WORLD WOMEN STUDIES CONFERENCE-IX

March 6-8, 2026 / Baku, Azerbaijan

THE PROCEEDINGS BOOK

EDITORS

Prof. Dr. Sevinç RAHIMOVA

Prof. Dr. Violla MAKHZOUM

ISBN: 979-8-89695-366-1

Copyright © Liberty

WORLD WOMEN STUDIES CONFERENCE-IX

March 6-8, 2026 / Baku, Azerbaijan

EDITORS
Prof. Dr. Sevinç RAHIMOVA
Prof. Dr. Violla MAKHZOUM

Issued: 22.03.2026

Liberty Publishing House
Water Street Corridor New York, NY 10038
www.libertyacademicbooks.com
+1 (314) 597-0372

ALL RIGHTS RESERVED NO PART OF THIS BOOK MAY BE REPRODUCED IN ANY FORM, BY PHOTOCOPYING OR BY ANY ELECTRONIC OR MECHANICAL MEANS, INCLUDING INFORMATION STORAGE OR RETRIEVAL SYSTEMS, WITHOUT PERMISSION IN WRITING FROM BOTH THE COPYRIGHT OWNER AND THE PUBLISHER OF THIS BOOK.

© Liberty Academic Publishers 2026

The digital PDF version of this title is available Open Access and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) which permits adaptation, alteration, reproduction and distribution for noncommercial use, without further permission provided the original work is attributed. The derivative works do not need to be licensed on the same terms.

adopted by Mariam Rasulan

ISBN: 979-8-89695-366-1

CONFERENCE ID

CONFERENCE TITLE

WORLD WOMEN STUDIES CONFERENCE-IX

DATE and PLACE

March 6-8, 2026 / Baku, Azerbaijan

ORGANIZATION

World Journal of Women's Studies
Baku Girls' University (Host 2026)
IKSAD Institute
London Sovereign Corporate Group
Delhi University

ORGANIZATION COMMITTEE

Prof. Sevinc RAHIMOVA, Baku Girls University
Prof. Dr. Harpreet Kaur, New Delhi University
Prof. Dr. Arzu AL, Marmara Univerity
Adj. Prof. Leslie R. ROBINSON- Transformation Games
Dr. Violla MAKHZOUM, Islamic University of Lebanon
Prof. Hava ABDULLAYEVA, Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. Ayşe ERKMEN, Gaziantep Univerity
Dr. Nuray PAMUK OZTURK, Selçuk University
Dr. Uzma Nadeem, University of Delhi
Gönül EDESLER- IKSAD Institute
Dr. Elvan CAFEROV- Azerbaijan State Pedagogy University

NUMBER of ACCEPTED PAPERS - 320
NUMBER of REJECTED PAPERS - 47

PARTICIPANTS COUNTRY

Türkiye-154, Albania-6, Algeria-4, Azerbaijan-21, Bangladesh-3, Belarus-1, Bulgaria-1, China-2, Croatia-1, Georgia-3, India-34, Iran-11, Iraq-1, Japan-1, Jordan-1, Kazakhstan-4, Kosovo-1, Mexico-6, Moldova-3, Morocco-8, Myanmar-1, Nigeria-20, North Macedonia-1, Pakistan-10, Poland-1, Romania-3, Saudi Arabia-1, Serbia-3, South African-1, Tunisia-1, Turkmenistan-1, Ukraine-3, USA-3, Uzbekistan-3, Vietnam-2

SCIENCE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Ağarahim RAHİMOV - Baku Girls University
Prof. Dr. Arzu AL - Marmara Univerity
Prof. Dr. İlke TAŞÇIOĞLU - İstanbul Topkapı University
Prof. Pranita Gaur- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Prof. Suprita Jha- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Prof. Pooja Jaggi- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Prof. Dr. Fethiye ERBAY- Istanbul University
Prof. Dr. Hava ABDULLAYEVA- Baku Girls University
Prof. Dr. Ichiro SAKATA- Tokyo University- member of OECD's Expert Advisory Group (EAG)
Prof. Dr. Intigam CEBRAILOV- Baku Girls University
Prof. Dr. Irina DERGACHEVA- Moscow State Cultural Institute
Prof. Dr. Meltem ONAY- 15 Kasım Cyprus University
Prof. Dr. Nergüz BULUT SERİN- European University of Lefke
Prof. Dr. Pooja Jaggi- Mata Sundri College for Women, University of Delhi, New Delhi, India
Prof. Dr. Serra EREN SARIOĞLU- Istanbul University
Prof. Dr. Türkan AKBAYRAK- Hacettepe University
Assoc. Prof. Dr. Gayana YÜKSEL- Taurida Volodymir Vernadskiy National University
Assoc. Prof. Dr. Nazile ABDULLAZDE- Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. Aygün CAFEROVA- Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. İlahe GULIYEVA- Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. Ulduz GEZVINI- Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. Yegane HACIYEVA- Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. Yonca ALTINDAL- Balikesir University
Assoc. Prof. Dr. Nazlı TÖRE- Turkish Women's Association Council
Assoc. Prof. Dr. Sevinc RAHIMOVA- Baku Girls University
Assoc. Prof. Dr. Ulduz GEZVINI- Baku Girls University
Assist. Prof. Dr. Pooja Yadav- Department of Microbiology, Central University of Haryana
Assist. Prof. Dr. Vikas Yadav- Life Sciences, Jawaharlal Nehru University
Dr. Harinder Sandhu- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Dr. Manisha Mathur- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Dr. Harleen Kaur- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Dr. Priyadarshini Bhattacharya- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Dr. Sukhvinder Kaur- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Dr. Jasmeet Kaur- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Ms. Divya Sharma- Delhi University, Mata Sundri College for Women
Dr. Andrea LUCCHEI- University of São Paulo
Dr. Aygun MEHERREMOVA- Baku State University
Dr. Ayşe Nur YILMAZ- Fırat University
Dr. Burcu BELLİ- Nisantasi University
Dr. Cecilia BJURSELL- Jönköping University
Dr. Cynthia CORREA- University of São Paulo
Dr. Diana J. FOX- Journal of International Women's Studies Bridgewater State University
Dr. Dipanwita PAL- Galsi Mahavidyalaya
Dr. Elif CICEK- Hacettepe University
Dr. Ezgi NAZMAN- Sivas Cumhuriyet University

Dr. Uzma Nadeem- Mata Sundri College for Women, University of Delhi, New Delhi, India
Dr. Gizem ORÇİN- Esenyurt University
Dr. Gulshen MEHERREMOVA- Azerbaijan University of Languages
Dr. Ilkay KUTLAR- Akdeniz University Women's Studies and Gender Research Center
Dr. Jean Philippe PRAENE- University of La Réunion
Dr. Leyla DELİBAŞ- Hasan Kalyoncu University
Dr. Müzeyyen ÖZHAVZALI- Kırıkkale University
Dr. Najwa Al-Hadi Al-Gawili- Al-Marqab University
Dr. Neslihan ÖNDER ÖZDEMİR- Bursa Uludağ University
Dr. Nesrin YEŞİLMEN- Mardin Artuklu University
Dr. Özge VARIŞ- Kırklareli University
Dr. Priti TIWARY- Shri Guru Ram Rai University
Dr. Resmiye ÖZDİLEK- Kocaeli University
Dr. Sabahat COŞKUN- Bilecik Şeyh Edebali University
Dr. Sanghamitra ADHYA- Kalyani Mahavidyalaya
Dr. Sümeyye ALTIPARMAK - İnönü University
Dr. Şerife Güvençoğlu- İstanbul Technical University
Dr. Tüba SARI- Bursa Technical University
Dr. Violla MAKHZOUM - Lebanese Islamic University
Dr. Yüksel DEMİREL-Başkent University

WORLD WOMEN STUDIES CONFERENCE-IX

March 6-8, 2026 / Baku, Azerbaijan

CONFERENCE PROGRAM

(IN PERSON AND ONLINE)

Zoom Meeting ID: 860 5266 6988

Zoom Passcode: 060708

Join Zoom Meeting: https://us02web.zoom.us/j/86052666988?pwd=iYKOSkN3ugOBuxyoD29l1lNqbxuWsZ.1

In-person Venue: Baku Girls University

Participant Countries: 35 countries

Albania, Algeria, Azerbaijan, Bangladesh, Belarus, Bulgaria, China, Croatia, Georgia, India, Iran, Iraq, Japan, Jordan, Kazakhstan, Kosovo, Mexico, Moldova, Morocco, Myanmar, Nigeria, North Macedonia, Pakistan, Poland, Romania, Saudi Arabia, Serbia, South African, Tunisia, Türkiye, Turkmenistan, Ukraine, USA, Uzbekistan, Vietnam

ONLINE PRESENTATIONS

07.03.2026 Session-2, Hall-5	Baku Time 13^{30} : 15^{30}	Ankara Time 12^{30} : 14^{30}	ID: 860 5266 6988 Password: 060708

HEAD OF SESSION: Ergün HASGÜL

AUTHOR(S)	ORGANISATION	TOPIC TITLE
Tuba BATU Derya MeltemKOÇAK	*Çanakkale Onsekiz Mart University*	FROMINVISIBLELABORTOVISIBLE ART: TRACES OF WOMEN'SLABOR IN FEMINIST ART
Tuba BATU Elif KÜFECİ	*Çanakkale Onsekiz Mart University*	THE PERSONAL AS POLITICAL: TRAUMA, REPRESENTATION, AND PUBLIC MEMORY IN WOMEN'S ARTISTIC PRACTICES
Songül ŞENLİK	*Doğuş University*	THE HISTORICAL CONTINUITY of WOMEN'S EMOTIONAL LABOR: FROM THE OTTOMAN HAREM to MODERN CIVIL AVIATION
Merve AYDOĞDU ÇELİK	*Tekirdağ Namık Kemal University*	GLOBAL WOMEN'S MOVEMENT IN THE CONTEXT OF DIGITAL ACTIVISM
Merve AYDOĞDU ÇELİK	*Tekirdağ Namık Kemal University*	DIGITAL ACTIVISM: AN ANALYSIS OF HASHTAG MOVEMENTS IN TÜRKİYE
Yasemin AYBAR Gülay GÜNAY	*Ministry of National Education* *Karabük University*	THE TRANSFORMATION OF SOCIAL POLICIES FOR WOMEN: A COMPARATIVE ANALYSIS OF EDUCATION POLICIES IN TURKEY AND GERMANY
Ergün HASGÜL Gülay GÜNAY	*Health Sciences University* *Karabük University*	THE MEDIATING ROLE OF LOCUS OF CONTROL IN THE INFLUENCE OF SEXIST ATTITUDES ON HOSTILE HETEROSEXUAL BELIEFS
Rumeysa SEVEN	*Iğdır University*	BEING A WOMAN IN ACADEMIA: A LITERATURE-BASED EVALUATION OF INVISIBLE LABOR AND MULTIPLE ROLES

Namık Kemal ŞAHBAZ Bengül BİROĞLU ŞAHBAZ	MAKING A DIFFERENCE BY WRITING STORIES: A PROJECT TO RAISE AWARENESS ABOUT CANCERS AFFECTING WOMEN AMONG HIGH SCHOOL STUDENTS	1246-1256
Şaziye DİNÇER BAHADIR	WOMEN IN HISTORICAL MEDICAL TEXTS	1257-1266
Gunel Mahmudova	LINGUO-CULTURAL DETERMINANTS OF DOMESTIC NOMINATION IN ENGLISH AND AZERBAIJANI	1267
Bahar ÖZŞEN	THE VOICE OF THE REPUBLIC: WOMEN'S REPRESENTATION ON THE TURKISH OPERA STAGE IN THE PROCESS OF MODERNIZATION	1268-1269
Leyla ÖNEN	AN EXAMINATION OF THE WORKS OF MARAL REHMANZADE, THE FIRST PROFESSIONAL FEMALE ARTIST IN AZERBAIJAN PAINTING	1270-1279
Eda Seda TOSUN	SABİHA BENGÜTAŞ: TÜRKİYE'S FIRST FEMALE SCULPTOR AND THE TRADITION OF REALIST PORTRAITURE	1280
Fadime ÖZLER KAYA	COURT WOMEN WHO SHAPED MUGHAL ART/BEGUMS	1281-1294
Sefa SÖĞÜT	BEYOND GRACE: A VIRTUOSITY: GEVHER SULTAN AND THE PROFESSIONAL IDENTITY OF FEMALE MUSICIANS IN THE OTTOMAN PALACE	1295-1296
Tuba BATU Derya Meltem KOÇAK	FROMINVISIBLELABORTOVISIBLE ART: TRACES OF WOMEN'SLABOR IN FEMINIST ART	1297-1305
Tuba BATU Elif KÜFECİ	THE PERSONAL AS POLITICAL: TRAUMA, REPRESENTATION, AND PUBLIC MEMORY IN WOMEN'S ARTISTIC PRACTICES	1306-1319

GÖRÜNMEYEN EMEKTEN GÖRÜNÜR SANATA: FEMİNİST SANATTA KADIN EMEĞİNİN İZLERİ

Doç. Tuba BATU
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Kadın ve Aile Çalışmaları Yüksek Lisans Programı
ORCID: 0000-0003-0951-6620

Derya Meltem KOÇAK
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Kadın ve Aile Çalışmaları Yüksek Lisans Programı
ORCID: 0009-0000-4221-0370

ÖZET
Bu çalışma, feminist sanat pratiklerinin kadınların görünmez kılınan bakım ve ev içi emeğini nasıl temsil ettiğini ve bu temsillerin hangi söylemsel, politik ve kurumsal sınırlar içerisinde üretildiğini incelemektedir. Feminist iktisat ve toplumsal yeniden üretim teorisinden beslenen araştırma, görünmeyen emeğin sanatsal temsiller yoluyla görünür hâle gelmesinin otomatik olarak özgürleştirici bir alan yaratıp yaratmadığını sanat sosyolojisi perspektifinden sorgulamaktadır.
Çalışmanın ampirik zemini, bakım emeğini merkeze alan This is EssentialWork (2025) sergisinden seçilen Lara Sales, Alana Julia Ortiz, Jessie Edwards-Thomas ve Charlotte Warne Thomas'ın eserlerinden oluşmaktadır. Araştırma nitel yöntemle yürütülmüş; görsel içerik analizi ile söylem analizi bütünleşik biçimde kullanılmıştır.
Analizler, feminist sanatın kadın emeğini bedensel yorgunluk, süreklilik, tekrar, yabancılaşma ve kesintiye uğrayan kariyer deneyimleri üzerinden temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Eserlerde görünmeyen emeğin bireysel bir deneyim olmaktan çıkarılarak yapısal, politik ve ekonomik bir sorun olarakçerçevelendiği görülmektedir. Bununla birlikte, bu görünürlüğün müze ve sergi gibi kurumsal alanlarda dolaşıma girmesi, kadın emeğinin eleştirel içeriğinin metalaşma riskiyle karşı karşıya kaldığını da göstermektedir.
Çalışma, feminist sanatın görünmeyen emeği yalnızca görünür kılan bir temsil alanı olmadığını; aynı zamanda bu görünürlüğün sınırlarını, çelişkilerini ve politik etkilerini açığa çıkaran eleştirel bir pratik sunduğunu ileri sürmektedir.
Anahtar Kelimeler: Feminist sanat, Kadın, Sanat, Toplumsal Cinsiyet.

FROM INVISIBLE LABOR TO VISIBLE ART: TRACES OF WOMEN'S LABOR IN FEMINIST ART

ABSTRACT
This study examines how feminist art practices represent women's invisibilized care and domestic labor, and the discursive, political, and institutional frameworks within which these representations are produced. Drawing on feminist economics and social reproduction theory, the research questions whether the artistic visibility of invisible labor necessarily generates an emancipatory space, approaching this issue from the perspective of the sociology of art.
The empirical basis of the study consists of selected works by Lara Sales, Alana Julia Ortiz, Jessie Edwards-Thomas, and Charlotte Warne Thomas, featured in the exhibition This is Essential Work (2025), which centers on care labor. The research employs a qualitative methodology, integrating visual content analysis with discourse analysis.

The findings indicate that feminist art represents women's labor through themes of bodily exhaustion, continuity, repetition, alienation, and interrupted career trajectories. The artworks frame invisible labor not as an individual experience, but as a structural, political, and economic issue rooted in gendered divisions of labor. At the same time, the circulation of these representations within institutional spaces such as museums and exhibitions reveals the risk of commodifying the critical content of women's labor.
The study argues that feminist art should be understood not merely as a practice that makes invisible labor visible, but as a critical field that exposes the limits, contradictions, and political implications of visibility itself.
Keywords: Feminist art, Woman, Art, Gender.

1. GİRİŞ

Feminist sanatçıların temel amacı cinsiyet temelli ayrımcılıklara ve eşitsizliklere karşı sanat çalışmaları ortaya koymak, söylem geliştirmektir. 1960'lı yıllar itibariyle feminizm, sanatta da yer edinmiş, estetik ve politik bir mücadele alanı oluşturmuştur. Bu mücadelenin temel sebebi ise; sanat tarihi boyunca kadınların görünmez kılınmasıdır. Feminist sanat, ikinci dalga feminizm doğrultusunda şekillenmiştir. Ataerkil toplumların içinde kadınların emeği, bedeni, deneyimi ve yeteneğinden sistematik bir şekilde faydalanılmış olmasına rağmen kadın arka planda tutulmuştur. Bu mevcut hale karşı feminist sanat, toplumsal yaşamda ve sanat dünyasında güçlü bir söylem geliştirmiştir.
Sanat tarihi anlatısı büyük çoğunlukla erkekler üzerinden ilerlemiş ve sanat erkeklere özgü bir alanmışçasına erkek sanatçılarla özdeşleştirilmiştir. Bu durum sanatçı kadınların üretim ve yeteneğinin suistimal edilmesine yol açmıştır. Feminist sanat kuramcıları ve sanatçılar, bu tarihsel dışlanmaya karşı bir tepki geliştirmiş; geçmişteki kadın sanatçıların hak ettikleri değeri görmesini sağlamayı ve sanatsal üretimin cinsiyetten bağımsız bir faaliyet olduğunu ortaya koymayı amaçlamışlardır (Kocadoru Özgör, 2020, s. 52). Feminist yaklaşımlar, kayıt altına alınan tarihin tamamının erkek merkezli bir bakış açısına sahip olduğunu ve kadınların yoğun katkı ve emeklerinin sistematik olarak görünmezleştirildiğini savunmaktadır (Korkmaz, 2006, s. 43).
Bu görünmezlik sorunu sadece sanat alanında değil, kadın emeğinin toplumsal yeniden üretim mekanizması içindeki durumuyla yakından ilişkilidir. Hane içi emek, bakım emeği, duygusal emek gibi emek türleri iç içe geçmiş ve aslında birbirinden bağımsız ol(a)mamaktadır. Feminist iktisat ve toplumsal yeniden üretim teorisi çerçevesinde değerlendirilebilen bu emekler, kapitalist sistem içerisinde kadına yük ve sorumluluk getirir. Kadınlık rolünün getirisi olarak dayatılan ve toplumda kadın için doğal ve olması gereken olarak sınıflandırılan emeklerin hepsi görünmez emek çatısında toplanabilir. Tarihsel olarak kadının görünmeyen emeği, toplumsal cinsiyet temelli iş bölümleri çerçevesinde şekillenmiştir. İlkel dönemlerde toplayıcı olarak aktif rol alan kadınlar, Sanayi Devrimi ile birlikte daha düşük ve güvencesiz işlerde çalışıp, kamusal üretimden de dışlanmışlardır. Sanayileşmenin en büyük dezavantajını kadınlar hane ve iş yaşamının keskin biçimde ayrılmasıyla yaşamıştır. Kadın emeği hane içerisinde sıkışıp kalmış ve görünmez kılınmıştır.
Feminist sanat, bu yapısal eşitsizlikleri görünür kılmayı amaçlarken, görünürlük kavramını da politik bir mücadele alanı olarak ele alır. Ancak çağdaş feminist literatür, görünürlük ile özgürleşme arasındaki doğrusal ilişkiyi sorgulamaktadır. Kadın emeğinin sanatsal temsiller yoluyla görünür hâle gelmesi her zaman özneleşme ve güçlenme anlamına gelmemektedir. Aksine, bu temsiller çoğu zaman hâkim estetik, ekonomik ve kurumsal çerçeveler içerisinde dolaşıma girerek, kadın emeğinin eleştirel içeriğini zayıflatma riskini barındırır.

Feminist sanat pratiklerinin müze, galeri ve bienal gibi kurumsal alanlarda sergilenmesi, kadın emeğinin metalaştırılması ve tüketilebilir bir temaya dönüşmesi tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda görünürlük, direnişin değil, kimi zaman asimilasyonun bir aracına dönüşebilmektedir. Dolayısıyla feminist sanatın kadın emeğini görünür kılma çabası, yalnızca temsil meselesi olarak değil; görünürlüğün sınırlarını, koşullarını ve politik etkilerini sorgulayan eleştirel bir perspektifle ele alınmalıdır. Bu çalışma, feminist iktisat ve toplumsal yeniden üretim teorisini temel alarak, feminist sanatın görünmeyen kadın emeğini hangi görsel diller, metaforlar ve söylemsel stratejiler aracılığıyla ele aldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Sanat sosyolojisi perspektifinden hareketle, sanatın hem eleştirel bir pratik hem de piyasa ve kurumsal yapılarla ilişkili bir alan olduğu varsayımından yola çıkılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, bakım emeği ve görünmeyen emeği merkeze alan This is Essential Work (2025) sergisinden seçilen Alana Julia Ortiz, Lara Sales, Jessie Edwards-Thomas ve Charlotte Warne Thomas'ın eserleri analiz edilmektedir. Araştırma, nitel bir yöntemle yürütülmüş; görsel içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri bütünleşik biçimde kullanılmıştır. Serginin küratöryel çerçevesinde vurgulanan emeğin değersizleştirilmesine karşı söylem üretme amacı, çalışmanın teorik zeminini oluşturmaktadır.

Çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün ardından ikinci bölümde, feminist sanat, görünmeyen emek, toplumsal cinsiyet ve görünürlük kavramları kavramsal bir çerçevede ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde seçilen sanatçıların eserleri detaylı olarak analiz edilmekte; sonuç bölümünde ise feminist sanatın görünmeyen emeği politikleştirme potansiyeli, görünürlük–metalaşma gerilimi bağlamında tartışılmaktadır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Görünmeyen Emeğin Tanımı ve Toplumsal Cinsiyetle İlişkisi

İnsanlığın varoluşundan bu yana dünya nüfusunun yarısı kadın cinsiyetidir (Taşdemir, 2024, s. 138). Buna rağmen kadın cinsiyeti tarih sürecinde silikleş(tiril)miştir (Çakır, 2004, akt. Taşdemir, 2024, s. 138). Toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştiği alanlar hane içi ve kamu olarak ikiye ayrılabilir. Bu alanlarda cinsiyet rolleri kurgulanır, üretilir, kuvvetlenir ve benimsenir. Cinsiyet temelli rollerin öğrenimi hane içerisinde başlar ve sonrasında hane dışında da pekişir (Taşdemir, 2024, s. 144). Birey, sosyal bir canlıdır ve olmak zorundadır. Sosyal bir canlı olması bireyi toplumun bir parçası haline getirir. Toplumla bir bütün halinde olan birey, iş birliği ve iş bölümü içerisinde olmalıdır. Lakin bu süreçte cinsiyetler arasında eşitsizlikler meydana gelir. Erkekler emeğinin ödülünü alırken, kadınların emeği karşılıksız kalmaktadır. Tarihte olduğu gibi kadının katkıları, deneyimleri ve mücadeleleri toplumsal yaşamın her alanında arka planda kalmaktadır (Taşdemir, 2024, s. 145).

1960-1970 arası ikinci dalga feminizmin başlıca sorun olarak ele aldığı karşılıksız kalan hane içi emek, feministlerin elle tutulur istek ve izlek oluşturmalarında zorlandıkları bir konu olmuştur (Acar-Savran, 2011, s. 159). Feministlerin hane içi işlerde verdikleri çaba ve uğraşların ''karşılıksız emek'' olarak isimlendirilmesi için uzun uğraşlar gerekmiştir (Acar-Savran, 2011, s. 160). Bu karşılıksız emek hem görünmezdir hem de emek ve üretim olarak isimlendirilmez. Dolayısıyla bu görünmezlik ideolojik bir alt yapıya sahiptir. Aynı zamanda sosyoloji ve iktisat biliminin görmezden gelmeleri ve ilgisizlikleri yatar (Acar-Savran, 2011, s. 160). Kadınların hane içinde yürüttüğü işlerin karşılıksız emek olarak değerlendirilmesi gerekliliğinin zor ortaya çıkmasının sebeplerinden biri, bu emeğin sevgiyle bağlantılı olmasıdır. Sevdiği kişiler için yaptıkları bu işler sevgi ve aşkın somutlaştırıldığı bir algı operasyonu halindedir (Acar-Savran, 2011, s. 162). Toplumda kadın ailesini, eşini, çocuğunu seviyorsa bu işleri de yapması normaldir algısı vardır.

Annelik ve çocukluk kavramlarını tanımlayan bilimsel disiplinlerin, eğitim piyasası ve gelişim faaliyetlerinin birleşmesiyle gitgide çocuk yetiştirmeyi endüstri, çocuk yetiştiren anneleri de endüstrinin emekçileri haline getirmiştir (Acar-Savran, 2011, s. 163).
Kadına dayatılan roller çerçevesinde kadın, üretim süreçlerinin başrolü olmasına rağmen görünmez kılınmakta ve emekleri karşılıksız kalmaktadır. Kadının emeği bu doğrultuda karşılıksızlığını mülksüzleşme cezasıyla almaktadır (Taşdemir, 2024, s. 147). Toplumsal cinsiyet temelli iş bölümünün yıkılmasını engelleyen belirleyici etkenlerden biri kadının görünmez emeğidir. Bu görünmez emeği feminist iktisat merkeze almaktadır (Belek Erşen, 2021, s. 647). Kadınlar çalışma hayatlarında erkeklere kıyasla daha az görünür ve daha düşük kazanç sağlamaktadırlar. Aynı zamanda hane içinde kesintisiz çalışırlar ve sonucunda herhangi bir ücret alamamaktadırlar. Bu yüzden iktisata, feminist anlayışın yerleşmesi gerekmektedir (Belek Erşen, 2021, s. 648). Feminist iktisadın amacı; iktisadın hakim görüşündeki yapısını ortaya çıkarmak ve toplumsal cinsiyet temelli anlayışın yerleşmesidir. Aynı zamanda iktisat ve toplumsal cinsiyetin toplumla olan bağlantısını irdelemektedir (Belek Erşen, 2021, s. 648). Kapitalist sistemde kadın emeği varlığını sürdürmektedir ve Marksist yaklaşımda bu emek türü kenara atılmıştır. Bunun sebebi iktisadın hakim görüşündeki duyarsızlıktır (Belek Erşen, 2021, s. 648). Feminist iktisat sayesinde kadının görünmez emeği tanımlanmazlıktan çıkacak ve sistem içerisinde yer edinecektir (Belek Erşen, 2021, s. 648).

2.2. Feminist Sanatın Doğuşu ve Eleştirel Rolü

Feminizm, erkek egemen toplumda kadının, bireysel ve toplumsal haklara sahip olma isteği doğrultusunda yapılanmış bir direniş alanı olarak tanımlanabilir (Alp, 2014, s. 338). Temel kaynağı kadın olan feminizm, kadınların tüm toplumsal alanlarda eşitlik arayışıyla ortaya çıkmıştır. Ataerkil sistemin yarattığı kadınların dezavantajlı konumu, feminist sanatı doğurmuştur (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1283). Feminist kuramın da feminist sanatında ortaya çıkmasındaki ana sebep ataerkil sistemdir. Eril egemenliğe karşı bir konumlanış sergilenmektedir (Korkmaz, 2006, s. 22). Feminist sanat, feminist kuramı referans noktası yapmıştır. Sanatta da her alanda olduğu gibi eşitsiz muamele vardır (Korkmaz, 2006, s. 1).
Kadın cinsiyetinin ikinci sınıf muamelesi görmesi yaratılış mitlerine dayanmaktadır. Kadının erkeğin kaburgasından yaratılması, erkeği, kadını yaratan konuma getirmiştir. Dolayısıyla sanatta da bunun izlerini görmek mümkündür. Kadın sanat için yeterli vasıfta görülmemiş ve dışlanmıştır (Sankır, 2017, s. 189). Bireylerin cinsiyetleri yeteneklerinin yok sayılmasına neden olmuştur. Sanat alanında kadınlar, erkek olarak doğmadıkları için özne olarak yer almamaktadırlar. Sanat tarihinde kadınlar sanatın nesnesi olmaktan dışarı çıkamamışlardır. Dolayısıyla, sanat alanında hor görülmüşler ve öznelleşememişlerdir (Sankır, 2017, s. 190). Özneyi felsefi anlamıyla ele alan Batu (2022), öznenin erkekler üzerinden kurgulanmış olduğunun, kadınların dahil edilmesinin feminizm sayesinde ve modern çağ ile kadın sanatçıların sanat tarihinde özne olarak yer edindiğinin altını çizmiştir.
Rönesanstan önce kadınlar kendi cinsiyetleriyle ve isimleriyle sanatta yer alamamaktadır. Rönesanstan sonra ise durumlar değişmiştir. Artemisia Gentileschi'nin, ''Judith Beheading and Holofernes'' adlı resim sanatı, feminist sanatın öncü eserleri arasına girmiştir (Korkmaz, 2006, s. 22-24). Kadın sanatçılar eşitsiz muameleden kurtulurlarsa ve ataerkil kültürün ürünü olmaktan çıkarlarsa hak ettikleri değeri elde edebilirlerdi. Bu yüzden öncelikle kadın imgesi, erkeğin gözündeki objeleşmiş figür konumundan sıyrılması zorunluydu (Korkmaz, 2006, s. 6-7). Kadın sanatçılar, sanatın nesnesi olmaktan çıkabilmek için genel olarak iki farklı yol izlemişlerdir. Birincisine erkek gibi sanat yapmak denilebilir. Buradaki amaç erkeklerin kadını araç olarak kullanmasından çıkarmaktır. Aynı semboller kullanılır lakin söylemi farklıdır. İkincisi ise, tamamen birinci tavrı reddetmiş ve kendi araçsal sembollerini kullanmıştır. Erkek gibi sanat yapmak yerine sanata yeni bir kadın üslubu getirilmiştir.

Birinci yolda ilerleyen sanatçılar, kadın bedenini ve cinselliğini sanatında kullanılabilirken, ikinci yoldakiler bu kullanımın kadını yeniden metalaştırdığı düşüncesindedirler (Sankır, 2017, s. 194-195).

2.3. Görünmeyen Emeğin Sanat ve Söylemle Görünür Kılınması

Sanatın gizemi bir taraftan estetikçi uzmanlar tarafından sıkı bir şekilde savunulurken; diğer taraftan sosyal bilimciler sanatı estetik dışı, toplumsal koşulların getirisi çerçevesinde ele almaktadır (Demirtaş, 2019, s. 1836). Toplumsal yaşamın güncel koşulları, sanatın ortaya çıkışına katkı sağlamaktadır (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1283). Gündemdeki toplumsal tartışmalar ışığında, birçok sanatçının çalışmaları zihinsel ürün olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1283). Sanatçının yarattığı eser ile kendisi (özne) arasındaki bağlantı sanatçının kendi yaşamındaki yaşanmışlıktır (Batu, 2022, s. 81). Kadın günlük yaşamında hem izlenir hem de kendini dışarıdan bir göz gibi izler. Kadının kendi hayatının gözlemcisi haline gelmesindeki etkenlerden biri olarak kadına yüklenen sorumluluklar gösterilebilir (Batu, 2022, s. 82).

Feminist sanatçılar, kadınların üzerine atfedilmiş anlayış ve özveri gibi görevleri, işledikleri konulara dahil ederler. Bu konular kadınların görünmez işleri arasında yer almaktadır (Öcal Çağlayan, 2025, s. 2173). Feminist sanatçılara göre, kadınların yaşadıkları durumlar hem politik hem de estetik bir sorundur (Öcal Çağlayan, 2025, s. 2174). ‘’Feminist hareketin sloganı "Kişisel olan politiktir", kadınların evlilik, ebeveynlik ve temizlik gibi kişisel yaşamlarında karşılaştıkları sorunların toplumda tartışılması gerektiğini savunmaktadır.’’ (Öcal Çağlayan, 2025, s. 2175). 1970’lerden günümüze kadar feminist sanatçılar hane içi işler, bakım emeği gibi gündelik görevlere yoğunlaşmıştır. Bu işler ataerkil toplumun kadına yüklediği rollerden dolayı feminist sanatçılar için gündelik görevlerin ötesindedir (Öcal Çağlayan, 2025, s. 2175).

Feminist sanat sayesinde kadınlar sorunlarını dile getirir ve söylem üreticileri haline gelir (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1284). Kadının bedeni, erkek sanatçılar tarafından görselleştirilen ve yine erkek seyirciye gösterilen objeleşmiş bir figür olmuştur. Feminist sanat ise bu duruma seyirci kalmamış, kadın bedenini eril merkezli temsilinden uzaklaştırmıştır (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1287). Feminist sanatla birlikte kadın bedeni üzerinden gerçekleşen estetik sanat faaliyetine karşı feminist sanatçılar tarafından tepkisel çalışmalar yer edinmiştir (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1287). 21. yüzyıl başlarından itibaren sanatçılar çalışmalarında bağımsız ve kararlı kadın imgelerine saptanabilir (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1287). Feminist sanatçılar için sanat sadece teknik veya estetik bir gösteri değil; görünürün ardındaki ruh ve vermek istediği mesajı taşıyan söylem biçimidir (Aydın Özel & İlden, 2022, s. 1291).

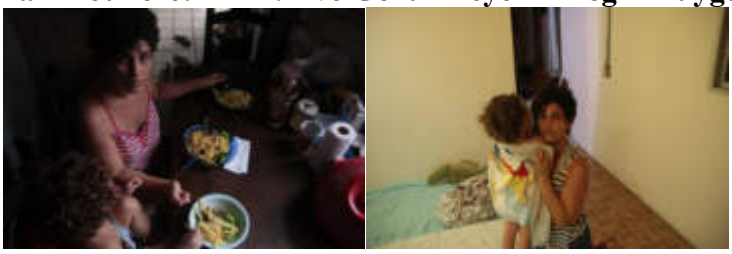
Bu sanat ve söylem çabası, aynı zamanda neoliberal kapitalizmin eleştirisiyle de güçlü bir bağ kurar. "This is Essential Work" (Bu Temel/Tamamen Gerekli/Hayati İştir) sergisi, bakım emeği ve toplumsal yeniden üretim emeğinin, ücret ödenmediği veya çok az ödendiği için "temel" olmasına rağmen "değersizleştirildiği" paradoksunu vurgular. Serginin küratöryel metninde altı çizilen yabancılaşma, tükenmişlik (bitkin bedenler), dayanışma ve onarım gibi temalar, görünmeyen emeğin sadece kişisel değil, küresel ve politik bir sorun olduğunu ileri sürer (This is Essential Work, 2025).

Sanatın kolektif bir dönüşüm aracı olma potansiyelini savunan sergi, bu bağlamda Donna Haraway'in *(Modest_Witness@Second_Millennium: FemaleMan_Meets_OncoMouse)* çalışmasına atıfta bulunur. Haraway, geleneksel "kan bağı" ve "aile" kavramları üzerinden kurulan bağların ötesinde, ortak amaçlar, dostluk ve çözümsüz kolektif acı zemininde şekillenen dayanışma modellerine olan ihtiyacı dile getirir (aktaran This is Essential Work, 2025).

Bu teorik yaklaşım, sergideki eserlerin ev içi emeği, özel alanın sınırlarından çıkarıp kamusal tartışma ve kolektif eylem zeminine taşıma amacını güçlendirir. Sanat, bu görünmeyen emeği sadece görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda politikleştirilmesi için bir zemin hazırlar.

3. GÖRÜNMEYEN EMEĞİN SANATSAL İZDÜŞÜMÜ: ESER ANALİZLERİ

3.1. Lara Sales: "I am not here! Am I?" ve Görünmeyen Emeğin Duygusal Ağırlığı



Görsel 1. Lara Sales, *I am not here! Am I?* serisinden örnekler, 2024. (Kaynak: This is Essential Work, 2025).

Lara Sales, otoportre çalışmasında hane içi mekanı karmaşa ve yorgunluk alanı olarak ortaya koymaktadır. Görsel 1'de yer alan iki fotoğraf Sales'in çocuğuyla birlikte geçirdiği zamanın yoğunluğunu, bakım emeğinin ise süreklilik arz eden tabiatını vurgulamaktır. Sales, kameraya dolaysız ve mimiksiz bir şekilde bakarak, seyircisini bu sıkışmış mekansal düzene katılmasını sağlar. Sales burada seyircisinden yardım talebinde bulunmaz sadece ''buradayım ama aslında yokum'' diyen bir yabancılaşmayı görünür hale getirir. Sanatçı, annelik rolünü normatifleştirmek yerine, ev içi emeğin kendisinde yarattığı duygusal tükenmişliği ve kimlik inşasının bu emek içinde nasıl dağıldığını söylem aracılığıyla temsil eder.

3.2. Alana Julia Ortiz: "Washing Clothes I" ve Hareket Halindeki Emek



Görsel 2. Alana Julia Ortiz, *Washing Clothes I*, 2024. (Kaynak: This is Essential Work, 2025).

Alana Julia Ortiz, çalışmasında kadın bedenini silüetleştiren bir uzun pozlama tekniği kullanmıştır. Ev içi emek, hem fiziksel hareketlilik hem de bu hareket içinde ''silikleşen'' kadını yansıtır. Görsel 2'de çamaşır yıkama ve asma işi gündelik yaşam pratiğinden ziyade zaman baskısı altında yürütülen ve süreklilik arz eden mücadele olarak tasarlanmıştır. Anlatısal kompozisyonun siyah-beyaz tercih edilmesi emeği estetik bir forma kavuşturmaktan daha çok emeğin rutinleşmesini ve harcanan enerjinin görünmezliğini odak noktası yapar. Ortiz'in söylemi, emeği bir görünmez temsile dönüştürerek, ev içi üretimin mekansal olarak var ama toplumsal olarak göz ardı edilen statüsünü problemleştirmektedir.

3.3. Jessie Edwards-Thomas: "Mothers & Machines" ve Endüstriyel-Evcil Gerilim



Görsel 3. Jessie Edwards-Thomas, *Mothers & Machines*, 2024. (Kaynak: This is Essential Work, 2025).

Jessie Edwards-Thomas, yapay zeka yoluyla yaptığı Görsel 3'teki kurgusunda, endüstriyel üretim yapısı ile çocuk bakımını bir arada yapılandırır. Fotoğrafta iş başındaki kadınlar disipline edilmiş beden duruşları ve masaların üzerindeki bebeklerle, bakım emeğinin bir endüstriyel sistem haline geldiğini açıkça görünür kılmaktadır. Bu arşiv estetiğiyle yapılandırılmış anlatı, tarihsel seyirde kadın emeğinin nasıl nesneleştirildiğini ve kadınlık rolünün çocuk bakımıyla kodlanışını söylemleştirir. Edwards-Thomas, çocuk bakımının sahici ve şefkatli tarafının, üretim piyasasının bir aracı gibi mekanikleştiğini göstermektedir. Sanatçı, kapitalist sistem ve toplumun, kadının emeğini (annelik) fabrikada çalışan bir işçi gibi tükettiğini ortaya koymaktadır.

3.4. Charlotte Warne Thomas: Kariyer Boşluğu ve Sürekli Kesintiye Uğrayan Emek



Görsel 4. Charlotte Warne Thomas, *Career gap (Interrupted)*, 2025. Vinil üzerine dijital baskı, 152x224 cm. (Kaynak: This is Essential Work, 2025).

Charlotte Warne Thomas, eserinde kadınların çocuk bakımını üstlenmesi nedeniyle kariyerlerine ara vermek zorunda kaldıklarını ve bu durumun sosyo-ekonomik eşitsizlikleri derinleştirdiğini ele almaktadır. Görsel 4'te resmi bir kapı üzerine yerleştirilmiş bu vinil çalışma, kapının her açılmasıyla kariyer boşluğunu görünür kılar. Bu boşluk, bacak arası boşluğunun fazla açılmasının verebileceği zarar metaforu üzerinden seyirciyi toplumsal cinsiyet ve kariyer arasındaki kırılgan dengeyi düşünmeye davet eder. Sanatçı, kariyer kapısının açılmasının, çocuk bakımı ve hamilelik sebebiyle sürekli yarıda kesilme halini görünür kılmaktadır. Aynı zamanda çalışmasıyla toplumdaki güzellik ve bakım dayatmalarına karşı bir eleştiri yapmaktadır. Thomas'ın söylemi, ücretsiz emek ve bakım emeğinin kadınların şimdiki ve gelecekteki yaşantılarında ekonomik sistemdeki görünmezliğini tartışmaya açmaktadır. Bu söylem, kadın emeğinin değerinin nasıl sistematik biçimde göz ardı edildiğini görünür kılmaktadır.

4. Sonuç ve Tartışma

Bu çalışma, feminist sanatın kadın emeğini görünür kılma pratiğini özgürleştirici bir kazanım olarak idealize etmek yerine, çelişkili ve çok katmanlı bir süreç olarak ele almıştır. *This is Essential Work* sergisinde incelenen eserler, bakım ve ev içi emeğin süreklilik, tekrar, bedensel tükenmişlik ve kimlik dağılması üzerinden nasıl deneyimlendiğini ortaya koymaktadır. Lara Sales'in otoportrelerinde annelik ve bakım emeği duygusal yabancılaşma üzerinden temsil edilirken; Alana Julia Ortiz'in çalışmasında hareket halindeki bedenin silikleşmesi, emeğin fiziksel varlığına rağmen toplumsal görünmezliğini vurgulamaktadır. Jessie Edwards-Thomas'ın endüstriyel estetiği, bakım emeğinin mekanikleşmesini ve kapitalist üretim mantığına eklemlenişini açığa çıkarırken; Charlotte Warne Thomas'ın çalışması, bakım emeğinin kadınların kariyer sürekliliğini nasıl kesintiye uğrattığını metaforik bir dille görünür kılmaktadır.

Bu temsiller, görünmeyen emeğin bireysel tercihlerden değil, toplumsal cinsiyet temelli iş bölümünden ve kapitalist üretim ilişkilerinden kaynaklanan yapısal bir sorun olduğunu göstermektedir. Ancak feminist sanatın bu emeği görünür kılma çabası, sanat piyasası ve kurumsal sergileme alanları içerisinde dolaşıma girdiğinde, eleştirdiği sistemin estetik ve ekonomik sınırlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum, görünürlüğün her zaman direniş üretmediğini; kimi zaman kadın emeğinin metalaştırılmasına hizmet edebileceğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak feminist sanat, görünmeyen emeği yalnızca temsil eden değil, bu temsilin politik etkilerini, sınırlarını ve risklerini de sorgulayan eleştirel bir pratik olarak değerlendirilmelidir. Görünürlük, feminist sanat bağlamında nihai bir hedef değil; sürekli müzakere edilen bir mücadele alanıdır.

KAYNAKÇA

Acar-Savran, G. (2011). Kadınların emeğini görünür kılmak: Marx'dan Delphy'ye bir ufuk taraması. *Praksis, 10*, 159-210.

Alp, K. (2014). Feminist sanatta beden ve yabancılaşma. *Art-e Sanat Dergisi, 7*(14), 338-365. https://doi.org/10.21602/sgsfsd.15289

Aydın Özel, K., & İlden, S. (2022). 2000'lerden günümüze sanatta feminizm ve kadın çalışmaları. *ASR Journal, 7*(43), 1283-1292. https://doi.org/10.29228/ASRJOURNAL.64957

Batu, T. (2023). Öykülerinde sanatçı kadınlar: Türkiye'de toplumsal cinsiyet ve sanat bağlamında özne olarak sanatçı. *Kadın / Woman 2000: Kadın Araştırmaları Dergisi, 23*(2), 81–100.

Belek Ersen, U. (2021). Bir feminist iktisat incelemesi: Olanaklar, sınırlar, tanımlar. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 11*(2), 647-658. https://doi.org/10.48146/odusobiad.942328

Demirtaş, M. (2019). Sanat sosyolojisi bağlamında sanatın sınırsızlığı ve toplumsal konumu üzerine. *OPUS International Journal of Society Researches, 10*(17), 1836-1852. https://doi.org/10.26466/opus.530180

Kocadoru, F. (2020). 1960 sonrası sanatta kadın sanatçıların eserlerinde feminist sanatın etkileri. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 5*(11), 51–58.

Korkmaz, F. D. (2006). *Eleştiri kuramı olarak feminizm ve sanata yansımaları: Feminist sanat* [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Öcal Çağlayan, S. (2025). Arlie Hochschild'in duygusal emek kavramı bağlamında feminist sanat. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR), 12*(124), 2173-2181.

Sankır, H. (2017). Sanatın öznesi ve nesnesi olarak kadın. *Kesit Akademi Dergisi, (11)*, 184-199.

Taşdemir, S. (2024). Kadın emeğinin üretim ve yeniden üretim süreçlerindeki yerine yönelik bir sorgulama. *Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni, 4*(6), 136-149. https://doi.org/10.60051/medbel.1499538

This Is Essential Work. (2025). *About*. https://www.thisisessentialwork.com/#2025about

KİŞİSEL OLANIN POLİTİKASI: KADIN SANAT PRATİKLERİNDE TRAVMA, TEMSİL VE KAMUSAL HAFIZA

Doç. Tuba BATU
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Kadın ve Aile Çalışmaları Yüksek Lisans Programı
ORCID: 0000-0003-0951-6620

Elif KÜFECİ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Kadın ve Aile Çalışmaları Yüksek Lisans Programı
ORCID: 0009-0006-2217-7204

ÖZET
Bu çalışma, feminist sanat pratiklerinde travmanın temsili ile kamusal hafızanın inşası arasındaki ilişkiyi "kişisel olan politiktir" önermesi ekseninde tartışmaktadır. 1970'lerden itibaren feminist teori, bireysel deneyimlerin toplumsal cinsiyet rejimleri, patriyarkal kurumlar ve tarihsel unutma mekanizmalarıyla iç içe geçtiğini vurgulamış; kadınların yaşadığı travmaların özel alanla sınırlı kalmayıp sanat yoluyla kamusal alanda görünürleştiğini göstermiştir. Makale, kadın sanatçıların beden, bellek, sessizlik, tekrar ve parçalanma gibi anlatı stratejileri üzerinden travmayı nasıl özgül bir estetik-politik dile dönüştürdüğünü incelemektedir.
Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analiziyle; feminist sanatın tarihsel/kurumsal çerçevesini, "kadınca" tartışmalarını, politik eylem ve kolektif üretim biçimlerini; travma, toplumsal bellek ve görsel kültür literatürüyle birlikte ele almaktadır. Artemisia Gentileschi, Ana Mendieta, Marina Abramović ve Valie Export gibi sanatçıların yanı sıra Türkiye bağlamında Şükran Moral, Nezaket Ekici ve Canan Şenol örnekleri üzerinden, bedenin hem travmanın taşıyıcısı hem de direnişin öznesi haline gelişini tartışmaktadır. Özellikle kamusal alanda gerçekleşen performans ve müdahalelerin, izleyiciyi tanıklığa çağırarak bireysel acıyı kolektif farkındalığa dönüştüren bir "dayanışma estetiği" ürettiği ileri sürülmektedir.
Sonuç olarak çalışma, kadın sanatında travmanın estetize edilmesinden ziyade paylaşılması ve politikleştirilmesi yoluyla, kamusal hafızada alternatif hatırlama biçimlerinin kurulduğunu; sanatın hem yüzleşme hem de toplumsal dönüşüm için eleştirel bir alan açtığını savunur.
Anahtar Kelimeler: Kadın, Sanat, Travma, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm.

THE PERSONAL AS POLITICAL: TRAUMA, REPRESENTATION, AND PUBLIC MEMORY IN WOMEN'S ARTISTIC PRACTICES

ABSTRACT
This paper examines the relationship between trauma, representation, and public memory in feminist art practices through the lens of the feminist dictum "the personal is political." Since the 1970s, feminist theory has foregrounded how personal experience is entangled with gender regimes, patriarchal institutions, and historical mechanisms of forgetting. Within this framework, women's traumatic experiences—whether individual or collective—do not remain confined to the private sphere; rather, they gain visibility by being translated into artistic forms that circulate in public space. The study investigates how women artists transform trauma into an aesthetic-political language through strategies such as embodiment, memory work, silence, repetition, fragmentation, and performative inscription.

Methodologically, the paper employs qualitative document analysis, synthesizing key debates in feminist art history, memory studies, and visual culture. It addresses the historical and institutional formation of feminist art, the contested notion of "feminine" aesthetics, and the role of political action and collective practices. Through emblematic cases—Artemisia Gentileschi, Ana Mendieta, Marina Abramović, and Valie Export—alongside Turkey-based examples such as Şükran Moral, Nezaket Ekici, and Canan Şenol, the paper argues that the body becomes both the carrier of trauma and an agent of resistance. In particular, performances and interventions staged in public space reposition the viewer as a witness, enabling a shift from isolated suffering toward shared recognition and collective accountability.

The paper concludes that feminist art practices do not merely aestheticize pain; they politicize and communalize it, producing alternative modes of remembrance within public memory. In doing so, art operates as a critical site for confrontation, testimony, and social transformation.

Keywords: Woman, Art, Trauma, Gender, Feminism

1. GİRİŞ

1970'lerden itibaren feminist teori, "kişisel olan politiktir" söylemiyle bireysel deneyimlerin toplumsal, kültürel ve politik yapılarla nasıl iç içe geçtiğini vurgulamıştır. Bu çerçevede kadınların yaşadığı travmalar ister bireysel ister kolektif düzeyde olsun yalnızca özel alanın sınırlarında kalmamış, sanat yoluyla kamusal alana taşınarak görünürlük kazanmıştır. Kadın sanatçılar, beden, bellek, sessizlik ve direniş gibi temalar üzerinden kişisel hikâyelerini ifade ederken, bu anlatılar aynı zamanda patriyarkal yapılar, toplumsal cinsiyet rolleri ve tarihsel unutma mekanizmalarına yönelik bir eleştiri üretmiştir.

Travmanın sanat aracılığıyla temsili, yalnızca bireysel iyileşme sürecine katkı sunmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal hafızanın yeniden inşasında da önemli bir rol oynar. Özellikle Türkiye'de ve küresel ölçekte kadın sanat pratikleri, bastırılmış ya da görmezden gelinmiş deneyimleri estetik bir dil aracılığıyla kamusal alana taşıyarak alternatif bir hatırlama biçimi yaratmıştır. Bu noktada kadın sanatçıların üretimleri, hem kişisel travmaların politik anlamını açığa çıkaran bir direniş alanı hem de toplumsal yüzleşmenin mümkün olduğu bir hafıza mekânı olarak okunabilir

Bu çalışma, kadın sanat pratiklerinde travma ve temsil ilişkisini feminist teori, hafıza çalışmaları ve görsel kültür bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Kişisel deneyimlerin sanat yoluyla politik bir dile dönüşme süreçleri, bu dönüşümün kamusal hafıza üzerindeki etkileri ve kadın sanatının bu bağlamda üstlendiği dönüştürücü rol, çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır.

2. YÖNTEM

2.1. Feminist Sanatın Politik Dili

2.1.1. Feminizmin Tarihsel Ve Kurumsal Çerçevesi Görünmeyen Emeğin Tanımı ve Toplumsal Cinsiyetle İlişkisi

Feminizm hem kuramsal bir yaklaşım hem de toplumsal ve siyasal bir hareket olarak 19. yüzyılın ortalarında Amerika ve Avrupa'da belirgin biçimde kendini göstermektedir (Alp,2014:338-365). Feminizm, kadınların toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda erkeklerle eşit hak ve fırsatlara sahip olmasını amaçlayan bir düşünsel ve toplumsal harekettir. 18. yüzyıldan itibaren, özellikle Aydınlanma dönemi sonrasında, ataerkil toplumsal yapının ve bu yapıyı destekleyen kurumların eleştirisine yönelmiş; cinsiyet temelli eşitsizlikleri sorgulayan, kadınların meşru haklarını elde etme mücadelesini teorik ve pratik düzlemde sürdüren bir kuramsal yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır (Güngör,2018: 105-116).

Feminizm, kadınlarla erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin ortadan kaldırılmasını ve toplumsal cinsiyetle ilgili tutumların eşdeğer hale gelmesi yönünde toplumsal dönüşüm hedeflemektedir (Dönmez Aydın, 2016: 29-49.) Yalnızca teorik bir yaklaşım olmanın ötesinde; kadınların karar alma hakkını, insan onurunu ve cinsiyet temelli hiyerarşilerin ortadan kalkmasını hedefleyen politik bir harekettir (Kayhan,1999). Kadınların günlük yaşamda haklarını savunmasına, karar verme süreçlerine katılmasına ve toplumsal yapıları dönüştürmesine yönelik de eylemler de içermektedir. Çünkü feminizm, yalnızca kuramsal bir düşünce sistemi değil; kadınların karar alma süreçlerinde aktif rol almasını sağlayan, eşitlik için sahada karşılığı olan bir kavramdır (İmançer, 2002: 151-169). Daha önce küçümseyici bir ifade olan 'kadıncılık' ile nitelenen, güncelde ise erkek düşmanlığı olarak yanlış anlaşılan feminizm; kadınların toplumsal yaşama katılımını zorlaştıran tüm ayrımcı engelleri ortadan kaldırma ve onlara, iş, siyaset, spor gibi yasaklanmış gibi duran alanlarda başarılı olabilecekleri inancını kazandırma uğraşını temsil eder (Bircan,2019). Özellikle çağdaş feminizmin temeli olarak görülen 1960'lı yılların feministleri, aile, iş hayatı ve siyasette eşitliği sağlamaya odaklanan çalışmalara imza atmıştır. Bu aktivistler; ötekileştirme, dışlanma ve baskı alanlarını tespit ederek, toplumda süregelen ve geleneksel kabul gören "erkek üstünlüğü" varsayımını toplumsal, felsefi ve siyasi boyutlarda ayrıntılı biçimde incelemişlerdir (Arat,2010).

2.1. 2. Feminist Sanatın Ortaya Çıkışı

Sanattaki Feminist hareketin doğuşu 1960'ların sonlarına denk gelmektedir; bu akım, önceki feminist hareketlerin zemininde yükselmiş ve siyasi aktivizmin yönlendirici etkisi altında gelişimini sürdürmüştür (Gouma-Peterson, Matthews, 2012: 33-75). Söz konusu çalışmalar; feminizmin genel hedefleri olan toplumsal, hukuki ve cinsel eşitlik ile kadın haklarının korunması gibi ilkeleri, sanatsal üretimleri aracılığıyla temsil etmeyi amaçlayan sanatçılar tarafından hayata geçirilmiş ve sürdürülmektedir Kadınların sanatsal üretim yoluyla kendilerini ifade etme çabası, özellikle modern sanat akımı içinde feminizmin etkisiyle hayata geçmektedir (Bircan;2019:109-117).

Feminist sanatçılar, toplumsal farkındalığı artırmak amacıyla, eserlerinde kadına yönelik şiddet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi konuları işleyerek, sanatı bu meseleleri görünür kılmak için bir araç olarak kullanmayı hedeflemektedirler (Alsan,2024; 165-182.). Sanatın; toplumsal normların yeniden gözden geçirilmesine zemin hazırlayan, sessiz kalmış deneyimleri görünür kılan ve izleyiciyi edilgen bir durumdan çıkarıp zihinsel bir eyleme teşvik eden nitelikleri, feminist yaklaşımla bütünleştiğinde dönüştürücü bir güce ulaşmaktadır (Mollaer, Ural,2025; 416-430).

Feminist sanat hareketi sayesinde, tarih boyunca görmezden gelinen kadın sanatçılar kendilerine yer bulabilmiş; bu durum, sanat tarihi anlatılarının kadın sanatçıların katkılarını öne çıkaracak şekilde yeniden yapılandırılmasına yol açmış ve sanat kurumlarındaki kadın sanatçı sayısında önemli bir artışa neden olmuştur (Güngör,2018: 105-116). Sanat tarihçisi Amerikalı Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, 1970'li yıllarda erkek egemen bir akademik alan olarak şekillenen sanat tarihinin, yalnızca kadınları değil, aynı zamanda birçok ötekileşmiş grubu da dışlamasına karşı bir duruş sergilemektedir (Dönmez Aydın,2016; 29-49.). Linda Nochlin'in 1971'de yayımlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesi, sanattaki feminist yaklaşımın akademik bir tepkisi olarak öne çıkmıştır. Bu makalenin en önemli katkısı, erkek egemenliğindeki sanat tarihinin kadınlar dahil her 'öteki'ni dışlama biçimlerini sorunsallaştırarak irdeleme ihtiyacını ortaya koymasıdır (Antmen, 2008: 242).

Linda Nochlin, konuyu tarihsel süreçteki eğitim ve kurumsal yapılar bağlamında ele alırken, aynı zamanda çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla hayata geçirilen "Yemek Daveti" (The Dinner Party) adlı eser aracılığıyla kadınların ortak bir dava uğruna sergilediği kolektif çalışma ruhunu ve çabasını gözler önüne sermiştir (Antmen, 2008: 239). Tarih boyunca kadınların göz ardı edildiği ve demokratik yaklaşımlardan yoksun bırakıldığı her duruma yanıt olarak, üçgen şeklindeki bu sofra (bkz. Görüntü 1), pek çok önemli kadının hatırasını canlandırmayı amaçlayan ve kadın dayanışmasına adanmış simgesel bir anıt işlevi görmektedir. (Güngör,2018: 105-116).

2.1.3. Kadın Bedeni, Temsil ve "Kadınca" Tartışması

Antmen, feminist sanatın 1960'lardan günümüze uzanan süreçte çeşitli ve yoğun bir üretimi kapsadığını belirtir. Bu kapsam dâhilinde, resim ve heykel gibi geleneksel çalışma türlerinden önemli eserlerin ortaya çıktığını ifade eder (Antmen, 2008: 239). Feminist temaların ağırlıklı olduğu sanatsal üretimlerde ve sanat metinlerinde, "kadın", "kadınlık" ve "kadınca" gibi temel kavramlar sürekli olarak sorgulanır. Bu sorgulama süreci içinde, bir yandan kadın deneyimi, kadın duyarlığı, kadınca yaratıcılık ve kadınca hayal gücü gibi odakların sanat eserleri yoluyla görünür kılınmasını savunan bir görüş baskın durumdadır (Export, 2015: 354; Kelly, 2015: 311). Ancak, bu "kadınca" nitelikleri yücelten yaklaşımın, biyolojik belirlenimciliğe (determinizm) geri dönüş anlamına geldiğini düşünen bir karşıt görüş de bulunmaktadır (Mainardi, 1972: 227; Parker, 2015: 234). Sanat tarihçisi Parker (1984), kendi ifadesiyle "nakış sanatının" böyle bir tehlikeli örnek teşkil ettiğini, nakışın kültürel bir uygulama olmasına rağmen her zaman evi ve bakire stereotipini çağrıştırdığını ifade eder. Bu çağrışımların biyolojik cinsiyetle ilgisi olduğunu kabul eden Parker, öte yandan "kadın"lığın toplumsal bir inşa olduğunu, "kadınsı" olanın kadınlara atfedilen niteliklerin toplamı olduğunu belirtir. Bu kavramlar "kişisel olan politiktir" sloganının oluşumuna katkı sağlarken kadınlar arasındaki farklılıkların görünmez kılınmasına da neden olur (Kelly, 2015: 314).

2.1.4. Feminist Sanatta Politik Eylem ve Kolektif Pratikler

Feminist temaların işlendiği sanat eserlerinin karakteristik özellikleri arasında politik ve eylemci bir nitelik taşımaları bulunmaktadır. Bu eserlerin üretiminde, sadece sanat yapıtının konusu değil; aynı zamanda kim tarafından üretildiği ve hangi amaçların (saiklerin) göz önüne alındığı gibi sorular da gündeme gelmektedir. Kadın sanatçılar bireysel çalışmalar yaptıkları gibi, kolektif üretim biçimlerini de sıklıkla kullanırlar. Bu örgütlenme genellikle kadınların kendi özel ilgi alanları, kimlikleri ve farklılıkları etrafında gerçekleşir (Robinson, 2015: 47). Feminist gruplar bu tür örgütlenmeler aracılığıyla, baskın olan ataerkil düzeni protesto etme, cinsiyetler arasında eşitliği tesis etme ve dezavantajlı cinslerin toplum içindeki statülerini dönüştürme odaklı eylemler yaparlar (Dekel, 2013: 14). Sanatta cinsel ve ırksal ayrımcılığı ortadan kaldırmak, feminist bakış açısıyla kapsayıcı bir sanat tarihi metni oluşturmak, kadın sanatçıların eserlerini gündeme taşımak ve kadın bedeninin sanatta yalnızca bir imge olarak kullanılmasını eleştirmek, bu feminist örgütlenmelerin esas hedefleridir (Nyberg ve Gustavsson, 2015: 126; Robinson, 2015: 68). Feminist sanat tartışmalarında kabul gören yaygın görüşlerden biri, sanatın politik bir yönü olduğu ve bu yönün feminist politikayla birlikte ele alınması gerektiğidir. Bu görüşü destekleyen Lippard, her sanatçının politik bir gündem benimsemesi gerektiğini savunur. Ona göre bu yaklaşım, güzel sanatlar ile toplumsal eylem ve kuramı birleştirerek mevcut politik sisteme karşı eleştirel fikirlerin üretilmesine olanak sağlayacaktır (2015: 69). Sanatçıların kendi politik gündemlerini yansıttığı sanat yapıtları hem feminist düşünce hem de toplumsal eylemciliğe dayanan entelektüel ve politik yaklaşımlar için bir kesişme noktası görevi görür (Dekel, 2013: 3).

Bu sayede, günümüz feminist temalı sanat eserlerinin, baskın (hegemonik) cinsel ve ırksal ideolojilerin toplumsal inşalar olduğunu açığa çıkaran politik gündemin bir metaforu olarak işlev gördüğü ifade edilmektedir (Arakistain, 2015: 33). Feminist sanatın politik dili, kadınların yaşamış oldukları deneyimleri görünür kılmakta ve bastırılmış duygu ve anlatıları kamusal alana taşıma potansiyeli ile öne çıkmaktadır. Bu bağlamda travma, kadın sanat pratiklerinde hem bireysel deneyimin hem de kolektif hafızanın şekillenmesinde temel bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle bir sonraki bölümde travma, hafıza ve temsil arasındaki ilişki feminist sanat bağlamında ele alınacaktır.

2.2. Travma, Hafıza ve Temsil İlişkisi

2.2.1. Travma ve Toplumsal Bellek

Travma kavramının kökeni, Antik Yunanca 'da yer alan trōma (τραύμα) kelimesine dayanmakta olup, etimolojik incelemede, travmanın esasen yara anlamına geldiği görülür ve bu kelime, titrōskein (yaralamak) ile tetrainein (delip geçmek, içine işlemek) fiilleriyle aynı kökten gelmektedir (Kolaitis & Olff, 2017). Caruth'a (1996: 3) göre travma, modern tıp ve psikoloji bağlamında, bedenin ve zihnin birlikte yaşadığı bir yara olarak tanımlanmaktadır (Caruth, 1996: 3). Olumsuz yaşam deneyimleri, bireyin zihninde ve duygusal yapısında düzenlenmesi güç izler bıraktığında travmadan söz etmek mümkündür (Kapar,2017). Travmatik deneyimler, birey ya da toplum düzeyinde tedirginlik, acı, öfke, çaresizlik, yalnızlık ve yabancılaşma gibi çeşitli duygusal ve psikolojik etkiler yaratabilmektedir. Bu etkiler, yalnızca içsel bir süreçle sınırlı kalmayarak, bireyin ya da toplumun başkalarıyla kurduğu ilişkileri de derinden etkilemektedir. Bu bağlamda sanat, travmatik deneyimlerle yüzleşmenin ve bu deneyimleri görünür kılmanın önemli yollarından biri olarak öne çıkmaktadır (Demir;2021: 189-200). Rank ve Sachs'e göre sanatsal yaratım, bireyin yaşamda karşılaştığı acı verici deneyimlerle baş etmesinin bir yolu olarak işlev görmektedir. Sanat yapıtı, güçlü zihinsel etkilerin imgelem dünyasında dönüştürülmesiyle ortaya çıkmakta ve bu dönüşüm süreci haz ve rahatlama duygusunu beraberinde getirmektedir (Chessick, 1999, s. 270). Sanatçıların üretimlerinde, çocuklukta yaşanan hastalık, korku, ölüm ya da şiddet gibi travmatik deneyimlerin etkisi önemli bir yer tutmaktadır. Aynı zamanda savaş, salgın ve ekonomik krizler gibi toplumsal ölçekte yaşanan travmaların da sanat eserlerinde tekrar eden temalar arasında yer aldığı söylenebilir (Demir;2021: 189-200). Travmatik deneyimlerin kalıcı etkileri, yalnızca yaşandıkları anla sınırlı kalmayarak bellek aracılığıyla zaman içinde yeniden üretilmekte ve anlam kazanmaktadır. Bellek, insanlığın bilgi üretimi ve aktarımı açısından önemli bir işlev üstlenmiş olsa da hatırlanan deneyimlerin her zaman olumlu içerikler taşımadığı bilinmektedir. Belleğin işleyişi, yalnızca doğal bir yetiyle sınırlı olmayıp, öğrenme, tekrar ve kültürel pratiklerle şekillenen bir süreçtir. Bu bağlamda bellek, doğuştan gelen kapasite ile bilinçli çaba ve sanatsal üretimin etkileşimi sonucunda oluşan dinamik bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Carruthers, 2008, s. 110). Bellek, bireyin hatıralarını, deneyimlerini ve hayal gücünü içinde barındıran; kimliğin ve geçmişle kurulan ilişkinin temelini oluşturan bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Birey, deneyimlediklerini ve öğrendiklerini anlamlandırma ve aktarma ihtiyacı duyar; bu deneyimler kimi zaman kişisel, kimi zaman toplumsal nitelik taşımakla birlikte, çoğu durumda travmatik yaşantılar etrafında şekillenmektedir (Avcu,2019: 627-646).

Toplumsal bellek, bireylerin doğrudan yaşamadıkları geçmişe dair bilgileri kültürel araçlar yoluyla edinmeleriyle şekillenmektedir. Bu bağlamda bireysel hafıza, toplumsal ve kültürel formlar aracılığıyla inşa edilen bir süreç olarak değerlendirilmektedir (Schudson, 1997, s. 348). Toplumsal bellek, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurarak bireyin zaman içinde konumlanmasını mümkün kılan; kimliğin oluşumunda kurucu bir işlev üstlenen özel bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Birey, toplumsal yaşam içinde varlığını sürdürürken, birlikte yaşamanın getirdiği zorluklarla baş etmeye çalışmakta; aynı zamanda bu birliktelik içerisinde üretilen yaşam biçimlerini, değerleri ve inançları koruyarak ait olduğu toplumsal yapının sürekliliğini sağlamaya yönelmektedir. Bu süreç, toplumsal deneyimlerin ve ortak hafızanın kuşaklar arası aktarımı yoluyla devamlılık kazanmasını mümkün kılmaktadır. Sanat, bu aktarım sürecinde bireysel deneyimlerin kamusal alanda dolaşıma girmesini sağlayarak toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir kültürel araç olarak işlev görmektedir. (Atik ve Erdoğan,2014:1-16).

2.2.2. Sanatta Travmanın Dili

Travma, sanat alanında yalnızca bireysel bir deneyimin temsili olarak değil, aynı zamanda sanatçının yaratıcı sürecini biçimlendiren dönüştürücü bir güç olarak ele alınmaktadır. Travmatik deneyimler, doğrudan dile getirilemeyen, sözel anlatımın sınırlarını aşan ve çoğu zaman dolaylı ifade biçimlerine ihtiyaç duyan yaşantılar olarak sanatın özgül bir dil geliştirmesine zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda sanat, travmanın bastırılan, ertelenen ya da parçalı biçimde hatırlanan yönlerinin görünür kılındığı önemli bir ifade alanı sunmaktadır (Demir, 2021). Sanatta travmanın dili, çoğu zaman süreksizlik, tekrar, parçalanma ve sessizlik gibi anlatı stratejileri üzerinden kurulmaktadır. Travmatik deneyimin lineer bir zaman algısıyla aktarılmasının güç olması, sanatsal üretimde kopuk anlatılar, bozulmuş formlar ve tamamlanmamış imgeler aracılığıyla temsil edilmesine neden olmaktadır. Sevinç'e (2019) göre sanatta travmatik unsur, estetik bir tema olmanın ötesinde, sanat yapıtının biçimsel yapısını belirleyen temel bir etkendir. Bu nedenle travma, yalnızca anlatılan bir içerik değil, aynı zamanda sanat yapıtının dilini kuran bir yapı taşı olarak değerlendirilmektedir. Travmanın sanatsal üretimdeki rolü, sanatçının yaratıcı süreciyle de yakından ilişkilidir. Kapar (2017), travmanın sanatçının yaratıcı sürecine olan katkısını kathartik bir çerçevede ele almakta; sanatsal üretimi, bireyin yaşadığı acı ve kırılmalarla baş etme ve bu deneyimleri dönüştürme biçimi olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşımda sanat, travmanın doğrudan iyileştirildiği bir alan olmaktan ziyade, travmatik deneyimin anlamlandırılabildiği ve dışavurulabildiği bir mecra olarak öne çıkmaktadır. Benzer biçimde Cantekin ve Atalay (2020), travmanın yaratıcı etkinliği besleyen bir unsur olarak işlev görebildiğini; sanatçının yaşadığı travmatik deneyimlerin, üretim sürecinde yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanıdığını belirtmektedir. Sanatta travmanın dili çoğu zaman beden üzerinden kurulmaktadır. Travmatik deneyimlerin bedende bıraktığı izler, sanat yapıtlarında parçalanmış, yaralanmış ya da silinmiş beden imgeleri aracılığıyla temsil edilmektedir. Altaş'a (2025) göre çağdaş sanatta bedenin parçalanışı, travmatik deneyimlerin görsel karşılığı olarak okunabilir; beden, travmanın hem taşıyıcısı hem de anlatıcısı haline gelmektedir. Bu tür temsiller, travmanın yalnızca zihinsel değil, bedensel bir deneyim olduğuna işaret etmektedir.

Kadın temsilleri bağlamında travmanın sanatsal ifadesi, beden ve kimlik ilişkisi üzerinden daha da görünür hale gelmektedir. Uysal (2024), Willem de Kooning'in resimlerinde kadın bedeninin parçalı ve bozulmuş biçimlerde temsil edilmesini, sanatçının travmatik geçmişiyle ilişkilendirerek okumaktadır. Bu tür temsiller, travmanın kadın bedeni üzerindeki yıkıcı etkilerini dolaylı ve simgesel bir dille ortaya koymakta; beden, travmanın izlerini taşıyan bir yüzey olarak işlev görmektedir. Travmanın sanatsal dilinin oluşumunda dışavurumcu yaklaşımlar da önemli bir yer tutmaktadır. Çelikbaş (2019), dışavurumcu sanat terapisi bağlamında sanatsal üretimin, bastırılmış duyguların açığa çıkarılmasına ve travmatik yaşantıların sembolik düzeyde ifade edilmesine olanak sağladığını belirtmektedir. Bu yaklaşım, sanatı yalnızca estetik bir pratik olarak değil, aynı zamanda duygusal ve psikolojik bir dışavurum alanı olarak konumlandırmaktadır.

Altıkardeş (2023) ise kolektif travmalarla çalışan sanat terapisi uygulamalarında sanatsal yaratımın hem üretici hem de bakım verenler için özbakımı destekleyici bir işlev gördüğünü vurgulamaktadır. Sanatta travmanın dili, bireysel deneyimlerin ötesinde kolektif hafızayla da ilişki kurmaktadır. Savaş, göç, şiddet ve toplumsal yıkımlar gibi kolektif travmalar, sanatsal üretimde ortak imgeler ve anlatı biçimleri aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Demir'e (2021) göre çağdaş sanatta travmayla yüzleşme, yalnızca bireysel bir iyileşme süreci değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın inşasına katkı sunan bir tanıklık biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sanat, travmatik geçmişle yüzleşmenin ve bu geçmişi kamusal alanda görünür kılmanın araçlarından biri haline gelmektedir.

Sonuç olarak sanatta travmanın dili, söze dökülemeyen deneyimlerin imge, beden, biçim ve tekrar yoluyla ifade edildiği özgül bir anlatı alanı sunmaktadır. Travma, sanatsal üretimde yalnızca temsil edilen bir tema değil; sanatçının yaratıcı sürecini, estetik tercihlerini ve ifade biçimlerini belirleyen temel bir dinamik olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle sanat, travmatik deneyimlerin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde anlamlandırılmasına olanak tanıyan güçlü bir ifade alanı oluşturmaktadır.

2. 3. Kamusal Sanat, Performans ve Beden Politikaları

Kamusal sanat ve performans pratikleri, feminist sanat bağlamında bedenin politik bir ifade alanı olarak yeniden tanımlandığı üretim biçimleri sunmaktadır. Kadın sanatçılar, kendi bedenlerini sanatsal bir araç olarak kullanarak, tarihsel olarak denetim altında tutulmuş kadın bedeni temsillerine karşı eleştirel bir söylem geliştirmektedir (Alp, 2014; Karagöz, 2021). Bu pratiklerde beden, yalnızca estetik bir nesne değil; toplumsal cinsiyet normlarının, şiddetin ve iktidar ilişkilerinin doğrudan ifşa edildiği bir anlatı yüzeyi olarak konumlanmaktadır (Sarıkaya & Savaş, 2025). Kamusal alanda gerçekleştirilen performanslar, travmatik deneyimlerin bireysel düzeyden çıkarılarak kolektif hafıza ile ilişkilendirilmesine olanak tanımaktadır. Kadın sanatçılar, kayıp, yas ve şiddet gibi deneyimleri kamusal mekâna taşıyarak bu deneyimlerin görünürlüğünü artırmakta ve izleyiciyi tanıklık konumuna yerleştirmektedir (Alsan, 2023; Özel & İlden, 2024). Bu bağlamda performans sanatı, travmanın yeniden sahnelenmesi yoluyla iz bırakma ve hafıza oluşturma işlevi görmektedir (Tekinalp, 2025). Feminist sanat pratiklerinde dayanışma estetiği, kişisel deneyimlerin kolektif bir politik dile dönüşmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Sinan ve Enveroğlu'na (2025) göre feminist temellük pratikleri, kadın bedeninin nesneleştirilmesine karşı geliştirilen kolektif bir karşı duruş üretmekte; bireysel acılar ortak bir toplumsal eleştirinin parçası hâline gelmektedir. Benzer biçimde Bagherifam (2019), çağdaş sanatta kadın imgesinin postfeminist yaklaşımlar çerçevesinde bireysel kimlik anlatılarından kolektif eleştirel temsillere yöneldiğini vurgulamaktadır.

Marina Abramović'in Rhythm serisi, bedenin sınırları, dayanıklılığı ve şiddetle kurduğu ilişkiyi kamusal alanda görünür kılan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Abramović, performanslarında kendi bedenini izleyiciye açık bir deney alanına dönüştürerek, bedenin edilgen bir nesne olmaktan çıkıp direnişin aktif bir öznesi haline geldiğini göstermektedir (Alp, 2014). Türkiye bağlamında Şükran Moral'in Hamam performansı ise kadın bedeninin kültürel ve mekânsal denetimine yönelik eleştirel bir müdahale olarak okunmakta; kamusal alanın feminist bir direniş ve ifşa mekânı olarak yeniden işlevlendirilmesine örnek teşkil etmektedir (Karagöz, 2024). Literatürde kamusal sanat, performans ve beden politikaları bağlamında tartışılan bu yaklaşımlar, kadın sanatçıların üretimlerinde somut görsel ve bedensel pratikler aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır. Travma, beden ve kamusal alan ilişkisini doğrudan sahneleyen bu sanat pratikleri, kuramsal tartışmaların görsel karşılıklarını sunmaktadır. Bu doğrultuda aşağıda, feminist performans ve kamusal sanat bağlamında sıkça referans verilen bazı örnek çalışmalar yer almaktadır.

Artemisia Gentileschi (1593–1652/53), sanat eğitimini öncelikle ressam olan babası Orazio Gentileschi'den almış, bunun yanı sıra dönemin farklı sanatçılarıyla da çalışma olanağı bulmuştur. Babasıyla birlikte üretimde bulunan sanatçı, yaşamının büyük bir bölümünü İtalya'da geçirmiş, ilerleyen yıllarda ise Napoli'ye yerleşmiştir. Gentileschi'nin günümüze ulaşan mektupları, 17. yüzyılda bir kadın sanatçının kendi yetkinliğini sürekli olarak kanıtlamak zorunda kaldığını göstermektedir. Sanatçı, bu yazışmalarda ürettiği eserlerin başka sanatçıların tekrarından ibaret olmadığını, özgün konulara ve güçlü bir sanatsal dile sahip olduğunu vurgulama gereği duymuştur. Kendini savunurken kullandığı "Bu kadının ruhunda Sezar'ın özünü bulacaksınız" ifadesi, erkek egemen bir sanat ortamında bir kadın olarak var olma mücadelesini açıkça ortaya koymaktadır (Parker & Pollock, 2024, s. 74).

Gentileschi'nin yaşam öyküsü, yalnızca sanatsal üretimiyle değil, maruz kaldığı travmatik deneyimlerle de şekillenmiştir. Sanatçının eğitim aldığı Agostino Tassi tarafından cinsel saldırıya uğraması ve bu olayın ardından açılan davada ifadesinin doğruluğunu kanıtlamak amacıyla işkenceye maruz bırakılması, kaynaklarda sıklıkla yer almaktadır. Bu süreçte Gentileschi, dönemin toplumsal ve ahlaki yargıları doğrultusunda "şehvet düşkünü" ya da "erken gelişmiş" bir kadın olarak damgalanmış; aynı zamanda eserleri, erkeklerden hoşlanmadığına dair çelişkili yorumlara da konu edilmiştir. Bu söylemler, sanatçının hem kişisel yaşamının hem de sanatsal üretiminin ataerkil bakış açısıyla nasıl çarpıtıldığını göstermektedir. Gentileschi'nin resimlerinde tekrar eden güçlü kadın figürleri, bu bağlamda ayrı bir önem taşımaktadır. Sanatçı, özellikle düşman komutan Holofernes'i öldüren Judith'in hikâyesini defalarca resmetmiş ve bu anlatıyı kadın öznenin eyleyiciliği üzerinden yeniden kurmuştur (bkz. Görsel 12). Dikkatle kurgulanmış kompozisyonlarda Judith figürü, eylemin merkezinde yer alan, kararlı, güçlü ve kontrol sahibi bir özne olarak temsil edilmektedir. Bu temsillerde dikkat çeken unsur, Gentileschi'nin kadın karakterlere verdiği belirgin ağırlık ve onları edilgen figürler olarak değil, aktif ve dönüştürücü özne konumunda ele almasıdır. Sanatçının güçlü kadın karakterleri merkezine alan üretimleri, kadınları ikincil konumda betimleyen yerleşik sanatsal ve toplumsal kalıplara yönelik bilinçli bir müdahale olarak değerlendirilmektedir (Parker & Pollock, 2024, s. 75–76).

1948 yılında Havana'da dünyaya gelen Ana Mendieta, çocukluk yıllarını Küba'da geçirmiştir. Küba Devrimi sonrasında, Amerikan istihbarat örgütü CIA tarafından çocukların ailelerinden koparılarak Sovyet çalışma kamplarına gönderileceğine dair söylentilerin yayılması üzerine, Mendieta ve kız kardeşi Katolik Kilisesi'nin de desteğiyle Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderilmiştir. Ailelerinden zorunlu biçimde ayrılan kardeşler, bir süre toplama kampında tutulmuş, ardından kilise organizasyonu aracılığıyla gönüllü ailelerin yanına yerleştirilerek Iowa eyaletine götürülmüştür. Bu zorunlu göç deneyimi, Iowa'daki ilk yıllarında karşılaştığı ırkçı tutumlar ve tacizlerle birleşerek Mendieta'nın sanatsal üretimini derinden etkileyen bir travmatik arka plan oluşturmuştur. Sanatçının ilerleyen yıllarda beden, toprak ve doğa üzerinden geliştirdiği çalışmalar; aidiyet, kimlik ve cinsiyet gibi kültürel olarak inşa edilmiş kavramları sorguladığı bir ifade alanına dönüşmüştür (Balkır, 2018, s. 252–253).

Mendieta'nın bu sorgulayıcı yaklaşımının en belirgin örneklerinden biri Silueta serisidir (bkz. Görsel 13). Bu seride sanatçı, kadın bedeni ile toprak arasında kurduğu ilişki üzerinden, kadın gücü, şefkat ve doğurganlık gibi "kadınsı" olarak kodlanan niteliklere tinsel anlamlar yüklemektedir. Silueta çalışmaları, kimi yorumlarda "yitik tanrıça" mitleri ya da anaerkil kültürlere duyulan feminist bir ilginin yeniden canlandırılması olarak değerlendirilmekte; bu yönüyle Mendieta'nın çocuklukta yaşadığı kopuş ve aidiyetsizlik deneyimleriyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Kadınların "toprak ana" ile kurduğu ilişkiye dayanan ritüel ve inançların bedensel performans yoluyla görünür kılındığı bu seriye ilişkin olarak Mendieta, toprak ile kadın bedeni arasında bilinçli bir diyalog kurduğunu ifade etmektedir.

Sanatçı, doğadan koparılmış olma hissinin yarattığı derin etkiyle, sanatsal üretimini evrenle yeniden bağ kurma ve "ana kucağına dönüş" olarak tanımlamakta; bedenini toprakla bütünleştirerek doğanın bir uzantısı haline geldiğini vurgulamaktadır (Jones, 2014, s. 307). Mendieta'ya göre sanat, kalıcılık iddiası taşıdığında gerçekliğini ve dönüştürücü gücünü yitirmektedir. Sanatçı, 1972 yılında Iowa Üniversitesi Intermedia programını tamamladıktan sonra resim sanatını terk etmiş; bu kararını, resmin ifade etmek istediklerini yeterince "gerçek" kılmadığını fark etmesiyle açıklamıştır. Mendieta, sanatının imgelerinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda büyüsel ve dönüştürücü bir güce sahip olmasını arzuladığını belirtmiştir (Balkır, 2018, s. 252–253). Bu yaklaşım, onun sanatsal pratiğinde bedenin ve doğanın doğrudan malzeme haline gelmesini beraberinde getirmiştir. Balkır'a (2018) göre Mendieta, dünyanın nesnel bir bakışla sabitlenmiş temsillerinin, aradığı hakikate ulaşmak için yetersiz olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle bedenini mekân ve zamanın içine ekleyerek, geçici ve iz bırakan işler üretmeyi tercih etmiştir. Sanatçının üretimlerinde sınır, geçiş ve geçicilik kavramları merkezi bir konumda yer almakta; bu kavramlar Silueta serisinin de temelini oluşturmaktadır. Mendieta, bu temalar üzerinden hem kişisel travmalarını hem de kültürel ve tarihsel bağlamda kadın bedenine yüklenen anlamları yeniden yorumlamaktadır (Balkır, 2018, s. 253–254).

Beden sanatının önemli temsilcilerinden Marina Abramović, performanslarında kendi bedenini merkeze alarak fiziksel ve zihinsel sınırları zorlamaktadır. Sanatçı, bedeni bir ifade ve direniş alanı olarak kullanmakta; acı, dayanıklılık ve kontrol kavramları üzerinden özgürlük arayışını görünür kılmaktadır. Rhythm serisi, bu yaklaşımın en çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır. Abramović, bir performansında bedeninde eski Yugoslavya'nın simgesi olan beş köşeli yıldızı ateşle çizmiş ve bilincini kaybedene kadar yıldızın merkezinde kalmıştır. Rhythm 10 adlı çalışmasında ise elini masaya yerleştirerek parmaklarının arasına bıçaklar saplamış, bu süreçte ortaya çıkan sesleri ve izleyici tepkilerini kayda almıştır (Kaptan,2013). Bu performanslar, bedenin sınırlarını yeniden tanımlamaya, bedene ve kimliğe yüklenen toplumsal kodları sorgulamaya yönelik sanatsal müdahaleler olarak değerlendirilmektedir. Abramović'in pratiğinde acı, izleyiciyle doğrudan ilişki kurmanın ve tanıklık yaratmanın temel araçlarından biri haline gelmektedir. Sanatçının performansları, kişisel yaşam deneyimlerinin sanatsal üretimle iç içe geçtiği; özel olanın kamusal alanda görünür kılındığı bir yüzleşme ve arınma süreci olarak okunmaktadır (Kaptan,2013).

Feminist performans sanatının önemli isimlerinden biri olan Valie Export, beden politikalarını kamusal alanda sorgulayan çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Sanatçının en bilinen performanslarından biri olan Touch Cinema (Dokunmatik Sinema), kadın bedeninin cinsel nesneleştirilmesine yönelik eleştirel bir müdahale olarak değerlendirilmektedir. Bu performansta Export, üst bedenine yerleştirdiği bir kutunun içine çıplak göğüslerini gizlemiş; kutunun ön kısmında yalnızca ellerin girebileceği küçük bir açıklık bırakmıştır. Sanatçı, izleyicilerin bu açıklıktan yalnızca 13 saniye boyunca dokunmasına izin vererek eylemi sınırlandırmıştır (Akalın ve Baş,2018).

Touch Cinema, kadın bedeninin erkek bakışına ve denetimine açık bir nesne olarak algılanmasına karşı güçlü bir karşı söylem üretmektedir. Export, bu performans aracılığıyla kadın bedeninin sahibinin erkekler ya da izleyiciler değil, bedenin kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Dokunma hakkının süre ve koşullarını belirleyen sanatçı, bedeni üzerindeki kontrolü bilinçli biçimde elinde tutarak cinsel tahakküm ilişkilerini görünür kılmaktadır. Aynı zamanda performans, kadınların maruz kaldığı cinsel saldırılara dikkat çeken politik bir eylem olarak da okunmaktadır. Savoca'ya (1999, s. 51) göre Export, devletin pornografiye yönelik yasaklayıcı tutumuna karşın bu performansı kamusal alanda gerçekleştirerek, bedenin denetimi ve özgürleşme arasındaki ilişkiyi sorgulamayı amaçlamıştır.

Bu çalışmada dikkat çeken temel unsur, Frida Kahlo'nun Diego Rivera'yı alnında yer alan bir figür olarak resmetmesi ve onu kederli bir yüz ifadesiyle betimlemesidir. Kettenmann'a (2009, s. 79) göre bu temsil, Rivera'nın Meksikalı aktris María Félix ile yaşadığı gizli ilişkiye Kahlo'nun verdiği duygusal bir tepki olarak okunabilir. Rivera'nın Kahlo'nun yüzünde merkezi bir konumda yer alması, sanatçının kendisini Rivera üzerinden tanımladığı ve onsuz var olamayacağına dair bir algıyı yansıttığı şeklinde yorumlanmıştır. Kadın öznenin bir erkek figürü aracılığıyla tanımlanması, feminist bir perspektiften problemli bir durum olarak değerlendirilebilir (Kocadoru Özgör,2020).

Ancak Bakewell (1993, s. 169), bu tabloya farklı bir okuma önermektedir. Ona göre Kahlo ve Rivera'nın yüzlerinin iç içe geçirilmesi, tekil bir eril tahakkümden ziyade, cinsiyetler arası sınırların belirsizleştiği bir bütünlüğe işaret etmektedir. Yüzlerin biçimsel olarak birbirine benzemesi, cinsiyet farklarının silikleştiği ve eşitlikçi bir temsilin mümkün olduğu yönünde feminist bir yorumun önünü açmaktadır. Bu bağlamda tablo, yalnızca bireysel bir duygusal kırılmanın değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının sorgulandığı bir alan olarak da değerlendirilebilir.

Kahlo'nun otoportreleri genel olarak kişisel deneyimlerini ve iç dünyasını yansıtan çalışmalar olarak okunmakla birlikte, Mulvey ve Wollen (1982, s. 18) bu eserlerin pasif bir içe dönüşten ibaret olmadığını ileri sürmektedir. Yazarlara göre Kahlo, otoportrelerinde "köklü olma" ve "Meksikalılık" vurgusu üzerinden ulusal ve politik bir bilinç üretmektedir. Bu nedenle Kahlo, kişisel deneyimlerini toplumsal ve siyasal bağlamla ilişkilendiren bir sanatçı olarak, feminist düşüncenin temel önermelerinden biri olan "kişisel olan politiktir" yaklaşımıyla örtüşen bir sanatsal duruş sergilemektedir (Kocadoru Özgör,2020).

Nezaket Ekici, kadınlık, özgürlük ve bedensel sınırlar üzerine yoğunlaşan çalışmalarıyla öne çıkan bir Türk performans sanatçısıdır. Marina Abramović'in öğrencisi olan Ekici, performanslarında Türk ve Alman kültürleri arasında sıkışmışlık deneyimini, acı ve dayanıklılık üzerinden ifade etmektedir. Sanatsal pratiği; toplumsal cinsiyet, din ve kimlik gibi temalara odaklanmakta; bedeni doğrudan bir anlatı ve ifade aracı olarak kullanmaktadır. Ekici, performanslarında bedenin fiziksel sınırlarını zorlayarak çoğu zaman acının eşiğinde dolaşmakta, hatta bu sınırı bilinçli biçimde aşmaktadır. Saçlarını duvarlara bağlaması, bedenini kürdanlarla kaplı bir giysiye hapsetmesi ya da eriyen mumların altında durması gibi eylemler, izleyiciyi rahatsız edici bir tanıklığa davet etmektedir. Bu süreçte seyirci, sanatçının bedeniyle kurduğu doğrudan ilişki aracılığıyla performansın duygusal ve politik boyutuna dâhil olmaktadır (Kaptan,2013).

Şükran Moral'ın çalışmasının başlığı, "Evli, Üç Erkekle", Doğu toplumlarında erkeklere tanınan çok eşlilik hakkına doğrudan bir gönderme içermektedir. Performans, izleyiciye basit ancak çarpıcı bir soru yöneltmektedir: Erkeklere tanınan bu hak neden kadınlar için geçerli değildir? Bu soru aracılığıyla sanatçı, kadınlara biçilen toplumsal rollerin, özellikle namus, ahlak ve toplumsal konum üzerinden kurulan denetim mekanizmalarını görünür kılmaktadır. Geleneksel düğün, gerdek gecesi ve gelinlik gibi kültürel semboller, performansta ataerkil ideolojinin eleştirisini güçlendiren metaforlar olarak kullanılmaktadır. Sanatçı, yüzündeki meydan okuyan ifade ve bedensel duruşuyla hâkim ideolojiye karşı açık bir tavır sergilemekte; kendi bedenini sanatsal bir araç olarak kullanarak, kadın öznenin hem anlatıcısı hem de taşıyıcısı olduğu bir temsil alanı kurmaktadır (Çalışkan ve Iştın,2017).

Bir diğer sınır-aşım örneği, Şükran Moral'in 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirdiği Hamam performansıdır. Sanatçı, bir kameraman eşliğinde Galatasaray Erkekler Hamamı'na girerek, sanat tarihinde hamam mekânı etrafında üretilmiş oryantalist temsillere müdahale etmeyi amaçlamıştır (bkz. Görsel 2). Bu çalışma, Batı sanatında sıklıkla fantezilerle yüklü bir imge olarak kurgulanan hamamların, gerçekte nasıl bir mekân olduğunu doğrudan kayıt altına alma iddiası taşımaktadır.

Oryantalist bakışın genellikle kadın hamamını merkezine almasına karşılık Moral, erkek hamamını tercih ederek bakışın yönünü tersine çevirmiş; kadınları nesneleştiren temsiller yerine erkek bedenini görünür kılmıştır. Böylece Batılı görsel repertuarlarda yer almayan bir mekân ve deneyim alanı yaratarak, sanat tarihindeki yerleşik hamam imgelerini bozuma uğratmıştır. Erkek çıplaklığını kamusal ve sanatsal bir bağlama taşıyan bu performans, aynı zamanda eril bakışın sanatsal temsil üzerindeki ayrıcalıklı konumunu da sorgulamaktadır.
Hamam performansı, önceden kurgulanmış bir erkek çıplaklığı imgesi üretmekten ziyade, sanatçının dahi sonuçlarını öngöremediği açık uçlu bir sürece dayanmaktadır. Bu yönüyle çalışma, temsilin tahmin edilebilir sınırlarını aşarak, bakış, beden ve iktidar ilişkilerini doğrudan deneyimlenen bir performatif alana taşımaktadır. Nihayet İçimdesin (2000), sanatçının hamilelik sürecinde ürettiği ve masumiyet ile kışkırtıcılık arasındaki gerilimi görünür kılan bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapıt, kamusal alanda sanatçı ve eşinin işlettiği Kadıköy'deki bir internet kafenin tabelası olarak sergilenmiş olup; içeriği bilinmediğinde cinsel çağrışımlar nedeniyle rahatsız edici bulunmuştur. Ancak ifadenin, beklenen bir bebeğe yönelik bir söylem olduğu anlaşıldığında, yapıtın anlamı köklü biçimde değişmektedir. Buna rağmen çalışma, çevreye zararlı olduğu gerekçesiyle belediye tarafından kaldırılmıştır. Bu müdahale, yapıtın kendisinden çok, onu müstehcen olarak algılayan mekanizmasının işleyişini görünür kılmaktadır. Kamusal alanda cinselliğe yönelik sansürcü yaklaşım, özel olanın politik bir tehdit olarak algılanabildiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan Nihayet İçimdesin, pek çok kadının hamilelik sürecinde çocuğuna yönelttiği masum gündelik bir ifadedir. Bu ifadenin kamusal dolaşımının engellenmesi, kadın bedenine ve deneyimine dair söylemlerin toplumsallaşmasının sınırlandırılmasına yönelik bir sansür biçimi olarak okunabilir.

Sonuç – Acının Paylaşımı ve Dayanışma Estetiği

Bu çalışma, kadın sanat pratiklerinde travma, beden ve hafıza arasındaki ilişkinin, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek kamusal ve politik bir anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Travma, sanat bağlamında yalnızca kişisel bir kırılma anı ya da geçmişte yaşanmış bir olay olarak değil; tekrar, sessizlik, parçalanma ve bedensel izler aracılığıyla yeniden üretilen ve toplumsal bellekle ilişkilenen bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Caruth, 1996; Kapar, 2017; Demir, 2021). Bu yönüyle sanat, travmanın bastırıldığı bir alan olmaktan ziyade, onunla yüzleşildiği ve görünür kılındığı bir ifade alanı yaratmaktadır.
Kadın sanatçıların bedenlerini doğrudan sanatsal bir araç olarak kullanmaları, travmanın temsiline ilişkin özgül bir dilin oluşmasına olanak tanımaktadır. Beden, bu pratiklerde hem travmanın taşıyıcısı hem de patriyarkal düzene karşı geliştirilen eleştirel bir anlatı haline gelmektedir (Alp, 2014; Karagöz, 2021; Sarıkaya & Savaş, 2025). Marina Abramović'in bedensel sınırları zorlayan performansları, Ana Mendieta'nın beden ile toprak arasında kurduğu aidiyet ilişkisi, Valie Export'un kamusal alanda kadın bedeninin denetimine yönelik müdahaleleri ve Nezaket Ekici'nin acı üzerinden kurduğu performatif dil, bedenin pasif bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak politik bir özneye dönüştüğünü göstermektedir (Alp, 2014; Balkır, 2018; Jones, 2014; Savoca, 1999). Bu bağlamda acı, kadın sanat pratiklerinde yalnızca bireysel bir deneyim değil, izleyiciyle paylaşılan ve tanıklık üzerinden çoğalan bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Performans sanatında acının görünür kılınması, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak, travmanın paylaşımına dâhil etmektedir. Böylece sanat, bireysel acının kolektif farkındalığa dönüşmesine olanak tanıyan bir dayanışma alanı üretmektedir (Cantekin & Atalay, 2020; Tekinalp, 2025). Bu estetik yaklaşım, feminist sanatın temel önermelerinden biri olan "kişisel olan politiktir" düşüncesiyle doğrudan örtüşmektedir (Mulvey & Wollen, 1982).

Kamusal alanda gerçekleştirilen performans ve sanat pratikleri, travmanın yalnızca bireysel hafızaya ait bir deneyim olmadığını; aksine toplumsal bellek, kayıp ve yas süreçleriyle iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Kadın sanatçılar, kamusal mekânı bir direniş, iyileşme ve dayanışma alanına dönüştürerek, kişisel deneyimlerini kolektif hafızanın parçası haline getirmektedir (Alsan, 2023; Özel & İlden, 2024; Sinan & Enveroğlu, 2025). Bu süreçte sanat, travmatik deneyimlerin paylaşılması yoluyla yalnızlaştırıcı etkilerini aşan bir toplumsal bağ kurma işlevi üstlenmektedir (Sayargil,2016).

Sonuç olarak, kadın sanat pratiklerinde travma, beden ve hafıza arasındaki ilişki; acının estetize edilmesinden ziyade, onun paylaşılması ve politikleştirilmesi üzerinden şekillenmektedir. Dayanışma estetiği, bireysel deneyimlerin kamusal alanda görünür kılınmasıyla oluşmakta; kadın sanatçıların üretimleri, travmanın sessizliğini bozan ve kolektif bir farkındalık alanı yaratan güçlü sanatsal müdahaleler olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda sanat, hem bireysel yüzleşmenin hem de toplumsal dönüşümün imkânlarını bir arada sunan bir ifade alanı olarak önemini korumaktadır (Sayargil,2016).

Kaynakça

Akalın, T., & Baş, R. (2018). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kadın sanatçılara yansıması. Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, 2(2), 112-128.

Alp, K. (2014). Feminist sanatta beden ve yabancılaşma. Art-e Sanat Dergisi, 7(14), 338-365.

Alsan, Ş. S. (t.y.). Feminist sanat ve kadın temsili: Tarihsel ve toplumsal bağlamda bir inceleme. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 9(19), 165-182.

Altaş, Ş. (2025). Sanatta terk edilen uzuv: Bedenin parçalanışı. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 7(2), 190–202.

Altıkardeş, D. K. (2023). Sanatsal yaratım (imge yaratımı): Türkiye'de kolektif travma ile çalışan sanat terapisi uygulayıcılarının özbakımına destek olabilir mi? [Yayımlanmamış çalışma/tez].

Antmen, A. (2008). Önsöz. A. Antmen (Haz.), Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde (ss. 15-28). İletişim Yayınları.

Arakistain, X. (2015). Kiss Kiss Bang Bang: 86 Steps in 45 Years of Art and Feminism. H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 33-34). Wiley Blackwell.

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

Atik, A., & Erdoğan, Ş. B. (2014). Toplumsal bellek ve medya. Atatürk İletişim Dergisi, (6), 1-16.

Avcu, İ. (2019). Bellek, travma ve edebiyat. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (63), 627-646.

Bakewell, L. (1993). Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading. Frontiers: A Journal of Women Studies, 13(3), 165-189.

Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta varmış, bir Ana Mendieta yokmuş. Sanat Tarihi Dergisi, 17(1), 251-263.

Bırcan, U. (2019). Feminist sanatın kadın algısı üzerine etkisi. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (22), 109-117.

Cantekin, Y., & Atalay, R. (2020). Travmanın yaratıcı etkinliğe yansımaları. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(9), 217–230.

Caruth, C. (2016). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press.

Çalışkan, S., & Iştın, D. S. (2017). Güncel sanatta evlilik, düğün ve kadın imgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan ve Gülçin Aksoy. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 2(4).

Çelikbaş, E. Ö. (2019). Dışavurumcu sanat terapisi. Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 2(1), 20–37.

Dekel, T. (2014). Gendered: Art and Feminist Theory. Cambridge Scholars Publishing.

Demir, R. (2021). Çağdaş sanatta travmayla yüzleşme bağlamında mektup. Sanat ve Tasarım Dergisi, 11(1).

Dönmez Aydın, H. (2016). Kadına biçilen role karşı bir direnme yolu olarak feminist sanat. Yasama Dergisi, (33), 29-49.

Ermiş, D. (2024). Posthümanist çağda feminist sanat kavrayışının sınırlarını genişletmek: Sanat ve ihtimam. Feminist Tahayyül: Akademik Araştırmalar Dergisi, 5(2), 213-239.

Export, V. (2015). Aspects of Feminist Actionism. H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 345-360). Wiley Blackwell.

Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (2012). Sanat tarihinin feminist eleştirisi. A. Antmen (Ed.), Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde (ss. 13-75). İletişim Yayınları.

Güngör, S. (2018). Feminist sanat ve demokrasi. Uluslararası Sanat Kültür ve İletişim Dergisi, 1(1), 105-116.

İmançer, D. (2002). Feminizm ve yeni yönelimler. Doğu Batı, (19), 151-169.

Jones, A. (2014). Beden sanatı: Özneyi sahnelemek. A. Antmen (Ed.), Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde (ss. 299-314). İletişim Yayınları.

Kaptan, C. (2013). Acı ve sanat. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(12), 59-81.

Kapar, S. (2017). Travmanın sanatçının yaratıcı sürecine olan kathartik katkısı.Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, (11).

Kayhan, F. (1999). Feminizm. BDS Yayınları.

Kelly, M. (2015). Preface to Post-Partum Document. H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 310-314). Wiley Blackwell.

Kettenmann, A., & Williams, K. (2009). Frida Kahlo: 1907-1954: Pain and Passion. Taschen.

Kocadoru, F. (t.y.). 1960 sonrası sanatta kadın sanatçıların eserlerinde feminist sanatın etkileri. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 5(11), 51-58.

Kolaitis, G., & Olff, M. (2017). Psychotraumatology in Greece. European Journal of Psychotraumatology, 8(sup4), 135175.

Lippard, L. (2015). Trojan Horses: Activist Art and Power. H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 69-78). Wiley Blackwell.

Mainardi, P. (2015). A Feminine Sensibility? H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 227-228). Wiley Blackwell.

Mulvey, L., & Wollen, P. (1982). Frida Kahlo ve Tina Modotti Sergi Kataloğu. Whitechapel Art Gallery.

Nyberg, L., & Gustavsson, J. (2015). Radical Pedagogy. H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 124-128). Wiley Blackwell.

Parker, R. (2015). The Creation of Femininity. H. Robinson (Haz.), Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014 içinde (ss. 233-236). Wiley Blackwell.

Parker, R., & Pollock, G. (2024). Eski Gözdeler: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji (Çev. E. B. Alpay). Hayalperest Yayınevi.

Robinson, H. (Haz.). (2015). Feminism Art Theory: An Anthology 1968-2014. John Wiley & Sons.

Sayargil, M. (2016). Şükran Moral Sanatında Karşı-Temsil Odakları. Sanat Yazıları, (34), 69-78.

Savoca, G. (1999). Arte Estrema: Dal Teatro di Performance Degli Anni Settanta alla Body Art Estrema Degli Anni Novanta. Castalvecchi.

Schudson, M. (1997). Dynamics of Distortion in Collective Memory. D. Schacter (Ed.), Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past içinde. Harvard University Press.

Sevinç, A. A. (2019). Sanatta travmatik unsur. Sanat Yazıları, (40), 57–83.

Ural, H., & Colosio, E. D. (t.y.). Elif Dastarlı ve F. Melis Cin ile söyleşi: Türkiye'de feminist sanat ve direniş. Feminist Tahayyül: Akademik Araştırmalar Dergisi, 6(2), 416-430.

Uysal, E. (2024). Willem de Kooning resminde travmatik geçmişin kadın temsiliyetinde dışavurumu. The Journal of Academic Social Science Studies, 8(72), 271–280.

Yılmaz, P. Ü. (2010). Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması. Yedi, (4), 125-13

Azərbaycan Respublikası Elm və Təhsil Nazirliyi
"Bakı Qızlar Universiteti" MMC

AZ 1078 Bakı şəhəri,
Möhsün Sənani küç.62

Tel.: (012) 595-30-02, 594-69-86; Fax: (012) 594-69-86;
e-mail: info@bqu.edu.az

"04" dekabr **2025-ci il** **№** 03/053

İKSAD Başkanlığına

Hörmətli Dr.Mustafa Latif EMEK!

6-8 mart 2026-cı il tarixlərində ***"9. ULUSLARARASI DÜNYA KADIN ÇALIŞMALARI KONGRESİ"*** - **https://www.worldwomenconference.org/tr** Bakı Qızlar Universiteti və Türkiyənin İKSAD İnstitutu, eləcə də Azərbaycan, Türkiyə və Türk dünyasındakı bir çox universitetlə birlikdə həm onlayn, həm də oflayn şəkildə təşkil etmək üçün ev sahibliyi etməkdən məmnun olardıq.

Konfrans təşkilat və elm komitələrinə aşağıdakı professor və müəllim heyətinin yer almasına qərar verilmişdir:

Prof. Ağarəhim Rəhimov – Bakı Qızlar Universitetinin təsisçisi. Konfransın fəxri sədri.

Prof. Sevinc Rəhimova – Bakı Qızlar Universitetinin rektoru. Konfransın təşkilat komitəsinin sədri.

Təşkilat komitəsinin üzvləri:

Prof. Hava Abdullayeva

Aygün Cəfərova

Elm komitəsinin üzvləri:

Dos. İlahə Quliyeva

Dos. Ulduz Qəzvini

Dos. Yeganə Hacıyeva

Hörmətlə,
rektor: ***prof.S.A.Rəhimova***

Azərbaycan Respublikası Məhdud Məsuliyyətli Cəmiyyəti
Bakı Qızlar Universiteti
Limited Liability Company Azerbaijan Republic

WORLD WOMEN CONFERENCE-IX

Baku, Azerbaijan

March 06-08, 2026

In cooperation

Baku Girls University
Delhi University, Mata Sundri College for Women
IKSAD Institute
LSCG (london Sovereign Corporate Group)

REF **:** Akademik Teşvik 22/03/2026

İLGİLİ MAKAMA

9. ULUSLARARASI DÜNYA KADIN ÇALIŞMALARI KONGRESİ 6-8 Mart 2026 tarihleri arasında Bakü Kızlar Üniversitesi / Azerbaycan'da 35 farklı ülkenin (Türkiye-154, Diğer Ülkelerden-166) akademisyen/araştırmacılarının katılımıyla gerçekleşmiştir. Kongre 16 Ocak 2020 Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğine getirilen "Tebliğlerin sunulduğu yurt içinde veya yurt dışındaki etkinliğin uluslararası olarak nitelendirilebilmesi için Türkiye dışında en az beş farklı ülkeden sözlü tebliğ sunan konuşmacının katılım sağlaması ve tebliğlerin yarıdan fazlasının Türkiye dışından katılımcılar tarafından sunulması esastır." değişikliğine uygun düzenlenmiştir.

Bilgilerinize arz edilir,

Saygılarımla

Prof. Ağarəhim RAHIMOV
Chairman of the Board of Trustees of Baku Girls University
Honorary Head Conference