

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI  
FOTOĞRAF PROGRAMI

20. YÜZYIL FOTOĞRAF SANATINDA FEMİNİZM BAĞLAMINDA

KADIN İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan

20142304009

Merve SEÇKİN

Danışman

Prof. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2019

Merve SEÇKİN tarafından hazırlanan **20. YÜZYIL FOTOĞRAF SANATINDA FEMİNİZM BAĞLAMINDA KADIN İMGESİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 19/09/2019

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

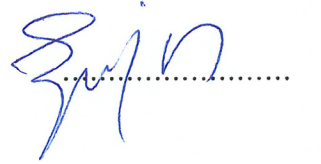
Jüri Üyesi : Prof. Seçkin TERCAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ebru Ceren UZUN UYSAL



Jüri Üyesi : Öğr. Gör. Dr. Şeniz KABADAYI (Kocaeli Üniversitesi)



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>GÖRSEL LİSTESİ</b> .....	v
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. SANAT TARİHİNDE KADIN İMGESİ</b> .....	4
1.1. Modernizmde Kadın İmgesinin Temsili Mekanları .....	10
1.2. 19. Yüzyıl Avrupası'nda Kadın Hareketleri ve Öncü Sanatçılar .....	15
<b>2. TOPLUMSAL BİR HAREKET OLARAK FEMİNİZM VE SANAT</b> .....	32
2.1. Feminizm ve Performans Sanatı .....	35
2.2. Fotoğraf ve Persona Sanatı .....	49
2.3. Postmodern Kavramın Feminist Fotoğraf Sanatına Etkisi .....	65
2.3.Türkiye'de Feminist Sanat .....	81
<b>3. GÜNCEL FOTOĞRAF SANATINDA FEMİNİST YAKLAŞIMLAR</b> .....	102
<b>SONUÇ</b> .....	118
<b>KAYNAKLAR</b> .....	121
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	126

## ÖNSÖZ

Sanat tarihi boyunca eril bakış altında betimlenen kadın imgesinin kullanımını inceleyerek başladığım bu çalışmada, günümüz feminist sanat anlayışını şekillendiren kavramlar, kadın sanatçılar ve teorisyenlerle birlikte çözümlenmiştir. Çağdaş fotoğraf sanatında, sanat tarihindeki seyirlik bir nesneden ayrılmış önemli bir konuma gelen kadın imgesinin geldiği nokta bu tezin esas amacını oluşturmuştur.

Tez çalışmasının planlanması ve içeriğinin oluşturulmasında yol gösteren, tez süresi boyunca önerilerini ve desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Seçkin Tercan'a katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Ayrıca tez yazım sürecinde bilgilerini benimle paylaşan ve tezin hazırlanması konusunda yardımcı olan Arş. Gör. Özlem Demircan'a, kıymetli bilgi ve deneyimlerini paylaşan tüm değerli hocalarıma ve arkadaşlarıma, her zaman bana destek veren aileme yardımları için teşekkür ederim.

Merve Seçkin, 2019

İSTANBUL

## ÖZET

Toplumsal cinsiyet, insanlık tarihi sürecinde iktidarın belirlediği normlar çerçevesinde inşa edilmiştir. İktidarın oluşturduğu ataerkil düzen, kadın ile erkeğe toplumsal yaşamda, sosyal hak ve özgürlüklerde tamamen farklı roller biçmiştir. Ataerkilliğin yarattığı toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadının tarih boyunca ekonomik, kültürel ve siyasi yaşamında haklarının ihlal edilmesine neden olmuştur. 19. yüzyılın ortalarında kadınların siyasi eşit hak ve özgürlük için verdiği mücadelenin kazanılması, feminizm hareketlerinin ilk adımlarının atılmasına neden olmuştur. Sanatın pek çok alanında yer almaya çalışan kadınlar, fotoğrafın da icat edilmesiyle küresel boyutta her yere ulaşan bu sanatı, farklı disiplinleri bir araya getiren önemli bir dil haline getirmiştir. Özellikle modernizm döneminde başlayan kadın hareketleri ile birlikte toplumda siyasi haklarını elde eden kadınlar 1960'ların özgürleşme hareketleri içinde yer bulmuşlardır. Kadına dair sorunları, gündelik hayatlarına ekonomik özgürlüklerinde siyasi haklarına kadar birçok konuda teorik ve sanatsal çalışmalarında öncü olmuşlardır. Küreselleşmenin arttığı 1980'ler ile birlikte kadın imgesinin medya ve tüketim kültüründe kullanılmasını eleştiren kadın sanatçılar, fotoğrafın geleneksel kurallarından sıyrılıp; bedenlerinin temsil haklarını, toplumsal cinsiyet eşitsizliği konularını feminizm kavramını esas alarak kendi sanatlarını ortaya koymaya başlamışlardır.

Kadın sanatçılar, fotoğrafın araçsallığını postmodernizmin diliyle kullanarak eril tahakküme karşı bir tavır olarak sanatta kendi temsiliyetini yeni ifade biçimleriyle ortaya koymuşlardır. Bu çalışmada, feminizm kavramını ortaya çıkaran ve dönüşümüne katkı sağlayan kadın sanatçıların eserleri ve teorisyenlerin fikirleri ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler :** Kadın, temsil, feminizm, performans, çağdaş fotoğraf.

## ABSTRACT

The influence of photography's invention on society can not be denied. Photography has been used in different contexts and functions like art, documentary or industrial (advertising) for centuries. The boundaries in all these areas are actually quite different from each other, determined by the network of consumption. However, on the basis of the subject, photographic production is a powerful expression tool for creating an "image" with a creative mind and a different perspective than others. This study examines the advertising photography as 'a communication form' in the interrelationship between producer and consumer. Because advertising photography plays a dominant role in perceiving a product or service by the target audience and is positioned largely within the capitalist economy. Therefore advertising photography has different dynamics of economical worries during process and is a team work beyond photographer's self-creativity. The research methodology used in the thesis includes interviews with the industry's leading advertising photographers working in this field in our country, besides corporate analysis and examples to see impact of advertising photography on brand and image. Thus, the method ensures that the theoretical knowledge is reinforced with practical applications. All the experiences photographers indicated in the interviews are so important to show the contribution of photographer to stages of creative process, importance of artistic, educational and technical skills as well as the knowledge of consumer society and capitalist economy. In consequence, this thesis is an important guide for students who are studying photography and want to specialize in the field of advertising photography and can be considered as a comprehensive overview of the process of the creation of advertising photographs in 21st century practices.

**Keywords:** Women, representation, feminism, performance, contemporary photograp

## GÖRSEL LİSTESİ

<b>Görsel 1.1</b> Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, 1598-1599	8
<b>Görsel 1.2</b> Artemisia Gentileschi , Judith Holofernes'i Katlederken, 1611-1612	8
<b>Görsel 1.3</b> Titian, Urbino Venüsü, 1538	11
<b>Görsel 1.4</b> Edouard Manet , Olympia , 1863	11
<b>Görsel 1.5</b> Berthe Morison , Okuyan İki Kadın, 1869-70	14
<b>Görsel 1.6</b> Mary Cassat, Beş Çayı ,1880	14
<b>Görsel 1.7</b> Félix Jacques Antoine Moulin, Kadın Nü, Fransa, 1852	17
<b>Görsel 1.8</b> Julia Margaret Cameron, Beatrice, 1886	20
<b>Görsel 1.9</b> Frances Benjamin Johnston, Otoportre, (1867-1952).	21
<b>Görsel 1.10</b> Gertrude Kasebier, The Heritage of Motherhood, 1904	22
<b>Görsel 1.11</b> Hannah Höch, Dada Panorama, 1919	23
<b>Görsel 1.12</b> Hannah Höch, Marlene, 1930	24
<b>Görsel 1.13</b> Claude Cahun, Otoportre, 1927	25
<b>Görsel 1.14</b> Claude Cahun, Otoportre, 1928	25
<b>Görsel 1.15</b> Gilian Wearing, 2012	27
<b>Görsel 1.16</b> Claude Cahun, 1928	27
<b>Görsel 1.17</b> Christina Broom, Suffragette Hyde Park, 1910	28
<b>Görsel 1.18</b> Christina Broom, The Women's Exhibition, 1909	29
<b>Görsel 1.19</b> Diego Valezquez, Aynadaki Venüs, 1647-1651	30
<b>Görsel 1.20</b> Mary Richardson, 1914.	31
<b>Görsel 2.1</b> VALIE EXPORT, Genital Panic, 1969	39
<b>Görsel 2.2</b> Faith Wilding , Bekleyiş , 1971, performans	41
<b>Görsel 2.3</b> Hannah Wilke, S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi'inden , 1974-1979	42
<b>Görsel 2.4</b> Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1975.	44
<b>Görsel 2.5</b> Gina Pane, Tin , 1974	46
<b>Görsel 2.6</b> Ana Mendieta , Tecavüz , 1973	47
<b>Görsel 2.7</b> Man Ray, R(r)ose Sélavy 1921	50
<b>Görsel 2.8</b> Eleanor Antin, "Temsili Resim", 1971.	52
<b>Görsel 2.9</b> Eleanor Antin, "Portrait of the King", 'Kralın Portresi' 1972 ....	53

<b>Görsel 2.10</b> Judy Chicago Portresi ,Arforum, 1970 ..	54
<b>Görsel 2.11</b> Lynda Benglis'in Portresi, Paula Cooper Galeri New York, 1974...	55
<b>Görsel 2.12</b> Lynn Hersman 'Roberta Breitmöre' Alter Ego 1974-78 ..	56
<b>Görsel 2.13</b> Martha Wilson, Mükemmelliğimin/Biçimsizliğimin İmajını oluştururum, 1974	58
<b>Görsel 2.14</b> Jacki Apple ve Martha Wilson, Dönüşüm: Claudia, 1973 .	59
<b>Görsel 2.15</b> Martha Wilson , Modellerin Portfolyosu, Çalışan Kız/Tanrıça, 1974.	59
<b>Görsel 2.16</b> Cindy Sherman "İsimsiz Film Kareleri' 1977 ...	61
<b>Görsel 2.18</b> Cindy Sherman, İsimsiz, 1985..	62
<b>Görsel 2.18</b> Cindy Sherman, Tarihi Porteler, 1990.	63
<b>Görsel 2.18</b> Viktor Burgin, “Mülkiyet senin için ne anlam ifade ediyor?”, 1976.	68
<b>Görsel 2.19</b> Barbara Kruger, “Bu yüzden alışveriş yapıyorum”, 1987 ..	70
<b>Görsel 2.20</b> Barbara Kruger, “Bedenin bir savaş alanıdır”1989	70
<b>Görsel 2.21</b> Barbara Kruger, Power Pleasure Desire Disgust, 2001 ...	70
<b>Görsel 2.22</b> Jenny Holzer , Truisms,, 1978-87....	72
<b>Görsel 2.23</b> Jenny Holzer, “Protect me from what i want,” 1984	73
<b>Görsel 2.24</b> Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, .	75
<b>Görsel 2.25</b> Silvia Kolbowski, Model Keyfi, 1984	75
<b>Görsel 2.26</b> Vikky Alexander, İki Numara,1982	76
<b>Görsel 2.27</b> Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev(Balonlar) 1967-70	77
<b>Görsel 2.28</b> Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek: Yeni Seri 2004-08	77
<b>Görsel 2.29</b> Martha Rosler, “Mutfağın Göstergeleri”,1975	78
<b>Görsel 2.30</b> Hannah Schaich , Uzaktan Kumanda , 2018	79
<b>Görsel 2.31</b> Martha Rosler, “Basitçe Elde Edilen Bir Vatandaşın Hayatı İstatistiği”, 1977	80
<b>Görsel 2.32</b> Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917.	82
<b>Görsel 2.33</b> Güral Duyar'ın Güzel İstanbul heykeli Karaköy,1974	86
<b>Görsel 2.34</b> Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, 1974	86
<b>Görsel 2.35</b> Nur Koçak, Meyvasılar ya da Ruj Mihrabı,1988	91
<b>Görsel 2.36</b> Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1975	93
<b>Görsel 2.37</b> Nil Yalter “Başsız Kadın yada Göbek Dansı” 1974	94
<b>Görsel 2.38</b> CANAN, Örtünme Töreni, 2011	98



<b>Görsel 2.39</b> CANAN , Türk Lokumu Serisi 1, 2011...	98
<b>Görsel 2.40</b> Özlem Şimşek, Haremde Goethe, 2011...	99
<b>Görsel 2.41</b> Özlem Şimşek, İdeal Kadınlar Atlası, 2015-2018.	100
<b>Görsel 3.2</b> Allen Jones, Chair, 1969	106
<b>Görsel 3.2</b> Jemima Stehli , Chair , 1997	104
<b>Görsel 3.3</b> Helmut Newton , Geliyorlar, ( Çıplak ve Giyinik ), 1981	105
<b>Görsel 3.4</b> Jemima Stehli, Helmut Newton’ dan sonra, 1999	105
<b>Görsel 3.5</b> Alex Prager, “Kalabalıkta Bir Yüz” serisinden 2013	106
<b>Görsel 3.6</b> Sandro Botticelli , Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486	107
<b>Görsel 3.7</b> Rineke Dijkstra, Beach Portraits , 1992	108
<b>Görsel 3.8</b> Rineke Dijkstra, AfterBirth, 1994.	109
<b>Görsel 3.9</b> Catherine Opie, Self- Portrait/Nusing, 2004..	110
<b>Görsel 3.10</b> Yurie Nagahima, İsimsiz, 2001	111
<b>Görsel 3.11</b> Elzbieta Jablonska, Supermother, 2002.	112
<b>Görsel 3.12</b> Yasumasa Morimura, Portre ( Futago), 1990	113
<b>Görsel 3.13</b> Renée Cox, Olympia’ nın Oğlanları, 2001	114
<b>Görsel 3.14</b> Katarzyna Kozyra, Olympia, 1996	115
<b>Görsel 3.15</b> Katarzyna Kozyra, Olympia,II 1996	116
<b>Görsel 3.16</b> Katarzyna Kozyra, Olympia,III 1996	116
<b>Görsel 3.17</b> Rheana Gardner, Oymak ve İstemek, 2009	117

## GİRİŞ

İngesel beden, toplumsal ve tarihsel süreçte iktidar olan egemen güç tarafından, beden üzerinde etkin politik söylemler ve eylemler aracılığıyla kurulmuştur. Toplumu oluşturan cinsiyetler, tek tanrılı dinlerin etkisiyle, kadını ikincil konuma yerleştirerek erkeği toplumda egemen bir güç olarak belirlemiştir. Kadın erkeğe göre bedeninin tutkularını daha az kontrol edebilen bir varlık olarak görülmüş ve iktidar tarafından her zaman kontrol edilmiştir. Bununla birlikte kadının tarihsel konumu hep ikincil planda kalmış ve kadının imgesi, eril bakış altında temsil edilmiştir.

Sanat tarihi boyunca da ikincil planda olan ve arzunun merkezine yerleştirilen kadın imgesi, eril bakış tarafından tasvir edilmiş ve dönemsel imajlarla çoğaltılarak estetik bir değer temsili haline getirilmiştir. Bu temsiliyet her dönem, kadın ve erkek arasında toplumsal cinsiyet bağlamında farklar oluşturmuştur. Ancak Aydınlanma Çağı, kadınların hak ve özgürlüklerini elde etme açısından feminist tarihin ilk mücadelesinin verildiği bir dönüm noktası olmuştur. Toplumda cinsiyet eşitliliği için mücadele veren kadınlar düzenledikleri eylemlerle siyasi hak ve özgürlükleri için kadın hareketlerini başlatmışlardır. Liberal düşüncenin ortaya çıkışı ve sonrasındaki süreçte verilen mücadelelerle birlikte, kadınlar toplumda görünür olmaya başlamıştır. Eşit ücret ve oy kullanma gibi konularda hak elde etmiş, ekonomik, politik ve kültürel alanlarda varlık göstermiştir. Kadınların bu kazanımları günümüze kadar olan süreçte örneğin kürtaj hakkı, kimlik, ırk, şiddet ve savaş karşıtlığı gibi temel hak ve özgürlükleri de içinde barındıran bağlamlarda kendini göstermektedir.

“20.Yüzyıl Fotoğraf Sanatında Feminizm Bağlamında Kadın İmgesi” başlıklı tez çalışmasında, kadın imgesinin eril bakış altında resim ve heykel sanatındaki kullanımının örneklerine değinilip kadın imajının ve temsilinin tarihsel sürecindeki değişimi ele alınmıştır. Farklı sanat disiplinlerinden gelen kadın sanatçıların üretimlerinden bahsedilerek, kadınların fotoğraf sanatındaki üretimlerinin ilk dönemleri incelenmiştir. Tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde 19. yüzyılın

endüstri toplumunda modernizmle birlikte kadının kendi haklarına sahip çıkışının ilk nüveleri olan çeşitli eserler analiz edilmiştir. Bu kapsamda döneminin icadı olan fotoğrafı kullanan kadın sanatçılar ile birlikte avant-garde sanata doğru atılan adımlarda kadınların kendi bedenlerini sanatsal olarak yeniden yorumlamaları irdelenmiştir.

1960'lı yıllara gelindiğinde toplumdaki özgürlük hareketleri içinde yer alan feminist kadın sanatçılar; kavramsal sanat, soyut sanat, performans ve video sanatını 2. Dünya Savaşı sonrası modern toplum eleştirisinin estetiğini sorgulayarak, fotoğraf sanatının diliyle de yeni bir estetik dil oluşturmaya başlamışlardır.

Sanatın farklı disiplinlerini bir araya getiren kadın sanatçılar toplumsal cinsiyet konusunu ve kendi bedenleri üzerinde kurulan hakimiyeti ürettikleri çalışmalarıyla eleştirmişlerdir. Sanatçılar 1960'lı yıllarda olan performans sanatı, ile beden ve iktidar ilişkisine dikkat çekmişlerdir. Bu bağlamda performatif sanat, fotoğraf ve video aracılığıyla kayıt altına alınmaya başlanmıştır Bu doğrultuda nesnel bir kayıt aracı olarak da görülen fotoğraf, düşünsel estetik ve eleştiriyi barındıran sanatsal çalışmaların iletiminin temelinde, feminist sanatta önemli bir rol üstlenmiştir. 1970'ler ile birlikte kadın imgesi; küreselleşme ile ülkeler arasındaki ekonomik, siyasi, sosyal, ticari ve artan teknolojik gelişmelerin sonucunda hızla yayılan medya ve tüketim kültüründe üretim alanına dönüşmüştür.

Yeni bir çağın etkisine giren toplum, iktidarın yarattığı kültürün sınırlarını yıkan postmodernizm kavramı ile tanışmıştır. Bu dönem sanatçı ve teorisyenleri feminizmin kavramsal bir düzlemde tartışılmasını sağlayıp, yaptıkları çalışmalarla kadının toplumdaki edilgenliğini etken bir konuma getirmeyi amaçlamışlardır..

Sanatçılar postmodern dönemde iktidara yönelik politik tavırlarını, beden ve kimlik üzerinden gerçekleştirdiği eserlerinde, fotoğrafın etkin dilini kullanarak izleyiciye iletmişlerdir. Özellikle modernizmin yarattığı bütüncül yapıyı parçalamak için dil bağlamında kullanılan “yapıbozumu” etkisi, feminist sanatçıların eserlerinde görülmüştür.

Bu nedenle postmodernist dönem ile ortaya çıkan ikinci dalga feminist hareket sanatçıları kadın bedeni ve kimliğini, annelik, cinsellik ve kadına iktidar tarafından atanmış toplumsal rolleri, ürettikleri eserler ile politik bir mücadele alanına taşımışlardır.

Tez kapsamında, iktidar tarafından belirlenen kadın imgesinin değerlendirilmesinden sonra, fotoğraf sanatının postmodernizmin etkilediği toplumsal cinsiyet olgusu; kadın bedeninin temsil sorunu üzerine üretilen sanat eserleri, çağdaş fotoğrafta öncü olan feminist kadın sanatçıların eserleri ile birlikte ele alınarak değerlendirilmiştir.



## 1. SANAT TARİHİNDE KADIN İMGESİ

Kadının imgesel bedeni doğanın değil, toplumsal kültürün etkisiyle yaratılmıştır. İnsan bedeni belirli özellikler ve eğilimlerle doğmuştur, bedeninin nasıl değerlendirileceği ise iktidarın yarattığı toplumsal pratiklere bağlı olmuştur.

Kadın bedeni, yüzyıllardır sanatın temel konularından biri olmuştur. Günümüze kadar gelen en eski sanat eserlerinden çağdaş sanata kadar, kadın bedeninin betimlenişi ve temsili sanat tarihi boyunca değişkenlik göstermiştir. Sanat tarihindeki ilk kadın imgeleri incelendiğinde doğurganlığın simgesi olan Ana Tanrıça'nın tasviri kullanılmış, gelişen uygarlıklar ile bu tasvir değişime uğramıştır. Ancak kutsal dinlerin ortaya çıkışı ile birlikte güçlü ve kudretli olan erkek toplumu yönetirken, kadın ise erkek egemenliğinin denetiminde yer almıştır. Bu nedenle kadın toplumda ikincil bir figüre dönüşmüştür. Tek tanrılı dinler ile birlikte kadın imgesi toplumlarda farklı ele alınmıştır. Örneğin İslamiyet'te ve Musevilik'te kadının çıplaklığı büyük bir günah olarak görülmüş ve bedeninin betimlenmesinden kaçınılmıştır. Hıristiyanlık dini öğretisinin yayılması için ise kutsal anne Meryem Ana ve Tanrı'ya tövbe eden Maria Magdalena betimlenmiştir. Topluma benimsetilen kadın ve erkek imgeleri bu bakımdan dinlerin ve kültürlerin yüzyıllardır oluşturduğu bir geleneğin parçası haline gelmiştir. Özellikle Tek tanrılı dinler tarafından tasvir edilen imgeler toplum tarafından benimsenerek mutlak ve değişmez kurallar bütününe oluşturulmuştur. Fatmagül Berktaş'ın da belirttiği gibi; *“Dinsel kültürün yaydığı imgeler, gerçeklik hakkında bize anlattığı öyküler ya da mitoslar, tanrısal alanın tasavvur edilmiş biçimi ve bunun çevresinde örülen tasarımlar, hep, o kültürde yaşayan kadınların rolleri, statüleri ve imgeleri ile yakından bağlıdır. Bu bağlamda, dinin, kadınları, aileyi ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini kapsayan ideoloji ve pratikleri bütünleştirici (homojenleştirici) bir etki yaptığını söyleyebiliriz.”*<sup>1</sup>

Erkeği merkeze alan kutsal dinlerin bu etkisi, toplumdaki kadın imgesinin anlamı ve ifadesi açısından düşüncelerinin belirlenmesinde önemli bir role sahip

<sup>1</sup> Fatmagül BERKTAY, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**,17

olmuştur. Dinlerin tarihi ile birlikte varlığını oluşturan ataerkil <sup>2</sup>sistem günümüz koşullarında toplumsal düzeni oluşturan ve yerini sağlamlaştıran bir yapı olarak yaratılmıştır.

Kutsal dinler ile birlikte erkeklere evrensel bir üstünlük verilmiştir. Bu üstünlük kadın bedenindeki denetimini, kadının toplumda kamusal alandaki yerini belirlemiştir. Bu nedenle “*kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde olmak demektir.*”<sup>3</sup> Bu anlamda erkeği merkezine alan kutsal dinler çağlar boyunca kadın bedeni ve kadının toplumdaki statüsü hakkında söz sahibi olmuştur. Dinin toplum üzerindeki etkisi yaşanan dönemlerin koşulları ile birlikte değişmiş, toplumların özelliklerine uygun olarak dönüşmüştür. Dolayısıyla, kutsal dinlerin dogmaları, toplumun kültürel ve maddi gelişimine bağlı olarak belirlenmiştir.

Kadınların toplumdaki konumlarının belirlenmesinde sadece kutsal dinlere değil aynı zamanda toplumsal ilişkiler, aile, kültürel ve politik koşulların da etkilediği gözlemlenmiştir. Amal Rassam’a göre kadının toplumdaki statüsünün belirlenmesini farklı bir biçimde ele alarak üç maddeye değinmektedir: “(a) *iktidarın toplumsal örgütlenmesi, (b) kadın bedenini denetleyen ideolojik ve kurumsal araçların niteliği, (c) toplumdaki cinsel iş bölümü ve roller.*”<sup>4</sup> Bu bağlam göre kadın bedeninin denetlenmesinde önemli araçlarından biri olan dinin hem kurumsal hem de ideolojik açıdan kadının toplumdaki yerinin belirlenmesinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde kadınların mücadele etmek zorunda kaldıkları pek çok sorunun nedeni; erkek ve kadın kimlikleri ve rollerini toplumun kültür anlayışını algılama biçimi tarafından belirlenmiş olmasıdır. Bu nedenle toplumda yaratılan imgeler yüzyıllarca dinlerin ve kültürlerin etkisiyle oluşan geleneklerin bir parçasıdır olmuştur.

Cinsiyetler arası oluşturulmuş eril tahakkümün bedenleşmesi toplumun kültürel ve sosyal anlamda eril ve dişil olarak indirgenmesine neden olmuştur.

<sup>2</sup> Ataerkil sistem: Erkek otoritesine dayanan bir tür toplumsal düzendir. Toplumu oluşturan bu yapı temelini erkeğin üstünlüğü fikrini oluşturur.

<sup>3</sup> John BERGER , **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 46.

<sup>4</sup> Fatmagül BERKTAY, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, 16.

Erkeğin güçlü ve akılcı olması, kadının duygusal ve fizyolojik olarak güçsüz olarak tanımlanması ve erkeğin devleti temsiline sebep olmuştur.

Kutsal dinlerin etkisi ve sosyolojik olarak kadının toplumdaki yeri erkek bir tahakküm altındayken sanat tarihi açısından da benzer özellikler göstermiştir. Bunun en belirgin nedeni egemen ideolojinin her alanda olduğu gibi sanat alanına da sirayet etmesidir. Bu bağlamda sanat tarihindeki kadın imgelerinin ilk örnekleri olan Antik Yunan dönemi tez bağlamı açısından önemlidir. Antik Yunan toplumunda cinsiyet rollerinin eşitsizliği ve kadının ikinci konumda olması sanat eserlerinde de belirgin olarak görülmektedir. Özellikle sanatçıların ürettikleri eserlerde mitolojik karakterlerden etkilendikleri tespit edilmiştir. Mitolojik anlatılara göre evren, erkek egemenliğinde yaratılmış ve yönetilmiştir. Bu nedenle Batı sanatının ilk örneklerinde kadın imgesinin tasviri Antik Yunan eserlerinin etkisi altında olmuştur.

Batının ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel yapısının değişmesiyle özellikle 15. yüzyıl ile birlikte başlayan Rönesans'taki kadın imgesi, dönemin sosyo-kültürel yapısına göre resmedilmiştir. Dönemin tabloları incelendiğinde kadının bedeni çoğu zaman çıplak tasvir edilmiştir. Bunun nedeni toplumunda çıplak kadın bedeninin hayranlık uyandırması olmuştur. İlk dönem resimlerin birçoğunda çıplak olan kadının eline bir ayna verilmiştir. Kendini aynadan hayranlıkla izleyen kadın çoğu zaman toplumda ahlaki konumundan yoksun olarak görülmüştür. Ayrıca Berger'in de belirttiği gibi *“aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme.”*<sup>5</sup> Çünkü kadın imgesinin seyirlik bir nesne olarak tasvir edilmesi, erkeğin kadın için yıllarca toplumsal olarak biçtiği rollerden biri olmuştur.

Toplumun üst katmanında yer alan aristokrat kadınlar şık ve seçkin olarak betimlenirken, mitolojik öykülerde ise kadın imgesi yaşamın güzelliğiyle birlikte bedeninin günaha çağırılışını ifade etmiştir. Bu mitolojik öykülerden biri olan “Venüs’ün Doğuşu” ilk kez İtalyan ressam Sandro Botticelli tarafından resmedilmiştir. Angele Poliziano’nun Venüs’ün doğumunu anlattığı şiir

<sup>5</sup> John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 51

Botticelli'nin ilhamı olmuştur. Sandro Botticelli, tabloda Venüs'ün elleri ile göğüslerini saçlarıyla ise genital bölgesini zarif bir şekilde kapatmıştır. (Görsel 1.2.)

17. yüzyıl ile birlikte Rönesans döneminin bitmesi kadının imgesi tarihsel değişimini gerçekleştirmiştir. Barok dönem ile birlikte bedenin tasviri güçlü hatlarla belirginleşerek birçok sanat eserinde görülmüştür. İtalyan Barok ressam Artemisia Gentileschi'nin çalışmaları Caravaggio'nun yapıtlarından izleri taşıyan kendi kuşağının en başarılı kadın sanatçısı olarak kabul edilmiştir. Yaşadığı dönemde kadın olma mücadelesi veren Gentileschi dönemin Avrupa'sında yasalanan Nü resim yerine natürmort çalışmaları yapmıştır. Artemisia Gentileschi, yaşadığı dönemde, toplumun kadın imgesine bakışından farklı bir biçimde ele alarak kadının toplum içindeki yerini etkin ve güçlü olarak betimlemiştir. Bu güçlü tasviri daha sonra 1970'lerde feminist sanatçılar ve sanat tarihçilerinin araştırmaları sonucunda adının duymasına neden olmuştur. Artemisia Gentileschi'nin özel yaşamındaki birçok olay sanatını ve eserlerini etkilemiştir. Yaptığı birçok eserde sanatçı, İncil'deki hikaye ve karakterlerden esinlemiştir. Gentileschi eserlerinde kadınları güçlü bir biçimde tasvir etmesi, toplumun benimsediği cinsiyet rollerindeki kadın imgesini tersine çevirmiştir. Sanat tarihindeki kadın sanatçıları inceleyen feminist ve sanat eleştirmenlerinin dikkatini çeken erken dönem işlerinden biri olan "Holofernes'in kafasını kesen Judith" resim tarihinin en bilindik eserlerinden biri olmuştur. Eserde eski Ahit'te yer alan, Asurlu bir general olan Holofernes'in başının gövdesinden ayıran Judith sahnelenmiştir. Caravaggio'nun da aynı sahneyi resmettiği eserde Judith korkak ve pasif bir konumdayken, Artemisia Gentileschi Judith'i cesur ve olgun bir kadın olarak resmetmiştir. Kılıcı tutuşu ve Holofernes'e olan bakışı ile güçlü bir kadın imgesi yaratmıştır. Bu imge "*Feminist sanat tarihi, Gentileschi'nin yapıtlarında uğradığı söylenen tecavüzün izlerini ararken, bir yandan da Tintoretto ya da Rubens gibi erkek ressamların da işlediği "Susanna ile İki İhtiyar" hikayesinde bir kadın ressam olarak getirdiği farklı bakış açısına dikkat çeker.*"<sup>6</sup> Kadın imgesindeki bu güçlü tasviri ve ataerkil yapının aksine bir tavır sergilemesi

<sup>6</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat/Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)** Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, 175



feminist sanat tarihinin ilk kadın sanatçıların biri olarak yer almasına neden olmuştur.



**Görsel 1.1.** Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, 1598-1599



**Görsel 1.2.** Artemisia Gentileschi , Judith Holofernes'i Katlederken, 1611-1612

Kadın sanatçıların sanat tarihinde kendi dönemlerinden çok sonra yer almalarının nedenlerinden biri de dönemin erkek sanat tarihçileri tarafından nasıl algılandığı olmuştur. Nanette Salomon, Batı Avrupa'da sanatçıların belirli ideolojik seçimlerine göre sınıflandırıldığı sanat eserlerini sanat tarihçileri üzerinden hazırladığı 2007 tarihli "**Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları**" makalesinde

açıklamıştır. İlk sanat tarihçisi Vasari' in kadın ve erkek sanatçıların hazırladığı biyografilerinin arasındaki farkı şu şekilde açıklamıştır: *“Vasari erkek sanatçıların eserlerini bireyselleştirmek ve gizemli kılmak için biyografi kullanıldı; oysa aynı araç, kadınlara uygulandığında tümüyle farklı bir etki yarattı. Vasari’de bir erkeğin biyografisinin ayrıntıları "evrensel" in ölçüsü ve tüm insanlık için geçerli unsurlar olarak ifade edilir:erkek dahide bu nitelikler açıkça yüceltilir ve vurgulanır.Bunun aksine, bir kadının biyografisinin ayrıntıları, onun bir istisna olduğu düşüncesini vurgulamak için kullanılır;bu ayrıntılar yalnızca onun için geçerlidir ve bu kadını ilginç bir bireysel vaka haline getirir.Kadının sanatı,onun kişisel ve psikolojik yapısının görsel kaydına indirgenir.”*<sup>7</sup> Bu bağlamda kadın sanatçıların ürettikleri eserler ve biyografiler arasında psikolojik bir bağ oluşturulmuştur. Sanat tarihçisi Vasari'nin erkek sanatçıların kahraman olarak örneklendirildiği biyografileriyle tanımlaması, onların toplumdaki kültürü temsil etmelerine neden olmuştur. Kadın eserlerinin, sanat tarihi yazımı da erkekler tarafından kontrol edilmesi, kadın sanatçıların sanat tarihinde yer almasını geciktirmiştir. Kadının toplumdaki varoluşunun sadece ondan beklenen kurgulanmış roller ve beklentileri yerine getirmesidir. Bu bağlamda erkek etken kadın edilgen konumdadır. Yani toplumu meydana getiren normlar erkek tarafından belirlenir, kadın ise bu yapıya uyum sağlar. Zeynep Direk'in de belirttiği gibi *“Normlar toplumsal hayatta bedenleri birbirinden ayıran ve ilişkilendiren akışları, alışverişi sağlamakla kalmazlar, bazı bedenleri özneleştirir, diğerleri özne olmaktan çıkarırlar.”*<sup>8</sup>Toplumun öznesi olamayan kadının imgesi de bu kurallara göre tanımlanmıştır. Bu nedenle kadının toplumda sanatta etkin bir birey olması, 20. Yüzyılın ilk yarısında feminizmin<sup>9</sup> hem siyasi hem de kültürel anlamda toplumda yer almaya başlaması ile etkisini göstermiştir.

<sup>7</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat / Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)** Ed. Ahu Antmen, Çev. EsinSoğancılar - Ahu Antmen, 172

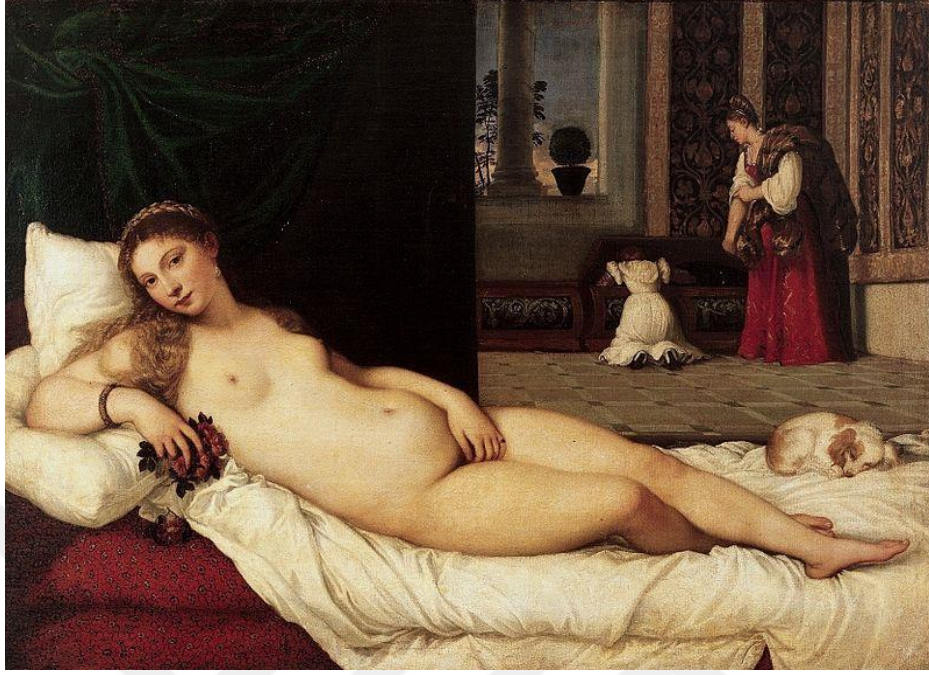
<sup>8</sup> Zeynep DİREK, **Cinsel Farkın İnşası**, 210

<sup>9</sup> Kavrama dair detaylı açıklamalar 2. Bölümde yapılmıştır.

### 1.1. Modernizmde Kadın İmgesinin Temsili Mekanları

Aydınlanma Çağı'nın akılcı, bilimsel ve hümanist yapısı ile birlikte toplumlarda kültür, sanat ve siyasette modern dönemin doğuşu başlamıştır. 19. Yüzyıl sanayi devriminden etkilenen Batı toplumu, yeni sosyal ve ekonomik gelişmelerin etkisiyle toplumsal yapının değişimini de etkilemiştir. Avrupa'da İngiltere deniz ticareti ile birlikte ekonominde, Fransa ise sanat ve kültür alanında etkili bir güce sahip olmuştur. Bu nedenle Modernizm insanlık tarihi için önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur. Birçok sanat akımı kapsayan modern dönem 20. Yüzyılın yarısına kadar etkisini sürmüştür.

Modernleşmenin etkisiyle akademik okullarda resim sanatına da farklı bir alternatif arayan Empresyonistler (İzlenimciler); Rönesans'tan buna yana belirli kalıpların dışına çıkmışlardır. İlk Fransa'da çıkan bu akımda sanatçılar, doğayı ve insanı algılama biçimiyle betimlemişlerdir. Bunun en büyük etkisi fotoğrafın icadından etkilenen sanatçıların bu yeni gerçekçilikten etkilenmiş ve bunu resim araştırmalarında kullanmış olmalarıdır. Akımın başlıca temsilcileri olan Claude Monet, Edgar Degas, Marry Cassatt ve Berthe Morisot'un yaptıkları eserlerde toplumun güncel olan sosyal ve kültür yapısını incelemişlerdir. Bu bakımdan İzlenimcilik akımının kadın temsili seyirlik bir nesne olmaktan çok dönemin sosyal ve kültürel kodlarına göre betimlenmiştir. Bu anlamda sanatçıların birçok eserdeki "nü" kavramı değişmiştir. Bu eserlerden en önemli olanı Édouard Manet'in *Olympia*'sıdır. Rönesans ressamlarından Titian'ın *Urbino Venüs*'ü ile karşılaştırıldığında modern toplumun değişen toplumsal ve kültürel değerlerinin bir izi olarak görülebilir. Bu nedenle sanat tarihinin ilk dönemlerin bu yana sürekli değişen kadın imgesinin ideal görüntüsü artık toplumun kültürel değerlerine göre şekil almaya başlamıştır.



Görsel 1.3 Titian, Urbino Venüsü, 1538



Görsel 1.4. Edouard Manet , Olympia , 1863

Kadınların belirli mekanlarda (mutfak, yatak odası vb.) temsilinin erkek sanatçılar tarafından betimlenmesi kadınların toplumdaki konumlarını ve statülerini belirlemiştir. Griselda Pollock "**Modernlik ve Kadınlığın Mekanları**" adlı

makalesinde Edouard Manet'in iki farklı sınıfsal kadın imgesini tasvir ettiği Olympia ve Folies-Bergère'de Bar adlı tablolarından örnekle açıklar. Manet'in iki farklı sınıftan canlandığı bir kadına, "*Olympia'ya ya da garson kıza hayali olarak sahip olması önerilebilir mi ki bundan mahrum olma duygusu yaşasın? Bir kadın olarak, modernliği Clark'ın tanımladığı şekilde deneyimleyebilir miydi?*"<sup>10</sup> Bu nedenle sanat tarihi boyunca kadını çıplak olarak tasvir eden erkek sanatçılar artık kadınların cinsiyetlerini mekanlaştırmaya çalıştıkları görülmüştür.

Yanı sıra Modernizmin getirdiği bazı kültürel özgürlüklere rağmen kadınların kendi temsiliyetlerini erkeklerin elinden alacağı sosyal ve siyasi koşullar gündeme gelmemiştir. Modern sanatın öncüleri olarak gösterilen isimlerin çoğu erkek sanatçılardır. Bu durum kadın sanatçıların var olmadığı anlamına gelmemektedir. Kadınların kendilerini ve düşüncelerini temsil eden bir sanat akımının olmaması sanat tarihinde erkek egemen belirlenimciliği kuvvetlendirmiştir. Kadın sanatçıların tabloları daha çok onlara atfedilen mekanların tasvirlerinden oluşmuştur. 19. Yüzyıl Fransa'sında empresyonist akımına dâhil olan kadın sanatçılardan Mary Cassat ve Berthe Morisot'un çalışmalarını incelendiğinde, dönemin kadınlarının mekânları ve toplumun içindeki statülerini aktaran tarihin en önemli sanat akımının içinde yer aldığı görülmektedir. İki kadın ressamın yaşadığı dönemde sanat, kültür ve eğlencenin yeni merkezi olan Paris; aynı zamanda tüketim, lüks ve paranın yeri olmuştur. Bu bakımdan modern sanatta önemli gelişmeler yaşanırken kadın imgesi lüks ve tüketim kültürü içerisinde yine erkeğin tasviriyle belirli bir kimlikte sahnelenmiştir.

Griselda Pollock'un "**Modernlik ve Kadınlığın Mekanları**" adlı makalesinde sanat tarihçisi T.J.Clark 'ın "*Modern Yaşamın Ressamı*"(The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Flowers) adlı eserinde modernizm doğuşu ve Paris kentinde şekillenen modernizmin araştırmasını incelemiştir. Tüketim ve gösteri dünyasındaki Paris'i empresyonist dönemde erkek sanatçıların yapılan eserlerinde, kadının toplumdaki yerini ve imgesini incelemiştir. Clark, yapılan bu

<sup>10</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat/Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)** Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen,192

tablolarda kadının cinselliğin yanı sıra toplumsal sınıfı da yorumlamıştır. Clark, eserlerde “ *erkek izleyici/tüketiciler için yapıldıkları imasının yer aldığını belirterek feminizme göz kırpar; ama bu olguyu tarihsel ve teorik çözümleme eşiğinin altında bırakır ve onun normal görünmesini sağlar. Bu tabloların ardındaki toplumsal cinsiyete bağlı koşulları ayırt etmek istiyorsak, bu eserler için bir kadın izleyici ve kadın üretici hayal etmemiz yeterlidir*”<sup>11</sup> biçiminde açıklamıştır

Modernizmin içinde var olan tüketim ve eğlence kültüründe kadın bedeni ve cinselliğinin ticari bir alış veriş biçiminde kullandığı görülmüştür. Paris’in kent merkezinde genelev sahneleri ve bu mekânlarda erkek özgürlüğü hâkim iken, kadınlar erkek sanatçılara bedenlerini satarak çalışmışlardır. Ancak bu hâkim olan erkek özgürlüğü şüphesiz iktidarın toplumsal cinsiyet politikaları ve kadın – erkek eşitsizliğinden kaynaklanmıştır. Bu eşitsizlik, erkek ve kadın sanatçıların eserlerinde neleri konu alacağını, kadının hangi mekânlarda bulunacağını öngörmüştür. Empresyonist sanatçılar arasında yer alan Berthe Morisot ve Mary Cassatt’ın tabloları incelendiğinde kamusal alan ve ev içinde kadının toplumsal kültürün oluşturduğu alanda ideal eş, anne, kadına dair mekânları görülmektedir. Eserlerinde sadece mekânları değil ayrıca kadınların toplumsal statü farkını da resmetmişlerdir. Kadın sanatçılarının burjuva statüsünde olan kadınların tiyatro, eğlence ve kamusal alanda yer alan mekânlarda eserler üretmişlerdir.

Feminist sanat tarihçileri Mary Cassat ve Berthe Morison’un eserlerini yorumladıklarında kadının mekânla özleşen stereotipleri görmüşlerdir. Bu çalışmalar incelendiğinde örneğin “*Beş Çayı*” ve “*Okuyan İki Kadın*” adlı tabloların, kadınların günlük rutin hayatlarının mekânları bilgi vermektedir. Bu bağlamda günümüz feminist sanatına bakıldığında; kadınların belirli mekanlarda (mutfak, yatak odası vb.) temsilinin toplumda kadın ve erkeğin cinsiyet eşitsizliğini analiz ederken aynı zamanda toplumun oluşturduğu kadınlık stereotiplerinden kurtulmak amaçlamaktadır. Eserlerinde her ne kadar kadının ev içi konumuna işaret edilse de

<sup>11</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat/Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)** Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, 190



süre gelen sanat yaşamları boyunca, toplum tarafından inşa edilen kadının evleri hakkında da bize bilgi vermişlerdir.



**Görsel: 1.5.**Berthe Morison , Okuyan İki Kadın, 1869-70



**Görsel 1.6.**Mary Cassat, Beş Çayı ,1880

Giselle Pollock “**Modenlik ve Kadınlığın Mekanları**” adlı makalesinde belirtti gibi; “*Cassat’ın çalışmaları, gençlikten başlayıp anneliğe ve yaşlılık yıllarına kadar uzanan dönemde dayatıldığı, benimsediği ve ritüelleştirildiği şekliyle kadınlığın hatlarını çizer. Morisot, kendi kızının yaşamından yola çıkarak, özellikle kadınların kritik dönüm noktalarında kadın öznelliğini işlemeleriyle dikkat çeken eserler üretti.*”<sup>12</sup> Bu nedenle toplumda kabul görülmüş kadın imgesinin temsilini tablolarına yansıtan Cassat ve Morison kendi hayatlarından kesitleri de resmetmişlerdir. İktidarlar kadınlığın toplumsal durumu, cinselliğini ve ruhsal durumunun inşasını sürekli üretir, düzenler ve müzekare ederler. Bu süreç hem sanat hem de sosyo-kültürel anlamda geçerli olmuştur. Bir sanat eseri üretiminde resmedilen görüntünün deneyimini keşfederken oluşan yeni resmin, Cassat ve Morisot’un kadınlara ait sosyal konumlarının resmetmekle kalmamışlar, aynı zamanda oluşturdukları bu imgeler onların kendi dünyalarını yansıtmalarına neden olmuştur. Bu noktada sanat tarihindeki ilk kadın sanatçılara bakıldığında yaratıcılığın söz konusu olmadığı görülmüştür. Kadınların ürettikleri eserler hiçbir zaman övülmemiştir. Bunun ötesinde kendinden emin erkek sanat tarihçileri tarafından kadın eserleri üzerinde ideolojik ve psikolojik okumalar yapılmıştır.

## 1.2. 19. Yüzyıl Avrupası’nda Kadın Hareketleri ve Öncü Sanatçılar

19. Yüzyıl endüstriyel gelişmelerin yanı sıra yeni bir icat olan fotoğraf, hayali bir imgenin yaratımından çok, imgenin gerçekliği ile ilgilenmiştir. Fotoğrafın icat edilmesi ile birlikte özellikle portre sanatında önemli gelişmeler olmuştur. Sanatta yeni bir evrim sürecini başlatan fotoğraf, toplumun taleplerini karşılamak için elverişli bir araç olmuştur. Resim sanatından çok farklı olan ve gerçekliği ikame eden bu sanatın daha ucuz ve çoğaltılabilir olması sanatsal ve kültürel alışkanları derinden etkilemiştir. Sanat eleştirmenleri ve teorisyenleri yeni bir anlatım biçimi olan fotoğrafın, toplumdaki görsel düşünme ve anlatım biçimlerinin etkilerini irdelemişlerdir. 20. Yüzyıla kadar hızla ilerleyen ve teknolojik gelişmelerle

<sup>12</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat/Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)** Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, 234



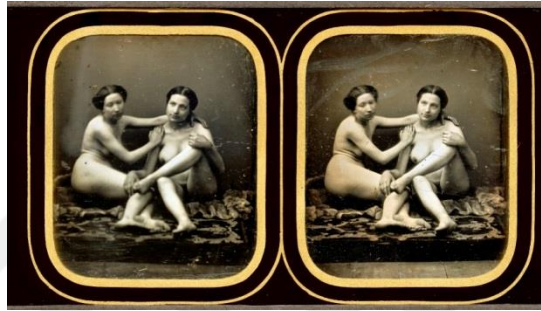
yaygınlaşan fotoğrafın, tüketim kültürü ve medyaya ulaşmasıyla birlikte kadın imgesi diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi yine eril tahakkümün denetimi altında olmuştur. Fotoğraf aracılığıyla oluşan tüketim kültürünün görselleri, toplumda kalıplaşmış olan kadın imgesinin temsilini ve kadına belirlenen rolleri üretmeye devam etmiştir. Ancak bu dönemde kadınlar, toplumun temelini oluşturan sanat, eğitim, aile, ekonomi ve siyasi unsurlarda, hem özgürlükleri hem de kendi bedeninin temsili konusunda feminizm kavramını ele alarak dünya tarihindeki yerinin temellerini atmaya başlamışlardır.

Fotoğrafta ilk dönem üretilen eserler; resim, heykel ve diğer sanat disiplinlerini bir araya getirip, Piktoryalizm (Resimsellik) çatısı altında toplanmıştır. Bu dönem fotoğraf sanatıyla ilgilenen sanatçılar daha çok romantizm, beden ve temsil üzerinde eserler üretmişlerdir. 19.Yüzyılın son çeyreğinde ise fotoğraf sanatı, Piktoryalizm'in resimsel tavrındaki özneliğini kayıt altına almayı bırakıp, teknik gelişmeler ve fotoğraf alanındaki tartışmalarla birlikte doğrudan anlatıma bırakmıştır. Yeni bir anlatım dili olan fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişki ve doğrudan aktarmı pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Resim ve heykel sanatçılarının sanatsal üretimlerinde fotoğraf tekniğinde kullanmaya başlamıştır. Bu durum özellikle resim sanatında bedenin anatomik gerçeklikte resmin sanatına katkı sunmuştur.

Bu bağlamda erkek ve kadın bedeni fotoğraf sanatı aracılığıyla pek çok ressamın sahnelerini canlandırdıkları sanatsal bir çalışmaya dönmüştür. Bu nedenle kent merkezlerinde pek çok fotoğraf stüdyosu kurulmuştur. Teknik gelişmeler ve özellikle fotoğrafta poz sürelerinin kısalmasıyla birlikte çok daha fazla sahne kurgulanmaya başlanmıştır (diyoromalar vb.). Ne varki sanat tarihinde resim ve heykel sanatında olduğu gibi fotoğraf sanatında da kadın bedenini erkek sanatçının tasvir etmesi devam etmiştir. Yani ilk dönem nü fotoğraf çalışmalarında erkek sanatçıların kadın imgesi üretimi resim sanatındaki yaklaşımlarından farklı olmamıştır.

Fotoğrafta kimyasal ve teknik gelişmeler ile birlikte nitelikli görsellerin elde edilmesi onu toplumda vazgeçilmez bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Bruno Braquehais, Felix Jacques Antonie Moulin ve Auuste Belloc gibi birçok erkek

sanatçı dönemin gerçekçi görüntüsünü stereoskopik teknik ile arttırarak fotoğraflardaki kadın bedeninin daha müstehçen ve erotik olarak görülmesine sebebiyet vermiştir. Bu nedenle satışa sunulan fotoğraflar Viktorya Dönemi<sup>13</sup>'nin eğlence kültürde yer alan kadın bedenini cinsel bir obje olarak görülmesini sağlamıştır. Bir süre sonra pek çok çalışmanın satışı pornografik olduğu gerekçesiyle Kraliyet tarafından yasaklanmıştır.



**Görsel 1.7.** Félix Jacques Antoine Moulin, Kadın Nü, Fransa, 1852

Fotoğrafın erken döneminde kadınlarında fotoğrafa ilgisi olmuştur. Ancak toplumsal cinsiyet eşitsizliğinde fotoğrafçı kadının çalışma alanlarıda belirlenmiştir. Çoğu kadın fotoğrafçı, eşleri ile birlikte stüdyoda çalışma imkânı bulabilmiştir. Bu kadın fotoğrafçılar özellikle toplumun üst kesiminden olan kadınları aileleri ile birlikte fotoğraflamışlardır. Bu nedenle erkeğin giremediği kadın mahremiyeti, kadın fotoğrafçıların çalışma alanını oluşturmuştur. 19. Yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde, kadınların hala eşleri tarafından çalışma izni verilen ve belirli kamusal alanda yer almalarını sağlayan koşullar devam etmiştir.

<sup>13</sup> Büyük Britanya'nın Victoria devri Britanya sanayi devriminin yükselişi ve Britanya İmparatorluğu'nun zirvesi olarak kabul edilmektedir. Victoria devri, Naiplik devri ve sonra da Edward devrini izleyen bir dönemdir. II. Elizabeth'ten sonra Britanya tarihinde en uzun hüküm süren kişi olan Kraliçe Victoria'nın 64 yıllık iktidarı, 19'uncu yüzyılın büyük değişimlerine tanıklık etmiştir. / [https://tr.wikipedia.org/wiki/Victoria\\_devri](https://tr.wikipedia.org/wiki/Victoria_devri)

Ancak tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde belirtildiği üzere feminist sanatçıların ve eleştirmenlerin verdikleri mücadele sonucunda yaşadıkları dönem itibariyle toplumda erkek sanatçılar kadar yer alamayan Juliette Margaret Cameron, Frances Benjamin, Johnston Lady Frances Jocelyn, Lady Clementia Hawarden, Mary Dilwyn, Ruth Bernhard gibi sanatçılar ilk kadın fotoğrafçılar olarak tarihte yerlerini almışlardır. 1840 yıllarında fotoğraf ile tanışan ilk kadın eleştirmen ve sanat tarihçi olan Lady Elizabeth Eastlake, kadın sanatçıların tarihinin yazımında önemli bir etkisi olmuştur.

Bu dönemin koşulları sosyolojik olarak incelendiğinde ise sanayi ve endüstriyel devrim sonrası toplumda sesini duyurmaya başlayan özellikle 20. Yüzyılın ilk çeyreğindeki 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ortamda ortaya çıkan siyasi söylemler ve radikal sanat hareketleri ile Avrupa'da da varlık göstermeye başlamışlardır. Bu bakımdan kadınlar toplumda var olabilmek için dönemin kitle iletişim araçlarında kullanarak söylemlerini dile getirmişlerdir. Artık sadece ev işlerini yapan, düşük ücretle çalışan, eğitim hakkı elinden alınan değil; güçlü ve toplumda sesinin duyulması gerektiğini savunan kadınlar vardır. Bu bağlamda Moira Gatens'in de vurguladığı gibi; *“kadınların siyasi beden/topluluklardan dışlanmalarının, kadın tarihinin olumlu bir yönü değil de hakim siyasi toplum anlayışının bir sonucu olduğu da açığa çıkmış durumdadır.”*<sup>14</sup> Bu nedenle yapılan feminist çalışmalar, kadın üzerinde iktidarın uyguladığı tahakkümü, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve kadına dair temel önyargıları eleştirmişlerdir. Bunun sonucuda 20. Yüzyıl ile birlikte kadınlar; kölelik karşıtı, eşit yurttaşlık hakları, oy kullanma ve kamusal alan eşitliği için pek çok yerinde temel insan haklarına ilişkin geniş toplumsal reform taleplerini olarak öne çıkarmışlardır.

İlk kadın hareketleri ile ilgili yapılan çalışmalar, kadının toplumdaki sosyal haklarıyla ilgilenmiştir. Oy hakkı, kürtaj olma hakkı, çalışma hakkı ve kadınların kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmaları hakları vb. kadınlarla ilişkilendirilen her şeyin değersizleşmesine karşı çıkan kadınlar, politik, estetik ve sosyolojik olarak

<sup>14</sup> Moria GATENS , **İmgesel Bedenler** , Çev. Dila Eren, 112.

kadın hakları ve feminizm bağlamındaki kuramlarındaki ilk nüvelerini bu dönem oluşturmuşlardır. Bu bağlamda ilk dalga feminist hareketinin<sup>15</sup> toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi ve fotoğraf kültürünün yükselmeye başlaması ile birlikte Avrupa’da başlayan kadın hakları mücadelesi aynı zamana denk gelmektedir.

Yükselen fotoğraf kültürün erken dönem ilk kadın sanatçıların biri olan Julia Margaret dönemin birçok fotoğrafçısı gibi dini ve mitolojik karakterlerden oldukça esinlenmiştir. Entelektüel bir aileden gelmesi onu sadece fotoğraf sanatında değil yazarlık becerisi ile de önemli bir konuma getirmiştir. Metin yazarlığı fotoğraf çalışmalarını etkilemiştir. Fotoğraflarında özellikle ailesine ve çocuklarına ağırlık verdiği portrelerinde, genellikle kullandığı yanal ışık, fotoğraflarındaki romantik ve mistik görüntüyü bize vermektedir. Juliet Margaret Cameron’un fotoğrafta resimsel tarzı yaşadığı dönemle ilişkili olmuştur. Britanya sınırları içerisinde yaşayan Cameron, Viktorya döneminin tutucu dinin etkisiyle tanımlanan erdemli kadın imgesinin yüceltildiği, annelik olgusunun koruyuculuğu gibi bir dizi toplumsal dayatmanın içinde yaşamıştır. Ancak tam anlamıyla özgürleşemeyen kadınlar erkeklerle birlikte çeşitli sosyal etkinliklerin içinde yer aldığı da gözlemlenmiştir. Bu durum birçok sosyal etkinlik içerisinde bulunan Cameron’nun fotoğraf çalışmalarının bilinirliğinin artmasında etkili olmuştur.

Cameron özellikle soft-focus adı verilen, netliğin bozulmasını sağlayan optik müdahaleyi portre eserlerinde yoğun olarak kullanmıştır. Soft-focus tekniği ile eserlerinde yarattığı romantik sanat anlayışındaki resimleri andıran atmosfer yani piktoryalist yaklaşımı ile kadın imgesini çalışmalarında yüceltmıştır. Cameron’un 1886 yılına ait Beatrice adlı eserinde, onun için trajik kadın kahramanlarından biri olan Beatrice Cecil, babası tarafından uğradığı cinsel istismar sonrası asılarak idam edilmiştir. Bu olaydan çok etkilenen Cameron, erkek egemen bir iktidarın kadına olan tahakkümünü, model olarak kullandığı yeğeni Emily Mary'nin portresini yakın plandan çekerek vurgulamış ve Beatrice'in içtenlik ve masum duygusunu fotoğrafına yansıtmıştır.

<sup>15</sup>18. ve 19. Yüzyıl başları ilk dönem Feminist Hareket



**Görsel 1.8.** Julia Margaret Cameron, Beatrice, 1886

Başlangıçta yakınları ve ailesini, mitolojik karakterlerden kurguladığı sahneleri farklı karakterlere bürünerek onları fotoğraflayan Cameron, birçok insan tarafından eleştirilmiştir. Ancak portrelerinde kurguladığı hikayelerle modelin duygularını yansıtmaları entelektüel insanların dikkatini çekmiştir. Portrelerinde kullandığı ışığı ve fotoğraf tekniğini etkin bir şekilde kullanan Cameron, onu daha sonra fotoğraf tarihinin, kurgusal fotoğraf alanında önemli fotoğrafçılardan biri yapmıştır.

Victorya Dönemi'nden diğer kadın fotoğrafçılardan Frances Benjamin Johnston 1890'lı yılların sonunda toplumun öngördüğü kadın imgesinden farklı bir biçimde kadını ele almıştır. Kendi otoportresi olan eserinde (Görsel 1.8.) elinde sigarası ve bira maşrapasıyla, toplumun hafızasında oluşan erkeksi duruşu canlandırarak yepyeni bir kadın imgesi tasvir etmiştir. Sanatçının bu tavrı kadına dayatılan edepli ve naif duruşu eleştirmesi bakımından önemli bir çalışmadır.



**Görsel 1.9.** Frances Benjamin Johnston, Otoportre, (1867-1952)

1900'lü yıllarda Fransa, İngiltere ve ABD'de kadın portre fotoğrafçıları sayıları artmıştır. Bu nedenle kadınların fotoğraf ile ilgilenmeleri sosyal statülerinde önemli bir yer edinmelerini sağlamıştır. Kadın fotoğrafçıların hazırladıkları aile albümleri, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel sınıfı ortaya koymuştur. Bu bağlamda kadın fotoğrafçıların toplumun sosyal ve kültürel tarihinin arşivlenmesinde etkin bir rol oynamışlardır.

Kadının toplumsal eşitsizliği devam ederken, birçok feminist kadın yazar ve düşünür bu dönemde kendini göstermiştir. Bunlardan biri olan Millicent Fawcett'dir. Fawcett kadınların oy kullanması için oluşturulan komitelerde görev almış ve 1871 yılında kadınların üniversite eğitimi almasını sağlayan okullardan biri olan Newsham College'in kurulmasına katkıda bulunmuştur. Fawcett, bugün hala İngiltere'de saygı duyulan ilk kadın hakları savunucularından biri olarak anılmaktadır.

Erken dönem kadın fotoğraf sanatçıları, günümüz sanatını etkileyen kadın, kimlik, aile ve annelik mitleri, cinsiyet rollerini, kavramlarını eserlerinde ele almışlardır. Amerikalı sanatçı Gertrude Kasebier Avrupa'dan yayılan birinci dalga feminist hareketin mücadelesi içinde yer almıştır. Kadını ve anneliği merkeze aldığı fotoğraflarında, hüznü, mutluluğu ve kadının yalnızlığını, kendi saf güzellik anlayışını yansıttığı eserleriyle bilinmektedir. Kasebier, özellikle 1904 yılında çektiği "The Heritage of Motherhood " eseriyle bilinmektedir.

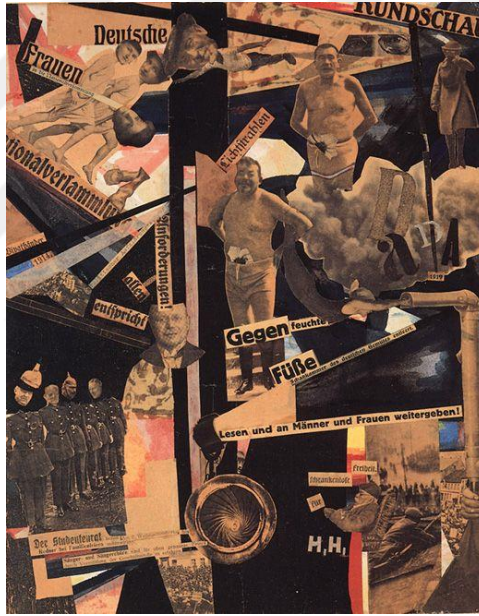


**Görsel 1.10.** Gertrude Kasebier, The Heritage of Motherhood, 1904

1.Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle sanatçılar ve yazarlar savaşa duyulan nefret üzerine Dada hareketini başlatmışlardır. Dada akımı, yaratıcı bir sanat devrimi yapma çabasını göstermiştir. Dada akımı içinde yer alan sanatçılar radikal bir sanat anlayışını kavramışlardır. İktidarın oluşturduğu sosyal ve kültürel hegemonyayı yıkmak ve toplum tarafından kabul edilen değerleri sorgulatmak adına çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Sanatın tüm disiplinlerini bir araya getiren Dadaizmde özellikle fotoğraf sanatında Berlin Dadaistleri uyguladıkları foto-montaj, foto-kolaj yöntemleriyle aktivist bir tavır sergilemişlerdir.



Dada sanat akımının öncülerinden Alman sanatçı Hannah Höch, Nazi döneminin estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir yolu olarak foto-kolaj ve foto-montaj tekniklerini kullanmıştır. Bu tekniklerde fotoğraf ve metinlerin etkileyici şekilde bir araya getirilerek klasik, ideal, erotik kadını yeniden oluşturmuştur. Hannah Höch, fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun devrimci yeniden yapılanmasını eserlerinde kurgulamıştır. Höch'ün, Dada Panorama'sındaki hiciv etkileri, Almanya' da çöken toplumsal düzenin durumunu fotoğraf ve metin kullanarak yaptığı kolajla göstermektedir.

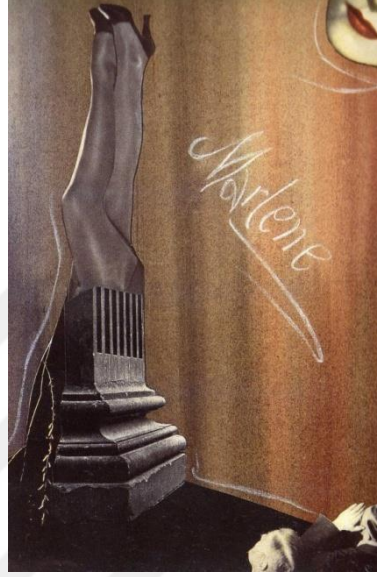


**Görsel 1. 11.** Hannah Höch, Dada Panorama, 1919

Hannah Höch'ün 1920'lerde yaptığı fotomontajlar, erkek egemenliği altında bulunan kadın imgesini keşfetme ve onu yeniden yaratma amacını taşımıştır. Höch bazı çalışmalarında androjen imgeler oluşturup, kadın ve erkek fotoğraflarını bir araya getirmiş ve aynı Sürrealist sanatçı Claude Cahun gibi toplumsal cinsiyet kimliği üzerinden çalışmalar yapmıştır. Özellikle dönemin film ve gösteri dünyasında önemli bir yere sahip olan Marlene Dietrich'den etkilenerek oluşturduğu Marlene kolajı tez çalışması bağlamından önemli bir diğer eserdir. Marlene'nin çorap ve yüksek topuklarla süslenmiş bacakları bir kaidenin üzerine ters bir şekilde



monte edilmiş, görkemli bir kadın imgesi yaratılmıştır. Sol alt köşedeki iki erkeğin kadın bacağı imgesiyle oluşan devasa bir sütuna bakmasını ve kadını arzu nesnesi olarak görmelerini eleştirmiştir.



Görsel 1. 12. Hannah Höch, Marlene, 1930

1930'lu yıllarda cinsellik ve toplumsal cinsiyet imgelerinin bir araya getirilmesi politik veya propaganda olarak toplumda dikkat çekmemiştir. Ancak bu bağlamdaki çalışmalar Toby Clark'ın da belirttiği gibi *"1980 ve 1990'lar boyunca feminist sanat ve kuramının merkezinde yer alan bu tarz uygulamalar postmodernizmin politik oluşumunda da göze çarpmıştır."*<sup>16</sup>Bu nedenle 20. Yüzyılın başlarında yenilikçi ve öncü bir sanat olan Dadaizm akımından etkilenen sanatçıların, sanatın birçok disiplininden eserler üreterek toplumsal cinsiyet, savaş, milliyetçilik, şiddet gibi konulara radikal bir biçimde eserlerinde yer verildiği görülmüştür.

"Savaşların ve katliamların yaşandığı 20.Yüzyılın ilk yarısı aynı zamanda travmatik bir dönemdir. Bilinçaltına Freud'un, öğrencilerinin ve ekolü eklendiğinde sanatın ideolojik olarak başka bir perspektifte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu artık yaratıcılığın yeni alanlarından bir olan bilinçaltı ve onun imgesel

<sup>16</sup> Toby CLARK, **Sanat ve Propaganda** , Çev. Esin Hoşçusu, 42

karşılıklarıdır”<sup>17</sup>, bu bağlamda gerçeküstücülük (sürrealizm) akımı içerisinde de yer alan sanatçılardan biri olan Claude Cahun, kendisini model olarak kullanıp farklı kimliklerle fotoğraflamıştır. Aynı şekilde Bauhaus ekolünden Gertrud Arndt de “Maskeli Portreler” isimli fotoğraf serisinde toplumdaki bir dizi kadın rolünü ve ruh halini ortaya koymuştur.



Görsel 1.13. Claude Cahun, Otoportre, 1927



Görsel 1.14. Claude Cahun, Otoportre, 1928

Cahun ayrıca, hem akrabalık ilişkileri hem de isimle sabitlenen eril egemen düşüncenin dişil cinsiyet temsilinden kurtulmak için Lucy Schwob olan gerçek adını değiştirmiştir. Sanatın pek çok dalı ile ilgilenen Cahun 1932 yılında bir grup komünist sanatçı ve yazardan oluşan Sürrealistlere katılmıştır. Çalışmalarında başta Dadaizm olmak üzere diğer avant-garde akımların izleri de görülmüştür. Cahun, Sürrealist topluluğundaki erkek egemenlik anlayışının hakim olmasına karşın, bu topluluk içinde oldukça aktif bir kadın olarak yer edinmiştir. Cahun, sanat tarihinin erkekler tarafından yazılmış olduğu dönemde, yaptığı işlerle çoğu zaman cinsiyetsizliği vurgulamış, kadın imgesini erkekler tarafından inşa edilmiş bir yapı olarak görmüş ve sürrealist hareketin getirdiği seksüel, sosyal yapı, toplumsal cinsiyet kavramlarını, kabul edilen normları; androjen, melankolik ve tekinsiz

<sup>17</sup> Özlem Demircan (2017), **Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir, 80

yaklaşımıyla, fotoğrafı araç olarak kullanarak yeniden kurgulamıştır. Eserlerinde, cinsiyet, kimlik ve politika sorunlarına, fotoğraf aracılığıyla yeniden form vermiştir. Ancak Cahun, Paris'in sanat çevresinde bilinmesine rağmen kendisini oldukça yalnız hissetmiştir. Hem kadın olması hem de yaptığı avangard işleriyle, kendisini yabancı ve öteki konumda bulmuştur. Daha sonra sanatın tamamıyla bireyin psikolojik yaşamıyla ilgili olduğunu iddia eden sürrealist grubundan da ayrılmıştır. Otoportre ile ilgilenen Cahun, fiziksel görünüşünde değişikliğe giderek (saçlarını kısa kesmesi, farklı renklere boyaması, maskeler kullanması vb.) kadına dair olan imgeleri dönüştürerek tüketim toplumunda kadın edilgenliğini eleştirmiştir.

Örneğin Cahun'un fotoğraflarında kullandığı maskeler onun gerçek kimliğini gizleyen bir araç haline gelmiştir. Mehmet Yılma'nın da belirttiği gibi, onun *"maske altında bir başka maske sözü, kimliklerin iç içe geçtiğine, her birinin hem kendi içinde değiştiğine hem de birbirinin yerine geçtiğine işaret ediyordu."*<sup>18</sup> Claude Cahun'nun çalışmalarındaki politik ifadeleri ve dönemin avangard dergilerinde yayınlanan makaleleri, fotomontaj ve kolaj çalışmaları ile, 1980 çağdaş sanat dünyasında feminist sanat, cinsellik, beden ve medya konularında çalışan kadın sanatçıların öncüsü niteliğinde olmuştur. Örneğin Cindy Sherman'ın otoportrelerinde gördüğümüz toplumsal cinsiyet ve kimlik kalıplarını yapıbozumuna uğrattığı çalışmalarında Cahun izleri görmek mümkündür.

Yakın tarihte National Portrait Gallery'de Cahun ve çağdaş fotoğraf sanatçısı Gillian Wearing'in eserleri birlikte sergilenmiştir. Fotoğraf ve video sanatçısı olan ve daha çok otoportre çalışmalarıyla bilinen, İngiliz sanatçı Wearing'in, 2012 yılında yaptığı, *"Behind the Mask, Another mask"* adlı çalışmasında, Cahun'un maskelerinden etkilenmiştir. Cahun gibi o da erkek egemen iktidar söylemlerini kendini model olarak kullanıp toplumsal kimlik kalıplarını altüst etmiştir.

<sup>18</sup> Mehmet YILMAZ, **Modernden Postmoderne Sanat**, 200



**Görsel 1.15.** Gilian Wearing, 2012



**Görsel 1. 16.** Claude Cahun, 1928

Cahun, sanat ile siyasetin iç içe geçtiği kışkırtıcı fotoğrafları ile dönemin en cesur sanatçılarından biri sayılmaktadır. Fotoğraf ve performans sanatını eserlerinde birleştirerek kurguladığı sahneleri farklı kimlik ve bedenlere bürünerek fotoğraflamıştır. Yakın tarihte tekrar değerlendirilmiş ve yeniden gündeme gelmiştir. Yaşadığımız yüzyılda bile eserleri hala pek çok sanatçıya ilham olmaktadır.

Yukarıda belirttiğimiz örnekler çerçevesinde, kadın bedeninin fotoğraf sanatındaki kullanımını üzerinden oluşan feminist karşı duruş, 19. Yüzyıl Avrupasındaki aktivist eylemlerin de bir dışavurumu görevi üstlenmiştir. Örneğin dönemin 1906 İngiltere'sinde (Birleşik Krallık ) özellikle oy hakkı ve eşit maaş için mücadele eden Suffragette Hareketinin<sup>19</sup> önde gelen aktivistlerinden Emmeline Pankhurst, 1906 yılında aynı zamanda “Kadınların Sosyal ve Siyasal Birliği”ni (WSPU- *Women’s Social and Political Union* ) kurmuştur.

<sup>19</sup> 20. yüzyılın başlarında Birleşik Krallık ve ABD’de pasif direniş, kamu toplantılarını bölme, açlık grevi yapma gibi yollarla kadınların seçme ve seçilme hakkını savunan, az çok organize olmuş radikal kadın hakları savunucuları süfrajat olarak nitelendirilmiştir. / <https://tr.wikipedia.org/wiki/Süfrajat>

Birçok kadın aktivistin üye olduğu bu birlik, kadınların toplumsal yaşamda erkekler kadar haklarının olması için bir dizi eylemler düzenlemiştir. Aynı zamanda bu kadın örgütleri, eş, anne ve çalışan kadınları, hakları hakkında bilinçlendirmişlerdir. İktidarın, patriarkal<sup>20</sup> düzlemde, kadının üzerindeki egemenliğine karşı duran bu hareket, birçok ülkeye de örnek teşkil etmiştir. Artık kadınlar daha çok seslerini duyurmaya başlamış birçok kamusal alanda radikal eylemler gerçekleştirmişlerdir. Bunun en etkili örneklerinden biri olan Kadın hakları savunucusu Pankhurst'un önderliğinde kurulan Suffragette hareketinin eylemcilerinden biri olan Emily Davison'un ölümüyle sonuçlanan hareketi olmuştur. 1913 yılında İngiltere'de, halk tarafından izlenen at yarışı sırasında, Suffragette hareketinin flamasıyla Kral V.George'un atının önüne atlamıştır. Ağır yaralanan Davison hayatını kaybetmiştir. Aylarca konuşulan bu olay, kadınların, hakları konusunda ne kadar ısrarcı olduğunu göstermiştir. Ayrıca İngiltere'nin ilk kadın basın fotoğrafçısı olan İskoç Christina Broom, Suffragette hareketinin bir üyesi ve aynı zamanda fotoğrafçısıydı. Bu eylemleri fotoğraflayarak basında yer almasını ve halkın dikkatinin çekilmesini sağlamıştır. Basında yer alan fotoğrafların kitlelere ulaşması, toplum bilincinin artmasında önemli bir etken olmuştur. Kraliyet ailesinin aile portrelerini de fotoğraflayan Broom, aynı zamanda zor şartlar altında çalışan kadın işçilerinde görünürlüğünü de sağlamıştır.



**Görsel 1. 17.** Christina Broom, Suffragette Hyde Park, 1910.

<sup>20</sup> Bkz. syf,:5



**Görsel 1. 18.** Christina Broom, The Women's Exhibition, 1909

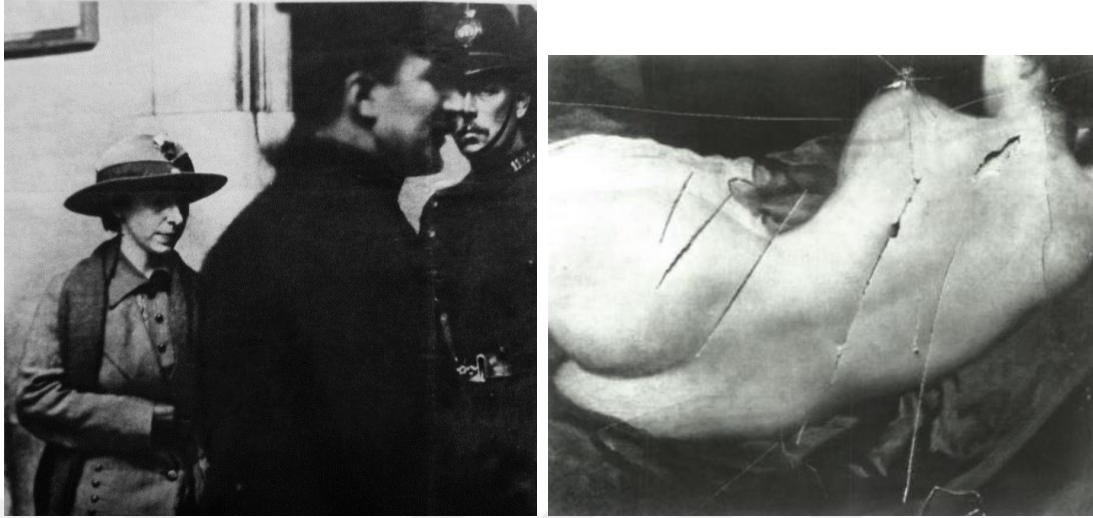
Suffragette Hareketi, radikal biçimde eylemlerine devam etmiştir. Diğer ses getiren eylemi ise, Londra Ulusal Galeri'sinde sergilenen Diego Valezquez'in, "*Aynadaki Venüs*" adlı tablosuna yapılan saldırıları olmuştur. Bir saray ressamı olan İspanyol Valezquez'in resimleri, dönemin İspanya'sında nü çalışmaların kilise tarafından yasaklanmış olmasına rağmen, sanatçının üretimleri monarşi görmezden gelinmiştir. Valezquez eserinde, Roma Mitoloji'sinde yer alan Venüs'ü, erotik bir pozla betimlemiştir. Resimde, Venüs yatağa uzanmıştır ve aşk tanrısı olan oğlu Cupido'nun tuttuğu ayna ile kendini izlemektedir. Doğurganlık, aşk ve güzellik tanrıçası olan Venüs, izleyiciye sırtını dönmüş bir şekilde kendini izleyen erotik bir figür haline getirilmiştir. 1980 sonrası feminist sanatta da sık sık karşımıza çıkan Venüs, birçok sanatçı tarafından tekrar edilmiştir.





**Görsel 1. 19.** Diego Valezquez, Aynadaki Venüs, 1647-1651

"Aynadaki Venüs"ün, Londra Ulusal Galerisinde ilk kez sergilenmeye başlanmasının ardından, Mrs. Pankhurst'un hapse girmesini protesto etmek için biraraya gelen grubun lideri olan Richardson, 10 Mart 1914 yılında, tarihin en güzel kadınına, yani "Aynadaki Venüs"'e balta ile saldırmıştır. Bu saldırı, devletin kurumsal iktidarının ve kadın bedeninin galerideki sunumunun kesiştiği yeri hedef almıştır. Eylem devletin hiç bir kurumdan hak elde edemeyen kadının, kamusal bir alanda, bedeninin erkeğin gözünde cinsel bir haz nesnesi olarak gösterilmesinin eleştirisi olarak görülmüştür.



**Görsel 1. 20.** Mary Richardson, National Galery 'de Tutuklandıktan Sonra, Mart 1914

Richardson esere saldırı sebebini, verdiği beyanatta şöyle açıklamıştır: *“Mitoloji tarihinin en güzel kadınının resmini, modern tarihin en güzel karakteri olan Bayan Pankhurst'a hükümetin verdiği zararı protesto etmek amacıyla tahrip etmeye çalıştım.”* Richardson, zarar verdiği tablodaki eseri takdir ederek kendini politik bir kahramanla özdeşleştirmiştir. Toby Clark'a göre; *“yine de Richardson resmi yok etmeyip değiştirmiş, yeni bir imge-yaralanmış Venüs-yaratmıştır. Tam da Richardson'ın istediği gibi bu resim ulusal basında geniş yer almıştır. Gazetelerin "Kesici Mary'i isterik canavar bir kadın olarak sunan tepkileri düşmanca olsa da, Richardson "kendi" yaptığı yaralanmış kadın kahraman imgesini, kendini kurban eden Pankhurst'un ve tüm acı çeken kadınların portresine dönüştürerek kitle iletişim araçları yoluyla geniş bir alana yaymıştır.”*<sup>21</sup>

Dönemin gazetecileri bu saldırıyı cinayetle bir tutarak, kadın bedenini temsil eden bir resme değil, gerçek bir kadın bedenine zarar verildiğini iddia etmişlerdir. Ancak kadın haklarının kamusal alanda, sanat ile birlikte geniş çapta politik bir eyleme dönüşmesinin örneklerinden biri olmuştur.

<sup>21</sup> Toby CLARK, **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşçusu, 35



## 2. TOPLUMSAL BİR HAREKET OLARAK FEMİNİZM VE SANAT

Erkek egemen ideolojik yapının sanattan siyasete, ekonomiden sosyal yaşama kadar hayatın her alanındaki tahakkümüne karşı bir direniş biçimi olarak ortaya çıkan kadın hareketlerinin mücadele pratikleri, “Feminizm” kavramının doğmasına yol açmıştır.

Donovan’a göre feminizm hem bir felsefe akımı, hem bir eşitlik ve özgürlük mücadelesi, hem de ideolojik olarak aydınlanma ve akılcılık çağı olan 18. Yüzyılın sonları ve 19. Yüzyılın başlarında aktif olarak Batıda ortaya çıkmıştır<sup>22</sup>. Özellikle Sanayi Devriminden sonra kapitalizmin gelişmesi, her alanda eşitsizlikleri arttırırken toplumsal cinsiyet rollerinde de keskin bir belirlenim yaşanmasına sebebiyet vermiştir (kadınların ve çocukların daha ucuz iş gücü olması vb.). 20.Yüzyılda ise feminizm, bir takım ideolojiler ve yaklaşımlar çerçevesinde kadın problemlerine farklı bir açıdan bakma yolları aramıştır. Bu doğrultuda Serpil Sancar’ın ifadesiyle, modern kapitalist toplumlarda erkek egemenliğine dayalı toplumsal yapıyı anlamaya yarayacak ve onları çözümlenecek kuramsal yöntemleri geliştirme gereksinimiyle feminist kuram ortaya çıkmıştır. Kuramın çıkış noktası ise erkek egemen toplumdur.<sup>23</sup> Erkek egemen toplumları oluşturan ise devletlerin ideolojik yönetim biçimidir. MacKinnon’a göre “*feminist kuram açısından devlet erildir. Yasalar kadınları, erkeklerin onları gördüğü şekilde görür ve öyle davranır.*”<sup>24</sup>

Bu bağlamda feminizmi, yerleşik ilk ataerkil düzenin tarihinden günümüze kadar hayatın her alanındaki eşitsizliği ortadan kaldırmak için çeşitli taleplerle hareket eden kolektif eylem ve söylem biçimi olarak tanımlamak mümkündür.

20.Yüzyılda yukarıda değinildiği gibi pek çok feminist yaklaşım ortaya çıkmıştır. Kadın hakları savunucuları ve kuramcıları feminist yaklaşımları, toplumların değışen konjunktürel yapılarına göre sınıflandırma gereği durmuşlardır.

<sup>22</sup> Josephine DONOVAN, **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan 16

<sup>23</sup> Serpil SANCAR, Türkiye’de Feminizm ve Kadın Hareketleri, 245

<sup>24</sup> MacKinnon, Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru, Çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy , 188

Bu doğrultuda feminizme yaklaşımlar kronolojik olarak, Gül Aydın<sup>25</sup>'in aktarımıyla şu şekildedir;

*“Liberal Feminizm (başlangıcı 18.Yüzyıla dayanır, 20.Yüzyılda daha aktif hale gelir)*

*Marksist Femnizm (başlangıcı 19.Yüzyılın ikinci yarısına dayanır)*

*Radikal Femnizm (1960'lar sonu)*

*Sosyalist Feminizm (1970'ler)*

*Psikanalitik Feminizm (1970'ler)*

*Varoluşçu Feminizm (1980'ler)*

*Kültürel Feminizm (20. Yüzyıl başları)*

*Feminist Sanat (1960'lar sonrası)*

*Modern Feminizm (18. Yüzyıl Aydınlanma Çağı ile başlar)*

*Postmodern Feminizm (21. Yüzyıl)”<sup>26</sup>*

Oluşan bu sınıflandırma feminist kadın hareketlerinin talepleri ve eleştirileri doğrultusunda 1. ve 2. Dalga Feminizm olarak şekillenmiştir. Bu doğrultuda, medeni hakların kazanımı, siyasi haklarda eşitlik, oy kullanma hakkı, eğitim ve hukuk sisteminde, kamuda, aile içinde eşitlik vb. erkeklerle aralarında hiçbir farkın olmadığı ve onlarla aynı haklara sahip olmak istediklerini savunanlar<sup>27</sup> literatürde “1.

<sup>25</sup> Gül AYDIN **Kadın Temsiline Eleştirel Bir Bakış : Türkiye’deki Kadın Müzeleri**, yayınlanmış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 36-37

<sup>26</sup>Serpil ÇAKIR **Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi. 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler** 2007, 437

<sup>27</sup> Şirin TEKELİ **Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler** , 341

Dalga Feminizm olarak adlandırılmıştır<sup>28</sup>. Liberal Feminizm ve onun eleştirisiyle ortaya çıkan Marksist Feminizm 1. Dalga Feminizm içerisindedir.

2. Dalga Feminizm ise Fransız Feminizmi olarak tanımlanan özellikle edebiyat ve yazın alanında ortaya çıkan ve dilin politik söylemlerine yönelen bir yapıda gelişmiştir.<sup>29</sup> Bu grupta bulunan feministler *“dili eril normlar halinde sunup objektif hale getirerek tanımlandığını söylerler. Erkeğin merkezde olma çabası sadece din, ve felsefeyle değil dille de desteklenir. Böylelikle dil yoluyla yazmak ve anlatmak, dilsel hakimiyet kurarak dünyayı ele almanın en güçlü yollarından biridir. Erkek dilsel bir sistem yaratır ve orada herkes adına evrensel konuşur. Kadın da buna dâhildir.”*<sup>30</sup> Ayrıca 2. Dalga Feminizmi kadın cinselliği üzerinden oluşturulan cinsiyet rollerini de sorgulamaktadır. Kadınların bedeni, emeği ve cinselliği erkek egemenliği tarafından kullanılmaktadır. Bu bakımdan erkek egemenliği tarafından oluşturulan ve sürdürülen tüm kurumlar; devlet, aile, eğitim sistemi, yazınlar, kitle iletişim araçları, kapitalist ekonomi vb. sorgulanmalı ve bunlara başkaldırılmalıdır.<sup>31</sup> Radikal Feminizm, Sosyalist Feminizm, Psikanalitik Feminizm, Postmodern Feminizm ve Feminist Sanat 2. Dalga Feminizm içerisinde yer alır.

Yukarıdaki sınıflandırmalar, yaklaşımlar ve kuramlar feminist teori açısından değerlidir ve detaylı analizi yapılmalıdır. Ancak başka bir çalışmanın konusudur. Tezin konusu itibariyle Feminist Sanat kuramı üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bu bağlamda 1960’larda 2. Dalga Feminizmin gelişmesi doğrultusunda Feminist sanat akımı da gelişmeye başlamıştır. Özellikle müzelerde, sanat galerilerinde neden kadın sanatçıların eserlerinin bulunmadığını sorgulayarak, sanatın erkek egemen temsiline karşı çıkarlar. Sanat tarihi yazımında kadın sanatçıların olmamasına da dikkat çeken Feminist sanat eleştirmenleri ve sanatçılar kadın bedeninin erkekler tarafından seyirlik nesne olmasına karşı çeşitli eylemler

<sup>28</sup> B.H. GEDİK, Feminist Hareketler. Yeni Toplumsal Hareketler, 106

<sup>29</sup> a.g.k, 106

<sup>30</sup> Hülya Durudoğan, Judith Butler ve Queer Etiği, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Yapı Kredi Yayınları Cogito Özel Sayısı, (65-66) : 87-98.

<sup>31</sup> Şirin Tekeli, Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler

düzenleyerek pek çok aktivist faaliyette bulunmuşlardır. Bu konu Feminizm ve Performans Sanatı başlığında detaylı olarak örnekleriyle birlikte incelenmiştir.

## 2.1. Feminizm ve Performans Sanatı

20. Yüzyılın ortalarında ekonomik ve sosyal kültürün değişmesiyle kadının toplum içerisindeki temsili, yaratılan imgeler ile birlikte sürekli değişime uğramıştır. Ayrıca 1960'lı yıllarda özellikle Simon de Beauvoir, Lucia Irigaray ve Julia Kristeva kadın imgesini tarihsel, sosyal ve kültürel olarak ele almışlardır. Bu bağlamda kadının özgürlüğü için verilen mücadeleyi, toplumun ve erkeğin inşa ettiği bir düzenden farklı olarak, kadının kendini temsil etmesi adına önemli adımlar atmışlardır. 1968 hareketlerinin ideolojik etkisiyle de kendini feminist bir mücadele içinde bulan kadın; egemen anlayışın belirlediği kültürel imgesinin temsili için görsel ve yazınsal eserler üretmesinin yanı sıra performans sanatıyla da birlikte bu algıyı radikal bir biçimde değiştirmeye çalışmıştır.

20. Yüzyılın ikinci yarısında birçok disiplini bir arada bulunduran “Performans Sanatı” başlı başına ayrı bir kavram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Beden sanatı, happening, aksiyon gibi çeşitli başlıklar altında toplanan performans sanatı özellikle kavramsal sanata yönelen sanatçıların kendi bedenlerini bir anlatım aracı olarak kullanmalarıyla, iktidarın yarattığı birçok ideolojik söylem ve eyleme performans sanatıyla karşı durmuşlardır.<sup>32</sup> Performans sanatı aynı zamanda sanat piyasasında kabul görmüş iki boyutlu işlerin aksine bedeni, tek başına sergilenen ve kendini temsil eden bir sanatsal malzeme haline de getirmiştir.

Performans sanatının tarihi deneysel tiyatrodan başlayıp, dada ve sürrealizme, Bauhaus'a uzanan, happening sanatında Allan Kaprow'un performanslarına ve Joseph Beuys'un bedenin varoluşsal düşüncelerini modern performans sanatı ile deneysel araştırmalarla incelemişlerdir. Kadın sanatçıların da yer aldığı Dadaizm ve

<sup>32</sup> Marvin CARLSON , **Performans Eleştirel Bir Giriş** , Çev. Beliz Güçbilmez , 121

Sürrealist akımlarında, kadın imgesinin temsil ve eleştirisi performans sanatı kavramında kendini bulmuştur.

Ayrıca teknolojik gelişmelerle fotoğrafın yükselen bir kültür olması, sanatçıların toplumsal cinsiyet ve kadın imgesi üzerine yaptıkları çalışmalarında etkili bir araç olmuştur. Toplumsal cinsiyet ve feminizm kavramında kimliğin sahnelenmesi, rol yapma ve poz kavramları üzerine yaptıkları ilk yapıtlarıyla bilinen Claude Cahun, Marcel Duchamp, Marie Hoeg ve Bolette Berg gibi sanatçıların kimlik üzerine olan politikaları fotoğraf çalışmalarında görülmüştür. 1960'lar ile birlikte feminist politikaları içinde kadın sanatçılarda bedenlerini performans sanatına dahil etmişlerdir. Beden aracılığıyla performans sanatına yönelen sanatçılar, kendi bedenleriyle sanat tarihinden bu yana eril kültürel kodların içinde yer almış imgeleri tersine çevirmeye çalışmışlardır.

Performans sanatı, Avrupa ve Amerika 1960'lı yıllarla birlikte halkı bilinçlendirmek ve toplumsal kaygılar üzerine kurgulanmış, kamusal alanlarda gerçekleşen bir gerilla sanatı olarak başlamıştır. Kamusal alanlarda gerçekleşen performansların çoğu halkın dikkatini çeken topluluklar tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda bu performanslar toplumda çözülmemiş ya da görmezden gelinen sorunlar üzerine bilinçlendirme görevini de üstlenmişlerdir.

1960'lı yılların başında 2. Dünya Savaşı sonu ortaya çıkan devletlerin sömürgeci tutumları, ekonomik anlamda etkilenen ikinci ve üçüncü dünya ülkelerinin Amerika ve Avrupa ülkeleri tarafından işgali dünyada birçok eylemi beraberinde getirmiştir. Bunlardan en önemlileri ABD'de ırk ayrımına karşı yükselen mücadeleleri ve Vietnam Savaşının savaş karşıtı gösterileri döneme damgasını vurmuş, pek çok kültürel ve toplumsal hareketlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca 1959 yılında Küba Devriminin gerçekleşmesi, diğer sömürge halkların pek çoğunu, kapitalist sömürgeciliğe karşı başkaldırımlarını sağlamıştır. Bu bağlamda, 1960'lı yıllarda gerçekleşen eylemlerin özellikleri devletlerin halklar üzerinde kurduğu her türlü tahakküm ve ideolojik baskılara karşı olmasıdır. Bu eylemlerde toplumsal dinamizmden etkilenen kadın ve LGBTI örgütleri de yerlerini almıştır.

1960'lı yıllarda gerçekleşen bir dizi toplumsal ve siyasi olayların etkisi, modern kadın hareketlerinin doğuşuna ve bu hareketin kamusal alanlarda hızla gerçekleşen politik söylemlerine zemin hazırlamıştır. Kadın sanatçılar, ilk kamusal alanda yapılan gösterileri sadece politik duruşu simgelemekle kalmamış, aynı zamanda toplumda kadın bedenine olan kültürel ve estetik algıların iktidar tarafından inşa edilmiş sürecini performansları ile eleştirmişlerdir. Bu eleştirilerin merkezinde, sanat galerinde yer alan çıplak kadın imgeleri; kadını bir nesneye, bir gösterge haline getiren tüm uygulamaları kapsamıştır.

Bu bağlamda ilk feminist performans sanatçıları kadının bedenine ve toplumdaki konumuna odaklanmıştır. Kadın sanatçıların gündelik yaşamdaki deneyimleri de performanslarının konusu haline gelmiştir. Kadın bedenini hem nesneleştirilmesi hem de tümüyle erkek merkezli bir dünyanın içine hapsolmesine neden olmuştur. Örneğin Linda Montano "Ev azabı" performansında kadının yaşamından bölümleri konu almıştır. Bir hafta süren performansında tüm gün evde kalarak ev içi yaşamını not etmiştir. Benzer şekilde Barbara Smith'in "Sıradan Hayat" performansı sırasında, seyircisiyle etkileşime geçerek ve kendi deneyimlerini aktararak kadınların toplumsal yaşam içindeki konumlarını sorgulamalarına dikkat çekmiştir. İlk kadın performans sanatçıları bu nedenle daha çok kadınlık deneyimleri, ataerkil sistemden gelen ortak geçmişleri üzerinde aktivist bir tutum sergilemişlerdir.

Ayrıca bu dönem, sanatçıların geleneksel mekanlardan, galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavır ile dile getirdikleri için, dönemin toplumsal ideolojik tutumuna karşı daha aktif bir rol oynamasına neden olmuştur. 1960'larda Viyana Aksiyonistlerden Gunter Brus, Hermann Nitsch, Anni Brus gibi sanatçılar toplum tarafından tabu olarak görülen konuları izleyicilerin tahammül sınırlarını zorlayarak, kamusal alanda performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda üretilen eserler, kadın sanatçıların toplumdaki deneyimlerini performanslarının ana konusu haline getirmiştir.

Gina Pane, Carolee Scheneemann, Valie Export, Marina Abramoviç, Hannah Wilke gibi performans sanatçıları da ikinci dalga feminizmle birlikte kadın bedeninin temsilleri üzerine düşüncelerini, eylem aracılığıyla beden sanatına

yoğunlaşmışlardır. Bu bağlamda erken dönem feminist sanatçılar toplumda kadın bedeninin anlamı, biçimini ve temsilini yeniden sorgulanmasına neden olmuşlardır. Bu isimler, fotoğraf ve videoyu görsel bir kayıt belgesi olarak kullanmışlardır. Ancak bazı kadın sanatçılar performanslarına izleyiciyi dâhil ederken bazıları bu duruma uzak kalmıştır.

Alman performans sanatçısı Ulrike Rosenbach ve Avusturyalı sanatçı Valie Export, 1960'ların Viyana Aksiyonistler'nin kışkırtıcı performanslarındaki duyguyu feminist bakış açısıyla tekrar gündeme getirmişlerdir. Bu performansları geliştirerek "feminist eylemcilik" adını vermişlerdir. İki kadın sanatçının beden performansları, performans sanatındaki eylemciliğinin yeni yaklaşımı Marvin Carlson'a göre; "*madde = beden =doğa yerine beden = toplumsal inşa = başkalaşmış doğa eşitliğini geçirmek arayışındaydılar.*"<sup>33</sup> Bu nedenle toplumlara ait kültürel kodların kadın bedeninin temsili üzerine tahakküm kurmasını eleştiren sanatçılar, etkileyici performansları ile kadınların temsil haklarının olması gerektiğini vurgulamışlardır.

Erkekler tarafından kadına yönelik söylemleri kışkırtıcı şekilde sergileyen ve sokak performansları ile tanınan Avusturyalı sanatçı Valie Export, kadın bedenini eril kültürün elinden kurtarmak için performanslarını sergilemiştir. Valie Export'un, performansları kamusal alanda kışkırtıcı ve şok edici bir etki yaratmıştır. Toplumsal kültürün ve medyanın kadın imgesini belirlemesini eleştiren sanatçı, eserlerinin kışkırtıcı olmasını şu şekilde aktarmaktadır. "*Kadın imgesini erkek tanımlamıştır. İnsanlar toplumsal ve iletişimsel medyayı tıpkı sanat ve bilim, söz ve imge, giysi ve mimari, toplumsal iletişim ve emek ayırımı gibi yaratır ve denetler. Erkekler bu medya içindeki kadın imgelerini üretmiştir. Kadınları bu medyanın yarattığı kalıplara göre şekillendirmiştir. Eğer gerçeklik bir toplumsal erkeklik inşası ise ve erkekler onun mühendisleriye o zaman eril bir gerçeklikle karşı karşıyayız. Bu hiç direniş olmadan gerçekleşmeyeceği için, mücadele etmemiz gerekiyor! Eğer biz kadınlar hedeflerimize ulaşmak istiyorsak: eşit toplumsal haklar, kendi kaderini kendi tayin etmek, kadınlar açısından yeni bir özbilinç istiyorsak, bütün bunları yaşamın her alanında ifade etmemiz gerekecek. Bu yüzden kadınların toplumsal mücadele*

<sup>33</sup> Marvin CARLSON , **Performans Eleştirel Bir Giriş** , Çev. Beliz Güçbilmez , 248

*aracı olarak ve kültürü eril değerlerden kurtarmak üzere toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak bütün medyayı kullanmaları gerekiyor.* <sup>34</sup>

Export'un işleri kendisinin de belirttiği gibi kendisinden sonra gelen kadın sanatçılar için eril düzende oluşturulmuş kadın bedenini, toplumsal mücadele aracı olarak medyayı temel alan kışkırtıcı ve eleştirel bir tavırla dile getirmiştir. Performans sanatı tarihçisi Roselee Goldber'e göre, "*performans kadınları tarafından özellikle tercih edilen bir sanatsal ifade biçimi oluşu, kökenindeki bu anarşist eylemcilikten kaynaklanır*"<sup>35</sup>. Bu nedenle Export'un işlerinde bu anarşist eylemler sıkça görülmektedir. Örneğin etkileyici performanslarından biri olan "Genital Panik" performansında Münih'te deneysel film gösterilerinin yapıldığı bir sinemada, üzerinde deri bir ceket, genital bölgesi açık, elinde bir tüfekte seyircilerin arasında gezmiştir. Performans boyunca izleyiciler Export'tan rahatsız olmuşlardır. Çünkü kamusal alanda daha önce tanık olmadıkları bu performans karşısındaki bu kadın imgesinden rahatsız olup salonu terk etmişlerdir.



**Görsel 2.1.** VALIE EXPORT, Genital Panic, 1969

<sup>34</sup> C. HARRISON- P. WOOD, **Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)**, Çev. Sabri Gürses, 976

<sup>35</sup> Ahu ANTMEN, **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, 176



Diğer bir sokak performansında vücudunun üst göğüs kısmını kaplayan bir tahta kutu giyen Export, sokaktan geçen insanları bu kutunun içine bakmaya ve hissetmeye davet etmiştir. Genital Panik gibi Dokunma Sineması da kadın bedeninin kamusal alanda kışkırtıcı bir performansla sergilenmesinden oluşmuştur. Bu bağlamda Export, performansları için şu ifadeleri kullanmıştır: *"Benim için fazla muhafazakar oldukları için bir galeride veya müzede sahne almak istemedim ve deneysel işlerime yalnızca geleneksel tepkiler verilecekti. Çalışmalarımı halka, kamusal alanda ve bir sanat-konservatuar alanında değil, o zamanlar yeraltında denilen bir yerde sunmak benim için önemliydi. Hareketlerimi halka açık, sokaklarda, kentsel alanda gerçekleştirirken yeni ve farklı kabul biçimleri geliştirdim. Ben kışkırtıcı olmak, kışkırtmak istedim ama aynı zamanda saldırganlık niyetimin bir parçasıydı. Kışkırtmak istedim, çünkü insanların görme ve düşünme şeklini değiştirmeye çalıştım... Eğer kışkırtıcı olmasaydım, göstermek istediğimi açıkça göremezdim".*<sup>36</sup>

Faith Wilding'in "Bekleyiş" adlı performansında ise iktidar ve toplum tarafından kadına atfedilen belli kalıpların altını çizmiştir. Sanatçı izleyicinin ortasında bir sandalyede oturup, sakin bir ses tonuyla kadına biçilen rolleri söylemektedir. Beklerken birinin onu giydirmesi, doğum yaptırması, evlendirmesi, okutulması, yemek yemesi gibi belirli komutları sakin bir şekilde sıralamıştır. Bu nedenle kadına, erkekler tarafından verilen biçilen roller toplumsal ve biyolojik üreme ve kamusal alandaki cinsel iş bölümüne kadar erkek tüm şartları elinde tutmaktadır. Sanatçı bu eril tutumu performansıyla eleştirmiştir.

<sup>36</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233> , (15.05.2019)



**Görsel 2.2.** Faith Wilding , Bekleyiş , 1971, performans

Kadın bedeninde özerklik hakkını savunan feministler kürtaj hakkı, doğum kontrolü gibi konulara da özgürlük istemişlerdir. Özellikle Amerika’da kürtaj karşıtı gösteriler devam ederken; kendi bedenleri üzerinde hak iddia eden iktidara karşı birçok kadın sanatçı gösterilerinde “Vajina Sanatı” başlığı altında, kadına ve onun bedenine yüklenen rolleri tabu yıkıcı ve öğretici yönüyle 70’lerde büyük ses getirmiştir. Erkek egemenin ideolojinin söz sahibi olduğu, beden politikalarına karşı bedenlerini keşfetme ve kendi söylemlerini oluşturma çabasına giren sanatçılar önemli eserler üretmişlerdir. 70’lerde kendine özgü dişil estetik anlayışını oluşturan feminist sanatçılar, güçlü bir kadın imgesi yaratma çabası göstermişlerdir. Simon de Beauvoir, Kate Millet, Juliet Mitchel gibi feminist kadın düşünürler, kadının ataerkil düzen içinde, onların erkek egemen kurallarına uymasını şiddetle reddetmişlerdir.

Sanatçılar kadın imgesinin temsili konusunda yeni bir olgu olarak kendi bedeninin temsilini de ele almışlardır. Örneğin Hannah Wilke fotoğraf ve performans sanatını bir arada kullanan sanatçı 1970’li yılların ortalarında vajina heykelleri yaptığı fotoğraf ve performans çalışmalarında kadına ait olan imgeleri cinsel bir nesne olma yolunda tanımlayan toplumsal kavramları eleştirmiştir. Çalışmalarında her ne kadar cinsellik ön planda olsa da, eserlerinde hem özne hem de nesne olarak

kendini konumlandırmıştır. Bu da erkeğin kadın bedeninde olan etken tavrını edilgen bir konuma yerleştirmesi açısından önem taşımaktadır.



**Görsel 2.3.** Hannah Wilke, S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi'nden , 1974-1979

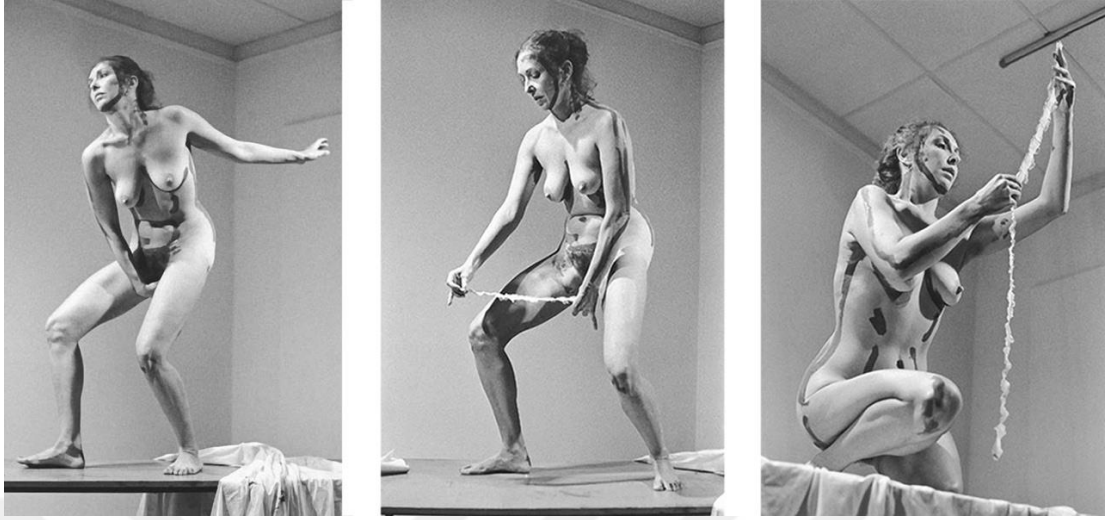
Hannah Wilke, kadın bedeninin nesneleştirilmesini eleştirdiği en bilinen eseri "S.O.S. Yıldızlaştırılmış Nesne Serisi" isimli çalışmasında "moda-magazin dergilerindeki modellerin konvansiyonel hareketlerini ve pozlarını ironik hallerde sahneyerek erotik basma kalıp duruşlarla yüzleşmeyi amaçlamıştır. Belden üst kısmı çıplak olarak güneş gözlüğü, kovboy şapkası ve oyuncak tabancaları eşarp, plastik oyuncaklar gibi aksesuarlarla performans gösterisini oluşturan Wilke, gösterisini oluşturmada önce performans alanında seyircilerin arasına sakız bırakmış, gösterisi sırasında bu sakızları seyircilerden isteyerek çiğnenmiş sakızları vajina formuna getirip düzenli ve simetrik olarak vücuduna yapıştırmıştır. Vücudunda sakızlarla yara imgeleri oluşturan sanatçının sakızı seçmesinin amacı ise onun Amerikan kadını için mükemmel bir metefor oluşudur, "onu çiğne, ondan istediğini elde et, onu dışarı at ve yeni bir şekle sok..." izleyicinin dikkatini sakızlara çeken Wilke böylelikle kadın bedeninin arzu nesnesi haline gelmesinin önünü de kesmiştir."<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Özlem demircan, **Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı**, yayınlamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 155,156

Kadın sanatçıların çoğunun performans sanatına yönelmesinin gerekçelerinden biri de, iktidar tarafından gizlenmiş, sahiplenip, şekillendirilmiş olan bedenlerini, yine kendi bedenleriyle kültürel kodların eleştirisini yapmış olmalarıdır. Örneğin Et oyunu (1964), İçteki Tomar (1974) adlı eserleriyle oluşan eril kodlarına kendi bedenini dâhil ederek eleştiren Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann, resim sanatı ile başladığı kariyerine 1960 yılı ile birlikte performans sanatıyla devam etmiştir. Özellikle kadın imgesi üzerinden performans çalışmaları olmuştur. Yaptığı tüm çalışmalarda, kadını doğrudan ele alış biçimi, idealize edilmiş imgeyi tersine çevirip sanat tarihinden beri geleneksel olarak tasvir edilen çıplak kadın bedeninin sınırlarını dönüştürmüştür. İktidarın yarattığı toplumsal cinsiyet politikaları üzerinden oluşturulan kadın normlarını değiştirip kültürel kodları ile oynamıştır. Bu kodların en önemlisi erkeğin bakışı altında, kadın bedeninin bir fetiş ve arzu nesnesi olarak temsil edilmesinin nedeni üzerine durmuştur. *“Arzu, ilkel toplumlardan bu yana erkeğe ait, pozitif ve negatif kutupları olan bir hareket olarak ele alınmıştır”*.<sup>38</sup> Bu nedenle toplumda arzunun erkeğin bakışı ile belirlenmesini eleştiren Carolee Schneemann, kadın bedeninin kutsallığının vurgulanması için Eski Tanrıçanın yeniden inşa edilmesi gerektiğini savunmuştur. Ataerkil düzene geçildiğinde kadınların elinden alınan hakları için kadınların evde, yatakta, iş yerinde, eğitimde söz sahibi olmaları ve toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamaları gerektiğini savunmuştur.

---

<sup>38</sup> Zeynep DİREK, **Cinsel Farkın İnşası**, 160



**Görsel 2.4.** Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1975.

Schneemann'ın "İçteki Tomar" adlı performansı, yarı çıplak bir halde "Cézanne, *Büyük Bir Kadın Sanatçıydı*" adlı kitabını okuması ile başlamıştır. Kitabı bırakan Schneemann, vajinasında gizlediği kağıt tomarını yavaşça çıkarıp yazıları okumuştur. Vajinayı kavramsal olarak farklı bir şekilde ele alan sanatçının bu performansı, kadın bedeninin fetiş nesnesi haline getirilen ve erkekler tarafından sınırları belirlenen idealize edilmiş kadın bedenine karşı bir duruştur. Schneemann'a göre vajina, özellikle dini ve toplumsal kurallar söz konusu olduğunda önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle vajina gizlilik içinde tanımlanır. Bu gizliliği ortaya çıkarmak isteyen. Yanı sıra Judy Chicago'nun 1979 yılında tamamladığı ve büyük tartışma yaratan "Yemek Daveti" adlı çalışması ile benzerlik göstermektedir. "Vajina sanatı" olarak adlandırabileceğimiz bu iki çalışma birbirinden farklı olarak anlatılmıştır. Schneemann vajinayı direkt olarak sanat malzemesi haline getirirken, Chicago ise tamamen estetize edilmiş bir anıt olarak ifade etmiştir. Feminist sanat tarihinin sembolik yapıtlarından biri sayılan "Yemek Daveti" enstalasyonu, tarihte unutulmuş birçok kadına atfedilmiştir. Eleştirmen tarafından olumsuz karşılanan Chicago'nun çalışmasında, kadına ait olan bu özel imgenin açık seçik olması durumu tepkiler almıştır.

Performans sanatında kadın sanatçılarda, bedenlerine zarar verme ve izleyici de duygusal olarak sarsıntı yaratma durumları görülmüştür. David Le Breton'un "*Ten ve İz*" adlı kitabında kadın performans sanatçılarının neden kendi bedenlerini kullandıklarını ya da zarar verdiklerini şöyle açıklamıştır: "*Kadın sıkıntılarını içselleştirir, daha çok kendisi için gerekli olan çekicilik ölçüleriyle at başı giden bir kırılma gösterir. Acıya boyun eğmesi kültürel düzlemi içinde yer alan bir olgudur. Ama kadın acısını (yaşamın içinde olan ) kendi bedenine yönlendirirken kendisine sıkıntı veren ve görünüşünü varlığının en önemli değerlendirme ölçütü haline getiren çekicilik modelini reddeder, buna karşılık erkek ise yaptığı işlere göre değerlendirilir.*"<sup>39</sup> Kadının toplumda ve sanat tarihinde sürekli hassas, kırılan ve savunmasız, erkeğin ise toplumsal düzende her zaman güçlü tasvir edilmesi kadınların içinde buldukları koşullar ve toplumsal bir engelin içinde olduklarını göstermektedir.

Örneğin İtalyan kökenli Fransız sanatçı Gina Pane de, acıyı deneyimleyen kadın sanatçılardandır. 1970'ler ile birlikte sanatın zirvesinde olan performansa, kendi bedenini dâhil ederek söylemlerini cansız bir nesneden, deneyimleyen bir bedene aktarmıştır. Pane, performanslarının merkezine yerleştirdiği acı kavramını ritüeller eşliğinde gerçekleştirmiştir. Warr ve Amelia Jones'un 'Sanatçının Bedeni' adlı kitabında belirttiği gibi '*Sınırları Aşan Beden*' e örnektir. O dönem Performans Sanatı aynı zamanda tiyatro olarak kabul edilmekteydi. Onun için beden sanatı resim gibi yüzeye uygulanan bir sanat değil, aksine hareket halinde olan, mücadele eden, somut bir dil olmuştur. Buna en iyi örnek 'Yiyecek, Televizyon, Ateş' performansında Breton şunları belirtmiştir; "*Tiksintisini yenerek kokmuş çiğ et yer,son derece rahatsız bir konumda televizyonda gösterilen haber programını seyrederek ve kum üstünde yakılmış ateşleri çıplak ayaklarıyla dayanılmaz bir acı hissedinceye kadar söndürmeye çalışır.Yüzüne kesikler atar,daha sonra eline bir kamera alır ve seyircileri uzun uzun filme çeker,bu arada bazı kişilerin yüzleri üstünde ısrarla durur.Şiddetin karşısında toplumsal edilgenliği,nefret karşısında kayıtsızlığı ifşa eden karmaşık bir eylem, aynı zamanda bakışın anestezisidir.*"<sup>40</sup>

<sup>39</sup> David Le BRETON, *Ten ve İz*, 30

<sup>40</sup> David Le BRETON, *Ten ve İz*, 101

Pane'in bedenine yaptıkları bir sakatlanma değil, aksine bedenin keşfetmesini sağlamıştır. "Action Psyche" (1974 ) adlı performansında ise göbeğinin altına haç formunda kesikler atmıştır. Performans sırasında acıyı belli etmeyen Pane, burada kadının doğurganlığına vurgu yapmıştır. Kadının erkek egemen toplum karşısındaki pasifliğini ve sessizliğini dile getirmiştir. Aynı zamanda acıyı görsel bir imge haline getiren sanatçı, kadının kusursuz imgesini yıkıma uğratmıştır.



**Görsel 2.5.** Gina Pane, Tin , 1974

Ana Mendieta ise tez bağlamında araştırılan bir başka sanatçıdır. Küba asıllı Amerikan Performans sanatçısı olan Mendieta, resim sanatıyla başladığı kariyerine performans sanatıyla devam etmiştir. İlk çalışmalarında daha çok kadın kimliğini sorgulayan, bir dizi otoportre üzerinden eleştiri yapan sanatçı, daha sonra bedenin anlatımının fotoğraf düzleminde yetersiz olduğunu düşünüp, dışavurumcu bir yaklaşımla çalışmalarını sürdürmüştür. Bu nedenle çoğu çalışmasında fotoğrafı performanslarının bir aracı olarak kullanmıştır. İlk çalışmalarında feminizm kavramını kullanarak toplumun tanımladığı güzel bir kadın vücudunu çarpıtarak kadın imgesini değiştirmiştir. Yüz Güzelliği Çeşitlemeleri ve Vücut Baskıları üzerine cam adlı serilerinde, iktidar ve tüketim toplumunun kadınlararettiği makyaj, peruk gibi malzemeleri kullanarak, kadınların klişeleşmiş güzellik algısını, fotoğrafın

illüzyon yaratma etkisini kullanarak gerçekleştirmiştir. Sanatçı kadın imgesini bir nesne olarak kullandığı çalışmalarda, erkek bakışın yarattığı özneyi farklı bir anlatımla izleyiciye aktarmıştır.



**Görsel 2.6.** Ana Mendieta , Tecavüz , 1973

Sanatçı toplumsal eril düzlem altında kadının yaşadığı her türlü şiddeti, öfkeyi, baskıyı, acıyı dolaysız olarak izleyiciyle, Gina Pane gibi direkt olarak sunmuştur. Sanatçının 1973 yılında gerçekleştirdiği “Şiddetin Tablosu” adlı performans serisinde kamusal alanda kadına uygulanan şiddetin görüntülerini, fotoğraflayarak kayıt altına almıştır. Sanatçı gerçekleştirdiği performansta hem katılımcı hem de uygulayıcı olmuştur. Eserlerinde kendini sanatının öznesi haline getiren Mendieta, seyirci ile kuvvetli bir bağ oluşturmuştur Serinin devamı olan “Tecavüz Sahnesi” adlı performansında iktidarın en güçlü şiddetin temsili olarak görüldüğü bu sahnede sanatçı, kadın bedenine uygulanan şiddeti ele almıştır.



Mendieta, kadın cinayetlerine ilişkin basında yer alan fotoğrafları performans boyunca gerçekçi bir şekilde sahnelemiştir. Sanatçı performansın gerçekleştiği mekâna gelen seyircilere hiçbir ipucu bırakmayarak, onları yarı çıplak ve kanlı bedeniyle karşılaşmıştır. Mendieta'nın performansını gerçekliğe uygun bir biçimde odaklanarak sahnelemesi, olayın gerçekleştiği mekânın dramatik kurgusunu arttırmıştır. Şiddetin vuku bulunduğu kadın bedeninin fotoğraflanmasıyla adli bir vakayı taklit eden sanatçının eseri kamoyuna duyurulan bir belge niteliği taşımıştır. Rıfat Şahiner'in anlatımına göre ; "*Mendieta, kendini kullanarak istismar edilen kadın bedenini sahnelemiştir. Evdeki saldırı ve cinayet sırasındaki şiddetli mücadeleyi konu alan bu prova, şiddet yoluyla üretilen adın öznelliğine dayanan çok boyutlu bir duygusal değerlik barındırmaktadır.*"<sup>41</sup> Bu bağlamda sanatçının performansını belgeleyen fotoğrafı, olayın niteliğine dair psikolojik saptamalarını kanıtlayan bir araç olarak kullanmıştır.

Ne varki 1970'li yıllarda performans sanatında kendi imgesini dâhil eden kadın sanatçılar eleştirilmiştir. Çünkü kadın bedeni erkeğin gözünde her zaman bir nesnedir. Bu nedenle bazı kadın sanatçı ve yazarlara göre; sanatçı kendi bedenini değil erkek egemen toplumda edilgen konumda gösterilen kadını bir arzu nesnesine dönüştürmeden dile getirmelidir. Bu savı savunan kadın sanatçılardan Mary Kelly,'e göre: "*Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillerine meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır.*"<sup>42</sup> Bu nedenle Kelly ve onun gibi birçok feminist sanatçı beden sanatına (performans sanatı) olumsuz bakmıştır. Performans süresince kendi

<sup>41</sup> Rıfat Şahiner, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, 200

<sup>42</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat / Cinsiyet ( Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri )** Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar - Ahu Antmen,304

bedenlerini kullanan sanatçılar, yine erkeğin bakışındaki edilgen nesne olarak yerini almaya devam etmiştir. Özellikle toplumdaki medya kültüründe kadın imgesi, sanayi devrimi ile artan üretimin ve yerleşen kapitalist sistemde reklam piyasası içinde yerini almıştır. Bu da tüketimde kadının nesneleştirilmesine neden olmuştur.

Performans sanatçıları aynı zamanda ataerkil düzenin tarihsel dil bağlamında toplumsal ve kültürel olarak bedenlerine uyguladığı temsiliyete karşı çıkmışlardır. Bu nedenle kadınların duyguları ile hissettikleri olguları bedenin diliyle biçimsel bir bütünlük sağlayarak seyirciye aktarmışlardır. Kadın sanatçılar performanslarında, kadınların toplumda yer aldığı fiziksel mevcudiyetini kendi temsiliyeti ile uyumsuz olarak bir araya getirmesi bedenlerini devrimci bir nitelikte ataerkil düzene karşı çıkmalarına neden olmuştur.

1970 ve 1980'li yıllarda kadın sanatçıların performanslarının temel kaygısı, toplumun yerleşik düzene geçtiğinden beri kadın bedenine dair yüklenen anlamları araştırıp, onlarla yüzleşerek konuşan bir özne olmaya çalışmalarıdır. 1960'lı yılların sonu performans sanatçıları daha çok sokak performansları ile aktivist bir tutum sergilemişlerdir. Bu bağlamda kadın sanatçıların feminizm kavramını bir sanat akımı olarak galeri ve kamusal alanlara dâhil etmeleriyle toplumun tüm kesimine hitap etmişlerdir.

## **2.2. Fotoğraf ve Persona Sanatı**

Performans sanatıyla ilgilenen feminist sanatçılar eserlerinde, alternatif bir kimlik yaratarak oluşturdukları karakterleri de incelemişlerdir. 1970'li yıllarda feminist sanatçıların fotoğraf ve performans aracılığıyla kimlik oyunlarını sahnelemeleri Persona Sanatı dâhilinde şekillenmiştir.

Kendini keşfetmeye yönelik alternatif ve düşsel kimliklerin arayışı olarak tanımlanan Persona sanatının ilk örnekleri arasında Cahun ve Duchamp'ın çalışmaları vardır. 1. Dünya Savaşı sonrası Fransa ve Amerika avangard sanatın

yükselmesiyle Claude Cahun ve Marcel Duchamp toplumsal cinsiyet bağlamında oluşturduğu portreler serisinde kamera karşısında kendi kimliği üzerinden yaptığı maskeleye performanslarıyla bedeninin temsili üzerine çalışmalar yapmıştır.

Duchamp hazır nesne kullanımında öncü olmuş ve tarihin en önemli tablolarında Mona Lisa'nın reproduksiyonunu alarak cinsiyetine gizli bir müdahalede bulunmuştur. Duchamp'ın bu yaklaşımı Dada sanatının "*siyasi içerikli bir başkaldırı*"<sup>43</sup> olduğunu bilinmektedir. Bu yaklaşımda ünlü bir sanat eserinin biçimine bağlı kalmadan yarattığı ironi ile esere bambaşka bir anlam yüklemiştir. Rrose Sélavy'in portresi 1921 yılında Man Ray stüdyosunda Duchamp ile kurguladıkları bir kadın karakterle dizi çekim gerçekleştirmiştir.



**Görsel 2.7.** Man Ray, R(r)ose Sélavy 1921

Vogue dergilerin yarattığı mükemmel kadın imgesini Duchamp'ın yarattığı karakterle çekimi gerçekleştirmiştir. Ray'ın çekiminde Duchamp'ın yüzündeki erkeksi görünümünden uzaklaşmadığını ve oldukça belirgin yüz hatlarıyla onu fotoğraflamıştır.

<sup>43</sup> Mehmet YILMAZ, **Modernden Postmoderne Sanat**,145

Bu bağlamda Dada-Avanguard hareketinin iki önemli sanatçısı 1970 sonra kadın sanatçıların toplumsal cinsiyet üzerinden rol yapmayı ve yeni bir kimlik yaratmalarına neden olmuştur. Bu etki performans sanatında da kendini göstermiş ve kadın sanatçılar kimlikleri ile oynamışlardır. Hazır nesne,metin ve kavramsal sanat ile birlikte başlayan postmodernizm içinde kendilerini estetik açıdan incelemek yerine zihinsel olarak yarattıkları imgeleri kullandıkları dil özellikle fotoğrafın güçlü etkisini ile kendisine biçilen rolleri değiştirmeye çalışmışlardır.

Duchamp'ın cinsiyet değişimiyle yarattığı alter egosu Rrose Selavy, Cahun'nun ise toplumun belirlediği yerleşik eril bakış altındaki kadın imgesini eleştirdiği portreleri ile günümüz sanatçıları hala etkilemektedirler.

Bu bağlamda 1970'li yıllarda Judy Chicago, Adrian Piper, Lynda Benglis, Martha Wilson, Lynn Hershmann, Eleanor Antin gibi sanatçılar feminizm bağlamında eserlerinde alternatif kimlikler oluşturmuşlardır. Sanatçıların halkın arasına karışarak gerçekleştirdikleri performanslarda alternatif kimliklerini araştırarak, psşik otobiyografilerini canlandırmışlardır Kendi düşlerini ve kişiliğini ortaya koyduğu bu doğaçlama performansında sanatçılar, toplumsal cinsiyetin oluşturduğu basmakalıp kimlikleri ifşa etmeye çalışmışlardır.

Örneğin ilk çalışmaları daha çok performans sanatı ile ilişkilendirilen Eleanor Antin film ve kamera kültürünün yükselişi ve gösterilerin kayıt altına almasıyla fotoğraf ve videoyu eserlerinde sıkça kullanmıştır. Sanatçı performanslarının temelinde hammadde olarak kendi bedenini ve deneyimlerini kullanarak, toplumda bir kadın olmanın ve aynı zamanda bir sanatçı olmanın ne demek olduğunu sorgulayarak izleyiciye aktarmıştır. Antin'in performans sanatının kavramını Marvin Carlson'un anlatımına göre; "*insan gerçekliğinin doğasıyla , özellikle de benliğin dönüşümsel doğasıyla ilgileniyordu.*"<sup>44</sup> Sanatçının ilk yıllarında benlikle ilgili ürettiği işler incelendiğinde eril beden sanatından izler olsa da, bir yandan da toplumun ideal kadın imgesinin tanımlanmasını eleştiren feminist bir sanatçıdır. Antinde kadın bedenine bakma arzusu ve merakı, bakan kişide nesne olarak görülen erotik bir zevk olarak şekillenmiştir. "Temsili Resim" adlı ilk video çalışmasında 30

<sup>44</sup> Marvin CARLSON, **Performans Eleştirel Bir Bakış**, Çev. Beliz Güçbilmez, 224

dakika boyunca sessiz bir şekilde yüzüne makyaj yaparken, bir yandan aynaya bakıp bu eylemine şehvetli bir şekilde sigara içerek mola vermektedir. Antin bu çalışmasında medya görsel kültürün etkisiyle kamera karşısındaki kadının eril bakış altında erotik bir nesne olarak görülmesini sorgulamıştır.



Görsel 2. 8. Eleanor Antin, "Temsili Resim", 1971.

Antin iktidar ve geleneksel ataerkil toplum tarafından kadına yüklenen güzellik misyonu kendi bedenini nesneleştiren kadın imgesini, moda ve değişen güzellik kavramlarını eleştirmiştir. 1972 yılında alter ego olarak yarattığı erkek kimliğine ait olan "Kral" ismini kullanarak, erkeğin kimliğine dönüşmeye başladığı anda belgelemek için kamera karşısına geçmiştir. Eril bedeninin temsili olan göstergeleri ayna karşısında gerçekleştiren Antin daha sonra sokağa çıkıp insanların arasında dolaşmıştır. Eleanor Antin makyaj ve kostümle ortaya çıkan Solana Plajı Kralı ile canlandırdığı kimlikle insanlarla etkileşime girerek doğaçlamalarıyla performansını sürdürmüştür. Yarattığı yeni kimlikle insanlarla iletişim kurmuş ve kamusal alanlarda erkeğe mahsus alanlara rahatlıkla girebilmiştir. Sanatçı performansında kadına bakan özne olan erkeğin yerine geçerek, bakan özne olan erkeğe dönüşmüştür. Birbirinden farklı performans işleri ile bilinen Antin'in alternatif kimliğe yaklaşımı Marvin Carlson'a göre; *"bir performansta tek bir kimliği ya da birbiri ardına birkaç alternatif "kimlik"i sunarken, performansçının psikolojisi açısından yaşamsal meselelere odaklanıyordu."*<sup>45</sup> Antin'in eserlerinde de görüldüğü gibi performans sanatı ile ilgilenen pek çok sanatçı yarattıkları karakterleri

<sup>45</sup> Marvin CARLSON, *Performans Eleştirel Bir Giriş*, Çev. Beliz Güçbilmez, 175

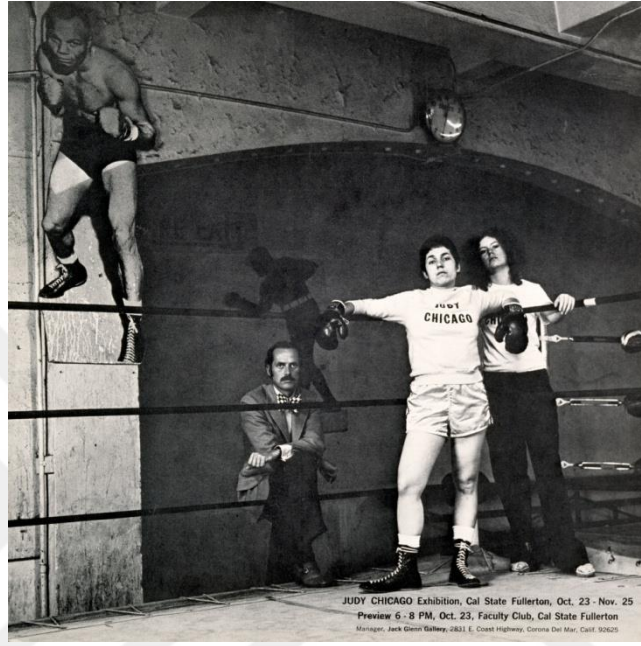
betimlerken oluşturdıkları monologlarla bireysel otobiyografiklerini bir anlatıya dönüştürmüşlerdir.



**Görsel 2. 9.** Eleanor Antin, “Portrait of the King”, 'Kralın Portresi' 1972

1970 dönemi feminist sanat hareketinin öncülerinden sayılan Judy Chicago; çalışmalarında kadının temsilinden çok doğurganlığı ve bedeni ile ilgili resim ve heykel işleri üretmiştir. 1939 yılında Chicago'da doğan sanatçının adı Judith Cohen'di. Jerry Gerowitz ile evli olan ve kocasının 1963 yılında ölümünden sonra, babası ve kocasının artık hayatında olmayışı onu bir kadın olarak kimliğini yeniden yaratmasına neden olmuştur. Bu nedenle erkeğin temsilinden kurtulmak için adını değiştirmeye karar vermiştir. Sanat tarihi ve galerilerin sadece erkek sanatçıları temsil etmeleri ve kadının sanat tarihinde yer almamasını eleştiren Chicago, erkek egemenliğinde olan temsilleri, feminist sanat üzerinden ürettiği işlerle sorgulamaya başlamıştır. Cal State Fullerton'da yapacağı sergide isim değişimini yapmıştır. Galerinin duvarlarında ve Arforum Dergisi'nde reklam olarak bu görseli kullanmıştır. Hazırlanan afişte " *Judy Gerowitz, kendisini erkek sosyal egemenliği*

yoluyla kendisine uygulanan tüm isimlerden mahrum bırakıyor ve kendi ismini: Judy Chicago'yu seçiyor".<sup>46</sup> yazmıştır.



**Görsel 2.10** Judy Chicago Portresi ,Arforum, 1970

Amerikalı sanatçı Lynda Benglis resim ve heykelleriyle bilinmektedir. İkinci dalga feminist hareketle çalışmalarında kadının tüketim kültüründe metalaşmasına odaklanan sanatçı, ilk resim çalışmalarında erkek sanatçılardan Jackson Pollock ve Yves Klein gibi sanatçıların işlerini bir kadın olarak yeniden yorumlamıştır. Tüketim kültüründeki dergilerde yer alan kadınları, feminist bir bakış açısıyla tekrar yorumlamıştır. 1974 yılında Paula Cooper Galerisinde gerçekleştirdiği sergisinde yer alan sanatçı Barbara Wagner ve eleştirmen Rosalin Krauss Robert Morris ile birlikte gerçekleştirdikleri çalışmasını feminist sanat açısından eleştirmişlerdir ve fotoğrafta çıplak ve yapay penis kullanan sanatçı fallusun Freud'un iktidarını vurguladığını iddia etmişlerdir.

<sup>46</sup> . <https://morethanthreeartists.wordpress.com/> (22.05.2019)

1974 yılında New York'ta açılacak sergi için erkek kimliğine bürünmüş bir şekilde insanların karşısına çıkmıştır. Benglis fotoğrafta bir arabaya yaslanmış güneş gözlüğü ve kısa saçlarıyla erkeksi bir kimliğe bürünmüştür. Hayali bir karakter yaratarak sergi afişi ve serginin reklamlarında kullanmıştır.<sup>47</sup>



**Görsel 2. 11.** Lynda Benglis'in Portresi, Paula Cooper Galeri New York, 1974.

Benglis, beden dilini kullanarak maskülen bir erkek kimliğine bürünerek yerleşik hayata geçmiş toplumsal cinsiyet kültürünün kodlarına dair eleştirisini sergi ilanının vasıtasıyla eleştirmiştir.

<sup>47</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Lynda\\_Benglis](https://en.wikipedia.org/wiki/Lynda_Benglis)





**Görsel 2.12.** Lynn Hersman 'Roberta Breitmore' Alter Ego 1974-78

Lynn Hershman ise Amerikalı sanat ve film yapımcısı olarak bilinir ve çalıştığı konuların başında cinsiyet, kimlik ve benlik gelmiştir. 1973 yılında iktidar ve medyanın yarattığı basmakalıp kadın imgesini eleştiren sanatçı, kurguladığı karakter olan Roberto Breitmore'la uzun soluklu bir gösteriye başlamıştır. Fotoğrafın öznesi olan Roberta Breitmore, sanatçının 1973-78 yılları arasında yarattığı alter egosudur. Breitmore ilk olarak San Francisco'ya otobüsle ulaşarak bir otele giriş kaydı yapmıştır. Kilo problemi olan, çocukluğunda cinsel tacize maruz kaldığı için depresyon yaşayan, intihara meyilli Roberta'nın dört yıllık "ömründe", sadece ehliyeti, kütüphane kartı ve banka hesabı olmuştur. Sanatçı aynı zaman da yarattığı karakter olan Roberta' yı ses kaydını alıp, film ve fotoğraflarla belgelemiştir. Dört yıllık zaman süresince alter egosunun gelişimini bir terapist, bir gazeteci gözetiminde kendisi tarafından farklı bakış açısıyla kayıt altına almıştır. Hershman Roberta'yı, 70'lerin basmakalıp kadın imgesinden yola çıkarak yaratmış olduğu eril bakış altındaki kadını sarışın, seksi ve kilo vermeye çalışan ideal kadın olarak yorumlamıştır. Hershman'nın buradaki amacı dönemin kadın arketipine bir ayna

tutarak yarattığı kurgu karakterin, kadın sanatçıların, tarihi olmayan ve dikkate alınmayan kadının kayıt altına alınarak var olmasına dikkat çekmiştir.

Toplumsal cinsiyet kavramında belirlenen kadın stereotipleriyle çalışan Amerikalı sanatçı Martha Wilson, yarattığı farklı kadın kimliklerini kurarken ortaya çıkan yeni imgeleri yakalamaya çalışmıştır. Tüketim kültüründe medyanın yarattığı kusursuz kadın imgesinin erkeğin bakışına göre betimlenmesini eleştiren Moria Gathens'e göre; "*Kadın, bastırılmış bir terim olan "beden" in işlevini üstlenmeye devam edecek ve böylece eril siyasi beden/topluluk fantezisinin "yaşamısını" sağlayacaktır.*"<sup>48</sup>Wilson'ın toplumdaki farklı kimliklerle oluşturduğu kadın stereotipleri ile kadının kendini nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl tanımladıklarını eserlerinde anlatmışlardır.

Amerikalı kadın sanatçının çalışmaları kamera karşısında rol yapma, kıyafet değişimi ve başkalarının kişiliğini canlandırması yoluyla kendi dışı öznelliğini araştıran yenilikçi bil dil ile fotoğraf ve video çalışmaları üretmiştir.. Martha Wilson' nın ilk çalışmaları zamanın teorilerinin dışında tutulmuştur. Ancak Wilson'un kavramsal sanat bağlamında ürettiği çalışmaları, feminizm sanatına yerleştiren küratör ve sanat eleştirmeni Lucy R. Lippard' ın sanatçının eserleri hakkındaki yorumlarıyla ün kazanmıştır. Sanatçının dikkat çeken çalışmaları hakkında sanat tarihçisi Wilson' nın ilk projelerine değinen sanat tarihçisi Jane Wark sanatçı hakkında şu yorumu yapmıştır: "*Kavramsal temelli performans, video ve fotoğraf metin çalışmalarında Wilson, sürüklenmekte olan bir adam olarak maskelenmiş, çeşitli vücut parçalarını kataloglamış, makyajını dış görünüşüyle değiştirmiş ve "kamera mevcudiyetinin" kendini temsil etmedeki etkilerini araştırmıştır. Her ne kadar bu çalışma herhangi bir feminist toplumdaki ayrı tutularak yapılmış olsa da, feminizmin en kalıcı sonuçlarının ne olacağına önemli ölçüde katkıda bulunduğu görülmüştür: kimliğin ve somutlaştırılmış özneliğin araştırılması.*"<sup>49</sup>bu bağlamda 1970'li yılların başında fotoğraf/metin tabanlı işler üreterek kendi bedenini performanslarının bir aracı olarak kullanmıştır.

<sup>48</sup> Moria GATENS, **İmgesel Bedenler**, Çev. Dilan Eren, 103

<sup>49</sup> <http://www.marthawilson.com/>

Toplumsal normlar tarafından inşa edilen mükemmel kadın imgelerini eleştiren sanatçı, kamera karşısında poz vererek toplumun stereotiplerini incelemiştir.



**Görsel 2.13.** Martha Wilson, Mükemmelliğimin/Biçimsizliğimin İmajını oluştururum, 1974

Martha Wilson' nın fotografik bir başka çalışması olan “*Posturing: Drag,*”, kadın kimliğine dönüşen bir erkek personası yaratarak, toplumun oluşturduğu kadın ve erkeğe ait imgeleri incelemiştir. Wilson' un bir sonraki çalışması olan Claudia, New York' lu performans sanatçısı Jacki Apple ile ortak bir çalışmasıdır. Özlem Şimşek'in anlatımına göre; “*Claudia*” performansında fotoğraf, performansın belgelerini üretmek amacıyla kullanılmasının yanı sıra fotoğrafçının varlığı, iki sanatçının Claudia karakteri için yaratmayı amaçladıkları üst sınıfa mensup, elit kadın görünüşünü destekleyici işlev kazanarak performansın parçasına dönüşür.”<sup>50</sup> Lynn Hershman tarafından Roberta Breitmore 'u canlandırdığı personası ile benzerlik taşımaktadır.

<sup>50</sup> Özlem ŞİMŞEK, **Rol oyunu ve maskeleye pratikleri: Bir persona performansı**, Yayınlanmış, Sanatta Yeterlilik Tezi , Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 94



**Görsel 2.14.** Jacki Apple ve Martha Wilson, Dönüşüm: Claudia, 1973



**Görsel 2.15.** Martha Wilson , Modellerin Portfolyosu, Çalışan Kız/Tanrıça, 1974

“Modellerin Portfolyosu” adlı çalışmasında lezbiyen, ev hanımı, tanrıça, profesyonel" kadın tiplerini tanımlamıştır. Wilson'un, tanrıça olarak görüldüğü

ikinci fotoğraf için verdiği pozun kavramsal alt metninde ; “*Onun varlığı hem erkekler hem de kadınlar tarafından hissedilir,ve beş yaşından sonra toplumun her üyesi onun farkındadır. Onun moda-model arketipi, referansın örtük bir görüntüsü.O her zaman mükemmel görünüyor ve her zaman harika kokuyor. Onun“Cinsiyet çekiciliği” var. Fakat, aseksüel.Bakıyoruz ama hayal etmiyoruz. Zeki olup olmadığı önemli değil.*”olduğunu belirtmiştir. Martha Wilson, bu çalışması “Cindy Sherman’ın “İsimsiz Film Kareleri” serisindeki Hollywood sahnelerindeki kadın tiplerine benzer bir biçimde toplumdaki kadın imgelerini tekrar ederek stereotipik olarak canlandırılmasını sorunsallaştırmıştır. Her iki sanatçıda hem kameranın arkasında hem de önünde yer almışlardır.

Kadın bedeninin temsili edilebilirliği konusunun 1970’lerden 1980’lere kadar kendi içinde teorik olarak bir kriz geçirir. 1970’lerin sonunda ortaya çıkan ikinci dalga feminist sanatçıların eleştirileri kadın bedeninin daha çok sinema, medya ve tüketim kültüründe dolaşan yerleşik imgeleri ayrıştırmaya yönelmiştir. Bu noktada postmodern dönemin etkisinde olan çağdaş fotoğraf sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Amerikalı sanatçı Cindy Sherman özellikle “İsimsiz Film Kareleri” adlı serisinde, popüler kültüre ait sinema, televizyon ve dergilerdeki kadın imgelerinin rolüne bürünerek eril bakışın fantezilerini eleştirmiştir. Sherman, sinematografik referansları kullandığı bu eserinde farklı mekânlarda, kostüm ve makyajın desteği ile taklit ettiği birbirinden farklı Hollywood sinemasındaki B tipi filmlerindeki kadınları canlandırmıştır. Kendisini model olarak kullanan sanatçı, ev kadını, sekreter, kariyer kadını, kentli kadın gibi rollere bağlı kalarak kadın stereotiplerini canlandırmıştır. Aldığı sinema eğitiminin etkisiyle yansıttığı dramatik ışık,kamera açısı ve mekanın dönemsel kurgusu fotoğraflarına güçlü bir etki vermiştir.



**Görsel 2. 16.** Cindy Sherman "İsimsiz Film Kareleri" 1977

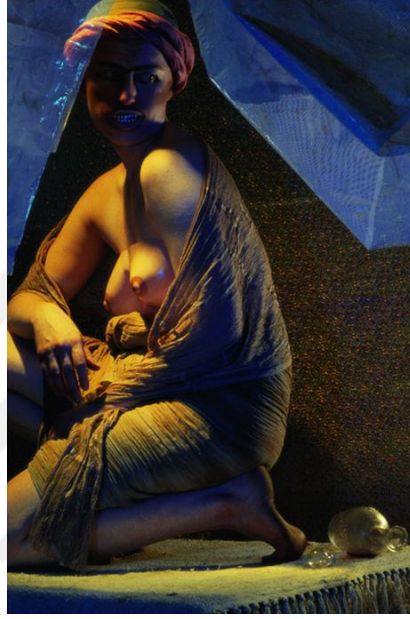
Fotoğraflarda hüznü, tedirgin ve kuşkulu görünen hayali karakterlerin imgelerinden izleyiciye fragmanlar yaratmıştır. Mehmet Yılmaz'a göre sanatçının amacı; *“tüketim toplumunda kadının yerini kontrol eden egemen ideolojiyi sorgulamaktır. Bu sayede, hem kimliklerini göreceli olduğunu vurguluyor hem de toplumun kadına verdiği roller ve kültürel koşullandırılmalarını açığa çıkarıyordu”*.<sup>51</sup> Sherman'ın televizyon, dergi, gazete ve reklamlardaki büründüğü rollerde kadın arzu ve istekleri sömürüldüğü Batı toplumundaki kadının konumuna işaret etmiştir. Bu bağlamda çalışmalarında kadını nesneleştiren eril bakışı eleştirmiştir. Kurguladığı kadın stereotipleri ile ilgilenen Sherman, bu stereotipler onun kadınları nasıl gördüğünü değil aksine erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü bize yansıtmıştır. Çünkü erkek iktidarın temsilcisi olarak kendi fantezilerini kadın imgeleri üzerinde yöneltir ve seyirlik bakış altındaki kadın kurmaca dünyadan gerçek dünyaya aktarılır.

Cindy Sherman, 1985 sonrası çektiği serilerde yine kendini model olarak kullanmıştır. “Masal Resimleri ve Tarihi Portreler” adlı çalışmalarında artık günümüz kadın imgesi gitmiş yerine doğu kökenli kadınlar ve sanat tarihindeki sanatçıların tablolarını yeniden canlandırmıştır.

<sup>51</sup> Mehmet YILMAZ, *Modernden Postmoderne Sanat*, 393



Batı toplumundaki doğulu kadın imgesinin oryantalist yapısı erkekleri her zaman etkilemiştir. Hollywood kadın tiplerinin aksine, Arap, Afrikalı ya da Hint giysileri içinde güncel olmayan kadın imgelerini ele almıştır. Sherman'nın fotoğraflarında dikkat çeken bir diğer unsur ışığın aydınlattı göğüs ve omuzları olmuştur.



**Görsel 2. 18.**Cindy Sherman, İsimli, 1985

Sherman 1988- 1990 tarihli “Tarihi Portreler” serisinde Roma ziyareti sırasında dikkatini çeken sanat tarihindeki önemli ressamların sahnelerini yeniden kurgulamıştır. “Tarih Portreleri” serisi için Rönesans, Barok, ve Rokoko döneminin stillerinden faydalanarak kurguladığı fotoğraf karelerinde kadın ve erkek figürleri canlandırmıştır. Kullandığı kötü peruk ,makyaj ve kostümlerle kılık değiştirdiğini açıkça fotoğraflarında ifade etmiştir. Sherman 228 numaralı 1990 yılına ait olan fotoğrafı ile Caravaggio, Rafael, Botticelli ve ilk feminist ressamlardan biri olan Barok dönemi ressamı olan Artemisia Gentileschi' nin İncil de de bahsettiği “Judith Holofernes’i Katlederken”<sup>52</sup> adlı tabloyu tekrar sahnelemiştir. Dini kitaplarda anlatılan Judith’in hikayesine göre; Tanrıya bağlı güzel bir kadın olan Judith, silahsız olarak yanına yanaştığı general Holofernes’in kafasını bir kılıçla gövdesinden

<sup>52</sup> Bkz. syf:8

ayırarak İsrail halkını kurtarır.<sup>53</sup> Judit rolüne bürünmüş Sherman "İsimsiz Film Kareleri" nin aksine farklı bir yaklaşımla tabloyu canlandırmıştır. Kurguladığı Judith karakteri daha çok İtalyan ressam Rafaello 'nun tablosuna benzemektedir.



**Görsel 2.18.**Cindy Sherman, Tarihi Porteler, 1990

Judit rolüne bürünmüş Sherman "İsimsiz Film Kareleri" nin aksine bir farklı bir yaklaşımla tabloyu canlandırmıştır. Kurguladığı Judith karakteri daha çok İtalyan ressam Rafaello 'nun tablosuna benzemektedir. Rafaello'nun aksine Sherman'ın Judith'i zengin ve renkleri doygun kumaşlarla kameraya görkemli bir bakışla bakmaktadır. Tablonun aksine fotoğrafta Holofernes'in başını kesen kılıç yerine Judith 'in elinde kanlı bir bıçak kullanmıştır. Zemine basan ayakları bedeninin aksine büyük ve kalın olarak göstermiştir. Şiddet eylemi sonrası bakışın ve duygusal durumu sanatçının tüm çalışmalarında olduğu gibi muğlak bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>54</sup> Cindy Sherman 1985-89 yılları arasında "Fairly Tales " adlı seriyi sürrealizmin etkisiyle plastik beden,peruk,çöp,atık gibi maddeler kullanarak erotizm

<sup>53</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith\\_Beheading\\_Holofernes\\_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio))

<sup>54</sup> [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/) (25.05.2019)



ve sekse dair fantezileri yine kadının medya kültüründeki imgesini eleştirmiştir. 1999 yılına kadar cansız mankenlerle çalışan Sherman "Sex Pictures" adlı seride toplumu rahatsız eden görseller üretmiştir. Burada beden in edep, güzellik ve temizlik duygularımızı hiçe sayan görseller üretmiştir. Mehmet Yılmaz, Sherman'ın son serileri özellikle 1990 sonrası ürettiği eserler hakkındaki görüşünde şunları belirtmiştir: *"Fotoğraf üzerinde teknik oyunlar yapmaksızın fotoğrafın yalan söyleyebileceğini; ya da en azından, fotoğraftan alınan bilgilerin güvenilir olabileceğini bir kez daha göstermiştir"*.<sup>55</sup>

Avrupa ve Amerika'da gerilla ve sokak tiyatrosu ile başlayan performans sanatı, toplumun içinde çözümlenmemiş konuları ele almıştır. 1970'li yıllarda kadın sanatçıların feminist bir söylem ile ele aldıkları bu sanatı, toplumda kadını küçük düşüren imajları eleştirerek kuvvetli bir bilinç yaratmak isteyen kadınlar etkili performanslar gerçekleştirmişlerdir. İlk performans kadın sanatçıları, kadın bedenini nesnelleştiren toplumsal araçları ve kültürel uygulamalardaki göstergelerini eleştirmişlerdir.

1980'li yılların başında performans sanatında sanatçıların aktivist bu tutum sergilediği görülmüştür. Feminist performansçılar ve kuramcılarının etkisiyle uluslararası bir boyut kazanan kadın hareketleri geleneksel toplumun cinsiyet rollerini ve onları yöneten kültürel yapıların varsayımlarını ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda performans sanatının toplum için sergiledikleri etkin dil giderek önemli bir hale gelmiştir. Sanatçıların topluma mesaj verme ve konuya işaret etme aracı olarak kullandığı bu sanatı, feminist sanatçılar politik anlamda daha etkili kullanmıştır.

Feminist performans sanatının ilk tezahürlerinin verildiği bu bölümde, iktidarın toplumda yarattığı kadın imgesini eleştiren sanatçıların eserleri

<sup>55</sup> Mehmet YILMAZ, *Modernden Postmoderne Sanat*, 394

incelenmiştir. Sanatçılar, eserlerine özellikle otobiyografik anlatıyı katarak, bu malzemeyi politik bir bilinçle ele alarak kadın bedeninin toplumsal boyutlarını araştırmışlardır.

### 2.3. Postmodern Kavramın Feminist Fotoğraf Sanatına Etkisi

1970’li yılların sonlarına doğru iktidarların sanayileşme adına işçi sınıfının ezmesi, kadınların medya kültüründeki artan temsili ve ülkelerin sömürgeleşmesini eleştiren postmodern dönemin sanatçı ve yazarları eserlerinde toplumsal konulara yer vermiştir. Bu nedenle ikinci kuşak feminist sanatçılar, kadına özgü cinselliğin doğasını incelemek yerine, toplumdaki cinsler arası temsililerini araştırırlar. İki kuşak arasındaki bu değişimi ilk feminist sanatçılardan örneğin; Carolee Schneeman’ın “Aybaşı Günlüğü” desenleri (1971)Faith Wilding, Bekleyiş (1971)performansı ; Judy Chicago’nun 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” (1974) Joan Semmel 'in Intimacy Autonomy (1974) gibi yapıtlar, ilk kuşak feministlerin kadın bedeninin keşfinin genel tavrı gösterilebilir. Ancak postmodernizmin feminist sanat üzerindeki etkisiyle kadın bedenine uygulanan geleneksel kültürel kodları bir yana bırakan sanatçılar, kadın bedeninin medya ve tüketim kültüründeki tanımlamalarına odaklanarak sanatın farklı disiplinlerini bir araya getirmişlerdir. Bu bağlamda iki kadın sanatçının eserlerini örnek gösterebiliriz. Bunlar, Mary Kelly 'nin "Doğum Sonrası Belgesi" ve Judy Chicago'nun "Doğum Projesi" adlı çalışmalarıdır. Bu iki kuşak arasındaki kadın deneyimlerinin farkını Ahu Antmen'in “Sanat ve Cinsiyet” kitabında şu örnekle belirtmiştir : *“Judy Chicago’nun “Doğum Projesi” (1985) ile Kelly’nin “Doğum Sonrası Belgesi” ( 1975-1979) örnek olarak bu iki işin anne olmak ve çocuk bu iki tavrın örnekleri olarak karşılaştırılabilir; çünkü ikisi de çocuk doğurma ve çocuk yetiştirme gibi deneyimlerini işler. Bunlardan birinde doğum, diğerinde anne-çocuk ilişkisi vurgulanı; iki iş arasındaki bu belirin vurgu farklılıkların ötesinde sanatçılar, konularına da tümüyle karşıt bakış açılarından yaklaşırlar. Sosyal olarak inşa edilmiş annelik kavramına dayanan ve psikanalitik bir perspektifle üretilen Kelly’nin işi kurumsal ve ideolojik ağırlıklıdır; Chicago ise*

*kadının yüceltilmesine dayalı, mitsel, tarihsel ve deneyimsel bir iş üretmiştir.”*<sup>56</sup> Bu bağlamda sanat tarihçisi ve eleştirmen Lucy R. Lippar ilk dalga feminist hareketinde kadın sanatçıların yarattıkları ana tanrıça, doğum, vajina sanatını kadınların toplumsal inşasında yeterli bir konumda olmadığını düşünmüştür. Lippar, feminist sanatında ki düşüncelerini marksit bir felsefe yapısı içerisinde incelemiştir. Yazar, 1980’lerle birlikte feminist hareketin değiştiğini düşünen daha çok siyasi ve aktivist sanata doğru yol almıştır. Lippar’ın mevcut feminist sanatındaki ayrılıkçı görüşünü, 1980 yılında Londra’da düzenlenen sergide sergi katalogu için yazmış olduğu “Sorun ve Tabu” başlıklı makalesinde Mary Kelly, Jenny Holzer ve Marie Yates gibi sanatçıların farklı çalışmalarına yer vererek toplumsal cinsiyet ve geleneksel kadın imgesine farklı bir boyut kazandırdığını gösterebiliriz. Lucy R.Lippar’ın örnek gösterdiği sanatçıların eserleri, kadına bedenine özgü olan imgeyi incelemek yerine, medya ve tüketim kültüründe cinsiyetler arası farklılıkların nasıl işlediğini ve etkileşim halinde bulduklarını incelemişlerdir.

Tüketim ve medya kültüründeki kadın imgelerini eleştirerek; fotoğraf, video ve grafik sanatında dilin etkisini kullanan önemli sanatçılardan Barbara Kruger, Martha Rosler, Silva Kalbowski, Sherrie Levine, Victor Burgin ve Jenny Holzer, gibi sanatçıları ele alacağım bu bölümde eserleri Postmodern kavramı içerisinde incelenecektir.

Toplumunu inşa eden normlar, cinsiyet, özne ve kimliklerin ayrımını onlara yüklenen temsiliyet yoluyla üretirler. Bu nedenle gerçekliğin yerini tutmayan imgeler iktidarın temsilinden ayrı bir biçimde düşünülememiştir. Victor Burgin’in eserlerinde oluşturduğu fotoğraf görsellerini metinlerle desteklemiştir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı yapıbozumu yöntemini kendi deyimiyle şu şekilde açıklamıştır: “*Reklam sektörü ve fotoğrafçılık hâkim ideolojinin devamını sağlamak, onu yeniden üretmek hususunda kilit rol taşıyorsa, bu imgeler çözümlenmeli, yapıbozumuna*

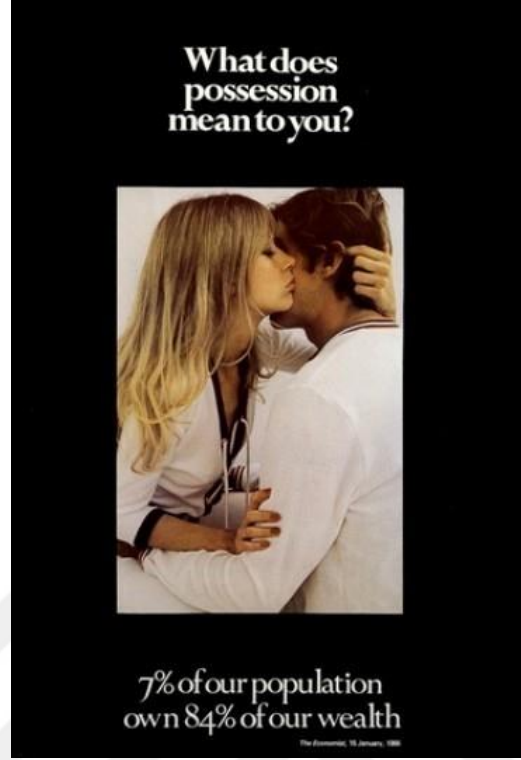
<sup>56</sup> Ahu ANTMEN, **Sanat / Cinsiyet ( Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri )** Ed. Ahu Antmen, Çev. EsinSoğancılar - Ahu Antmen, 67

*uğratılmalıdır.*”<sup>57</sup> Bu bağlamda postmodernist yaklaşım içinde dili yapıbozumuna uğratan en önemli sanatçılar biri olan Barbara Kruger ve Victor Burgin ürettikleri eserlerle tüketim toplumu üzerinden yaratılan imgeleri benzer yollarla eleştirmişlerdir

İngiliz sanatçı ve teorisyen olan Burgin çalışmalarında genellikle Walter Benjamin, Sigmund Freud, Micheal Foucault gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Sanatı iktidarın yarattığı toplumsal politikaları eleştiren sosyal bir eylem olarak düşünmüştür. Resim eğitimi alan Burgin 60'lı yılların sonunda kavramsal sanatla ilgilenmiştir. Kitle iletişim araçlarında reklam ve moda dergilerindeki görselleri yeniden ele alarak, dikkat çekici sloganlar oluşturmuştur. Sanatçının çalışmaları görsel ve metin arasındaki etkileşim yoluyla ana akım medyaya yaptığı radikal müdahale ile odaklandığı ilk çalışmalarından, Londra'da gerçekleştirdiği “Kağıtta” adlı serisi ve ardından, Marlboro sigara markasının reklam kampanyasını eleştirdiği “Çerçevesiz” adlı serileri örnek verilebilir.

1976 yılında “Mülkiyet” adlı işini tezin bağlamında incelendiğinde, sanatçı metinle desteklediği eserini, dönemin tanıdık reklam görsellerini Newcastle'ın şehir merkezindeki sokakların duvarlarına asmıştır dikkat çekmiştir. Bir reklam afişi olarak tasarlanan bu fotoğrafa metin ekleyerek, birbirine arzu ile sarılmış çifte “Mülkiyet senin için ne anlama geliyor?” sorusunu sormuştur. Sanatçı izleyiciye bu soruyu düşündürürken posterdeki fotoğrafın alt kısmında “nüfusun %7'si servetin %84'üne sahip” metni ile toplumdaki bu olguyla yüzleştirmiştir. Bu bağlamda sanatçı fotoğrafta yer alan "mülkiyet" kelimesiyle cinsel tahakküm arasında bağ kurmaya ve izleyiciyi sorgulamaya çalışırken, tüketimin nesnesi olan beden imgelerini fotoğraf görsellerinde yer alan reklamın kendi metni ile yeniden yorumlamıştır.

<sup>57</sup> Juliet HACKING, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, 461



**Görsel 2.18.** Viktor Burgin, “Mülkiyet senin için ne anlam ifade ediyor?”, 1976

Sanatçının eserleri kitle kültürünün oluşturduğu beden politikalarını eleştiren Burgin, ikinci dalga feminizmin tartışma konularında biri olan kadının temsili hakkında Hande Öğüt'ün aktarımıyla belirttiği gibi; *"kadınlık temsilini, kadının doğasının asıl özü diye bir şeyle karşılaştıramayacağımızı, çünkü böyle bir kadınlığında temsilin ürünlerinden biri olduğunu"*<sup>58</sup> belirtir. Viktor Burgin'e katılan Hande Öğüt'e göre; *"Bu bağlamda feminist sanat için önemli olanın, eski temsillerin hayaletinin arkasında el değmemiş bir kadınlık arayıp bulmak değil, bu hayaletlerle oynayıp , tarihselliklerini ve nasıl doğallaştırıldıklarını gözler önüne sermek, yapısını bozmak ve alternatiflerini sunmak olduğunu düşünüyorum."*<sup>59</sup> Bu bağlamda ele alacağım kadın sanatçılar kendi imgelerini yeniden yaratmaktan çok var olan

<sup>58</sup> Hande ÖĞÜT, **Feminist Sanatta Gerçeklik, Temsil ve Kadın İmgeleri**, İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi : 146.sayı,109

<sup>59</sup> Hande ÖĞÜT, **Feminist Sanatta Gerçeklik, Temsil ve Kadın İmgeleri**, İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi : 146.sayı,109

imgeleri kullanarak, mevcut iktidarın yarattığı kitle kültürünü feminist bir yaklaşımla eleştirmişlerdir.

Toplumsal alanlarda sosyal hak ve güvenceleri adına mücadele vermeye başlayan kadınlar kamusal alanlarda kendilerini ifade etme arayışlarına girmişlerdir. Bu bağlamda fotoğraf ve metin kullanarak ürettiği sloganlarla kadın bedeninin tüketim kültüründeki algısını değiştiren Barbara Kruger'ın eserleri, aktivist bir tutum içerisinde kamusal alanlarda görsel bir mesaj haline dönüşmüştür. .Moda dergilerinde çalışan sanatçı çalıştığı süre boyunca görüntüler ve içerikleri konusunda araştırmalarda bulunmuştur. İzleyiciyle doğrudan iletişime geçen geçen görsellerde Kruger moda dergilerinde yer alan kadın imgelerine benzer siyah beyaz fotoğrafların üzerine kalın puntolar halinde düşündürücü sloganlar ekleyerek reklam dilini provokatif bir dille eleştirmiştir. Çalışmalarının çoğunda arzu, norm, tüketim, iktidar, cinsiyet normları ve medya eleştirisini feminist sanatla birleştirerek kullandığı dille ironik bir şekilde sorgulamıştır.

Kullandığı imgeler üzerinden yaptığı çalışmalar genellikle feminist sanatla bağdaştırılan sanatçı iktidarın toplum üzerinde kullandığı “Ben , Sen , ve Onlar” gibi zamirlerle etkileyici büyük sloganlar üretmiştir. “Bakışınız Suratıma Çarpıyor”, “Doğamızı Kültürünüze Alet Etmeyeceğiz”, “Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok”, “Yanlış Bir Kimlik Geliştiriyorsunuz” gibi metinleri dergilerden kestip, onlara yeniden form verip fotoğraflarla birleştiren Kruger, reklam sloganı olarak ürettiği işlerle metinleri bir araya getirmiştir. Günümüzde çalışmalarına devam eden Kruger son dönemde yaptığı işlerde bu çalışmalarını tüketim kültürü içine dâhil ederek bir hediyelik eşya olarak satışa çıkarmıştır. “Alışveriş ediyorum ki varım” sloganı ile satın alınan popüler bir eşyaya tüketiciyi dâhil ederek mesaj vermiştir. Çalışmalarının çoğu reklam afişlerine benzediği için kullandığı görselleri dikkatli bir şekilde kurgulayan Kruger feminist sanatçıların sloganı haline gelen “Bedenin bir savaş alanı”adlı çalışması feminist hareketin en önemli çalışmalarından biri olmuştur.



Elektronik teknolojinin dünyada hızla yayılması, sanatçıların kamusal alanları çalışmalarının bir parçası haline getirmiştir. Toplumda bilinen iletişim araçlarını iktidar söylemlerine karşı kullanan sanatçılar, aktivist sanatın gelişmesine neden olmuşlardır. Bu bağlamda fotoğraf, video ve metinleri bir araya getiren sanatçılar, oluşturdukları yeni görselleri sanatın sokakta icra etmeleriyle toplumda var olan otoritelere karşı çıkmışlardır. Özellikle 1970’li sonlarına doğru sanatta oluşan aktivist yapının ivme kazandığı yıllar olmuştur. Güçlü bir feminist söylemle ortaya çıkan Guerilla Girls gibi anonim yapılar, toplumda etkili bir stratejik yapı oluşturmak adına teknolojik araçları kullanmıştır. Bu nedenle topluluk işlerini resmetmek yerine, oluşturdukları güçlü metinlerle poster ya da billboard üretmiştir. Kamusal alanda eser üretmeye başlayan sanatçılar ile insanlar arasında bir etkileşim kurulmuştur. Bu yeni anlayışı benimseyen sanatçılar, kamuya açık alanları galerilere dönüştürerek, insanları bu performanslara dâhil ederek bir kolektif bir alan oluşturmuşlardır. Bu bağlamda teknolojik faaliyetlerin artmasının paralelinde sanatçıların kamusal alanda yenilikçi sergileme biçimleri geliştirmişlerdir. Örneğin Jenny Holzer ve Krzysztof Wodiczko’nun çalışmaları incelendiğinde, politik bir yorum olarak kullandıkları imajları kentin binaları, köprülerine ve anıtlarına projeksiyon uygulaması ile yansıtılmışlardır.

Jenny Holzer bir düşünceyi açıklamak için kullanılan dili birbirinden farklı tipografi aracılığıyla eserlerine kavramsal bir boyut kazandırmıştır. Tıpkı Kruger gibi iktidar politikalarına karşı etkin bir dil kullanarak şiddet, savaş, cinsellik ve feminist söylemleri kamusal alanlarda köprülere, binalara, merdivenlere projeksiyon aracılığıyla yansıtarak bu kavramların toplumsal bilinci harekete geçirmesini amaçlamıştır. Holzer’in en iyi bilinen eserlerinden bir olan “Truisms” adlı çalışmasında, tüketim kültürünün ve medyanın dayattığı imgelerin klişelerini eleştirmiştir. Sanatçı çalışmasında toplumda var olan bir dizi modern klişeyi rahatsız edici mesajlarla öne çıkararak insanları günlük yaşama dair bilinçlendirmeye çalışmıştır. Holzer, sloganlarını alfabetik sıra ile bir metin hazırlamıştır. Bu metinde yer alanlardan bazılarını kamuya ait alanlarda led ışıklarını kullanarak yansıtırken,



bazılarını ise telefon kulübelerine yapıştırmış ya da tişörtlere basarak halkın dikkatini çekmeyi sağlamıştır.



A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY  
 A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS  
 A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER  
 A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF  
 A POSITIVE ATTITUDE MAKES ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD  
 A RELAXED MAN IS NOT NECESSARILY A BETTER MAN  
 A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS  
 A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK  
 A SINGLE EVENT CAN HAVE INFINITELY MANY INTERPRETATIONS  
 A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF  
 A STRONG SENSE OF DUTY IMPRISONS YOU  
 ABSOLUTE SUBMISSION CAN BE A FORM OF FREEDOM  
 ABSTRACTION IS A TYPE OF DECADENCE  
 ABUSE OF POWER SHOULD COME AS NO SURPRISE  
 ACTIONS CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT  
 ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES  
 ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED  
 AMBITION IS JUST AS DANGEROUS AS COMPLACENCY  
 AMBIVALENCE CAN RUIN YOUR LIFE  
 AN ELITE IS INEVITABLE  
 ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE  
 ANIMALISM IS PERFECTLY HEALTHY  
 ANY SURPLUS IS IMMORAL  
 ANYTHING IS A LEGITIMATE AREA OF INVESTIGATION  
 ARTIFICIAL DESIRES ARE DESPOILING THE EARTH  
 AT TIMES INACTIVITY IS PREFERABLE TO MINDLESS FUNCTIONING  
 AT TIMES YOUR UNCONSCIOUS IS TRUER THAN YOUR CONSCIOUS MIND  
 AUTOMATION IS DEADLY  
 AWFUL PUNISHMENT AWAITS REALLY BAD PEOPLE  
 BAD INTENTIONS CAN YIELD GOOD RESULTS  
 BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR  
 BEING HAPPY IS MORE IMPORTANT THAN ANYTHING ELSE  
 BEING HONEST IS NOT ALWAYS THE kinDEST WAY  
 BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE  
 BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU'RE A FOOL  
 BELIEVING IN REBIRTH IS THE SAME AS ADMITTING DEFEAT  
 BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS  
 CALM IS MORE CONDUCTIVE TO CREATIVITY THAN IS ANXIETY  
 CARRYING HEAVY BAGS IS CALMING

Görsel 2 .22. Jenny Holzer , Truisms., 1978-87

Holzer'in diğer dikkat çeken çalışmaları arasında; "Money creates taste" (para tat yaratır)," Lack of charisma can be fatal" (Karizma eksikliği ölümcül olabilir) ve Times Square meydanında sergilediği " Protect me from what I want" (beni istediğim şeyden korusun) gibi video ve projeksiyon çalışmaları vardır. San Francisco Modern Sanat müzesi ile yaptığı röportajda, meydanlara yerleştirdiği ifadelerin kısa ve öz olmasını nedenini sanatçı şu şekilde açıklamıştır : "İnsanları yakalamak için sadece birkaç saniyen var, bu yüzden uzun, gerekçeli tartışmalar yapamazsın." Bu nedenle sanatçı toplum tarafından kabul edilen klişeleri farklı bir şekilde ifade etmesiyle insanların hafızasında daha kalıcı bir hale getirmiştir.



**Görsel 2.23** Jenny Holzer, "Protect me from what i want," 1984

Holzer aynı zamanda 1989 yılında New York'ta Guggenheim müzesi ve bir sonraki yıl Amerikayı ilk temsil eden kadın sanatçı olarak Venedik 'te galerilerde yer bulsa da aslında işleri kamusal alanda daha çok etkisini göstermiştir İşleri özellikle. Aynı şekilde Polonyalı sanatçı Krzysztof Wodiczko kamu binalarının ve anıtların toplum üzerindeki etkisini kullanarak siyasi ve politik eleştirilerini yazıdan ziyade görselleri kullanarak büyük etki yaratmıştır. "Kamusal Projeksiyon" adlı makalesinde Projeksiyon Yöntemi başlığı altında iktidarın yarattığı binaların etkisinden şu şekilde bahsetmektedir : *"Bu ideolojik "ritüeli" durdurulmalı, bu kurusal yolculuğu bozmalı, uyurgezer hareketi kesmeli, bir halk odağı bulmalı, binaya ve mimarisine yoğunlaşmalıyız. Binada örtük olan şey açık kılınmalı; görsel olarak somutlaştırılan mitin maskesi düşürülmeli. Mimariyle yaşanan dalgi, hipnoz ilişkisinin yerini binanın önünde gerçekleşen bilinçli ve eleştirel bir halk söylemi almalı. Kamusal Projeksiyon komünal, estetik bir karşı-ritüel olabilir. Bir kent gece festivali, bir mimari "epik tiyatro" olabilir, hem düşünümü hem rahatlamayı çağırır, sokaktaki insan anlatı biçimlerini duygusal katılım ve eleştirel bir mesafeye takip eder."*<sup>61</sup> Bu bağlamda Jenny Holzer ve Krzysztof Wodiczko'nun eserlerinde farklı anlatım dili kullanmalarına rağmen, kelimelerin ve görsellerin yansıtıldığı

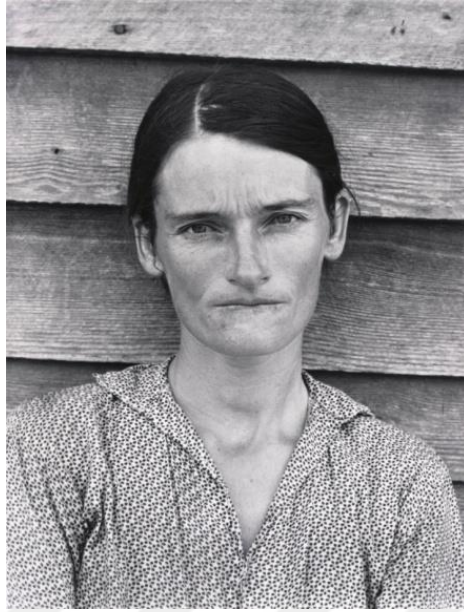
<sup>61</sup> C. HARRISON- P. WOOD, **Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)**, Çev. Sabri Gürses, 1119-1120

binalar, heykeller, köprü ve geçitlerle ilişkilendirerek, iktidarın kültürel ,estetik ve arzuyu biçimlendiren gücü karşısında halkı uyandıracak bir şok etkisi yaratmışlardır.

Feminist kadın sanatçıların dil bağlamında özgünlük ve temsil gibi konularını ele alan bir başka sanatçı Sherrie Levine'de yapıtlarında bu durumu irdelemiştir. Sanatın özgünlük ve temsil konularında çalışan Sherrie Levine dönemin Pop Art sanatından etkilenerek kadınların bir çoğunun hala sanat galerileri tarafından temsil edilmediğini öne sürmüştür. Bu nedenle galeriler ve sanat kurumları tarafından kabul edilen ortak biçimlerine karşı çıkmaktansa, var olan düşüncenin veya eserin kopyasını çıkararak aynı zamanda sanatın biricikliği hakkında tartışmalar yaratmıştır. Sanat tarihindeki birçok erkek sanatçının işlerine temsil üzerinden tartışmaya açan sanatçı; Duchmap'ın hazır-nesnelerini, Andy Warhol gibi Pop Art sanatında kullandığı hazır ikonik görüntüleri ve modern fotoğraf sanatçısı Walker Evans'ın fotoğraflarını tekrardan oluşturarak kopyalamıştır. 1930 yılında Evans'ın ürettiği eserlerin bir kopyasını yeniden üreten sanatçı Juliet Hacking'in deyiimiyle ; *"hem fotoğrafçılığın özgünlük ve öznellik gibi modernist ilkelerle ilişkisini sorgulamış hem de bir kadın fotoğrafçı olarak modernizmin erkek fotoğrafçılara atfettiği seçkin konumu tartışmaya açmıştır."* <sup>62</sup>Bu bağlamda sanatçı, galeriye giremeyen kadın sanatçıların erkek sanatçıların işlerini kopyalayarak sanat galerilerinde yer alarak dikkat çekmiştir.

---

<sup>62</sup> Juliet HACKİNG, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, 420



**Görsel 2.24** Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra,  
After Walker Evans, 1981.

Bir diğer Amerikalı Arjantin doğumlu sanatçı Silvia Kolbowski 1980' li yıllarda kadın imgesinin bir arzu nesnesi olarak yapılandırılan popüler kültürde kadının tanımını eleştirmek üzere çalışmalar yapmıştır. Fotoğraflara metin ekleyerek moda dergilerindeki kadın imgesini yeniden fotoğraflayıp bir kompozisyon oluşturarak sergilemiştir.1984 yılında ürettiği "Model Keyfi" serisinde oluşturduğu kompozisyonlar ile medyadaki hakim güzellik anlayışını eleştirmiştir.



**Görsel 2.25** Silvia Kolbowski, Model Keyfi, 1984

Popüler kültürde kadın imgesinin kullanımını eleştiren bir Kanadalı kadın sanatçı ise Vikky Alexander da moda fotoğraflarından aldığı kadrajları yeniden fotoğraflayıp sergilemiştir. Billbord ve reklam sayfalarında ideal kadın imgesini metalaştıran kültürü eleştirmiştir. Minimalist bir yaklaşımla seçtiği birçok fotoğrafı yan yana getirip izleyiciye sunmuştur. İkonik olan görselleri kullanarak aynı zamanda güzellik, temsil ve özgünlük konularını feminist sanat anlayışıyla dile getirmiştir.



**Görsel 2.26** Vikky Alexander, İki Numara, 1982

1970'lerle birlikte Vietnam Savaşı ve Amerikan emperyalizmin dünyaya yayılmasına ilişkin karşı protestolar düzenlenmiştir. Aynı zamanda feminist duyarlılığında yükselişe geçtiği bu politik ortamda, iktidarın oluşturduğu sistemin özellikle medya başta olmak üzere toplumu duyarsızlaştırdığı aygıtlara karşı çağdaş fotoğraf sanatçıları öncelikle savaş temalı işler üretmişlerdir. Bu bağlamda ele alacağım kadın sanatçı Martha Rosler, video ,fotoğraf ve kolaj çalışmaları ile bilinen kadın sanatçıdan biridir. Rosler'ın 1967-1972 yılları arasında gerçekleştirdiği "Savaşı Eve Getirmek" adlı fotomontaj serisinde, birçok imgenin bir arada bulunduğu sürreal bir bir etkiyle oluşturduğu tüketim üzerine kurulan hayat tarzını militarizme ait görsellerle birleştirerek eleştirmiştir. Serinin devamında "Güzel Ev (Balonlar) adlı çalışmasında moda dergilerinden bulunduğu iç mekan ve dekorasyon sayfaları ile Life dergisinde yer alan Vietnam savaşının belgelendiği fotoğrafları fotomontaj tekniğini kullanarak yeniden kurgulamıştır. Orta sınıf ailenin yaşayabileceği bir hayat standartlarına sahip bir ev ile Vietnamlı bir kadın ve kucağında ölü bir bebekle bir savaşın görüntülerini birleştirmiştir. Rosler 2004-2008 arasında 'Savaşı Eve



Getirmek, Yeni Seri' (Bringing the War Home, NewSeries) ile bu sefer Amerika'nın Irak İşgali görüntülerini aynı yöntemle eleştirerek 40 yıl önce Vietnam savaşındaki benzer görüntülerin devlet politikalarında değişmeyen, siyaset, tüketim, cinsiyet gibi konuları yeniden sorgulamıştır. Sanatçının kolaj çalışmalarında sadece feminist bir söylem barındırmıyor aynı zamanda ırk, toplumsal cinsiyet ve insan hakları konularına da dikkat çekmiştir.



**Görsel 2.27** Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev(Balonlar) 1967-70 (Sol Görsel )

**Görsel 2.28** Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek: Yeni Seri 2004-08 ( Sağ Görsel )

Martha Rosler'in ilk çalışmaları fotomontaj ağırlıklı olmuştur. Ancak sanatçı medya kültüründeki artan kadın imgelerini tanımlayan göstergeleri araştırarak, video, fotoğraf-metin, performans alanlarındaki çalışmalarıyla analizini yapmıştır. Feminizm bağlamı üzerine yaptığı çalışmalarda, kurum, devlet, aile ve medya içinde sıkışmış kadınların nesneleştirilmesini sorgulayan sanatçı geleneksel toplumların kültürel yapısı hakkında da araştırmalar yapmıştır. Sanatçının video sanatından örnekleri inceleyeceğim bu bölümde, kadının toplumda birey olma yolunda öğrenmek zorunda kaldığı güzellik, ideal eş, kadınlık vb. konuları incelenmiştir.

1975 yılında sanatçının “Mutfağın Göstergeleri” adlı çalışmasında video ve performans sanatını bir arada kullanmıştır. Rosler video boyunca, kadına atfedilen ev kadını, mükemmel eş gibi geleneksel kodlara karşı farklı bir yaklaşımda bulunduğu kadının modern toplumda nerede ve nasıl konumlandırıldığını kavramsal bir dille anlatmıştır. Amerikan toplumunun televizyon programlarında sıkça görülen Julia Child’in<sup>63</sup> mimiklerinden etkilendiği görülmüştür. Kadına özgü bir meta olarak gösterilen muftak eşyalarını 6 dakikalık video süresi boyunca tek tek tanımlar. Yemek programlarını eleştiren Rosler donuk bir ifade ile tezgahın üzerinde bulunan eşyaları sırayla isimlerini tekrarlar.



**Görsel 2.29.** Martha Rosler, “Mutfağın Göstergeleri”,1975

2018 yılında Hanna Schaich adlı kadın sanatçı Rosler'in videosundan esinlenerek, “Uzaktan Kumanda” adlı video çalışmasını gerçekleştirmiştir. Sanatçı, video boyunca medyada yer alan ideal beden tanımlamaları arasında kalan bir kadının beslenme sınırlarına karşı verdiği mücadeleyi izleyiciye aktarmıştır.

<sup>63</sup> Julia Child, Amerikalı şef, yazar ve televizyon programcısı. 1960'lı ve 1970'li yıllardaki TV programlarıyla hızlı ve pratik mutfağa alışkın ABD'lilere Fransız mutfağını ve pişirme tekniklerini öğretti. En bilinen kitabı Mastering the Art of French Cooking 1961'de yayımlandı. / [https://tr.wikipedia.org/wiki/Julia\\_Child](https://tr.wikipedia.org/wiki/Julia_Child)

Ekranaya gelen görüntüler videonun sonuna doğru yavaş yavaş arka plana itilir ve üst üste bindirilir. Sonunda özerkliğini geri kazanan beden artık kendi kararını vermiştir. Çünkü tüm işlevlerine rağmen bir televizyonda sadece iki düğme var: açık ve kapalı." <sup>64</sup> Martha Rosler'in "Mutfağın Göstergeleri" adlı videosunun 23 yıl sonra yeniden ele alınması medyanın beden üzerindeki tahakkümüne devam ettiğini göstermektedir.



**Görsel 2.30** Hannah Schaich , Uzaktan Kumanda , 2018

Martha Rosler 1981 yılında New York'ta halka açık deneysel bir kablo yayını olan Paper Tiger Televizyonu için yaptığı "Vogue Okuyor" adlı performansında, küçük bir masanın üzerine koyduğu derginin sayfalarını yavaşça çevirerek okur. Sanatçı yayın boyunca kadınları yalnızca bir arzu nesnesi haline indirgeyen bu yayınları sesli bir şekilde okur. Rosler bir televizyon sunucusunun geleneksel kodlarını benimseyerek okumasına devam ederken, dergiden ayrılan kamera Vogue'da yayınlanan ünlü markaların üretim yeri olan Asya'da bir sweat mağzasına odaklanıyor. Burada tüketim endüstrisini eleştiren sanatçı işçi sınıfından çalışanların ve moda mankenlerinin ücretlerini sorgulamıştır.

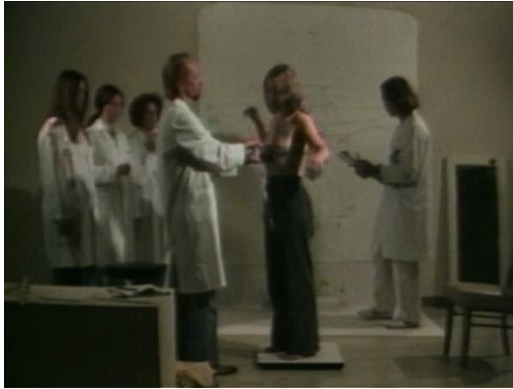
Rosler'in diğer bir video çalışması olan "Vital Statistic of a Citizen Simply Obtained" (Basitçe Elde Edilen Bir Vatandaşın Hayati İstatistiği) erkek araştırmacıların olduğu bir laboratuvarında yaklaşık 50 dakika boyunca

<sup>64</sup> <https://www.hannaschaich.com/english/videos-multimedia-performances/2018-control-remote/>



süren performans Rosler'ın konuşmasıyla başlar .Daha sonra erkek araştırmacılar bir kaç soru sorduktan sonra Rosler'ı soyup vücudunun her kısmını ölçer ve kayıt altına alırlar.

Video boyunca kadınlara gelen dış ses bize kadınlara karşı yapılan suçları sıralamakta ve tepkisiz bir şekilde duran üç kadın asistan sadece zil sesleriyle tepki vermektedir. Araştırma boyunca "standart" altı ve üstü olarak sınıflandırılır. İktidar tarafından toplumun ve özellikle kadın bedeninin tek tipleşmesini giydikleri üniformalarla belirtilmiştir. Aynı zamanda modern toplumun kadın bedenini ürkütücü bir şekilde belirli standartlara yerleştirmesini irdelemiştir. Videonun sonuna doğru kadın modelin standartlarına uygun yeni kıyafetler giydirilmiştir. Modelin gelinlik giymesiyle sonlanan video ölçüm yapılmış bedenlerin siyah beyaz fotoğrafları ile devam etmiştir. Rosler'ın yaptığı video çalışmalarında işaret dili ve sesin etkisini görmekteyiz Kadına ait gündelik uygulamaları ya da standart bir beden olarak bakan toplum ve iktidar eleştirisini altüst etmesi sadece feminist sanatla sınırlı kalındığı söylenemez. Toplumdaki her bireyin bu durumdan nasıl etkilendiğini bize göstermektedir.



**Görsel 2.31** Martha Rosler, “Basitçe Elde Edilen Bir Vatandaşın Hayati İstatistiği”, 1977

### 2.3.Türkiye’de Feminist Sanat

Kadın hareketlerinin evrenselliğine yol açan en önemli eleştirilerden biri kadınların insan hakları tanımının içine alınmamasıdır. Feminist hareketlerin ilk siyasi kazanımlarının örnekleri Avrupa’da ortaya çıkmasına rağmen bu ülkelerin hiçbir anayasa maddesinde kadın haklarını yer almamıştır. 10 Aralık 1948 yılında Paris’te imzalanan ve aralarında Türkiye’nin de bulunduğu Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Evrensel Bildirisi, insanların ırk, din, cinsiyet, dil, siyasi düşünce, mülkiyet, doğum veya diğer statüler sebebiyle ayrımı gözetmeksizin herkesin eşit bir olduğu evrensel bir sözleşme gerçekleşmiştir. Ancak bu sözleşmede kadınlar için yer alan maddelerin tam anlamıyla yerine getirilmemesi nedeniyle 1970’lerden sonra Birleşmiş Milletler içinde olan 9 temel insan hakları sözleşmesinden biri olan Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi (CEDAW) özellikle kadınların toplumda cinsiyet eşitliği hakkına sahip olduğunu gösteren tek sözleşme olmuştur. CEDAW, BM Genel Kurulu tarafından 1979 yılında kabul edilen bu anlaşma Türkiye tarafından 1985 yılında imzalanmıştır.

Türkiye’de ilk kadın hareketleri incelendiğinde Osmanlı İmparatorluğuna kadar uzanmaktadır. Batı’da olduğu gibi 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyılın başlarına dayanan bu hareket, Osmanlı’da kadının hem ev içi rollerini sorgulamış hem de toplumda kendilerine sosyal bir konum yaratma çabasına girmişlerdir. Osmanlı’da kadın haklarının tartışılması özellikle Tanzimat dönemi ile birlikte ilk olarak erkek edebiyatçıların bu konudaki fikirlerini kaleme almaları ile başlamıştır. Kadının eğitimine önem verilmesini vurgulayan Osmanlı aydınları, aynı zamanda kadının insan hakları kapsamına ele alınmasının öneminden yayınladıkları eserlerde bahsetmişlerdir. Bu bağlamda kadın yazarlarda konuya dâhil olması ile Türk Edebiyatı’nın ilk ve önemli kadın yazarlarından olan Fatma Aliye Topuz ve Halide Edip Adıvar, eserleriyle toplumun öncü feministleri olarak kabul edilmiştir. Osmanlı döneminin ilk resim sanatındaki kadın imgesi incelendiğinde kadın bedeninin doğunun oryantalist bakış açısı ile tasvir edildiğini görürüz. Bu tasvirin nedeni Osmanlı’da kadınının İslam dininin kültürüne göre konumlandırılmış olmasıdır. Bu nedenle

Osmanlı dönemi tablolarına bakıldığında erkek ressam, kadını iç mekânlarda belirli rollerle sabitlemiş geleneksel bir tavırla betimlemişlerdir.

Türk resim sanatının modernleşme sürecinde üretilen eserler, Batı resim sanatının ilgisini çeken doğu kültürüne ait olan oryantalist bakışı açısı, sanatçıların eserlerinde kadını erotik bir biçimde betimlemesine neden olmuştur. Bu tasvir tersine çeviren Osmanlı dönemi Türk ressamı, kadın imgesini toplumda mahrem olarak görülen alanlarının dışında kültürel ve sosyal alanlarında betimlemiştir. Tanzimat ve II.Meşrutiyet’ in ilanı ile kadının kamusal alanda yer alması, ressamın eserlerine de yansımıştır. Sanayi Nefise Mektebi’nin açılması ile Avrupa’da eğitim görmeye giden sanatçılar özellikle Empresyonizm akımından etkilenmiştir. Bu etki kadın ve erkeğin kamusal alanda ilk kez birlikte tasvir edilmesine neden olmuştur. Özellikle İbrahim Çallı ve İzzet Ziya Bey’in eserlerinde kadın dışarıda tasvir edilmeye başlanmıştır. Türk resim sanatında özellikle Batı sanatından etkilenen, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey, Halife Abdülmecid Efendi gibi sanatçılar kadın imgesinin modernleşme sürecindeki değişimini eserlerinde görmüştür. Bu bağlamda Halife Abdülmecit’in “ Haremde Goethe” resmi Osmanlı da resim sanatındaki kadın figürünün ilk modernleşme örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Tablodaki kadının Halife Abdülmecit’in eşi olan Şehsuvar Kadınefendi’yi resmettiği bilinmektedir.



**Görsel 2.32** Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917

Resimde özellikle vurgulanan kadının kılık kıyafetinden, saç modeline kadar Osmanlı'daki değişen kadın imgesidir. Ayrıca kadının Batı kaynaklı yabancı bir dilde kitap okumasının tasvir edilmesi kadına entelektüel bir kimlik verildiğinin de önemli bir örneği olmuştur. Eser günümüz kadın sanatçılarından Özlem Şimşek'in "Epik Ayartma" adını verdiği serisinde fotoğraf ve videoyu bir araya getirmesiyle yeniden yorumlanmıştır.

Türk sanatının modernleşme sürecinde önemli bir rol oynayan Abdülmecit Efendi, Batı sanatının figüratif anlayışından etkilenmekle kalmaz aynı zamanda kendi topraklarından çıkan eserlerinde önemli bir kaynak olan antik beden incelemeleriyle toplumun var olan kültürel kimlik arayışını incelemiştir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru Batının klasik figüratif sanat anlayışı antikite<sup>65</sup> kültüründen uzaklaşarak modern sanat akımlarının etkisiyle değişime uğramış olmasına rağmen Türk sanatı bu kültürü eserlerinde yeni incelemeye başlamıştır. Bu bağlamda Osmanlı kültürüne giren Batının terk ettiği bu modern anlayış, arkeolojinin keşfi ve buna bağlı olarak ilk müzelerin oluşturulmasıyla Türkiye' de ilk sanat akademisi olan Sanayi- i Nefise Mektebi' nin kurulmasıyla devam etmiştir . Arkeoloji Müzesi ile karşılıklı olan akademi öğrencilerin figüratif çalışmaları için büyük bir olanak sağlamıştır. Ancak toplumun kültürel geleneği nedeniyle insan bedeni çıplak olarak tasvir edilmemiştir. Dönemin eskizlerine bakıldığında modellerin üstü örtülü olarak resmedildiği görülmüştür. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte pek çok konuda yapılan sayısız reformlar sayesinde hakim sanat anlayışında değişmeye başlamıştır. Akademinin Batı sanatının İzlenimciliği ve Dışavurumcu akımlarını terk eden sanatçılar Kübizm' e yönelik çalışmalar üretmişlerdir. Bunun sonucu olarak dönemin sanatçıları klasik antikiye kültürüne özgü beden tasvirlerinin dışına çıkmışlardır. Batı sanat akımlarını takip eden sanatçılar eserlerinde sadece modern bir üsluba erişmekle yetinmeyip aynı zamanda toplumda modern bir kimlik inşa etme sürecine girmişlerdir. Fakat bu kimliğin inşası Batının klasik değerlerinden çok Anadolu kültürünün algısıyla şekillenmiştir. Bu nedenle kültürel kimliğin inşasında yer alan erkek ve kadın imgeleri evrensel bir nitelik taşımaktansa, yerel bir anlatımla

<sup>65</sup> Antikite: M.Ö. VI. Yüzyıl ile M.Ö.III. yüzyılı arası Yunan ve Roma döneminde yapılan sanata denir.

tasvir edilmiştir. Ataerkil bir toplum geleneğine sahip olan Türkiye’ de sanatçıların eserleri incelendiğinde; erkek güçlü ve kararlı, kadın ise doğurganlığın getirdiği bereketi sembolize ettiği görülmüştür. Özellikle Anadolu’ nun yerel kültüründeki geleneği olan toprağın hasat edilmesi sahneleri ile bereketin sembolü olan kadın imgeleri kullanılmıştır.

İkinci dünya savaşının süre gelen yıllarında mevcut iktidarların Avrupa’ da yayılan milliyetçilik ideolojisi ile üretilen eserler iç içe geçmiştir. Bu ideolojik politika özellikle Nazi rejimi sırasında Almanya’ daki resim ve heykeltıraşların yaptıkları eserlerle kamusal alanda etkili bir dile sahip olmuştur. Bu nedenle Batı sanatındaki beden imgesi geleneksel eğilimlere dönüşmesi, sanatta dönemin yükselen milliyetçi kesimi tarafından olumlu karşılanmıştır. Devletlerin kültür politikasına dönüşen bu anlatım erkek imgelerini güçlü, kadınları doğurganlığı ile betimleyerek iki cinsin birlikte düzenli ve parlak bir geleceğin kahramanları olarak gösterilmiştir. İktidarın beden politikalarında gösterdiği bu tutum özellikle Almanya gibi ülkelerde baskıcı rejim doğrudan sanat üretimini etkilemiştir. Neo- klasikçilik resim sanatını benimseyen Almanya insan figürlerini eski Yunan – Roma heykellerine benzeterek resmetmesi sanatta bir devlet politikası haline gelmesine neden olmuştur. Türkiye sanatındaki bu yeni üslup yerli sanatçılardan ziyade, Avrupa’ dan gelen heykeltıraşların kent merkezlerine yaptıkları eserlerle kendine yer bulmuştur. Bunun ilk örneklerinden biri olarak Alman sanatçılarından Josef Thorak ve Anton Hanak ‘ın Ankara’ da yaptıkları anıtsal heykeller gösterilebilir. Avrupa’ nın antik bedenleri modern bir biçimde yorumlamasından etkilenen Türk sanatçılar ürettikleri eserlerde açık bir şekilde görülmektedir. Bunun en iyi örneklerinden biri olarak Türkiye döneminin ilk heykeltıraşlarından biri olan Yavuz Görey’ in 1955 yılında tamamladığı “Atatürk ve Gençlik Anıtı “ olarak gösterilebilir. Türkiye’ nin farklı dönemlerinde görülen modernleşme sürecindeki adımlar Avrupa sanatındaki figüratif anlayışın günümüze kadar ulaşan yapıtları şekillendirmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Batıda ikinci dünya savaşının bitişi ile birlikte süregelen siyasi ve sosyal değişimler sonucu cinsiyet eşitsizliği gündeme gelmeye başlamıştır. 1960’ lı yılların özgürlük politikası ile birlikte dünyanın toplumsal cinsiyet kavramına dikkat çeken

kadınlar hem siyasi hemde kültürel alanlarda kendilerini ifade etme araçlarını tümüyle kullanmaya başlamışlardır. Batıda feminist sanatın ilk örnekleri bu dönem verilmiştir. Performans sanatı ile başlayan bu süreç sanatın tüm dallarında kendine bir yer edinerek bir kavram haline gelmiştir.

Türkiye’ nin toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bakış açısını kavrayan, toplumun dişil veya eril bir beden olarak cinsiyetleştirilmesini sorgulayan kadınlar feminizm kavramının yerleşmesinin ilk adımlarını atmışlardır. 1970’ li yıllara gelen bu süreç sanat ortamında ilk örneklerinin görüldüğü dönemdir. Türk toplumundaki kadının var olması diğer Batı toplumlarında olduğu gibi ataerlik yapı ve dinin etkisi ile kadına verilen roller değişmemiştir. Toplumun yarattığı bu rollerde kadının cinselliği sadece doğurganlığı üzerinden tanımlanan, evliliğin kutsal sayıldığı iyi bir anne ve eş olarak ailesinin onuruna zarar vermeyecek davranışlar üzerine kimliği inşa edilmiştir. Bu bağlamda türk kadın sanatçıları, kadın bedenine dair hakim olan bu ideolojileri feminizm kavramı ile sorgulayan yapıtların oluşmasına olanak sağlamışlardır.

Türk toplumunun kadın bedenine olan tutumunu 1974 yılında Cumhuriyet’ in 50. Yılı kutlamaları kapsamında İstanbul ‘ un farklı mekanlarına yerleştirilen 20 heykelden biri olan Gürdal Duyar’ ın Güzel İstanbul adlı çalışması göstermiştir. Sanatçı kentin tanımlanmasında kadın bedenini bir metafor olarak kullanarak aynı zamanda Türk toplumunun kamusal alanda kadın bedeninin çıplaklığına olan tepkisini eseri üzerinden uzun süren tartışmaların odağı haline getirmiştir. Eser, dönemin muhafazakâr kesimin kamusal alanda kadın bedeninin “müstehcen” bulması nedeniyle toplumun tepkisine yol açmıştır. Erkeklerin heykele yaptığı müdahalenin ana akım medya ve gazetelerde yer alması, Türkiye’deki cinsiyete dayalı iktidarın kadın bedeninin temsiliyetinin erkek egemen kültürün bir ifadesini göstermiştir. Bu temsiliyet 1970’lerin Türkiye’ sinde kadın olmanın hem kültürel hem de sosyal açıdan bize açıkça belirtilmiştir. Dönemin iki zıt kutbu olarak değendirilen siyasi iktidarların kadın bedenine dair söylemlerinin kültürel anlamda çarpıştığı bir alan haline gelmiştir. Modern toplumların kadın erkek eşitliği konusunda değiştirmeye çalıştığı kültürel yapının; Türk toplumundaki karşılığının “anne, bacı, yenge” gibi terimlerden öteye gitmediğini yaşanan bu tip olaylarda görülmüştür.



**Görsel 2.33** Gral Duyar'ın Güzel İstanbul heykeli Karaköy Meydanı' ında 1974

Karaköy meydanında 9 gün kadar kalan heykel dönemin İçişleri bakanlığının müdahalesiyle yerinden sklerek belediyeye ait bir şantiye gönderilmiştir. Bu olayın Cumhuriyet Halk Partisi'nin Bülent Ecevit başkanlığındaki koalisyon dönemine denk gelmesinin üzerine daha sonra heykel kaldırıldığı belediye şantiyesinden Yıldız parkına taşınmıştır. Günümüzde pek çok heykelin maruz kaldığı bu olay başa geçen iktidarların ideolojik yapısına göre kaldırılmasına şahit olmamıza neden olmuştur. 1974 yılından beri gözlerden uzağı bir parkın içinde konumlandırılmış bu eser Türk toplumunda hala erkek egemen bakışın kadın bedenine olan müdahalesinin saklı bir göstergesidir.



**Görsel 2.34** Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, Yıldız Parkı'na taşındıktan sonra 1974

Türkiye’ de cinsiyet olgusunun geleneksel kültürün getirdiği anlamda baskılanan bir konu olması sanat üretiminde hem kadınların hemde erkeklerin konuya yaklaşımını etkilemiştir. 1970’li yıllarda toplumsal cinsiyet konusundan uzak duran erkek sanatçılar, sadece ürettikleri eserlerde Türk toplumunda tabu olan cinselliği eserlerinde tasvir etmişlerdir. Dönemin dikkat çeken sanatçılarından Yüksel Arslan ve Mehmet Güteryüz’ ün ürettikleri eserlerde bedeni kusursuz bir biçimde ele almaktan ziyade belli belirsiz toplumda var olan tabuları irdelenmişlerdir. Bu bağlamda özellikle erkek sanatçılar ürettikleri eserlerde çıplaklığın ne kadar ileri gidebileceklerini konusunda toplumun belirlediği geleneksel kodlara dokunmadan bedeni erotik bir biçimde resmedilmiştir. Ancak ele aldıkları eserlerde iktidarın ve toplumun kadın ve erkek üzerinde tahakküm kuran rollerini eleştirel bir dille tasvir etmemişlerdir. Bu dönemde kadınlar sadece cinsel çağrışım uyandıran üretilen resim ve heykel sanatındaki çıplak kadın imgesine karşı çıkmışlardır. Dolayısıyla ürettikleri eserlerde cinsiyet olgusuna farklı bir biçimde ele almaya başlayan kadın sanatçılar, yalnızca feminist sanatı değil, aynı zamanda 1970’li yılların başında toplumunda değişen kadın imgesinin siyasi ve sosyo-kültürel yapısını tarihsel bir bağlamda eserlerinde yer vermeleri açısından büyük bir önem taşımaktadır.

Türkiye’de toplumsal cinsiyet kavramına yönelik ilk sanat üretimleri genellikle kadın sanatçıların eserleri ile gündeme gelmiştir. Kadın sanatçılar, iktidarın toplumda ikincil bir konuma yerleştirdiği kadın imgesini, feminizm kavramında ele alarak oluşturduğu eserlerinde, toplumdaki yerini sorgulamışlardır. 1970 yılında Türkiye’de kadınların kitlesel bir hareket olarak bir araya gelmesi ve örgütlü kadın hareketlerinin başladığı bu sürece sanat ortamında dahil olması üzerine feminist hareketin ilk örnekleri görülmüştür. Ancak 70’li yıllarda ilk feminist mücadelelerini veren kadınlar, toplumu bölen bu özgür kadın kimliğini politik bir hareket olduğu gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Bunun aksine Avrupa ve Amerika’da kadın hareketlerinin kitleler halinde büyümesiyle kadın sanatı kolektiflerinin artmıştır. Bu nedenle Türkiye’de feminizm kavramının toplumun çoğu kesimi tarafından kabul edilmemesi nedeniyle; 1970’lerdeki sanat pratiğinde yeterli bir işlevi olmamıştır.



Feminizm sanatının aktif olmaya başladığı 1970'ler ile birlikte bazı kadın sanatçılar ürettikleri eserlerde ideolojik bir strateji taşımadan sanat üretimine devam ederken, bazı kadın sanatçılar ise toplumsal ayrımı eserlerinde direkt olarak öne çıkaran çalışmalar yapmıştır .İlk grup kadın sanatçılar daha çok üretimleriyle Türk toplumundaki kadın imgesinin seyrini değiştirmeye çalışırken; 1990'dan günümüze kadar birçok kadın sanatçı Türkiye'de kadının toplumsal konumunu, köyden kente göç bağlamında kadının kimliğini, mülk olma durumunu, töre cinayetleri vb. konuları eserlerinde irdelenmiştir.Bu nedenle 70'li yılların ilk kadın eserleri incelendiğinde Tomur Atakök, Bilge Alkor, Fatma Tülin Öztürk ve Neş'e Erdok çalışmalarında kadın imgesine dahil figüratif bedenleri soyut bir biçimde ele almışlardır. Sanatçıların çalışmalarındaki bu soyut ifade , 1980 darbesi ile askeri vesayetın toplumun her alanında yer alması neden olmuştur.

Batının aksine Türkiye'deki kadın sanatçıların eserlerinde kendilerini özgür bir biçimde ifade etmesi, 1980'li yıllarda uygulanan siyasi sansür, sanatçıların toplumsal konular üzerine düşünmeyi, tartışmayı ve üretmesini engellemiştir. Askeri vesayetın kalkması ve sanatta sansürün etkisinin azalması ile birlikte feminist sanatın ilk örneklerinin görüldüğü Türk plastik sanatında, sanatçılar üretimlerine tekrar başlamışlardır. Bu bağlamda 1980 sonrası Türkiye'de feminist düşüncenin gelişmesiyle birlikte, sanatsal uygulamalarda toplumun tanımladığı kadın imgesinin sorunsallığının irdelendiği göze çarpmaktadır. Tez kapsamında, bu bölümün devamında feminizm kavramı üzerinde eserler üretmiş dört kadın sanatçıyı eserleri ile birlikte ele alacağım.

Görsel sanatlarda 1980 sonrası toplumsal cinsiyet ve kimlik konuları eserlerinde sorgulayan; Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsün Onur ve Nur Koçak ürettikleri eserlerle günümüz Türk feminist sanatın ilk örneklerini vermiştir. Akademi eğitimi alan dört kadın sanatçı, kendi çağdaşlarından ayıran en önemli özellikleri ürettikleri eserlerde "erkek bileği" ile tabir edilen sanattan kendilerini uzak tutmaları olmuştur.

Ahu Antmen'e göre dönemin sanatçıları tarafından adlandırılan erkeğe özgü bu tabirin kullanımda kadın sanatçıların neden yer almak istemediklerini şu şekilde açıklamıştır: *“Bireysel ifadeye ve biçimci görsel estetiğe dayanan erkek-egemen sanatsal modernizme eklemleme çabasına girmemeleri ve sanat pratiğini esas olarak düşünsel bir uğraş olarak içselleştirmeleri, bu sanatçıların güncelliğinin de temel ölçütüdür.”*<sup>66</sup> Bu bağlamda 1980 sonrası kadın sanatçıların kendi ifade biçimlerini oluşturmaları başlıca özelliklerinden biri olmuştur. Bu nedenle Türkiye’de erkek egemen sanatının seyrini değiştiren Nur Koçak, Füsun Onur, Gülsün Karamustafa ve Nil Yalter yaptıkları önemli çalışmalar birçok kadın sanatçıya ilham olmuştur. Dört kadın sanatçının oluşturdukları eserler incelendiğinde biçimsel farklarının olmasına karşın, sanatçıların ortak amaçları toplumsal cinsiyet üzerinden kadın imgesini sorgulamaya çalışmışlardır. Ele alacağım ilk sanatçılardan biri olan Füsun Onur, heykellerinde ayna, plastik ve cam gibi gündelik nesnelere kullanarak eserler üretmiştir. Sanatçı kullandığı malzemelerle kendi çağdaşları arasında farklı bir konumda yer almıştır. Özellikle “Nü” adlı çalışmasında toplumda gündelik yaşamda görsel tüketim nesnesi haline gelen kadın bedenini vurgulamıştır. Füsun Onur eserlerinin ana teması olan kadın imgesinin gündelik yaşamda kullanılan nesnelere eleştirel bir yaklaşımla ele alarak toplumdaki dişil ve eril yapının konumlandırılmasını irdelemiştir.

Türkiye’ nin ilk foto-gerçekçilik akımının temsilcisi olan Nur Koçak, reklam piyasasında sıkça karşılaşılan kadının imgelerini ürettiği eserlerle eleştirmiştir. Amerika’ da 1960 yılların sonunda ortaya çıkan Pop art akımının bir uzantısı olan foto-gerçekçiliği eserlerine yansıtan sanatçı, kadının tüketim ekonomisindeki temsiline göndermeler yapmıştır. Sanatçı eserlerinde çektiği fotoğraflarda ve reklam dergilerinde yer alan kadın imgelerini tuval üzerinde yeniden yorumlamıştır. Türkiye’deki bu dergilerde özellikle Amerikan kültürünün etkisi ile kadın imgesi yeni bir boyut kazanmıştır. Bu nedenle kadınlar saç modellerinden yaşam tarzına kadar belirli bir model içinde tanımlayarak tarif edilmiştir. Nil Koçak bağlı olduğu bu akıma ait ilk eseri olan “Fetiş Nesnelere” serisi ile başlayarak ardından “Nesne Kadınlar” serisi ile devam etmiştir. Sanatçı, “Fetiş Nesnelere” serisinde

<sup>66</sup> Ahu ANTMEN, **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, 94

toplum tarafından imgelenen kadını popüler tırnak cilası, ruj ve parfüm markalarının reklam fotoğraflarından kopararak büyük boyutlarda tuvaline aktarmıştır. Özellikle tüketim toplumunun merkezinde yer kadınlar için kurgulanan ideal görüntülerinin kavramına dikkat çeken sanatçı yine dergilerden esinlendiği “Nesne Kadınlar”, serisinde iç çamaşığı, bikini ve mayo reklamlarında yüzü olmayan “anonim” kadınları resmetmiştir.

Nur Koçak, reklam kültüründeki kadın imgesini sorguladığı ilk çalışmalarında, kimliklerine yer vermediği “anonim” kadınları soyut bir anlatımla ele alarak ideal güzellik kavramını irdelemiştir. Sanatçı, çalışmalarında sürdürdüğü feminist yaklaşımla, kadınların reklam ve medyanın dayattığı daha güzel, daha çekici, daha kadınsı ifadelerle yer almasını çalışmalarında eleştirmiştir. Bu nedenle sanatçı eserlerinde vurguladığı nokta ile kadınların erkek bakış açısına göre kendi imgesini değiştirmesine gerek duymadan, sadece toplumdaki her birey gibi kendilerini oldukları gibi ifade etmeleri ve kendilerini istedikleri gibi temsil etme fikrini geliştirmeyi çalışmıştır. Nur Koçak, eserlerinde kadını imgeleyen nesnelere gerçekçi dünyasından kopararak, kurguladığı yeni anlatım biçimiyle başka bir olguya dikkat çekmiştir. “Fetiş Nesnelere” adlı serisinden “Meyvasılar ya da Ruj Mihrabı” adlı eseri incelendiğinde tüketim kültüründe kadınsı bir nesne olarak ifade edilen ruj nesnesini resmetmiştir. Kadınsı bir nesne olan rujun dikey ve sert bir yapı da resmederek toplumun ataerkillik yapısına feminist bir bakış açısıyla yorum getirmiştir. 1970 ‘li yılların başında Nur Koçak’ ın ürettiği eserler, onu Türk sanatında sadece fotogerçekçilik akımının öncüsü yapmakla kalmamış, aynı zamanda tüketim kültüründe kadını temsil eden reklam diline eleştirel bir bakış açısı getirmiştir.



**Görsel 2.35** Nur Koçak, Meyvasılar ya da Ruj Mihrabı,1988

Sanatçı, kadın imgesinin tüketim haline gelmesini eleştirirken 1980' li yıllarda başladığı Türk toplumundaki aile kavramı “Aile Albümünden” adlı bir dizi fotoğrafı kullanarak resmederek irdelemiştir.

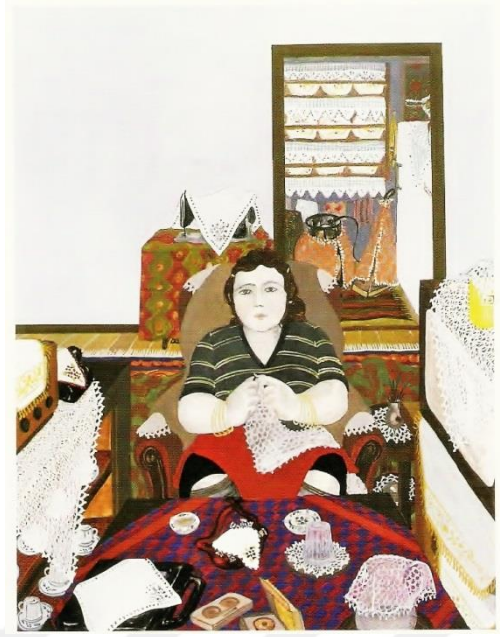
Nur Koçak, geleneksel Türk aile yapısındaki kadın ve erkek rollerinin modernleşme süreçlerinden biri olan çekirdek aile kavramını kendi aile fotoğraflarını kullanarak incelemiştir. Bu resimlerde anne ve babanın giyiminden, çocukların ağırbaşlı bir birey olmalarına kadar dönemin ideal aile tablosunu tasvir etmiştir. 1981 yılında yine geleneksel kadın ve erkeklik imgelerini ele aldığı “Mutluluk Resimleriniz” adlı çalışmasında dönemin kadına özel Kelebek gazetesinde aynı eserle aynı adı taşıyan köşede yer alan fotoğraflardan yola çıkmıştır. Koçak’ ın bu seride ele aldığı görseller asker fotoğraflarından oluşmaktaydı. Ancak gazetede yer alan fotoğraflarda toplumun kabul gördüğü erkek imgelerinden farklı bir tablo yer almaktaydı. Stüdyoda çekilen bu fotoğraflarda erkeklerin birbirine sarılması, plastik çiçeklerle poz vermeleri erkeklik kavramından oldukça uzak gösterilmiştir. Bu bağlamda sanatçının eserleri Judith Butler’ ın “*Cinsiyet Belası*” adlı kitabında belirttiği gibi; “*kimliğin inşası, parçalanması , yeniden dolaşıma girmesi hep dinamik bir kültürel ilişkiler sahası bağlamında gerçekleşir.*”<sup>67</sup> Bu açıdan bakıldığında zaman “Mutluluk Resimlerimiz” toplumsal olarak toplumsal cinsiyet normlarının

<sup>67</sup> Judith BUTLER, **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür ,21

aksini ifade eden bu eserde ataerkil sistemin güçlü erkek tanımlaması farklı bir anlatımla irdelemiştir.

Sanatçı eserlerinde daha çok Türk toplumunun Batı'dan gelen görsel kültürle kimliğini yeniden şekillendirmesi ve bu bağlamda toplumun bunu nasıl değerlendirdiğini araştırmıştır. Kadın imgesinin tüketim ekonomisindeki organlara hapsedilmesini eleştiren Koçak bu nedenle eserlerini foto-gerçeklik akımının güçlü etkisini benimseyerek izleyenlere aktarmıştır. Eserlerinde toplumda kadın imgesinin aynılaştığı cinsiyetçi bakışını eleştirerek kadınlara yüklenen annelik misyonunun yanında kent vitrinlerinde yer alan mahrem olarak görülmeyen iç çamaşırı düzenlemelerini irdelemiştir. Bu nedenle sanatçı, toplumun kadının imgesini nasıl kurguladığını anlatan ilk Türk kadın sanatçılardan biri olmuştur.

Türk toplumundaki toplumsal cinsiyet, göç ve kimlik olgusunu 1980 öncesinden başlayıp günümüze kadar sanatsal çalışmalarının merkezinde sürdüren Gülsün Karamustafa, eserlerinde birçok farklı malzemeyi kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde daha çok 1980'li yıllarda göçün etkisiyle büyük kentlerde ortaya çıkan toplum tarafından kitsch olarak görülen imgeleri kullanmıştır. Çalışmalarında Anadolu motiflerini ve oryantalist imgeleri sıklıkla kullanan Karamustafa, Türkiye'deki kadın sorunlarına dair konularının da gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Türk toplumundaki geleneksel değerlerle ele alınan kadının konumunu eleştiren sanatçı, kadını gelin ya da anne olarak resmederek ev içi yapılan işlerle ilişkilendirmiştir. Örneğin, 1975 tarihli "Örtülü Medeniyet ve İstanbul Palas" adlı çalışmasında sanatçı geleneksel dantel örgüsü ile kadının ev konumuyla içiçe ele almıştır. Kente göç eden bir kadını, oturma odasında etrafında dantel işlemeleriyle kaplanmış modern mobilyaların arasında tasvir etmiştir. Ayrıca sanatçı, Anadolu kadınına dair bu örtme ve örtünme eylemi ele alarak göç ile gelmiş insanların kentsel kültür üzerinde nasıl bir etki bıraktığını incelemiştir.



**Görsel 2.36** Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1975

1970’li yıllarda Batı Sanatı, galerilerde yer alan sanat eserlerindeki dekoratif anlayışı eleştiren alternatif bir bakış açısı olan video sanatı, birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. 1960’lı yılların ortalarında doğan video sanatı, ilk olarak sanatsal estetikten uzak sadece politik bir eylem olarak ele alanlar, ikinci olarak ise Fluxus akımının sanatçısı olarak bilinen Nam June Paik’in ilk video projeksiyonuyla başlayan sanat akımıdır. Zamanla kendi özgün estetiğini ortaya koyan video sanatı, 60-70’li yıllarda feminist sanatının temellerinde de yer almıştır.

Türkiye’deyse video sanatı ancak 1990 yılların ikinci yarısı itibarıyla kendine yer bulmuştur. Ancak bu durumun dışında yer alan Türk sanatçı Nil Yalter, 1965 yılından beri Paris’te aldığı video ve fotoğraf eğitimiyle seyirci ile interaktif çalışmalar yapan ilk Türk sanatçılardan biri olmuştur. Babasının yurtdışında çalışmasının sebebiyle Kahire’de doğan sanatçı daha sonra Türkiye’ye dönüp yirmili yaşlarının sonlarında Paris’e yerleşmiştir. Sanatçının farklı kültürlerde yetişmesi onu eserlerinde sıkça yer verdiği göçebe kültürü ile ilgili göçmen olma durumu gibi konulara sevk etmiştir. Nil Yalter eserlerinin tümünde kendini özgür kılarak; sanatın yeni araçlarıyla kendini ifade etmekten çekinmemiştir. Sanatçının çalışmaları aynı zamanda feminizmin bağlamında kadın ve insan haklarını kapsamaktadır. Sanat

eğitiminide Paris’te tamamlayan Yalter yaşadığı kenti ve kadının toplumsal yapıdaki durumunu eserlerinde incelemiştir. Bu bağlamda Nil Yalter’in kadın durumunu feminist bir söylem içinde ele aldığı ilk video işi olan “Başsız Kadın yada Göbek Dansı” adlı videosu boyunca sanatçı, kendi göbek deliğinin etrafına, René Nelli’nin “*Érotique et Civilisations*” adlı kitabından alıntılacağı bir metni, siyah keçeli kalemle yazmasıyla başlar: “Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir...”<sup>68</sup> Melis Tezkan’nın ifadesine göre; “Metnin aslı, Afrika kıtasının bazı bölgelerinde yaygın bir uygulama olan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz olup yaklaşık 20 dakika süren siyah-beyaz video, doğurganlaştırılmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınının durumuna gönderme yapar.”<sup>69</sup> Kadın bedenine dair olan bir imgenin yakın plan olarak ele alınan bu görselde Nancy Atakan’ın anlatımıyla; “filmin sonuna doğru yazı sarmallaştıkça, sanatçı erotik bir oryantal dans yapar gibidir.”<sup>70</sup> Türk feminist sanatının erken tarihinde yer alan bu çalışma, geleneksel Türk toplumu baskısı altındaki kadına eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur.



Görsel 2.37 Nil Yalter “Başsız Kadın yada Göbek Dansı” 1974

<sup>68</sup> <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>

<sup>69</sup> A.g.m

<sup>70</sup> Nancy ATAKAN, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 164

1980'sonrası gelişen aktivist duruma feminist kadın hareketlerinin de eklemesiyle Türk sanatındaki biçimsel anlayışın değişmesine neden olmuştur. Bu anlayış erkek egemen bir toplumda kadın olmak ve sanat üretmek çerçevesinde ele alındığında, kadın kimliği birçok biçimde karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda bahsedilen dört kadın sanatçı Türk sanatında feminizm kavramını ilk defa eserlerine taşıyarak tartışmaya açmışlardır. Ancak toplumsal cinsiyete feminizm bağlamında yapıtlar üreten kadın sanatçılar galeride yer almalarına rağmen akademik alanda ya da sanat eleştirmenleri tarafından dikkate alınmamışlardır. Bu nedenle 1980 öncesi toplumsal cinsiyet konusunu ele alan kadın sanatçılar için yapılan akademik çalışmalar Türkiye sanatında kadına dair çalışmaların sınırlı olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Sanatçıların üretimlerini etkileyen 1980'lerin sonuna kadar devam eden otosansürün 1990'lı yıllarında başında siyasi ve sosyal alanda bireye özgürlükler sunan liberal düşüncenin Türkiye'deki etkisi birçok sanatçı ve yazarın kendini ifade etme biçimindeki özgürlük eserlerine yansımıştır. Bu iki dönem kuşağın sanat üretimlerinde ki farkı Beral Madra şu şekilde açıklamıştır: *“1980’li yılların ağır siyasal koşullarında üretim yaptılar; siyasal duruşlarını açıkça belirtmeyen, ancak farklı düşünme ve görme biçimlerini işaret eden bu yapıtlar aynı zamanda bilinçaltı sorgulamaları ve kadın kimliği, özgürlüğü ve bağımsızlığı açısından sağlam bir metafor altyapısı ve üretim modelleri hazırlamıştır. 1990’lar ve 2000’li yıllara gelindiğinde 1960’lı, 1970’li yılların kuşağı sahneye çıktı ( Canan Şenol, Gülçin Aksoy, Neriman Polat, Şükran Moral, Nezaket Ekici gibi)Yerel ve uluslararası sergilerde resim, fotoğraf, video, performans ve yerleştirmelerden oluşan irdeleyici, sorgulayıcı, direnişçi ve tabuları kırıcı yapıtlarıyla düzeni ve toplumu irdelediler, kadının çelişkili küreselleşme sürecindeki kimliğini, duruşunu ve mücadelesini inşa ettiler. Bu birikim 1980’lerde doğan sanatçıların (Eda Gecikmez, Gözde İlkin, Hera Büyüктаşçıyan, Merve Şendil gibi) üretimleri için çok daha açılımlı ve olanaklı bir altyapı oluşturdu. 1990’ların ortasından başlayarak fotoğraf ve videonun çok olanaklı üretim aracı olarak devreye girmesiyle bu sanatçıların araştırdığı,*



*incelediği ve sorguladığı alanlardaki araştırma olanakları da genişledi.”<sup>71</sup> Bu bağlamda günümüz feminist sanatından; Canan ve Özlem Şimşek’in eserlerinde kullandıkları dil ve sanatın farklı disiplinini bir araya getiren sanatçıların; kadın imgesini Türk sanat tarihinden farklı okumalarıyla ele alacağım. Bu bağlamda video, fotoğraf, enstalasyon, performans sanatıyla ilgilenen sanatçılar konuları çeşitlendirerek feminist sanatta radikal değişiklikler yapmışlardır.*

Canan Şenol, çalışmalarında geleneksel ataerkil Türk toplumunda kadın imgesinin nasıl algıladığını ve inşa edildiğine dair düşüncelerini güncel sanatın olanakları ile açıklamıştır. Toplumda kadın kimliğinin erkeğin soyadı ile var olmasını eleştiren sanatçı, sanat piyasasında soyadını kaldırma kararı almasını Amargi Dergi’sine verdiği röportajda şu şekilde açıklamıştır: *“Bir hafta düşündüm... Bu riski göze almalı mıyım, soyadını bırakmalı mıyım diye... Babamın soyadını kullansam dedim, fakat bu kez de yasalar kesti önümü. Çünkü yasa diyor ki, bir çocuk ancak evlilik dışıysa annenin soyadını taşıyabilir. Yani annenin soyadını taşımak için piç olman gerekiyor. Şu durumda babamın soyadını da almak istemedim. Elbette resmi olarak babamın soyadını taşıyor olsam da, profesyonel yaşamımda sadece Canan olarak devam etme kararı aldım. Biri babamın, diğer kocamın soyadıydı; soyadlarından feragat ettim.”<sup>72</sup>*

İslamiyet öncesi Türk kadınının kendi öznesini eserlerine yansıtan sanatçı, günümüzdeki Türkiye coğrafyasındaki Türk kadınının cinsiyetinin toplumsal iktidar tarafından nasıl inşa edildiğini anlatmaktadır. Eserlerinde sıkça minyatür sanatını kullanması batı sanatı tarafından ötekileştirmesine bir tepki olarak kullanmaktadır.

Bunun nedeni Batı sanatının Doğu coğrafyasına ait kültürü görmezden gelip yok saydığı için, eserlerinde unutulmuş bir kültürü tekrar canlandırmıştır. Canan’ın çalışmalarını Pınar Üner Yılmaz şu şekilde açıklamıştır : *“Canan Şenol, kendini, performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlar. Sanatçı, kültür üretimi yapan bir*

<sup>71</sup> Beral Madra , Neden büyük kadın sanatçı yok ?, AICA TURKEY

<sup>72</sup> <https://archivdeyim.wordpress.com/tag/canan/>

*kültür işçisi olduğunu söyleyerek, üretiminin politik sanat olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu vurgular. Şenol, kendi coğrafyasında yani Türkiye’de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan kurumlarda maruz kaldığı baskı ve şiddeti, konu alan çalışmalar üretmektedir.”<sup>73</sup>*

Canan kadın bedeninin temsilleri ve nesneleştirilmesi üzerine ürettiği çalışmalarında, devlet, din, toplum, aile gibi denetim mekanizmalarına sıkışmış yaşamlarımızın üzerindeki etkiyi eserlerinde irdelemiştir. Çalışmalarının çoğunda oryantalist bir bakış açısı ile bütünleşen kadın imgesini ele almıştır. Canan eserlerine kendi bedenini dâhil ettiği Odalık, Kybele, Çeşme adlı çalışmalarında video, fotoğraf ve performans sanatını bir araya getirmiştir. Son dönem işlerinde masal, resim, fotoğraf, çizgi roman ve minyatür gibi farklı anlatım araçları ile gerçekleştirdiği Türk Lokumu ve İbretnüma adlı eserlerinde feminist tavrı açıkça görülmektedir. Canan 2011 yılında x-ist sanat galerisinde açtığı Türk lokumu başlıklı eserlerini incelediğimizde; toplum tarafından temsil edilen kadın figürünü sanatçının kendi bedeniyle yeniden ele alarak kurgulamıştır. Sanatçı Batı’nın oryantalist bakış açısını sanat tarihinde dönemin simgesi haline gelmiş eserleri yeniden canlandırmıştır. Serginin metninde sanatçının video ve fotoğraf işleri hakkında belirtilen anlatım şu şekilde ifade edilmiştir;

*“Projeksiyon olarak gösterilen video işinde müzik eşliğinde dans eden sanatçı, ekranlarda gösterilen diğer videonun çekimleri sırasında kamera ışıkları altında nerdeyse hareketsiz durarak poz veriyor, tablodaki oryantal kadın figürlerini canlandırıyor. Zamanında "aydınlatılarak" gözetlenmiş kadını oynarken, aynı işi fotoğraf yerine video olarak kurgulayarak kendi bedenini çekim süresi boyunca "kontrol altında" tutuyor. Bu denli bilinçli tercihlerle seçilmiş görsel temsiliyet ve yoğun simgeselliğin hakim olduğu minyatür okumamızı "kolaylaştıran" bir aracı olarak karşımıza çıkarken ve "Örtünme Töreni" ve "Avrehan" gibi işlerde devlet, din,*

<sup>73</sup> Pınar YILMAZ ÜNER, **Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması**, Dokuz Eylül Üniversitesi YEDİ GSF Dergisi, Sayı 4, s. 126

*toplum ve aile gibi iktidar mekanizmalarının kişi ve beden üzerindeki otoritesini detaylı olarak işliyor.*<sup>74</sup>



**Görsel 2.38** CANAN, Örtünme Töreni, 2011



**Görsel 2.39** CANAN , Türk Lokumu Serisi 1, 2011

<sup>74</sup> <https://www.artxist.com/Sergiler/Turk-Lokumu/105>

Türk sanatında kadın imgesinin Batılaştırma sürecini eserlerine yansıtan Özlem Şimşek; kimlik, rol yapma ve kimliğin temsili konularında otoporte çalışmalarıyla bilinmektedir. “İdeal Kadınlar Atlası, Epik Ayartma” adlı serilerinde fotoğraf ve video sanatını bir arada kullanmıştır. Osmanlı sanatının kadın imgesinin temsili üzerinde çalışan sanatçı “Epik Ayartma” adlı serisinde Türk sanat tarihindeki ilk modern çalışmalarına gönderme yapmıştır. Sanatçı resimlerde temsil edilen kadın figürlerin jest ve mimiklerini canlandırarak kendi deyimi ile, “kadınlara verilen rolleri ifşa” etmektedir.”<sup>75</sup>İktidarın kadının kimliği ve imgesi üzerine görsel bir dil oluşturmasını eleştiren sanatçı, temsil otoritesinin yarattığı ifadeleri irdelemiştir. Halife Abdülmecit’in “*Haremde Goethe*” adlı eserini yeniden yorumlayan Şimşek, 56 dakikalık bir video ile fotografik bir görüntü şeklinde eseri kurgulamıştır.



**Görsel 2.40** Özlem Şimşek, Haremde Goethe, (Abdülmecid Efendi'den Sonra), 2011

Sanatçı, resimdeki mekanla benzer bir kurgu sağlayan çalışmada yer alan kadını, dalgın bir ifade ile kitap okumasından, nefes alışına kadar canlandırmıştır. Çalışmada Ahu Antmen’ nin deyimiyle ; “Özlem Şimşek, resimdeki kadını salt bir görünüş olmaktan çıkarır, bir deneyim yaşayan gerçek bir kadına dönüştürür.”<sup>76</sup>Özlem

<sup>75</sup> Ahu ANTMEN, **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, 47

<sup>76</sup> A.g.k. 50

Şimşek eserlerinde batı sanatının ikinci dalga feminizminin özellikle kadın bedeninin temsilini dil üzerinden çözümlenmeyi amaçlayan “yapıbozumu” felsefesi üzerinde çalışan Cindy Sherman, Renée Cox ve Sherrie Levine gibi sanatçılarla benzer fotoğrafın etkin dilini eserlerinde irdelemiştir.

İktidarın kadın bedenine olan tahakkümünü kültürel ve sosyal yaşam içinde kadını edilgen bir konuma yerleştiren eril yapıyı ürettikleri eserlerle tersine çevirmeye çalışan sanatçılar Judith Butler’ın anlatımıyla “*temellükçü ve yorumlayıcı bir iradenin, kendine kültürel bir anlama belirlemekte kullandığı araç olarak*”<sup>77</sup> fotoğraf sanatının etkili görsel gücünü eserlerine yansıtmışlardır.



**Görsel 2.41** Özlem Şimşek, İdeal Kadınlar Atlası, 2015-2018

Türkiye’ nin modernleşme sürecindeki kadınlara, “ideal eş” ve annelik” rollerin iktidarlar tarafından ideolojik anlamlar yüklenmiştir. Kültürel ve sosyal olarak belirlenen kadının kılık kıyafetleri, toplumda onlardan beklenen davranışların temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda Özlem Şimşek’in “İdeal Kadınlar Atlası” adlı çalışması Türk toplumundaki kadın stereotiplerinin genel bir araştırması

<sup>77</sup> Judith BUTLER, **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, 54

niteliğindedir. 2015 yılında başladığı çalışma, bugün 157 kadın imgesinden oluşmaktadır. Türkiye'nin farklı kültür ve inançlarına sahip kadınların kılık kıyafet, makyaj ve mimikleri incelenmiştir. Toplumun farklı meslek gruplarından yazarlar, politikacılar, ev hanımları, gazeteciler, ve LGBTİQ bireylerin kıyafetlerinin kimlikleri üzerinde yarattığı etkiyi incelemiştir.

Türk sanat tarihinde, Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin ilk modernleşme hareketlerini incelemeye başladığım tezin bu bölümünde, Türkiye'nin dönemsel olarak yaşadığı siyasi koşullar içinde kadının toplumdaki konumunu irdeleyip, sanat akademilerine giren kadınların eser üretimlerindeki eril tahakkümü ele aldım. 1980 sonrası ülkedeki askeri darbenin ortadan kalkmasıyla feminist sanatın özgür bir alan yarattığı dönemde sanatın farklı disiplinlerini bir araya getiren Türk kadın sanatçıların eserlerini inceleyerek, toplumdaki kadın imgesinin erkek egemen bir yatırım sürecini sanatçıların eserleri ile birlikte ele aldım.

1990'lardan günümüze doğru kadın sanatçıların ürettikleri eserler sanatın tüm disiplinlerini bir araya getirerek farklı mecralarda yer bulmuştur. Kadının toplumdaki yeri daha çok toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

### 3. GÜNCEL FOTOĞRAF SANATINDA FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

1990'lı yılların başlarında ikinci dalga feminizmin pratiklerine karşı olarak doğan üçüncü dalga feminizm, 21. Yüzyıl günümüz feminist sanatının dinamiklerini oluşturmuştur. Bir tepki olarak ortaya çıkan üçüncü dalga feminizmin amacı, sadece üst ve orta sınıf kadınların sorunlarına odaklanan bakış açısını değiştirerek kadın hareketlerini geniş düzlemde kitlelere yayılması sağlamak olmuştur. Üçüncü dalga feministler, 1960'lı yıllardan bu yana kabul edilen tek tip kadınlık algısını reddederek, tüm kadınları ırk, din, renk, kimlik vb. konularda ayırım yapmadan evrensel bir düzlem içinde kadın sorunlarıyla ilgilenmişlerdir.

Josephine Donovan'ın "Feminist Teori" adlı eserinde liberal görüş içinde ikinci dalga feminist hareketin içinde tanımlandığını, üçüncü dalga feminist hareketin ise politik kimliği reddeden postmodernist grupların içinde yer aldığını savunmuştur.<sup>78</sup> Bu bağlamda üçüncü dalga feminist hareketin öncüleri kadınların genelleşici mutlak eşitliğinden çok, bireysel farklılıklarının değerli ve önemli olduklarına inanmışlardır.

Tezin ilk bölümlerinde incelediğim ikinci dalga feminist hareketin içinde yer alan kadın sanatçıların eserlerine bakıldığında; ırk, kimlik, cinsel yönelim, sınıf ayrımı, etnik ve kültürel yapıyı ele almamışlardır. Batı merkezli kadın sanatçıların sadece tüketim kültürü ve reklam dergilerinde yer alan kadın imgelerini incelemesi sanatçıların evrensel boyutta eserler üretmedikleri görülmüştür. . 1990'lı yıllara kadar özgürlük kavramlarının taşınmasını 1960-70'lerin siyahi, LGBTİ ve kadın hareketlerinin politik kazanımlarını meydana getirmiştir. 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılışı, 1991 yılında ise Sovyetler Birliği'nin dağılışı, teknolojik devrimler ve küreselleşmeyle birleşen etkenler sanat alanlarında radikal bir dönüşüm getirmiştir.

---

<sup>78</sup> Josephine DONOVAN, **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan 349-351

20. yüzyılın son çeyreğinde başka ABD olmak üzere Avrupa'da moda akımının yarattığı yeni kadın imgesinin beklenmedik bir şekilde yükselişi ve fotoğrafın tüm görsel kültürü kapsamı ile dünyayı sarsmıştı. Guy Bourdin, Helmut Newton, Gian Paolo Barbieri gibi dönemin en önemli moda fotoğrafçıları, değişen yeni kadın imgesini güçlü, kusursuz ve büyüleyici güzelliğini etkileyici fotoğraflarıyla izleyiciye aktarmışlardır. 80'lerin moda fotoğrafları kadın cinselliği ve tüketimi çağrıştıran imgeleri kapsamıştır. Moda dünyasındaki bu reklam, tüketim kültürünün geri dönüşümü ile birlikte supermodel kavramını oluşturmuştur. Bu nedenle modeller büyük paralar kazanmaya başlamış ve dünyada dikkat çeken bir iş sektörü haline gelmiştir. 1989 yılında moda dünyasının elit mankenleri arasında sayılan Naomi Campbell, Linda Evangelista, Claudia Schiffer gibi mankenler moda fotoğrafçısı Herb Rittz 'in stüdyosunda çıplak poz vermiştir. Kar amacı olmadan çekilen bu fotoğraf dünya çapına dağılmıştır. Bu nedenle 1980'li yıllarda hızla yükselen modanın kadın cinselliğini öne çıkaran bu yaklaşım, fotoğrafçılığın toplum tarafından ilgi gören mesleki bir türü haline getirmiştir.

Görsel sinema dili ve fotoğrafın etkisiyle kadın bedenini erotik olarak fotoğraflayan erkekler kadına olan bakışın öznesi konumu gelmişlerdir. 1980 'lerde medya ve tüketim kültürünün moda ikonu olarak yaratılan kadın imgesini eleştiren İngiliz fotoğraf sanatçısı Jemima Stehli çalışmalarında kendi bedenini kullanarak dönemin ikonu haline gelen popüler kültürdeki kadın bedenini erkek sanatçıların yapıtlarından yola çıkarak tekrar yorumlamıştır. Kendini görüntünün konusu ve nesnesi olarak yerleştiren sanatçı bir dizi performansı deneyimleyerek fotoğraflamıştır. Bunu yaparken fotoğraf ve performans arasındaki ilişkiyi araştırarak sanatçı kendi bedeninin popüler kültürün kodlarında nasıl varolduğunun altını çizmiştir.. Sanat tarihinden, heykeltıraş ve popüler kültürün nesnesi olan kadın bedenini Helmut Newton, Bob Carlos Clarke, Allen Jones ve Larry Bell 'in çalışmalarının ikonik görüntülerini araştırmıştır. Britanyalı heykeltıraş Alan Jones 'un kadın bedenini bir mobilya eşyası olarak erotik bir biçimde yorumladığı "Chair" (1969) adlı fetişist heykelini eleştirmiş ve heykel 1986 yılında kadınlar gününde saldırıya uğramasına rağmen Allen Jones bu serilere devam etmiştir.



Moda fotoğrafçısı ve aynı zamanda kadın bedenini erotik bir şekilde betimleyen sanatçı Bob Carlos Clark Allen Jones' un "Chair" adlı eserini yeniden yorumlamıştır. Clarke, Jones' in aksine erotizmi biraz daha arttırıp vitrin mankeni yerine canlı bir model kullanmayı seçmiştir. Clarke' ın canlı bir model kullanması kadına ait olan cinselliği daha çok ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Jemima Stehli kadının bir ev eşyası olarak nesneleştirilmesini ve cinselliğinin ön plana çıkarılmasını eleştiren sanatçı "Chair" adlı eseri yeniden yorumlayarak, kadın bedeninin bir erkek sanatçı tarafından erotik bir nesne olarak objeleştirmesini eleştirmiştir.



**Görsel 3.1.** Allen Jones, Chair, 1969      **Görsel 3 2** Jemima Stehli , Chair , 1997

Moda fotoğraf çalışmalarında çıplak kadın bedenlerine sıkça yer veren Helmut Newton, 1970' li yıllarda başladığı moda fotoğrafında kadın imgesini cinsiyetleştirildiği dönemde ABD ve Avrupa'da kariyerinin zirvesini yaşamıştır. Newton' un "Geliyorlar (Çıplak ve giyinik) " dikkat çeken çalışması dönemin birçok feminist yazar ve sanatçı tarafından eleştirilmiştir. Jemima Stehli' nin kadın bedeninin erkek fotoğrafçıların yönlendirmesiyle kamera karşısında edilgen bir tavır almasını eleştiren sanatçı Newton' un çalışmasını yeniden yorumlamıştır. Fotoğraflarda kadın modeller tamamen şık ve feminen, diğer karelerde ise kadını fetiş bir nesne olarak tanımlanmasına neden olan yüksek topluluklarla çıplak bir şekilde fotoğraflamıştır. Stehli hem nesne hem de özne kendini ortaya koyduğu fotoğraflarda elini deklanşöre basılı olarak tuttuğunu açıkça belli etmiştir. Bu da çalışmasında yetkinin tamamen

kendisine ait olduğunu bize gösteren sanatçı, kadın bedeninin sanat eserlerinde ve tüketim kültüründe hem bakan hem de bakılan olarak konumlandırılmasını eserleri ile eleştirmiştir.

Stehli, bu çalışmada Newton 'nun orjinal fotoğraftaki modellerden birinin konumu taklit etmekle kalmıyor aynı zamanda siyah ve beyazın stilistik özelliklerini de çalışmasına eklemiştir. Sanatçı, dönemin moda dergilerindeki kadın ikonik görüntülerini eleştirmekle kalmıyor aynı zamanda kendini nesneleştirerek görsel klişeleri izleyiciye göstermektedir. Bu da Newton'un çalışmasını moda dergilerinin sayfalarından alarak Stehli'nin galerilerin duvarlarında sergilenmesine sebep olmuştur.



**Görsel 3 3** Helmut Newton , Geliyorlar, ( Çıplak ve Giyinik ), 1981



**Görsel 3.4** Jemima Stehli, Helmut Newton' dan sonra, 1999

Alex Prager, eserlerinin temelini 60'lı ve 70'lı yıllarda dönemin erkek sanatçıların eserlerinde görülen, kadın rollerini sinematografik sahneler kurarak yeniden oluşturmuştur.. Sanatçı William Eggleston' un Amerika'da çektiği fotoğraflardan etkilenerek benzer bir fon kullanmıştır Özellikle Hitchcock'un kadın karakterlerinden etkilenen sanatçı, Hollywood sinemalarında yer alan dönemin popüler ikonlarını bir arada kullanarak, dönemin biçimselliğini izleyiciye sunmuştur. Sanatçının fotoğraflarında film karelerinde görülen bir titizlikle tasarlanan sahneler kurgulanmıştır.

Sanatçı çalışmalarında, gerilim ve melodram sinemasının ağırlıklı konulardaki kadın karakterlerine sıklıkla yer vermiştir. Fotoğraflarında pastel tonlar kullanarak kendine özgü bir dünya yaratan Prager, karanlık konuları sarsıcı bir şekilde yansıtmıştır. Her fotoğrafında ayrı bir hikaye yaratan sanatçı büyük boyutlu fotoğraflar üreterek izleyiciye direk mesajını verir. Sherman'nın çalışmalarına benzer bir şekilde ele aldığı kadının kimliği belirsiz bir şekilde betimlemiştir. Prager, kalabalık sahneler içine yerleştirdiği kadınların kimi zaman çaresizliğini kimi zamanda ölümlerini resmederek modern yaşamın getirdiği çoğulculuğun içindeki yabancılaşmasına dokunmuştur.



**Görsel 3. 5** Alex Prager, “Kalabalıkta Bir Yüz” serisinden 2013

Sanat tarihinden beri beden imgesi toplumda var olan egemen kültürün etkisi ile betimlenmiştir. Feminizm kavramının hem sanat hem de kültürel etkisi üzerine birçok kadın sanatçı, sanat tarihinde ele alındığı imgesini yeniden yorumlamıştır. Bu sanatçılar ilki Sandro Botticelli' nin Venüs'ün Doğuşu adlı eseridir. Rönesans döneminin kadın imgesi kusursuz ve saf güzelliğinin doğuşu tasvir edilmiştir. Yunan mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçası olan Venüs Kronos ( Zeus'un babası ) tanrı katında hükümdarlığı ele geçirmek için kendi babası Ouranos'un cinsel organını keser ve Akdeniz'e atar. Denizde düşen organın oluşturduğu köpüklerden Venüs doğar ve bir deniz kabuğu içinde yola alarak karaya çıkar. Botticelli, eserde de Venüs kusursuz güzelliği ve zarafet ile tam karaya çıkmak üzere olduğu an resmetmiştir.



**Görsel 3. 6** Sandro Botticelli , Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486

İkinci dalga feminist sanatçılarından Ulrike Rosenbach' ın “Reflections on the Birth Of Venus” adlı çalışmasında yer verdiği video çalışmasında eseri kendi vücuduna yansıtarak, kadının cinselliğinin erişimini eleştirmiştir. Postmodern çağın feminist sanatçılarına baktığımızda Venüs imgesinin sanat tarihindeki kadın imgesinin kusursuz güzelliğinin temsili yeniden üreterek eleştirdikleri dil üzerinden yeniden yorumlamışlardır. Hannah Wilke kendi bedenini dâhil ettiği birçok eserinde olduğu gibi Intra-Venus adlı son çalışmasında ölümünden önce kanserin bedenine olan tahribatı kusursuz güzelliğe sahip olan Venüs ile bağdaştırmıştır.

Çağdaş fotoğraf sanatçısı Dijkstra 1992 yılında gerçekleştirdiği bir dizi sahil genç kız portresini, Botticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' un kusursuz ergen kadın imgesinin kıyıya çıkışındaki sahne ile ilişkilendirmiş ve günümüz Amerikan kültüründeki genç kızların mükemmel görünme çabasına atfetmiştir. "Beach Portraits" adlı çalışmasında 1992-1998 yılları arasında farklı ülkelerin plajlarından 20 farklı portre serisi yapmıştır. Farklı kültürden genç kız portreleri çeken Dijkstra onları olduğu gibi hem kırılganlıklarını hem de güzelliklerini olduğu gibi ortaya koymuştur.



**Görsel 3.7** Rineke Dijkstra, Beach Portraits , 1992

Sanatçının bir başka çalışmasında da üç kadını doğum sonrası fotoğraflamıştır. Bu kareler daha önce çektiği boğa güreşi sonrası matador erkek portrelerine benzemektedir. Matadorların bir boğaya karşı gösterdiği güç gösterisi ve hayatta kalmasını yansıtmıştır. Dijkstra'nın bu seride kadınların anneliği, hamileliği ve emeğinin bir göstergesi olarak anlatmaktadır. Seri farklı zaman dilimlerinde çekilmiştir. İlk kare doğumdan bir saat sonra çekilmiştir. Julie'nin giydiği tıbbi pantolon ve havlu, Tecla'nın bacağından damlayan kan, Saski'nin ise sezaryan ameliyat izi hepsi doğumdan bir süre sonra fotoğraflanmıştır.

Burada hepsi bebeklerini güçlü bir annelik iç güdüsüyle flaş ışığından korumaktadır. Julie'nın birkaç saat öncesinde doğmuş olan bebeğini sağ eli ile yüzünü kapattığını görmekteyiz. Fotoğraflarda bedenleri değişen kadınların yeni doğmuş bebekleri verdikleri poz kusursuzluktan uzak o anı güçlü duruşları ile vurgulanmaktadır.



**Görsel 3 8** Rineke Dijkstra, AfterBirth, 1994

1990'lı yılların başında feminizm sadece Avrupa ve ABD' de ile kapsamıyordu. Küresel anlamda yeni bir boyut kazanan feminizm kavramı; siyasi, aktivist, dini, sömürgecilik karşıtı, göçmenlik, ırk, kimlik ve çevresel konular üzerinde yeni düşünceler ortaya atılmıştır. Bu bağlamda toplumsal, cinsel ve kültürel kimlik anlamında birçok kadın sanatçı zengin, karmaşık ve etkileyici eserler üretmeye başlamıştır. İlk dalga feminist sanatçıların tartıştığı konulardan biri olan annelik ve kadının mekanları 1990'lı yıllarda tekrar tartışma konularından biri olmuştur.<sup>21</sup> Yüzyıla yaklaşırken çalışan kadının toplumdaki konumu ataerkil düzen içinde devam ettiği için, kadın hem ideal bir anne hem de eş olarak toplumda yer almaya devam etmektedir. Toplumsal cinsiyet konusunu ideal annelik kavramında ele alacağım üç kadın sanatçı birbirinden farklı ülkeden seçilmiştir. Bu sanatçılar kadın olmaktan ziyade, iktidarın toplumsal ideolojilerini belirlemesinin sonucu bedenlerini ve kimlik rollerini nasıl etki ettiğini araştırmışlardır.



Toplumsal cinsiyet, kimlik ve bedenin politik kavramları üzerinde çalışan Amerikalı sanatçı Catherine Opie daha çok portre ve stüdyo işleriyle bilinmektedir. Toplumdaki yargıların eril olgu kimliğini tarafından şekillendirilmesini eleştirmiştir. Opie'nin çalışmalarını etkileyen kişisel ve sanatsal gelişimini queer kültürden, kentsel manzaralara kadar geniş bir alan oluşturmaktadır. 1990' lı yılların başında kişisel portreleri üzerinden toplumsal kimlik üzerine çalışmaları olmuştur. Bu çalışmalarından en önemlisi aralıklı yıllarda çektiği portreleridir. Portre / Cutting (1993) ve Portre / Pervent (1994) çalışmalarındaki görüntülerinde queer kimliğini ele almıştır. On yıl sonra Self-Portrait / Nursing ( 2004 ) tekrarlanan portresi serisinin devamında bir yaşındaki oğlu Oliver ile kamera karşına geçen Opie, annelik kavramını ele almıştır. Sanatçı, on yıl önceki portresinde çıplak, dövmeli ve deri maskeli halinden farklı bir portre çizerek geleneksel Madonna ve Çocuk görüntülerini cinsel kimliği ile birlikte ele almıştır.



**Görsel 3 9** Catherine Opie, Self- Portrait/Nusing, 2004

19. yüzyılın önemli kadın ressamlarından 21. yüzyıl Japon çağdaş fotoğraf sanatçısı Yurie Nagahima kimlik, aile ve cinsiyet konularına ağırlık vermektedir. İdeal anne figürünü fotoğraflarında eleştiren sanatçı izleyici ile direkt temas kuran sanatçı kamera lensine direk bakarak sigara içen, yarı çıplak ve umursamaz rahat oturmuştur. Her iki eserde de annelik kavramının idealize edilmişinin bir eleştirisi olarak otoportre ile anlatmışlardır.



**Görsel 3 10** Yurie Nagahima, İsimsiz, 2001

Polonyalı sanatçı Elzbieta Jablonska kendisini post-feminist olarak tanımlamaktadır. “Supermother” adlı fotoğraf serisinde toplumun yarattığı ideal anne figüründen oldukça uzaktır. Erkeğe atfedilen süper kahraman karakterlerinin kostümlerini giyerek günümüz kadınların kendi toplumundaki konumları ve önemli rollerine değinir. Eserlerinde kadın, ev ve annelik kavramına ilişkin kültürel kalıplaşmış söylemleri fotoğrafın diliyle kullanarak onları bir süper kahramanlara dönüştürerek annelik kavramını ele almıştır.





**Görsel 3 11** Elzbieta Jablonska, Supermother, 2002

Sanat tarihinin modern kadın imgesinin ilk tasviri olarak kabul edilen Edouard Manet Olympia' yı Tiziano' nun Urbino Venüs' ünü taklit ederek Batı sanatının Rönesans estetiğinden farklı kurgulanması ile kadın imgesi yeniden yaratmıştır. 19. Yüzyılda birçok sanat eleştirmeni Olympia'yı çirkin, tuhaf ve öteki olarak tanımlaması, klasik Rönesans tablolarındaki modellere benzetilmemiş olmasıdır. Manet' in tanımladığı kadın izleyiciye direk bakan ve kendine güvenen bir kadın olarak oldukça gerçekçi bir biçimde tasvir edilmiştir. Bu nedenle Olympia' nın etkileyici yeni imajından dolayı birçok sanatçı tarihin ilk modern kadın imgesini eserlerinde kullanmıştır.

20. Yüzyılın ikinci yarısı özellikle feminist sanatçıların dikkatini çeken bu eser toplumsal cinsiyet konularını eleştirmiştir. Özellikle postmodern dönemdeki kadın sanatçıların başvurduğu eser, erkek sanatçıların eserlerindeki kadın imgesini yeniden yorumlayarak toplumdaki temsilleri üzerinden gönderme yapmışlardır. 20. Yüzyılın sonralarında feminizm kavramı sadece Batı sanatçılarının ilgilendiği bir konu olmamıştır. Küreselleşen dünyadaki olayların etkisiyle sanatın konularının çeşitliliği artmıştır. Japon sanatçı Yasumasa Morimura, Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra, Afrikalı-Amerikalı sanatçı Renée Cox,, Amerikalı sanatçı Rheana Gardner' ın yapıtları farklı kültür ve kimliklerinden yola çıkarak eserlerini Batı' nın kadın imgesi geleneğinden farklı biçimde ele almışlardır. Bu sanatçılar kendi imgelerini kullanarak Avrupa merkezli sanat anlayışının kültürel kodlarını rol değişimi yoluyla yeniden kurgulayarak düşünülmesini ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda sanatçıların

rol değişimi postmodern dūřuncenin etkisiyle yapıbozumu uğramış imgeler yeniden anlamlandırılmıştır. Ahu Antmen'e gōre “ *Olympia'nın ideal, modern ve sonra postmodern kılığa büründürölmüş imgesi, tarihteki farklı estetik kavram ve kültürel durumları birbirine bağlar.*”<sup>79</sup> Postmodern dönemde, ikinci dalga feminizmin Sherrie Levine ve Cindy Sherman' nın eserleri kadın imgesine dair ideolojik yapının sorgulanmasına neden olmuşlardır. İmgeleri yapıbozumuna uğratan sanatçılar, eserlerinde tarihsel alıntıdan eleştiriye ve rollerin halka aktarımına kadar incelemişlerdir.

Yasumasa Morimura, birçok eserlerinde farklı kimliklerde kendi bedenini kullanan sanatçı kadın performans sanatçılarına benzetilmiştir. İmgenin temsilini kamera karşısında rol yaparak eleştiren Cindy Sherman, Hannah Wilke, Elenour Antin, Martha Wilson gibi sanatçıların fotoğrafları ile ilgili eserleri akla getirmiştir. Sanatçının çalışmalarının çoğunda geleneksel Japon sanatı ve Batı sanatının eser üretimi arasındaki farkı incelemiştir.1990 yılında kendisini Olymipa 'ya dönüştüren Morimura, cinsel kimlik, ırk, orjinallik, taklit ve arzu ilişkilerini eserinde sorgulamıştır.



**Gōrsel 3 12** Yasumasa Morimura, Portre ( Futago), 1990

Manet' in Olympia' sını alıntı yapan bir diğer fotoğraf sanatçı Jamaika doğumlu Afrikalı-Amerika Renée Cox'tur. 19. Yüzyılda Avrupa kolonilerinin sömürgeleştirdikleri Afrika kökenli insanların köleleştirilmesi 1960'lı yılların özgürlükçü hareketlerine kadar siyasi ve toplumsal tarihte beyaz ırkın üstünlüğü her

<sup>79</sup> Ahu ANTMEN, **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, 147

alandaki kabul edilmiştir. Bu nedenle resim ve fotoğraf sanatının ilk örneklerinde Afrikalı kadınlar cinselliği ön plana çıkarılan bir arzu nesnesi olarak tasvir edilmiştir. “Renée Cox’un Olympia’nın Oğlanları adlı yapıtı bu önyargılı “siyah kadın” imgesini cesur bir tutumla ele alır, çünkü kendi imgesini de her günkü benliği ve anne kimliğiyle ( çıplak olsa da ) yansıtır. Cox, bu ‘nü’ göndermesinde kesin olarak çıplaktır, tıpkı Batılı fotoğrafçıların öteki ırkları tasvirinin ‘nü’ değil, her zaman çıplak olması gibi”<sup>80</sup> 153. Batı merkezli sanat anlayışının marjinalleştirdiği dünyanın farklı ırkları, dışlandıkları bu sistemde özellikle Çağdaş sanat pratiklerinde oldukça yaygın görülen sanat eserlerini yeniden yorumlayıp “öteki” olarak adlandırılan imgeyi yeniden canlandırarak kendi bedenlerini kullanmışlardır.



**Görsel 3 13** Renée Cox, Olympia’ nın Oğlanları, 2001

Cox ‘un diğer bir çalışması ise “Amerikan Ailesi, ( American Family ) isimli fotoğraf çalışmasıdır. Edouard Manet’ in “Kırda Öğle Yemeği” adlı eserinde yine modern bir kadın imgesi çizen sanatçı, eleştirmenler tarafından kadın bedeninin erkek figürlerin yanında tasvir edilmesini müstehcen bulmuşlardır. Tabloda kadın modelin izleyiciye cesur bir şekilde doğrudan bakması yine Manet’in eserlerinde

<sup>80</sup> Ahu ANTMEN, **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, 153

görülen modern kadın imgesine dair unsurları göze çarpmaktadır. Renée Cox Batı kültüründeki etnik tespitler de bulunarak Afrika'ya dair unsurları izleyiciye göstermektedir.

Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra' nın "Olympia" adlı fotoğraf ve video çalışmasında bilinçli olarak kendisini sergilemiştir. "*Kozyra, kamera için Olympia'yı sergilerken bütünüyle kendisidir, ama basit bir düşsel rol yapma gösterisi gibi görünen şey, seyirci sanatçının konumunu aldığı anda acı bir teşhirciliğe dönüşür.*"

<sup>81</sup>Sanatçının eseri üç geniş formattan fotoğraftan ve birkaç dakika süren video yerleştirmesinden oluşmaktadır. İlk fotoğrafta Manet'in Olympia eserini doğrudan betimlerken, ikinci fotoğrafta ise modeli bir hastane ortamında konumlandırmıştır. Üçüncü fotoğrafta ise yalnız ve yaşlı bir kadını tasvir etmiştir. Bir yandan videoda Olympia olarak yer alan Kozyra' nın kendisine enjekte yapıldığı görülmektedir.

Kozyra, 19. Yüzyıl da kusursuz güzellikte tasvir edilen kadın imgelerine karşı çıkarak ilk modern kadın imgesi olan Olympia' yı ölüm ve yalnızlık kavramları içinde ele alarak, Batı sanatının çıplaklık geleneğine karşı çıkmıştır. Kozyra, Hannah Wilke ve Jo Spence gibi sanatçıların kanser ile mücadele ettikleri dönemde kusurlu olan bedenlerini bir utanç kaynağı olarak görmektense çalışmalarıyla izleyicide yerleşen kusursuz kadın bedenini eleştirmişlerdir.



Görsel 3 14 Katarzyna Kozyra, Olympia, 1996

<sup>81</sup> Ahu ANTMEN, **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, 157



Görsel 3 15 Katarzyna Kozyra, Olympia,II 1996



Görsel 3 16 Katarzyna Kozyra, Olympia,III 1996





**Görsel 3 17** Rheana Gardner, Oymak ve İstemek, 2009

21. yüzyılda kadın bedeninin kusursuzluğu için bir dizi operasyon geçiren Amerika kültürünü eleştiren sanatçı Rheana Gardner 2009 yılında “To Carve & To Crave” ( Oymak ve İstemek ) adlı fotoğraf eserinde Venüs’ ün imgesinden yararlanmıştır. Manet, Tiziano ve Valezquez gibi sanatçıların kadın imgesini tasvir ettikleri güzellik anlayışını “Venüs” üzerinden yeniden ele almıştır. Sanatçı bedenin üzerinde yer alan kusurlu bölgelerin çizimleri ile kendi bedenine müdahale ederek kadın güzelliğinin tanımlarının sürekli değişen bir imge olmasını eleştirmiştir. Gardner eserlerinde kendi bedenini kullanmasını şu şekilde açıklamaktadır : *“Vücudumu, kadın imgesinin idealizyonunu ve temsili ile ilgili sınırlarını kıran pozitif bir şey üretmek için kullanmayı güçlendirici buluyorum.”*<sup>82</sup> diyen sanatçı kadın güzelliğinin değişen standartlarını eleştiren tavrı ile gerçekleştirdiğini ifade etmiştir.

<sup>82</sup> [http://rheanagardner.com/section/350786\\_To\\_Carve\\_To\\_Crave.html](http://rheanagardner.com/section/350786_To_Carve_To_Crave.html)

## SONUÇ

Kadının siyasi ve toplumsal hakları bakımından her alanda erkekle eşit olması adına verilen mücadele feminizmdir. Yüzyıllar önce toplumlarda etkin olan anaerkil yapı düzeninin temelinde kadının üstünlüğü yer almıştır. Bugün yaygın olan tek tanrılı dinlerin hayatımıza girmesiyle toplumsal düzenin tüm yapıları erkek egemenliğinin altında toplanmıştır. Kutsal dinlerle birlikte toplumdaki kadın imgesi erkeğin tahakkümü altında girmiştir.

Kadınların toplumsal yapıyı oluşturan kültür, sanat, siyaset ve eşitlik kavramlarından uzak tutulması, toplumda ikincil bir konumda yer almasına neden olmuştur. Bu nedenle kadınların tarih sahnesine çıkmaları uzun zaman almıştır. Araştırmanın odak noktasını oluşturan feminizm kavramı, toplumsal bir kadın hareketi olarak incelenmiştir. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve görsellerle birlikte irdelenmiştir. Tezin 1. Bölümünde tek tanrılı dinlerin toplumda erkeği egemen kılan kuralların tarihsel yapıda nasıl şekil değiştirdiği incelenmiştir. Antik Yunan ve Rönesans döneminde erkek sanatçıların kadın imgesini nasıl tanımlandığı örnek sanatçılarla analiz edilmiştir.

Aydınlanma Çağı'nın doğuşu ile birlikte sanat ve siyasetin Dünya tarihini nasıl değiştirdiği kronolojik bir yöntemle dönemler halinde açıklanmıştır. 19. yüzyıl sanayi devrimi ile ortaya çıkan endüstriyel gelişmelerin sonucu dönemin en önemli icatlarından biri olan fotoğrafta kadın fotoğrafçıların ilk eserleri incelenmiştir. Bu bölümde toplumda kadınların siyasi ve sosyal hak mücadelesi verdikleri dönemde, tez kapsamında araştırılan kaynaklarda feminizm kavramının ilk izlerine rastlanmıştır. Tezin 2. bölümünde feminizmin tanımı yapılarak, ortaya çıkan Liberal, Marksist ve Radikal feminizmin dönemleri incelenmiştir. İlk feminist kadın performans sanatçıların eserleri konu bütünlüğü bağlamında analiz edilmiştir. Fotoğraf sanatını bir anlatım aracı olarak kullanan sanatçıların eserleri İkinci dalga feminist hareketin içinde çıkan tartışmalar ele alınarak, medya kültüründe artan kadın imgelerini eleştiren kullanan kadın sanatçıların yapıtları incelenmiştir. Ayrıca Türk sanat tarihini ayrı bir başlık açarak, Osmanlı resim sanatındaki kadın imgesinin ilk

örnekleri analiz edilerek, toplumda ilk modern kadın imgelerine yer verilmiş. Türkiye'nin yaşadığı dönemsel siyasi koşulların içinde kadının toplumdaki konumu incelenmiştir. Tezin 3. Bölümü ise ilk örneklerinin 1990 yılında verildiği üçüncü dalga feminizmin ile değişen kavramları sanatçıların eserleri ile birlikte inceledim.

Sanat tarihinde eril bakışın temsili olan kadının imgeleri, 19. yüzyıl sonrası endüstriyel devrim sonrası sanayi toplumlarındaki kadınların çalışma koşullarının iyileştirilmesi adına düzenlenen gösterilerle birlikte liberal feminizm kavramı ortaya çıkmıştır. Hem çalışan hem de ev işlerine bakan kadın, toplumda erkeklerle eşit haklara sahip olmak için bir dizi eylem mücadelesi vermiştir. İlk kadın hareketlerinden beri aktivist bir eylem aracı olarak kamusal alanlarda eylemler yapmışlardır. Bu nedenle kadınların devam eden tarihsel süreçte ekonomik ve sosyal bağımsızlıklarının değişmesine neden olmuştur. Bu değişimlere paralel olarak eğitim hakkı sağlanan kadınların akademilere girmeleri ile kadın yazarların artmasıyla toplumsal cinsiyet çalışmalarını başlamıştır.

Tezin başlığı bağlamında incelediğim feminizm bağlamında kadın imgesini 1960'lı yılların ortasında çıkan İkinci Dalga Feminizm hareketinin önemli kadın sanatçıları ile birlikte ele aldım. Modernizm kavramı içinde ilerleyen feminist hareket içindeki kadın sanatçıları, ilk örneklerini performans sanatı ile ele aldıkları görülmüştür. Toplumun her alanındaki eril yapılanmayı eleştiren kadın sanatçıları kendi bedenlerinin temsili hakkında performanslar düzenlemişlerdir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan teknolojik gelişmeler sonrası biçim değiştiren kadın imgesi, gelişen medya kültürü ve kitle iletişim araçları ile toplumda başlıca tüketim nesnesi haline gelmiştir. Bu durum görsel kültürün sinemadaki Hollywood etkisi ve kapitalizmin egemen olduğu şehirlerin meydanlarında büyük ışıklı reklam panolarıyla dikkat çekmiştir. Reklam panolarında yer alan kadın imgeleri değişen görsel kültür ile birlikte artık modern ve çekici olarak tasvir edilmeye başlamıştır. 1980 sonrası postmodernin sanatta getirdiği çok seslilik iktidarın beden üzerinden kurguladığı politikalara karşı sanatçıların çeşitli tepkilerin gösterildiği görülmektedir. Sanat tarihinde erkek sanatçıları tarafından galerilerde yer alamayan kadınlar erkek sanatçıları eserlerini yeniden üreterek eserlerin biriciliği konusunu tartışmaya açılmıştır.



Feminist sanatçı ve teorisyenlerle oluşturulan bu çalışma kadın imgesinin temsilinin tarihteki kazanımlarını ürettikleri eserleri dönemleriyle birlikte inceleyerek ele alınmıştır. Sonuç olarak, kadın imgesinin tarihsel olarak değişimini, fotoğraf sanatındaki ilk üretimleriyle ele alınana kadın sanatçılar farklı disiplinlerdeki sanatçılarla etkileşimini bir araya getirerek günümüz feminist sanatının bulunduğu durumu açıklamayı amaçlamıştır.



## KAYNAKLAR

### Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2013), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla)**, 5. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2013), **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2008), **Sanat / Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar - Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARCHER, Michael, (2002), **Art Since 1960 New Edition**, Thames&Hudson, Londra

BARRET Terry, (2009), **Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, 1. Basım, Hayalbaz Kitap, İstanbul

BERGER, John (2011), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 17. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

BENHABİB Seyla, BUTLER Judith, CORNELL Drucilla ve FRASER Nancy, (2017) **Çatışan Feminizmler**, Çev. Feride Evren Sezer, 3. Basım , Metis Yayınları, İstanbul.

BOURDIEU, Pierre (2015), **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul.

BRETON, Le David, (2011), **Ten ve İz** , Çev. İsmail Yerguz, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul

BUTLER, Judith (2016), **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

CARLSON Marvin (2013), **Performans Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, 1. Basım Dost Yayınları, Ankara

CLARK, Toby, ( 2011), **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

CORBIN, A. - COURTINE, J. vd. (2008), **Bedenin Tarihi 1 - Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev. Saadet Özen, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DİREK, Zeynep, (2017), **Cinsel Farkın İnşası (Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet)**,1.Basım,Metis Yayınları, İstanbul

GATENS, Moira, (2018),**İmgesel Bedenler (Etik, Güç ve Bedensellik)**, Çev. Dilan Eren, 1.Basım, Otonom Yayıncılık, İstanbul

HARRISON, C.-WOOD, P. (2011), **Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)**, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.

HACKING, Juliet (2015), **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2010), **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 2. Basım, 2010, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

MACKINNON.A.C..(2003), **“Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru”**, Metis Yayınları  
(Harvard University Press): İstanbul. çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy.

O'REILLY Sally, (2009), **The Body In Contemporary Art**, Thames&Hudson,Londra

SANCAR, S, Akis, Y, Özakın, Ü. (2009). **Türkiye’de Feminizm ve Kadın Hareketi**.Yapı Kredi Yayınları, Cogito Feminizm Sayısı, (58): 245-259

ŞAHİNER Rıfat, (2015), **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, 1. Basım ,Ütopya Yayınevi,İstanbul

TEKELİ, Ş. (1998). **Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler** (ss.337-346) İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

YILMAZ, Mehmet (2013), **Modernden Postmoderne Sanat**, 2. Basım, Ütopya Yayınları, Ankara.

## Makaleler

BALKIR Nur,( 2018),**Bir Ana Mendieta Varmış,Bir Ana Mendieta Yokmuş**, 251-263

SÖYLEMEZ Meltem, (2011),**Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri**,Pamukale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 8,1-10

ÖĞÜT Hande , **Feminist Sanatta Gerçeklik,Temsil ve Kadın İmgeleri**, İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi : 146.sayı,109

Doç. Erdal AYGENÇ, Öğr. Gör. Vildan AÇAN, **Postmodern Dönemde Venüs'ün Sanat Objesi Olarak Kullanımı**, 239-254

YILMAZ ÜNER Pınar **Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması** , Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 4, 2010, Sayfa 125 – 134

DURUDOĞAN H. (2014). **Judith Butler ve Queer Etiği, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, Yapı Kredi Yayınları Cogito Özel Sayısı, (65-66) : 87-98

GEDİK, B, H. (2011). **Feminist Hareketler. Yeni Toplumsal Hareketler**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları (ss:104-129).

ÇAKIR, S. (2007). **Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi. 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler** (ss. 413-477). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

## Tezler

TEZ Nur ARAL,(2003) **Postmodernist Süreçte Fotografinin Yeri, Önemi ve Postmodern Fotografi**, yayınlanmış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ŞİMŞEK Özlem, (2018) **Rol oyunu ve Maskeleye Pratikleri : Bir Persona Performansı**, yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

DEMİRCAN Özlem, (2017) **Aktivist Bir Eylem Pratiği Olarak Fotoğraf Sanatı**, yayınlamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

AYDIN Gül, (2018) **Kadın Temsiline Eleştirel Bir Bakış : Türkiye'deki Kadın Müzeleri**, yayınlanmış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

### **Elektronik Kaynaklar**

MADRA, Beral, (2019) [http://aicaturkey.org/\\_files/aica\\_beral-madra-yayin--neden-buyuk-kadin-sanatci-yoktur--pdf2016-09-globalart-kadin.pdf](http://aicaturkey.org/_files/aica_beral-madra-yayin--neden-buyuk-kadin-sanatci-yoktur--pdf2016-09-globalart-kadin.pdf)

OPIE, Catherine (2019), sanatçı bilgileri  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine\\_Opie](https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Opie)

ATEŞ Sevil, (2019),Dönemin Algısını yıkan Güçlü Bir kadın, Artemisia Gentileschi  
<https://sanatkaravani.com/donemin-algisini-yikan-guclu-bir-kadin-artemisia-gentileschi/>

CAHUN,Claude-WEARING,Gillian,(2019)  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/12/gillian-wearing-and-claude-cahun-behind-the-mask-review-national-portrait-gallery>

EXPORT, Valie , eser bilgisi, röportaj

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233> ,  
(15.05.2019)

CHAICH,Hannas (2019), eser bilgisi

<https://www.hannaschaich.com/english/videos-multimedia-performances/2018-control-remote/>

CHICAGO, Judith (2019)

<https://morethanthreeartists.wordpress.com/> (22.05.2019)

BENGLIS, Lynda (2019) sanatçı bilgisi

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lynda\\_Benglis](https://en.wikipedia.org/wiki/Lynda_Benglis)

Judith holofernes (2019)

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/) (25.05.2019)

Rhena Gardner (2019)

[http://rheanagardner.com/section/350786\\_To\\_Carve\\_To\\_Crave.html](http://rheanagardner.com/section/350786_To_Carve_To_Crave.html)



## ÖZGEÇMİŞ

1987, İstanbul doğumlu olan Merve Seçkin, lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde tamamlamıştır.Yüksek lisans eğitimine aynı bölümde devam etmektedir. "Realm- Eyes On / Monat der fotografie Wien","TÜYAP Sanat Fuarı","Reflex ,International Meetings o Photography,Plovdiv gibi ulusal ve uluslararası platformdaki sergilerde yer almıştır.

## SERGİLER:

- 2012** “Realm”, Eyes On – Monat der Fotografie Wien, Viyana, Avusturya
- 2013** “Kayıt”, Ses Enstalasyonu, Mixer Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye
- 2013** “ECOWEEK İstanbul’13”, Workshop ve sergisi, MSGSÜ, İstanbul.
- 2013** “Fotoğraf kitabı yapım atölyesi”, Frederic Lezmi Workshop, İstanbul.
- 2015** Odadan Odaya, Tophane-i Amire, Türkiye
- 2015** Artist, 25. International Art Fair, Türkiye
- 2016** “İlk Fotoğraf Kitabının İzinde: Cyanotype İzlenimleri” , Tophane-i Amire KSM, Tek Kubbe Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2016** Artist, 26. International Art Fair, FUAM Fotoğraf Kitabı Sergisi, Türkiye
- 2016** Artist, 26. International Art Fair, Türkiye
- 2017** Reflex, International Meetings of Photography, Plovdiv, Bulgaria
- 2018** ZON, İstanbul Fotoğraf Galerisi, Türkiye
- 2018** Aspects of Balkan Artists’ Books , Yunanistan
- 2019** Refleks, Indie Fotoğraf Galerisi, Tel Aviv, İsrail