir.

Resim- 15: Ay: Üç Kız ve Cin, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 200x250 cm, 2015



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>

Çalışmanın zemini kendinden desenli bir beyaz tülde oluşmaktadır. Etrafında yer alan yıldızlar parlak mavi renktedir. Gökyüzü olduğu düşünülen bu zemin herhangi bir renkle ayrılmamıştır. Kompozisyonun alt kısmındaki kırmızı zemin üzerindeki çizgisel desenler, çalışmada zemin-mekan algısını güçlendirmekte ve esere hareket, boyut kazandırmaktadır. Çalışmada yer alan mavi yıldızlar ve yerdeki parlak kırmızı renk arasında zıtlık oluşturulmuştur. Ayrıca parlak renklerin kullanımı, dikkati o yönlere çekmekte ve eserin sıra dışı masalsi havasını güçlendirmektedir. Ayrıca eserdeki birimlerde ışık ve gölge kullanımı bulunmadığından, üç boyutlu bir illüzyon oluşturulmamış ve doğrudan bir perspektif betimleme yapılmamıştır. Bu bakımdan bu eser de daha önce ele alınan eserlerdeki

gibi minyatür çizimlerdeki betimlemeleri ve minyatürlerde ön plana çıkan olay anlatımını anımsatmaktadır.

Eserde “Ay” imgesine bağlı portrenin bir kadın yüzü olduğu söylenebilir ki “Ay” sembolik açıdan, doğurgan kadını temel alan tanrıçaların üzerinde yaygın olarak kullanılan bir motiftir; ayrıca, dünyanın değişik yörelerinde, neredeyse her dönemde ayın ve oluşum sürecindeki kadının yumurtasının periyodik değişimlerinin eş görüntüler olduğu düşüncesi mevcuttur (Mehmet Ateş, 2001: 135). Bu bağlamda çalışmada kullanılan kadın ve ay figürlerinin hiyerarşik bağlantıları söz konusudur denebilir. Yıldız ise ilahi rehberlik, koruyuculuk ve umudu simgelemekte, bazı kültürlerde cennet kapısı ya da tanrıların ulağı olduğu düşünülmektedir (Wilkinson, 2011: 22). Çalışmada kullanılan bir diğer figür ise cinsel kimliğinin erkek olduğu düşünülebilecek cin figürüdür. Cinlerle de ilişkilendirilebilecek olan kötü ruhlar birçok inançta kötü talih ve kötülük olarak görülmüşlerdir ve bireyin karanlık yanının temsili olarak da algılanmışlardır (Wilkinson, 2011: 191). Bu da eserde de betimlendiği üzere, kadınların köle gibi bağlandığı figür bağlamında, tarihsel süreçte kadını köleleştiren, üzerinde hâkimiyet kuran erkek hegemonyasıyla da ilişkilendirilebilir. “Cin” figürünün örtülmüş cinsel organı ve üzerinde bulunan kumaş parçalarına karşı, kadın figürlerin çıplak olması da bu kölelik fikrini güçlendiren imgeler olarak izleyiciye görünmektedir.

Resim-16: Güneş, Aslanlı Kadın, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 182x200 cm, 2015



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>

“Işıl Işıl Karanlık” serisinin son çalışması ise “Güneş; Aslanlı Kadın” adlı çalışmadır. Eserde, bir kadın figür, kahverengi bir kumaşla işlenmiş aslan ve mavi, parlak kumaşlarla betimlenmiş iki yılan figürü ve altın sarısı kumaşlarla işlenmiş ateş imgeleri görülmektedir. Bunun yanı sıra bir önceki çalışmasında olduğu gibi bir portreye sahip güneş denebilecek bir imge ve bu imge etrafında dört tane kuyruklu yıldız betimlenmiştir. Kadın figürü diğer çalışmalarda olduğu gibi çıplak olarak tasvir edilmiş ve yerde betimlenmiştir, aslan figürü ise kadın figürünün üstünde betimlenmiştir.

Beyaz zemin üzerine parlak renklerin kullanılmış olması çalışmaya hareket katmakta ve kompozisyonun ilgi ve hareketini yönlendirmektedir. Aslan figürünün kahverengi kumaşla dikilmesi, çalışmadaki koyu değer eksikliğini giderilmesini sağlamıştır. Bu eserdeki birimlerde de diğer eserlerdeki gibi ışık ve gölge kullanımı bulunmadığından, üç boyutlu bir illüzyon oluşturulmamış ve doğrudan bir perspektif betimleme yapılmamıştır. Bu bakımdan bu eser de minyatür çizimlerdeki betimlemeleri anımsatmaktadır.

Eserde yerde yatan kadın figür, etrafındaki hayvanlar ve ateş nedeniyle işkenceye maruz kalmakta gibi görülmektedir. Bazı inançlarda biçim değiştirme ustası şeytanı sembolize eden “yılan” Adem ve Havva’nın cennetten kovulması için bilgi ağacındaki yasak meyveyi sunan hayvan olarak bilinmektedir. Tanrının yılanı lanetlemesi ise onu tanrı katından düşüşün güçlü bir simgesi haline getirmiştir (Wilkinson, 2011: 190). Bu bakımdan yerdeki kadın imgesinin elini kolunu bağlayan yılan imgesi, kadınların bazı inançlardaki gözden düşüşünün, bu doğrultuda dogmatik olarak kadının toplumda pasivize edilmesinin bir simgesi olarak okumak mümkündür. Figürün üzerindeki aslan figürünün eserdeki sembolik bağlamı ise astrolojiyle ilgili olabilir. Zira “Aslan”ın gezegeni olan “Güneş” de eserde betimlenmiştir. Bu bağlamda astroloji, aslanın acımasızlığını ve kusurlarını kullanmış; kibir, saldırganlık, alınganlık ve zorbalık bu burcun doğuştan gelen özellikleridir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 57). Ayrıca aslan figürü yeleleri olmadığından dolayı dişi aslanı çağrıştırmaktadır. Aslanın sayılan sembolik vasıfları bağlamında, bu dişi aslan kadının toplumsal olarak hemcinsleri tarafından maruz bırakıldığı saldırı ve zorbalıkların da bir göstergesi olabilir.

“Büyük Biraderin Gözü: Ankara” adlı çalışmada karşılaşılan, altın sarısı kumaşlarla işlenmiş ateş imgesini kadının bu eserdeki diğer imgeler bakımından maruz kaldığı şiddet bağlamında, ateşin arındırıcılık vasfıyla bağdaştırılabilir. Evin ve ailenin merkezi olan ateş, dişiliğe ve saflığa bağlanmaktadır, bazı geleneklerde düğün gününde gelin ateşe ve suya dokunmak zorundadır, çünkü ateş erkek, su dişidir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 66). Bu bağlamda eserde kullanılan ateş imgesi, bazı gelenek ve inançlardaki kadına atfedilen şeytana uyma, günahkârlık ve kadının temiz kalması gerekliliğine yönelik vasıfların arındırılmasına yönelik bir sembol olabilir.

Aydan yıldızlara, gök gürültüsünden şimşeğe, gökyüzünde yer alan her şey sembolik olarak uhrevi âlemlerle ilişkilendirilmiştir (Wilkinson,2011:14). Eserde betimlenen kuyruklu yıldızlar da olağanüstü bir olayı işaret eden ilahi bir mesaj ve bir kehanettir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 390). Toplumsal olarak da kayan yıldızlarla ilgili ölüme yönelik batıl inançlar mevcuttur. Kayan yıldız görünce bir dilek tutulması gibi kayan yıldız görülünce “birisi öldü” denmesi de bu inançlardandır. Bu bağlamda kayan yıldız imgeleri hem sembolik açıdan hem de toplumsal açıdan kadın ölümlerinin bir kehaneti veya habercisidir denebilir. Çalışmada kullanılan bu gökcisimlerinin bağlandığı uhrevi anlam sayesinde de eserin masalsi anlatımı, minyatür anlatım tarzı güçlenmektedir.

Sanatçının sembollerle zenginleştirdiği, minyatür resimlerini anımsatan imgelerle süslediği ve bunu büyük kompozisyonlarda dikiş ve işleme teknikleriyle oluşturduğu “Işıl Işıl Karanlık” serisi sanatçının teknik ve imge kullanım dağarcığının sadece bir kısmını içermektedir. Genel olarak diğer teknik ve medyumlarda kullandığı konu ve temaları sanatçı, bu serisinde de günümüz toplumsal sorunlar ve toplumsal cinsiyet sorunlarıyla; geçmişin imgelerinden esinle, geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurarak oluşturmuştur.

3.2. Damla Yalçın

Toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında feminist sanatın üretim pratiklerinden olan, iplik sanatı bağlamında eserler veren bir diğer sanatçı olan Damla Yalçın, 1995 yılında Ankara’da doğmuştur. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olan sanatçı, kişisel üretimlerinin yanı sıra “Numune” adı altında, beş sanatçıyla birlikte kurmuş oldukları sanat grubunda

da üretimlerini sürdürmektedir. Yalçın, Kore, Polonya, Almanya gibi ülkelerin dışında ülkemizde de birçok sergide yer almıştır.¹⁴

Damla Yalçın çalışmalarında, kişisel bellek, kadın, toplumsal cinsiyet gibi konuları, eve dair malzemelerle, hafızada yer eden mekan, obje ve nesnelere birleştirerek çalışmalar üretmektedir. Çalışmalarında, insanın yaşamı boyunca anıları ile bütünleşen nesnelere ve mekânları ele alan sanatçı, bireyin yaşam bilincinin ancak belirli bir yere ait olduğunu hissetmeye başladığında başladığına inanmaktadır. Geçmişle şimdiki zaman arasındaki mesafe, o mekânla özdeşleşmiş duygular sayesinde yerleşmek için bir alan bulur.¹⁵ Bu yüzden Yalçın'ın çalışmaları, bireyin yaşam boyu hatıralarıyla birleşen bu nesnelere ve yerlere odaklanmaktadır. Bunu yaparken, bireysel çerçevelerin dışına çıkmayı amaçlamakta, sosyal hafızayı ele alarak kadınlara fiilen veya sözde kadına ait nesnelere yoluyla kadınlara verilen sosyal rolleri ve toplumdaki yerlerini sorgulamaktadır.

Günümüz genç kuşak sanatçıları arasında yer alan Yalçın çalışmalarında daha çok kumaş, ip, kasa gibi malzemeler kullanmaktadır. Çalışmalarını kasa içinde sergilemesi, izleyiciye çalışmalarla kendi yaşamı arasında bağ kurup, bu daire içine alarak sınırlandırıp, tekrar tekrar gözden geçirme şansı yaratmaktadır denebilir.

Sanatçının bu bağlamda “iplik sanatı” kapsamında ürettiği serilerinden biri olan “Ardından”, 2016’da üretilmiş olup, altı çalışmadan oluşmaktadır. Siyah zemin üzerine nakış tekniğiyle işlenen seride sanatçı, kadınlara biçilmiş rolleri ve kadının toplumdaki yerini sorgularken, kadınlara ait olan veya olması gerektiği düşünülen nesnelere imgelerini kullanmıştır.

“Ardından” serisinde yer alan çalışmalardan ikisi olan “After 1” ve “After 4” benzer imgeleri içerdiğinden birlikte ele alınmıştır. “After 1” eserinde nakışla, siyah zemin üzerinde, yarım bir şekilde betimlenmiş bir el ve bir bez imgesi işlenmiştir. “After 4” eserinde ise yine yarım bırakılmış bir el imgesi bir sünger ve bir bardak olduğu anlaşılan imgeler görülmektedir.

¹⁴<http://www.rotka.org/damla-yalcinin-solo-sergisi-hatirlanamaz-olanin-hafizasi-krank-art-galleryde/>

¹⁵<http://www.art50.net/damla-yalcin.html>

Resim- 17: Ardından (After 1-4) kumaş üzerine nakış, 28cm-23 cm, 2016



Kaynak: <http://www.art50.net/ardindan-1.html>

“After 1” eserindeki elin tırnakları ojeli değilken, “After 4” eserinde elin tırnakları ojelidir. İki çalışmadaki el imgelerine yönelik herhangi bir cinsiyet betimleyen imge, işaret görülme de el imgelerinin yaptığı eylem ve tırnakta görülen oje imgesinden dolayı ellerin bir kadın eli olduğu akla gelmektedir. Çünkü toplumsal kodlara göre temizlik yapan, bulaşık yıkayan ve oje süren cinsiyet kadındır. Çalışmalarda belirgin bir cinsiyet koduna yönelik imge görülme de toplumsal belleğimize yerleşmiş olan kodlardan ve imgelerden dolayı izleyici, çalışmalardaki ellerin cinsiyetine yönelik kesin çıkarımlarda bulunabilmektedir.

Çalışmaların zemininin düz siyah bir yüzey olması, üzerine işlenen renkler daha görünür kıldığından, betimlenen imgeler ön plana çıkmıştır. El imgelerinde görülen ten rengi ve kırmızı tonlarıyla el formları gerçekçi bir görüntüye yaklaştırılmak istenmiş, hacim iplikle verilmeye çalışıldığından dolayı yumuşak geçişler yerine ten rengini oluşturan renkler bölüntülenerak el formuna uygun işlenmeye çalışılmıştır. Hacim verme ve görüntüyü reele yaklaştırmaya çabasıyla yapılan mor bez, sünger ve bardak üzerindeki renk ve ton değerlerinin bölüntülenmesi elde uygulanan yöntemle aynıdır. Elin altındaki temizlik malzemelerine ve bunların el ile olan ilişkisine vurgu yapılmak istendiğinden malzemeler ve elin malzemeleri tutan bölümü tamamen işlenmiştir. Ellerin geri kalan kısmının yarım bırakılmışlık hissiyle tamamlanması da dikkati çeken diğer bir unsurdur.

Çalışmalara bakan izleyicinin birçoğunun aklına temizlik yapan kadın imgelerinin gelmesi reddedilemeyecek bir gerçektir. Bu bakımdan sanatçı ele ait kimliği vermeden betimlediği imgelerle toplumsal kalıplara ve sabit düşünce biçimine sahip izleyici bireyi sorgulamaya yöneltmektedir denebilir. Ayrıca yarım bırakılan formlar, silinmek istenen veya şeffaflaşması önerilen bu algıya yönelik bir betimleme olarak okunabilir. Kasnakta bırakılan dikiş iğnesi de bu algıya yönelik protest bir tavır olarak izlenebilir.

“Ardından” serisinde yer alan çalışmalardan ikisi olan “After 2” ve “After 5” benzer eylem türlerinin imgelerini içerdiğinden birlikte ele alınmıştır. “After 2” eserinde nakışla, siyah zemin üzerinde, dudak kısmına kadar betimlenen bir portre ve ruj tutan yarım bir el imgesi görülürken, “After 5” çalışmasında oje sürdüğü anlaşılan iki el imgesi görülmektedir.

Resim- 18: Ardından (After 2-5), kumaş üzerine nakış, 23 cm-28 cm, 2016



Kaynak: <http://www.art50.net/ardindan-1.html>

Çalışmalardaki figürlere ait beden parçaları ve bu parçaların temsil ettiği ruj ve oje sürme eylemleri izleyicinin aklına bu eylemleri yapan bir kadın imgesini akla getirmektedir. Sanatçı çalışmalardaki figürlere ait herhangi bir kimlik betimlemesinde bulunmasa bile izleyicinin zihnindeki yerleşik toplumsal kodlar eylem ve cinsiyet arasında doğrudan kadın cinsiyetine yönelik bir algı uyandırmaktadır.

Sanatçının diğer çalışmalarındaki gibi bu çalışmalarda da zemin siyah renkte kullanılmış olduğundan imgeler ön plana çıkmıştır. Eserde kullanılan renk geçişleri çalışmaya boyut ve derinlik kazandırmış, ayrıca “After 2” çalışmasında ruj süren vaziyette tasvir edilen elin büyük işlenmesi ön arka ilişkisi oluşturmuştur.

Her ne kadar bu eserlerde önceki incelenen eserlerdeki gibi kadının ev işlerine yönelik görev algısına bir gönderme yapılmamış olsa da bu eserlerde de bir görev fikri ileri sürülmektedir denebilir. Toplumsal algıya yerleşmiş olan kadının bakımlı ve güzel olması düşüncesi; makyajı, bakımı, iyi görünmeyi ve ayna karşısında vakit geçirmeyi bir zorunluluk haline getirmiş, bu durum kadın bireylerin de zihinlerine işlenmiştir. Bu çalışmalarda sadece toplumsal algıya yönelik değil bu algıyı benimsemiş ve bu algıyı körüklemeye devam eden kadın bireylere yönelik bir sorgulama sunulmaktadır denebilir. Zira kadın olma kriterlerini toplumun belirlemesi, hatta kadın olmaya yönelik kriterlerin olması ve bunlara kadın bireylerin uyması da kadın cinsiyetinin özgürlüğünü ve birey olmayı insanın elinden alan düşünceler olarak okunabilir.

“Ardından” serisinde yer alan çalışmalardan ikisi olan “After 3” ve “After 6” benzer kavramlara ilişkin görüntüler içerdiğinden birlikte ele alınmıştır. “After 3” çalışmasında siyah zemin üzerinde, kırmızı topuklu bir ayakkabı imgesi, ayakkabıyı giyen bir ayak ve ayakkabıyı tutan bir el imgesi görülmektedir. “After 6” eserinde ise bir portre betimlemesiyle karşılaşmaktadır.

Resim- 19: Ardından (After 3-6), kumaş üzerine nakış, 23cm-20 cm, 2016



Kaynak: <http://www.art50.net/ardindan-1.html>

Sanatçının diğer çalışmalarındaki gibi bu çalışmalarda da zemin siyah renkte kullanılmış olduğundan imgeler ön plana çıkmıştır. Eserde kullanılan renk geçişleri çalışmaya boyut ve derinlik kazandırmıştır.

Daha önce incelenen çalışmalarda olduğu gibi bu çalışmalardaki imgelerde izleyicinin toplumsal kodlarına yönelik çağrışımlarda bulunmaktadır. Kırmızı renk bir nesne ya da makyaj malzemesi rengi olduğundan doğrudan kadın imgesini ve kadın imgesinin çekicilik yönüne çağrışım yapmaktadır. “After 3” çalışmasında topuklu ayakkabı imgesi kırmızı olmasa dahi kadına ait bir nesne olarak algılanabilecekken, kırmızı bir topuklu ayakkabı kadın imgesinin daha da pekişmesini sağlamaktadır. “After 6” çalışmasında da portrenin cinsiyetine dair bir imge kullanılmamış olmasına rağmen, portrenin dudağının kırmızı olması ruj sürülmüş dudak imgesini akla getirdiğinden, portrenin bir kadın portresi olduğuna yönelik çıkarıma neden olmaktadır. Bu bakımdan toplumsal algıya ve kodlara yerleşmiş bir renk imgesi bile görüntüyle ilgili çıkarımı doğrudan etkilemektedir. Oysa portreden çıkarılacak kırmızı renkle portre, cinsiyeti belirgin olmayan bir portreye dönüşecektir.

“After 3” çalışmasındaki kırmızı topuklu ayakkabı, çağrıştırdığı doğrudan kadın imgesi; kadının kadın olma kriterlerini, kadın gibi görünmeyi ve kadının çekici olması için tasarlanan ve dayatılan özel ürünlerin sorgulamalarını içermektedir denebilir. Birçok kadın için eziyet haline dönüşen topuklu ayakkabı giyme fikri, yaptığı kadınsılık ve çekicilik çağrışımlarından dolayı kadın bireylerin bazı iş alanlarında bu ürünü giymesinin zorunluluk haline dönüşmesinin yanı sıra, bireylerin kendi fikirlerinde de bir zorunluluk hissiyatına dönüşmüştür.

İki eserde de kadın görüntüsü ve kadınsı çekicilik imgelerine yapılan göndermenin yanı sıra özellikle “After 6” çalışmasında “ayna” imgesine de göndermede bulunmaktadır. “Ayna” imgesi yüzyıllardır yapılan tabloların kadın figürleriyle resmedilen, kadının seyirlik nesne olma fikrini pekiştiren bir imgedir. Erkek cinsiyeti tarafından seyredilen kadın, bu cinsiyetin kendi üzerindeki bakışını anlamak ve bu bakışın beğenisini almaya yönelik vücudunda, yüzünde değişimlerde ve müdahalelerde bulunmak için aynaya bakmak zorundadır. Günümüzde de ayna kadın çantalarının vazgeçilmez bir nesnesi haline dönüşmüştür. Yüzyıllardır nesilden nesile aktarılan bu kadının seyirlik nesne olması fikriyle, erkek bakışını temsil eden

ayna, kadınların ayrılmaz bir parçası olmuş ve bu bakışı gittiği her yere taşımalarını zorunlu kıldırıştır.

“Ardından” serisindeki eserlerde sanatçı, genel olarak kadın imgesinin toplumsal algıdaki görüntülerine yönelik betimlemeler sunmaktadır. Kadın temizlik yapar, kadın makyaj yapar, kadın iyi görünür gibi algılara yönelik imgeler görülmektedir. Kadının sosyal rolleri ve seyirlik nesne olması düşüncesi yüzyıllardır var olan bir algıdır. Bu algıyı kabullenen ve benimseyen kadınlar da bu tabuların yaşamını sürdürmesi, hatta daha da gelişmesine neden olmaktadır denebilir. Damla Yalçın da kadının seyirlik nesne olma halini, kadın olma kriterlerini ve kadınlık görevlerini feminist sanatçıların sıkça kullandıkları yöntemlerden olan ve kadına ait bir teknik olan dikiş ve nakışı kullanarak imgelerine aktarmıştır. Seride kasnakların çerçeve olarak kullanılması, imgelerdeki yarım bırakılmışlık hissi izleyiciyi eserlere çekmekte ve sanatçının amaçladığı imgeleri sorgulamaya yönelik düşüncüyü pekiştirmektedir denebilir. Bu bağlamda sanatçının, imgenin tekniğe, tekniğin imgeye etkisini bu serisinde başarılı bir şekilde uyguladığı söylenebilir.

3.3. Gözde İlkin

Feminist üretim pratikleri bağlamında üretimler yapan bir diğer sanatçı ise Gözde İlkin'dir. Kütahya ilinde 1981 yılında doğan sanatçı Lisans öğrenimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünde, Yüksek Lisans öğrenimini ise İstanbul Marmara Üniversitesi'nde tamamlamıştır. 2005-2006 yılları arasında Hollanda ve Almanya'da RAM ve Ram Vakfı'ndaki “Leonardo da Vinci Programı”na katılmış, 2006-2013 yılları arasında “Atıl Kunst” sanatçı kolektifi içinde yer almıştır.¹⁶

Sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında birçok kişisel ve grup sergilerinde yer almış bunun yanında bianellere de katılmıştır. Ayrıca İlkin, Münih, Berlin, New York, Kahire ve Belgrad'da önemli sanatçıların bulunduğu sergilerde eserleriyle yer almış, Türkiye'de ise İstanbul Modern, Arter gibi kurumlarda çalışmalarını sergilemiştir.

Sanatçı, eserlerinde günlük yaşamın sosyal ve psikolojik yönlerini işlemiş imge, beden ve cinsellik gibi konulara değinmiştir. İlkin'in cinsiyeti konu aldığı çalışmalarında daha çok feminizmin etkileri izlenebilir. Sanatçı, resmin

¹⁶ <<http://www.artsumer.com/gallery/artistbio/7>>

geleneksel malzemeleri olan tuval ve boya dışında, çağdaş teknik, malzeme ve farklı medyumları kullanarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bu bağlamda Gözde İlkin'in üretimlerinde kumaş, kanvas, kâğıt, iplik gibi malzemeler dikkat çekmektedir. Sanatçının bu malzemeler arasında kullandığı bazı kumaşlar bir eve veya mekana ait olduğu izlenimini veren karakteristik özelliklere de sahiptir. Sanatçı tekstil malzeme ve tekniklerini, zanaat fikrinden çıkartarak sanatsal bir ifade biçimi oluşturmayı amaçlamıştır.

Cinsiyet, eşitsizlik, aile, iktidar gibi kavramları iğne, iplik ve boyalarla sorgulayan sanatçı; dikiş, çizim, resim, video ve ses enstalasyonları ile sanat yapıtlarının farklı ifade araçlarını birleştirmekte, eserlerinde, sınırları, cinsiyet dinamiklerini ve kentsel dönüşüm gibi kavramları da irdelemektedir. İlkin'in çalışmalarında kişisel hikâyelerin alt yapısını ararken sıklıkla “ev” olgusu ile karşılaşmak mümkündür. Ayrıca sanatçı, kadın bedeninin nesneleştirildiği durumlar ya da 'tüket ve haz al' mantığı ile insanların yaşam şekline müdahale eden tüketim mantığının ve ürünlerinin dönüştürdüğü bedenler üzerinden görüntüler kurgulamaktadır. Kumaşların üzerlerinde var olan geleneksel motiflerle belirli bir dönemi ve yaşamı anımsatan kumaşlar tercih eden sanatçı malzeme kullanımı üzerinden de izleyiciye kavramsal imgeler aktarmaktadır denebilir. Sanatçı, bu imgeleri anlamlandırması için bir dönem evlerde kullanılan malzemeleri, izleyicinin kişisel hafızasında yer etmiş imgelerle bağlantılandırır. Buluntu kumaşlar ve evde farklı amaçlarla kullanılan dokuma kumaş ve örtülerle çalışan İlkin, kültürel kodları ve kolektif hafızayı cisimleştiren nesnelere de ilgilenmektedir. Sanatçı, eserlerindeki kıyafetleri ve tekstil malzemelerini, tarihin izlerini taşıyan samimi malzemeler olarak kullanmakta ve feminist üretim pratikleri bağlamında, iğne işi, dikiş gibi teknikleri, boyama ile birleştirerek kendi çağdaş imgelerini tasarlamaktadır.

Sanatçının, iplik sanatı bağlamında ürettiği ve araştırmada ele alınan eserlerini içeren “Yer Düşü” adlı sergisi, 2009- 2017 yılları arasında üretmiş olduğu “Pasaport”, “Boğaz Turu” ve sergiye ismini veren “Yer Düşü” isimli üç eserden oluşmaktadır. Bu sergi 15. İstanbul Bienalleri kapsamında, İzmir'deki Fransız Kültür merkezinde sergilenmiştir. Sergide yer alan bu çalışmaların, sınır, aidiyet, hafıza ve

mekân ve toplumsal cinsiyet görüntüleri gibi konuları içerdiği eserlerin doğa ve toplumsal süreçler üzerinden kurgulandığı söylenebilir.¹⁷

Sanatçının üretim sürecinde merkezi öneme sahip olan 2009 yılında ürettiği “Pasaport” adlı eser 15.İstanbul Bienniali (2017), New Talents Biennial, Köln (2010) gibi birçok sergide sergilenmiştir.

“Pasaport” çalışması, isminden de anlaşılacağı üzere, bir pasaport boyutunda, fakat kumaş malzemesi temelli olup, pasaport içerisindeki imge ve işlemlerden yola çıkarak oluşturulmuştur. “Pasaport”tan yola çıkarak oluşturulan çalışma yeşil zemin renginde ve farklı iplik renkleriyle yapılan işlemlerin bulunduğu 22 sayfadan oluşmakta ve her sayfada farklı bir imge yer almaktadır. Ayrıca sanatçının bu eser dışında nüfus cüzdanı ve pasaport imgelerini kullandığı farklı çalışmalar da bulunmaktadır.

Resim- 20: Hususi Pasaport (Special Passport), 2009, kumaş üzerine işleme, 14,5x9,5cm, 22 sayfa, İzmir Fransız Kültür Merkezi, İzmir



Kaynak: <http://gozdeilkin.blogspot.com.tr/2017/11/2017-yer-dusu-reverie-of-space-french.html>

Genel olarak çalışma bir pasaport sisteminde düzenlenmiş, sanatçının kendi kimliğine ait olmayan yazılara ve kimliğini ifade etmediğini düşündüğü imgelere ait

¹⁷ <<http://www.portizmir.org/tr/portizmir4/etkinlikler/gozde-ilkin-in-yer-dusu-sergisi>>

renkler belli standartlarda betimlenmiş, fakat sanatçının kimliğine ve yorumuna dair her türlü imge sanatçı tarafından farklı renk ve imgelerde betimlenmiştir.

Eserin ana fikri, sanatçının 2009 yılında Apartman Projesi inisiyatifinin daveti ile Türkiye'nin komşu ülkelerine -Gürcistan, Azerbaycan, Ermenistan ve İran- karayolu ile gerçekleştirdiği ziyaret sürecinde ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın dikkat çeken en önemli yerlerinden biri, pasaportta kimlik bilgilerinin yazılı olduğu giriş sayfasıdır. Devlet tarafından insanın kimliğini, üzerinde yazılar olan kağıtlarla tanımlayan nüfus cüzdanı, pasaport gibi belgelerde din, dil, millet, suret, baba-ana adı gibi detaylar tek kütüğe tabidir, cinsiyet erkek-kadın olarak sınırlıdır, kişi evli veya bekar. Bu bilgiler dışında insanın kimliğine dair alternatif sunulmamaktadır. Çalışmanın da giriş sayfasında, bu kalıplaşmış bilgilerin bazıları boş bırakılmış, bazılarında sanatçı tarafından yorum getirilmiştir. Özellikle fotoğrafın olduğu kısımda iki cinsiyeti de temsil eden bir portre bulunmaktadır. Belki de sanatçı bu alanlara değinerek kafa kâğıdının sınırlarıyla yaşamaya mahkûm insanların mecburi kimlikleştirme sorunsalına değinmekte ve eseriyle alternatif ve kişiye özel bir kimlik belgesi sunmaktadır denebilir. Çalışmada kimlik ve cinsiyetin yanı sıra, sınırlar, göç ve ülkeler arası komşuluk ilişkileri gibi kavramlara da odaklanılmaktadır.

Resim- 21: Boğaz Turu, kumaş baskı, nakış, boya, 2,82 x 12.20m, 2015



Kaynak: <http://gozdeilkin.blogspot.com/2015/08/bosphorus-tour.html>

İlkin'in 2013 yılında üretmiş olduğu "Boğaz Turu" adlı eseri yakın tarihin toplumsal ve politik olaylarını, güç dengelerini, kentsel dönüşüm süreçlerini betimlediği kumaştan bir sahne gibi tasarlanmıştır. İlkin bu çalışmayı, 2014-2015 yılları arasında düzenlenen bir sergi için yeniden düzenleyerek çalışmanın ikinci bölümünü değiştirmiş, kumaş zemin yerine bina inşa edilmek üzere patlatılan bir "kayalık" fotoğrafının, kumaş olarak yeniden üretilmiş hali getirilmiştir.

Çalışma yan yana ve birbirine bağlı iki ana bölümden oluşmaktadır. Mavi rengin ağırlıklı olduğu bölüm imge bakımından yoğun işlenmiştir. Sol kısmı oluşturan birinci bölüm kendi içinde deniz, şehir ve gökyüzü olarak üç bölüme ayrılmaktadır. Çalışmaya ilk bakıldığında bir şehir görüntüsü görülmektedir. İlk olarak yedişer tane Galata ve Kız kuleleri dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra kişilikleri belli olmayan ve deforme edilmiş insan figürleri, deforme olmuş şekiller, ağaçlar, uçaklar, gemiler, iş makineleri ve hayvan figürleri gibi şehre ait olan imgeler yer almaktadır. Çalışmanın üst kısmında İstanbul yazısı ve bulutların konumunda, gökyüzü ve bulut imgesiyle bağlantılı kumaş parçaları yer almaktadır. Eserin devamında ise büyük bir kayalık parçası veya dağ görüntüsü tasvir edilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde mavi renkle deniz olarak tasvir edilen alan üzerindeki imgelerle karmaşık bir görünüm içerisindedir. Bazı figür, nesne ve objelerde dikiş tekniği kullanılmıştır. Çalışmadaki tonlamalar ve çizgiler perspektif yaratmakta, obje ve figürlerin birbirinin üstüne gelme durumu ön arka ilişkisi sağlamaktadır. Eserde yer alan figürler nesnelere ve mekan gerçekçi imgeleri anımsatsa da, sanatçının kullanmış olduğu teknik ve yaptığı kurgu çalışmayı gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. "Ah! Kosmos" tarafından üretilen sesler eserin işitsel motiflerini oluşturmakta, ayrıca sanatçı bu çalışmasında minyatür ve geleneksel duvar halılarından esinlenmektedir.¹⁸

Eserde kullanılan teknik ve malzemeler resmin klasik malzemelerinden farklı olsa da işlenen tüm birimler ve dikilen kumaşlar çalışmada resimsel bir tavırda düzenlenmiştir. Kullanılan zıt renkler, açık-koyu tonlar, doluluk-boşluk ve resimdeki valör değerleri boya yerine kumaşla oluşturulmuş, eserdeki birim tekrarlarıyla da ritim duygusu verilmiştir.

¹⁸ <<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/bosphorus-tour-2014-2015.html>>

Resim- 22: Boğaz Turu (detay görüntüler)



Kaynak: <http://gozdeilkin.blogspot.com.tr/2015/08/bosphorus-tour.html>

Çalışmada, şehrin geçmiş-gelecek algısına, bireysel ve toplumsal süreçlerine işaret eden imgeler kumaşa işlenmiştir denebilir. Çalışma incelendiğinde şehre ait motifler, dikiş ve boya kullanılarak betimlenmiştir. Sanatçı şehrin katmanlı yapısını iki farkı kumaşla işleyerek, bir bölümü korku, endişe, güvensizlik, eşitsizlik olarak irdelerken, çalışmanın diğer bölümünde güven, yuva, adalet gibi kavramları göstermeyi amaçlamış olabilir. Ayrıca genel olarak bakıldığında doğaldan yapaya, doğadan insan ürününe doğru bir dönüşüm imgesi dizisi söz konusudur denebilir. Belki de sanatçı bu dönüşüm imgeleriyle, var olan düzenin her an değişebileceğini ve bu duruma duyulan tedirginliği çalışmada sunduğu imgelerle vurgulamaktadır.

“Boğaz Turu” çalışmasının düzenlemesi, şehrin dönüşüm sürecini tetikleyen dinamiklerin sahnelendiği, görsel – işitsel panoramik bir anlatı olarak hayal edilmiş; şehrin geçmiş-gelecek algısına, bireysel ve toplumsal süreçlerine işaret eden imgeler, görsel ve işitsel olarak kumaş motiflerine eklenmiştir.¹⁹

Sergiye adını veren ve 2017 yılında üretilmiş olan “Yer Düşü” adlı eser, kumaş üzerine iplik kullanılarak işlenmiş boşlukta gezinen figürlerden oluşmaktadır.

¹⁹ <<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/bosphorus-tour-2014-2015.html>>

Eser, figürlerin gezindiği hayali mekân ve manzarayı betimleyen bir şiir birlikte sunulmaktadır. (İlkin, 2017) “Yer Düşü İçin Sayıklamalar” isimli bu şiirin bazı dizeleri şu şekildedir;

...

Kör noktalarda gizli- saklı

Kaybedilenler, belirenler

Ve daralan bedenler ile

Kuruduk anımsamaktan,

Anımsadıkça kaçmaktan

Vurdumduymaz ve yontulmaz

Dev bir kayaya inat,

Kendi gölgesine tutkun

her taşı dişledik...²⁰

Resim- 23: Yer Düşü, Kumaş, İplik, 120x148 cm, 2017, İzmir Fransız Kültür Merkezi



Kaynak: <http://gozdeilkin.blogspot.com/2017/11/2017-yer-dusu-reverie-of-space-french.html>

“Yer Düşü” adlı eserde, beyaz zemin üzerine yeşil ve tonlarıyla amorf bedenler, kafaları biçimsiz ve yüzleri olmayan imgeler tasvir edilmiştir. Figürlerin

²⁰ <<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/reverie-of-space-2017.html>>

ana hatları dikişle belirlenmiştir. Çalışmanın orta bölümünde orman görüntüsünden bir parça bulunmaktadır. Bu figürlerin bazıları çıplak bazıları ise kıyafetleriyle tasvir edilmiştir. Çalışmada bütün figürler ten renginde betimlenirken sol üstte yer alan kimliksiz figür renksiz ve sadece ana hatlarıyla tasvir edilmiştir.

Çalışmada beyaz ve yeşil renklerin yoğun kullanıldığı görülmektedir. Çalışmada koyu dengesini ortada yer alan orman resmi sağlamaktadır. Yaprakların ve figürlerin üst üste gelmiş olması ön arka ilişkisi yaratmaktadır. Ancak çalışmanın genel mekanında perspektif ve derinlik bulunmamaktadır. Tüm bu imgeler göz önünde bulundurulduğunda bu çalışma, Sürrealist akım içerisinde değerlendirilebilir.

Eserdeki figürler kimliksiz bir biçimde hatta deforme edilmiş bedenlerle tasvir edilmekte, ayrıca kompozisyona eklenen doğayla ilgili imgeler sayesinde belirgin olmasa da bir mekan algısı uyandırmaktadır. Ayrıca esere genel olarak bakıldığında klasik dönem eserlerinde betimlenen, tüm insanların doğayla iç içe mutlu bir şekilde tasvir edildiği cennet veya ütopya görüntülerini anımsatmaktadır. Belki de sanatçının, figürlerin kimliklerine ve cinsel kimliklerine dair betimlemelerde bulunmaması “queer ütopya”ya dair bir düzen hayalinin yansımaları olarak okunabilir.

3.4. Gülcan Şenyuvalı

Günümüz feminist sanat bağlamında farklı materyal ve teknikleri kullanan bir diğer kadın sanatçı ise Gülcan Şenyuvalı’dır. 1971 yılında Mersin’de doğan, lisans ve yüksek lisans eğitimini Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde tamamlayan sanatçı, sanatta yeterlilik derecesini Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Resim Bölümü’nden almıştır.

Şenyuvalı, çalışmalarında sanatın her döneminde farklı ifade şekilleriyle ele alınan “kadın” temasına çalışmalarında yer vermektedir. “Özgür kadın” kavramını benimseyen sanatçının çalışmalarında bu konuyu irdeleyerek feminist tavrını yansıttığını söylemek mümkündür. Klasik boya geleneğini de sürdüren sanatçı, aynı zamanda farklı materyaller ve teknikleri kullanmakta, kadın imgelerini aykırı kompozisyonlarla birleştirerek tuval yüzeyine taşımaktadır.

Sanatçının, 2009-2012 yılları arasında oluşturmuş olduğu eserlerden oluşan, İstanbul Mac Art Galeri’de gerçekleşen “Kırılğan” sergisi ilk kişisel sergisi olup,

sergideki çalışmaların tamamı portrelerden oluşmaktadır. Şenyuvalı'nın bu tezde ele alınan çalışmaları, Galata Rum Okulunda 2018 yılında düzenlenen, “İlk Raunt” sergisinde “Adımı Söyle” seri başlığıyla sergilenmiştir. Sanatçı, dikiş tekniği sayesinde çalışmalarının ön yüzündeki kadın figürlerini, tuvalin arkasına da taşıyarak, resmin geleneksel malzemesi olan tuvalin hem ön hem arka yüzeyini kullanarak izleyiciye farklı bir sunum ve bakış açısı sunmakta, malzemeyi kavramlara göre yönlendirerek güçlü ve farklı bir ifade biçimi kullanmaktadır denebilir.

“İlk Raunt” galerisinde sergilenen, sergisinde yer alan serideki tuvalerin ön yüzeyleri, farklı teknikler kullanılarak, pembe ve mavi renklerin ağırlıkta olduğu fonlar üzerine işlenen imgelerle, kitap resmi estetiği ile oluşturulmuştur.²¹ Eserlerin arka yüzeyleri ise kolaj tekniği ve monokrom renklerle oluşmaktadır. Sanatçının, çalışmalarda pembe ve mavi renklerini kullanmasının tesadüf olmadığını söylemek mümkündür. Bu renklerin izleyicide, diretilen kadın-pembe, erkek-mavi renk kullanır gibi toplumsal kodlamaların yanı sıra pembe-hayal, mavi-gerçek algısını da uyandırdığı söylenebilir.

Resim- 24: Adımı Söyle, tuval üzerine akrilik, yağlı boya, kolaj ve dikiş, 2016-17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Eserlerin ön yüzeyinde “Mutlu Aile II”, “Mavi Gökyüzü”, “Kız kardeş”, “Kurşun Askerle Oynama”, “Mutlu Aile III”, “Liseli Kız” gibi çalışmalar yer alırken arka tarafta “Ölü Tavşan”, “Ölü Doğa”, “Kargalar”, “Ölü Doğa II”, “Ölü Doğa III”,

²¹ <<https://www.ilkrauntsergi.com/gulcan-senyuvali-adimi-soyle/>>

“Sırtlan” isimli çalışmalar yer almaktadır. Çalışmaların isimlerine bakıldığında, ön yüzeyde yer alan resimlere ait isimlerin olumlu, arka yüzeydeki resimlere ait isimlerin olumsuz çağrışımlar yaptığını söylemek mümkündür. Eserlerin ön kısmı görünenlerin aktarımıyken, arka kısmı göz ardı edilenlerin bir yorumudur denebilir.

Resim- 25: Adımı Söyle, tuval üzerine akrilik, yağlı boya, kolaj ve dikiş, 2016-17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Bu seride yer alan eserler arasındaki “Kız Kardeş- Kargalar” çalışmasının ön yüzeyi olan “Kız Kardeş” resminde yer alan çalışmada iki kız çocuk figürü görülmektedir. Pembe zemin üzerinde betimlenen bu kız çocuklarından birinin, kıyafeti işlemeli ve mavi, elinde bir çanta ve babet ayakkabılarıyla, diğerinin kıyafeti yine diğer figür gibi işlemeli, zemin renginden daha koyu bir pembeyle ve diğer figür gibi babet ayakkabılarıyla betimlenmiştir.

Fonun düz ve derinliksiz tek renk pembe olarak kullanılmış olması iki figürü ön plana çıkarmıştır. Figürlerin ana hatları ise dikişle belirlenmiştir. Sağdaki figürün kolunun, soldaki figürün üstüne gelmiş olması bir ön arka ilişkisi yaratmaktadır. Figürler de dahil renkler yumuşak tonlarda kullanılmış, pembe ağırlıklı resimde, bir figürde kullanılan mavi renkle zıtlık oluşturulmuş ve gri tonlarla iki renk arasında bir denge oluşturulması sağlanmıştır. Resmi herhangi bir akım içerisinde değerlendirmek pek doğru olmaz. Zira figüratif formlar gerçekçi leke ve görüntüde betimlenseler de buldukları reel olmayan mekân ve figürlerin ana hatlarında görülen kesik çizgiler nedeniyle gerçekçi bir resim demek mümkün

görünmemektedir. Bu eser Post-modern kişisel ifade biçimleri arasında değerlendirilebilir.

Resim-26: Adımı Söyle (Kız Kardeş), tuval üzerine akrilik, yağlı boya, dikiş, 40x40cm, 2016-17



Kaynak: https://deskgram.net/p/1457402111369085311_544428965

Resimde iki kız çocuk figüründe kullanılan farklı renklerin toplumsal kodlara göre farklı cinsiyetleri betimlemesi dikkat çekmektedir. Soldaki figürde kullanılan mavi renk ve tonları her ne kadar toplumsal bellekte “erkek” cinsiyetiyle bağdaştırılsa da bu eserde adeta bu algı kırılmıştır. Elbisenin mavi rengi elbisedeki işlemelerle birlikte erkek rengi algısından uzaklaştırılmıştır. Kıyafetlerin dantel işlemeli (güpür) olarak çalışılması, figürlere “süslü” diye tabir edilebilecek bir hava katmıştır, burada sanatçının figürlere cinsiyetçi bir tavır aksettirdiğini söylemek pek de yanlış olmaz. Birbirine çok benzeyen bu iki figür, sanatçının eser isminde değindiği gibi “iki kız kardeş”i betimlemektedir denebilir. Belki de bu kardeşler benzerliklerinden dolayı ikiz dahi olabilir, bu bağlamda kardeşlerin farklı renkler giymesi, farklı aksesuarlar taşıması veya birinin toplumsal kodlarda “erkeğe ait” bir renkte giyinmiş olması, bu figürlerin “kız” cinsiyetine ait olduklarını, farklı tercihler yapsalar da kardeş oldukları gerçeğini değiştirmemektedir.

Resimdeki kız kardeşlerin giyim tarzları ayrıca başka bir soruyu da akla getirmektedir. Bu çocuklara, bu süslü ve toplumsal bakışta “dişi” semboller barındıran kıyafetler giydirildi mi, yoksa bu kıyafetleri çocukların kendileri mi giydi?

Bu durum da eserin anlamı açısından toplumsal belleğe ait öğreti ve şemaların, bireyin tercihleri üzerindeki etkisine yönelik bir sorgulamayı da dile getirmektedir denebilir.

Sanatçı tuvalin arka yüzüne işlemiş olduğu çalışmaya “Kargalar” adını vermiştir. “Kız Kardeş” yüzeyindeki figürlerin sadece ana hatları dikiş tekniğiyle belirlenerek arka yüzeye de işlenmesi sağlanmıştır. Fakat figürlerin portreleri arka yüzeyde görülmemektedir. Figürlerin portreleri dışında işlenen hatlarıyla birlikte bu yüzeyde üç karga figürü diğer figürlere bakar biçimde işlenmiştir.

Resim- 27: Adımı Söyle (Kargalar), tuval üzerine karışık teknik, 40x40cm, 2016-17



Kaynak: Gülcan Şenyuvalı

Resmin bu bölümünde tuvalin arka yüzeyi boya ile müdahale edilmeden kullanılmıştır. Beyaz zemin üzerinde figürlerin hatları belirgin olmayan gri bir değer oluşturmuş, resmin koyu değeri kargalarla betimlenmiştir. Resmin “Kız Kardeş” bölümünde çocuk figürler ön plana çıkarken, bu bölümde resmin koyu değerlerini betimleyen karga figürleri ön plana çıkmaktadır. Tüm figürler neredeyse aynı çizgi üzerinde bulunsa da karga figürleri oluşturduğu baskın renk tonu nedeniyle perspektif açıdan daha ön planda görülmektedir. Eserin bu bölümünü de bir sanat akımı içerisinde değerlendirmek pek mümkün olmadığından, bu bölümün de Post-modern kişisel ifade biçimleri arasında değerlendirilebileceği söylenebilir.

Resimde ayrıntıları betimlenmeyen figürlere ait bir kimlik görülmemektedir. Elbisenin dış hatlarından dolayı bir kız çocuk elbisesi olarak yorumlanabilir. Hatta resmin diğer yüzeyi düşünüldüğünde bu figürlere ait imgelerin direk bir kimlikten ziyade genel cinsiyet kimliklerine gönderme yaptığı söylenebilir. Bu bakımdan resmin anlamsal ağırlığını, figürlerin betimlenen cinsiyet kimliğine dair bir veri ve kargaların resimdeki anlamsal rolü oluşturmaktadır.

Karga figürleri resimde diğer figürlerle kıyaslandığında, orantısal olarak oldukça büyük ve ürkütücü görünmektedir. Bu da karga figürlerinin diğer figürler üzerindeki baskısını ortaya koymaktadır denebilir. Kargalar birçok araştırmada zeki olduğu kabul edildiğinden dolayı, bu eserde insanla veya insanlarla bağdaştırılmış olabilir. Genelde rengi ve özelliklerinden dolayı kötü çağrışımlar yapan bu hayvanlar Semboller Sözlüğü'ne (2014: 334) göre “açgözlü, savaş, yalnızlık ve keder” sembolüdür. Kargaların bu özellikleri ve resimdeki figürlerle olan hiyerarşik ilişkisi bakımından baskın olması dolayısıyla toplumla da ilişkilendirilebilir.

Resimdeki figürlerin bireysel kimliklerinden ziyade giysilerinden dolayı genel bir cinsiyet rolüne ilişkin yapılan gönderme de düşünüldüğünde, kargaların özellikleri, toplum ve kadın cinsiyeti arasında birçok bağlam okunabilmektedir. Bu bağlamlardan biri de toplumun kadın bireyler üzerindeki kalıplaştırma ve bireysel kimliklerine yönelik baskıdır. Resmin diğer yüzeyinde kimlikleri belli olan çocuk figürlerin, resmin bu yüzeyinde kimliklerinin olmaması da bu duruma bağlanabilir. Zira diğer tarafta renk, kimlik, hareket varken, toplumla bağdaştırılan imgelerin girdiği bu tarafta renk, karakter ve hareket bulunmamaktadır.

Sanatçının bu resim grubundaki bir diğer çalışması ise “Liseli Kız- Sırtlan” adlı çalışmasıdır. Çalışmada mavi zemin üzerinde ön tarafta yüzü seyirciye dönük, yine mavinin başka bir tonuyla okul forması olduğu düşünülen kıyafetiyle bir kız figürü ve yanında arkası seyirciye dönük vaziyette, erkek olarak betimlenebilecek siyah takım elbiseli ve yaşça büyük olan bir figür görülmektedir. Resimde figürlerin bulunduğu bir dış mekân da betimlenmektedir. Bu dış mekânın küçük bir yerleşim yeri olabileceği söylenebilir.

Resim-28: Adımı Söyle (Liseli Kız), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 30x25cm, 2016-17



Kaynak: https://deskgram.net/p/1389382102176547828_544428965

Çalışmanın arka planı iki kısımdan oluşmaktadır. Alt kısım beyaza yakın gri tonlarında ve zemine ait gri çizgilere sahiptir. Üst kısım ise gökyüzü olarak düşünüülüp, alt kısımdaki açık griliğe yakın bir mavi tonda betimlenmiştir. Zeminde yer alan orta kısımda, bir yerleşim yerini anımsatan evler ve çizgilerle belirlenmiş ağaç formunda şekiller görülmektedir. Açık tonların hakim olduğu görülen çalışmada, koyu renk takım elbisesiyle betimlenen erkek figürle açık-koyu dengesi sağlanmıştır. Resimde kullanılan çizgiler, yakınlık uzaklık algısıyla yaratmaktadır.

Çalışmada liseli kız diye tabir edilen figürün yanındaki adama bağlı olarak hareket ettiğini söylemek pek de yanlış olmaz. Kız figürünün okula veya eve beraber gittiği düşünülen bir adamın yanında bulunması, çalışmada, özgürlüğün kısıtlanması ya da toplumun kadınlar üzerinde oluşturmuş olduğu yaptırımlara vurgu yapılmak istendiği söylenebilir.

Figürün çevresindeki çizgilerin mekânda devam etmesi ve yanındaki figüre de uzanması, zincir imgesini akla getirmekte ve figürü bulunduğu mekâna ve yanındaki figüre bağlamaktadır. Bu bakımdan kız figürün hareket alanı kısıtlanmıştır. Ayrıca kızın yanındaki figür de korumaları hatırlatmaktadır. Bu da akla toplumsal

algıda “kadın” cinsiyetinin korunmaya muhtaç olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Ayrıca eser ismindeki “liseli kız” tanımlaması da farklı okumalara imkan tanıyabilmektedir. Lise dönemleri bir kızın cinsiyet kimliğinin oturduğu bir dönemdir. Fakat resimdeki figürde kızın uzun saçı ve eteği dışında cinsiyetine ait bir betimleme görülmemektedir. Forma tüm öğrencileri tektipleştirmek için kullanılan bir kıyafettir, genel bir baskıya gönderme yapılan bu imgeyle, özel bir baskıyı betimleyen takım elbiseli erkek figür “kız” figürünün genel bir figür olarak kalmasına neden olmuştur denebilir. Eserdeki kız aslında özel, karakteristik bir bireyi değil genel “liseli kız” bireylerinin hepsini temsil etmektedir. Çünkü kimliğini öznelenştirmek için ne toplumsal ne de bireysel bir fırsat bulamamıştır denebilir.

Şenyuvalı, “Liseli Kız” çalışmasının arka kısmında yer alan çalışmasına “Sırtlan” adını vermiştir. Çalışmanın arka yüzü yine monokrom renklerle ve sadece “Liseli Kız” figürünün ana hatlarının tasviriyle oluşmaktadır. Ancak, bakıldığında kimliği belli olmayan figürün yanında, birde seyirciye bakar vaziyette bir sırtlan figürü yer almaktadır.

Resim-29: Adımı Söyle (Sırtlan), tuval üzerine karışık teknik, 30cm x 25cm, 2016-17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Çalışmanın diğer yüzü daha yoğun ve kalabalık olarak betimlenirken bu yüzü daha az çizgi ve monokrom olarak betimlenmiştir. Resmin bu bölümünde çizgisel

figürü arkada bırakan ve daha koyu tonlarda betimlenen sırtlan figürü ön plana çıkmaktadır.

Sırtlan, Semboller Sözlüğüne (2014: 542) göre, “oburluğun, hainliğin, ikiyüzlülüğün, ölümün ve kötülüğün” sembolüdür. Bu bakımdan sırtlan için açık uçlu okumalar yapmak mümkündür. Belki de doğada leş ve savunmasız hayvanlarla beslenen bu hayvan toplumdaki kötü karakterlerin bir kişileştirmesidir. Belki de eserin ön tarafında bulunan “koruma”nın nedeni haklı olarak görünmeyen kötü karakterlerden savunmasız olanı korumak için hazır bulunmaktır. Bu bakımdan “Liseli Kız” yüzeyindeki “koruma” imgesinin olumlu çağrışımlar mı olumsuz çağrışımlar mı yaptığı soru işaretleri içinde kalmaktadır. Resimdeki figürün bireysel kimliğinin olmaması durumu, figürün bireysel değil toplumsal kimlik rolüne göre betimlendiği söylenebilir. Çalışmanın her iki yüzüne de bakıldığında aslında erkek hegemonyasının benimsendiği toplumlarda, toplumun kadın üzerindeki yaptırımları, tasarrufu, baskısı ve kadının ötekileştirilmesi yansıtılmaya çalışılmıştır denebilir.

Sanatçının bu serideki diğer bir çalışması ise “Mavi Gökyüzü- Ölü Doğa” adlı çalışmalarıdır. Çalışmanın ön yüzünde yer alan “Mavi Gökyüzü” çalışmasında genç yaşlarda bir kadın tasvir edilmektedir. Ağırıklı mavi ve beyaz tonlarda bir zemin üzerinde betimlenen figürün kafası yukarıya doğru ve hafif sola yatık, elleri yanlara doğru açık, gözleri kapalı ve yüzünde gülümseme tasviriyle betimlenmiştir.

Resim- 30: Adımı Söyle (Mavi Gökyüzü), tuval üzerine akrilik, yağlı boya ve dikiş, 2016-17



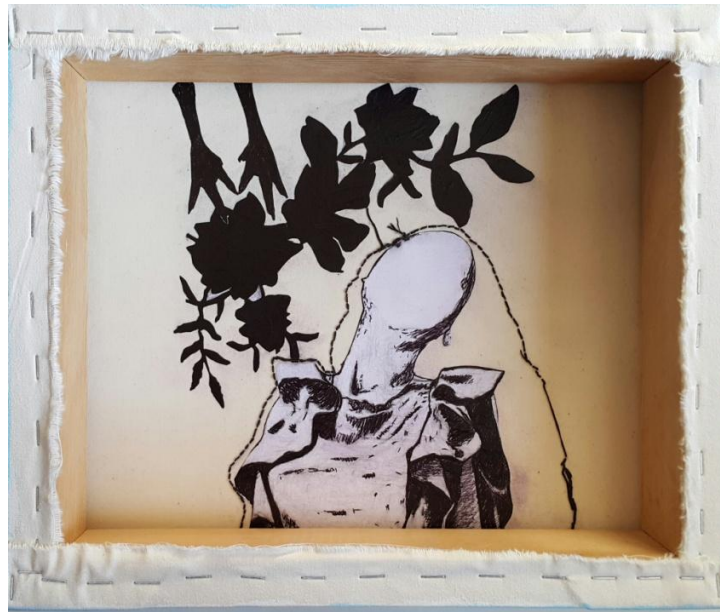
Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Çalışmada gökyüzünü simgeleyen açık mavi renk ve figürün kıyafetindeki açık gri-pembe renk ile bir zıtlık dengesi kurulmuştur. Fonda kullanılan açık mavi ve beyaz renk, figürün kıyafeti ve saçlarıyla oluşturulan geçiş ön arka ilişkisini oluşturmaktadır.

Resimde kadın figürünün elleri, yanlara açılmış vaziyette tasvir edilmiş ve figürün duygusuna ilişkin bir kimlik oluşturulmuştur. Figürün bu hareketi ve yüzündeki mutluluk ifadesi resmin bu bölümünün olumlu çağrışımlar yaptığını kanıtlamaktadır. Bu figür diğer resimdeki figürlerden farklı olarak tek başına, belirgin bir kimlik ve duygusal ifadeyle betimlenmesi, bu figürün bir birey olarak kendi varoluşuna yönelik sorgulamalarını yapabildiğini de akla getirmektedir. Yanında bağımlı olduğu kimse bulunmamakta veya baskıya yönelik bir imge görülmemektedir. Bu bakımdan resmin bu bölümü mutluluğu ve özgürlüğü, birey olabilmeyi simgelemektedir denebilir.

Sanatçı “Mavi Gökyüzü” çalışmasının arka yüzüne işlemin olduğu çalışmaya ise “Ölü Doğa” adını vermiştir. “Mavi Gökyüzü” çalışmasında bulunan kadın figürünün hatları belirlenerek yapılmıştır. Fakat çalışmadaki figürün kolları iki yana açık olarak tasvir edilmemiş ve figürün portresi işlenmemiştir. “Ölü Doğa” çalışmasında figürün üst kısmında yer alan kısımda siyah güllü bir dal ve dalı bırakır vaziyette, siyah renkte iki el betimlenmiştir.

Resim- 31: Adımı Söyle (Ölü Doğa), Tuval üzerine karışık teknik, 2016-17



Kaynak: Gülcan Şenyuvalı

Çalışmanın ön yüzünde renkler ve açık tonlar hakimken, bu bölümde yüzünde siyah ve beyaz lekeler kullanılmıştır. “Ölü Doğa” çalışmasında, figürün ana hatları, güller ve el olduğu düşünülen şekil siyah lekelerden oluşturulmuştur. Figürün yüzü ve kıyafetinin bir kısmında ise beyaz renk kullanılarak denge ve kontrast sağlanmıştır. Çalışmada siyah renkte dal ve el figürü ön plana çıkmıştır. Resimde perspektifi sağlayacak ara değer bulunmadığından, ön arka ilişkisini bu çalışmada görmek zordur.

Resimde ayrıntıları betimlenmeyen figüre ait bir kimlik görülmemekte ancak figürün saç uzunluğunun dikiş tekniğiyle belirlenmiş olması bize kadın olacağına dair ipucu vermektedir. Ancak bu figür bir trans bireyde olabilir. Bu yüzden belirgin bir kimlik ve cinsiyet saptaması yapmak zordur.

Çalışmada kullanılan siyah renkteki bitki silüeti, figürle neredeyse aynı alanı kaplamaktadır. Siyah bitki silüeti bir güle benzetilebilir. Siyah gül birçok kaynaktan ölümü, ayrılığı, hüznü, matem temsili etmektedir. Buda aslında çalışmanın tamamen olumsuzluklara bir gönderme yaptığı sonucunu çıkarmaktadır. Ayrıca siyah gül, karşıdaki insana ya da topluluğa isyan ya da meydan okuma gibi anlamlar taşımaktadır. Yani siyah gül anlamlarına göre toplumsal cinsiyetin oluşturmuş olduğu olumsuzluklara karşı bir isyan, bir başkaldırıdır. Kadınlara ve trans bireylere yapılan baskıya karşı çıkmaz. Resimde üst köşede yer alan elin toplumu temsil ettiği de söylenebilir.

Ayrıca eser isminin “ölü doğa” olması, figürün hareketi ve ellerin bıraktığı çiçekler, kadın veya trans bireylerin şiddet kaynaklı ölümlerine ilişkin sanatçının bir “anma” vurgusu da olabilir. Zira eser ismi ve bırakılan çiçek imgesi, ölümü ve ziyaretçilerin topraklara veya anma alanlarına bıraktığı çiçekleri hatırlatmaktadır. Bu bakımdan ön tarafın temsil ettiği mutluluk, eserin bu yüzünde tam tersi anlamı olan “matem”e dönüşmektedir.

Serideki bir diğer çalışma ise “Mutlu Aile III- Ölü Doğa III” adlı çalışmadır. Çalışmanın ön yüzünde “Mutlu Aile III” resmi yer almaktadır. Pembe bir fon üzerinde gelinlik ile betimlenen bir kadın ve damatlıkla betimlenen bir erkek imgesiyle, açıkça bir gelin damat betimlemesi görülmektedir.

Çalışmada perspektif içeren bir mekân görülmemektedir. Fonun düz, tek renk pembe olarak kullanılmış olması iki figürü de ön plana çıkarmıştır. Gelin ve damat olduğu anlaşılan figürlerin, dans etme pozisyonunda ve karşılıklı olması figürlerin aynı düzlemde olduğunu göstermektedir. Siyah ve beyaz rengin zıtlığı, erkek-dişi, gelin-damat ikiliklerini de vurgulamaktadır. Çalışmada sadece kadın figürün ana hatları dikiş tekniğiyle betimlenmiştir.

Resim-32: Adımı Söyle (Mutlu Aile III), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 40x40cm, 2016-17



Kaynak: Gülcan Şenyuvalı

Pembe fon, kadın-erkek imgesi, gelin-damat betimleri gibi imgelerle eserin bu yönü toplumda bir bakıma her bireyin hayali haline gelmiş (veya getirilmiş) evlilik olayını vurgulamaktadır. Hayalin rengi olan “pembe” ile bu vurgu daha belirgin kılınmıştır. Figürlerin portreleri betimlenmiş ve bir kimlik kazandırılmıştır. Fakat figürlerde belirgin bir duygu ifadesine rastlanmamaktadır. Bu bakımdan figürlerin mutlu mu mutsuz mu olduğu, bu evliliğin özgür bir evlilik mi yoksa bir görev mi olduğu vurgusunu belirgin biçimde göstermemektedir. Bu bakımdan sanatçı resmin bu yüzünü “nötr” bir yorumla betimlemiş ve sorgulamayı, olumlamayı veya reddetmeyi seyirciye bırakmıştır denebilir.

Sanatçı tuvalin arka yüzüne işlemiş olduğu çalışmaya “Ölü Doğa III” adını vermiştir. “Mutlu Aile III” çalışmasındaki sadece genç kız figürünün ana hatları dikiş tekniğiyle belirlenerek arka yüzeye de işlenmesi sağlanmıştır. Arka yüzeydeki figürün ne portresi, ne de gelinliğindeki ayrıntıları görülmemektedir. Figürün ana hatlarıyla beraber eteğinin tam ortasında bir koyun veya öküz başı tasvir edilmiştir.

Resimde diğer çalışmalarının arka yüzeyinde olduğu gibi zemine boyayla herhangi müdahale edilmemiştir. Beyaz zemin üzerinde figürün ana hatlarla belirlenmiş ve sadece hayvan kafası beyaz ve siyahla betimlenmiş, tuval kumaşın doğal rengi değiştirilmemiştir. Çalışmanın tam orta noktasında yer alan hayvan kafasının siyah beyaz olması onu odak noktası haline getirmektedir. Çalışmada perspektif bir mekân ve geçişli renk ve oran orantı illüzyonu bulunmadığından, ön arka ilişkisine dair imge bulunmamaktadır.

Resim- 33: Adımı Söyle (Ölü Doğa III), tuval üzerine karışık teknik, 2016-17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Çalışmada sadece ana hatlarıyla betimlenen figürde herhangi bir kimlik görülmemektedir. Fakat bir gelinlik silueti oluşturan dikiş hatları, bu iki yüzeyli çalışmanın ön yüzeyindeki evlilik imgesiyle bağlantısını, belki de evliliğin görünmeyen arka yüzünü göstermektedir. Geline ait gelinlik imgesi betimlenirken, diğer yüzeydeki damat imgesinin yerine koyun veya öküz gibi kurbanlık hayvanların birinin kafasının konulması birçok okumaya kapı açabilir. Bu hayvan kafası kurbanla bağdaştırılırsa, kurban birçok toplumda var olan bir inanç ritüelidir. Bu da

insanların hayvanlar üzerindeki üstünlüğünden dolayı bu canlı türü üzerindeki tasarrufunu akla getirir. Bir canlının diğer canlı üzerindeki baskısı onu öldürebilme gücünü de barındırdığını ifade eder. Bu durum yine birçok toplumda inançsal bir ritüel gibi sunulan evlilikle de bağlantı kurabilir. Belki de toplumun kendi içinde bir zorunluluk ve ritüel haline getirdiği evlilik, bireyler üzerinde, bireylerin tüm yaşamını etkileyen bir baskı haline dönüşmektedir. Bu da kurbanlık hayvanın durumuyla benzer nitelikler taşımaktadır denebilir.

Sanatçının bu serideki diğer çalışması ise “Mutlu Aile II- Ölü Tavşan” adlı çalışmasıdır. Çalışmanın ön yüzü olan “Mutlu Aile II” resminde bir erkek ve üç çocuk figürü tasvir edilmiştir. Erkek figürün kucağında tahminen 1-2 yaşlarında bir bebek, sağ yanında 4-5 yaşlarında bir kız çocuğu ve sol yanında aynı yaşlarda bir erkek çocuğunun olduğu görülmektedir. Çalışmada kız çocuk figürü mor ceket, mor puantiyeli çorap ve siyah babetlerle, erkek çocuk koyu mor tonlarda bir pantolon ve bordo bir ceket, erkek figürü pembe bir takım elbiseyle, erkek figürünün kucağındaki bebek ise pembe ve bordo bir elbiseyle betimlenmiştir.

Resim-34: Adımı Söyle (Mutlu Aile II), tuval üzerine akrilik, yağlı boya, dikiş, 40x40cm, 2016-

17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Çalışmada, bu seride yer alan bazı çalışmalarda olduğu gibi düz ve tek olarak pembe rengin kullanılmış olması figürleri ön plana çıkarmıştır. Çalışmada belirgin bir perspektif mekan bulunmamaktadır. Sağda ve solda yer alan çocuk figürlerinin ayak hizalarına bakarak büyük erkek figürünün arka planda olduğu söylenebilir. Bu da figürler arasında ön arka ilişkisi oluşturmaktadır. Figürlerin içinden sadece sağdaki kız çocuğunun ana hatları dikiş tekniğiyle çalışmanın arka yüzeyine çıkarılmıştır. Figürlerde kullanılan renkler morun, bordonun ve pembenin tonlarından oluşmaktadır. Figürlerde kullanılan renkler zeminle figürleri birbirinden ayırmış, bir boyut kazandırmıştır. Çalışmada yer alan figürler poz veriyor izlenimi vermektedir.

Resimde kız figürünün mor renginin kullanılmış olması feminizme gönderme olabilir. Feminizmde mor renk eşitliği sembolize etmektedir. Erkek figüründe pembe takım elbisenin kullanılması, toplumsal bellekte yer alan “pembe” kadın rengidir, algısını kırmaktır. Çalışmada kadın figürünün kullanılmaması toplum tarafından kadına addedilen görevlerin, erkekler tarafından da yapılabileceğine dair gönderme taşımaktadır denebilir.

Resimde yer alan “aile” kavramı toplumun devamı için büyük önem taşıırken “kadın” olma durumu neden toplum tarafından bu kadar önemsizleşiyor? Bu soru çalışmada kadın figürünün ele alınmama nedeni de olabilir. Belki de görmezden gelinen “kadın” kavramının toplumun tüm bireylerine nasıl sirayet ettiği tüm figürlerin dış görünüşleriyle de verilmiş olabilir. Zira bu aile tablosunda “kadın-anne” olmasa da onu anımsatacak her türlü imge bulunmaktadır.

Çalışmasının arka yüzünde yer alan çalışma “Ölü Tavşan” adlı çalışmadır. “Mutlu Aile II” çalışmasında yer alan kız çocuğu figürünün ana hatları dikiş tekniğiyle arka yüzeye çıkarılmıştır. Figürün portresi arka yüzeyde yer almamaktadır ve ayrıntıları betimlenmeyen figüre ait bir kimlik görülmemektedir. Figürün yanında ise neredeyse aynı büyüklükte ölü olduğu görülen tavşan figürü yer almakta ve figürle kıyaslandığında, orantısal olarak oldukça büyüktür. Çalışmada yer alan tavşan figürün gözleri ve ağız kısmı kırmızı olarak betimlenmiştir.

Resim-35: Adımı Söyle (Ölü Tavşan), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 40x40cm, 2016-17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Resmin bu bölümünde yine tuvalin arka yüzeyi boya ile müdahale edilmeden kullanılmıştır. Zemin üzerinde figürlerin hatları belirgin siyah tonlarında bir değer oluşturmuş, ancak büyük bir alanda herhangi koyu bir leke kullanılmamıştır. Çalışmada tavşan figürünün diğer figürden biraz önde olduğu, yani ön arka ilişkisi görülmektedir.

Tavşan figürü Semboller Sözlüğüne (2014: 593) göre “erotizmin” sembolü olarak belirtilmekte, ayrıca tavşan, Bakire Meryem’in ayakları dibinde görüldüğünde ise saflığı, enkarnasyonu, gizeminin, şehvete galip gelen iffetin sembolüne dönüşür. Tavşanın bu özellikleriyle bu küçük kız figürünün ayaklarının dibinde olması ilginç ve yoruma açık bir benzerlik sunmaktadır. İmge ve veri azlığı bağlantı kurmayı güçleştirdiğinden bu imgeler arasındaki bağlantı birçok farklı göz için birçok farklı anlama dönüşebilir.

Sanatçının bu serideki son çalışması ise “Kuşun Askerle Oynama- Ölü Doğa II” adlı çalışmasıdır. Resmin ön yüzünde yer alan “Kurşun Askerle Oynama” çalışmasında çiçekli mavi zemin üzerinde betimlenen, portreleri bulunmayan iki tane pembe renkli figür görülmektedir.

Bu figürlerin ikisi de çizgili kıyafetlerle ve saçları açık bir şekilde tasvir edilmiştir. Çalışmanın tam ortasında ise üç tane kurşun asker figürü yer almaktadır.

Çalışmanın fonunda bulunan çiçek motifi dikiş tekniğiyle arka yüze çıkarılmıştır. Zeminde yapılmış olan dikişteki ip rengi zemin renginden daha koyu bir mavi kullanılarak yapılmış ve desen bu sayede fonun önüne çıkmakta ama diğer figürlerin arkasında görünmeye devam etmektedir.

Resim-36: Adımı Söyle (Kuşun Askerle Oynama), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 2016-17



Kaynak: <http://gulcansenyuvali.blogspot.com/>

Resmin geneline renklerin yumuşak tonları hâkimdir. Ortada yer alan kurşun askerlerin koyu renkleriyle resmin koyu lekeye olan ihtiyacı dengelenmiş ve ön arka ilişkisi oluşturulmuştur. Bu çalışmada da figürlere dair belirgin bir kimlik verisi bulunmamaktadır. Yalnızca figürlerin uzun saç ve pembe renk ile işlenmesi akla kız çocuk olabileceklerini getirmektedir. Fakat belki de bu, izleyiciyi zihnine yerleşen toplumsal kodlarla yüzleşmesi için sanatçının sunduğu bir illüzyondur.

Mavi zemin üzerine çiçek motifi, pembe figürlerin önünde kurşun asker imgesi, erkek ve dişi kavramlarına ilişkin önemli ikilikler oluşturmaktadır. Toplumsal kodlarda bir erkek rengi olan mavi üzerine, bir kadınla özdeşleşen imge olan çiçek motifleri, yine pembeyle işlenen figürlerin önünde bir erkek oyuncağı olarak bilinen kurşun asker imgesi birçok anlam katmanı oluşturmaktadır. Resmin bu

kısmı adeta toplumsal kodların karşılaştırılması ve sorgulanmasına yönelik bir sunum olmuştur.

“Kurşun Askerle Oynama” çalışmasının arkasında yer alan diğer bir çalışma ise “Ölü Doğa II” çalışmasıdır. Bu çalışmada da tuvalin ön yüzündeki imgelerin silüetleri, tuvalin arka yüzeyine dikiş tekniği kullanılarak çalışılmış, kağıt ve kalemle yapılan müdahalelerle resim tamamlanmıştır. Tuvalin ön yüzeyinde yer alan, iki figür arasındaki kurşun asker betimi yerine bu bölümde aynı yere ölü bir kuş silüeti betimlenmiştir. Arkada erkek cinsiyetine dair verilen kodlar bu bölümde belirginliğini kaybetmiş, toplumsal bellekte yer edinen cinsiyet kimliğine dair belirgin imgeler kullanılmamıştır. Yalnızca figürlere yapılan mavi tükenmez kalem, renginden ötürü böyle bir okumaya yol açabilir.

Resim- 37: Adımı Söyle (Ölü Doğa II), tuval üzerine akrilik, yağlıboya, dikiş, 2016-17



Kaynak: Gülcan Şenyuvalı

Eserin bu bölümünde dikkat çeken en önemli imgelerden biri, resmin ön yüzündeki titiz işçiliğe karşın bu bölümdeki işlemlerin sınırlarının birbirine karışmış olması ve yeterince özenli durmayışıdır. Resmin diğer tarafındaki renk ve değer katmanları imgeleri birbirinden bariz bir şekilde ayırırken, bu bölümde imgelerin birbirleriyle olan bağımlı güçlendiren çizgisel bağlantılar görülmektedir. Resmin bu bölümü, arkada betimlenen kavramsal ikiliklerden ziyade bir kavramın

veya olayın sonuçları sunulmuş gibi bir izlenim oluşturmaktadır. Arka kısımdaki kurşun askerler yerine betimlenen kuş imgesi, sembolik olarak yeryüzü ve gökyüzü arasındaki bağlantıyı sağlar, aynı zamanda özgürlüğün, masumiyetin, en saf haliyle kabul edilmiş ruhun sembolüdür (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 384). Bu bağlamda belki de arka kısımda erkek imgeleri arasında kalmış kız figürlerin toplumsal olarak uğradığı baskı sonucu özgürlüklerinin yok edilmesinin sembolü ölü bir kuş imgesiyle verilmesiyle çalışılmaktadır. Bu bağlamda sanatçı eserin bu bölümünde kullandığı imgelerle bir düzenin sonuçlarına yönelik semboller betimlemiş, izleyiciyi kavramsal çözümlemelere yöneltmeye yönelik imgeler sunmuştur.

3.5. Güneş Terkol

Üretim pratikleriyle feminist sanat içerisinde dikkat çeken bir diğer güncel sanatçı 1981 yılında İstanbul'da doğan Güneş Terkol'dur. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü Yüksek Lisans Programını tamamlamıştır. Kolektif üretimin, ortak bir amaçla bir araya gelmenin önemli olduğuna inanan sanatçı, 2005 yılından beri bireysel çalışmalarının yanı sıra "HaZaVuZu" ve "GuGuOu" adıyla oluşan sanat kolektifi ile de üretimler yapmaktadır.²²

Güneş Terkol çalışmalarında, toplumsal cinsiyet meselesiyle ve bu meseleyle ilişkili işgücü, yaygın veya alternatif üretim biçimleri ve bunların görsel temsilleri ile ilgilenmektedir. Ayrıca sanatçı, ev içine ait, kadına özgü ve geleneksel bir üretim biçimi olarak kabul edilen dikiş pratiğini ve bu pratikle ilişkilendirilen cinsiyet rollerini de eserlerinde görünür kılmaktadır. Sanatçı, teknik açıdan klasik resim anlayışının önerdiği boya ve tuval ilişkisini içeren geleneksel anlatım biçiminden farklı olarak daha çok feminist kadın sanatçıların tercih ettiği ifade biçimleri kullanmaktadır.

Çalışmalarındaki hikâyeleri, yakın çevresinden, yaşadığı yerden, bulunduğu sosyal koşullardan, karşılaştığı imgelerden ve güncel olaylardan alan Terkol, bu ve benzer konuları, dikiş işlerine, videolara, desenlere ve bestelere dönüştürmektedir. Sanatçı, çalışmalarında kendisini motive eden işaretlerin, hikâyelerin, kelimelerin,

²²<http://www.krakartgallery.com/index.php/2017/11/10/gunes-terkol-evim-kalbimdir-2-18-kasim-2017/>

hayallerin peşine düşüp onlardan yeni kurgular üretmektedir denebilir.²³ Terkol'un hikâyelerindeki kahramanlar genellikle toplumsal ve kültürel değişimlere ayak uyduran ya da bunlara karşı duran kişilerden oluşmaktadır. Bu durumun kimlikler - ve/veya cinsel kimlikler- arası iletişime ışık tuttuğu söylenebilir.

Dolayısıyla Terkol'un, topladığı kumaş parçalarını kurgularının ve kavramlarının sanatsal ifade biçimi için kullandığı, dikiş tekniğiyle geri dönüştürdüğü kumaşlarla oluşturduğu bağımsız üretim sürecinin başlı başına bir direniş hareketine dönüştüğü de söylenebilir.

Sanatçının bu bağlamda farklı yıllarda ürettiği “pankart projeleri” önemli çalışmalarındandır. Bu çalışmalardan ilki 2. Uluslararası Antakya Bıanal'inde, eşleri orta doğu ülkelerinde çalışan Antakya kadınlarıyla yapmış olduğu, atölye çalışmasında üretilen “Kadınların Şarkısı” isimli çalışmadır.

Resim- 38: Güneş Terkol, Women's Song (Kadın'ın Şarkısı), kumaş üzerine nakış, 190x300 cm, 2010



Kaynak: <http://gunesterkol.blogspot.com/2010/09/2international-antakya-biennial-15.html>

“Kadın şarkısı” çalışmasına ilk bakıldığında hepsinin elinde birer bayrak olan on kadın figürü dikkat çekmektedir. Çalışmanın alt kısmında bir otobüs, otomobil, kamyon ve transit olmak üzere dört araç imgesi betimlenmektedir. Kompozisyonun

²³<http://www.krakartgallery.com/index.php/2016/12/02/gunes-terkol-dunyadan-bir-isik-gecti-hey-bekle-sergisi-15-aralik-2-subat/>

sol üst köşesinde kanatları bulunan üç tane imge yer almaktadır. Kadın figürlerin beyaz elbiseleri ve siyah saçları dışında kimliklerine dair bir imge sunulmamış, figürlerin ellerindeki bayraklar ise renkli olarak işlenmiş ve bir düzen halinde yerleştirilmiştir.

Beyaz kumaş zemin üzerinde, figürlerin ve ev imgelerinin yerleştiği, bir portreye sahip, fon işlevi de gören yeşil bir alan oluşturulmuştur. Figürler ve yeşil fonun hatları siyah çizgilerle belirlenmiş, bu belirlenen çizgiler çalışmaya boyut kazandırmıştır. Figürlerin yerleştirme şekline dolayı ön arka ilişkisi sağlanmıştır. Eserde, reel bir mekan ve figürlere dair izler olsa da, figürlerin kimliklerine dair belirgin bir şeklin olmaması çalışmayı reel akımdan uzaklaştırmaktadır.

Sanatçının atölye etkinliği sonucu yapılan bu çalışmada yer alan figürlerin ellerindeki bayraklarda, Antakya’da yaşayan kadınların düşüncelerine, duygularına, hayallerine ve haykırılarına yer verilmiştir. Bayraklarda toplumda var olan cinsiyet ayrımı, aile, aidiyet, şiddet, savaş gibi konular da işlenmektedir. Örneğin: Sağ üstte ikinci sırada yer alan sarı zeminli bayrakte;“19 yaşındaydım çocuğum oldu, mutlu olmazsın dediler, mutlu oldum. Baktım 35 yaşındayım, çocuğum ergendi. Maşallah dediler. Kızım gelinlik çağına gelmiş, Korktum! Benim kızım çocuk dedim” şeklinde bir yazı yer almaktadır. Yazıyla birlikte bir aile resmidе betimlenmiştir. Bu bağlamda, bu bayrak çalışmasında aile ve aidiyet olgusun işlendiği görülmektedir.

Resim- 39: Women’s Song (Kadın’ın Şarkısı), Detay



Kaynak: <http://gunesterkol.blogspot.com/2010/09/2international-antakya-biennial-15.html>

Çalışmada evlerin ve toplu taşıma araçlarının bulunması bir yerleşim yeri veya göç eden bir topluluk izlenimini vermektedir. Önceki dönemlerde insanların Antakya'ya göç edip, yerleşmesi ve Antakya'nın birçok medeniyete ev sahipliği yapması çalışmaya yön vermiş olabilir. Çalışma oldukça yoğun ve karmaşıktır, fazla renk kullanımı beyaz renklerle kırılmaya çalışılmış ancak zeminin koyu tonda kullanılmasından bu sağlanamamıştır. Ancak çalışmada kadınların duygularını farklı tekniklerle bir araya getirmiş olmaları çalışmayı önemli kılmaktadır.

Sanatçının diğer bir çalışması ise 2011 yılında İstanbul'da Deniz Ulusoy ile birlikte gerçekleştirdiği "Biz Bize Buluşalım" başlıklı atölyesinde yapılmış olan "Bir Öğleden Sonra Pankart" çalışmasıdır. Bu atölye çalışmasında 19 katılımcı yer almıştır. İstanbul Modern'deki "Hayal ve Hakikat" sergisi kapsamında kadın sanatçılara yönelik yapılan ve kadına şiddet üzerine deneyim paylaşımı atölyesinde, kadınlarla şiddetin farklı boyutlarının tanımlanması ve şiddetin normalleştirilmesi üzerine yapılan bir çalışmadır. Çalışma, Manisa'da Şefika Etik'i manşet yapan HaberTürk protestosu üzerinden açılan tartışma, katılımcıların yorumlarıyla şekillenmiştir.

Resim- 40: Poster for an Afternoon (Bir Öğleden Sonrası İçin Pankart), 171x265 cm, 2011



Kaynak: <https://iscp-nyc.org/resident/gunes-terkol>

Çalışmada ilk olarak mor renkte çerçeve ve bu çerçevenin üst kısmında ortada, sıkışan iki el görülmektedir. Çerçevenin içinde yer alan bölümde, bir şehir

görüntüsü ve yüz hatları belli olan kadın figürleri görülmektedir. Kadın figürlerin ellerinde, ataerkil düzeni ve erkek şiddetini protesto eden pankartlar betimlenmiştir. Bunlar arasından evlilik hatırası yazısı altında bir gözü mor, eteği parçalanmış yalnız bir kadın imajı, sen benim kızım gibisin yanlış anladın; diyen pişkin bir erkek portresi, ;dikkat aşırı; yazan bir yazının altında ise sevgi dolu bakışlarına rağmen sevgilisinin saçlarını yakan bir erkek veya; korku + acı + ölüm, siz de olabilirdiniz; gibi yazılar, sloganlar yer almaktadır.

Arka plan ve ön planda yer alan figür ve imgeler çalışmada eşit olarak yer kaplamaktadır. Renk dengesi düzenli olarak dağıtılmış, arka plandaki şehir görüntüsü öndeki renklerden açık tonlarda kullanılarak perspektif sağlanmıştır. Figürlerin ve pankartların ton olarak koyu olması ise dikkati bölgeye toplamaktadır. Figürler ön tarafta ve yakın bir şekilde betimlenmiş, buda çalışmada bir yığılma görüntüsüne neden olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmada mor, sarı, beyaz ve siyah renkler sık kullanılmıştır. Gökyüzü sarı olarak, figürlerin yüzü beyaz saçları ve kıyafetleri siyah olarak tasvir edilerek zıtlık oluşturulmuştur.

Şehri arkasına alarak protesto eden kadın figürlerinin ellerindeki pankartlarda aynı amaç için direndikleri ve mücadele ettikleri açıktır. Pankartın üstünde yer alan sıkışmış el tasviri ise kadın dayanışması veya anlaşması olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçının çalışmada mor rengi sık kullanma nedeni feminizmi temsil etmesi olabilir. “Bir Öğleden Sonra Pankart” çalışması bir tartışma sonucu üretilmiş olsa da kadının toplumdaki yeri olarak ortak bir paydada birleşmiştir.

“Nehir Üstünde Hayaller” isimli üçüncü pankart çalışmasını Çin’de kaldığı dönemde, Çinli kadın sanatçılar ile gerçekleştiren Terkol, bu çalışmada erkek egemen bir güncel sanat ortamında görünürlük savaşı veren kadınlara özgürlük tanıyıp, seslerini çoğaltmaları adına bir alan sunmaktadır.²⁴

Çalışmaya bakıldığında birbirlerine biçimsel olarak benzeyen, farklı renklerde beş kadın figürü, tanımsız bir şehir panoramasında, nehirdeki gemilerin üzerindedir. Çalışmanın fonu ağırlıklı olarak üç renkten oluşmakta ve alt kısımda bulunan yeşil zeminin renginin tam ortasında, beyaz bir zemin üzerinde Çince bir yazı yer almaktadır. Figürlerin üzerinde buldukları gemiler de üzerlerinde taşıdıkları figürlerin renkleriyle oluşmaktadır.

²⁴ <<http://gunesterkol.blogspot.com/2015/09/artinternational-2015.html>>

Resim-41: Dreams on the river (Nehir Üstünde Hayaller), kumaş üzerine nakış, 215x286 cm, 2011



Kaynak: <https://www.pikbee.one/media/Bs8MjyWAsX4>

Sanatçı çalışmada, figürleri vurgulamak adına mor, siyah ve yeşil renklerini tercih etmiş olabilir. Zira fondaki soğuk renklerin aksine figürlerden ikisi sıcak renklerde işlenmiş, diğer figürler de çok açık tonlarda işlenerek ön plana çıkarılmıştır. Figürlerin dağılım şekli, ön arka ilişkisi yaratmaktadır. Çalışma kolektif bir etkinliğin sonucu olsa da büyük olasılıkla sanatçı katılımcıların ürettiği birimleri kompozisyona ve belki de aktarmak istediği kavramlara göre bir bütünlük ve hiyerarşi içerisinde kurgulamıştır denebilir.

Çalışmadaki figürlerin birbirlerine benzemelerine karşın, farklı düşünce ve duygularının ifadesi figürlerin kalplerinden çıkan hayal –düşünce- balonlarıyla betimlenmiştir. Figürlere bağlı olarak işlenmiş bu düşünce balonlarının içerikleri Terkol'un diğer çalışmalarında olduğu gibi farklı imgelerle, oldukça renkli bir biçimde işlenmiştir. Düşünce balonlarının farklı imgeler içermesi ve dağınık biçimde yerleştirilmiş olması plastik olarak leke dağılımının sağlanmasına destek olmakla birlikte kavramsal olarak da bazı çıkarımlar sunmaktadır denebilir. Düşünce balonlarındaki imgeler, bağlı oldukları figürlerin toplumlarında veya günlük yaşantılarında karşılaştıkları sorunlara veya hayallerine yönelik imgeler içermektedir. Her ne kadar düşünce balonları ait olduğu renkteki figürlerin öznel düşüncesi olsa da balonların birbirine karışması, farklı figürlerin üzerinde de görülmesi sanki kadınların farklı sorun ve isteklerinin ortak paydalarda toplanmasına da gönderme

yapmaktadır. Zira toplumlarda bir kadının yaşadığı genel sorunlar, istekler veya hayaller, toplumun tümündeki veya birçoğundaki kadınların da ortak sorunu, isteği ve hayali olabilir. Belki de her öznede farklılaşan sorun, istek ve hayal algısı, öznenin bakış açısındaki farklılıklar o öznenin öncelikleridir. Fakat aynı toplumun yetiştirdiği kadınlar, farklı sorun, istek ve hayali önceliyorsa, bu onun aynı toplumu paylaştığı kadınlarla, öncelik sırası değişse de benzer sorun, istek ve hayali paylaştığını gösterebilir. Belki de çalışmada betimlenen bu düşünce balonları içerikleri ve kompozisyondaki yerleşimleriyle bunları önermektedir.

Dere olduğu varsayılan bölümde, figürlerin üzerlerinde buldukları gemi de bazı çağrışımlar önerebilir. Çalışmanın, Güneş Terkol öncülüğünde farklı sanatçılarla yapılmış olması bilgisi ve bu sanatçılar üzerinden o toplumun kadın sorunlarına yönelik bir ifade alanı olması düşüncesi ile gemilerin deniz aşırı yolculuklara uygun bir ulaşım aracı olması bağlamında da bir çıkarımda bulunulabilir. Zira bir toplumda yaşayan bireyler sürekli benzer ve değişimi için çabalanmayan sorunlarla yüz yüze, o birey bu durumdan kurtulmak için yer değiştirmeyi, o ortamdan gitmeyi de düşünebilir. Bu yüzden gemilerin üzerine binmiş düşünceler, belki sorunlarından kurtulmak, belki de hayallerini gerçekleştirmek için seyahat etmekte, ya da o toplumda hapsolmuş bireyler en azından düşüncelerini ve hayallerini kurtarmak adına onları özgür bırakmaktadır.

Resim-42: Chromatic kites of women (Kadınların kromatik uçurtmaları), 2,5x3 m, 2012



Kaynak: <http://gunesterkol.blogspot.com/2012/05/tanas-23-may-28-july.html>

2012 yılında Berlin’de, Tanas’da gerçekleştirilen sergi kapsamında, “Kromatik Uçurtmalar” isimli pankart ise Terkol’un farklı zamanlarda Berlin’e yerleşmiş olan Türkiyeli kadınlarla yapılmış olduğu bir çalışmadır. Çalışmaya ilk bakıldığında, mavi bir zemin üzerinde binalar ve binaların üzerinde ellerinde uçurtmayla on kadın figürler tasvir edilmiştir. Çalışmada mavi zeminin tam ortasında, çatıları bulunan yüksek binaların olduğu bir yerleşim yeri betimlenmiştir. Birbirine benzer siyah siluet şeklinde kadın figürleri binaların üstünde süzülür şekilde tasvir edilmiştir. Kadın figürlerin ellerinde bulunan uçurtmaların her biri farklı renklindedir.

Çalışmada birçok renk kullanılmasına rağmen, gökyüzü olarak düşünülen mavi zemin, siyah kadın figürleri ve kırmızı çatılar dikkat çekmektedir. Bunun nedeni binaların renginin gri, açık pembe ve beyaz gibi yumuşak tonlarda kullanılmış olması da dikkatin yukarı doğru çekilmesine neden olmaktadır. Çizgiler ve yerleştirilen düzene bakıldığında çalışmada perspektif ve ön arka ilişkisi yaratılmıştır.

Göçmen olmak, vatandaşlık hakları, oy kullanma, bürokratik engeller ve sıla hasreti gibi konular ele alınan çalışmada, atölye çalışmasında yer alan kadınların duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı figür, yazı ve imgeler yer almaktadır.

Resim-43: Akıntıya Karşı, 2013, 200 x 265 cm, 2013



Kaynak: <http://gunesterkol.blogspot.com/2018/05/simdinin-pesinde-in-pursuit-of-present.html>

Biçimsel açıdan çalışmanın fonundaki inşaat ve binaların bulunduğu sokak görünümünün sadece ana hatlarının belirlenmiş olası ve renk kullanımları, “Nehir Üstünde Hayaller” çalışmasının tersine, figür ve pankartların ön plana çıkmasını sağlamış, koyu figürler ve açık renk dış mekân zıtlığı kullanılarak vurgu arttırılmıştır. Çalışmada figürlerin dağılım şekli arka ön ilişkisi ve zemin çizgileriyle perspektif yaratılmıştır. Bu eser gerçekçi bir çalışma olarak değerlere sahip olsa da kullanılan teknik neticesinde post-modern veya post-feminizm akımı arasında değerlendirilebilir.

Sanatçının bu eserine yönelik bir yazıda şunlar ifade edilmektedir;

“Sanatçı bu eserinde Jeopolitik huzursuzluğun ön saflarında yer alan, kültürel kimlik, siyasi sadakat, çevresel sürdürülebilirlik ve dini bir arada yaşamaya ilişkin konular, kentlerin mimari ve sosyal dokularına gömülürken, kadınlar gittikçe artan bir şekilde ön plana geçmelerini ve direnme şekillerini bu çalışmada göstermeye çalışmaktadır.”²⁶

Bu bağlamda sanatçı, kullanmış olduğu teknik, yöntem ve imgelerle, kadınların sesi, direnişleri ve çabalarına karşı çalışmalar üretmektedir denilebilir.

Resim- 45: Home is my Heart” (Evim Kalbimdir), kumaş üzerine nakış, 200 x 300 cm, 2017



Kaynak:<https://alt-africa.com/2017/06/27/art-night-with-whitechapel-gallery-to-transform-londons-east-end/>

²⁶ <<http://www.reorientmag.com/2016/06/istanbul-passion-joy-fury-maxxi/>>

Yine sanatçının “Evim Kalbidir” isimli çalışması, 2017 yılında Londra’da düzenlenen “Art Night” çağdaş sanat festivaline özel olarak hazırlanmıştır. Terkol’un bu 7.Pankart projesi Londra’dan sonra Türkiye’de ilk kez Krank Art Gallery’de sergilenmiştir.²⁷ Sanatçı “Evim Kalbidir” projesini Londra’nın göçmenlere tahsis edilmiş iki konutundan biri olan “Middlesex Street Estate” sakinleriyle birlikte yapmıştır. Sanatçının, katılımcılarla gerçekleştirdiği dikiş atölyeleri sonucu büyük ölçekli bu pankart çalışması ortaya çıkmıştır.

Çalışmada da imgesi sunulan bina, 1965-1970 yılları arasında Londra Mimarlar Birliği tarafından inşa edilen, içinde oyun alanları ve garaj bulunan ve konut sakinlerinin katkısıyla da peyzajı gerçekleşmiş bir avlunun etrafını çevreleyen 23 katlı bir bloktan oluşmaktadır. 270 adet mülk barındıran binanın %70’i farklı azınlıklar tarafından birkaç jenerasyondur ve sosyal konut olarak kullanılmaktadır.²⁸

Terkol’un tasarladığı zeminin üzerine işlenen pankart çalışmasına bakıldığında düz siyah zemin üzerinde yer alan” home is my heart” yazısı ve çerçeve içine alınmış figür ve imgelerin bulunduğu yoğun bir kısım görülmektedir. Çerçeve içine ayrıntılı olarak baktığımızda on beş tane figür ve her birinin başının üstünde hayal bulutları bulunmaktadır. Çalışmanın fonunu ise mavi bir gökyüzü oluşturmaktadır. Gökyüzünde ise bir uçak, bir ay ve güneş biçiminde imgeler tasvir edilmiştir.

Resim- 46: Home is my Heart” (Evim Kalbidir), 2017, Ayrıntı



Kaynak: <http://www.ilkrauntsergi.com/gunes-terkol-evim-kalbimdir/>

²⁷<https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Gunes-Terkol-ile-evim-kalbimdir-uzerine>

²⁸<http://gunesterkol.blogspot.com/2017/11/evim-kalbimdir-home-is-my-heart-solo.html>

Eserde tuğla görünümü ve mavi gökyüzü olarak iki zemin kullanılmıştır. Tuğla zemin, bir yapı oluşturacak biçimde yoğun birim tekrarlarıyla işlenmiş, bu zemin üzerindeki figürler siyah olarak tasvir edilmiş hayal bulutları ise oldukça renkli çalışılmıştır. Yoğun ve karmaşık görünen çalışmada figürlerin yerleşik düzeni ön arka ilişkisi yaratmaktadır. Bu çalışma post- modern kişisel ifade biçimleri arasında değerlendirilebilir.

Kimlikleri pek belli olmayan siyah figürlerin arasındaki balonlarda yer alan metinlerde yine sanatçının bazı eserlerindeki gibi sloganlar yer almaktadır. Örneğin: “Sanat bizi birleştirir” ifadesi şehrin karmaşıklığından uzaklaşılması ve “Evsizliğe, hava kirliliğine hayır” çağrıları, çocuk elinden çıkmış resimleri andırmaktadır.²⁹ Çalışmanın kompozisyonu kullanılan renkler ve birim tekrarları, gözü rahatlatan mavi gökyüzü, çalışmanın yapıldığı ortama veya figürlerin yaşadığı yere göndermede bulunmakta, aynı zamanda bu kurgu düşünce bulutlarının çok renkliliğini ve farklılığını ön plana çıkarmakta, izleyiciyi bu imgelere yöneltmektedir denebilir. Çalışmanın başında yer alan “home is my heart” yazısı çerçeve içindeki figürlerin sloganlarından ayrı olduğu için ve sanatçının diğer pankartlarında da oluşturduğu “pankart” içinde “pankart” oluşturma düşüncesiyle, bu pankartın temel sloganını oluşturmaktadır denebilir. Terkol, genel anlamda çalışma bağlamında, o bölgede yaşayan semt sakinlerinin ümitlerinin, düşlerinin, buldukları çevre ve komşuları ile olan ilişkilerinin duygu ve emek dolu şiirsel anlatımını içeren imgeler sunmaktadır denebilir.³⁰

Terkol’un diğer bir pankart çalışması ise “Güzel Günler” adlı çalışmasıdır. Çalışma 2017 yılında İstanbul Fransız Kültür Merkezinde “Aylaklar” başlıklı sergide sergilenmiştir. Bu çalışma da sanatçının diğer çalışmaları gibi kumaş temellidir, kumaş parçalarının birleşiminden ve bu kumaşların üzerine farklı malzemelerin müdahalesiyle oluşmaktadır.

Bu çalışma sanatçının diğer pankart çalışmaları gibi bir atölye çalışmasının ürünüdür. Çeşitli nedenlerden ötürü İstanbul'a gelmiş göçmen kadınlarla beraber gerçekleştirilen bu atölye çalışmasıyla ilgili Terkol; “Suriyeli mülteci kadınların da katıldığı atölye çalışmasında, kadın olarak başka bir şehirde yaşam yolları, farklı bir

²⁹ <<http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/yamali-pankart-40647790>>

³⁰ <<https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/gunes-terkol-evim-kalbimdir/99618/15>>

dil içinde gezinmek, özlem, travmalar ve hayaller üzerine konuştuk, çizdik ve diktik” demiştir.³¹

Resim- 47: Good Days (Güzel Günler), 2017, İstanbul



Kaynak: http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2503

Çalışmada mavi bir fonda kanatları olduğu düşünülebilecek, saçları bir nota dizini gibi çizilmiş bir kadın figür yer almaktadır. Kanatlı kadın figürün üzerinde imgeler olan bir elbise bulunmakta ve belirgin bir ifadeyle karşılaşılmayan yüzü sağa doğru yönelmektedir. Renk geçişli bir sarı renkle tabanı oluşturulmuş kadın figürün, saçmış olduğu kanatlarda on bir tane kimlikleri pek belirgin olmayan figürler görülmekte ve çiçek işlemleri bulunmaktadır. Figürün orta bölümünde ise yine farklı imgeler ve figürler yer almaktadır.

Fonun düz ve tonlama şeklinde kullanılması kanatlı kadın figürünü tamamen ön plana çıkarmıştır. Fonun ve figürün koyu renklerden beyaz renge doğru açılması çalışmaya hareket kazandırmıştır. Çalışmada figürün ana hatların siyahla belirlenmiştir. Ağırlıklı olarak sarı ve mavi tonların kullanılmasıyla zıtlık oluşturulmuştur. Çalışmada bir perspektif veya ön arka ilişkisi bulunmamaktadır.

Terkol'un diğer çalışmalarında olduğu gibi figürün kanatlarında yer alan diğer figürlerin her birine ait hayal baloncukları bulunmaktadır ve her biri yine farklı

³¹ <http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2503>

renk ve imge barındırmaktadır. Bu hayal baloncuklarında Suriyeli kadınların yapmış olduğu figürler ve yazılar yer almaktadır. Örneğin: Bir figürün hayal balonunda ağzı baltanmış bir kadın, “Suriye” yazılı bir el ve onu tutan başka bir el, ağzında zeytin dalı olan bir güvercin yer alırken diğer bir balonda elinde silah olan bir adam figürü, yeşil bir ağaç, bir kuş ve “yeter” yazısı gibi farklı işlemler yer almaktadır. Katılımcılar bu imgelerle genellikle korkularını ve savaşa dair imgeleri işlemiş barış dilemişlerdir. Bu korkularını ve dileklerini de mavi bir gökyüzünde uçan figürün üzerine aktararak bu olumsuz duyguları zihinlerinden uzaklaştırabilmek adına gökyüzüne bırakmışlardır denebilir.

Resim- 48: Good Days (Güzel Günler), Ayrıntı



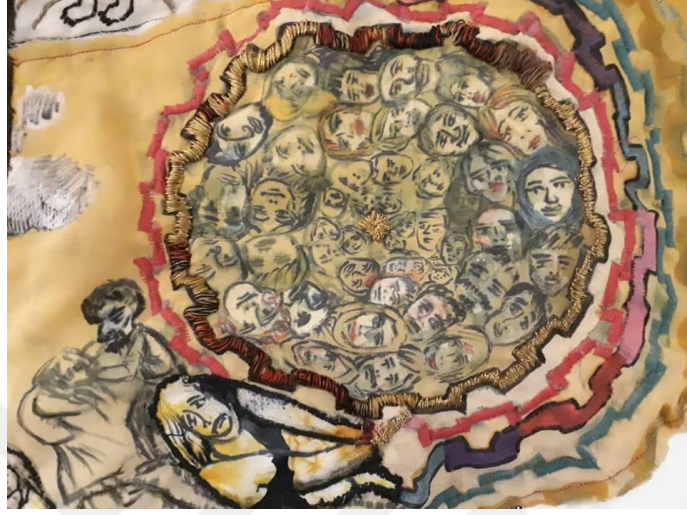
Kaynak: http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2503

Orta bölümde işlenen bir imgede ise çark şeklindeki dairenin içinde birçok kadın ve erkek olarak tasvir edilmiş portreler yer almaktadır. Bu portreler şiddet imgelerine maruz kaldığı anlaşılan bazı figürlerle bağlantılıdır. Belki de bu figürler şiddetin ve savaşın kurbanlarını temsil etmektedir ki şiddet kurbanlarına cinsiyet ayrımı yapmayan bir kavramdır denebilir.

Gövdenin alt bölümde ise o üzüntü ve kötü şeylerin dışında müzik yaptığı anlaşılan bir grup ve saat imgesi bulunmaktadır. Grup üyeleri, gitar, darbuka ve bir üfleli çalgı gibi farklı enstrümanlar çalmaktadır. Figürün etek kısmının alt bölgesinde bulunan bu müziğe dair imgeler figürün saçlarındaki nota dizisiyle de bağlantılı olabilir. Belki de olumlu çağrışımlar yapan bu müzik imgeleri ve alttaki

zaman imgesi, ortada izleyicinin karşılaştığı kötü olumsuz imgelerin başlangıcından önce, başının iyi olduğuna ve bu süreçlerin geçip sonunun da iyi olacağına dair bir dilektir denebilir.

Resim- 49: Good Days (Güzel Günler), Ayrıntı



Kaynak: http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2503

Terkol genel anlamda işlerinde, temel ilgi odaklarından biri olan toplumsal cinsiyet meselesinin yanı sıra, bununla ilişkili olarak ele alınabilecek işgücü, yaygın veya alternatif üretim biçimleri ve bunların görsel temsilleri ile ilgilenmektedir. Sanatçı, muhafazakâr algıda ev içine ait, kadına özgü ve geleneksel bir üretim biçimi olarak kabul edilen dikiş pratiğini ve ilişkilendirildiği cinsiyet rollerini görünür kılarak özgürleştirmektedir.³² Geri dönüşümlü kumaşların dikilmesi ve kullanılması, kendi başına, bağımsız bir üretim şeklini geri alan ve günümüz sanatına erişimi genişleten bir direniş hareketi haline gelmektedir.³³ Sanatçının her pankartta çalışması ayrı ama bir bütün olarak kadına değinilerek işlenmiş olması bu seriyi özel kılmaktadır.

³² <<http://gunesterkol.blogspot.com/2012/02/harekete-geciren-baslca-gucler-main.html>>

³³ <<https://iscp-nyc.org/resident/gunes-terkol>>

SONUÇ

Günümüzde hala güncelliğini koruyan toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında, kadınlara ve erkeklere atfedilen rollerin ve statülerin cinsiyetlere göre belirlendiği söylenebilir. Kadınların “kadın” kimliğini taşımış olmaları, toplumda ikinci planda kalmalarına ve erkeklerle aynı hakka sahip olmamalarına neden olmuştur. Feministler, kadınların siyasi, sosyal, hukuki açıdan erkeklerle eşit olmadığını ve eşitsizliğin oluşturmuş olduğu sıkıntıları ve sorunları dile getirmiş, buna son vermek adına bir hareket başlatmışlardır.

18.yüzyılın ortalarında toplumsal ve siyasi bir söylem olarak ilk kez Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan feminist hareketlerin sanat kolundaki faaliyetlerinde özellikle kadın sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. 1960’lı yılların sonlarında, öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlayan sanattaki feminist hareketler; her türlü ırkçılığın ve ötekileşmenin ortaya çıktığı dönemde kadınların sorunlarına karşı önemli bir hareket ve karşı çıkıştır.

Çoğunluğu erkekler tarafından üretilen sanat yapıtlarının, yine erkek egemen bakışın tüketimi içerisinde şekillendirildiğini de söylemek mümkündür. Buna tepki olarak feminist sanat, “kadın sanatının” sanat tarihsel süreçte geri planda bırakılmasına tepki göstermiştir. Bu bağlamda, 1960’lı yıllardan bu yana kadın sanatçıların çoğu çalışmalarını sürdürebilmek için büyük mücadeleler vermiş ve önemli başarılar elde ederek görünürlüklerini sağlamaya yönelik önemli ilerlemeler kaydetmişlerdir.

1970’li yıllar, kadın sanatçıların bilinçlendiği, ataerkil toplum yapısını ve baskısını sorguladıkları, kadın deneyimini ve değerlerinin önemini kavradıkları bir dönüm noktası niteliğindedir. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin’in 1971’de yayınlanan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” başlıklı makalesiyle olmuştur. “Neden Büyük Sanatçı Yok ?” sorusu ve beraberinde süregelen tartışmalar sonuç olarak şunu işaret etmektedir; cinsiyet farklılığının, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki farklılığının, neden olduğuna dikkat çekmektedir.

Feminist sanatın tarihsel gelişimi içerisinde ön plana çıkan, 1960-1980 yılları arasında etkin olan “Birinci Kuşak Feminist Sanatçılar”, kadınların doğurganlığını ve ana tanrıça kültürünü merkeze alan; kadın bedeni, kadın cinsel organı gibi imgelerden ve biyolojik özelliklerin imgeleştirilmesine dair konulara ağırlık vermişler, “kadın olma hali” ve “deneyimine” vurgu yapmışlardır. Feminist sanat hareketlerinin başlangıcından, 80’li yıllara kadar olan süreçte yoğun bir üretimde bulunan feminist sanatçılar, çalışmalarında kadınların ayırıcı özelliklerini göstermek istemiş, kadın ve erkeğin biyolojik ayrımının yanı sıra toplumsal ayrıma da dikkat çekerek dekoratif, küçük, minör, duygusal, amatör gibi kadına uygun görülen özelliklerin üzerine gitmeyi amaç edinmişlerdir.

1970’lerin sonlarında ortaya çıkan ikinci kuşak feministlerle beraber, 80’li yıllarda kadının toplum içindeki konumu psikanaliz, yapı sökülme ve post-yapısalcılık gibi düşüncelerle irdelenmiştir. Kadının bedeninden çok kadın bedenini kuşatmış kültürel kodların ve kadına biçilen rollerin eleştirisine yönelinmiştir. İkinci kuşak feminist sanatçılar, kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı sorununu bir yana bırakmış ve yalnızca kadına özgü olanın doğasını incelemek yerine cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini araştırmışlardır.

Dünyada feminizmi etkileyen ve hazırlayan nedenlerin yansımaları doğal olarak yakın dönemde Türkiye’de de görülür. Cumhuriyet dönemiyle, Türkiye’nin Batılılaşma hareketleriyle paralel, Türk kadınına, insan haklarına ilişkin kazanımlar verilmeye başlanmış, kadının kimliğini ve kadın sanatçıların konumu batı örnekleri ile hızla şekillenmiştir.

Türkiye’de feminist sanat Batı’daki gibi yükselişe geçmemiş olsa da 1970’li yıllarda bazı kadın sanatçılar, kadın olmanın önemini anlatan işler ortaya koymaya başlamışlardır. Bu dönemin kadın sanatçıları, kullandıkları malzeme ve tekniklerle yenilikçi olduklarını göstermişlerdir. 1970’li yıllarda Türkiye’de feminist sanatın önemli temsilcilerinden olan Nil Yalter, aynı zamanda uluslararası alanda da feminist sanatın önemli isimlerinden biridir. Sanatçı bu yıllarda “Direnen Kadınlar” adında bir grup kurmuştur. Ayrıca sanatçının “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” isimli video çalışması 1974’te Paris Modern Sanatlar müzesinde gösterilirken, Türkiye’de bu çalışmanın gösterimi 2008 yılında yapılmıştır. Nil Yalter dışında, İpek Duben’in 1982 yılında ürettiği “Şerife” serisi de kadının toplumdaki yerini sorgulayan öncü

çalışmalardandır. Toplumsal cinsiyet konusunu gündeme getiren isimlerden biri olan Nur Koçak da popüler kültürde kadına yüklenen rollerden yola çıkarak, foto-gerçekçi tarzda, fotoğrafların yeniden resmedilmesine dayalı büyük boyutlu resimler üretmiştir.

Günümüzde birçok sanatçı, özellikle de kadın sanatçılar toplumsal cinsiyet meseleleriyle ilgilenmekte, yeni bakış açıları ve ifade biçimleri üretimlerini sürdürmektedirler. Bu bağlamda “işleme, dikiş, nakış ve örme” gibi teknikleri “kadına ait” olduğunu düşündükleri için ısrarla kullanmakta ve toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında imgeler üretmektedir. Bu kadın sanatçılardan bazıları Canan (Şenol), Damla Yalçın, Gözde İlkin, Gülcan Şenyuvalı, Güneş Terkol gibi sanatçılardır.

Araştırma kapsamında ele alınan ilk sanatçı Canan (Şenol), genel anlamda sanat üretimlerinde her türden ve kategoriden ayrımcılığa karşıt bir politika izlemektedir denebilir. Sanatçının üretimlerinde kadın, aile, devlet, din, toplum, iktidar söylemi, baskı ve şiddet gibi konuları ele almaktadır. Bu teze konu olan “Işıl Işıl Karanlık” serisi ise “iplik sanatı” bağlamında üretmiş olduğu ve teknik olarak dikiş ve işleme gibi unsurlar içermektedir. Sanatçı, toplumsal cinsiyet konuları bağlamında, kadınlar üzerindeki toplumsal baskıyı vurgulamak üzere; özellikle cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları ele almaktadır.

Araştırmada ele alınan bir diğer sanatçı ise Damla Yalçındır. Sanatçının bu teze dâhil edilen, “iplik sanatı” kapsamında ürettiği serilerinden 2016 yılında üretmiş olduğu “Ardından” serisi, siyah zemin üzerine nakış tekniğiyle işlenen çalışmaları içermektedir. Serideki çalışmalarda sanatçı, kadınlara biçilmiş rolleri ve kadının toplumdaki yerini sorgularken, kadınlara ait olan veya olması gerektiği düşünülen nesnelerin imgelerinin kullanmıştır. Bu bağlamda seride, kadının seyirlik nesnesi olması halini, kadın olma kriterlerini ve kadınlık görevlerini imgelerle aktaran sanatçı, tekniğini ve imge kullanımını izleyicinin sorgulamaya yönelmesine uygun bir şekilde kullanmış ve merak uyandıran görüntüler sunmuştur denebilir.

Gözde İlkin, eserlerinde günlük yaşamın sosyal ve psikolojik yönlerini işlemiş, imge, beden ve cinsellik gibi konulara değinmiştir. Sanatçı, resmin geleneksel malzemeleri olan tuval ve boya dışında, kumaş, kanvas, kağıt, iplik gibi

malzemeler kullanarak eserler üretmektedir. Sanatçının, iplik sanatı bağlamında ürettiği ve araştırmada ele alınan eserlerini içeren, 15. İstanbul Bienali kapsamında, İzmir'deki Fransız Kültür merkezinde gösterilen “Yer Düşü” adlı sergisi, 2009- 2017 yılları arasında üretmiş olduğu “Pasaport”, “Boğaz Turu” ve sergiye ismini veren “Yer Düşü” isimli üç eserden oluşmaktadır. Sergide yer alan bu çalışmaların, sınır, aidiyet, hafıza ve mekân ve toplumsal cinsiyet görüntüleri gibi konuları içerdiği, eserlerin doğa ve toplumsal süreçler üzerinden kurgulandığı söylenebilir.

Tezde alınan bir diğer sanatçı ise Gülcan Şenyuvalı'dır. Sanatçı, çalışmalarında sanatın her döneminde farklı ifade şekilleriyle ele alınan “kadın” temasına yer vermektedir. Klasik boya geleneğini de sürdüren sanatçı, aynı zamanda farklı materyaller ve teknikleri kullanmakta, kadın imgelerini aykırı kompozisyonlarla birleştirerek tuval yüzeylerine taşımaktadır. Bu çalışmada sanatçının ele alınan eserleri Galata Rum Okulunda 2018 yılında düzenlenen, “İlk Raunt” sergisinde “Adımı Söyle” seri başlığıyla sergilenmiştir. Sanatçı, dikiş tekniği sayesinde çalışmalarının ön yüzeyindeki bazı figür ve imgeleri, tuvalin arkasına da taşıyarak, resmin geleneksel malzemesi olan tuvalin hem ön hem arka yüzeyini kullanarak izleyiciye farklı bir sunum ve bakış açısı sunmuştur denebilir.

Araştırmada ele alınan son sanatçı ise Güneş Terkol'dur. Çalışmalarında, toplumsal cinsiyet meselesiyle ve bu meseleyle ilişkili işgücü, yaygın veya alternatif üretim biçimleri ve bunların görsel temsilleri ile ilgilenen sanatçı, ev içine ait, kadına özgü ve geleneksel bir üretim biçimi olarak kabul edilen dikiş pratiğini ve bu pratikle ilişkilendirilen cinsiyet rollerini de eserlerinde görünür kılmaktadır. Sanatçının bu bağlamda farklı yıllarda ürettiği ve bu tez çalışmasında incelemeye dahil edilen “pankart projeleri” önemli çalışmalarındandır. Sanatçı bu eserleri, Antakya, Londra, Japonya gibi farklı coğrafyalarda farklı zamanlarda kolektif bir mantıkta, eserle ilgili bireyleri de eser üretim sürecinin bir parçası haline getirerek oluşturmuş. Sanatçının her pankart çalışmasının ayrı ama bir bütün olarak kadına değinilerek işlenmiş olması bu seriyi özel kılmaktadır.

Araştırma, toplumsal cinsiyet meselelerini, bu bağlamda feminizmden beslenen kadın sanatçıların farklı direnme yöntemlerini bize örneklerle göstermektedir. Kadınlar, geçmişten günümüze kadar süre gelen mağduriyetlerini yine gündelik hayatta kullandıkları malzemelerle yani son derece yaşamsal araç-

gereçlerle ortaya koymuşlardır. Çalışmada ele alınan kadın sanatçılar da kullandıkları teknik ve imgelerle toplumsal cinsiyetin neden olduğu- cinsiyet ayrımcılığına karşı dik duruş sergileyen ve seslerini duyurmaya yönelik çabalarıyla karşımızdadırlar. Dün veya bugün “toplumsal cinsiyetin” neden olduğu ayırım ve ötekileştirme, egemenlik altına alma, baskılama sorunları hala günceldir. Dolayısıyla kadın sanatçının, varoluş ve varlığını kabul ettirme mücadelesi, dünyadaki her kadın insan olarak değer buluna kadar devam edecektir.



KAYNAKÇA

- Aktaş, Gül (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, S:1, S:60.
- Antmen, Ahu (Ed.) (2008). *Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, Ahu (2009). “Kadınlardan Haksız Tahrik Üzerine”,
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/> (Erişim Tarihi: 10.11.2018).
- Antmen, Ahu (Ed.) (2011). “Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?”
Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar. Esin Eşkinat (ed.) içinde. İstanbul: İstanbul Modern.
- Antmen, Ahu (Ed.) (2014). *Kimlikli Bedenler- Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Art 50 (t.y.). <http://www.art50.net/damla-yalcin.html> (Erişim Tarihi: 10.02.2019).
- Art Sümer (t.y.). <http://www.artsumer.com/gallery/artistbio/7> (Erişim Tarihi: 10.02.2019).
- “Astroset Sembolizm” (11.02.2010).
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm (Erişim Tarihi: 12.01.2019).
- “Astroset Sembolizm” (09.11.2010).
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm (Erişim Tarihi: 12.01.2019).
- Aydın, Berna (2015), *Türkiye’de Kadının Sosyal Durumu Üzerine Eleştirel Sanat Pratikleri*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışma Raporu, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Ateş, Mehmet (2001). *Mitolojiler ve Semboller*, Aksiseda Matbaası, İstanbul.
- Beauvoir, de Simone (1993). *İkinci Cins*, (Çeviren: Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları. <https://docplayer.biz.tr/16455881-Simone-de-beauvoir-o-kadin-ikinci-cins.html>.
- Berger, John. (1993) *Görme Biçimleri*, (Çev.:Yurdanur Salman), Metis Yayınları,

İstanbul.

Bek Arat, Güler (2016). Sanatta “Feminist” Sorgulamalar.

<http://kontrastdergi.com/sanatta-feminist-sorgulamalar-yrd-doc-dr-guler-bek-arat/> (Erişim Tarihi: 28.10.2017)

Bek Arat, Güler (2010). Güler Bek. (2009), “Kendini Yeniden Tasarlama Sürecinde

Kadın Sanatçılar ve Temsilîyet Sorunu”, I. Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi (13 – 16 Ekim 2009) Bildiri Kitabı, . Dokuz Eylül Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir. http://www.academia.edu/2528485/Kendini_Yeniden_Tasarlama_S%C3%B3Crecinde_Kad%C4%B1n_Sanat%C3%A7%C4%B1lar_ve_Temsilîyet_Sorunu . (Erişim Tarihi: 10.11.2018).

Bilton T. and K. Bonett, P. Jones, M. Stanworth, K. Sheard, A. Webster, (1983)

(1981), Introductory Sociology.London: MacKays Of Chatham PIC.

Bingöl, Orhan (2014). “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadın”. KMÜ Sosyal ve Ekonomi Araştırmalar Dergisi, 16, 108-114.

Bolay, Süleyman H. (2009). “Kadın Hakları”, Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü, 10. Baskı, Ankara: Nobel Yayınları.

Bora, Aksu, “Feminizm: Sınırlar ve İhlal İmkânı”, Birikim Dergisi, sayı 9, 2004, s.106- 121.

Butler, Judith (2008). “Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi”, (Ed.: Başak Ertür),S.8, Metis Yayınları.

Buz, Sema (2009). “Feminist Sosyal Hizmet Uygulaması”.

<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423931288.pdf> (Erişim Tarihi: 12.09.2018).

Bhasin, Kamla (2003). *Toplumsal Cinsiyet*, (Çev.: Kader Ay), Kadav Yayınları, İstanbul.

Çelebi, Nilgün (1990). “Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları”

http://nilguncelebi.com/wp-content/uploads/2016/07/nilgun_celebi_kadınlarımızın_cinsiyet.pdf (Erişim Tarihi: 15.10.2018).

Çetinel, Emine ve Ersoy Yılmaz, Sevdîye (2016). “Feminist Teori: Yönetim ve

Organizasyon Alanına Eleştirel Bir Yaklaşım”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Dergisi*, 2, 119-148. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/383916> (Erişim Tarihi: 04.11.2018).

Clarkson, Charlie (07.06.2016).

<http://www.reorientmag.com/2016/06/istanbul-passion-joy-fury-maxxi/>

(Erişim Tarihi: 06.05.2019).

Connell, R. W. (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Coşmuş, Sevda (2008). *Feminist Söylem Açısından Televizyon Reklamlarında*

Sunulan Kadın İmgesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Dökmen, Zehra Yaşın (2014). *Toplumsal Cinsiyet “Sosyal Psikolojik Açıklamalar”*.
Remzi Kitapevi, İstanbul.

Dönmez Aydın, Hatice (2016). *Feminist Sanatçıların Kadınlara Bıçılan Toplumsal*

Role Sanatsal Direnme Yöntemleri Açısından Türk ve Yabancı Sanatçıların Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.

Demir, Vesime İtır (2011). *Feminist Performans*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara

Üniversitesi, İstanbul.

Elgiz Museum (t.y.). http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2503 (Erişim Tarihi:

06.05.2019).

Ergenç, Ahmet (04.11.2016). “Nil Yalter ve Görünmeyenler”.

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>

(Erişim Tarihi: 02.10.2017).

Eyigör, Fevziye ve Korkmaz, F. Deniz (2013). “1960’dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar”. <https://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> (Erişim Tarihi: 12.10.2017)

Gadrin, Nanon ve Oleranshaw Robert (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (Çev.: Beyza Akşit), İstanbul: Bilge Kültür Sanat

Gauma-Peterson, Thalia ve Mathews, Patricia (2008). “Birinci Kuşak Feminist Sanat Eleştirisi” (Ed.: Ahu Antmen), *Sanat ve Cinsiyet içinde*, S.19-20, İstanbul: İletişim Yayınları.

Gauma-Peterson, Thalia ve Matthews, Patricia (2008). “Kadın duyarlılığı ve Kadının Yarattığı İmgeler” (Ed.: Ahu Antmen), *Sanat ve Cinsiyet içinde*, S.34-43, İstanbul: İletişim Yayınları.

Gauma-Peterson, Thalia ve Mathews, Patricia (2008). “Sanatta Kadın Cinsiyeti”

(Ed.: Ahu Antmen), *Sanat ve Cinsiyet içinde*, S.43, İstanbul: İletişim Yayınları.

Güneş, Fatime (2017). “Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir

İnceleme”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 245-246, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/354463> (Erişim Tarihi: 25.12.2018)

Gürsel, Derya (2017). “Güneş Terkol ile “Evim Kalbimdir” üzerine”

<https://www.unlimitedrag.com/single-post/Gunes-Terkol-ile-evim-kalbimdir-uzerine> (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

Gherardi, Silvia. (2005). *Feminist Theory And Organization Theory A*

Dialogue On New Bases. in H. Tsoukas ve C. Knudsen (Eds). *The Oxford Handbook of Organization Theory: Meta-theoretical Perspectives*. Oxford University Press.

https://www.researchgate.net/publication/290296187_Feminist_Theory_and_Organization_Theory_A_Dialogue_on_New_Bases (Erişim Tarihi:10.07.2018).

Grosenick,Uta (2005). “Women Artists”, Taschen, Köln, London, Los Angeles,

Paris, Tokyo. https://books.google.com.tr/books?id=ZSvSfCmzo2wC&pg=PA60&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (Erişim tarihi:10.12.2018)

Hooks, Bell (2002). “Feminizm Herkes İçindir” Çitlembik yayınları, İstanbul.

İlkin, Gözde (14.04.2019). “Boğaz Turu”,

<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/bosphorus-tour-2014-2015.html> (Erişim Tarihi:10.05.2018).

İlk Raunt Sergi (t.y.). <http://www.ilkrauntsergi.com/gulcan-senyuvali-adimi-soyle/>

(Erişim Tarihi:08.04.2018).

İstanbul Modern (t.y.).

https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/hayal-ve-hakikat_23.html (Erişim Tarihi:10.12.2018).

Kaptanoğlu, Elif (2010). *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi*.

<http://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html> (Erişim Tarihi: 05.05.2019)

Karalı, Şebnem Nazlı (2015), *Türkiye’de Sergilenen Yerli Oyunlarda Transseksüellik ve Transfobi*. Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi. İstanbul.

Karaoğlu, Füsun (2018). “Şiddet-112-Türkiye’de Şiddet 7 Kadının Durumu 2”.

<http://fusunkavrakoglu.com/siddet-112-turkiyede-siddet-7-kadinin-durumu-2/> (Erişim tarihi:20.02.2019).

Kaya Okan, Berna (2013). “Modernizm Sonrası Alternatiflerinden: Feminist Söylem

ve Batılı Sanatçılar”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, s:5
<https://docplayer.biz.tr/22542347-Modernizm-sonrasi-alternatiflerinden-feminist-soylem-ve-batili-sanatcilar.html> (Erişim Tarihi:15.12.2018).

Koç, Nihan (2014), *Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Korkmaz, Fatma Deniz (2006). *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Krank Art (10.11.2017).

<http://www.krankartgallery.com/index.php/2017/11/10/gunes-terkol-evim-kalbimdir-2-18-kasim-2017/> (Erişim Tarihi:10.04.2019).

Kumral, Çiçek (2002). “Feminist Sanat Tarihinin Temelleri”, Türkiye’de Sanat Dergisi, s:54, s.46.

Nanon Gardin ve Robert Oleranshaw (2014). Larousse Semboller Sözlüğü.
(Çev.:Beyza Akşit), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Millet, Kate (1987). Cinsel Politika (Çev.: Seçkin Selvi). İstanbul, Payel Yayınları, 2. Baskı.

Mitchel, Andree. (1995). Feminizm (Çev.: Şirin. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özensoy, Ecem (2016). *80’li Yıllarda Batıda ve Türkiye’de Feminist Sanat*. Yüksek Lisans Tezi, İtatanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
http://www.academia.edu/25677307/Seksenlerde_T%C3%BCrkiyede_ve_Bat%C4%B1da_Feminist_Sanat (Erişim Tarihi:22.11.2018).

Özüdoğru, Şakir (2010), “Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman”. Gazi Üniversitesi G.S.F Sanat ve Tasarım Dergi, 6. S. 114

Özlu, Özlem (2016). “Feminist Sanat” <http://ekstrembilgi.com/sanat/feminist-sanat/>
(Erişim Tarihi:22.10.2018).

Öztürk, Ceylan (2012).

<http://sergiyazilari.blogspot.com/2012/11/ipek-duben.html?m=1> (Erişim Tarihi: 12.12.2018).

Öztürk, Emine (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını* İstanbul: Rağbet Yayınları.

Portizmir (t.y.).

<http://www.portizmir.org/tr/portizmir4/etkinlikler/kozde-ilkin-in-yer-dusu-sergisi> (Erişim Tarihi: 28.02.2018).

Rotka (19.01.2019).

<http://www.rotka.org/damla-yalcinin-solo-sergisi-hatirlanamaz-olanin-hafizasi-krank-art-galleryde/> (Erişim Tarihi:12.01.2019).

“Ruya Tabirleri” (t.y.).

<https://www.ruyatabirleri.com/ruyada-mavi-yilan-gormek.html> (Erişim Tarihi:12.01.2019).

Sanat Atak (26.05.2017). <http://www.sanatatak.com/view/canan-kayboldu> (Erişim Tarihi: 05.01.2018).

Sankır, Hasan (2010). “Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliği”nin Oluşum Sürecine Etkileri”. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat dergisi.

http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/hasan_sankir_1_1010.pdf (Erişim Tarihi: 05.11.2018).

Sankır, Hasan (2017). “Sanatın Öznesi Olarak Kadın”. Kesit Akademik Dergisi, 11.S. 184-199.

http://kesitakademi.com/Makaleler/1549150097_1293%20HASAN%20SANKIR.pdf (Erişim Tarihi:11.11.2018).

Saygılıgil, Feryal (2015). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Dipnot yayınları, İstanbul.

Sezgin, Sevil (2014), *Türkiye’de Feminist Söylem ve İslami Feminizm*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Selvi, Yeliz (2014). “Feminist Teori ve Sanat Üzerine Derrida Etkisi: Yapıbozum”,

İdil Dergisi, s:11. <https://docplayer.biz.tr/26998018-Feminist-teori-ve-sanat-uzerinde-derrida-etkisi-yapibozum.html> (Erişim Tarihi: 19.12.2018).

Sönmez, Ayřegül (24.01.2016). “Canan Yıllardır Tek Performans Yapıyor”.

<http://www.sanatatak.com/view/canan-yillardir-tek-bir-performans-yapiyor> (Erişim Tarihi: 11.01.2019).

şenyuvalı, Gülcan (2010). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz*

Sanatında Deęiřen Kadın ve Beden İmgeleri. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir.

Taş, Bilgi ve Akyüz Cemal (21.10.2009).

<http://cemalden.blogspot.com/2009/10/nancy-spero.html> (Erişim Tarihi: 24.07.2018)

Taş, Gün (2016), “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analiz, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”. Dergi Park, Akademik Hassasiyetler, 5, 3. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/269956> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)

Taş, Tuğba (2013). *Türkiye’de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Terkol, Güneş (09.02.2012).

<http://gunesterkol.blogspot.com/2015/09/artinternational-2015.html> (Erişim Tarihi: 10.04.2018).

Terkol, Güneş (06.09.2015).

<http://gunesterkol.blogspot.com/2012/02/harekete-geciren-baslca-gucler-main.html> (Erişim Tarihi: 11.04.2018).

Terkol, Güneş (18.11.2015).

<http://gunesterkol.blogspot.com/2017/11/evim-kalbimdir-home-is-my-heart-solo.html> (Erişim Tarihi: 15.04.2018).

Toprak, Zafer (1992). *Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.

Türk Dil Kurumu (26.09.2006).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=C%C4%B0NS%C4%B0YET,%202018 (Erişim Tarihi: 15.09.2018).

Ulusoy, Demet (1999). “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet”. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 16 (2). <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/index.php/EFD/article/viewFile/78/48> (Erişim Tarihi: 16.01.2018).

Uncu, Erman Ata (2017). “Yamalı Pankart!”

<http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/yamali-pankart-40647790> (Erişim Tarihi: 21.02.2019).

Üner Yılmaz, Pınar (2010). “Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması”. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4 (125-134). <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203697> (Erişim Tarihi: 01.01.2018).

- Vargı, Elif (2009). “Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri: Judy Chicago’nun ‘The Dinner Party’ Çalışması Üzerine”. Fotoğrafya Sanal Dergisi, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0> (Erişim Tarihi:22.10.2017).
- Vatandaş, Celalettin (2007). “Toplum Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı”. Dergi Park, 35. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/100951> (Erişim Tarihi: 09.12.2018).
- Wilkinson, Kathryn (2011). *Semboller ve İşaretler*. (Çev.: Seda Toksoy), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Wolstonecraft, Mary (2007). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, (Çev.: Deniz Hakyemez), İstanbul, İşbankası Yayınları.
- Yaprak, Hazan (2016). *Güncel Sanatta Kadın Sorunsalının Kültürel Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Yüksel, Rüstem (2015). *Kadın-Erkek Eşitliğine Doğru*. Ege Life Dergisi, 90, 36-37.