



**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**FEMİNİST SANAT HAREKETİ
VE FİLİSTİNLİ KADIN SANATÇILAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahar DEMİRTAŞ ERCAN

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ERTEKİN

**Mayıs 2019
BATMAN**



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Dr. Cengiz ERTEKİN danışmanlığında Bahar DEMİRTAŞ ERCAN tarafından hazırlanan “FEMİNİST SANAT HAREKETİ VE FİLİSTİNLİ KADIN SANATÇILAR” adlı tez çalışması 27/08/2019 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Haydar BALSEÇEN

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ERTEKİN (Danışman)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU

Yukarıdaki sonucu onaylıyorum.

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Institute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Bahar DEMİRTAŞ ERCAN

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****“FEMİNİST SANAT HAREKETİ VE FİLİSTİNLİ KADIN SANATÇILAR”****Bahar DEMİRTAŞ ERCAN****Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ERTEKİN****2019, 56 Sayfa****Jüri**

Feminist sanat hareketi, kadınların sanatsal mecralarda eşitsiz şekilde temsil edilmesine ve kadınlara ilişkin üretilen erkek-egemen temsillere karşı ortaya çıktı. Her ne kadar Feminist sanat hareketi 1960'lı yıllardan itibaren öncelikle Batı'da ivme kazanmış olsa da, sonraki on yıllar boyunca dünya genelinde de etkili oldu. Feminist sanat kuramları, izleyen yıllarda sadece toplumsal cinsiyet rolleri üzerine değil genel anlamda sanat ve iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğuna ilişkin eleştirel bir yaklaşım ortaya koydu. Eleştirinin yanı sıra; yeni, alternatif ve kurucu bir sanat okuması da öneren feminist kuramlar, Filistinli kadın sanatçıların ortaya koyduğu çalışmaları anlamak ve değerlendirmek için önemli analitik araçlar sunmaktadır. Mona Hatoum, Emily Jacir, Dina Mattar, Rana Samara ve Layan Shawabkeh gibi Filistinli kadın sanatçılar bir yandan ezen ve ezilen diyalektiğini sorgulamakta, diğer yandan da Filistinli kadınların karşı karşıya kaldığı savaş, zorunlu göç, şiddet ve kadınlık gibi zorluklara ilişkin yeni bir sanatsal dil üretmektedir.

Anahtar Kelimeler: Feminist sanat hareketi, Filistin, Filistinli kadın sanatçılar, Sanat ve iktidar

ABSTRACT**MASTER THESIS****“ THE FEMINIST ART MOVEMENT AND PALESTINIAN WOMEN ARTISTS ”****Bahar DEMİRTAŞ ERCAN****BATMAN UNIVERSTY SOCIAL SCENCES INSTITUE DEPARMENT OF
PAINTING****Advisor: Dr. Lecturer Cengiz ERTEKİN****2019, 56 Page****Jury**

The feminist art movement emerged in response to unequal representation of women artists within art spaces as well as against patriarchal representation of women in dominant art works. Although the movement initially gained momentum in the West during the 1960s, feminist art perspectives have become influential across the world since then. Following its inception, the feminist art approach not only remained focused on gender roles but critically questioned the relationship between art and power from a wider perspective. Feminist art approaches have not only offered a critique but also novel, alternative and constructive methods which also provide us analytical tools to grasp and examine artworks created by Palestinian female artists. On the one hand, Palestinian female artists like Mona Hatoum, Emily Jacir, Dina Mattar, Rana Samara and Layan Shawabkeh question dialectics of oppression. On the other hand, these artists also engender a new visual language about challenges faced by the Palestinian women such as the war, forced migration, violence and womanhood.

Key Words: Feminist art movement, Palestine, Palestinian female artists, Art and Power

ÖNSÖZ

“FEMİNİST SANAT HAREKETİ VE FİLİSTİNLİ KADIN SANATÇILAR”

adlı Yüksek Lisans Tezin hazırlanması kapsamında feminis sanat hareketinin evreleri ve Filistinli kadın sanatçıların yapmış olduğu eserler üzerinde araştırma, inceleme ve yorumlamalar içermektedir. Kisisel ve özgün resim çalışmalarımı, konu bütünlüğüne katkı sağlamak, sanatsal bağı güçlendirmek amaçlanmıştır.

Tez konusu içerisinde faydalandığım kadın sanatçılara, özellikle Filistinli kadın sanatçılara ve bu alanda yayın yapan, tüm sanat severlere tesekkür ederim.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında yardımlarını ve desteğini esirgemeyen danışman hocam, Dr. Öğr. Üyesi. Cengiz ERTEKİN'e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Ayrıca her türlü katkı ve desteklerini esirgemeyen eşim Harun ERCAN'a ve değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	V
ÖN SÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER	
1. GİRİŞ	:
2. BÖLÜM: GÖRSEL SANATTA FEMİNİST ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR	: 1
2.1. Görsel Sanatlar:	: 1
2.2. Görsel Sanatta Feminist Dalgaların Ortaya Çıkışı ve Etkileri.....	: 2
2.3. Irkçılığa Karşı Siyah Sanat Hareketi ve Siyahi Kadın Sanatçılar. :	3
2.4. Birinci Dalga Feminizm: Kadını Bulmak.....	: 8
2.5. İkinci Dalga Feminizm: Tabi Kılınmayı Tanımlamak.....	:10
2.6. Üçüncü Dalga ve Post-Feminizm.....	:12
2.7. Feminist Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Eleştiriler ve Feminizmin Güncel Görsel Olan Sanata Katkıları.....	:14
3. BÖLÜM: FİLİSTİNLİ KADIN SANATÇILAR	
3.1. Filistin Meselesi ve Filistin Kadın Hareketi.....	: 16
3.2. Mona Hatoum	: 19
3.3. Emily Jacir	: 22
3.4. Dina Mattar	:26
3.5. Rana Samara	: 29
3.6. Layan Shawabkeh	: 31
4. BÖLÜM: FEMİNİST SANAT KAVRAM İÇERİSİNDE DENEYSEL ÇALIŞMALAR	: 34
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	: 40
KAYNAKÇA	: 43

RESİM LİSTESİ	: 47
ÖZ GEÇMİŞ	: 48

1. GİRİŞ

2. BÖLÜM: GÖRSEL SANATTA FEMİNİST ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

2.1. Görsel Sanatlar:

Görsel sanatlar terimi ilk defa fransızcada beaux arts olarak resim, heykel, baskı gibi sanatlar için kullanılmıştır. Günümüzde daha çok, klasik veya akademik sanatla bağlantılı olan geleneksel görsel sanatlar anlamına gelir. Çizgi, boya ve hacim veren maddelerle göz duyumuzu algılayan sanatlara görsel sanatlar kapsamı içerisinde yerini alır.

Güzel sanatlar içerisinde yer alan resim, heykel, grafik, seramik gibi görsel sanat dallarını aynı zamanda uygulamalı sanatlar içerisinde yerini almaktadır. Günümüzde teknik ve teknolojik gelişmelerle ortaya çıkarılan sanat eserlerinin yaratılmasında sadece resim, heykel, baskı resim, grafik, seramik, enstalasyon gibi güzel sanatlar alanlarıyla kısıtlı olmayan modern ve çağdaş sanat eserleri için açıklayıcı ve kapsayıcı olarak görsel sanatlar tabiri kullanılmaktadır.

Görsel sanat dalları içerisinde:

- 1 - Resim Sanatı ve alt dalları,
- 2 - Özgün Baskı Sanatı ve alt dalları,
- 3 - Heykel Sanatı ve alt dalları,
- 4 - Seramik ve Cam Sanatı,
- 5 - Grafik Sanatı ve alt dalları ,
- 6 - Fotoğrafçılık Sanatı

Günümüzün modern ve çağdaş sanat anlayışları içerisinde görsel sanatların önemi salt sanat eserleriyle değil aynı zamanda sanat eğitimiyle de ortaya çıkmaktadır. Güzel sanatlar fakültelerini oluşturan bölümlerin içerisinde görsel sanatlarla ilgili bölümler mutlaka vardır. Bununla birlikte, aşağıda sunulan üniversitelerde ise görsel sanatlar bölümleri, aktif olarak eğitim vermektedirler.

Akdeniz Üniversitesi, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi, Işık Üniversitesi, Koç Üniversitesi, Meipol Üniversitesi, Okan Üniversitesi, Sabancı Üniversitesi gibi.

2.2. Görsel Sanatta Feminist Dalgaların Ortaya Çıkışı ve Etkileri

Feminizm, 19. yüzyılda, kadınların, erkeklerle eşit olması gerektiğini savunanlarca oluşturuldu. Bir hak arayışı olarak başlayan feminizm oluşumu zaman içinde önemli dönüşümler yaşayarak farklı ülkeleri içeren bir hareket halini aldı. 1960'lara gelindiğinde feminist hareket iyice güçlendi ve sadece erkeklerle eşit olma talebinin çok ötesine geçildi.

Modern demokrasilerin ortaya çıkmasına paralel bir şekilde, dünya çapında kadınların eşitsizliğe karşı mücadelesi de son 150 yıl içinde önemli bir ivme yakaladı. Eşit ücret için talepleriyle başlayan mücadeleler, sonrasında kadınların oy hakkı sahibi olmaları adına da verildi. Yaşamın diğer alanlarında da olduğu gibi, sanat da kadınların erkelere kıyasla uzak kaldıkları ya da uzak bırakıldıkları bir alan oldu. Haliyle, uzun yüzyıllar boyunca, kadınlar ancak bireysel koşulların imkân verdiği ölçüde sanatın farklı alanları ile meşgul oldular. Bununla birlikte, kadın sanatçıların yaptıkları çalışmalar uzun yüzyıllar boyunca sanat sahnesinde kendisine önemli bir yer bulamadı. Modern resim tarihi içerisinde aslında kadınlar her zaman var oldular, ama erkek sanatçılar tarafından üretilen bir temsillerde sadece "görsel tema" veya "görsel nesne" olarak kendilerine yer bulabildiler. Bu yok sayılma ya da hâkim toplumsal değerler çerçevesinde görsel sanat içerisinde yer bulamama hali, ancak dönemsel şekilde var olan siyasi, ekonomik ve toplumsal eşitsizler ile birlikte okunması durumunda anlaşılır olabilir.

Kadınların görsel sanatın öznesi olmak adına yaptıkları itirazlardan önce, kadın sanatçıların muhafazakar sanat çevrelerinde *paternalist* (korumacı) bir yaklaşım nedeniyle tamamen görmezden gelinmediler, ancak kendilerine sınırlı şekilde yer bulabildiler. Diğer yandan, erkek sanatçılar için görsel nesne olma konuları modern sanat tarihi boyunca her zaman süregiden bir temsil olmaya devam etti. "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" başlıklı makalenin yazarları olan Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Methews'in belirttiği üzere, görsel sanatlar bağlamında Feminist bir sanat hareketi, kadın sanatçıların ana akım sanatsal mecralardan dışlamasına tepki olarak 1960'lı yılların sonunda ABD'de ortaya çıkmış, daha sonra dünyanın hemen her ülkesinde ilerleyen yıllarda önemli etkiler bırakmıştır. Görsel sanatlarda feminist yaklaşımın ortaya çıkması da, dünya genelinde kadın-erkek eşitsizliğine karşı verilen toplumsal

mücadelenin güçlenmesi ile paralellik gösterir. Düzenlenen sergilerde kadınlara eşitsiz şekilde yer verilmesi, kadınların yaptıkları sanatsal üretimlerin erkeklere göre daha değersiz görülmesi, feminist hareket için tetikleyici faktörler olsalar da, eşitsizlik olgusundan yola çıkan feminist yaklaşımlar yeni tartışma konularını da eklemleyerek önemli bir külliyat oluşturmuştur. Bu külliyatın anlaşılabilmesi için dönem özellikleri de dikkate alınarak feminist sanat yaklaşımlarının neden ve nasıl ortaya çıkıp geliştiğini ele almak gerekmektedir. (Gouma-Peterson ve Methews 2008: 18-27).

Feminist sanat akımının hala önemi korumasının ardında yatan faktörler nelerdir? Betül Karataş Yaman'ın incelediği üzere, 20'nci yüzyılın ikinci yarısına kadar, sanat tarihinde beliren yeni akımlar ortaya çıktıkları dönemlerden etkilenmiş olsalar da, özünde, belirli sanatçıların ve sanatçı gruplarının öncülüğünde şekillendi. Çoğunlukla varlıklı ailelerden gelen kadınların genellikle ressam olan diğer aile üyelerinden resim tekniklerini öğretmesiyle sayıca az da olsa Batı'daki modernleşme sürecinde kadın ressamlar ortaya çıktı. Ancak Feminist sanatın aksine, geniş toplumsal gruplarla veya siyasal hareketlerle doğrudan etkileşime geçmeden sanatçıların estetik ve bireysel bakış açıları ile sızramalar yaşandı (Yaman 2016: 10-15). Diğer yandan, Feminist sanat kavrayışının ortaya çıktığı dönemden bugüne kadar hala önemini korumasının ardında yatan yapısal faktörler de sayılabilir. Bu nedenler arasında kuşkusuz kadınların dünyanın farklı coğrafyalarında eşitsiz bir şekilde yaşamak durumunda kalmaları ve görsel sanatsal üretime yüklenen toplumsal anlamlar ve misyonlar önemli yer tutmaktadır. Bununla birlikte, feminist sanat yaklaşımı üzerine yapılan tartışmaların hala sürmesinin diğer bir nedeni de, belirli bir "ikilik" içeren farklı temalar için yönetsel açılımlar sunuyor olmasıdır. Feminist metodoloji üzerine çalışmalar yapan Mahan Doğrusöz'e göre, "*Feminizmin bilgi kurma yöntemi çoğulcudur. Feminizm tek bir yöntemi, tek bir gerçeği tek bir doğruyu reddeder. Bu çerçevede de değişik duruşları olan kadınların değişik kuramlar üretmelerini hedefler*". (Doğrusöz, 2012). Bu doğrultuda, sadece kadın-erkek ikiliği değil; Batı-Doğu, din-dindışı, zengin-yoksul, savaş-barış gibi biri birine zıt olan birçok farklılık düzlemi hala feminist yaklaşımlara referans verilerek tartışılabilmektedir.

2.3. Irkçılığa Karşı Siyah Sanat Hareketi ve Siyahi Kadın Sanatçılar

Hem ABD'de hem de Avrupa'da kültürü ve sanatı toplumsal adalet ve siyasal dönüşüm için önemli bir araç olarak gören toplumsal hareketleri, yeni sanat akımlarının

gelişim sürecini hızlandırdı. Bu yüzden, hem Feminist Sanat Hareketini hem de Siyah Sanat Hareketi'nin 1968 Kuşığı olarak bilinen sistem karşıtı genç kuşağın tarafından ortaya konması şaşırtıcı sayılmaz. Sosyolog Güllistan Yarkın'ın ele aldığı üzere, özellikle ABD'de yaşayan ama sürekli şekilde ırkçılığa ve ayrımcılığa maruz bırakılan, düşük ücretlerle çalıştırılan, polis şiddetine maruz kalan Siyahlar eşitlik ve adalet



talepleri için 1960'lı yılların başından itibaren çok sayıda gösteriler ve eylemler yaptılar (Yarkın, 2013: 138-140). Bu siyasallaşma ve bilinçlenme süreci çok sayıda Siyahi sanatçının da



Resim1- 2.3. Jeff Donaldson, *Wives of Shango*, 1969, (76.2 x 55.9 cm)

karşılaştıkları eşitsizleri sanatsal formlarda ifade etmesinin önünü açtı. Mary Ann Weathers tarafından 1969 yılında yazılan “Devrimci Bir Güç Olarak Siyah Kadınların Özgürlüğü İçin Bir Argüman” başlıklı makale, Siyah Kadın Hareketi için bir referans noktası oluşturdu. Sanata dair herhangi bir göndermede bulunmayan bu makale, Siyah kadınların nasıl politikleşmesi gerektiğine ilişkin bir metindi (bkz. Weathers, 1969).



Resim 2-2.3. Wadsworth Jarrell, *Revolutionary*, 1972, (162.6 x 129.5 cm)

Sanat eleştirmeni Nadja Sayej'in aktardığı üzere, sonradan İslam dinini seçen Malcom X'in 1965 yılında öldürülmesi sonrası, bir grup sanatçı tarafından Siyah Sanat Hareketi kuruldu. Bu hareketin bünyesinde farklı sanat dallarından çok sayıda Siyahi sanatçı bulunmaktaydı. 1968 yılında görsel sanata odaklanan Devrimci Siyahi Sanatçılar Koalisyonu (Afri COBRA) kuruldu ve içerisinde Jae Jarrell, Barbara Jones-Hogu, Jeff Donaldson, Gerald Williams gibi sanatçılar yer aldı. Görsel sanat alanına odaklanan bu oluşum bünyesinde ortaya çıkan çalışmalarda göze çarpan önemli temalardan birisi kadınların siyasi öznelliği idi. Bu kadınların var olan düzeni değiştirme gücüne yapılan bir vurgu niteliği taşımaktaydı. (Sayej, 2018).



Resim 3-2.3. Faith Ringgold, *for The Women's House*, 1972 (243 x 243 cm)

Bu dönemde içerisinde iz bırakmış Siyahi sanatçıların çalışmalarına dair Brooklyn Müzesi'nin online kataloğunda kapsamlı bilgiler bulunmaktadır. Siyah kadınları devrimci dönüşümün bir öznesi olarak resmeden çok sayıda eser arasında Jeff Donaldson tarafından yapılan *Shango'nun Kadınları* isimli eseri temsili bakımdan önemlidir. Bu çalışma, 15'nci yüzyılda, Batı sömürgeciliği tarafından yok edilmeden önce Nijerya'da var olan Oyo İmparatorluğu'nun lideri olan Shango'nun eşlerine göndermede bulunmaktadır. ABD'deki Siyah Özgürlük Hareketi'nde yer alan kadınlar imgesini kullanan, güçlü ve kendilerini savunabilen siyah kadınları resmeden bu çalışma, hem ABD'deki siyahların kökenlerine göndermede bulunur hem de siyahi kadınları siyasal aktivizme çağırılmaktadır (Brooklyn Müzesi, 2019a).

Her ne kadar sanat kurumlarına ve anlayışına karşı eleştirel feminist bir yaklaşım 1970'lerin ilk yıllarından itibaren yükselmeye başlasa da, kurulu düzene karşı eleştirel sanat hareketini ABD'de ilk başlatanlar Siyahi sanatçılardı. Wadsworth Jarrell tarafından 1972 yılında yapılan *Devrimci* isimli çalışma (Resim-2), Siyahların kendilerini polis şiddetine karşı korumak için silahlı savunma hakkı olduğunu savunan Siyah Panter Hareketi'nin önde gelen figürlerinden olan ve cezaevine atılan akademisyen ve aktivist Angela Davis'i betimlemektedir. Ressamın eşi ve Devrimci Siyahi Sanatçılar Koalisyonu'nda yer alan Jae Jarrell tarafından yapılan dönem itibariyle Devrimci Kıyafeti olarak bilinen bir elbise içinde tasvir edilen Angela Davis, yaptığı siyasi konuşmalardan alıntılanmış tipografik sloganlarla betimlenmiştir (Brooklyn Müzesi, 2019b).

Sanatçı Faith Ringgold tarafından yapılan bu revizyonist isimli çalışma, Siyahi ve Beyaz kadınları var olan toplumsal cinsiyet rol algısının tersine hemen her mesleği yaparken betimlemiştir. Çalışmayı önemli kılan diğer bir olgu, dönem itibariyle ABD'deki Siyah Özgürlük Hareketi'nde yer alan kadınların da tutuklu bulunduğu New York'taki Riker Island Kadın Cezaevi'nde sergilenmek üzere yapılmış olmasıdır. Çok sayıda siyahi kadının siyasi ya da adli gerekçelerle tutuklu kaldığı bu cezaevinde kadınlara gelecekteki eşitlikçi bir topluma ilişkin umut aşılacak gibi bir amacı da bulunmaktadır. Sekiz farklı bölmede kadınları toplumun henüz uygun görmediği hemen her meslek grubunda veya konumda çalışırken betimleyen bu çalışma, on yıllar boyunca cezaevinde sergilenmiştir (Brooklyn Müzesi, 2019c).

Özetlenecek olursa, Batı'da tabandan gelişen siyasal hareketlere paralel şekilde ortaya çıkan eleştirel feminist sanat yaklaşımının ırkçılık ve ayrımcılık karşıtı mücadele çerçevesinde aktifleşen siyahi sanatçılar tarafından öncelendiği söylenebilir.

2.4. Birinci Dalga Feminizm: Kadını Bulmak

1960'lı yıllarda kadınların siyasi ve toplumsal hareketlere aktif şekilde katılmasına paralel biçimde, sanat alanında da benzer bir mücadelenin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu süreçte iki temel yöntemle kadın sanatçıların sanatta eşitlik amacına ulaşmak adına hareket ettiği söylenebilir.

Kadın sanatçıların izlediği *birinci* yöntem, entelektüel bir mücadele ortaya koyarak kadınlarına eşitsiz davranıldığını kanıtlamak ve eşitsizliğin kökenlerini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, Linda Nochlin tarafından 1971 yılında kaleme alınan “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*” başlıklı makale önemli bir dönüm noktası teşkil eder. Linda Nochlin, tarih boyunca kadın sanatçılara yer verilmediğini, erkek egemen yaklaşımın önyargılarının uzun dönem boyunca belirleyici olduğunu vurgulamış ve görmezden gelinen kadın sanatçıları belgelendiren çalışmalar yapmıştır (Nochlin, 1971).

Sarah Pomeroy'a göre, Nochlin, kadınların eğitim kurumların yüzyıllar boyunca dışlandığını, sanat eğitiminin de bu dışlanma sürecinin parçası olduğunu ve sadece bireysel çabaları sayesinde az sayıdaki kadının sanatla profesyonel bir ilişki kurabildiğinin altını çizmektedir. Sanat eleştirmenleri arasında da önemli bir yankı uyandıran bu makale, eşitsiz koşullara rağmen kadınların sanat tarihinde var olan ama görmezden gelinen rolünü açığa çıkarmaya çalışan birçok yeni çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1970'li yıllarda, hukuki dokümanlardan iktisat tarihine, görsel sanatlardan toplumsal yaşama kadar, farklı disiplinlerden gelen kadın tarihçilerinden oluşan, kadınların insanlık tarihine yaptığı katkılara odaklanan revizyonist bir akım ortaya çıkmıştır (Pomeroy 1975).

Sanat alanında erkek egemen önyargılara karşı mücadele salt yazınsal bir mücadele ile sınırlı kalmadı. Gouma-Peterson ve Methews'e göre, kadın sanatçıların başvurduğu bu *ikinci* yöntem, 1960'lı yıllardan itibaren, ABD'de farklı toplumsal hareketler tarafından kullanılan “doğrudan eylem” (direct action) taktiğinin sanatsal faaliyetlere uyarlanması üzerinden de şekillendi. Örneğin, 1972 yılında dünyanın önde gelen sanat müzelerinden olan New York Modern Sanat Müzesi, kadın sanatçıların üretimlerinin yeterince sergilenmediği gerekçesiyle kadınlar tarafından işgal edildi (Gouma-Peterson ve Methews 2008:18). Bununla birlikte, ABD'nin birçok yerinde sadece kadın sanatçıların sanatsal çalışmalarının sergilendiği sergiler düzenlenmeye

başlandı, kadınların sanat alanında daha görünür olmasını sağlamak amacıyla sivil toplum örgütleri kuruldu ve bu alanda düzenli yayınlar yapılmaya başlandı. Entelektüel alanda gösterilen çabalar ile aktivizm kanalıyla yürüyen mücadele sanat alanını tümünden dönüştürmese de, somut anlamda etkili oldu. 1960'lı yıllar boyunca kadın sanatçıların sergilerde yer alma oranı yüzde beş civarındayken bu oran izleyen yıllarda dört katına çıktı (Gouma-Peterson ve Methews 2008: 19).

Brooklyn Müzesi kataloğuna göre, Judy Chicago tarafından 1974-79 yılları boyunca yapılan çalışma sonucunda ortaya çıkan Akşam Yemeği Partisi (*The Dinner Party*) isimli çalışma, kadın sanatçıların görmezden gelinmesine tepkisel bir yanıt olarak kayıtlara geçmiştir. Birinci dalga feminist sanatçıların amaçlarını ortaya koyan önemli bir örnek olan bu çalışmada, birbirinden farklı desenlere ve renklere sahip 39 parça yemek takımı beyaz porselen bir zemin üzerinde üçgen şeklinde konumlandırılmış masalarda yer almaktadır. 39 sayısı insanlık tarihinde önemli roller oynamış 39 kadını temsil etmektedir. Bu masaların üzerine konduğu beyaz porselenler üzerinde ise bilinen 999 farklı kadının isimleri yazılmıştır (Brooklyn Müzesi, 1989). Murat Akyılmaz'ın aktardığı üzere, bu çalışmaya ilham veren olay, sanatçı Judy Chicago'nun üniversite yıllarında aldığı *Avrupa'nın Entelektüel Tarihi* isimli derste profesörü ile yaşadığı bir diyaloga dayanmaktadır. Profesörün kadınların bu tarih içerisinde yeri olmadığını söylemesi üzerine Judy Chicago yıllara yayılan bir araştırma sonucunda bu çalışmayı yapmaya karar verir (Çiçek, 2000:10).



Resim 4-2.4. Judy Chicago, *Akşam Yemeği Partisi*, 1974-79

Judy Chicago'nun *Akşam Yemeği Partisi* adlı enstalasyonu özel bir nitelik ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu eser izleyiciye, oldukça yoğun bilimsel ve sanatsal emekle oluşturulmuş ayrıntılı gönderimler yoluyla tarihin feminist bir yazımını sunmakla kalmamaktadır. Tasarım ve üretim süreciyle de feminist ülküyü adeta özetler niteliktedir. Chicago'nun öncülüğünde 1974 yılında başlayan ve dört yüzün üzerinde sanatçının gönüllü işbirliğiyle, gerçekleştirilmiştir. Tek bir malzeme ve teknik yerine çeşitli malzemeler ve teknikler kullanılarak inşa edilen bu yapıt, boyanmış porselen, dikiş, nakış ve dokuma gibi özellikleri bir arada barındırmaktadır. Ev işi olarak adlandırılan, kadınlıkla özdeşleştirilen, küçümsenen, 'değerli' 'yüksek' ya da 'liberal' sanatlar olarak kabul edilen resim, heykel ve mimarinin oluşturduğu eril zihniyetin egemenliğindeki sanat alanının karşıtı olarak tanımlanan sanatsal ifade biçimi ve formu varsa hepsini sahiplenmeye çalışılmıştır. Böylece kahramanlık mertebesini erkeklere ayıran Batı tarihine kadın cephesinden verilen bütünlüklü ve incelikli bir cevaptır. İşbirliğiyle inşa edilen sanat ürünü, devrimsel bir anıt olarak ortaya çıkar.

2.5. İkinci Dalga Feminizm: Tabi Kılınmayı Tanımlamak

Her ne kadar feminist dalgalar konusunda kesin ve net ayrımlar söz konusu olmasa da, ikinci dalganın 1970'li yılların sonuna doğru ortaya çıktığı konusunda genel bir uzlaşıdan bahsetmek mümkündür. Prof. Zainab Bahrani'nin ele aldığı üzere, ikinci dalga akımının ortaya çıkmasına yol açan eleştiri, birinci dalgada öncül rol oynayan feminist kadınların kadınları yeniden önemli bir aktör haline getirmeyi amaçladıklarını lakin kadınların tarihsel ve sistematik bir şekilde erkekler tarafından tahakküm altına alındığının görmezden gelindiği düşüncesiydi. Kadınların tarih boyunca sistematik şekilde erkekler tarafından ezildiği ve bunun tüm toplumlarda benzer mekanizmalarla gerçekleştiği de ortaya atılan düşünceler arasındaydı. İkinci dalga feminist hareket, kadın ve erkek kategorilerinin "biyolojik cinsiyet" olarak görülmesi gerektiğini, ama tarih boyunca var olan ve sürmekte olan eşitsizlikleri biyolojik farklılığın açıklamakta yetersiz olduğunu belirttiler. Daha da önemlisi, cinsiyet ile alakalı kalıpların ve rollerin toplumsal olarak kurgulanmış olduğunu, bu ezberlerin veya kurguların insanların biyolojik cinsiyetlerine göre empoze edildiğini öne sürdüler (Bahrani 2001: 15-18). Diğer bir deyişle, biyolojik cinsiyetin doğuştan geldiğini ama toplumsal cinsiyetin (*gender*); zamana, toplumlara ve kültürlere göre değişkenlik arz ettiğini belirttiler. Bu

yaklaşım, Simone de Beauvoir'ın ünlü çalışması olan "İkinci Cins" adlı kitabında belirttiği, 'Kişi kadın doğmaz, kadın olur' düşüncesi ile özetlenebilir (Beauvoir 1993: 134). Farklı bir deyişle, toplumsal cinsiyet "inşa edilmiş" bir olgudur der. (Butler 2008).

İkinci dalga feminist sanat hareketinin diğer bir önerisi ise sanatsal temsiliyetler üzerine oldu. Sanatın üreticisi olan "sanatçı", bu sanatçının ortaya koyduğu "çalışma", bu çalışmaya şekil veren "öznellik/irade", bu özneliğin yarattığı "temsil" ve bu temsilin yaratıldığı toplumsal "bağlam" arasındaki politik ilişkiye bakılmadan kadın-erkek eşitsizliğinin anlaşılamayacağıydı. Bu doğrultuda, erkeklerin egemen olduğu bir sanat dünyasında, kadınlara dair üretilen temsiliyetin erkeklerin kadınlara yönelik bakış açısı sonucunda oluştuğu sonucuna vardılar (Bahrani 2001:17-18).

"...temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlarımız için de geçerlidir" (Gouma-Peterson ve Mathews 2008:37).



Resim 5-2.5. Miriam Schapiro, *Wonderland*, 1983

Feministler, bu tespitle birlikte, sanatsal çalışmalara bir "ürün" ya da "sonuç" değil bir "süreç" olarak bakıp siyasal anlamlar yüklediler. Ortaya konan sanatsal çalışmaların estetik hayranlık uyandırma nesnesi olmaktan öte bir misyonu olduğunu

düşündüler. Sanatsal çalışmaya bakan kişinin, sanatsal çalışma ile bu çalışmayı yapan ve sanatın ortaya konduğu koşullar arasındaki ilişkiyi sorgulatması gerektiğine inandılar. Sanatın dünyayı değiştirme ve daha eşit bir toplum yaratma yolunda işlevsel olduğuna inandılar (Bahrani 2001:17).

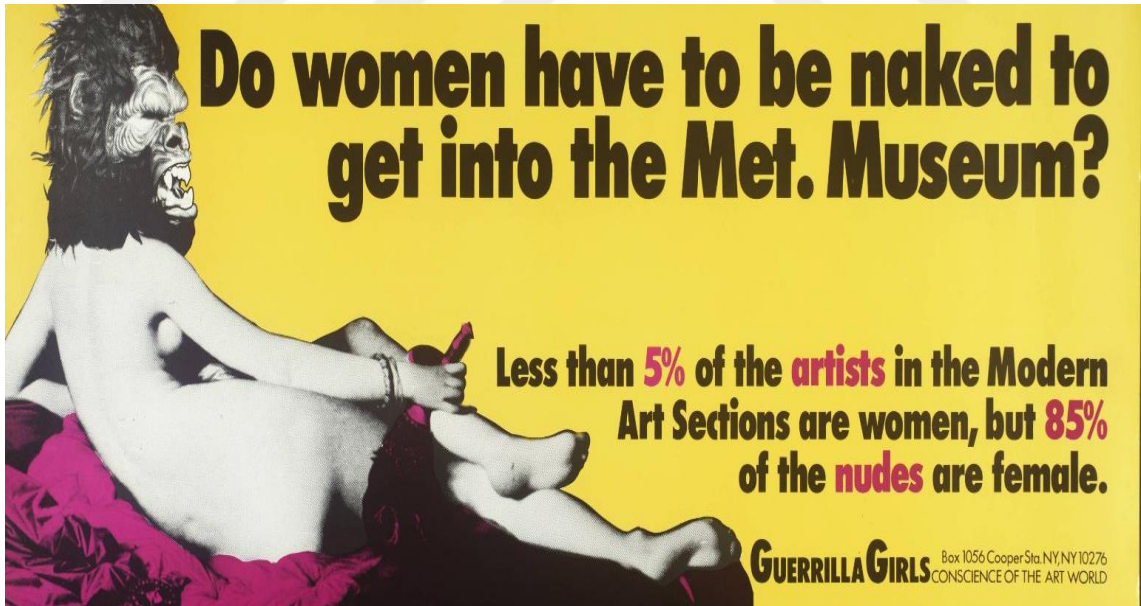
Sanatçı Miriam Schapiro tarafından 1983 yılında gerçekleştirilen Wonderland isimli çalışma, ikinci kuşak feminist sanatçıların yoğunlaştıkları temaları ve sanat aracılığıyla iletmek istedikleri mesajları göstermesi bakımından örnek bir çalışmadır. Sanat eleştirmeni Mira Schor'un ele aldığı üzere, bu dönemdeki genel bakış açısına göre, kadınların bir sanat eserinin yaratıcısı olmaktan ziyade, zanaat olarak adlandırılan el işi gibi işlerle veya ev içinde yapması gereken temel işlerle uğraşması bekleniyordu. Miriam Schapiro, kadınların sanat yerine yaratıcılık gerektirmeyen diğer işlerle meşgul olması gerektiğine inanları temsilen, çalışmasına mutfak önlükleri, dantelden yapılmış peçeteler ve oyalar ekledi. Erkek egemen anlayışına göre kadınların dahil olmasını bekledikleri toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisini yapmayı amaçlayan bu çalışmanın orta yerinde “Evimize Hoş Geldiniz” ibaresi bulunmaktaydı. Miriam Schapiro tüm bu öğeleri birlikte kullanıp bir sanat çalışmasında sentezleyerek, ustalıklı renk kullanımı ve orijinal desen üretimleriyle hem kadın emeğini yüceltti hem de erkek egemen yaklaşımları boşa çıkararak bir estetik üretti. Diğer bir deyişle, kadınların her istediklerini yapabilme kapasitesi olduğunu ve toplumsal cinsiyet rolleri ile çizilen sınırların gerçekte karşılığının olmadığını anlatmaya çalıştı (Schor, 2016).

2.6. Üçüncü Dalga ve Post-Feminizm

Ann Brooks tarafından aktardığı üzere, 1980'li yılların ikinci yarısında başlayan üçüncü dalga feminist sanat yaklaşımı, önceki dalgalara iki temel eleştiri yöneltti. Bunlardan birincisi, toplumsal cinsiyet ve sanat ile alakalı süreçlerin düşünüldüğünden daha karmaşık olduğuydu. Bu bağlamda, önceki dönem feminist yaklaşımların kadın ve erkek ikiliğini tek bir düzlemde yeniden ürettiğini öne sürdüler. Beyaz ırktan gelen orta sınıf kadınların; kadınlara yönelik baskı, erkek egemenliği (*patriyarka*), cinsellik ve kimlik gibi kavramları kendi toplumsal konumları üzerinden yorumladıkları ve “öteki” kadınların bakış açılarının yeni sanatsal düzlemde yeterince önemsenmediği öne sürüldü. Yeni kültür teorilerinin ve post-modern yaklaşımların etkisi altında olan üçüncü feminist dalga hareketi, önceki dönem feminist sanat anlayışının ırk/etnisite, toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi eşitsizlik kategorilerinin birlikte düşünülmesi gerektiğini

savunan kesişimsellik (*intersectionality*) teorisini ortaya koydu. Bu vesile ile sanatın bir direniş biçimi olarak görüldüğü 1980'li ve 1990'lı yıllarda, ezilen toplumsal grupların maruz kaldıkları ayrımcılıkların sadece bir kimliğe indirgenemeyeceğine dair tezler ortaya atıldı (Brooks 1997: 16-18).¹

Kimberle Crenshaw tarafından 1989 yılında kaleme alınan bir makalede, femizim veya ırkçılık karşıtlığı gibi büyük anlatıların ezilen gruplar arasındaki farklılıkları görmezden geldiği öne sürüldü (bkz. Crenshaw, 1989). Bu makale ile, içinde buldukları koşullar, varoluş biçimleri, maruz kaldıkları baskı ve sömürü biçimleri farklı olan yeryüzündeki tüm kadınları eşitleyen feminist anlayışın eleştirisi yapılmaya başlandı. Prof. Jennifer C. Nash'ın ele aldığı üzere, kimlikler üzerinden kategoriler biçimde yürütülen siyasi tartışmalara sanatsal anlamda bir müdahale imkânı yaratan bu akım, ortada belirli toplumsal grupları ezen ve sömüren bir sistem varken, farklı ezilme kategorilerinin birbirlerinden bağımsız olmayacağı düşüncesine yaslanmaktadır. Kesişimsellik teorisinin ortaya çıkması, kadınların ve erkeklerin eşitliğini öngören feminizmin tüm kadınları kapsadığı iddiasına rağmen, farklı etnik, cinsel, sınıfsal ve dinsel gruplara mensup olan kadınların yaşadıkları sorunlara yeterince alaka göstermemesine karşı entelektüel bir tepkinin ifadesidir (Nash, 2008: 2-5).



Resim 6-2.6. Guerilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met*, 1989

Post-feminizm dalgası ile birlikte kadın sanatçıların gündeminde kalmaya devam eden en öncelikli sorulardan bir tanesi, 1960'lı yıllardan bu yana verilen

¹ Glenn Ligon, Deborah Kass, and Lorna Simpson gibi önemli sanatçılar bu yeni akımın öncüleri oldular.

mücadelenin ne gibi sonuçlar ürettiği oldu. Karşılaştırmalı bakıldığında, ana akım modern sanat mecralarında kadın sanatçıların işleri hala eşitsiz şekilde yer bulabilmekteydi. Diğer yandan, kadın bedeninin görsel alanlarda meta olarak kullanılması aralıksız şekilde devam etmekteydi. Bu iki konuda değişim yaratmak adına 1989 yılında Gerilla Kızlar isimli bir sanat inisiyatifi ortaya çıktı. Gerilla Kızlar, düzenledikleri kampanyaların amacını şu şekilde açıklamaktaydı: “Bizler, sanat, siyaset, sinema ve popüler kültür alanlarında cinsiyetçiliği, ırkçılığı ve yozlaşmayı ifşa etmek amacıyla gerçekleri, espriyi ve öfke uyandıran görselleri kullanırız” (Guerilla Girls, 2019). Yukarıda örneği görülen çalışmalardan birisi, Metropolitan Müzesi’ni hedef alan aktivizm kampanyalarından biriydi. “Müzeeye girmek için kadınlar çıplak mı olmak zorunda?” sorusu etrafında şekillenen kampanya, müzenin modern sanat bölümlerinde yer verilen sanatçılardan sadece yüzde beşinin kadın olduğunu ama eserlerde çıplak yer alan figürlerin yüzde sekizinin kadınlar olduğunu belirtmekte. Hala dünya çapında her yıl 90 civarında eylem düzenleyen bu grup, sanat mecralarındaki patriyarkal yaklaşımları ortadan kaldırmak adına çalışmalarına devam etmektedir (Guerilla Girls, 2019).

2.7. Feminist Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Eleştiriler ve Feminizmin Güncel Görsel Olan Sanata Katkıları

Post-feminist akımının yaptığı en önemli eleştiri “biyolojik cinsiyet” (*sex*) ve “toplumsal cinsiyet” (*gender*) gibi kavramsal bir ayırımın yapılamayacağı yönündeydi. Prof. Judith Butler tarafından 1990 yılında yayınlanan *Cinsiyet Belası* isimli kitabında ortaya konan bu eleştiri, hem siyaset hem de sanat alanlarında kadınlara ve feminizme ilişkin yapılan güncel tartışmaları önemli oranda dönüştürdü. Butler’ın dile getirdiği ilk eleştiri, cinselliğin ve iktidarın her daim bir arada var olduğu, ayrı düşünülemezdi. Birinci ve ikinci kuşak feminist akımların iddia ettiği üzere—toplumsal yasaları düzenleyen makro ve mikro iktidar yapılarının dışında ya da bu yapılardan özerk kalarak, baskıcı yasaları ve kurumları “dışarıdan” yıkacak bir imkan olmadığını iddia etti (Butler, 2008). Farklı bir deyişle, Butler, iktidar kurumları tarafından oluşturulan cinselliğe dair kısıtlayıcı söylemlerin ve performansların dışında kurulan, cinsel kimliği “kadın”, “erkek”, “eşcinsel” gibi kategoriler ekseninde ele alan bir mücadele ile dönüştürülemezdi. Prof. Judith Butler, gündelik yaşam içerisinde kendisini sürekli yeniden üreten, performatif bir niteliğe sahip olan

mekanizmalarla kurulan cinsel kimliklerin içsel bir öze, bütünleşik ve sabit cinselliğe dayanmadığını ve akışkan olduğunu belirtti. Butler'ın birinci ve ikinci dalga feminist sanat yaklaşımlarına dair diğer eleştirisi, bu dalgaların farklı kültürel bağlamlarda ortaya çıkan kadınlara yönelik eşitsizlik biçimlerini Avrupa-merkezi bir bakış açısıyla evrensel norm olarak kabul etmesidir (Butler, 2008). Bu yönüyle, tahakküm olgusunun farklı tarihsel bağlamlarda farklı coğrafyalarda nasıl deneyimlendiği üzerine bakılmaksızın evrensel bir anlatı üretmesi genellemeci bulundu.

Özetlenecek olursa, eleştirel feminist sanat yaklaşımlarının ortaya çıkmasının birincil etkisi, kadınların yaşamlarının ve deneyimlerinin sanat mecralarında yer alması oldu. Farklı bir deyişle, hem nicelik hem de nitelik bakımından kadınların ve ezilen diğer toplumsal grupların görsel sanatta daha fazla ve daha nitelikli şekilde var olmalarının önü açıldı. Bugün sadece Batı ülkelerinde değil, dünyanın birçok yerinde kadınların ve azınlık gruplarının sanata katılımı ve sanatsal üretimin parçası olmasına adına oluşturulmuş kurumlar, programlar ve akademiler bulunmaktadır.

Eleştirel feminist sanat yaklaşımların ikinci etkisi, “farklı” ya da “öteki” ile görsel sanatın nasıl ilişkilmesi gerektiğine dair yeni sanatçılar ve entelektüeller için bir yol haritası çizmiş olmasıdır. Nitekim, feminist yaklaşımlar, sanatın üretildiği bağlamın sorgulanması üzerine kuruludur. İcra edilen sanatın ve üretilen temsilin; kim tarafından yapıldığı, hangi özneleri kapsayıp hangilerini dışladığı, eşitsiz ve önyargılı temsiller üretip üretmediği gibi kriterler çerçevesinde bir incelemeye tabi tutulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bunların yanı sıra, Prof. Bahrani'nin belirttiği üzere, feminist sanat akımlarının yaptığı en önemli etkilerden birisi, modern görsel sanatta kullanılan malzeme çeşitliliği konusunda geleneksel yöntemleri aşındırmış olması ve yenilikçiliği beslemesidir (Bahrani 2001: 19). Farklı tekstil ürünlerinin ve dokularının görsel sanat kapsamında kullanılması, görsel sanatın performans ve görüntü gibi yeni yöntemler ve teknolojik imkânlarla harmanlanması noktasında da önemli açılımlar yaptığı not düşülmelidir.

3. BÖLÜM: FİLİSTİNLİ KADIN SANATÇILAR

3.1. Filistin Meselesi ve Filistin Kadın Hareketi

Filistinli kadın sanatçıları ele alabilmek adına hem Filistin meselesinin kökenlerini hem de Filistin Kadın Hareketi'nin geçirdiği dönüşümleri değerlendirmek gerekmektedir.

Prof. Eileen Kuttab'a (2009) göre, 20. Yüzyılın başından itibaren, Filistinli kadınların aktivizmi, ulusal kurtuluş mücadelesi ile ilişkileri çerçevesinde tanımlanmıştır. 1920'li yıllardan bu yana kadın hareketinin gelişimi Filistin Direniş Hareketi aracılığıyla olmuş ve kadınlar da Filistin halkının bağımsızlık ve egemenlik bakımından kaderini, yükünü ve taleplerini paylaşmışlardır. 1921 yılı, Filistinli Kadınlar Birliği'nin kuruluş senesi olduğu için önemli bir dönüm noktası teşkil eder. 1917'den 1947 yılına kadar İngilizlerin sömürge yönetimi altında yaşayan Filistinlilerin karşılaştıkları adaletsizlikler, kadınların erkeklerle birlikte mücadeleye katılmasının önünü açmıştır. Bu dönemde İngiliz sömürge yönetimi Yahudi yerleşimcilerinin Filistin'e göç etmelerini teşvik etmiş, Filistinlilerin topraklarının gasp edilmesine ve Filistin toplumun bölünmesine seyirci kalmıştır. Filistinli kadınlar bu dönemde siyasi gösterilere katılmış, kongreler gerçekleştirmiş, hükümet görevlileri ile görüşmüş, halkın savunma güçleri içinde yer almış, cezaevindeki tutuklulara destekte bulunmuş ve yaralıların iyileştirilmesi için çalışmıştır. Her ne kadar ulusal hareket adına aktiviteler içinde yer almış olsalar da, Filistin Kadın Hareketi hem İngiliz sömürge idaresinin dayattığı yeni-geleneksel kadın kimliğine mesafeli durmuş hem de erkeklerin egemenliğinde bulunan ulusal hareket içinde kendi iradelerini özerk şekilde oluşturmuşlardır (s. 104).

Filistin Kadın Hareketi tarihinde ikinci dönem, İsrail devletinin resmi olarak 1948 yılında kurulmasından 1967 yılında gerçekleşen yeni işgale kadar geçen dönemi kapsamaktadır. Prof. Eileen Kuttab'ın aktardığı üzere, 1948 yılında gerçekleşen Arap-İsrail savaşı, Filistin halkının köklerinden sökülmesi ve nüfusun dağıtılması ile sonuçlanmıştır. İsrail devletinin tarihi Filistin toprakları üzerinde kurulması ve 700 bin civarında Filistinlinin zorla göç ettirilmesi, Filistin halkının toplumsal ağlarını çökertmiş, halkı ayakta kalabilme ve varlığını sürdürme gibi çok temel bir sorun ile baş

başa bırakmıştır (Kuttab, 2009). Prof. Koray Çalışkan ve Münir Fahreddin'in aktardığı üzere, "Savaş 1949'da sona erdiğinde uygar Siyonistler Kudüs'ü ikiye bölmüş ve Ürdün'le paylaşmış, Filistin'in %77'sini işgal etmişlerdi. Bu, Filistin'in verimli tarım arazilerinin %95'ine takabül ediyordu. 340 köy ve 14 şehir yıkılmış, tüm Filistin nüfusunun %70'i vatanlarından sürülmüştü" (s. 5).

Bu dönemde kadın örgütleri siyasi faaliyetlerden kısmen geri çekilmiş, zor durumda olan ailelerinin ihtiyaçlarının karşılanması adına toplumsal dayanışma rolleri üstlenmiştir. Şebnem Keskin ve Aynur Şengal'e göre, "bunun bir nedeni diğer direniş örgütlerinin de İsrail tarafından ciddi anlamda kısıtlanmaları, kapatılma ve basılma tehdidi almalarıdır. Diğer sebebi ise milliyetçilik ve güçlenen ulus bilincidir. Ulusal hareket kadınların ulusal talepler dışındaki taleplerini dikkate almama eğilimindedir" (2015). Prof. Eileen Kuttab'ın aktardığı üzere, 1948 yılında gerçekleşen savaşın sebep olduğu yıkıntıları ve yaraları sarmaya çalışan Filistin halkı için 1967 yılında gerçekleşen Altı Gün Savaşı, Filistin halkının siyasal, ekonomik ve toplumsal altyapısını tamamen yıkıma uğratmış, ulusal hareket içinde daha fazla dayanışma ve birlik ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. "Bu olaylar, kadın hareketini, toplumun ihtiyaçlarına cevap veren ve bu gereksinimlerin karşılanmasına destek veren geniş bir yardımsever organizasyonlar ağına dönüştürmüştür" (Kuttab, 2009: 105). Bu süreçte, Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ) içinde Umumi Filistin Kadın Birliği (UFKB) kurularak kadın örgütleri tek çatı halinde faaliyetler yürütmeye başlamıştır. Şebnem Keskin ve Aynur Şengal'in aktardığı üzere bu yıllarda kadınlar, "Batı Şeria'da yardım faaliyetleri adı altında dikiş-nakış, okuma-yazma ve ilk yardım kursları düzenlemiştir. Bu alanda sağlanan başarı UFKB'nin hastane, okul ve kimsesizler yurdu açmasını sağlamıştır... Lübnan'daki mülteci kamplarında faaliyetleri kadın sorunundan ziyade çocuk doğumu ve aile sağlığı etrafında şekillenmiştir" (2015).

Prof. Eileen Kuttab'a göre, 1967 savaşı hem Filistin halkının yaşadığı zorlukları arttırdı hem de Filistin için verilen mücadeleyi dönüştürdü. Bir yanı sıra, Batı Şeria ve Gazze'nin İsrail tarafından işgal edilmesi bu bölgelerde yaşayan Filistinlileri hayatta kalabilmek için tamamen İsrail'e bağımlı kıldı (Kuttab, 1999). Diğer yandan, Filistin direnişinin mücadele yöntemleri de hedefleri de değişmeye başladı. Koray Çalışkan ve Münir Fahreddin'e göre, "1967 sonrasında Yaser Arafat'ın liderliğindeki Fetih ve FKÖ içerisindeki diğer sol siyasetler Filistin'in bağımsızlık mücadelesinde yeni bir dönem başlattılar ve diğer Arap ülkelerinden olabildiğince bağımsız bir siyaset örgütlemeyi ve Filistin'i siyasi gündemin merkezine almayı hedeflediler. 1969'da Filistin'de

Yahudilerin ve Arapların birlikte ve eşit şartlarda yaşayabilecekleri demokratik bir halk cumhuriyeti önermeleri bu yeni stratejinin ilk talebiydi. Gerilla mücadelesinin yanında verilen bu siyasi ve diplomatik mücadele ertesinde FKÖ uluslararası alanda kendine daha sağlam bir yer edinmeye başlamıştı” (2000: 5).

Bu dönüşüm, Filistin Kadın Hareketi için iki yönlü bir değişim getirdi. Bir yandan, Prof. Eileen Kuttab’ın belirttiği üzere, artan baskı ve İsrail’e bağımlılık koşullarında kadınların Filistin kültürünün korunması, ailelerin bütünlüğünün sağlanması, toplumsal ve siyasi kimliğin yeniden üretilmesi ve en önemlisi toplumun kendisi var etmeye devam edebilmesi adına, dışarıdan bakıldığında pasif görünen ama koşullar itibarıyla kadınların toplumun aktif özneleri olduğu yeni bir dönem başladı (Kuttab, 2009). Diğer yandan, kadınlar, siyasi partilere katılarak radikalleşme sürecine girdiler ve direnişle birlikte militanlaştılar. Şebnem Keskin ve Aynur Şengal’e göre, bu süreçte gelişen kadın militanlığına dair en iyi örnek Leyla Halid’dir. Halid, “15 yaşında FHKC’ye katılıp 25 yaşında 29 Ağustos 1969 günü bir TWA uçağını kaçırmak Şam’a indirerek ilk uçak kaçırma eylemini gerçekleştirmiştir. İki uçak kaçırma eyleminden sonra Leyla Halid hem Filistin ulusal mücadelesi hem de Filistin Kadın Hareketi açısından sembol bir isim olmuştur. Onun bu başarısı birçok kadını özgürlük hareketine katılmaya teşvik etmiştir” (Keskin ve Şengal, 2015). Prof. Eileen Kuttab’a göre, kadınlara yönelik ayrımcılık ve cinsiyetçi iş bölümü Filistin toplumu içinde devam etse de, yeni Filistinli kadın militanlığının geleneksel kadın algısının ciddi şekilde sorgulanmasına yol açtığını belirtir (Kuttab, 2009).

Şiddetle geçen on yıllardan sonra, Filistinliler politik şiddet içermeyen, *Birinci İntifada* olarak bilinen ilk sivil direniş dalgasını 1987-1991 yılları arasında sürdürdüler. *İkinci İntifada* ise 2000-2005 yılları arasında gerçekleşti. Bu süreç içerisinde Filistin ulusal hareketi iki farklı örgüt arasında bölündü. Sivil direnişi savunan seküler kanat (El-Fetih) ile silahlı direnişi savunan İslami kanat (Hamis) arasındaki ayrım bugün de devam etmektedir.

İlerleyen sayfalarda görüleceği üzere, Filistinli kadın sanatçıların ortaya koyduğu sanatsal çalışmalar, Filistin Kadın Hareketi’nin ve Filistin Ulusal Kurtuluş Hareketi’nin zaman içerisinde geçirdiği değişikliklere paralel şekilde önemli değişiklikler geçirmiştir. Filistinli kadın sanatçıların ortaya koydukları sanatsal çalışmalar bir yandan savaşın, şiddetin ve işgalin eleştirisine yönelirken diğer yandan da Filistinli kadınların bu süreç içerisinde deneyimlediklerini eleştirel bir perspektifle yeniden ele almıştır.

3.2. Mona Hatoum

Filistinli kadın sanatçılar arasında en fazla bilinen isimlerden birisi olan Mona Hatoum, 1948 yılında Filistin'den zorla göç ettirilen bir ailenin çocuğu olarak 1952 yılında Beyrut'ta sürgünde dünyaya geldi. Marley Treloar'ın aktardığı üzere, Lübnan'da doğmuş olmasına rağmen Filistinli göçmen ailelere yönelik Lübnan'da uygulanan siyasi izolasyon politikası nedeniyle Mona Hatoum'a Lübnan kimliği hiçbir zaman verilmedi.





Resim 7-3.2. Mona Hatoum, *Traffic*, Hazır Obje, Enstelasyon 2002

Babasının Beyrut'taki yılında Beyrut'ta sürgünde İngiliz Büyükelçiliği çalışanı olması nedeniyle İngiltere pasaportu edinebilen Mona Hatoum, Beyrut Üniversitesi'nde grafik tasarımı eğitimi aldı. Sanata olan ilgisini ailesinin desteklemiyor olması nedeniyle 1975 yılında Londra'ya giden Mona Hatoum, Lübnan İç Savaşı'nın patlak vermesi nedeniyle Beyrut'a geri dönemedi ve sonrasında İngiltere'de uzun bir süre mecburi sürgün hayatı yaşamak zorunda kaldı (Treloar, 2019).

Sanat eleştirmeni Xuan Mai Ardia'ya göre (2017), Mona Hatoum'un çalışmalarında çatışma nedeniyle yaşanan zorunlu yer değiştirmeler önemli bir yer tutmakla birlikte; seyahat, hareket, yeni kültürlerin keşfedilmesi, insanlar ile mekanlar Hatoum'un sanatsal perspektifinin merkezinde yer alır ve göçebe bir hayatın "köksüzlüğüne" işaret ederler. Hem sanatçının kendi hayatında önemli yer tutan hem de Filistinlilerin on yıllar boyunca maruz kaldığı sürgün, zorunlu göç ve uzaklaşma temaları Hatoum'un çalışmalarında önemli bir yer tutar. Bu bakımdan, Mona Hatoum'un "Traffic" (2002) isimli çalışması oldukça çarpıcıdır. İki farklı valizin kadın saçları ile birbirine bağlandığı ve kadın saçlarının valizlerden dökülmüşçesine resmedildiği çalışmasında, kadınların savaş süreçlerinde sürgün ve göçten en fazla

Resim 8-3.2. Mona Hatoum, *Worry Beads (Tesbih)* Btonz ve Çelik 2009 etkilenen toplumsal gruplardan olduğuna dikkat çekilmiş



Resim 8-3.2. Mona Hatoum, *Worry Beads (Tesbih)* Btonz ve Çelik 2009

olması muhtemeldir. Lina Shoumarova'nın (2004) aktardığı üzere, Mona Hatoum Kanada'da yaptığı bir sunumda "hiçbir sanat çalışmasının tek bir anlamı yoktur, bu yüzden işlerimi yorumlara açık bırakırım" dediği akla getirilecek olursa, sanatçının işlerinin köşeli anlam kalıplarına sokulmasının pek doğru olmadığı görülür. Xuan Mai Ardia'ya göre (2017), Mona Hatoum'un sanatsal çalışmaları siyasetten toplumsal cinsiyete, ev yaşamından insanların mekan ile ilişkilerine kadar farklı alanlarda çoklu

yorumlar ve duygular uyandırmakta, sanatsal projeye bakan kişinin fiziksel ve mental etkileşimine göre de farklı şekillerde yorumlanabilmektedir (Ardia, 2017).



Resim 9-3.2. Mona Hatoum, *Misbah*, Işıklarla Görsel Refleksion 2006-7

Sanatçının daha güncel sayılabilecek çalışmalarından biri olan *Worry Beads* (2009), militarizm, erkeklik ve din gibi temaları birlikte ele almaktadır. Sanat yazarı Banu Çarmıklı, Mona Hatoum'un bu çalışması için şu yorumda bulunmaktadır: “Lübnan'daki savaşa gönderme yaparak tespih tanelerini güllelerden oluşturan Hatoum, bildiğimiz tespih boyutlarının dışında ölçeği ile oynayarak yine devasa bir tespihi izleyiciye sunuyor. Dua etmek ya da zihni dinlendirmek için kullanılan bu nesne aslında savaş ve yıkıma dair çağrışımlar uyandırıyor izleyenin aklında. Görsel dili sürrealist ve minimalist karışımı

olan bu işler, mekâna o kadar zekice yerleştirilmişler ki her birinin kendi içinde yaşanmış hayatları olduğu anlaşılabilir” (Çarmıklı, 2013). Sanatçının militarizm

teması ile kurduğu eleştirel ilişki, sadece *Tespîh* (2009) çalışmasında değil, diğer işlerinde de göze çarpmaktadır.

Hatoum'un, dünyanın önde gelen sanat galerilerinin birçoğunda gösterilen *Misbah* isimli çalışmasına bakıldığında, karanlık bir oda içerisinde yerleştirilmiş bir lambadan yansıyan iki farklı figürün odayı tamamen doldurduğu görülmektedir. *American Federation of Arts* (2018) tarafından aktarıldığı üzere, odaya giren izleyiciler öncelikle lambanın hızlı şekilde dönmesi nedeniyle geleneksel desenlerin yansımalarını görmekte, lamba yavaşladıkça askerler ile patlayıcı şekillerinin silüet şeklinde belirmediğini fark etmektedir. Bu çalışma özelinde de görülebileceği üzere, Mona Hatoum didaktik veya doğrudan bir sanatsal iletişimden ziyade, siyasi sayılabilecek konuları işlediğinde bile sanatsal üretimin anlamı konusunda kayda değer bir yorum aralığı bırakmaktadır. İstanbul'a geldiğinde verdiği bir röportajda sanatının anlamını Mona Hatoum şu şekilde değerlendirmiştir: "Anlamı açık bırakmayı istiyorum. Herkes farklı mekân ve kültürlerde farklı şeyler görsün. Bireysel seviyede herkes kendi yorumunu yapsın düşüncesini getirebilsin. İşlerim, onlara bakanların bireysel tarihleri aracılığıyla okunabilsinler istiyorum. Bu çok heyecan verici" (Sönmez, 2012).

3.3. Emily Jacir

Emily Jacir, 1972 yılında Filistin'de doğmuş lakin çocukluğunun önemli bir bölümünü Suudi Arabistan'da geçirmiş ve İtalya'da lise öğrenimini görmüştür. Sanat eğitimini ABD'de alan Jacir, fotoğraftan enstelasyona, performanstan sinemaya kadar geniş bir yelpazede sanatsal çalışmalar yapmıştır. Aynı zamanda, Filistinli önde gelen insan hakları savunucuları arasında da yer alan Emily Jacir, Filistin'in tarih boyunca nasıl yok edilmeye çalışıldığına ilişkin önemli arşiv çalışmaları da gerçekleştirmiştir. Jacir halen de yılın belirli dönemlerinde Batı Şeria'da bazı dönemlerinde de ABD'nin New York eyaletinde yaşamaktadır.



Resim 10-3.3. Emily Jacir, *İsrail Tarafından 1948' Yok Edilen 418 Filistin Köyü İçin Anıt*,2001,

Emily Jacir'in bir hafızalaştırma çalışması olarak da bilinen sanat projesi, Filistin'in yok edilme tarihini anmak adına yapılmıştır. Bu çalışma, Filistinlilerin "Nakhba" yani felaket olarak adlandırdıkları ve İsrail'in yüzlerce Filistin köyünü ortadan kaldırdığı 1948 yılında gerçekleşen etnik temizlik suçunu ele almaktadır. Sanat eleştirmeni Xuan Mai Ardia'nın aktardığı üzere, bu çalışma üç aylık bir zaman diliminde tamamlanmış, bir mülteci çadırının üstüne İsrail tarafından yok edilen 418 Filistin köyünün adları Filistinli ve İsrailli gönüllü 140 katılımcı tarafından kolektif bir şekilde dikilmiştir (Ardia, 2017).



Go to Haifa and play soccer with the first Palestinian boy you see on the street.

I have never been there, unfortunately, but you bet it will be the first place I go to, if and when, I get my American passport. If I go to Israel, and my passport shows that I have been there, it would limit my ability to visit my family in Lebanon which is a must at the moment.

- Hana
Born in Beirut, living in Houston, TX
Lebanese Passport
Father and Mother from Haifa
(both exiled in 1948)

Notes: I played soccer with a boy named Kamel in the Halisa neighborhood of Haifa.

إذهبي إلى حيفا و العبي كرة القدم مع أول ولد فلسطيني ترينه في الطريق.

للأسف لم أذهب إلى هناك أبداً، ولكن بالتأكيد، ستكون فلسطين أول مكان أذهب إليه إذا ما حصلت على جواز سفر أمريكي. إذا ذهبت إلى إسرائيل ويظهر هذا في جواز سفري، فإن هذا سيحد من إمكانية زيارة عائلتي في لبنان، وهذا أمر في غاية الضرورة في هذا الوقت.

- هناء
من مواليد بيروت، و تعيش في هيوستن، تكساس
مواطنة لبنانية
الأب والأم من حيفا
(تفياً عام ١٩٤٨)

ملاحظات لعبت كرة القدم مع ولد اسمه كامل في منطقة الحليسة في حيفا

Resim 11-3.3. Emİly Jacir, *Where We Come From* (Nereden Geliyoruz), 2001-2003, Çeviri: "Hayfa'ya git ve karşına çıkan ilk Filistinli çocukla sokakta futbol oyn"



Go to my mother's grave in Jerusalem on her birthday and put flowers and pray.

I need permission to go to Jerusalem. On the occasion of my mother's birthday, I was denied an entry permit.

- Munir
Born in Jerusalem, living in Bethlehem
Palestinian Passport and West Bank I.D.
Father and Mother from Jerusalem
(both exiled in 1948)

Notes: When I reached the grave of his mother, I was surprised to see a circle of tourists surrounding a grave nearby. It was the grave of Oskar Schindler – buried next to a woman whose son living a few kilometers away is forbidden paying his respects without a permit. There were many graves that had smashed crosses and sculptures of the Virgin Mary destroyed. The caretaker of the cemetery told me that Jewish extremists had ransacked the cemetery and desecrated many of the graves. He showed me the ones he fixed.

زوري قبر والدتي يوم عيد ميلادها و صلي
و ضعي الورود على قبرها.

كنت بحاجة لتصريح للذهاب إلى القدس في
يوم عيد ميلاد والدتي، ولكن تم رفض منحي
التصريح.

- منير -
من مواليد بيت لحم، و يعيش في بيت لحم
جواز سفر فلسطيني/هوية ضلقة غربية
الأب و الأم من القدس
(تغلب عام ١٩٤٨)

ملاحظات: عندما وصلت قبر والدتي فوجدت مجموعة من
السياح يحيطون بقبر قريب. كان ذلك قبر أوسكار شيندلر، الرجل الذي
يرغب الآن بحوار السيدة التي لا يستطيع ولدها الصبي، لزيارتها بدون
المسؤول على تصريح. لقد وجدت العديد من الصلبان و تماثيل السيدة
مريم المخلدة، مسملة. قال لي حارس المقبرة إن مجموعة من اليهود
المتعصبين هاجموا المقبرة والحقوا القمار بالعديد من القبور
لقد أرتني الحارس الصلبان و التماثيل التي أمانها إلى مواضعها.

Resim 12-3.3. Emily Jacier, *Where We Come From* (Nereden Geliyoruz), 2001-2003
Çeviri: "Doğum gününde annemin Kudüs'teki mezarına git, mezara çiçek koy ve dua et"

Emily Jacir'in Filistin'e dair gerçekleştirdiği sanat projeleri arasında çarpıcı olan diğer bir çalışması *Where We Come From* (Nereden Geliyoruz) başlıklı 2001–2003 tarihlerinde gerçekleştirdiği projeleridir. Filistin halkının karşı karşıya kaldığı güncel yasakları, engellemeleri ve sürgün gibi temalar bu çalışmanın merkezinde yer alır. Yazar Kaelen Wilson-Goldie'nin (2015) belirttiği üzere, ABD vatandaşlığı da bulunan Emily Jacir, diasporada veya işgal altında bulunan Filistin bölgelerinde yaşayan 30

Filistinli'ye "Sizin için Filistin'de yapabileceğim bir şey varsa, ne isterdiniz?" diye sormuş ve aldığı cevapların hepsini yerine getirmeye çalışmıştır. Bu istekleri yerine getirirken de çektiği fotoğraflar, topladığı objeler ve aldığı görüntülerle Filistinlilerin işgal ve savaş nedeniyle neleri yapamadığını kayıt altına almıştır (Wilson-Goldie, 2015). Bu isteklerden bazıları şunlardı: "Hayfa'ya git ve karşına çıkan ilk Filistinli çocukla sokakta futbol oyna", "Anne ve babamın köyüne git ve orada su iç", "Bayt Lahia'ya git ve bana ailemin bir fotoğrafını getir, özellikle de ağabeyim çocuklarının fotoğraflarını", "Doğum gününde annemin Kudüs'teki mezarına git, mezara çiçek koy ve dua et" (Binder ve Haupt, 2003).Mona

Hatoum ile Emily Jacir'in sanatsal yaklaşımları kıyaslandığında Jacir'in daha interaktif bir yöntem kullandığı, yer yer doğrudan anlatımı tercih ettiği ve insanları sanatsal projelere doğrudan katarak sanat projelerini ortaklaştırdığı görülmektedir.

3.4. Dina Mattar

Feminist sanat yaklaşımlarından derinden etkilenmiş Mona Hatoum ve Emily Jacir gibi daha erken dönem Filistinli kadın sanatçılarla kıyaslandığında, yeni dönem genç kuşak kadın sanatçıların da Filistin'e dair sanat sahnesini son yıllarda şekillendirdiği görülmektedir. 1985 yılında doğmuş ve hayatı tamamen İsrail işgali altındaki Filistin'de geçen Dina Mattar gibi genç kuşak sanatçıların çalışmalarına bakıldığında; savaş, egemenlik ve birey ilişkisinin daha yoğun şekilde görsel sanat projelerinde yer aldığı görülebilir. Özellikle son yıllarda siyasi egemenliğin Hamas'ın kontrolü altında bulunduğu Gazze gibi bölgelerde yaşayan sanatçılar hem daha yoğun şekilde çatışmalara tanıklık etmiş hem de bu gerçekliği sanatsal çalışmalarına yansıtılmışlardır. İlk bölümde ele alındığı üzere, Feminist sanat yaklaşımları, sanatçının içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal çelişkilerle sanatçının gerçekleştirdiği sanatsal üretim arasındaki bir ilişki olduğunu ortaya koyar. Bu perspektiften bakıldığında yeni dönem Filistinli kadın sanatçıların yaptığı çalışmalarla içinde buldukları koşullar arasındaki bağlamı daha iyi kavramak mümkündür.

Çocukluğunu Gazze'deki Bureij mülteci kampında geçiren Dina Mattar, Gazze'deki El-Aksa Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden 2007 yılında mezun oldu. Dina Mattar'ın çalışmalarına daha yakından bakıldığında, Filistin'de kadın olmayı savaşın ve yıkımın anti-tezi olarak kurduğu görülebilir. Mattar'ın en bilinen sanatsal

çalışmalarından birisi, *Contrary to What Women Like* (Kadınlar Neyi Severin Hilafında),



Resim 13-3.4. Dina Mattar *Balıkçılar 2015*

kadınlara dair çokça kullanılan toplumsal kalıpları sorgulamaktadır. Kendisi de başörtülü olan Dina Mattar, Orta Doğu'daki çatışma bölgelerindeki kadınlara dair çokça genelleştirilen; mutsuz, başörtülü, ulaşılamaz kadın imgesini canlı renkleri kullanarak yapı-söküme uğratmaktadır.

Birzeit Üniversitesi'nin sergilenen *Contrary to What Women Like* sergisi hakkında yorumda bulunan Dina Mattar kendi işlerini şu şekilde anlatmıştır: “Benim resimlerim savaşın, yaşamın her boyutunu yıkıma uğrattıktan ve güzel olan her şeyi küle çevirdikten sonra karşı karşıya kaldığımız dünyayı temsil etmektedir (...) Ben bir kadın olarak, yaşadığımız acılara rağmen, artık her ne kadar kaldıysa, renklendirdiğim bir

rüyalar aleminde yaşıyorum. Benim çalışmalarım, var olma inadının ve hayata dair duyduğum aşkın vücuda gelmesidir; kişisel, güncel bir perspektiften güzel olan olanı ortaya çıkarırlar. Canlı renklerin kullanılması, var olmayı ifade etmenin bir yolu; umut etmek, iyimserlik ve neşe için bir davettir” (Mattar, 2010).

Dina Mattar’ın yukarıdaki çalışmalarında herhangi bir perspektif kuralı uygulanmamış, yerel motifler ve tipografiyle desteklenmiş illüstratif bir yöntem esas alınmıştır. Resimlerdeki insan boyunlarına ve ellerine baktığımızda, özellikle boyunda kullanılan gölgeleme yöntemi Picasso’nun nesne veya figürlere boyut katmak için kullandığı bir tarzda kullanılmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin uyumlu bir kontrast oluşturduklarını söylemek mümkündür. Sanatçının çalışmalarını daha yakından anlamak adına son yıllarda nasıl bir süreçten geçtiğini kavramak gerekmektedir.



Resim 14-3.4. Dina Mattar, *Contrary to What Women Like*, (Tuval Üzerine Akriik, 200x200) 2010

Gazze’de son yıllarda İsrail ve Hamas arasında yaşanan en şiddetli çatışmalardan birisi 2014 yılında meydana geldi. Independent gazetesinin aktardığı üzere, Birleşmiş Milletler’in çıkardığı bilançoya göre çatışmalar 50 gün boyunca sürdü, çoğu sivil olmak üzere 2,200 kişi bu çatışmalar nedeniyle yaşamını yitirdi, 20,000’den fazla ev yıkıldı (Dearden, 2014). Bu süreçte Gazze’de bulunan Dina Mattar’a çatışmalar sonrası yaptığı sanatsal çalışmalar sorulduğunda Mattar şu şekilde cevap vermiştir: “Geçen yaz gerçekleşen saldırılar hakkında çok sayıda resim yapmış olsam da savaşa ve şiddete odaklanmayan çalışmalarımı paylaşmak istiyorum. Bu defa, dünyaya; hayatı seven insanlar olduğumuzu, kültürü, gelenekleri ve umudu olan bir toplum olduğumuzu göstermek istiyorum” (Alhammami, 2015). Dina Mattar’ın 2015 tarihli çalışması, Gazze’de balıkçılık yapan bir aileyi resmeden, Filistinlilerin kültürel imgelerini yoğun şekilde kullanan ve mutsuz görünen insanlardan ziyade umutlu görünen kontrast bir işidir.

Filistin’e dair bugüne kadar yapılan sanatsal çalışmalarda çokça kullanılan savaş, kolektif acı ve şiddet gibi temalar yerine Gazze’de yaşayan bir kadın sanatçı olarak Dina Mattar öncülerinden farklı bir görsel dil yaratmayı başarmıştır. Savaş, şiddet ve yıkım üzerine makro siyasi söylemlerin kapladığı alan yüzünden Filistin meselesi hakkında unutulmuş basit bir hakikati Dina Mattar sanatla dile getirmektedir. Filistinlilerin, diğer tüm toplumlar gibi, aynı zamanda farklı bir kültürü olan, mutlu olmak isteyen, yaşam dolu kadınların bulunduğu bir toplum da olduğunu dünyaya duyuran yeni bir görsel perspektif ortaya koymuştur.

3.5. Rana Samara

Genç kuşak Filistinli kadın sanatçılar arasında yer alan Rana Samara, Dina Mattar gibi 1985 yılında dünyaya gelmiştir. Muhafazakar bir ailede büyüyen Rana Samara, ailesinin isteği üzerine finans eğitimi almaya başlamış olsa da, bu süreçten vazgeçerek bir yıl sonra Ramallah’taki Uluslararası Sanat Akademisi’ne kaydoldu. Naime Morelli’nin aktardığı üzere, üç çocuk annesi bir kadın olarak, Rana Samara’nın sanatla olan bağı kendi ailesi tarafından sürekli sorgulandı. Bu zorlu yıllar boyunca Samara’nın en yoğun şekilde odaklandığı sanatsal temalar, muhafazakar toplumların

hemen hepsinde tabu olarak görülen samimiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve bekaret gibi konular oldu (Morelli, 2017).

Rana Samara'nın adından en fazla söz ettiren çalışmalarından birisi, *Intimate Space* (Mahremiyet Mekanı) isimli 2016 yılında yayınlanan sergisi oldu. Naima Morelli'nin aktardığı üzere, Samara'ya göre, mahremiyet veya samimiyet sadece aşk veya cinsellikle alakalı değil; yakınlık, rahatlık ve evde olma hislerinin karışımıdır. Mahremiyet ve samimiyet başka bir insanın varlığıyla mümkün olur ve hatta başka bir



Resim 15-3.5. Rana Samara, *Intimate Space XII* (Tuval Üzerine Akrilik) , 163x303 cm. 2016

ülkedeysen kendi kültürüne ait yemekleri başkası ile yerken bile kurulabilir. Mahremiyet ve samimiyet üzerine çalışmak amacıyla, Rana Samara, aylarca Al-Amari Mülteci kampında çalıştı ve bu kampta yaşayan kadınlarla bekaret, mahremiyet, cinsel arzu ve toplumsal cinsiyet normları gibi hassas konular üzerine konuştu (Morelli, 2017). *Mahremiyet Mekanı* isimli çalışma, mahremiyete dair duyguların yaşanmasının zor olduğu mülteci kampları gibi alanlarda kadınların deneyimleri üzerine odaklanmaktadır. Resimde görüldüğü üzere, nesnelere üzerinden kadınların mahrem hayatlarını tasvir edilmektedir. Rana Samara'nın enteriyör çalışmalarına bakıldığında; tanıdık odaların, nesnelere ve modellerin bulunduğu bir evreni keşfediyoruz. Samara'nın *Mahremiyet Mekanları* (2016) sergisinde yer alan çalışmalara baktığımızda, gündelik hayatta kullanılan nesnelere ve mekanları işleyiş biçimi bakımlarından Fransız ressam Pierre Bonnard ile diyaloga geçtiğini söylemek mümkündür.

Rana Samara'nın kolektif şekilde ürettiği diğer bir çalışması ise *Virginity Kerchiefs* (Bekaret Mendilleri) isimli sanat projesidir. Orta Doğu'daki birçok ülkede evliliğin ilk gecesi kadınların bakire olduğunun ispatı için çiftlere verilen bu mendilleri Rana Samara baskı ve mecburiyet algısından çıkaracak şekilde yeniden kurmuştur. Akademisyen Nora Parr'ın aktardığı üzere, Rana Samara Batı Şeria'daki kadın ve erkeklere bu mendilleri vermiş, kendileri için bu mendilin ne anlama geldiğini resmetmelerini istemiştir. Sonuçlar çarpıcı ve çeşitlidir: Parçalanmış bir ayna, Ürdün



Resim 16-3.5. Rana Samara, *Virginity Kerchiefs*, Enstalasyon (35x35 cm). 2013

dınarı, “helal et” damgası, iplikle işlenmiş “aşkın gözlerimi kapattı” yazısı, tükenmez kalemle yazılmış bir şiir vb. kültürel ifadeler ortaya çıkmıştır (Parr, 2016).

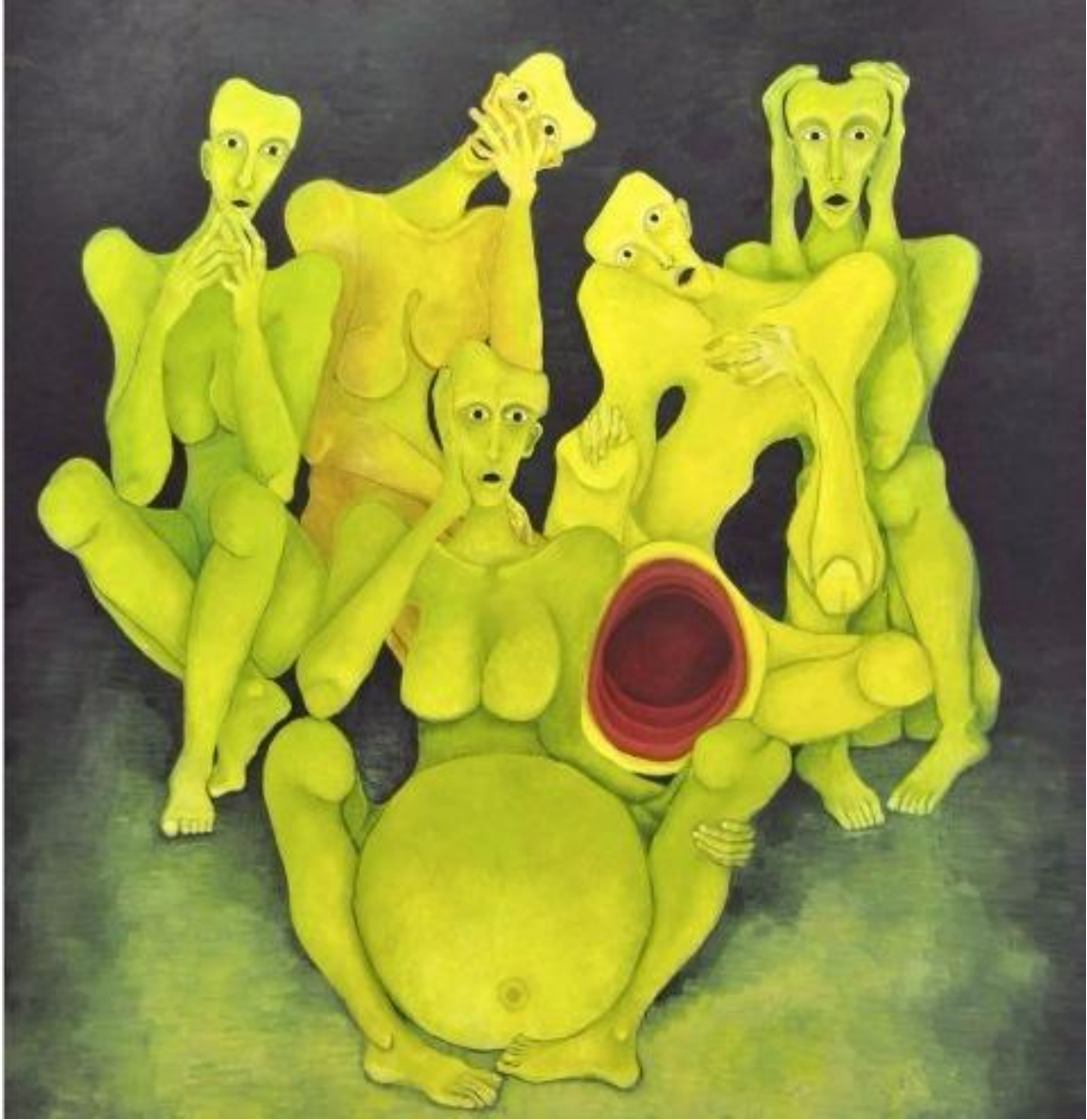
Rana Samara'nın işlerini yorumlamak gerekirse, sanatçının yer yer Batılı algısında uzun yıllardır yer etmiş Orta Doğulu kadın imgesini bozan yer yer de Filistinli kadınların doğrudan sesini duyuran kadın-odaklı yeni bir perspektif sunmaya çalıştığı söylenebilir. Batılı anlamının aksine, cinselliğe indirgenmemesi gerektiğine inandığı

mahremiyet ve samimiyetin zorlu yaşam koşullarında nasıl kurulduğunu ve kadınlar tarafından nasıl ifade edildiği üzerine yoğunlaşmıştır.

3.6. Layan Shawabkeh

Son dönem Filistinli kadın sanatçılardan Layan Shawabkeh 1986 yılında Kudüs'te doğdu. Her ne kadar yakalandığı kanser hastalığı nedeniyle 2009 yılında henüz 23 yaşındayken yaşamını yitirmiş olsa da, Filistin meselesine ilişkin gerçekleştirdiği sanatsal çalışmalar yeni ve farklı bir çizgi oluşturmayı başardı. Barjeel Sanat Vakfı'nın Layan





Resim 17-3.6. Layan Shawabkeh, *Ladies of Gaza* (Tuval Üzerine Akrilik, 240x245 cm). 2009

Shawabkeh'e ilişkin katalog tanımında şu bilgiler yer almaktadır: "Genç sanatçı; şiddet, işgal ve mağduriyet üzerine yaptığı sanatsal çalışmalarla kendisini Filistin meselesinin cesur bir savunucusu olarak kurmayı başarmıştır. Sanatçının çalışmalarında, Filistinlilerin İsrail işgali altında çektiği acılar ve yaşadıkları çile dokunaklı şekilde ifade edilmektedir" (Barjeel, 2015:42-43).

Prof. Tina Sherwell'in aktardığı üzere, Layan Shawabkeh'in çalışmaları, öncelikle, kadın bedenini kaybetme deneyimi üzerinden yeniden oyarak keşfetmekte, kadın bedeni üzerinden kadınların farklı fiziksel ve psikolojik durumlarının ifadesini resmetmektedir. Prof. Tina Sherwell'e göre, yukarıda tasvir edilen *Gazzeli Kadınlar* (The Ladies of Gaza) çıplak ve yara alabilir şekilde resmedilmiştir. Vücutları yıpranmış,

fazla çocuk doğurmaktan ve çocuklarını kaybetmekten ötürü bedenleri bozulmuştur. *Gazzeli Kadınların* ciltleri renk bakımından kendilerine yabancılaşmış, göğüsleri güzellikten sağılmış şekilde sarkmış ve yaşadıkları kayıpların büyüklüğü karşısında cinsellikten arındırılmıştır (Sherwell, 2015: 42-43). Layan Shawabkeh'in *Loss* (Kayıp) sergisinde yer alan diğer önemli sanatsal işlerden birisi de *Birth* (Doğum) isimli çalışmasıdır. Aynı sergideki diğer kadın figürleri ile benzerlikler taşıyan bu çalışmadaki esas tema Filistinli kadınların doğurganlığıdır. Prof. Tina Sherwell bu çalışmayı şu şekilde yorumlamıştır: "Layan'ın çalışması, 1980'li ve 1990'lı yıllar boyunca Filistinli milliyetçi sanat akımını sürükleyen popüler erkek sanatçılar tarafından temsil edilen ve yüceltilen tipik kadın biçimden ayrılmaktadır. Filistinli kadınlar, sıklıkla, geleneksel kıyafetleri içinde ulus adına doğuran ve üreten figürler şeklinde anıtsal bir formda 'anavatan' olarak hayal edilmiştir. Layan, kadın bedeninin deneyimlerine odaklanarak, var olan Filistinli kadın temsiliyetini sorgulayan cesur bir adım atarak kadınlara dair çok farklı bir perspektif keşfetmiştir" (s. 43).



Resim 18-3.6. Layan Shawabkeh, *Birth*, (Tuval Üzerine Akrilik, 59x79), 2010

4. BÖLÜM: FEMİNİST SANAT KAVRAM İÇERİSİNDE DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Sanatsal çalışma kapsamı içerisinde tuval yüzeyinin yerel motiflerle süslenmiş olduğu, ana bir katman olarak topografik unsurlarla modern olanın birlikteliğini sunan Bahar Demirtaş'ın resimlerinde, plastik bir teknik olarak kolajın hakim alanlar oluşturduğunu görürlür. Kolajın tekniklerinin kullanımında her türlü malzemeyi resmine dahil etmek ve uzamı yüzeyin üzerine çıkartmayı hedefleyen sanatçı, perspektifi



Resim 19-4.1 Bahar Demirtaş *Marilyn*xan, Yağlı Boya-Karışık Teknik (120x120 cm) 2015

yapısıyla görünümü içten dışa doğru dönüştürmektedir. Boyanın dışa vurumcu (expresif) bir üslupla çok canlı renklere dönüştüğü ve bu izleyici ile duygusal ilişki kurup bir özdeşleştirme sağlayan resimleri, sanatçının sanat tarihinin temel dayanakları üzerine inşa etmiş olan üslubundan yansımalar olarak görülmektedir. Ele alınmış olan tarihsel ilişki çerçevesinde Andy Warhol'un Marlyn resmini kendi üslubunda dönüştürerek tekrar ortaya çıkartılıyor olması, bu çalışmalarla ilişkili bir örnek olarak sunulabilir.

Yerele dair renklerin ve desenlerin Filistinli kadın sanatçılar tarafından sıklıkla kullanıldığı hatırlanacak olursa, Demirtaş'ın çalışmalarında merkezi bir konuma sahip olan renkler ve öğelere ilişkin olarak tarihsel imgelere referans vermektedir. Diğer bir deyişle, feminist sanat kuramında kullanılan yapı-söküm tekniğiyle, evrensel sanat eserleri Mezopotamya'da doğup büyüyen bir kadın sanatçı tarafından yeniden yorumlanmıştır.



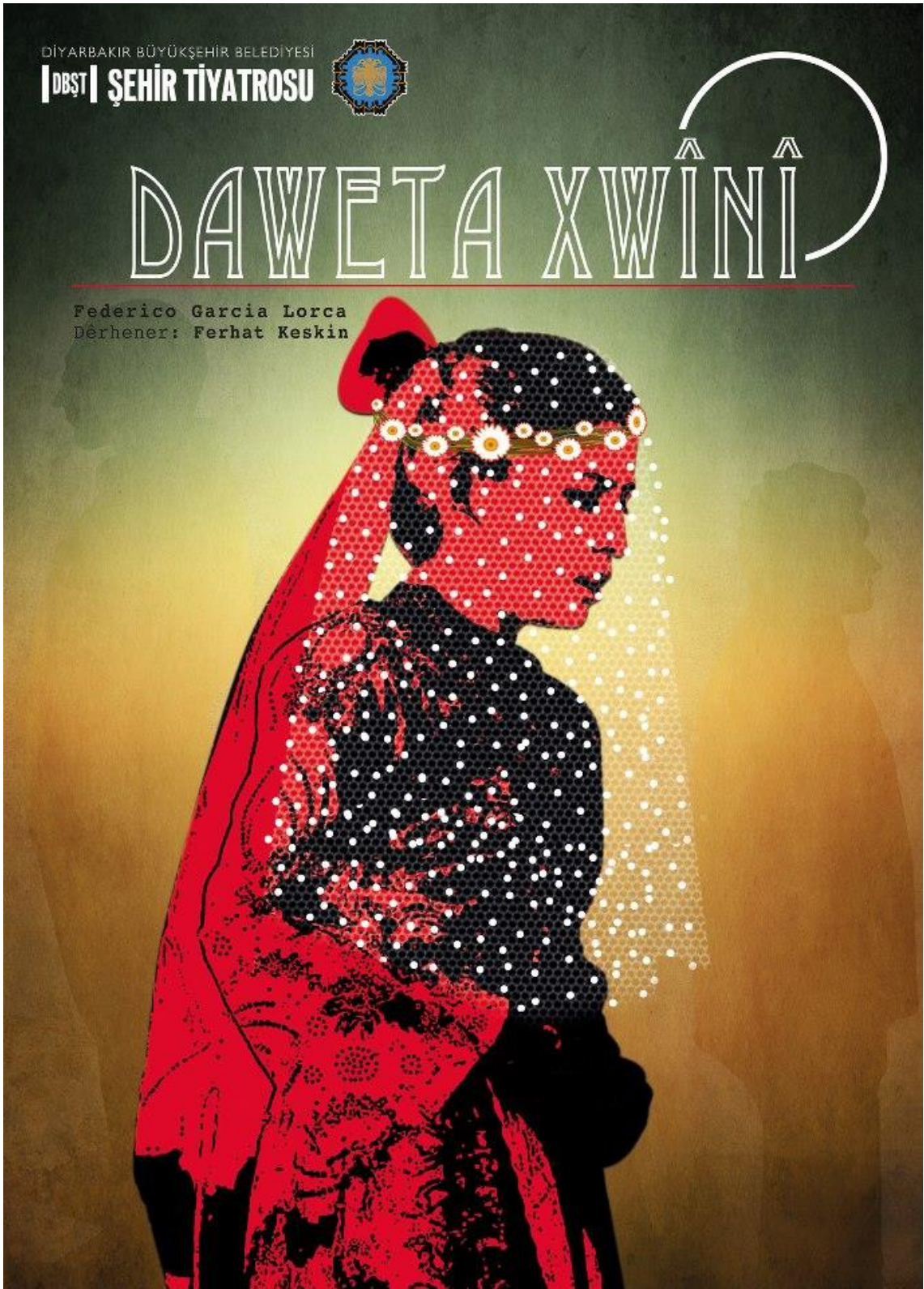
Resim 20-4.1. Bahar Demirtaş, *İsimsiz*, Yağlıboya- Karışık Teknik (120x120 Cm) 2017

Demirtaş'ın çalışmalarında figüratif bir deformasyona uğrayan resimsel aktarımlar sanatçının kimliklerini göstermektedir. Ayrıca, topografik unsurların dahil olmasıyla geleneksel ve yerel yapının yüzeyde oluşturduğu görselliği tual üzerine ekleyen sanatçı, tual bezi yerine de yerel bir malzeme olan Kürt şalını kullanarak bu anlatımını desteklemektedir. Tüm kompozisyonlarında bilinçaltı verilerinden yararlanarak imgesel bir dışavurumculuk sağlayan sanatçı, bu haliyle de kendisine ait olan kimliğini resimlerine yansıtmaktadır.

Leonardo da Vinci'nin ünlü eseri Mona Lisa'yı yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlayan Demirtaş, bu çalışmasında Diyarbakır'a ait yerel öğeleri kullanmıştır.
Tarihi



Resim 21-4.1. Bahar Demirtaş, *Hewar*, Yağlıboya, Karışık Teknik (120x120 cm) 2017



Resim 22-4.1. Bahar Demirtaş *Daweta Xwini* Afiş Tasarımı (50x70 cm) 2015

Diyarbakır surlarını merkezine alan bu yorumda tipografik unsurlar kullanılmış ve tarihi surlar bir yandan yerle dair konuşan diğer yandan da evrensel olana dair mesaj ileten bir şekilde tasvir edilmiştir. Mona Lisa'nın portresi realist bir yorumdan uzaklaştırılarak illüstratif bir tarzda yeniden yorumlanmıştır. Sanat tarihi boyunca üzerine en fazla tartışma yürütülen sanatsal çalışmalardan biri olan Mona Lisa imgesi, feminist sanat kuramında sıklıkla kullanılan yapı-söküm yöntemiyle yeniden ele alınmıştır.



Resim 23-4.1. Bahar Demirtaş, *Seher*, Yağlıboya-Karışık Teknik (120x120cm.) 2018

Yerel ile evrensel olanın uyumu ya da uyumsuzluğu, sanatçının Edward Munch'ın *Çığlık* tablosunu yeniden yorumladığı eserinde de göze çarpmaktadır. Bu klasik tabloda ortaya konan ekspresyonist yaklaşımla diyaloga geçen Demirtaş,

Munch'ın kendi tablosunda başardığı dinamik görsel anlatımı tamamen farklı bir yöntemle yeniden kurgulamıştır. Tablonun en üstünden sarkıtılan berrak gökyüzü parçaları, tırabzandan atlayan ya da atlamayı düşleyen kurbağa ve çığığın görsel ifadesinin küçük çocuk kimliğinde doğa ile bütünleştirilmesi bu dinamik yeniden anlatımın parçalarıdır.

Sanatçının afiş kategorisinde yer alan diğer bir çalışmasında ise Mezopotamya coğrafyasına ait geleneksel kıyafetler içerisinde duvaklı bir kadın imajı kullanılmıştır. Zemininde erkek silüetlerinin kullanıldığı bu çalışmada kontrast renkler kullanılarak bir yandan kadının yalnızlığı ön plana çıkarılmış diğer yandan da kadın figürü afişin kullanım amacı doğrultusunda tiyatro sahnesine taşınmıştır. Karışık tekniklerin kullanıldığı bu çalışmada, öncelikle gerçek bir modelin fotoğrafının çekilmiş ve dijital teknikle afiş haline dönüştürülmüştür.

Bahar Demirtaş'ın kadın temasını merkezine alan *Seher* isimli tablosunda yine geleneksel Mezopotamya'ya özgü desenler kullanılmış, esas olarak da masumiyet teması işlenmiştir. Avrupa klasik sanat tarihinin önemli mihenk taşlarından birini oluşturan, yüzyıllar boyunca yeniden üretilmiş ve masumiyeti sembolize eden Meryem Ana figürüne göndermede bulunan bu çalışma, haksızlığa uğratılmış genç kadın anlatısını yerelleştirmiştir. Özetlenecek olursa, Bahar Demirtaş'ın özgün eserleri esas olarak kadın temasını ele alırken evrensel-yerel diyalektiği üzerine yoğunlaşmıştır. Sanat tarihi içerisinde önemli yer tutan eserler ile diyaloga giren, bir yandan baskın olan bazı sanatsal anlatıları eleştiren diğer yandan da alternatif bir görsel anlatıyı özgünleştirerek kurmaya çalışan bir perspektif ortaya koymuştur.

SONUÇ

Judith Butler'a göre, "İrk, cinsellik, etnisite, sınıf ve bedensel yeterlik gibi yüklemeleri ayrıntılandıran feminist kimlik kuramları hep listenin sonunda utanç ifade eden bir "vs." ile kapanır. Sıfatların çizdiği bu yatay hat vasıtasıyla söz konusu kuramlar konumlandırılmış bir özneyi her yönüyle kavramaya çalışır fakat başarısızlığa uğrarlar ve özne hep eksik kalır. Bu eğitici bir başarısızlıktır" (Butler, 2005: 234). Filistinli kadın sanatçıları ve ortaya koydukları sanatsal çalışmaları feminist kuramlar ışığında ele alan bu çalışmanın da Judith Butler'ın yukarıda hatlarını çizdiği çabanın ürünü olduğu söylenebilir.

Feminist düşünür Elizabeth Grosz'a göre, feminist kuram; görsel, yazınsal veya işitsel üretim alanlarında erkek egemen anlayışla etkileşime geçtiğinde iki temel doğrultuda hareket eder. Feminist kuramın kullanıldığı birinci yöntem, baskın olana karşı eleştirel, olumsuz ve tepkiseldir. Baskın olan yaklaşımların üretildiği toplumsal, politik ve teorik bağlamların sorgulanması için çaba gösterir. Diğer yandan, sadece eleştirel olan ve alternatif üretmeyen sorgulamaların değişim ve dönüşüm yaratamayacağından yola çıkan feminist kuram yeni bir doğrultu da önermektedir. Bu bakımdan, feminist kuramın önerdiği ikinci yöntem olumlu ve yapılandırıcıdır. Sadece erkek egemenliği eleştirisine yaslanmayan, bu çerçeveyi aşan alternatifler üretme konusunda feminist teori yeni olanı cesaretlendirir (Grosz, 1990: 62-63). Diğer bir deyişle, feminist bir perspektifle yapılan içerik analizi, yıkıcı olduğu kadar da yapıcı olmalı ve kadınların deneyimlerini yeni üretim süreçlerine yansıtmalıdır.

Elizabeth Grosz'un önerdiği çerçevede üzerinden Filistinli kadın sanatçıları ele aldığımızda her iki yöntem önerisine dair örnekler bulmak mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Erken dönem Filistinli kadın sanatçılardan olan Mona Hatoum'un yaptığı işler, büyük oranda savaşın, militarizmin ve yıkımın eleştirisi üzerine kurgulanmıştır. Hatoum'un *Misbah* (2006-2007) isimli çalışması savaşı dinamik bir yaklaşımla ve eleştirel bir şekilde ele almaktadır. *Tespîh* (2009) adlı çalışması ise gerçek boyutuna kıyasla büyütülmüş, bulunduğu mekânı kaplayan, sabır ve zaman temalarına göndermeler yapmaktadır. Görsel olarak gülle şeklindeki tespih tanelerinden

oluşmaktadır; *Traffic* (2002) başlıklı projesi ise ziyadesiyle savaşın sonuçlarına ve savaşın kadınlar üzerindeki etkilerine dikkat çeker.

Doğrudan Filistin işgalini ele alan, İsrail'in işgal ve sürekli baskı politikalarının Filistin halkının hayatını nasıl etkilediği sorusuna odaklanan sanatçı Emily Jacir'in çalışmaları ise feminist kuramın yapıcı önerilerinden olan çoğulculuk yöntemi kapsamında daha iyi anlaşılabilir. Jacir'in gerçekleştirdiği sanatsal projelerin oluşum süreçlerine bakıldığında büyük bir bölümünde kolektif, çoğulcu ve interaktif olduğu görülmektedir. İsrail tarafından 1948 yılında tamamen yok edilen 418 Filistin köyünü hafızalaştırmak amacıyla Emily Jacir'in gerçekleştirdiği projede hem Filistinli hem de İsraili insanların katılımı çalışmanın önemli bir boyutudur. Çadırda isimleri bulunan 418 köy, İsrail'in gerçekleştirdiği insan hakları ihlallerine karşı duran sıradan insanlar tarafından tek tek dikiş yöntemiyle nakşedilmiştir. Emily Jacir'in gerçekleştirdiği diğer önemli projesi olan *Nereden Geliyoruz* (2001-2003) da benzer şekilde doğrudan Filistin'in işgali yüzünden yaşamları olumsuz şekilde değişen ve kısıtlanan insanlara odaklanmaktadır. İşgal yüzünden Filistin'de özgürlüğü kısıtlanan insanların taleplerini sanatçı Jacir tarafından doğrudan yerine getirmiştir.

Elizabeth Grosz'un feminist kuramın yaslandığı yöntemlere dair ikinci saptama olan yapıcılık ve alternatif önerme gibi özelliklerini yeni kuşak Filistinli kadın sanatçıların işlerinde daha yoğun şekilde görmek mümkündür. Tüm hayatı savaş ve yıkımın etkilerini deneyimlemekle geçen sanatçı Dina Mattar'ın kurduğu ve önerdiği görsellik alternatif ve yapıcıdır. Dina Mattar, tanıklık ettiği tüm olumsuzluklara rağmen Filistin'i ve Filistinli kadınları genel geçer algıda olduğu gibi kapalı, acı çeken, mutsuz, bastırılmış olarak kurmaz. Aksine, Filistin halkının dünyadaki diğer tüm topluluklar gibi kendine ait bir kültürü olan, renkli, mutlu olmak isteyen bir toplum olarak resmetmeyi tercih eder. Bununla birlikte, bir dayanışma odağı olarak aileyi ön plana çıkarır. Gazze halkının uzun yıllardır temel geçim kaynağı olan balıkçılık ve yarattığı toplumsal kültür Dina Mattar'ın çalışmalarında sıklıkla göze çarpar. Mattar'ın resimlerinde yoğun bir şekilde canlı ve sıcak renkler kullanılmasının sebebi de alternatif bir görsellik önermesi yapma çabasıdır. Bu yönüyle Dina Mattar Filistinli erkek sanatçılar tarafından sıklıkla işlenen kolektif acı ve kadın temasını yapı-söküme uğratmaktadır.

Filistinli diğer genç kadın sanatçılar arasında yer alan Layan Shawabkeh ise farklı bir açıdan Filistinli kadın imgesini yeniden kurmaktadır. Shawabkeh'in *Kayıp* (2009) isimli sergisinde yer alan çalışmalara bakıldığında toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın izleri görülebilir. Diğer bir deyişle, Layan Shawabkeh'in oluşturduğu

Filistinli kadın imgesi kurgu olduğu kadar da gerçektir. Önceki dönem Filistinli erkek sanatçılar tarafından ulusal kurtuluş mücadelesinin direnişçi ve savaşçı kadın öznelerinin yerini bedensel ve ruhsal olarak tükenen kadınlar almıştır. Layan Shawabkeh'in *Doğum* (2010) isimli çalışmasında görüldüğü üzere doğum sahnesini resmeden bu çalışmada bile kadın imgesi cinsiyetsizleşmiş, kadına atfedilen görsel öğeler silikleşmiştir. Bu çalışmalarda kadın figürler sadece birbirlerine benzemezler, aynı zamanda saçları veya kaşları olmaksızın tasvir edilmişlerdir. Diğer bir deyişle, kadınları birbirlerinden ayırmak için sıklıkla kullanılan görsel öğeler Shawabkeh'in çalışmalarında hemen hiç kullanılmamaktadır.

Rana Samara'nın çalışmaları ise feminist kuramın erkek egemen kültüre dair saptamalarını Filistin bağlamında merkezine almaktadır. Batılı perspektifinde oldukça yaygın olan Orta Doğulu kadın imajının samimiyet ve mahremiyet temaları üzerinden peşine düşen Samara, Orta Doğulu kadınlar tarafından üzerine konuşulması pek de "makbul" görülmeyen konuları işlemiştir. Feminist kuram tarafından, "namus" anlayışı, erkek egemen kültürde kadın bedeninin kontrol altında tutulması adına sürdürülen bir mekanizma olarak görülür. Rana Samara'nın *Bekaret Mendilleri* (2013) isimli çalışması, bekaret konusunun Orta Doğulu kadınlar için tekil değil çoğul anlamları olduğunu ya da kadınlar arasında homojen değil farklı anlam dünyaları kurduğunu ortaya koyan bir anlatı kurmuştur. Bu görsel anlatıyı kurarken de kadınları doğrudan sanatsal projesine yaratıcı ve katılımcı olarak dahil etmiştir. Rana Samara'yı Batılı ana akım feminist kadın sanatçılardan ayıran diğer bir olgu ise mahremiyet veya samimiyet gibi temaları ele alırken bu konuları cinselliğe indirgememiş olmasıdır. Filistin bağlamında mahremiyeti yakınlık, rahatlık ve evde olma hislerinin sentezi olarak gören Samara, sınırlı fiziksel alanlarda oluşturulan mahrem mekânların izini ise nesnelere üzerinden sürmüştür.

KAYNAKLAR

Alhammami, M., 2015. This is Gaza too: a colorful life behind bars [online]. We Are Not Numbers, https://wearenotnumbers.org/home/Story/A_colorful_life_behind_bars [Ziyaret Tarihi: 25 Şubat 2019].

American Federation of Arts, 2018, Mona Hatoum: Misbah [online] 17 Ocak 2018, <https://www.amfedarts.org/mona-hatoum-misbah/> [Ziyaret Tarihi: 26 Şubat 2019].

Ardia, X. M.. 2017. Top 10 Female Artists From The Middle East [online], Culture Trip, <https://theculturetrip.com/middle-east/articles/top-10-female-artists-from-the-middle-east/> [Ziyaret Tarihi: 26 Şubat 2019].

Bahrani, Z. 2001. Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia. *Routledge*, London and New York

Barjeel Sanat Vakfı, 2012, Layan Shawabkeh [online], <https://www.barjeelartfoundation.org/artist/palestine/layan-shawabkeh/> [Ziyaret Tarihi: 27 Şubat 2019].

Beauvoir, S., 1993. Kadın, “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı, Çev. Bertan Onaran. *Payel Yayınevi*, İstanbul

Binder, P. ve Haupt, G., 2003, Emily Jacir: Where we come from [online], Nafas Art Magazine, <https://universes.art/en/nafas/articles/2003/emily-jacir-where-we-come-from/> [Ziyaret Tarihi: 27 Şubat 2019].

Brooklyn Müzesi, 1989, “The Dinner Party”, [online], <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5167> [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Brooklyn Müzesi. 2019a. Wives of Shango [online], <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/210675>, [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Brooklyn Müzesi, 2019b. Revolutionary (Angela Davis)[online], <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/210696>, [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Brooklyn Müzesi, 2019. For the Women's House", https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/we_wanted_a_revolution, [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Butler, J., 2008, Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Çev: Başak Ertür, 1. Basım, *Metis Yayınları*, İstanbul

Crenshaw, K.,1989, Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of Antidiscrimination Doctrine, *Feminist Theory and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum, 140,139-167

Çalışkan, K. ve Fakher El-Din, K., 2000, Yeni İntifada ve Filistin Sorununun Kısa Tarihi, *Birikim Dergisi*, 140, 20-35.

Çarmıklı, B., 2013, Mona Hatoum Arter'de [online], <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-arterde/> [Ziyaret Tarihi: 15 Ocak 2019].

Çiçek, F., 2000, Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı, *Cumhuriyet Dergisi*, 740, 10-11.

Dearden, L., 2014, Israel-Gaza conflict: 50-day war by numbers [online], Independent, <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/israel-gaza-conflict-50-day-war-by-numbers-9693310.html> [Ziyaret Tarihi: 15 Şubat 2019].

Doğrusöz, M., 2012, Feminist Kuram ve Yöntem [online], <http://mahandogruso.net/feminis-kuram-ve-yontem/>, [Ziyaret Tarihi: 19 Ocak 2019]

Elizabeth G., 1990, Contemporary Theories of Power and Subjectivity, Sneja Gunew (ed.), *Feminist Knowledge*, *Routledge*, London, 59-120.

Guerilla Girls, 2019, Guerilla Girls Reinventing the 'F' Word: Feminism [online], <https://www.guerrillagirls.com/>, [Ziyaret Tarihi: 19 Ocak 2019]

Gouma-Peterson, T., Mathews, P., 2008, Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, *İletişim Yayınları*, İstanbul.

Grosz, E. 1990. Contemporary Theories of Power and Subjectivity, Sneja Gunew (ed.), *Feminist Knowledge*, *Routledge*, Londra, 59-123

Kuttab, E., 2009. The Palestinian Women's Movement: From Resistance and Liberation to Accommodation and Globalization, *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*, 101-116, *Graduate Institute Publications*, Genève

Mattar, D., 2010, Contrary to What Women Like” [online], The Virtual Gallery at Birzeit University, http://virtualgallery.birzeit.edu/tour/item?id=579577&exh_id=579514 [Ziyaret Tarihi: 19 Şubat 2019]

Morelli, N., 2017, Intimacy in condensed spaces: interview with Palestinian artist Rana Samara [online], Middle East Monitor, <https://www.middleeastmonitor.com/20171217-intimacy-in-condensed-spaces-interview-with-palestinian-artist-rana-samara/> [Ziyaret Tarihi: 28 Şubat 2019]

Nash, J. C., 2008, Re-thinking Intersectionality. *Feminist Review*, 89 (1), 1-15.

Nochlin, L., 1971, Why Are There No Great Women Artists?, Vivian Gornick and Barbara Moran (eds), *Women in Sexist Society, Studies in Power and Powerlessness, Basic Books*, New York, 48–510

Özüdoğru, Ş., 2010, Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 111-131

Parr, N., 2016. Sex and desire laid bare in Ramallah exhibition [online], Electronic Intifada, <https://electronicintifada.net/content/sex-and-desire-laid-bare-ramallah-exhibition/17826> [Ziyaret Tarihi: 2 Mart 2019]

Pomeroy, S. B., 1975. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity, Schocken*, New York

Keskin, Ş. ve Şengal, A., 2015. Filistin Kadın Hareketi [online], BDS Türkiye, <http://bdsturkiye.org/filistin/filistin-kadin-hareketi-sebnem-keskin-aynur-sengal/> [Ziyaret Tarihi: 25 Şubat 2019]

Sherwell, T., 2015, Layan Shawabkeh [online], *Contemporary Practices*, 6, 42-43

Sayej, N., 2018, AfriCOBRA: The Collective That Helped Shape the Black Arts Movement [online], Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/15/africobra-now-exhibition-new-york-black-arts-movement>, [Ziyaret Tarihi: 1 Mart 2019]

Schor, M., 2016, Miriam Schapiro’s Road to Feminism [online], Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/283426/miriam-schapiros-road-to-feminism/>, [Ziyaret Tarihi: 1 Mart 2019]

Shoumarova, L., 2004, Visiting Artists Bring Latest Ideas to Students [online], Concordia’s Thursday Report, http://ctr.concordia.ca/2004-05/dec_02/15/index.shtml, [Ziyaret Tarihi: 18 Şubat 2019]

Sönmez, A., 2012. Mona Hatoum Şimdi Burada [online], Radikal, <http://www.radikal.com.tr/kultur/mona-hatoum-simdi-burada-1082038/>, [Ziyaret Tarihi: 1 Mart 2019]

Treloar, M., 2019. Mona Hatoum Artist Overview and Analysis [online]. The Art Story, <https://www.theartstory.org/artist-hatoum-mona-life-and-legacy.htm>, [Ziyaret Tarihi: 20 Şubat 2019]

Yarkin, G., 2013. Cezaevleri ve Anayasal Haklarla Yok Olan Direniş: ABD’de Siyah Hareketi, *Toplum ve Kuram Dergisi*, 8, 137-161

Yaman, B. K., 2016. “Günümüz Sanatına Feminist Bakış”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1-134

Wilson-Goldie, K. 2015. Influences: Emily Jacir [online]. Frieze, <https://frieze.com/article/influences-emily-jacir>, [Ziyaret Tarihi: 19 Şubat 2019]

Weathers, M., 1969, An Argument for Black women’s liberation as a revolutionary force [online]. *No More Fun and Games: A Journal of Female Liberation*, 1(2), <https://library.duke.edu/specialcollections/scriptorium/wlm/fun-games2/argument.html>, [Ziyaret Tarihi: 1 Mart 2019]

EKLER

Ek 1: RESİM LİSTESİ

- Resim 1- Jeff Donaldson, *Wives of Shango*, (76.2 x 55.9 cm) 1969,
- Resim 2- Wadsworth Jarrell, *Revolutionary*, , (162.6 x 129.5 cm) 1972
- Resim 3- Faith Ringgold, *for The Women's House*, (243 x 243 cm) 1972
- Resim 4- Judy Chicago, *Akşam Yemeği Partisi*, 1974-79
- Resim 5- Miriam Schapiro, *Wonderland*, 1983
- Resim 6- Guerilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met*, 1989
- Resim 7- Mona Hatoum, *Traffic*, 2002
- Resim 8- Mona Hatoum, *Worry Beads (Tesbih) Bronz ve Çelik* 2009
- Resim 9- Mona Hatoum, *Misbah*, 2006-7
- Resim 10-Emily Jacir, *İsrail Tarafından 1948'de Yok Edilen 418 Filistin Köyü İçin Anıt* 2001,
- Resim 11-Emİly Jacir, , *Where We Come From (Nereden Geliyoruz)*, 2001-2003
- Resim 12- Emily Jacier, *Where We Come From (Nereden Geliyoruz)*, 2001-2003
- Resim 13-Dina Mattar *Balıkçılar* 2015
- Resim 14-Dina Mattar, *Contrary to what women like*,(Tuval Üzerine Akrilik),200x2002010
- Resim 15- Rana Samara, , *Intimate Space XII (Tuval Üzerine Akrilik)* , 163x303 cm 2016
- Resim 16-Rana Samara, *Virginity Kerchiefs*, Enstalasyon (35x35 cm) 2013
- Resim 18-Layan Shawabkeh, , *Birth*, (Tuval Üzerine Akrilik), 59x79 cm 2010
- Resim 19- Bahar Demirtaş, *Marilyn*, 120x120 cm (Yağlı Boya- Karışık Teknik) 2015
- Resim 20- Bahar Demirtaş, *İsimsiz* 120x120 cm (Yağlı Boya- Karışık Teknik) 2017
- Resim 21- Bahar Demirtaş, **Hewar** / (Yağlı Boya- Karışık Teknik) 120X120 cm 2017
- Resim 22- Bahar Demirtaş, *Daweta Xwînî/Afiş* / 50x70 cm 2015
- Resim 23- Bahar Demirtaş, *Seher* / (Yağlı Boya-Karışık Teknik) 120X120 cm. 2018

Ek. 2: ÖZ GEÇMİŞ

- 1985 Yılında Diyarbakır'da doğdu,
2003 Diyarbakır Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünü bitirdi,
2008 Anadolu Üniv. Resim Öğretmenliği Grafik Tasarım Bölümünden mezun oldu,
2007 Pera Comment Ajans-Grafik Tasarımcı olarak çalıştı,
2008 Karma Atölye-Ajans-Sanat Yönetmenliği yaptı,
2009 Etik Ajans- Grafik Tasarımcı olarak çalıştı,
2010-2015 yıllarında Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu Grafik Tasarımcısı olarak görev yaptı,
2015 Yılında başlamış olduğu TED Diyarbakır Koleji Görsel Sanatlar Öğretmenliği görevini sürdürmektedir.

Karma Sergiler

- 2001-2003, Anadolu Güzel Sanatlar lisesi öğrenci Sergileri/ Diyarbakır
2002, Güzel Sanatlar liseleri arası karma sergi/ Şanlıurfa
2006, Anadolu Üniversitesi karma sergi/ Eskişehir
2008, Anadolu Üniversitesi kişisel sergi Kütüphane salonu/ Eskişehir
2011, Amed Sanat Galerisi Kendine Dikkat Et/ Diyarbakır
2011, Duhok Gallery Kendine Dikkat Et/ Duhok
2012, Diyarbakır Büyükşehir Bel. Sergi Salonu Arka Bahçe Atölye Sergisi/ Diyarbakır
2014, Amed Sanat Galerisi Bakur/Kuzey/North/ Diyarbakır