



GÜNCEL SANAT PRATIĞİNDE FEMİNİST SANAT VE TEKSTİL ETKİLEŞİMİ*

*Nazan Oskay**

Özet

Sanatın dili, sanatçıların kendi yaratım dünyalarının etkili bir dışavurumudur. Sanatçıların ve dolayısıyla eserlerinin bireysel ve toplumsal yaşama ayna tutma yetenekleri ise yer yer dilin öznel yetkinliğini aşan bir iletişim şeklinin oluşmasına imkân vermektedir. Bu nedenle özellikle plastik sanatların kültürler arası bir iletişim biçimi sunduğu ifade edilebilir.

Bir kültür ürünü ve toplumsal gerçekliğin izdüşümü olan sanat, her ne kadar çağın şartlarını yansıtıyor olsa da sanatı var eden sanatçılar, yaşadıkları duyguları, tarihteki önemli anları veya belli perspektifleri zaman ve mekân üzerinden tasvir etmek için çeşitli ifade biçimleri kullanmaktadırlar. Bu noktada özellikle güncel sanat alanında devam eden tartışmalar, sanatçıların yeni malzeme arayışlarının, farklı yaklaşımlarının ve yapısal sorunlarının değerlendirme biçimlerinin de çeşitlenmesine yol açmaktadır. Örneğin II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde yapılan tekstil sanatı çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun teknoloji ürünü doğal ve sentetik materyallerle gerçekleştirildiği söylenilebilir.

Çeşitliliği ve sürekliliği ile dünyadaki yaygın ve yaratıcı kültür öğelerinden biri olan tekstil, güncel sanat uygulamalarında farklı malzeme ve teknikler ile sanat nesnesinin yeniden tanımlanmasına imkân tanıyan alternatif bir söylem ve ifade aracı olmaya devam etmektedir. Bu doğrultuda çalışma; kadınların deneyimlerini, kimliklerini, bedenlerini ve yaşamlarını sorgulayan, eleştiren feminizmden yola çıkmakta ve sanatçıların eserlerinde tekstilin malzeme ve tekniklerini feminist sanat üzerinden farkındalık yaratmak ve insanlığı bunun üzerine düşündürmek amaçlı nasıl kullandıklarına odaklanmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan sanatçıların üretiminde belirleyici olan sosyolojik, psikolojik ya da kişisel etkenler değerlendirilerek tekstil malzemesinin güncel sanat pratiğinden feminist sanata getirdiği yeni anlatım olanakları üzerinde durulmuştur. Sanatçıların yapıtları araştırmanın görsel doküman incelemesi kısmını oluştururken, alan yazınında ise kitap, tez, makale, internet kaynakları gibi araçlardan yararlanarak literatür taraması yapılmıştır. Araştırma sürecinde ise görsel ve yazılı veri toplama aşamasından sonra betimsel veri analizi ve yorumlama yapılarak sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güncel Sanat, Feminizm, Tekstil, Feminist Sanat.

*Bu makale, Nazan OSKAY'ın Prof. İdil AKBOSTANCI'nın danışmanlığında yaptığı "Güncel Sanatta Tekstilin İfade Dili" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinin bir kısmından üretilmiştir.

**Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID: 0000-0002-3704-5945, nazanoskay14@gmail.com

INTERACTION OF FEMINIST ART AND TEXTILES IN CONTEMPORARY ART PRACTICE

Abstract

The language of art is an effective expression of artists' own creative worlds. The ability of artists and thus their works to reflect individual and societal life allows for a form of communication that sometimes transcends the subjective competence of language. Therefore, it can be said that particularly visual arts offer a form of intercultural communication

Although art, as a cultural product and reflection of societal reality, reflects the conditions of its time the artists who create art use various forms of expression to depict their emotions, significant moments in history or certain perspectives through time and space. Particularly in the realm of contemporary art, ongoing debates lead to diversification in the evaluation of artists new material quests, different approaches, and structural issues. For instance, it can be said that a vast majority of textile art works created after World War II were realized using technology-derived natural and synthetic materials.

Textiles, which are one of the widespread and creative cultural elements in the world with their diversity and continuity, continue to serve as an alternative discourse and means of expression in contemporary art practices, allowing the redefinition of the art object with different materials and techniques. In this regard, the work is inspired by feminism, which questions and criticizes women's experiences, identities, bodies, and lives, and focuses on how artists use the materials and techniques of textiles through feminist art to create awareness and provoke thought on humanity.

The study focuses on the new possibilities of expression brought by textile materials from contemporary art practice to feminist art by evaluating sociological, psychological or personal factors that are determinant in the production of the artists considered within the scope of the study. While the artworks of the artists constitute the visual document analysis part of the research, a literature review was conducted using tools such as books, theses, articles, and internet sources. During the research process, after collecting visual and written data, descriptive data analysis and interpretation were performed to reach a conclusion.

Keywords: Contemporary Art, Feminism, Textile, Feminist Art.

Giriş

Tekstil, tarih boyunca temel yaşamsal ihtiyaçlara cevap vermiştir. Geleneksel tekstil üretim teknikleri 17. yüzyıl ve öncesinde atölye ve evlerde uygulanırken, 19. yüzyıldan itibaren endüstrileşmenin hız kazandığı üretimler ön plana çıkmıştır. Hızlı makineleşme ile ürünlerin kalitesinde farklılıkların belirginleşmesi, sanatçıların yeni bir sanat hareketi oluşturmalarına yol açmıştır. Ortaya çıkan bu sanat eğilimi “Arts & Crafts” olarak adlandırılmıştır (Lunin, 1990, s. 697). Sanat ve zanaat anlamına gelen bu hareket ile estetik değerleri geri plana iterek, seri üretim ile ortaya çıkan ürünlere tepki gösterilmiş, sosyal ve estetik başkaldırı sanat alanı içerisinde gerçekleştirmiştir. Sanat, zanaat ve estetik kaygılar ile tekstil endüstrisinin sorunlarına çözüm arayışları sonucunda, 1919 yılında Almanya’da Bauhaus Okulu kurulmuştur.

Ancak 20. yüzyıla kadar işlevsel amaçlı üretilen tekstil, plastik sanatlarda oluşan değişimlere paralel olarak sanatsal bir ifade kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanatta yaşanan kırılma noktası, geleneksel tekstil yapılarının da farklı bir boyut kazanmasına zemin hazırlamıştır. Geleneksel tekstil yapıları ve malzemeleri, yenilikçi bakış açısına sahip sanatçıların ellerinde yeni formlara dönüşmüş; yaşanan toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel olayların anlatımında bir ifade biçimine evrilmiştir. Yeni dönem ile beraber, tekstilin yüzey ve yapısal formlarına kavramın da eklenmesiyle, sanatçılar üç boyutlu formların da olduğu eserler üretmeye başlamış hatta toplumsal sorunların anlatımında tekstili bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır. Tekstil sanatının tüm bu aktarım gücü ve etkisi, birçok toplumsal sorunun anlatımında tercih edildiği gibi feminist sanat pratiğinde de önemli bir olgu olarak yerini almıştır.

Feminist perspektife dayalı sanat eleştirisi, 1960’ların sonundan itibaren görülmeye başlayan bir olgu olmuştur. Bu alanın birinci kuşağı, “kadın olma halini ve deneyimini” vurgularken, 1970’li yılların sonlarında ise ikinci kuşak, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilenerek, yeni çözüm arayışları sunmuştur. Tarihin farklı dönemlerinde dalgalar şeklinde ilerleyen feminist hareket hem sanata hem de kültüre yönelik eleştirel bir ifadenin kullanılmasını sağlamıştır. Bu kapsamda araştırma, feminizm tarihini ve feminist sanatı ana hatlarıyla çizmeye çalışılırken; birçok sanat disiplinine konu olmuş feminizm olgusunu, tekstil üzerinden okumayı amaçlamıştır. Çalışmada, sosyo-politik ve eleştirel yaklaşımlar, tekstil odaklı örnekler üzerinden incelenmiştir.

Feminizm Hareketine Genel Bakış

Sanat pratiği içinde toplumsal cinsiyet kavramına yönelik araştırmalar genellikle kadınlarla ilişkilendirilmektedir. Cinsiyetle ilgili kavrayışlarımızın üzerine genel kabullerle değil, soru işaretleriyle giden cinsin temelde kadınlar olmasının rolü etkili olmaktadır (Antmen, 2017, s. 84). Bu nedenle feminizm hareketi literatürde yer edinmiş ve tartışılmıştır. Feminizm, cinsiyet ayrımcılığını sonlandırmayı, kadın ile erkek arasında mutlak bir eşitliği amaçlarken; kadının toplumdaki konumunu erkeklerle eşit hale getirmeyi hedeflemektedir.

Feminizm terimi, ilk olarak Fransız yazar Alexandre Dumas tarafından 1872’de doğmakta olan bir Kadın Hakları akımını tanımlamak için kullanılmıştır. Necla Arat, *Feminizmin ABC'si* isimli eserinde, 1872’den bugüne feminizmin, “Ahlaksal, dinsel, toplumsal, siyasal, hukuksal olarak ve eğitim açısından tüm insan haklarından kadınların da erkeklerle eşit ölçüde yararlanmalarını, yani bire bir eşitliği güvence altına alacak dünya çapında bir kültürel akım” (Arat, 2010, s. 30) olarak varlığını sürdürdüğünü ifade etmektedir. Sosyolog Andrée Michel ise (1920-2022), feminizmi, “kadınların toplum içindeki rol ve haklarını genişletmeyi öngören bir öğreti” (Michel, 1993, s.1) olarak tanımlamaktadır.

Kadın-erkek eşitsizliği sorunu, düşünce tarihinde uzun bir süredir tartışılmaktadır. Antik çağlara bakıldığında, örneğin Grek toplumlarında insan *zoon politikon* (siyasal varlık) olarak tanımlanmış olsa da kadınlar genellikle hukuki haklardan yoksun bırakılmış, kölelerle eşit statüde varlıklar olarak kabul edilmişlerdir. Atina ve Sparta kentleri karşılaştırıldığında, Atina’da kadınların harem benzeri koşullarda tutulduğu, eğitim görmedikleri ve erkeklerden daha düşük bir statüde oldukları görülmektedir. Diğer yandan Sparta’da kadınlara, erkeklere sağlanan fırsatlar sunulmuş ve daha eşitlikçi bir yaklaşım benimsenmiştir.

Greklerden Roma dünyasına geçildiğinde, kadınlara olan bakış açısının değişmediği görülmektedir. Romalı kadınlar, genellikle vatandaşlık haklarından yoksun bırakılmıştır, çünkü kamu yaşamında değerli kabul edilen erdemlerin, kadınların sahip olamayacakları değerler olduğu düşünülmüştür. Bu nedenle, Ortaçağ boyunca kadınlar çeşitli haksızlıklara maruz kalmışlardır.

17. yüzyıl düşünürleri, kadının düşünsel yetenekleri açısından erkeklerden farklı olmadığını ve eğitildiği takdirde kadınların da erkeklere eş değer bir gücü somutlaştırabileceğini savunmuşlardır. “Aslında feminizm, son derece özel koşullarda ortaya çıkan bir tarihsel olgudur” diyen Arat (2010, s. 37), bu tarihsel koşulları en iyi yansıtan örneğin ise, 17. yüzyıl İngiltere’si olduğunu ifade etmiştir. Bu yüzyılda kadına karşı gelişen söz konusu bakış açısı, 1789’da yaşanan Fransız Devrimi’yle birlikte daha da görünür bir hal almıştır. *Birinci Dalga Feminizm* olarak adlandırılan bu dönemde ortaya çıkan kadın hareketleri, toplumsal, siyasal, sosyal, hukuki ve idari alanlardaki var olan eşitsizliklere ve toplum içindeki yaygın cinsiyet rollerine karşı mücadele etmiştir. Bu çerçevede feminist düşünce, Mary Wollstonecraft’ın (1759- 1797) 1792’de yayınlanan *A Vindication of the Rights of Women* adlı eseriyle ilk defa akademik alanda tartışılmaya başlanmıştır (Sevim, 2005, s.7-8). Yazar eserinde, Fransız Devrimi’nin cinsiyetçi bir tutum sergilediğini belirtmektedir. Devrimin eşitlik, özgürlük, insan hakları gibi büyük söylemlerinin kadınları içine almayacak şekilde ve erkek dünyasına göre şekillendiğini savunmaktadır (Çakır, 1996, s.41).

Feminizm, sabit bir tanımı olmadığı gibi dönemsel sosyo-politik olaylardan etkilenecek farklı dalgalar halinde ilerlemiştir. Bu dönemsel dalgalanmalar, feminizmin odak noktasını ve önceliklerini şekillendirmiştir. 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve 1980’lere kadar devam eden *İkinci Dalga Feminizm*’de, erkek-egemen kültürün

yücelttiği ideal şartlarda eşitlenmek yerine, kadınlara ait özelliklerin ön plana çıkarılması tercih edilmiştir. Bu dönemde, duyarlılık, doğallık, anaçlık, sezgisellik gibi kadına özgü nitelikler vurgulanmıştır. İkinci dalga feministler, kadınların toplumsal rollerini ve niteliklerini yeniden değerlendirmiş ve erkek-egemen toplumun dayattığı kalıplardan sıyrılmayı hedeflemişlerdir (Ergaz, 2005, s. 3). Özdemir ve Aydemir ikinci dalga feminizmin temel yaklaşımını şu sözlerle ifade etmektedir;

Bu dönemde kadınların dayanışmasına vurgu yapan “kız kardeşlik”, kavramı geliştirilmiş; bu kavram ile kadınların erkekler tarafından ezilmesi karşısında kadınların topyekûn mücadele etmeleri gerektiğinin altı çizilmiştir. Ayrıca, ikinci dalga feministleri “kız kardeşler” kavramıyla genelleyici bir görüntü çizseler de ırk ve cinsel tercih gibi farklılıklara karşı bir duyarlılık da geliştirmişlerdir (Özdemir & Aydemir, 2019, s. 269).

ABD’de ve Avrupa’da eş zamanlı olarak 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Kadın Hareketi’ni önemli ölçüde etkileyen düşünür Simone de Beauvoir (1908-1986) olmuştur. Birinci dalga ile ikinci dalga feminizm arasındaki geçişi sağlayan Beauvoir, kadının statüsünü varoluşçu felsefe üzerinden de ele alarak, toplumsal cinsiyet üzerinde derin ve yeni bir bakışı açışı geliştirmiştir. Beauvoir, “kadın doğulmaz, kadın olunur” (Direk, 2009, s. 12-13), sözleriyle toplumsal cinsiyet tartışmalarını başlatmış ve mitoloji, biyoloji ve tarih (Arat, 2010, s. 74) gibi farklı disiplinlerden yararlanarak, kadının toplumsal ve kültürel şartlarda şekillendiğini savunmuştur.

Feminizm her dönem farklı yaklaşımlar ve tartışmalarla karşımıza çıkmıştır. Öyle ki feministler, 1970’lerin sonlarında dünyayı kadın bakış açısıyla görerek, kadınları ölçüt alarak, erkek egemenliğini sistematik bir biçimde eleştirmeye başlamışlardır. Bu çerçevede yeni bir dalganın doğması kaçınılmaz olmuştur. 1980’lerde ikinci dalganın mirasını devralan *Üçüncü Dalga Feminizm*, kadın meselesine “artık ortalama beyaz kadının sorunları olarak değil, farklı kimliklerin farklılığının ifade edildiği, yöntem olarak da her kadının kendi özgün hikâyesiyle ele alındığı bir teori ve pratikti” biçiminde yaklaşmıştır (Yükselbaba, 2106, s.127).

Üçüncü Dalga Feminizm, ikinci dalga feminizme bir tepki olarak ortaya çıkmış ve daha çoğulcu bir anlayış benimsemiştir. Bu dalga, farklı cinsel yönelimleri, farklı ten rengi, milleti, etnik kökeni olan kadınları da içine alarak feminizmi daha kapsayıcı hale getirmiştir. Sevim’e göre, “1980’ler feminist teoride postmodernizm ve çok kültürlülük teorilerinin öne çıktığı ve giderek daha özgül ve kadınlar arasındaki farklara dikkat çeken, özellikle ırk, sınıf, etnik köken ve cinsel yönelim farklarına daha özenli yaklaştığı yıllardır” (Sevim, 2005, s.54). Post yapısalcı, postmodernist ve çok kültürlü referanslarla biçimlenen üçüncü dalga feminizm, Judith Butler’ın (1956-) 1990 yılında yazdığı *Gender Trouble: Feminizm and the Seversin of Identity* isimli kitabında ortaya attığı “Queer Kuramı” ile desteklenmiştir. Üçüncü dalga feminist hareket açısından oldukça önemli olan bu kuram, kadın ve erkek olarak sadece iki cinsiyet olmadığını öne sürerek, geleneksel cinsiyet sınıflandırmasına da karşı çıkmaktadır.

Tarihsel süreç incelendiğinde feminizmin 1980’lerde kazandığı ivmeyi devam ettirdiği söylenebilir. Bu dönemde verilen mücadeleler sonucunda feminizmin

uluslararası platformlarda daha fazla tartışılmaya başlanması önemli bir aşama olarak görülmektedir. Bu durum, feminizmin artık toplumsal bir gerçeklik haline geldiğini ve tartışılması gereken önemli bir konu olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede, toplumun kaçınılmaz gerçeğine dönüşen feminizm, farklı kaygılar taşıyan; Liberal Feminizm, Radikal Feminizm, Postmodern Feminizm, Marksist Feminizm, Anarşist Feminizm, Postkolonyal Feminizm, Postyapısalcı Feminizm ve Ekofeminizm şeklindeki yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Feminist literatüründe ve ekollerde görülen bu tür farklılaşmalar “kadınların ikincil konumlarında etkili olan biyolojik, psikolojik, dilsel, hukuksal, ekonomik ve düşünsel nedenlerden hangilerinin belirleyici ve temel olduğu konusundaki tartışmalardan” kaynaklanmaktadır (Demir, 2014, s. 11).

Kadınların toplumdaki statüsü, hakları, rolleri ve yaşadıkları zorluklar, tarih boyunca farklı perspektiflerden incelenmiş ve tartışılmıştır. Günümüzde ise *Dördüncü Dalga Feminizm*’den bahsedilmektedir. 2008 yılında ortaya çıkmış ve günümüzde de hâlâ şekillenmeye devam eden dördüncü dalga feminizmin ana öğeleri teknoloji ve sosyal medyadır. Dünyanın pek çok yerinden feministleri içine dâhil eden bu dalga sayesinde farklı toplum ve kültürlerde yaşanan kadın sorunları, daha kolay şekilde yayılmakta ve aynı şekilde daha hızlı çözüme kavuşturulmaktadır.

Feminist Sanatın Başlangıcı ve Tekstille Etkileşimi

Günümüzde güncel üretim pratiklerine odaklanan önemli eleştirilerden biri de feminizm üzerinde oluşmuştur. Bu eleştirel birikim, feminist sanat tarihini etkileyerek çerçevesini belirlemiştir. Feminist sanat tarihi, kadınların deneyimlerini, kimliklerini ve toplumsal rollerini sanat aracılığıyla ifade etmelerini ve kadınların sanat alanındaki varlıklarını ve etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Ancak bazı eleştirmenler, feminist sanatın sadece kadın deneyimlerine odaklandığını ve diğer toplumsal sorunlara yeterince dikkat etmediğini öne sürmüşlerdir. Bu eleştiri, feminist sanatın kapsayıcılığı ve toplumsal adaletin daha geniş bir perspektiften ele alınmasını gerekliliği konusundaki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu kapsamda; Judith Barry ve Sandy Flitterman Lewis’in kaleme aldıkları *Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası*, Mary Kelly’nin *İmgeleri Arzulamak/Arzuğu İmgelemek* gibi araştırmaları, 1960’lardan günümüze kadın sorununa odaklanan pratiklerin, kadınların sanatını, kadınlara özgü ruhsal/bedensel/toplumsal sorunları çözüme kavuşturmanın birer örneğini temsil etmektedir. Farklı dönem ve üretim biçimlerine odaklanan bu çalışmaların ortak amacı, cinsiyet odaklı ayrımcı bakışları görünür kılmak ve ötesinde, sorgulayıcı bir eleştirel tavrı yöntem olarak belirlemeleri ve önermeleridir (Gouma & Mathews, 2014, s.11).

Feminist hareketin siyasal ve felsefi yaşamda olduğu gibi sanat alanında da önemli yansımaları olmuştur. Feminist sanatçılar, 1960’lardan itibaren kadınların erkeklerden farklı, ancak eşit haklara sahip olması gerektiğini savunmuşlardır. Aynı zamanda, kadın sorunlarını ve kadın haklarını merkeze alarak bunu sanatsal bir yaratı biçiminde izleyiciye sunmuşlardır. Bu sanatsal ifadeler, toplumdaki cinsiyet rollerini sorgulamayı, cinsiyet eşitliği mücadelesini ve kadın deneyimlerini ön plana çıkarmayı

amaçlamıştır. ABD’de başlayan feminist hareket çerçevesinde, sadece sanat eserlerinin içeriğinde değil, sanatın üretildiği ve sergilendiği kurumsal yapılarda kadının görünürlüğü bir sorun olarak ele alınmıştır. Özellikle sanat tarihçileri ve eleştirmenler, kadının sanat camiasında, müzelerde ve diğer sanat kurumlarında dışlanan bir cinsiyet olmasına ve yeterince temsil edilmemesine karşı çıkmışlardır. Bu eleştiri, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliği konusunda farkındalık yaratmayı ve kadın sanatçıların ve eserlerinin daha geniş bir şekilde tanınmasını sağlamıştır. Bu çabalar, sanat kurumlarında ve sergilerde kadınların daha fazla yer almasını teşvik etmiş ve sanat dünyasında cinsiyet eşitliği konusunda önemli bir değişim sürecini başlatmıştır.

Özellikle feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin, 1971 yılında kaleme aldığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* adlı eserinde, kadının yerini ve bunu etkileyen unsurları derinlemesine irdilemiş ve sanatçı kadınların seslerini duyurmasında ve yükseltmesinde yazılı bir kaynak olarak büyük etki yaratmıştır (Nochlin, 2018, s. 145-177). Linda Nochlin’e göre:

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de ‘toplumsal koşullardan’ etkilenecek’ ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. (...) Sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede 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 (Rose, 2010, s. 21-22).

Nochlin’in bu analizine göre, sanat tarihinde yok sayılmış, göz ardı edilmiş kadın sanatçıların ortaya çıkarılması için sanatın ve sanat kurumlarının ataerkil toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yeniden sorgulamak gerekmektedir.

Bu yıllarda başlayan siyasal, sosyal ve ekonomik tartışmalar yazılı kaynaklarda olduğu gibi görsel kaynaklarda da daha yaygın bir biçimde belirmeye başlamıştır. Bu süreçte üretim yapan sanatçıların temel amacı, sanat yoluyla bir anlatım dili oluşturarak toplumdaki yerleşik algıları eleştirmek ve toplumsal farkındalık yaratmak olmuştur.

Yapılan araştırmalara bakıldığında, ilk dönem feminist sanatçıları, kadın bedenini biyolojik ve doğal özellikleriyle ele alarak, vajinal imgelere ve doğurganlık sembollerine vurgu yapmışlardır. Ayrıca, bazıları antik dönemlere, özellikle de ana tanrıça kültüne ve mitolojisine, kadınların gücünü ve doğurganlığı temsil ettiği düşünülen dönemlere geri dönerek ilham almıştır (İpek, 2019, s.51).

İkinci kuşak feminist sanat, 1960’lı yılların sonlarında, önceki yıllardaki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlamıştır. Bu dönemdeki feminist sanatçılar, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilenmişler ve sanatsal üretimlerini daha karmaşık bir eleştiri üzerine yoğunlaştırmışlardır. Disiplinlerarası sanat bağlamında, örneğin New York’lu sanatçılar kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirerek ekonomik eşitliği ve sergilerde eşit temsili hedeflerken; ABD’nin Batısındaki sanatçılar ise estetiğe ve kadın bilincine ağırlık vermektedirler (Gouma & Mathews,

2014, s.19). Bu dönemin sanatçıların eserleri incelendiğinde kavramsal ve disiplinlerarası sanat dilinin ifade zenginliği ile öne çıktığı görülmektedir. Bu kuşak sanatçılar arasında yer alan Carolee Schneeman'ın Dâhili Tomar (1975) ve Et Şenliği (1964), Yoko Ono'nun Kesip Biçme İş performansı (1965), Monica Sjoo'nun Doğum (1968), Judy Chicago'nun 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği The Dinner Party (1974) adlı çalışmaları öne çıkmaktadır.

Sanatta görsel bir anlatıya dönüşen feminizm konusu, “bir grup sanatçının kadını, imgelerle, kodlarla yansıtmayı ve estetik düşünce geleneğine eleştiri getirmekle beraber; kadına ait tüm düşünce temsillerini yapı söküme uğratmaya çalışması olmuştur. Böylece bu sağduyudaki sanatçılar, alışılmış kadın imgelerini alaşağı etmek için geleneksel kodları, başkaldırının aracı olarak kullanmışlardır” (Söylemez, 2011, s. 3).

Feminist sanatçılar arasında gözlemlenen bir diğer ortak özellik ise zanaat kategorisinde değerlendirilen farklı malzemelere ve üretim yöntemlerine yönelmeleridir. Dönemin şartlarından dolayı disiplinlerarasında sınırların belirsizleşmeye başlaması, sanatçıların daha geniş perspektiften bakmasını sağlamıştır. Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews'in birlikte kaleme aldığı *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi* adlı metinde tam da bu noktaya dikkat çekmektedirler. Peterson ve Mathews, kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümünün sanat eseri sayılmadığını ve söz konusu ürünlerin “zanaat” kategorisinde değerlendirildiğinin altını çizmektedirler. Sanatın, “yüksek” ve “düşük” sanat olarak ayrıştırılmasını cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan bir estetik hiyerarşisi olarak değerlendirmişlerdir (Gouma & Mathews, 2014, s.28). Ancak kadın deneyimini ve yaratıcılığını içeren ürünler ve el sanatları, feminist sanatçılar tarafından yeniden anlatım dilinin bir unsuruna dönüştürülmüştür (Gouma & Mathews, 2014, s.28). Bu bağlamda, el sanatlarıyla ilgili kadına atfedilen her türlü gösterge, sanatın yeni anlatım yollarını temsil etmiştir. Bu konuda Thalia Gouma ve Peterson Patricia Mathews'in, söz konusu eserde kullandıkları ifadeler dikkat çekicidir:

Feminist sanatçıların tarihsel sürecinde “minor” olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının gelişmesinin yolunu açmıştır (Gouma & Mathews, 2014, s. 59).

Disiplinlerarası bir çerçevede faaliyet gösteren feminist sanatçılar, çok yönlü bir malzeme repertuvarıyla çalışmışlardır. Dolayısıyla tekstil hem malzeme hem de teknik açıdan sanatçılar için potansiyel bir aktarım aracı olmuştur. Çünkü bir zamanlar küçümsenmiş ve marjinalleştirilmiş tekstil ve kadın, birbiriyle bağlantılı iki önemli konuyu temsil etmiştir. İlginçtir ki, tekstilin plastik sanatlarda kabul edildiği 1960'lar ve 1970'ler, aynı zamanda kimlik, beden, toplumsal cinsiyet, feminizm gibi kavramların da yoğun olarak tartışıldığı bir dönem olmuştur. Sanatçılar, kalıplaşmış tabuları yıkmaya başlamış ve toplumsal algıya karşı sarsıcı sanatsal üretim tarzları benimsemişlerdir.

1960'lara gelindiğinde plastik sanatların bir unsuru haline gelen iğne oyları, örgüler, işlemeler, dokumalar vs. feminist sanatçıların alamet-i farikasına dönüşmüştür. Birçok sanatçının konu özelinde farklı bir bakış açısı ve tekstil ile ilişkilendirilmiş yaklaşımının olduğu görülmektedir. Çalışmalarında tekstil malzemelerinden yararlanan Judy Chicago, Miriam Schapiro, Joyce Kozloff, Louise Bourgeois, Elanie Reichek, Tracey Emin, Faith Ringgold, Sarah-Joy Ford, Erin M. Riley gibi sanatçılar bu anlamda önemli örneklerdir.

Feminist sanatçılar arasından en dikkat çeken çalışmalarıyla geniş etki alanı yaratan Judy Chicago'dur (1939-). Chicago, sadece ürettiği eserleriyle değil, aynı zamanda başında bulunduğu Feminist Sanat programında yürüttüğü dersler ve kadınları cinsellikleriyle yüzleştirmeye davet ettiği "bilinç yükseltme" toplantıları aracılığıyla da adından söz ettirmiştir. Chicago, kadınların dikkatini çeken erkek sanatının aksine, erkeklerin kadın sanatına ilgi duyması için çaba harcamıştır. Chicago, kadın deneyimini içeren bu sanatsal çabasını; *"ben bazı feministlerin aksine, kadın sanatının erkekler tarafından anlaşılabilceğine, anlaşılması gerektiğine ve kadın deneyimlerine ilişkin kadın sanatının, erkeklerin kadını anlama kapasitesinin artmasına ve insan deneyimini oluşturan şeyi anlama perspektifinin genişlemesine katkı sağlayacağına inanıyorum"* sözleriyle ifade etmiştir (Chicago, 2010, s.65).

Judy Chicago'nun *The Dinner Party* (Görsel 1) adlı enstalasyon çalışması hem biçim hem de içeriğiyle sanat tarihindeki erkek egemenliğine yöneltlen cinsiyet eksenli büyük bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.



Görsel 1. Judy Chicago, "The Dinner Party", seramik, porselen, tekstil malzeme, 1463x1463cm., Brooklyn Müzesi, 1974-79.

Chicago'nun multidisipliner yaklaşımla gerçekleştirdiği bu enstalasyon çalışması, 1970'li yılların feminist sanat hareketinin en güçlü ikonik eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Üçgen formundaki masanın üzerinde tarih ve mitolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 adet temsili yer hazırlanmıştır. Bu oturma yerlerine, kadın sembolünü veya ismini gösteren işlenmiş bir masa örtüsü, tabak ve peçete yerleştirilmiştir. Çiçek veya kelebek görünümlü tabaklar vulva formunda tasarlanmıştır. Üçgen biçimindeki masayla hem biçimsel olarak vajinaya hem de Hristiyan doktrinde Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan teslis inancına göndermede bulunmaktadır. Kullanılan işlemeli örtüler ve dantellerle kadını özdeşleştirilen el

sanatları, erkek egemenliğinde üretilen “yüksek sanata” karşı eleştirel bir tutumu sergilemektedir. Çalışmanın tabanında bulunan porselenler de yine tarihteki 999 kadının sembolik imzasını taşımaktadır. Üçgenin ilk kanadı prehistorik çağlardan Roma dönemine, ikinci kanadı ise Hristiyanlıktan Reform dönemine kadar olan kısmı simgelemekte, üçüncü kanadı ise Devrim Çağı’nı temsil etmektedir (URL-2). 1970’lerin feminist sanatının önemli bir simgesi ve 20. yüzyıl sanatında bir dönüm noktası olan *Akşam Yemeği Partisi* isimli eserin, kadına ilişkin birçok bilinen nesneyi ve tekniği içeriyor olması, kadın tarihinin aydınlatılması açısından oldukça çarpıcı ve dikkat çekicidir.

Judy Chicago ile birlikte Miriam Schapiro (1923-2015), 1971 yılında California Institute of the Arts’da Feminist Sanat Bölümü’nü kurmuşlardır. Miriam Schapiro, dikiş, nakış, düğme, kumaş ve benzeri malzemeler ile ürettiği eserlerinde, sanat-zanaat ayrımını ve kadınların yaptıkları çalışmaların zanaattan öteye gidemediği düşüncesini sorgulamıştır. Schapiro ve beraberindeki birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler, dönemin feminist terminolojisi içinde *famaj* (*femmage*) olarak tanımlanmıştır. Famaj, kadınların kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarını yansıtmaktaydı.

Bu ortak işlemeli kolaj çalışmalardan biri de *My Nosegays Are for Captives* (Görsel 2) isimli famajdır. Eserde yer alan yazı, Enriqueta Pena tarafından işlenmiştir. Eserde kullanılan mutfak önlüğü, evcimenlik içine hapsedilmiş ev kadınlarını simgelemektedir. Çalışmanın dantel ve el işinden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır. Öte yandan bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları çıkarılabilir. Çünkü aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği temsil etmiştir (Ersen, 2010, s.74).



Görsel 2. Miriam Schapiro, Enriqueta Pena, “My Nosegays Are For Captives”, tuval üzerine akrilik ve kumaş, 43x34cm., 1976.

İğne, iplik, kumaş, yorgan ve dantel gibi malzemeler kullanarak üretilen eserler, günümüz sanatında oldukça popüler olsa da 1960’lı yıllarda el işi olarak görülen bu alanın “yüksek sanat” statüsüne çıkarılması pek de kolay olmamıştır. Bu nedenle

1960'lı yıllarda Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi ikinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların üretimlerine ve sanat alanında yapılan ayrımcılığa odaklanmışlardır. Bu bağlamda Schapiro, famaj eserleriyle sanat alanında da egemen olan eril temsili eleştirmeyi amaçlamış; aynı zamanda kadınların sanat içerisinde daha etkin rol almalarına katkı sağlayacak bir strateji izlemiştir. Bu estetik hiyerarşiyi kırmaya çalışan sanatçılardan bir diğeri ise Joyce Kozloff'dur (1942-). Kadınlara yüklenen kültürel ve öğretilmiş toplumsal kodlara eğilen ikinci kuşak feminist sanatçılardan olan Joyce Kozloff'un iç mekân tasarımları, bu alanda yürütülen mücadelenin önemli örneklerindendir. Gouma ve Mathew (2014, s.29), konuyu ve sanatçının düşüncelerini şu şekilde özetlemektedirler:

1970'li yıllarda kadın kültürüne özgü sanatın temel dinamiklerini araştıran Joyce Kozloff, kadın üretimiyle özdeşleştirilen el sanatı, zanaat, süsleme gibi olgulardan yola çıkarak daha "minör" görülen bu üretimleri yüksek sanatlar mertebesine getirmenin çeşitli yollarını denedi. Kadınların ürettiği el sanatları ürünlerinde yüzyıllardır kullanılan motiflerin peşine düşerek bunları çağdaş sanata uyarlayan Kozloff, dönemin avangard akımlarından minimalizm ve kavramsal sanata karşıt bir tavır içinde, sanat ortamının 'dekoratif'e yönelik kaygılarının üzerine gitti.



Görsel 3. Joyce Kozloff, "An Interior Decorated", enstalasyon, Smithsonian Institution, Washington, D.C. 1980-81.

Kozloff, *An Interior Decorated* isimli enstalasyon çalışması için şu ifadeleri kullanmaktadır:

O zamanlar "yüksek" sanat ve zanaat arasındaki hiyerarşileri yıkmak konusunda çok fazla tartışma vardı. Hiyerarşileri gerçekten sorgulamak için zanaat süreçlerine dâhil olmak gerekir. Resimlerimi duvar olarak düşünmeye başlamıştım ama onlar duvar değildi. Bu noktada duvarlara geçmeye ve bir odayı, yani süslemenin gerçek ve fiziksel olarak hissedilir olacağı bir ortamı dekore etmeye karar verdim (URL-3).

Kozloff, "yüksek sanat" ile "dekoratif sanat" arasındaki ayrımı sorgulayan ve dekoratif sanatın altında yatan değeri ve önemi vurgulayan bir yaklaşım benimsemiştir. Kozloff'un perspektifi, "dekoratif" teriminin, yüksek sanata göre aşağılayıcı bir anlam yüklenmesine karşı çıkmaktadır. Sanatçıya göre, dekoratif sanat, estetik ve ifade açısından zengin bir potansiyele sahiptir ve yüksek sanatla aynı ölçüde dikkat çekici ve değerlidir. Hiyerarşik bir ayrıma tabi tutulmuş dekoratif sanatı ve zanaatı uygulamalarının en önemli bileşeni yapmıştır. Bu amaçla çeşitli renk ve motiflere sahip buluntu kumaşlardan geniş çapta kompozisyonlar tasarlayarak,

geometrik ve soyut bir anlayış geliştirmiştir. Gerçekleştirdiği bu devasa uygulamalarında, kullandığı farklı dikiş teknikleriyle bir araya getirdiği kumaş parçalarına yer yer akrilik gibi farklı malzemeleri dâhil ederek, çalışmalarına daha zengin bir görünüm kazandırmıştır.

Kadınla özdeşleştirilen ve kadın emeğini görünür kılan malzemelerden biri olarak tekstil ve el dokumalarını güncel sanat alanına dâhil ederek yeni anlatım yolları geliştiren sanatçılardan bir diğeri de Orly Cogan'dır (1971-). Cogan'ın eserleri, genellikle tuval üzerine elle dikilmiş veya işlenmiş kumaş parçalarını ve bu parçalar genellikle kadın figürlerini ve kadınlara ait imgeleri içermektedir. New York'lu lif sanatçısı Cogan, orijinal ev tekstillerini, günlük kullanım nesnesinden çıkarıp yeniden üreterek evlerini "kadınlaştırmak/dışileştirmek" için uğraşan kadınların mücadelesine ışık tutan birer sanat nesnesine dönüştürmüştür. Dolayısıyla sanatçının işleri, geleneksel el sanatları ve modern sanat arasında bir köprü kurarken, tekstilin sanatın dışında kalan bir alan olmadığını da göstermektedir.



Görsel 4. Orly Cogan, "Green Haze", kumaş üzerine el dikişi, nakış ve boya, 2007.

Son yıllarda değişen toplumsal normları araştıran sanatçı, farklı kullanımlar için üretilmiş ev tekstilleri üzerine, şehvetli kadın ve cinsel objeye dönüştürülmüş erkekleri betimleyerek ironik bir anlam geliştirmektedir. Cogan, vermiş olduğu bir röportajda çalışmalarında çizmiş olduğu kavramsal çerçeveyi şöyle özetlemektedir:

Kendi el dikişlerimle vintage nakışların içeriğini güncelleyerek çağdaş kadınların kadınsı olmayan gerçekliğini ve zekâsını; mücadelelerini ve artık üstesinden gelinmesi gereken klişeleri dâhil ediyorum. Bu mücadeleler, büyük olasılıkla, evlerini "kadınsılaştırmak" için nakış işleyen önceki nesil kadınlarınkinden çok farklı. Konuların çoğu doğurganlık, ilişkilerdeki güç oyunları, cinsellik, benlik imgesi, izolasyon, kırılma ve sıradan olanın güzelliği ile ilgili hikayelere değiniyor (URL-4).

Cogan'ın eserlerinde vintage kumaşları kullanarak yarattığı işler, farklı nesillerin kadın fantezileri arasında bir diyalog yaratmaktadır. Eserlerinde vintage kumaşlar, bir tür iki yönlü ayna gibi işlev görür; geçmişten gelen kadın deneyimleri ve imgeleriyle günümüz kadınlarının yaşadığı deneyimler arasında bir köprü kurmaktadır. Bu bakımdan, kumaşlar eski ve yeni arasında fantastik ve egzotik bir diyalogun temelini oluşturmaktadır.

Sanatçının eserlerinde geçmişle bugün arasında kurduğu bağ, toplumsal olarak kadının geldiği noktayı ve yaşamında bazı değerlerin zamanla nasıl anlam kaymasına uğradığını açıkça göstermektedir. Örneğin yumuşak ve sert, kirli ve temiz, fantezi ve gerçeklik gibi ikilikler arasındaki boşluğa, özellikle de cinsiyetle ilgili olanlara yönelmeyi tercih eden sanatçı çalışmalarında Madonna/Fahişe, Poster Kızı, Lolita ve Baştan Çıkaran kadın gibi yaygın kadınsı arketipleri ve stereotipleri araştırmaktadır. Ayrıca Cogan, kendi deyimiyle 'Feminist Güzellik Kraliçesi'ni ararken, yıkıcılığı flörtle, mizahı güçle ve samimiyeti ciddiyetsizlikle karıştırmaktadır.

Yakın geçmişe kadar, sanat tarihi kitaplarında hemen hemen hiç kadın sanatçının varlığından söz edilmemiştir. Ancak, günümüzde bu durum değişmeye başlamış ve farklı bir noktaya taşınmıştır. Hatta feminist sanat tarihçileri öncülüğünde, unutulmuş, gözden kaçmış ve çeşitli nedenlerle hiç önemsenmemiş kadın sanatçılarla ilgili monografik çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Feminist sanatçılar, eserlerinde genellikle interdisipliner bir yaklaşım benimsemişlerdir. Böylelikle, feminist harekete sanatsal bir yön vererek, hem güçlü toplumsal ve politik mesajlar içeren hem de seyirciyi kendi içsel yolculuğuna sürükleyen eserler üretmişlerdir. Tekstil malzemesini kullanarak, kadın sorunlarına eğilen önemli feminist sanatçılardan biri de Füsun Onur'dur (1938-). Onur, heykel pratiğine kavramsalcılığı getirmesi ve 1970 ve 1980'lerde yerleştirme formuna uyarlaması açısından öncü Türk sanatçıları arasındadır. Resim ve heykellerinde gündelik malzemeleri kullanarak mekân, zaman, ritim ve biçim üzerine sorgulamalar yapan Onur, 1970'lerin başında avangardın Türkiye'nin sanat kanonuna dâhil edilmesine katkı sunmuş ve gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Onur, ayrıca Türkiye sanat tarihinde enstalasyon gibi terimlerin literatüre girmesini sağlayan öncü sanatçılardandır. Ülke sanatına getirdiği önemli yeniliklerden bir diğeri de heykeli sadece izlenecek bir şey olmaktan ve statik konumundan çıkarıp mekânsallaştırması, izleyiciyi de içine alan, onunla etkileşime geçebilecek yeni formlar ortaya koymasıdır.

Onur, şiirsel diliyle başta kadının konumu olmak üzere birçok toplumsal meseleyi görünür kılmanın yanı sıra, kavramsal olarak ele aldığı konuların belirleyici unsurlarından birinin de malzeme olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, kâğıt, karton, ip, bez, sünger, plastik, boncuk, dantel gibi gündelik malzemeleri eserlerine taşımaktadır. Sanatçının tül, iplik, kumaş gibi farklı tekstil malzemeleriyle gerçekleştirdiği enstalasyonlar, 'kadınsı duyarlılıkla' açıklanmakta ve kadın kimliğinin bir dışavurumu olarak gösterilmektedir. Dokunma duygusu uyandıran çalışmalarında, ikinci ten olarak düşünülen kumaşın alışlagelmiş işlevinin dışına çıkarak adeta kırılğan bir fetişe dönüştüğü görülmektedir.



Görsel 5. Füsun Onur, "Herhangi Bir İskemle", tül, sandalye, 1991.

Füsun Onur'un *Herhangi Bir İskemle* (Görsel 5) isimli yerleştirmesinde renklendirilmiş bir mekân içerisinde dört adet sandalyenin beyaz tüllerle kaplandığı ve tepe noktalarından bu tüllerin sabitlendiği görülmektedir. Yıldırım'a göre; "*bir hazır nesne olan sandalye, taht ya da koltuk metaforu dolaylı olarak gücü temsil eder*" (URL-5). Sergi küratörü Beral Madra'ya göre ise; "*sandalye aynı zamanda hazır nesne olmasıyla herhangidir, sıradandır, geçicidir. Tülle kaplanarak bohçalanmış hali ise duvaklı bir gelin edasındadır; erkek evine gideceği için göçebeliği, tercih edileceği için mütevazılığı ve duvakla örtüldüğü için de erotikliği gösterir*" (Madra, 1992, s.7). Dolayısıyla "kadınsılığa" olan göndermenin, sıradan bir nesnenin geleneksel olarak kadınla özdeşleştirilen tül gibi bir tekstil malzemesiyle sarılarak kurgulandığı görülmektedir. Diğer bir ifadeyle sandalyeler tülle örtülerek, erotikleştirilmiştir.

Feminist sanatçılar kadının ataerkil kültür içerisinde maruz kaldığı yaptırımları, kadın kimliğini, varoluşunu ve toplumda sabitlenen rolünü eleştirel bir sorgulamaya tabi tutmuşlardır. Cinsiyetle ilgili kodların kültürel ve sınıfsal farklılıklar bağlamında şekillendirici etkisini irdelemeye çalışan bu sanatçıların arasında Güneş Terkol (1981-), çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Çalışmalarında toplumsal cinsiyet normlarına ve sınıf stereotiplerine başkaldırır nitelikte üretimler gerçekleştiren Terkol, eserlerinde özellikle kadına dair güçlü imgeler içeren çizgi roman hikâyelerine yer vermektedir. Mizahi ve ironik bir dil kullanan Terkol, kendi ifadesiyle; genellikle kadınların, kalıplaşmış cinsiyet ve sınıf ayrımlarına direnmek ve kendi kimliklerini savunmak için buldukları yolları incelediğini; aynı zamanda masalları, mitolojik hikâyeleri, kendi geçmişini ve rüyalarını işlerinde kullandığını vurgulamaktadır.

Terkol, toplumsal cinsiyet üzerine eserler üretirken malzeme olarak çoğunlukla tekstil kullandığını ifade etmektedir. Kumaşın hafif, taşınabilir, ekonomik bir malzeme olduğunu ve bu özelliğinin de özgürlük alanı oluşturduğunu düşünmektedir. Terkol ayrıca kumaşın kendisine ikinci bir teni hatırlattığını; kırılğan bir malzeme olsa da hikâyeleri taşıyacak güce sahip olduğunun, mekâna ve ışığa göre şekil alabildiğinin altını çizmektedir (URL-6).

Kumaş pankartlar üzerine toplumsal cinsiyet normlarına karşı hikâyelere yer veren Terkol, *Pankart Serisi* olarak ürettiği bu eserlerini, atölyeler düzenleyerek, farklı kültürlerden kadınlar ile birlikte gerçekleştirmektedir. Terkol, katılımcılar ile cinsiyetçi, ırkçı, ayrımcı olmayan görseller üretmeye çalıştığını ifade etmektedir. Kadınların hikâyelerini, hayallerini, düşüncelerini ve isyanlarını yansıtan pankart çalışmalarından biri de *Poster for an Afternoon* (Görsel 6) isimli eseridir. Bu eser, ataerkil yapının baskısı altında yaşayan kadınları imleyen sloganlar ile dikkat çekmektedir. Politik ifadesi, üretim tekniğine ve temsil içeriğine gömülen bu eserin, gelişmiş toplumun göstergesi olan gökdelenlerle betimlenmesi, ironik bir bakış açısı olarak okunabilir. Pankartlarda yer alan “sen benim kızımsın yanlış anladın”, “korku+acı+sonuç ölüm siz de ölebilirsiniz”, “evlilik hatırası” gibi sloganlar ile günümüz toplumunda kadına yönelik şiddete, tecavüze ve kadın cinayetlerine dikkat çekmektedir.



Görsel 6. Güneş Terkol, “Poster for an Afternoon”, kumaş üzerine nakış, 171x265cm., 2011.

21. yüzyılda, yüksek sanat sadece sosyal ve ekonomik kimlik bağlamında değil, cinsel kimlik ve toplumsal cinsiyet bağlamında da sorgulanmıştır. Dönemin feminist sanatçıları, kadın ve kadın olmak ile ilgili görüşlerini, kadının toplum içerisindeki konumuna dair eleştirilerini, bireysel ve kolektif bir bakış açısıyla eserlerinde yansıtmışlardır. Bu sanatçılardan biri olan Gülcan Şenyuvalı ise (1971-) çalışmalarını, ilham aldığı kadın figürleri üzerinden yorumlamaktadır. Sanatçı, kadınların kalıplaşmış cinsiyet ve sınıf stereotiplerine direnmek ve kendi kişisel arzularını ve kimliklerini savunmak için buldukları mücadele yollarını incelemektedir.

Şenyuvalı, eserlerinde kadın olmanın ve toplumun kadınlara dayattığı rollerin ardındaki zorlukları teatral bir şekilde görselleştirmektedir. Sanatçının çalışmaları, kadın deneyimini ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve eleştiren bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Gerçekçilik ve romantizm arasındaki belirsizlik içerisinde konumlandırılan bu çalışmalar, toplumların yaratmış olduğu “kadınlık” idealini korumak için sarf edilen emeği ortaya koymaktadır. Bu eksenle eserler üreten Şenyuvalı, üretimleri ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

İkincil olarak nitelendirebileceğim tükenmez kalem, sim, iğne, iplik ve bazı kumaş parçalarından oluşan malzemelerle resimler ya da düzenlemeler yapıyorum. Dikerek resimlemekle birlikte, bana prova imkânı sunarak özgür bir alan yaratan kolaj tekniğini kullanıyorum. Sanatsal pratiğimin kavramsal çerçevesi, zayıf ve farklı olanın trajedisi

üzerinden “kadın oluş” meselesi ile ilgili. İşlerimi, toplumsal ve kültürel açıdan cinsiyete dayalı kurulmaya çalışılan kimlik tasvirleri olarak tanımlayabilirim (URL-7).

Şenyuvalı eserlerinde “kadın olma” meselesi ve kadınlara sunulan hazır imgeler üzerinde yoğunlaşmıştır, ancak aynı zamanda doğa ve kötülük kavramlarıyla ilgili düşünüp araştırmalar yaptığını da belirtmektedir. Bu, onun sanatsal üretimindeki çeşitliliği ve derinliği vurgulamaktadır. Yapıtlarında klasik boya geleneğini, farklı materyal ve tekniklerle birleştiren Şenyuvalı, farklı hikâyeler içerisinde şekillendirdiği kadın figürlerini, çeşitli yüzeyler üzerine taşımaktadır.

Sanatçı, kadının toplum içinde yaşadığı yok sayılma politikasını, *Kara-la-ma* (Görsel 7) isimli serisiyle görünür kılmaya çalışmıştır. Kumaş üzerine dikiş ile görselleştirdiği kadın figürlerinin yüzlerini belirsizleştirip kara bir leke olarak sunarak, patriarkal toplum yapısı içerisinde kadının yaşadığı benlik kaybına ve onu kimliksiz bırakma çabalarına işaret etmektedir.



Görsel 7. Gülcan Şenyuvalı, “Kara-la-ma Serisinden”, kumaş üzerine işleme, 2019.

1960’lardan itibaren feminist hareketin yükselişi, siyasal alanda toplumsal cinsiyet konusunun ve kadın haklarına karşı duyarlılığın kamusal gündeme daha fazla dâhil olmasını sağlamıştır. Bu kapsamda 20. yüzyılın feminist sanatçıları, avangard sanat hareketlerinden ve yapısalcı, post-yapısalcı ve yapı sökümcü düşünceden de etkilenerek, modern toplumda kadına yönelik yerleşik bakışı açısına ve kadının ikincil konumuna ilişkin sanatsal ve düşünsel anlamda önemli eleştiriler getirmişlerdir.

Ataerkil toplumları karakterize eden dengesizlik; kadın ve erkek arasındaki eşitsiz güç ilişkilerine dayanan yapısal bir olguyu içermektedir. Tek bir kültüre, bölgeye veya ülkeye ya da toplumdaki belirli kadın gruplarına özgü değildir. Özel yasalar ve uluslararası sözleşme çabalarına karşın, erkeklerin statüsünü ve kadınlar üzerindeki otoritesini yeniden üretmek ve sürdürmek için çok sayıda kültürel argüman kullanıma sokulmaktadır. Erkeği en yüksek otorite konumuna yerleştiren aile ilişkileri, erkek iktidarını toplumsal yaşamın tüm alanlarında pekiştirerek; “ayrıcılıkları” güvenilir bir şekilde yansıtmaktadır. Bu ilişkinin dönüşümü; erkeğin oyunun kurallarını değiştirmeye yönelik çabalara nasıl katıldığı ya da katkıda bulunduğunu, toplumsal olarak sorgulayabilme bilincinin yaygınlaşmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla toplumsal ve kültürel mazeretler, kadının kimliği üzerinde oynanan oyunları ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, incelenebilecek örnekler arasında

Oyun (Görsel 10) isimli çalışmayı göstermek mümkündür. Kadınlar üzerinde ataerkil ve hegemonik oyun söylemi; futbol topu ve üzerinde eril cinsiyeti temsil eden sineklerle ile imgeleştirilmiştir. Çalışmada, tekstil malzeme ve tekniğinin ele alınış şekli, kadının toplumsal rollerini, içsel mücadelesini veya yaşadığı zorlukları yansıtırken kullanılan nakış, kadının içinde bulunduğu kültürel kimliği temsil etmektedir.



Görsel 8. Nazan Oskay, "Oyun", kumaş üzerine nakış, amerikan bezi, polyester iplik, elyaf, 30x60 cm., 2022.

Feminist sanat pratiklerinde, kadınların cinsiyet ve beden üzerinden hikâyesi oluşturulurken, özellikle tekstil malzemesinin kullanılması metaforik bir gönderme içermektedir. Feminist kadın sanatçıların bu malzemeyi tercih etmelerinin sebebi, el yatkınlığının yanı sıra, tekstilin tarih boyunca kadın ve kadınlıkla özdeşleşmiş bir malzeme olmasından kaynaklanmaktadır.

Feminist Söylemde Beden

1960'ların sonları ve 1970'ler, feminist hareketin etkisiyle doğrudan kadın sorunlarına odaklanan sanat eserlerinin ortaya çıktığı önemli bir dönemdir. Öncü feminist sanatçılar, kadınların deneyimlerinin, duygularının, hayallerinin ve hedeflerinin sanat için meşru bir konu olduğunu savunmuştur. Bu sanatçılar, kadın deneyimini ve kadın perspektifini sanatlarına taşıyarak, kadınların toplumsal ve bireysel yaşamlarını ifade etmelerine ve görünürlük kazanmalarına olanak tanımışlardır.

Kadınların tarihi, maneviyatları, regl ve kadın cinselliği gibi 'tabu' alanlar, üreme ve kürtaj hakları, kadına yönelik taciz, tecavüz, cinsel ve sembolik şiddet gibi pek çok başka konu feminist sanatçılarla birlikte sanatın alanına dâhil olmuştur. Kadınlara biçilen roller, güzellik standartları, eğitime, istihdama ve maaşa eşit erişim sorunları gibi konular da sanatsal söylemi güçlendirmiştir. Bu bağlamda, kavramsal olarak beden üzerine düşüncelerden yola çıkılarak oluşturulan farklı söylemleri sanat yapıtlarından izlemek mümkündür. İdeolojileştirme, metalaştırma ve kadın bedeninin maruz kaldığı toplumsal retorikler, eserlerin eleştirel söylemini oluşturmaktadır.

Feministler 1980'lerden itibaren, LGBTQI+ hareketinden sanatçılarla birlikte, nesneleştirilmiş ve klişeleştirilmiş beden temsillerinin ideolojik anlamını yapı bozuma uğratmak için bedenle ilgili politize edilmiş sorunlarla ilgilenmeye devam etmişlerdir. Özellikle 1990'larda ve 2000'lerin başında ise sanatçılar bilim, tıp ve teknolojideki gelişmelerin beden üzerindeki etkilerini ele almışlardır. Değişen, savunmasız ve ölümcül bir bedende yaşamının nasıl bir his olduğunu ve ne anlama geldiğini güçlü bir şekilde ifade etmişlerdir. Kullandıkları stratejilerden bazıları, bedeni çoğaltmak, parçalamak, parçalarını izole etmek, vücut sıvılarını, saç, kanı kullanmak, organları ve bedeni içeriden göstermektedir. Bu sorunlarla ilgilenen birçok sanat eseri, çoğunlukla bu tür yansımaları ve temsilleri dini gerekçelerle ahlaka aykırı bulan köktencilikler tarafından saldırıya uğramıştır. Sanatçılar tabuları yıktıkça birçok tartışma ve sansür girişimi de beraberinde gelmiştir.

Feminist ve aktivist bir aile içerisinde yetişen güncel sanatçılardan Zoe Buckman (1985-), feminizm mücadelesini sadece galeride eserleriyle değil, aynı zamanda sokaklarda yaptığı eylemlerle de gerçekleştirmiştir. Tekstil, fotoğraf ve heykel gibi farklı disiplinlerden yararlanan Buckman, kadına karşı şiddet ve kadın düşmanlığı içeren sözlere, eserlerinde yer vermiştir.

Sanatçı Buckman, yapıtlarında bedeni konu alarak, cinsel kimlikler ve egemen cinsiyet rolleri üzerinde durmuştur. Asıllı haldeki eski tarz iç çamaşırlarından oluşan enstalasyonlar (Görsel 9) sanatçının zaman içinde kadınlığa duyduğu hayranlığı yansıtmaktadır. Kadının nesneleştirilmesini temsil eden vintage iç çamaşırları, kadının kültürel tarihine açılan pencere gibidir. Aynı zamanda iç çamaşırları kadın formunu ve kadın cinselliğini vurgulamak için kullanılmıştır. Buckman'ın el nakışını kullanmasının nedeni ise, bunun kadın deneyimini ve ifadesini yansıtmasının yanı sıra, söz konusu malzemenin feminist sanat içeriğinde önemli bir yere sahip olmasıdır.



Görsel 9. Zoe Buckman, "Every Curve", Giyim: Çağdaş Sanat Olarak Kostüm, New York Sanat ve Tasarım Müzesi, 2016.

Farklı dönemlere ait olan iç çamaşırları, aynı zamanda kadınlığa ve 'ideal' kadın bedenine dair toplumsal tasavvurun tarihsel süreçte nasıl şekillendiğinin bir kronolojisini sunmaktadır. Buckman bu durumu vurgulamak için farklı on yıllık dilimlere ait giysileri kullanmıştır. Korseler, bedenin nasıl kısıtlandığını ve baskı altında tutulduğunu gösterirken; 1920'li ve 1930'lu yıllara ait akışkan özgür slip ve

elbiseler feminizm fikirlerinin topluma aşılandığı bir döneme ışık tutmaktadır. 1950'li ve 1960'lı yıllara ait iç çamaşırlarında ise, kadın bedeninin bir kez daha baskı altına alındığı ve erkek hazlarına hizmet edecek şekilde dönüştürüldüğü vurgulanmaktadır. Buckman eserlerinde, hem cinsiyetçi ve kadın düşmanı dili, hem de kadını aşırı yücelten farklı şarkı sözlerinden alıntılar birlikte kullanarak, iki söylem arasında bir diyalog yaratmayı ve çağdaş dünyanın kadına yönelik bakışındaki ikircikliliği yansıtmayı amaçlamıştır.

Güncel sanatçıların çoğu, bedenin sadece biyolojik bir varlık olmadığını, aynı zamanda kültürel bir yapı olduğunu ve bir toplumun kabul ettiği uygun davranışlar, sosyal ve ekonomik roller, güç ilişkileri gibi konuları yansıttığını öne sürmektedirler. Sanatsal ifade içerisinde bedeni temsil etmek için ise farklı stratejiler geliştirmektedirler. Buckman'ın çalışmasında da görüldüğü gibi güncel sanat eserleri, kimi zaman bedeni doğrudan temsil etmeden, örneğin onun yerine metaforik bir anlamlandırma olarak giysi veya mobilya kullanarak beden hakkında söylem oluşturabilmektedir. Kimi durumlarda ise vücut parçalarının veya parçalanmış bedenlerin kullanımı söz konusu olmaktadır. Bu tür kullanımlar çağdaş sanatta modern ve sömürgeci "güzellik" kanonlarına, mükemmelleştirilmiş çıplaklık kategorisine kahramanca meydan okuyan, onları yerinden eden, yapı söküme uğratan bir stratejidir. Aynı zamanda bu strateji, kadın bedeninin nesneleştirilmesinin veya kadının maruz kaldığı şiddetin, baskının, sosyal adaletsizliklerin metaforik bir ifadesidir.

Sanatçılar, bedenleri sanatsal bir araç olarak kullanarak, bedenin kültürel, toplumsal ve politik boyutlarını keşfetmekte ve ifade etmektedirler. Bu manada popüler kültürden görüntüleri bir araya getirerek çağdaş yaşamın ayrıntılarını bireysel pratiğine yansıtan sanatçı Sally Hewett, çalışmalarında popüler kültürün tüm insanlara ve özellikle de kadınlara dayatmış olduğu güzellik algısının aksine çürükler, yaralar, lekeler, çatlaklar, çiller ve damarlar ile bezenmiş bedenler ile egemen güzellik algısını eleştirmektedir. Aynı zamanda eserlerini eylemsel bir potansiyel olarak değerlendirmektedir. Tekstil malzeme ve tekniklerini de yoğun şekilde kullanan Hewett, eserlerini şu cümlelerle anlatmaktadır:

Uygulamam, güzellik ve çirkinlik fikirleri ve her birinin tanımını belirleyen gelenekler etrafında toplanıyor. Nesneleri nasıl gördüğümüz ve gördüğümüzü nasıl yorumladığımızla ilgileniyorum. Kumaşları, dikişleri ve nakışları kullanarak bedenleri temsil etme tarzım, işin içeriğinin nasıl görüldüğünü etkiler mi? Bir dereceye kadar çalışmamı zanaat ve sanat arasındaki ayrımın bir araştırması olarak görüyorum. Gözüme alışılmış güzellikte olan bedenler takılır. Geçmişini gösteren, yaşanılanlarla değiştirilen, bereler, yaralar, lekeler, çatlaklar, çiller, pigmentasyonlar, damarlar ile süslenmiş bedenlerdir. Üzerinde yaşam izleri olan bedenlerdir (URL-8).



Görsel 10. Sally Hewett, "Plaque", naylon, köpük, nakış ipliği, likra, kasnak, kumaş, 65x33x14 cm., 2019.

Görsel 11. Sally Hewett, Likra, jarse, dolgu, nakış ipliği, cerrahi zimba telleri, 65x33x10 cm., 2017.

Vücudun güvensizliklerle dolu unsurlarını yeniden yaratan Hewett, onları çemberler içinde yalıtarak, dokunsal arzu nesneleri haline getirmektedir. Kafalarda yer edinmiş ideal güzellik algısı ve bakışı şekillendiren toplumsal normların yerine, beden uzuvlarına daha estetik bir perspektiften bakılmasını sağlamaktadır.

Geleneksel tekstil teknikleriyle üretimlerini gerçekleştiren Hewett, kadın ve kadınlık durumlarını, kullandığı beden imgeleri üzerinden sorgulamaktadır. Sanatçı, yumuşak heykellerinde kullandığı nakış tekniğini ise şu ifadelerle açıklamaktadır:

Nakış, tarih boyunca nezaket ve 'kadın işi' olmakla özdeşleştirilmiş –en azından Batılı toplumlarda– bu sayede sanatçı belli bir şey bekleyip bambaşka bir şeyle karşılaşan seyircisinde bu varsayımları bir kırılma noktası yaratmak için kullanabilir. Belki meydana okuyan bir mesaj, bu şekilde nazik bir araç kullanıldığında daha güçlü oluyordur – herkesin bir şeye karşı tek gövde olarak dikildiği fakat kimsenin ses çıkarmadığı sessiz bir protesto gibi. Beklediğiniz şey bolca bağırış ve gürültüdür ve sessizlikle karşılaşırsınız. Bence bu beklentinin yıkılması eylemcilerin sesini güçlendirir (URL-9).

Çağdaş sanatçılar, ideal beden algısını yapı bozuma uğratmayı önermektedirler. Bu kapsamda eserlerinde, duygularının ve sembolik dilin yansımalarını somutlaştıran feminist sanatçılara bir diğer örnek ise Louis Bourgeois'tir (1911-2010). Geçmişinde yaşadığı travmalardan ve acılardan yola çıkarak sanatının temellerini oluşturan Bourgeois, özellikle küçük yaşlarda maruz kaldığı şiddeti sanatına taşımıştır. Bourgeois'in eserleri, ev, beden, beden parçaları gibi metaforlarla ifade bulmaktadır. Ayrıca kadının cinselliği ve bu cinselliğe eril bakış, sanatçının eserlerinde ironik bir biçimde ele alınmaktadır.

Farklı konular üzerine multidisipliner eserler üreten sanatçı, ataerkil bir sosyal yapı içerisinde kadına uygulanan baskıları, feminist bir kimlik üzerinden büyük ölçüde işlerine yansıtmıştır. Louise Bourgeois, uzun kariyerinin geç bir döneminde, yaratıcı üretimini tamamen yeni bir yöne taşımayı seçmiş; daha önceki çalışmalarını karakterize eden metal, mermer ve bronzdan kaçınarak, kumaştan heykeller üretmeye başlamıştır. Sanatçının bu dönüşümü hem radikal hem de yıkıcı bir hamle olarak okunabilir. Daha önce ürettiği heykellerine geri dönüp onları kumaştan yeniden üreten

Bourgeois, bunu yaparken, cinsiyetlendirmeye dikkat çekerek; sert bronz ve mermerin geleneksel olarak eril, yumuşak kumaşın ise dişil olduğuna inanmıştır.

Bourgeois'ın eserlerinde, kumaş doğrudan kadınlık durumuna ve kadın bedenine çağrışım yapmaktadır. Sanatta kadın zanaatı konusunda en yetkin uzmanlardan olan Rozsika Parker'ın da belirttiği gibi, "*Bourgeois'ın çalışmaları tekstilin kadınları çağrıştırmasının daha derin anlamlarını ortaya çıkarır*", çünkü "*onun çalışmalarında kumaş doğrudan kadın cinselliği, bilinçdışı ve bedenle ilişkilendirilir*" (Parker, 2010, s. xviii). Kumaşın yumuşaklığı ve işlenebilirliğinin yanı sıra tene olan dokunsal benzerliği (özellikle Bourgeois'ın pembe kumaşında), onu duygusallıkla, annelikle, çocukluk hatıralarıyla ve dolayısıyla kadınsılıkla eşleştirmektedir.

Bourgeois, konu, renk ve malzeme bakımından "kadınsı" işler yapan bir sanatçı olarak tarihteki yerini almıştır. Sanatsal ifade aracı olarak dikilmiş kumaşı kullanması, kadın ve zanaat geleneği arasındaki tarihsel ilişkiden kaynaklanmaktadır. Sanatçının bu malzemeleri sanatında kullanmasının bir diğer temel sebebi ise, çocukluğunun önemli bir kısmının babasının dikiş atölyesinde geçmiş olmasıdır. Tekstil malzemesi ile yaşadıklarını birer heykele dönüştüren Bourgeois'ın eserleri, aile yaşantısını ve yaşadığı travmatik geçmişini gözler önüne sermektedir. Sanatçıyı, üretime yöneltten temel nedenin babası olmasının yanı sıra yaşadıklarını yine babasından aşına olduğu kumaş ve ipliği ile ifade etmesi, bilinçaltında anlam veremediği bir karmaşayı da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Louise Bourgeois'ın sanatı ve içsel yolculuğu, kişiselden evrensele uzanan bir yolculuğun yorumu olarak okunmalıdır. Çünkü sanatçı, yaşantısından edindiği deneyimleri sanatı aracılığıyla bir söyleme dönüştürmüş ve en önemlisi bilinçaltının derinliklerini cesaretle gün yüzüne çıkarmayı başarmıştır.



Görsel 12. Louise Bourgeois, "Fragile Goddess", kumaş, 31.8x12.7x15.2 cm., 2002.

Fragile Goddess (Görsel 12) isimli eserinin tekstil versiyonu da benzer şekilde sanat ve zanaat ile eril ve dişil sanatsal üretim arasındaki ayrımları sorgulanmasına neden olmaktadır. Pembe kumaştan yapılmış olan eser, 1969 tarihli bronz versiyonun yeniden yorumlanmış şeklidir. Daha önceki *Fragile Goddess* kendi içinde oldukça muğlâk bir eserdir. Eser, Paleolitik dönemde üretilmiş olan ve kadınların toplumda

lider konumlarda bulunduğu ve ilahi olanın birincil örnekleri olarak tapınıldığı bir dönemin kanıtı olarak görülen *Willendorf Venüsü* heykelciğini andırmaktadır. Ancak Kırılğan Tanrıça başsızdır. Willendorf Venüsü'nün başı çıkarılmış ve yerine sivri uçlu, biraz fallik bir tepe yerleştirilmiş gibi görünmektedir. Anne Wagner'e göre, Bourgeois için buradaki mesele "açıkça...bolluk olarak kadın yaratıcılığı kavramının bir şekilde yeni bir güvenin aracı olarak fallik biçimin geri dönüşünü zorlayıp zorlamadığıdır" (Wagner, 1999, s. 13). Eğer durum buysa, nesne pembe kumaşa aktarıldığında ne olur? Bu soru henüz çözülmemiştir, ancak sorulabiliyor olması, bir eserin bariz konusuyla sınırlı bir kaygının ötesine geçerek, eserin malzemesi ve tekniğinin önemiyle ilgilenmenin, heykel eserlerini anlamamızda cinsiyetlendirilmiş maddeselliğin önemine dair potansiyel olarak büyük iç görüler sunabileceğini göstermektedir.

Bourgeois'nın dönüşümsel bir kapasitede hareket eden yumuşak heykelleri, esasında bir tür 'duygusal onarımı' anlatmaktadır. Konuya ilişki olarak Rozsika Parker, 2000 yılında yeniden basılan kitabı *The Subversive Stitch*'in önsözünde, Bourgeois'nın kumaşla çalışmaya daha erken başlamış olması durumunda, kitabın son bölümünün büyük bir kısmının konusu olacağını ifade etmektedir. Parker, "bana göre onun çalışmaları dikişi sadece onarımla değil, aynı zamanda saldırganlık ve yıkımla da ilişkilendiriyor" (Parker, 2010, s. xviii) demiş ve bunu kitabında devam eden bir tema olarak işlenen "nakışın ikili yüzü" başlığıyla, sanatçının kumaşa yüklediği anlamı kuramsal bir çerçevede kaleme almıştır.

Sonuç

Bu çalışmada yer alan örnekler, tarihsel süreç içerisinde sanatın, tüm diğer toplumsal alanlar ve fikir akımlarıyla olduğu gibi feminist düşünce ile de iç içe ilerlediğini göstermektedir. Sanatta feminist hareket, 1960'lı yılların sonlarında başlamıştır. Haklarını arayan ve toplumun her alanında kimliğini korumaya çalışan kadın, feminist sanat ile hem bu mücadelesini görünür kılmaya çalışmış hem de sanattaki erkek egemen görüşü yıkararak yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Ataerkil paradigmanın egemen olduğu kültür tarihi boyunca bedeni ile 'yüksek sanatın' ancak nesnesi olabilen kadın, sonraki süreçte kendi sanat pratiğinin yaratıcısı olmaya başlamıştır.

Çalışmada pek çok disiplinin düşüncesine nüfuz etmiş olan feminizmin sanatsal ve kültürel kodlarının tekstil sanatındaki yansımaları, kadın sanatçıların eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu anlamda araştırma, feminist düşüncenin güncel sanatla ilişkisine yanıt ararken, üretilen eserlerde tekstil malzeme ve tekniklerinin bir anlatım ve aktarım yöntemi olarak kullanılmasına odaklanmaktadır.

Araştırmada ele alınan sanatçıların, feminizm üzerinden geleneksel tekstil malzeme ve teknikleriyle ilişkili, teknolojik yenilikleri benimseyerek, kendi kültürel miraslarından veya farklı kültürlerden gelen teknikleri bir araya getirdikleri görülmektedir. Dolayısıyla, sanatçılar geçmişten günümüze aktarılan, çeşitli malzeme ve tekniklerin birleştirilmesiyle eleştirel ve yaratıcı olanaklar sunmuşlardır.

Feminist sanatın etkisiyle, sanat alanındaki toplumsal ilişkilerin yanı sıra, sanatın dil, ifade, malzeme ve tekniklerinde de kadın kimliğini merkeze alan ve egemen cinsiyet rollerine muhalefet eden önemli dönüşümler meydana gelmiştir. Bu bağlamda, önceleri 'kadın işi', 'zanaat' veya 'düşük sanat' olarak görülen tekstil, kadın sanatçıların kendilerini ifade edebilecekleri bir araca dönüşmüştür. Kadının kimliğiyle özdeşleştirilen bir malzeme olarak tekstilin sanatta kullanılması, kadının sanat alanında özneleşmesinin ve feminist söylemin çağdaş sanata nüfuz etmesinin en önemli göstergesidir. Çalışmada ele alınan Judy Chicago'nun *The Dinner Party* adlı enstalasyon çalışması, Miriam Schapiro'nun *famaj*'ı, Kozloff'un *An Interior Decorated* isimli eseri, Füsun Onur'un *Herhangi Bir İskemle* isimli yerleştirmesi ve Sally Hewett'in popüler kültürün kadınlara dayatmış olduğu güzellik algısını eleştiren eserleri, bir dönem 'kadın işi' olarak görülen tekstilin 'yüksek sanat' kategorisine nasıl taşındığının birer örneği olarak göze çarpmaktadır. Tüm bu çalışmalarda, çağdaş toplumlarda kadının sorunları irdelenmiş, kadına biçilen geleneksel roller eleştirilmiş ve yeniden tanımlanmıştır.

Feminist eleştiri sonrasında sanat tarihindeki değişimi görmek için geleneksel sanat tarihi kitaplarının yeni baskılarına, müze koleksiyonlarına ya da gerçekleştirilen güncel sanatsal etkinliklere bakmak yeterli olacaktır. Bu çalışmada ise, 1960'lardan bugüne feminist söylemin sanat üzerindeki etkileri ve bu etkinin özellikle de tekstil sanatındaki izdüşümleri açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Barrett, A. (4-7 Eylül 2008). A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Lincoln: University of Nebraska. 1-8.
- Chicago, J. (2010). *Goddess Shift: Women Leading for a Change*. S. Marohn (ed.). California: Elite Book.
- Çakır, S. (1996). *Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Direk, Z. (2009). *Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği*. Cogito Feminizm, Sayı:58/Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergaz, E. (2005). Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE.
- Ersen, N. L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*. 4, 73-78.
- Gouma, T. ve P. P. Mathews. (2020). *Sanat ve Cinsiyet*. A. Antmen (ed.). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- İpek, C. (2019). Feminist Hareketin 1960 Sonrası Sanat Üretimine Etkisi, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi SBE.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. Ş. Tekeli (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 1980).
- Nochlin, L. (2018). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*. S. Evren (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1989).
- Özdemir, H. ve D. Aydemir. (2019). Ekolojik Yaklaşımlı Feminizm/Ekofeminizm Üzerine Genel bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihi Süreci ve Türleri. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*. 2.2, 261-278.
- Parker, R. (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. A. D. Temiz (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2006).
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2005.
- Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapı sökümleri Kadın İmgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 8, 1-10.
- Wagner, A. (1999). Bourgeois Prehistory or the Ransom of Fantasies. *Oxford Art Journal*. 22 .1, 3-23.
- Yükselbaba, Ü. (2016). Feminist Perspektiften Hukuk. *Journal of Istanbul University Law Faculty*. 74.1, 123-138.

İnternet Kaynakları

1. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1850/artantane--sanat-tarihi-ve-feminist-elestiri--judy-chic.html> (Erişim Tarihi: 30.10.2022).
2. <https://www.wikiart.org/en/joyce-kozloff/an-interior-decorated-1979> (Erişim Tarihi: 30.10.2022)
3. Halil Yıldırım, Nesnenin Erotikleşmesi, <https://manifold.press/nesnenin-erotiklesmesi> (Erişim Tarihi: 12.11.2022).

4. https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/orly-cogan (Erişim Tarihi: 11.11.2022)
5. <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-gunes-terkol/> (Erişim Tarihi: 12.11.2022).
6. <https://artvizit.co/gulcansenyuvali/> (Erişim Tarihi: 16.11.2022).
7. <https://www.sallyhewett.co.uk/section458786.html> (Erişim Tarihi: 10.11.2022).
8. <https://www.paradigmarts.org/collections/sally-hewett> (Erişim Tarihi: 10.11.2022).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://www.frieze.com/article/judy-chicago-hits-back-dinner-party-criticism> (Erişim Tarihi: 20.03.2023).
- Görsel 2:** <https://www.soylentidergi.com/sanat-tinseldir-cinsel-degil-feminist-sanat/> (Erişim Tarihi: 20.03.2023).
- Görsel 3:** <https://www.wikiart.org/en/joyce-kozloff/an-interior-decorated-1979> (Erişim Tarihi: 20.04.2023).
- Görsel 4:** <https://www.textileartist.org/orly-cogan-feminist-fantasy-on-forgotten-fabrics/orly-cogan-green-haze/> (Erişim Tarihi: 22.04.2023).
- Görsel 5:** <https://manifold.press/nesnenin-erotiklesmesi> (Erişim Tarihi: 25.04.2023).
- Görsel 6:** <https://iscp-nyc.org/wp-content/uploads/2015/11/Poster-for-an-afternoon.jpg> (Erişim Tarihi: 27.04.2023).
- Görsel 7:** Akdemir, İ. ve Korkmaz, F. Deniz. (2022). Tekstil Kullanılan Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Kavramının Araştırılması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. 8(1). 63-76.
- Görsel 9:** <https://www.private-air-mag.com/buckman-everycurve> (Erişim Tarihi: 27.04.2023).
- Görsel 10-11:** <https://www.sallyhewett.co.uk/> (Erişim Tarihi: 27.04.2023).
- Görsel 12:** <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/fragile-goddess-2002> (Erişim Tarihi: 27.04.2023).