



T.C

**YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

## **20. YÜZYIL BATI SANATINDA KADIN VE KİMLİĞİ**

Hazırlayan

Can AKERSON

**Sosyal Bilimler Enstitüsüne teslim edilmiştir.**

**Plastik Sanatlar Anabilim Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

İstanbul, 2014

20. YÜZYIL BATI SANATINDA

KADIN ve KİMLİĞİ

Can AKERSON

ONAY:

DOÇ. DR. MARCUS GRAF

(Danışman)



Ust. Doç. Mueen Roshni



Yardı. Doç. Hakan Özer



TEZ ONAY TARİHİ:

07.07.2014

**CAN AKERSON**

**Sadberk Sokak Üngör Apt No: 5 Daire:3  
Kalamış/İstanbul  
GSM: 0539 639 4968  
e-posta: caniakerson86@gmail.com**

**Doğum Tarihi: 16/08/1986 Doğum Yeri: İstanbul/Türkiye**

**Eğitim:**

Lisans: Grafik Tasarım:  
Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Ağustos, 2009

Yüksek Lisans: Plastik Sanatlar  
Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
2011-

Selçuk Fergökçe' nin Sanat Atölyesinde- Desen Eğitimi ,İstanbul, Türkiye  
2005-2006

**Sergiler:**

Ekavart karma sergi  
Haziran, 2012

Yunanistan' da karma sergi  
Kasım, 2012

Buryos Fine Arts  
Ocak-Şubat-Mayıs, 2013

Çaba Gala (Buryos Fine Arts)  
Mart, 2013

Bimisal Galeri karma sergi  
Eylül, 2013

Bimisal Galeri, kişisel sergi, "Dingo'nun Ahırını"  
Aralık, 2013

**Portfolyo:**

*İstek üzerine yollanır.*

**Diller:** Anadil Türkçe, İleri seviyede İngilizce

<b>Şekil Listesi .....</b>	<b>I</b>
<b>Özet.....</b>	<b>V</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>VI</b>
<b>Önsöz .....</b>	<b>VII</b>

## **20. YÜZYIL BATI SANATINDA KADIN ve KİMLİĞİ**

<b>1. FEMİNİZM ve SANAT .....</b>	<b>1</b>
1.1. Modern Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm .....	4
1.2. Çağdaş Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm .....	7
1.3. Bölüm Özeti .....	15
<b>2. MODERN SANATTA KADIN ve KİMLİĞİ .....</b>	<b>16</b>
2.1. Modern Sanatta Kadının Objeleştirilmesi .....	20
2.1.1. Modern Sanatta Kadını Objeleştiren Sanatçılar .....	22
2.2. Modern Sanatta Kadının İlhamlaştırılması .....	35
2.2.1. Modern Sanatta Kadını İlhamlaştıran Sanatçılar .....	37
2.3. Modern Sanatta Kadının Sanatçı Olarak Aktif Olması.....	53
2.3.1 Modern Sanatta Aktif Kadın Sanatçılar .....	56
2.4. Bölüm Özeti.....	70
<b>3. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN ve KİMLİĞİ .....</b>	<b>71</b>
3.1. Çağdaş Sanatta Kadının Objeleştirilmesi.....	78
3.1.1.Çağdaş Sanatta Kadını Objeleştiren Sanatçılar .....	81
3.2. Çağdaş Sanatta Kadının İlhamlaştırılması .....	94
3.2.1. Çağdaş Sanatta Kadını İlhamlaştıran Sanatçılar .....	99
3.3. Bölüm Özeti.....	111

<b>4. TEZ SONUCU.....</b>	<b>112</b>
<b>5. CANI AKERSON ile KADIN ve KİMLİĞİ .....</b>	<b>114</b>
5.1. Can Akerson.....	117
5.2. Cani Akerson.....	122
5.3. Dionysian Flaneur .....	126
5.4. Antik Yunan ile Modern Hayatın Kadınları .....	136
5.5. Bölüm Özeti .....	144

## ŞEKİL LİSTESİ:

Şekil 1.1: Gerilla Kızları, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?, 1989.....	sayfa 8
Şekil 1.2: Gina PANE (1939-1990), 1974.....	sayfa 9
Şekil 1.3: Rosaline DREXLER (1926-), Galip, 1965 .....	sayfa 12
Şekil 1.4: Elaine de KOONING (1918-1989), Baküs( Dionysos), 1978 .....	sayfa 12
Şekil 1.5: Mary KELLY (1941-), Doğum Sonrası Belgesi, 1973-1979 .....	sayfa 13
Şekil 2.1: Pierre Edgar DEGAS (1834-1917), Tecavüz, 1868-1869.....	sayfa 21
Şekil 2.2: Pierre Auguste RENOIR (1847-1919),Madame Monet ve Oğlu, 1874 .....	sayfa 23
Şekil 2.3: Edouard MANET (1832-1883), Argenteuil'deki Bahçelerinde Monet Ailesi, 1874. sayfa	23
Şekil 2.4: Claude MONET (1840-1926), Camlille Monet Bahçe Bankında, 1873 .....	sayfa 24
Şekil 2.5 Pierre Auguste RENOIR (1847-1919), Loca, 1874 .....	sayfa 24
Şekil 2.6: Edouard MANET (1832–1883), Folies-Bergeres'de Bir Bar, 1881 .....	sayfa 26
Şekil 2.7: Edouard MANET (1832–1883), Folies-Bergeres'de Bir Bar, 1882.....	sayfa 26
Şekil 2.8: Edgar DEGAS (1834-1917), İki Balerin, 1879.....	sayfa 27
Şekil 2.9: Edgar DEGAS (1834-1917), Yeşil Elbise, 1897.....	sayfa 28
Şekil 2.10: Edgar DEGAS (1834-1917), Kafede (Abisnthe), 1873 .....	sayfa 29
Şekil 2.11:Constantine GUYS (1802-1892) .....	sayfa 32
Şekil 2.12: Constantine GUYS (1802-1892).....	sayfa 32
Şekil 2.13: Constantine GUYS (1802-1892) .....	sayfa 33
Şekil 2.14: Egon SCHIELE (1890-1918), Aile, 1918 .....	sayfa 36
Şekil 2.15: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Divanda Oturan Nü, 1917 .....	sayfa 38
Şekil 2.16: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Kolları Açık Uyuyan Nü, 1917 .....	sayfa 39
Şekil 2.17:Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Lunia Czechowska'nın Portresi, 1919 .....	sayfa 41
Şekil 2.18: Pablo PICASSO (1881-1973), Çiçeklerle Birlikte Jacqueline, 1954 .....	sayfa 41
Şekil 2.19: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Jeanne Sandalyedeyken, 1919.....	sayfa 42
Şekil 2.20: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Jeanne HEBUTERNE'nin Portresi, 1919 ..	sayfa 43
Şekil 2.21: Egon SCHIELE (1890-1918), Yaslanan Nü, 1910 .....	sayfa 44
Şekil 2.22: Egon SCHIELE (1890-1918), Çapraz Kollarla Kadın Nü, 1910.....	sayfa 44

Şekil 2.23: Egon SCHIELE (1890-1918), Wally Kırmızı Elbiseyle, 1913 .....	sayfa 45
Şekil 2.24: Egon SCHIELE (1890-1918), Valerie Neuzil Siyah Jartiyerle, 1913.....	sayfa 45
Şekil 2.25: Egon SCHIELE (1890-1918), Son Akşam Yemeği, 1918.....	sayfa 46
Şekil 2.26: Egon SCHIELE (1890-1918), Ölüm ve Bakire, 1915 .....	sayfa 47
Şekil 2.27: Fikret MUALLA (1904-1967), - , 1955.....	sayfa 50
Şekil 2.28: Fikret MUALLA (1904-1967), - , 1958.....	sayfa 50
Şekil 2.29: Rosa BONHEUR (1822-1899), At Panayırı, 1853-1855 .....	sayfa 54
Şekil 2.30: Mary CASSATT (1844-1926), Alanın İçinde , 1879.....	sayfa 56
Şekil 2.31: Mary CASSATT (1844-1926), Operada, 1882.....	sayfa 57
Şekil 2.32: Mary CASSATT (1844-1926), Loca , 1882 .....	sayfa 58
Şekil 2.33: Berthe MORISOT (1841-1895), Okuyan İki Kadın, 1869-170 .....	sayfa 59
Şekil 2.34: Berthe MORISOT (1841-1895), Okuyor, 1873 .....	sayfa 60
Şekil 2.35: Frida KAHLO (1907-1954), Benim Doğumum, 1932.....	sayfa 62
Şekil 2.36: Frida KAHLO (1907-1954), Hemşirem ve Ben, 1937 .....	sayfa 63
Şekil 2.37: Frida KAHLO (1907-1954), İki Frida, 1939.....	sayfa 64
Şekil 2.38: Hannah HÖCH (1889-1978), Burjuva Çifti Düğünü, 1919 .....	sayfa 66
Şekil 2.39:Hannah HÖCH (1889-1978), Güzel Kız, 1920.....	sayfa 67
Şekil 2.40: Hannah HÖCH (1889-1978), Garip Kadın, 1929 .....	sayfa 68
Şekil 3.1: Stefan SAGMEISTER(1962-), Muz Duvarı, 2008.....	sayfa 74
Şekil 3.2:Stefan SAGMEISTER(1962-), Muz Duvarı, 2008 .....	sayfa 76
Şekil 3.3: Jan SVANKMAJER (1934- ), Diyalogun Boyutları, 1982.....	sayfa 79
Şekil 3.4: Les KRIMS (1942- ), Aerosol Kurgu, 1969 .....	sayfa 83
Şekil 3.5: Les KRIMS (1942- ), Düşüş, 1969 .....	sayfa 84
Şekil 3.6: Les KRIMS (1942- ), Bayan Braverman, Erken Bir Feminist, 1969.....	sayfa 85
Şekil 3.7: Hannah WILKE (1940-1993), S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisinden, 1974-1979 ..	sayfa 86
Şekil 3.8: Hannah WILKE (1940-1993), Bu Neyi Temsil Ediyor?, Sen Neyi Temsil Ediyorsun?( Reinhardt), 1978.....	sayfa 87
Şekil 3.9: Hannah WILKE ( 1940-1993), Yok Et Aydınlan, 1978 .....	sayfa 88
Şekil 3.10: Alex GREY (1953-), Emzirme, 1985 .....	sayfa 90

Şekil 3.11: Alex GREY (1953-), Söz Vermek, 1987 .....	sayfa 91
Şekil 3.12: Alex GREY (1953-), Yeni Aile, 1985/1986 .....	sayfa 92
Şekil 3.13: Şükran MORAL (1962- ), Üç Erkekle Evli .....	sayfa 95
Şekil 3.14: Şükran MORAL (1962- ), Üç Erkekle Evli .....	sayfa 96
Şekil 3.15: Şükran MORAL (1962- ), Üç Erkekle Evli .....	sayfa 97
Şekil 3.16: Louise BOURGEOIS (1911- 2010), Janus Fleuri , 1968.....	sayfa 100
Şekil 3.17: Louise BOURGEOIS (1911- 2010), Babanın Yok Edilişi , 1974.....	sayfa 101
Şekil 3.18: Louise BOURGEOIS (1911- 2010), Anne , 1999 .....	sayfa 102
Şekil 3.19: Judy CHICAGO (1934-), Pasadena Can Kurtaranları, 1969/1970 .....	sayfa 104
Şekil 3.20: Judy CHICAGO (1934-), Kırmızı Bayrak, 1971 .....	sayfa 105
Şekil 3.21: Judy CHICAGO (1934-), Akşam Yemeği Partisi, 1974/1979 .....	sayfa 106
Şekil 3.22: Jeff KOONS (1955-), Adem Pozisyonunda Jeff Koons, 1990 .....	sayfa 107
Şekil 3.23: Jeff KOONS (1955-), Jeff Ilona'yı Yerken (Kama Sutra), 1991 .....	sayfa 108
Şekil 3.24: Jeff KOONS (1955- ), Venüs Balonu, 2008-2012 .....	sayfa 109
Şekil 5.1: Cani AKERSON, Dingo'nun Ahır, 2008.....	sayfa 114
Şekil 5.2: Cani AKERSON, Annemin Vajinası, 2013 .....	sayfa 120
Şekil 5.3: Cani AKERSON, Ben Ganymede Değilim, 2014.....	sayfa 123
Şekil 5.4: Cani AKERSON, Dionysos-Prometheus-Ares, 2014 .....	sayfa 124
Şekil 5.5: Cani AKERSON, Bakire, 2013.....	sayfa 128
Şekil 5.6: Cani AKERSON, Regli, 2012.....	sayfa 129
Şekil 5.7: Cani AKERSON , Obsesyonu Yenmiş Bir Kadın, 2013 .....	sayfa 131
Şekil 5.8: Cani AKERSON , Sodomi Gerekmiyor, 2014.....	sayfa 132
Şekil 5.9: Cani AKERSON, Kendini Tanıma, 2014 .....	sayfa 133
Şekil 5.10: Cani AKERSON , Ben Klitoris Krallık, Herşeyi Yaparım, 2011- 2013 .....	sayfa 134
Şekil 5.11: Cani AKERSON , Yalayıp Yutmak (video), 2012 .....	sayfa 135
Şekil 5.12: Cani AKERSON , Persephone, 2013 .....	sayfa 137
Şekil 5.13: Cani AKERSON, Persephone'un Kitorisi, 2013 .....	sayfa 138
Şekil 5.14: Cani AKERSON, Ariadne'nin Bekleyişi, 2013 .....	sayfa 140
Şekil 5.15: Cani AKERSON, Ariadne'nin İpliği, 2012 .....	sayfa 141



Şekil 5.16: Ceni AKERSON, Prometheus, 2013 ..... sayfa 142

## ÖZET

Bireyin 'ben'liğinin oluşumunu, yaşanan toplumla içine doğulan ailenin çok etkisi olduğu gibi yaşanan zamanın da kuşkusuz çok büyük bir rolü vardır. 'Üzüm, üzümüne baka baka kararır' atasözünde belirtildiği gibi insanlar da çevresinden çok etkilenir. Batıdaki sanatçıların dünya savaşları sırasında ve sonrasında çok cesur olmasının en büyük sebebi de insanların gerçek bir korkuyla yüzleşmesindedir. Bu korkuyla yüzleşme insanları daha cesur olmaya itmiştir. Nasıl ki insan cesur olmadan, dürüst olamayacağı gibi sanatçı da korkularıyla yüzleşmeden salt bir gerçeği aramaya kalkışamaz ve bu çalışmadaki amaç sanat yapıtıyla, sanatçı arasında kurulan köprünün, sanatın ta kendisi olduğu üzerinedir. Sanatçı her şey den önce bir insandır. Ancak, kreatif aktarımın gücüyle beraber herhangi bir vatandaştan ayrılır. Onun dili kitleler tarafından takip edilebilir. Nesnel veya öznel olan sanat eserini üreten sanatçının kim olduğu ve yapıtını, nasıl ve neden aktardığı üzerine çalıştım.

Kadın ve kimliği üzerine çalışan bazı sanatçılar konu gereği kadını objeleştirirken, kimi de ilhamlaştırıyor. Sanatçıların yoğunlaştığı konulara el atarken, kimi sanatçıların hayatlarından örneklerle, kimilerinin yapıtlarındaki ezberler ile aktarımlarını açıkladım. Modern sanatın (1870-1970) nasıl bir ataerkilliğe sahip olduğunu, kadın kimliğini sadece erkeklerin anlattığı dönem de nasıl ve neden aktardıklarını açıklarken, kadın sanatçıların eserlerin de kadın kimliğine nasıl değindiklerini belirttim. Çağdaş sanatta (1970- ) ise kadın kimliği konularını ele alan sanatçıların nasıl konulardan bahsettiklerini anlattım. Bu dönemde yapılan kadın kimliği üzerine yapılan çalışmalarda seksüellik, cinsel istismar, annelik ve aile gibi konulara neden değinilmek zorunda olduğunu açıkladım.

Feminizmden oldukça faydalanırken, modern sanatta erkek sanatıyla kadın sanatını ayrı tutup, çağdaş sanatta kadın-erkek ayrımı yapmadan, sanatta bir olduklarını vurguladım. Modern sanatta kadın ve erkek sanatının ayrılığının nedenleri zaman ve toplum görüşüyle alakalıdır. Özellikle birinci ve ikinci dünya savaşının etkilerinden kaynaklı sanat marketinin yavaşça değişimiyle, feminizm ile beraber batı sanatı çağdaş sanata geçmiştir. Çağdaş sanatta kadın ve erkek sanatçıların kadın ve kimliği üzerine aktarımlarını aynı kümede anlatmamın sebebi, batı sanatının 21nci yüzyıla geçiş sürecinde, feministlerin eşitlik çığlıklarının yavaşça çığlığın ötesine geçip, nesnel görüşte oldukça yol kat etmelerindedir.

## ABSTRACT

An individual's personality is formed not only through the society and the family the individual is born into, but also the time frame in which we he/she live in. Just as the saying "if you lie down with dogs you will rise up with fleas" people are influenced with their surroundings. The reason behind bold courage of Eastern artists during and following the world wars is the fact that such artists were faced with a real element of fear. This primal fear has inclined them to be bold. Just as man cannot be honest without courage, an artist cannot search for absolute truth without facing his/her deepest fears. In this work the purpose is to state that the bridge between the artist and the work of art is art in its very self. An artist is human after all, nevertheless, with the power of creative conveyance differs his/herself from any other member of the public. The artists tongue can be followed by the masses. I worked to identify how and why an artist conveys his/her work of art objective or subjectively.

Some artists that work on women and their identity have objectified women and some have portrayed them divine and wholly. Whilst laying hands on the work artist focused on, I have explained the work these artist put through. Some through their own life experiences and some through solid stereotypes and dogmas. I have tried to explain the male-domination of Modern art (1870-1970) and how and why it has been a portrayal of women through the perspective of men. Moreover, I have tried to show how female artists adressed femininity through their own work of art. Subsequently, I wrote about artists of Contemporary art (1970-) and the issues they struggled to emphasize on their work concerning the identity of women: why they had to adress issues such as sexuality, sexual abuse, maternity and family.

Through capitalising highly on feminism, separating male and female modern art and without discriminating male-female work in contemporary art, I placed emphasis that each work is in unison in terms of absolute art. In modern art, the difference between male and female work is related with time and the point of view of society. Especially through the impact of world wars 1&2, with feminism the art market has shifted to contemporary art from eastern art. The reason behind my description of male and female contemporary artists work on female identity in the same cluster is because through the shift process of eastern art during the 21st century feminists cry for equality have moved beyond and come a long way in terms of objective opinion.

## ÖNSÖZ

Bu çalışmayı, bir ömrün başlangıcı olarak nitelendiriyorum. İnsanlar toplumdan çok etkilenirler ve kendilerini tanıyıp, geliştirmedikleri takdirde özgüvenleri toplumun müdahalesiyle çok rahat kaybolabilir. Çocukluğumdan beri özellikle okullarda dışarıdan hep aykırı, uyumsuz ve yaramaz gibi sıfatlarla etiketlenirdim. Lisans eğitimi için güzel sanatların grafik tasarım bölümüne girmemle beraber bazı öğretmenler bu gibi sıfatlar yerine özgün, özgür ve olgunu kullanarak kendime olan inancımı arttırdılar. Özellikle lisans eğitimimde Marcus Graf, Sema Ilgaz ve Gürbüz Doğan Ekşioğlu sayesinde kendime olan inancım arttı. Grafik tasarım lisansından, plastik sanatlar yüksek lisansına geçişimi sağlayan onların lisans eğitimimdeyken aykırı değil, özgün, uyumsuz değil, özgür, yaramaz değil olgun olduğumu kendime kanıtlamama yardımcı olmalarındandır. Öncelikle suluboya ve mürekkeple kendimi ifade etmeye çalışırken, yazıyla ve konuşarak geniş bir kitleye fikir veya düşünce aktarma istenci, Marcus Graf'ın lisans ve yüksek lisansta yaptığım sunumlara getirdiği eleştiriler sayesinde oldu.

Ortaya bir yapı koyabilmek için sorunların temelini inilmesi gerektiğine inanıyorum. Her zaman için ailesiyle oldukça sıkıntı yaşayan biri oldum. Büyüdükçe bu toplumla sıkıntıya dönüştü. Ama enteresan olan toplumla olan sıkıntımın toplumun erkek bölümüyle alakalı olması idi. Bu yüzden tezimde sorunun temelini inmeye çalıştım. Tecrübeyi bilgiyle süsleyip, taçlandırımdım. Toplumun temeldeki sorununun istismarlar, bastırmalar değil sendromlarla oluşan toplumsal hastalıklar olduğunu ve bu hastalıkların toplumun neredeyse her bireyinde ortaya çıktığını gözlemledim.

Hiçbir zaman not peşinde olmama rağmen, düşüncelerimi sunmama beni teşvik eden Marcus Graf sayesinde gözlemlerim ile araştırmalarım sonucu bu tezi gerçekleştirebildim. Marcus Graf dışında, tezimi değerlendirmeye alan Hakan Özer ve Muammer Bozkurt'a da teşekkür ederim.

## 20.YÜZYIL BATI SANATINDA KADIN ve KİMLİĞİ

### 1. FEMİZİM ve SANAT

Feminizm kadın erkek eşitliği için oluşturulmuş bir kavramdır. Kadının erkekten üstünleşmesi ya da erkekleşmesi manasına gelmez. Aksine, kadınlığını daha fazla yaşayabilmesiyle alakalıdır. Feminist sanat tarihçileri Rönesans döneminden çağdaş sanata kadar kadın sanatçıların hor görülmesi ve dışlanmasından ötürü sanat tarihinin tekrardan incelenmesi gerektiğini savunurlar. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması ilk defa 1971’de Linda Nochlin’in “ Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” makalesiyle başlamıştır. Feminist sanatın görevi erkek egemenliğindeki sanat dünyasına erkek gibi girmek değil, sanat tarihi yazımının toplumsal sistemin yeniden üretimine katkıda bulunmasını eleştirmektir.

Schopenhauer ve Nietzsche sanatçının sadece kendine ait olan bireyselliğini aştıktan sonra öznellikten kurtulup nesnel görüşe sahip olabileceğini savunurlar. Nietzsche, sanatı Apollon ve Dionysos sanatı diye ikiye ayırır. Apollon öznel, Dionysos ise nesnel sanatı simgeler. Bireysellikte tanrılaşmanın ve bireyin sınırlarının çizilmesi etik tanrı Apollon sanatında vardır. Antik Yunan’da bunun ölümü esrik ve sınır tanımayan tanrı Dionysos’la gerçekleşir. Apollon olmadan, Dionysos da olamaz. Dionysos sanatında önce birey kendini yaratmalı, sonra yarattığı bireyselliği öldürüp, objektif bakış açısı yakalamalıdır. Nietzsche, yaratılan benliği öldürmeyen öznel sanatçı için şu sözleri sarf etmiştir:

*“Öznel sanatçıyı sadece kötü sanatçı olarak tanıyoruz ve sanatın her türünde ve yüksekliğinde özellikle ve ilk önce öznel olanın yenilmesini, ‘Ben’den kurtulmasını ve her türlü bireysel isteğin ve arzunun susturulmasını talep ediyoruz; evet, nesnellik olmadan, saf, çıkarsız bakış olmadan asla bir nebze bile sahici sanatsal üretime inanmayız.”<sup>1</sup>*

Nietzsche gibi Schopenhauer da sanatçının özneliği öldürmeden nesnel olamayacağını ve sanatçı kişinin belli erdemlerle doğduğunu bu yüzden de aktarımlarında sezgisel olmaları gerektiğini savunurlar. Schopenhauer nesnellüğün göze olan etkisini şu şekilde açıklıyor:

*“Nesneliği sayesinde deha dikkatlidir ve başkalarının göremediği her şeyi görüp kavrar. Bu bir şair ya da ressam olarak ona tabiatı böylesine açık, hissedilir ve canlı bir şekilde tasvir veya tersim yeteneğini sunar.”<sup>2</sup>*

Benzer bir örnek ise Aristoteles’te vardır. Onun zamanında sanatçı bir işçiydi ve döneme Sokrates sanatı hükmediyordu. Ressamlar ve heykeltıraşlar Sokrates sanatında işçiliklerine

göre değerlendirildiğinden, düşüncelerini aktarmak gibi bir kaygıları yoktu. Zaten düşünemedikleri varsayılıyordu. Ancak, Aristoteles sanatçı karakterini ozan ve tarih yazarı diye ikiye ayırıyordu. Buna göre, tarih yazarı güncel ve geçmiş konulara hakimdi ve sanatı daha az değerliydi. Ozan ise olabilecek bir gelecek tahmincisiydi. Aristoteles bunu şöyle özetliyor:

*“Tarihçi gerçekte olanı, ozan ise olabilir olanı anlatır. Bunun için şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir daha çok genel olanı, tarihsel tek olanı anlatır.”*<sup>3</sup>

Rönesans’tan 19. yüzyıla kadar olan süreçte sanat eserinin en önemlileri arasında nüler de vardı. Ancak kadın sanatçı adayları nü eğitiminden mahrum kalıyor ve bu eğitimi sadece erkekler alabiliyordu. Ataerkil yani erkek egemenliğindeki bir düzende kadınlara düşünme, görme, benliğini geliştirme izni verilmiyordu. Bunun tipik bir örneğini, Schopenhauer’in kadın resamlara bakış açısında görüyoruz:

*“Eğer bütün kadın cinsinin en seçkinlerinin güzel sanatlarda hiçbir zaman gerçekten büyük, hakiki, özgün ve sahici olan hiçbir şey başaramadıkları ya da hangi türden olursa olsun dünyaya kalıcı değer sahip hiçbir eser veremedikleri akılda tutulursa, kadınlardan farklı hiçbir şey beklenilmemesi gerektiği kendiliğinden anlaşılır. Fakat bu teknik, bizim olduğu gibi onların da yetenek sınırları içinde olan resim alanında en çarpıcı biçimde ortadadır ve bu yüzdendir ki resimde çok çalışkan ve gayretlidirler. Hal böyleyken, yine de görülmeye değer tek bir büyük resim ortaya koymuş değillerdir, bunun tek ve basit nedeni resimde böylesine doğrudan gerekli ve vazgeçilmez şey olan zihni-fikri nesnellikten mahrum olmalarıdır. Onlar asla öznel bir bakış açısının ötesine geçemezler, bu her şeyde böyledir.”*<sup>4</sup>

Schopenhauer’a böyle gözükmesinin sebebi, bir kadının eğitimde ve sosyal çevrede yaşadığı ikinci sınıf insan muamelesiyle beraber kendini geliştiremeyip iç dünyasında takılı kalmasıyla alakalıdır. Ataerkil düzende erkek sanatçı her istediğini yapabilme, her yere girip çıkabilme ve her türlü deneyimi yaşayabilme özgürlüğüne sahipken, kadınlar bu özgürlükten mahrumdu. Kadın sadece bakılan, fakat baktığına inanılmayan, görülen, ama gördüğüne aldırılmayan bir varlıktı. Bir kadının nesnel olabilmesi birçokları için mümkün bile değildi. Bu yüzden sanatın erkek egemenliğinde olması da, erkeklerle sınırlı kalması da ve hatta bu durumun Schopenhauer gibi niceleri tarafından tasdik edilip meşrulaştırılmaya çalışılması da çok doğaldı. Schopenhauer nesnel olabilen biri için şunları söylemiştir:

*“Nesnellik kendi başına bir kimseyi sanatçı olmaya muktedir kılar; fakat bu ancak kökünden, iradeden ayrılan zihinle, onun özgürce hareket etmesiyle ama yine de azami derecede etkin olmasıyla mümkün olur.”*<sup>5</sup>

Meselenin kadın erkek ayrımı olmadığını buradan fark edebiliyoruz. Sanatçı kadın olsun erkek olsun bireyselliği aşamadan sanatçı olamaz ve sanat eseri bırakamaz. Zaten sanatta da feminizmin amacı budur. Nasıl erkekler doğada ve toplumda babalıklarıyla ön planda değilse, feministlerde annelikleriyle ön planda değildir. Kadını sadece doğuran bir varlık olarak görmemiz feminizmle bittiyse, kadınlar arasında sanatta nesnellığı sadece feministlerin yakaladığını da göz ardı edemeyiz. Nitekim feminist sanat tarihçi Germaine Greer’in “Obstacle Race” kitabındaki büyük kural şöyle söyler:

*“Yaralanmış egolardan, sakatlanmış iradelerden, ulaşılmaz hale gelmiş libidolardan ve nevrotik kanallara akıtılmış iradelerden büyük sanatçılar çıkaramazsınız.”*<sup>6</sup>

Feminist bir sanatçı ilk olarak Nietzsche ve Schopenhauer’in ‘öznel olanın sanat olmadığı’ kuralıyla karşılaşılıyor. Aslında, bu iki düşünürün de kadınlara karşı ön yargılı oldukları söylenebilir, fakat sanat hakkındaki yorumlarının cinsiyetsiz olduğu da apaçık ortadadır. Feminist sanatçılar erkek sanatçılara kıyasla ortaya çıkardıkları çağdaş sanat eserlerinde bu durumun çok daha farkındadır.

## 1.1 Modern Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm

Modern sanatın ve akımlarının gelişiminde teknolojinin tesiri sanılandan derin oldu. Fotoğraf makinesi geliştikçe mimesis sanatı yani gözün gördüğünü taklit etme sanatı da yıkıma uğradı. Sanatçılar doğayı veya objeyi taklit yerine, duygu ve düşüncelerini ortaya koymaya başladılar. Bir filmi çeken yönetmen ile aktör/aktris arasındaki ilişki ve izleyicinin değerlendirilişi, modelden çalışılan sanatçının eserinde de vardır. Modern sanatla beraber kadının sadece çıplak bir obje olmaktan çıkıp ilhamlaştırılması veya kadının aktif sanatçı olması, sanatın dünyaya ilişkin yorumlarıyla birlikte toplumda kadına bakış açısı hakkında da daha yüksek estetik değerler sunmaya başladı. Model olan kadın, modern sanatla beraber tıpkı bir filmdeki oyuncunun film üzerindeki etkisinin yönetmen kadar etkili olabildiği hatta bazen daha çok olduğu gibi resim sanatındaki modelin sanat eseri üzerinde çok daha aktif ve değerli hale geldiğini söyleyebiliriz. Şayet model çalışmada aktif değilse ve sadece bir obje görevi görüp sanatçının iç dünyası ile ilgiliyse buna büyük sanat diyemeyiz. Bizi ilgilendiren sanatçının iç dünyasını veya anılarını paylaşması değil, estetik değerleri ve düşünceleridir. Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” makalesinde şöyle bir yorum getiriyor:

*“Sorun feministlerin, kadınlığın ne olduğuna dair anlayışından değil, sanatın ne olduğuna dair, çoğunluğun paylaştığı yanlış anlayışından kaynaklanıyor; sanatın bireysel, duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi ya da diğer bir deyişle kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde saf bir görüş taşıyorlar. Sanat çoğu zaman hiç de böyle bir şey değildir, büyük sanatsa hiç değildir.”<sup>7</sup>*

Modern sanatta esere güç değeri verildiğinde, tragedya sanatıyla orantılıdır. Tragedya önemli insanları konu alır. Modern sanatta çalışan büyük sanatçıların birçoğunun kullandığı modeller hayatlarının içindeki kadınlardı. Bu kadınlar, yapılan işteki estetik değerlerin merkezinde sanatçıyı nasıl etkilendiğinin veya sanatçının bakış açısının kılavuzu oluyordu. Karşısındaki modeli insanların nasıl gördüğü değil, kendisinin nasıl gördüğü ve hissettirdiği kaygısı estetikte gözün diğer duyu organlarının arkasında kaldığına işaretler. Modern sanatta mimesis değerini yitirmiştir. Mimesis gözün gördüğünü kopyalar ve nesneleştirir. Mimesis’te göz görür, el yapar. Modern sanatla beraber olay göz-el uyumu sınırlarından taşmaya başlar. Kadını obje gibi sunan sanat akımları yerine, ilhamlaştıran sanat akımlarının ortaya çıkması ve gelişmesi kadına olan bakış açısındaki esneklikle beraber meydana gelir. İnsanın özü üzerine çalışmalar yapan sanatçılarla ve özellikle flaneur’lerle ilgilenen Charles Baudelaire,



“Modern Hayatın Ressamı” makalesinde sanatçıların kadına yaklaşımını şu şekilde ele almıştır:

*“Genelde sanatçı için, kadın sadece erkeğin dışı değildir. O, bir tanrıça, bir yıldızdır; doğanın bir tek varlıkta toplanıp billurlaşmış lütuflarının bakılmasıdır; hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusudur. O belki aptal, yine de göz kamaştırıcı, büyüleyici, bakışlarına asılı kalan istekleri ve yazgıları elinde tutan bir tür ilahtır... Kadını süsleyen, güzelliğini yansıtmaya yarayan her şey, onun bir parçasıdır. Kadın kuşkusuz bir ışık, bir bakış, bir mutluluk çağrısı, kimi zamanda bir sözdür.”<sup>8</sup>*

Modern sürecin en önemli kişiliklerinden olan flaneur’ler (gezgin-düşünür), salt gerçeği yansıtarak sanatçı karakterine yeni bir gerçeklik verdiler. Salt gerçek, toplumlarda herkesin ortak kabul ettiği olarak bilinir. Ancak herkesin giremediği yerlere girip oradan çıkardığı realiteyle sanatçı artık çalışkanlığıyla değil, tecrübeleriyle var olabilme sürecine başladı. Charles Baudelaire’e göre modern sanatın ressamı aylaktır, çünkü o kimsenin girmeye cüret edemediği yerlerde gezer ve kalabalık onun evidir. Ancak modern sürecin başında flaneur’ün bir kadın karşılığı yoktu ve olamazdı da. Bu yüzden Fransızca olan flaneur sadece maskülen olarak yani “Le Flaneur” olarak vardır; “La Flaneuse” gibi kadınlar için olabilecek olan feminen bir eşi yoktur. Flaneur’ü tanımlayan, erkeklerle özdeşleşen kamuya açık yerler değil, arada kalan, muğlak mekanlarda belirlenen bir cinsellik dünyasına erişim olanağıdır. Griselda Pollock “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları” makalesinin “Özel Alanda Erkekler ve Kadınlar” bölümünde flaneur için şöyle bir tespitte bulunuyor:

*“Kadınlığın ideolojik ve sosyal mekanlarında, kadın cinselliği dolaysız olarak algılanamazdı. Bu olgu, flaneur’ün bakışıyla temsil edilen konumsallığın kadın olan sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığıyla, dolayısıyla modernlikle bağlantılı olarak kritik sonuç doğurur. Flaneur’ün bakışı, modern cinsellik ekonomide-eylem ya da fantezi düzeyinde-bakma, değerlendirme ve sahip olma özgürlüğüne sahip bir erkek cinselliğini eklemlendirir ve üretir.”<sup>9</sup>*

Kadının bakmasına izin verilmiyor ve ancak erkeğin bakışının nesnesi konumunda var olabiliyorken, sanatçı olan kadının gözlem yerleri kısıtlıyken, şimdi kadın-erkek arası cinsel farkın ortadan kalkması için feminist bir kadın ile feminist olmayan kadın arasındaki farkın yavaşça oturması gerekiyordu. Flaneur’lerin ilhamları, modern süreçte müzelere girmiş, objelikten ilhamlıya geçmiş modellerdir. Evli olmayan kadın için fahişe-bakire ayrımı yapılırken, flaneur’ün işi evli olmayan kadınları oldukları gibi aktarmaktı.

Feminizm kokusu 19. yüzyılda yavaş yavaş çıkarken, kadınlar modern sanatı öncelikle model oldukları dönemde etkilediler ve değeri fark edilen aktif sanatçı olarak da varılmaya başladılar. Yüzlerce yıldır sadece sanatta değil, toplumun içinde de ataerkil düzende yaşamalarından ve eşsiz karakterler olamamalarından dolayı, sanatçı değil, yalnızca erkek sanatçıların ilhamı olabilecek bir konumdaydılar. Ancak feminizm etkisini hissettirdikçe ve batı kültürüne adapte oldukça, sanatta kadınlar, kendi özgünlükleriyle var olmaya başladılar, çünkü artık erkeği taklit eden sanat üretimi veya zanaat yerine kendi gözlemleri ve düşüncelerini aktarma fırsatı yakaladılar. Bunu teşvik eden örneklerden biri, Vivian Gornick'in 1973'de yazdığı "Kadın Hassasiyetine Yönelik Bir Tanımlama" makalesinde vardır:

*"Kadınlar bütünlüğe ulaşmak için bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalıdırlar ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdırlar. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak 'görmeye', daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çabalamalıdır.*

*Yüzyıllar boyunca deneyimimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliğiydi."* <sup>10</sup>

## 1.2 Çağdaş Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm

Schopenhauer'a göre kadın erkeğe göre daha az sezgiseldir, ancak dün ve bugün daha iyi algılar ve bunu sunabilme melekeleri sanatsal üretimde erkekten daha üstündür. Çünkü Schopenhauer'a göre onlar için dün ve bugün yarından daha önemli olduğundan, sezgileri değil, tarihsel bilgileri eserlerinde nesneliği oluşturmaya özen gösterirler. Öte yandan Schopenhauer erkeklerin ancak sezgileriyle nesneliğe ulaşabileceğini söyler. Bunun da çağdaş sanatta tercih edilmemesi erkek sanatçıların aleyhinde bir durum olabilirken, kadın sanatçılar için bir avantaj sağlıyor olması mümkündür. Schopenhauer sert bir dille, bunu şu biçimde belirtiyor:

*“Erkekler göre, kadınlar daha zayıf muhakeme melekelerine sahip olmaları nedeniyle, bunun beraberinde getirdiği üstünlükler ve mahzurlar da kadınlarca daha az paylaşılır. Daha ziyade kadınlar zihni bakımdan dar görüşlüdürler (miyopturlar), zira sevgiye dayalı kavrama melekeleri kendilerine en yakın olanı çok çabuk ve berrak şekilde algılasalar da, görüş alanları çok dardır ve uzakta olan şeyleri ihata edemezler. Dolayısıyla, mevcut olmayan ya da geçip gitmiş veya gelecekte olacak olan her şey onları erkeklerden çok daha az etkiler.”<sup>11</sup>*

Çağdaş sanatta feminizm öznel olmamanın önemini vurgulasa da, feminist sanat eleştirisi yapanlar genelde kadınların ezilmesi, annelik, evlilik, kadının toplumdaki yeri gibi konuları fazla bireysel algılayıp sunan feminist sanatçıların üstüne gidiyorlar. Çağdaş sanatta feminizmin amacı kadına olan bakışı değiştirmektir; zaten feminist eleştirinin amacı da kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilmesinin aslında doğal bir durum olduğunu kabul ederek cinsiyet ayrımcı bakış açısını gözler önüne sermektir. Bu amaç doğrultusunda hazırlanan ve bunu en iyi anlatan afiş Gerilla Kızları tarafından yapılmıştır.



Şekil 1.1: Gerilla Kızları, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?, 1989

Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, “Sanat Üretiminin Politikası” makalelerinde kadın sanatını dört ayrı kategoriye bölerler. 1.kategoride özsel kadınlık gücünün yüceltilmesi adına feministler tarafından yapılan işler yer alır. Bu tarz çalışan kadınların amacı, hemcinslerini ataerkil düzenin aşağılamalarını bir kenara bırakarak kadın olmaktan tatmin duymaya davet etmek, kışkırtmaktır. Kadın bedeni kullanarak, erotik içerik kullanarak, cinsel dürtülere hitap ederek, ritüel formu ve performans sırasında sinestezi ile kadınlar arası dayanışma sağlamayı amaçlar. Kategorik olarak kadının sınıf atlamasına yardım etmez, aksine yaşadıklarına ayna olabilmesini sağlayan bir tutumdur. Bunun başlıca sebebi de dün ve bugünde kalmaları ve geleceğe ışık tutmamalarıdır. Bu yüzden yeni bir kavramla karşımıza çıkmıyorlar. Şayet amaçları kadınlık algısını değiştirmek ise, bu tavırla, yalnızca var olan olguyu göstermekten öteye gidemiyorlar. Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” makalesinde şu uyarıyı yapmaktadır:

*“Sanat üretimi, zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşılara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir. Sanatın dili, kağıt ya da tuval üzerinde boyayla,*

*çizgiyle, taş, kil, alçı ya da metalle somut olarak biçimlenir- sanat ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de kişisel sırların fısıldandığı bir iç dökme aracıdır.”<sup>12</sup>*

Gina Pane (1939-1990) ataerkil kültürde erkeğin kadın üzerinde açtığı yaraları, kendi kendini yaralayarak yansıtmaya çalışmıştır. Kendi bedenini objeleştiren Gina Pane, bir performansında jiletle yüzünü kesmiş olmasını “*bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi*”<sup>13</sup> olarak açıklar.

Gina Pane'nin tavrını da kapsayan 1. kategori, kadının bastırıldığı ve cinsel istismara maruz bırakıldığı ataerkil düzende yalnızca kadınların kadınlıklarından tatmin olmalarını sağlamaya çalıştıkları işler barındırır. Kendi vücudunu kullanarak ışık olmaya çalışan Baudelaire'in Modern Hayatın Ressamı makalesinde şehrin alt tabakasındaki kadınlardan (hayat kadınları, evsizler, metresler, hırsızlar, vb.) bahsederken onları kahramanlaştırmasına benzer bir tutumla, Gina Pane de kendi kendisine işkence ederek kendisini kahramanlaştırmaya çalışmıştır. Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis bu tavra şu şekilde eleştiri yaparlar:

*“İster acıya (kurban sunma) ister zevke (erotizm) odaklanmış olsun, bu sanat türü değişmeyen, sabit bir 'kadınlık' kategorisine meydan okumaz.”<sup>14</sup>*



Şekil 1.2: Gina PANE (1939-1990), 1974

2. kadın sanatı kategorisi ise zanaatın sanattan daha düşük görülmesine ilişkin olup, kadınların sanat etkinliğinin tanınmamış bölgesi olarak sunulur. Kadın üretimi birçok sanat eseri

yüzyıllar boyu ‘zanaat’ denilerek küçümsenmiştir. Bu kategorideki işlerde, mesela kumaş artıklarından yapılmış yorganlar gibi el sanatı ürünleri, kadınların yaptığı ve yapmakla yükümlü olduğu ev işleri öne çıkarılır. El sanatlarını ve daha önce ihmal edilmiş toplumda kadınların daha çok kullandığı becerileri öne çıkararak, ataerkil ayrımın yaratıcı yolları kadınlara kapattığının altını çizer. Ancak birinci kategorideki gibi bu da kadın olgusunu değiştirmek için yetersiz bir tavidir. Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis bu kategori sanatçıların neden güçsüz olduklarına şu biçimde değiniyorlar:

*“Gelgelelim, kadınların ana-akım kültürde kabul görmeyen içsel bir yaratıcılığa sahip olduğunu savunması bakımından, bu da özcü bir tavidir. Dolayısıyla bu strateji de hem sanat tanımlarını üreten hem de kadınları ezen yapısal koşulları değiştirme noktasında ancak sınırlı bir güce sahiptir. Kuşkusuz bu tür sanat üretiminin önemsiz olduğunu söylemek istemiyoruz; niyetimiz yalnızca, kurumsallaştırılmamış bir sanat stratejisinin gücünün sınırlı olduğuna dikkat çekmek.”<sup>15</sup>*

3. kategori ise hakim olan kültür düzenini bir bütün ve sarsılmaz bir yapı olarak görüp, kadının kültürel etkinliğinin yok olduğunu yada bu düzenin dışında kaldığını savunur. Özel feministliğin nesnelleşememesine bir tepki olarak ortaya çıkar. İlk iki kategorinin kadının toplumdaki konumuna dair yeni bir yorum getiremediği görülür. Burada ilginç olan ise, kendi içinde farklı iki kutbun, üçüncü kategori içerisinde ikiye ayrılmasıdır. Bu kategorinin temelini ‘ayrılıkçı’ (sanat dünyasıyla özdeşleşmeyen), hem de feminist olmayan (tesadüfen kadın olarak doğduklarını savunan) kadın sanatçılar oluşturur. Bunlar, 1. kategorinin yeniden ürettiği ataerkillik ile mücadele olanağıdır. Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis bu sanat tipi için şu şekilde yorum getirmişlerdir:

*“Bu sanat tipinin olumlu etkilerinden biri, kadınların kendi duygularını ve tavırlarını irdelemelerine olanak tanınması, böylece birbirlerine besledikleri sevgi ve güveni keşfetmekten ötürü kendine saygı ve gurur duygusu geliştirmelerini sağlamasıdır. Bunun verimli etkilerinden biri de, ataerkil kültürün pekiştirdiği, kadın olmaktan duyulan yıkıcı hoşnutsuzluğa darbe vurmasıdır. Ancak, ayrılıkçı tavır bu kendini onaylamanın tersine işlediğini gösteren bir örnektir: çünkü bu olumlu (lezbiyen) kadın imgelerinin kendileri de önceden oluşturulmuş ‘kadın’ kavramına dayanır.”<sup>16</sup>*

Bu kategoride yapılanlar da kadınlıkla ilgili yeni bir kavram getirmiyor, kadın kültürünü ana-akım kültürde ayrı bir yere yerleştiriyordu.

Bu kategorinin 2. grubu ise feminizmi amaç değil araç olarak ele alır. Bu kategorideki sanatçılar, kimliklerini ‘kadın’ olarak tanımlamaktan ziyade, tesadüfen kadın olduklarını düşünen ve işlerinde bunu ön plana çıkarmaya çalışan kimselerdir. Bu kategoride yer alan Rosaline Drexler (1926) kadın sözcüğünün ürettiği eserin değerlendirilmesini etkilemediği sürece kadın sanatçı olarak anılmaya itirazı olmayacağını açıklamıştır. Kadınları eserlerinde parçalamasıyla bilinen Willem de Kooning’in (1904-1997) karısı Elaine de Kooning de (1920-1989) bu grubun içindedir ve sanata bakış açısı şu şekildedir:

*“Bizler, tesadüfen kadın ya da erkek olarak doğmuş sanatçılarız, tıpkı tesadüfen sahip olduğumuz başka özellikler gibi: uzun boylu, kısa boylu, sarışın esmer, mezomorf, ektomorf, siyah, İspanyol, Alman, İrlandalı, asabi, ılıman vb. Bunların hiçbirinin sanatçı oluşumuzla ilgisi yok.”<sup>17</sup>*

Rosaline Drexler ve Elaine de Kooing gibi sanatçılar üretimlerinin toplumsal bir bağlama yerleşmiş olduğunu açıkça reddederler. Ancak yaptıkları işlere bakıldığında reddetmedikleri, kabullendikleri ataerkillik, açıkça toplumsal konuları ele alan diğer kategorideki kadınların kuramsallaşamama ve yeni bir kadın kültürü yaratamama sorununa bir tepki gibi, eleştiri yapmak yerine topluma göre sanat yaptıklarını gösterir.

Topluma ayak uyduran sanat üretimlerinin sanat üretimi olmadığını söylemek ağır bir yargı olacaktır ancak, eğer sanat kadına ve kadın sanatına bakışı değiştirme iddiasında olacaksa, o zaman topluma göre değil, topluma rağmen de yapılabilmelidir. Ümit İnataçlı da bu konuya çok önem verip, ele almıştır:

*“Neye kızmış gençlerimiz? ‘Sanat toplum için değil topluma rağmen yapılmalıdır. Çünkü sanatın ütopyası yeni bir toplum yaratmaktır.’ İşte bu vurgulamamı beğenmediler. Bir sanatçının toplumun cehalet oranına göre sanat yaptığı tarih boyunca görülmemiştir.”<sup>18</sup>*



*Şekil 1.3: Rosaline DREXLER (1926- ), Galip, 1965*



*Şekil 1.4: Elaine de KOONING (1918-1989), Baküs (Dionysos), 1978*

4. kategoride olan kadınların sanat pratiği ise kadınları ataerkil düzen içinde bu düzenin çelişkilerinden yararlanabilecek bir statüye koyar. Burada sanat üretimi mevcut toplumsal çelişkiler kullanılarak yapılır. Sonuçta kadın ataerkil sistemin içinde yönlendirilmiş, özgür



olmayan bir varlıktır. Feminist ilkelerle sarsılsa da, ataerkil düzeni yıkabilmenin yolu kör göze parmak sokmak değil, kör gözleri açmaktır. Bundan ötürü daha önce öğretilen imgeleri yok sayıp, kadın imgesini eserin içinde ve aracılığıyla inşa eder. Bununla beraber anlamların toplumsal olarak inşa edildiğini vurgularlar ve kalıpların toplumsal gerçekliğin şekillendirilmesindeki önemini ve işlevini gösterir.

Bu kategorinin özelliği, sezgiyi bilgiyle geliştirip, öznel yani bireysel dışavurumlardan uzak durulması yönündedir ve üretilenlerin topluma ve siyasete bağlı olup, yaratılan imgelerin sorumluluğunu üstlenen sanat eserleriyle insanları yeni kalıplara sokmaktansa, izleyiciyi anlam tüketicisinden etkin bir anlam üreticisine dönüştürür.



Şekil 1.5: Mary KELLY (1941- ), *Doğum Sonrası Belgesi*, 1973-1979

Bu kategoride yer alan Mary Kelly (1941), “Doğum Sonrası Belgesi” çalışmasını şu şekilde açıklamıştır:

*“Annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğü yapı sökülmesine uğratar. Ruhsal süreçlerin keşif planlarını çıkararak, anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar. İşin, bir dizi saydam kutuda teşhir edilen bölümü (Documentation 3), anne ile çocuğu arasındaki konuşmaların kayıdır; konuşmalar çocuk okula başlamak üzere aileden ayrılacağı sırada gerçekleşmiştir. Her kutu çocuğun çizdiği bir deseni, sözlerini, annenin*

*tepkisini ve annenin günlüğünü içerir. Bu bilgiler, 'annelik' (ataerkil) çerçevesinde annenin öznelliğinin inşasını açıklayan Lacancı bir psikanalitik metinle desteklenir. Bu yöntem izleyicinin birden fazla durumu kurgulamasını sağlar.”<sup>19</sup>*

Bu kategoriler ilk kez Laura Mulvey tarafından, *Wedge*'de (2.sayı, İlkbahar 1978) yapılan bir söyleşide geliştirildi.

Büyük feminist sanatta, bir bireyin sezgisel yollarla ve bilgi ile kendini geliştirmesini sunmasına tanık oluruz. Kadınların nesnelliği yakalama şekli, sanatsal açıdan çağdaş sanatta erkekleri de etkiler. Çağdaş sanatta feminizm için söylenebilecek, batı sanatında ataerkil sanatın ölmesindeki en büyük etken olduğudur. Farklı metotlar ile yaklaşımlar da feminist sanatta yapılan işler tüm kadınlara yöneliktir.

### 1.3 Bölüm Özeti

“Feminizm ve Sanat” bölümünde ilk etapta nesnel ve öznel sanatın nasıl olabildiğine neredeyse hiç değişmeyen Antik Yunan modelleriyle değindim. Sanat eseri kadar kendi karakterini de tasarlaması gereken sanatçıların öznel veya nesnel sanat üretimini gerçekleştirebilmek için oluşturması gerektirdiği benliği ne ölçülerde ve neden olduğunu anlattım.

Bölümün “Modern Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm” parçasında ise kadınların o dönem yavaşça parladığını ancak toplumsal gerçekliklerden ötürü en başta model olarak çok daha değerli olduklarını savundum. Bunun sebebini, sanatın geçirdiği büyük değişimde tarih veya dini resimler gibi konu anlatımı olan çalışmalar önce yine kaygılar barındırsa da toplumsal veya kişisel çalışmalara bırakmasındandır. Bu bölümde flanuer gerçeğini anlatırken kadınların o kavramdan mahrum kalmasının modern süreçte kadın sanatçıları nasıl etkilediğini savundum.

Son parça olan “Çağdaş Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm”de ise kadın sanatını dört ayrı kategoride anlatırken, özellikle feminist tarihçiler ve sanat eleştirmenlerinin Nietzsche ve Schopenhauer’dan oldukça faydalandığını gözler önüne sermeye çalıştım. Feminist eleştirmenler de sanatçının nesnel olanını, histerik olmayanına değer veriyordu; ve kadın sanatçıların yakalaması gerektiğini savundukları nesneliği yakalayamadıklarında yapılan çalışmaların ne anlam ifade ettiği ve edemediğini bu kategorilerden faydalanarak anlattım.

## 2. MODERN SANATTA KADIN ve KİMLİĞİ

Aldous Huxley “Algı Kapıları” kitabında kimlik sanatı üzerine yapılan sanat eserlerini şu şekilde değerlendirmektedir:

*“Gerçek hayatta insan tasarlar, Tanrı yönlendirir. Plastik sanatlarda ise birinci adım -yani tasarım kısmı- konu olarak önceden verilmiştir, ama yönlendiren -ki sonuçta bu sanatçının tabiatıdır- (en azından tarih, portre ve gündelik hayat tasvirlerinde) yontulan ya da çizilen kıvrım tasarımıdır.”<sup>20</sup>*

Nietzsche öğretilerinden Modern sanat öncesi sanatçıya eserlerinde verilen konuları ele alıp, temsilcisi olduğu akıma göre teknik açıdan etkisinden bahsedebildik, ancak modern sanat ile beraber mimesinin (taklit, yani Sokratesçi sanat) yerini benzetme (Apolloncu) sanata bıraktığı anlaşılıyor. Nietzsche Apolloncu sanatın bireyleşmeyle gerçekleştirebileceğini ve sanatçının kendini keşfedip bu keşif üstünden ancak ruh hali ve özneliğiyle etik bir tutum edinerek kendini ifade edebilir. İfadelerinde evrensellik olmak zorunda değildir hatta hedef nesnel olan işler yapmak olmaya da bilir. Bu tutum adına önemli olan, güzeli sunmaya özen göstermektir. Güzeli de evrensel algıda oturtulan imgelere göredir çünkü bu tutumdaki sanatçı etik olmak zorundadır. Nietzsche Apollon’cu sanatçı tipinin nasıl bireyselliğini oluşturması gerektiğini şu sözlerle açıklar:

*“Bireyleşmenin bu tanrılaştırılışının, genel olarak buyrukçu ve talimatlar veren olarak düşünüldüğünde, tek bir yasası vardır; bu da, bireydir, yani bireyin sınırlarının korunmasıdır. Helenci anlamıyla ölçüdür. Etik bir tanrı olan Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de kendilerini bilmelerini ister. Böylece, ‘Kendini bil’ ve ‘Ölçüyü kaçırma!’ istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla at başı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asıl daymonlarıdır.”<sup>21</sup>*

Fotoğraf makinesinin gelişimiyle kimlik üstüne çalışan sanatçıların anatomi ve konu anlatım kaygısı yerine flaneur’ün gözlemlerini, bohem’in hayatını veya dandy’nin düşüncelerinin aktarımlarını izlemeye başladık. Baudelaire’in “Modern Hayatın Ressamı”nda tanımları bulunan flaneur, bohem ve dandy’nin sanatsal sunumlarında sanatçının çalışkanı yerine gözlemleyeninin nasıl ön plana çıktığını görüyoruz. Buda sanatçının sadece işlerinin yanında toplum içindeki kimliğinin de ne denli etkili olması gerektiğinin göstergesidir ki bu sebepten ötürü, biyografi filmleri veya kurgu romanlarında bu tip sanatçı türü ön plana çıkar, çünkü artık sanatçının kendisi de modern sanattan sonra bir sanat eseri haline gelmiştir. Bu oluşan

kimliklerin ortak özellikleri dionysian yaşam tarzını benimsemeleridir. Nietzsche'nin Dionysos sanatçı tipi için sarf ettiği sözcükler:

*“Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur: tüm doğanın sanat gücü, ilk-bir'in en üstün hazsal doyumunu için, burada esrikliğin ürperişleri arasında açıklamaktadır kendini. En kaliteli çamur, en pahalı mermer burada yoğrulur ve yontulur; ve Dionysosçu dünyalar sanatçısının keski vuruşları arasında çınlar Eleusis Mysterionlarının seslenişi: Diz çöküyor musunuz, milyonlar? Yaratıcını seziyor musun, dünya?”*<sup>22</sup>

Modern sanatın ilk evresinde kadın izlenen, erkek ise izleyendir. Bu sebeptendir ki kadının konu olarak alınması kimlik çalışmalarında yaygındır. Apolloncu üslupla kadını toplum içindeki yerine göre sunmak modern sanatta kimlik sanatının başlangıcıdır. Apolloncu üslupla yapılan çalışmaların gerçekleştiği mekanlar iki kategoriye ayrılır. Griselda Pollock, Baudelaire'in kategorilerini kullanarak bu kategorilerin bir planını çizdi. Hanımefendiler: Tiyatrolar, parklar. Düşkün kadınlar: Tiyatro kulisleri, kafeler, genel evler, sarhoşluğun olduğu yerler. Kadın sanatçılar sadece hanımefendilerle ilgili resimler yapabiliyorlardı. Modern sanatın ilk evresinde ise, erkek sanatçıların esas yükselen işleri düşkün kadınlar hakkında olmuştur. Baudelaire yeraltı dünyasının sanat için ne kadar önemli olduğunu şu vurguyu yapmıştır:

*“Sanat dünyasını, dört yüzyıldır mahkum olduğu akademide belirtilen tanrısal sahnelerin ezici zanaatından özgürleştiren, işte bu modern kentin ışıl ışıl çirkinliklerinde sanatçının keşfettiği güzelliştir. Modern destanı tanrı ve tanrı adına hükmedenlerin katından, metropolün yer altına, bu alemin kahramanlarına iner. Sanat ve edebiyat, ilk bu kahramanların çerçevesinde evrensel çehresini fark eder.”*<sup>23</sup>

Freud'un ailesi için yapılan “Bireyin Yüzyılı” belgeselinde insanların 1. Dünya Savaşı için halkların nasıl kontrolden çıktığını şu şekilde anlatıyorlar: *İktidarı elinde tutanlar, kitlesel demokrasi çağında tehlikeli kalabalıkları kontrol etmek için, devletler de 1. Dünya Savaşı'ni çıkarmak için Freud'un teorilerini kullandılar. Freud, insanların rasyonel değil irrasyonel olduğunu ve zihnimizin gizli kutusundaki öldürme ve seks arzularının varlığını bir uyarı olarak gibi yazdı. Eğer kutu açılırsa büyük katliamların çıkacağını ve insanların durdurulamayacağını anlatırken, politikacıların kendi çıkarları için istedikleri 1. Dünya Savaşı (1914-1918) sürecinde bu kutuyu açtıkları, ancak vahşetin önüne geçemedikleri de biliniyor.*<sup>24</sup> Buna tepki olarak dünyada artan şiddet ve cinsel istek eğilimi, sanatçıyı da nesnel sanat yapmaya itti.

Eserlerde anatomi ve perspektif kaygısı tamamen yerini estetik ve görüş algısına bıraktı ve sanatçılar işçilikleri yerine düşüncelerini estetikleştirmeye başladılar. Sokrates sanatındaki sanatçıya öğretilen, tanrının ona doğuştan bir yetenek verdiğidir; düşünmesine lüzum olmadığı ve zihnini geliştirmek yerine sadece bileğini ve gözünü geliştirip taklit yapması gerektiğidir. Modern sanat ilerledikçe sanatçılar –özellikle 1. Dünya Savaşı sonrası – şiddetli şekilde düşünmeye başladılar ve kimlik sanatını kullanarak cinsellik, ölüm, medeniyet gibi konulara Dionysos sanatıyla yaklaşmaya başladılar. Nietzsche Dionysos sanatçı tipinin nasıl nesnellığe ulaşabildiğini şöyle açıklar:

*“Dionysosçu sanat da bizi var olmanın bengi hazzına ikna etmek ister: ancak bu hazzı görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aramalıyızdır. Ortaya çıkan her şeyin acılı bir yok oluşa hazır olması gerektiğini bilmeliyizdir; bireysel var oluşunun korkunçluğunu görmeye zorlanırsınız ve durup kalmamalıyızdır: metafizik bir avuntu, değişen figürler çarkının geçici olarak dışına çeker bizi.”*<sup>25</sup>

Antik Yunan sanatında Apollon etikliği, Dionysos ise esrikliğiyle vardır. Dionysos sanatı için önemli olan bir kural, oluşturulan öznelliğin yıkılıp yerine nesnellığın geçmesidir. Sanatçı karakteri bir damla delilik, bir damla hastalık ister. Yani karakter gelişiminden önce onu tetikleyecek unsurlara ihtiyaç duyar. Ancak Dionysos sanatında bu unsurların varlığını yitirmesi ve yerini esrikliğe bırakması gerekir. Bu esriklik alkolik olmak manasına gelmez. İnsan karakterindeki en büyük kusurlardan biri, ahlaka verdiği ölçsüz değerdir. Bunu yıkmak ister ancak bağımlısı olmuştur. Ahlakı ve ahlakın getirdiği utangaçlığı alkol veya onun gibi egoyu yücelten maddelerle aşmaya çalışır. Dionysos karakteri ahlak gibi kelimeleri sözlüğünde barındırmaz ve utangaçlığa da yer yoktur. Çünkü kendisiyle alakalı düşünceleri, ‘ben’i öldürerek yok etmiştir. Tavriyla, işleriyle çevresindeki insanları kendilerini bulmaları ve ifade edebilmelerini sağlayacak şekilde sarhoş eder. Bu yüzdendir ki esrik sanatçı nesnellığıyle insanları kimi zaman çıldırtarak, kimi zaman güldürerek, kimi zaman da üzerek yardım edebilen sanatçıdır. Dünya savaşlarının başladığı en ahlaksız yıllarda insanları uyandırmak için gereken sanatçı türü buydu diyebiliriz. Uzun bir süre kimlik çalışanlar, modern sanatta bu zihniyetle çalıştılar.

Flaneur’ün avareliğinde onun bakış açısıyla yakaladığı kimlikler bizim insana olan bakış açımızı genişletebilir. Diğer türlü burjuvaya yapılan işlerde ancak burjuvazi dilinde yalancı eleştiriler duyabiliriz. Çünkü eser burjuvaya satılmak için üretilmiştir. Dandy sanatçısının kendisi sanat, bohem sanatçının ise hayatı sanattır. Sanatı evrensel düzeye taşıyan noktaları

ıskalayan bu iki sanatçı tipini ayıran özellikler şöyledir; dandy kendini kurmayı, bohem ise kendini dışa vurmaya marifet sayar. Ancak kimlik sanatında flaneur ikisine de benzemez. Yaşam tarzı Bohem olmasına karşın işleri insanlar hakkındadır, kendi hayatı hakkında değil. Baudelaire dandy ve zıt kardeşi bohem'in nasıl yok olduğunu açıklarken flaneur'ün hayatta kalışını şu sözlerle açıklar:

*“Dandy Baudelaire'in edebiyatında modernizm efsanesinin alegorisidir. Sanatın toplumsal tasavvurlardan, siyasal davalardan, ahlaki ideallerden, bilimsel ilerlemeden ve giderek sanatçı benliğinden arınmasını canlandırır; sanatçının dehasını, kutsal iradesini, sanat eserinin biricikliğini yüceltir. Formların ve imgelerin kurtuluşunu simgeler. Modern topluma uymayan sınıfsızlığıyla olsun, arkaik aristokratlarıyla olsun sanatın özerklik sevdasını yaşatır. 19. yüzyılda sanat estetikleşir. Başka kurumlardan uzaklaşır. Ve uzaklaştıkça kendisi bir kurum kimliğine bürünür. Zamanla bu süreci temsil eden dandy'e ihtiyacı kalmaz. Nitekim dandy zıt kardeşi bohemle birlikte 1871 Paris Komünü'nün hercümerci içinde tarihe karışır. Ama Baudelaire'de modernist estetiğin bir başka kahramanı daha vardır ki o hala direnmektedir. Flaneur.”<sup>26</sup>*

## 2.1 Modern Sanatta Kadının Objeleştirilmesi

Kadının model olarak objeleştirilmesi herhangi bir natürmortta armudun sunduğu hissiyatsızlığı çağrıştırır, çünkü orada kadının birey olarak kimliği önemsizdir ve bu noktada eserin şairaneliği değil tarihselliği ön plandadır. Kadının objeleştirildiği kimlik sanatındaki eserlerde tarihsel konular, dönemdeki kadının toplum içindeki imgeselliği (herkes tarafından kabul edilen) ve işçilik üstünedir.

Sokrates sanatının batı Avrupa'daki dört yüz yıllık hükümlüğü sona erdikten sonra da kadını objeleştirme, Apollon sanatı üzerinden devam etmiştir. Kadınların empresyonist(1870-1890) üslupla tarihsel konular üstüne değil, toplumsal konuları üstüne çalışmalar yapılmaya başlamıştır. Modern sanatın ilk evresinde kadın izlenen, erkek izleyendir. Apollon sanatı bir akıma mensup olup kendini kabul ettirmiş sanatçı kimliğiyle yürür. Dandy sanatında bireyin kendini kurması ve bu kurgunun aktarımı onun sanatı olmalıdır. Dandy yaşam tarzının katı kurallarıyla beraber sanatı sanat olduğu için yapar. Aristokrasinin yerini burjuvaziye bırakmasıyla doğan dandy, Apollon sanatındaki özneliği benimser. Dandy sanatında burjuvaziye hitap etmemek çok önemlidir. Ayrıca satma kaygısı yoktur ve yapıtlarının kendileri gibilerle beraber bir market içinde değerlendirilebileceğine inanırlar. Dandy üstün ve yargılanamaz olduğunu düşünür. Dandy erkek olmalıdır, hem de ataerkil düzenin üretimi bir erkek. Bu yüzden de kadını objeleştirmesi çok doğaldır. Kendisi ve sanatı, aktarılan kadından çok daha önemlidir. Baudelaire'in gözünde dandy şu şekildedir:

*“Dandy, burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirme saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında, artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiliyor. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tipleştiriyor.*

*Baudelaire'in gözünde dandizm gizemli bir örgüt; disiplinli son derece katı bir din. Ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrini. Özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültürü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmamanın gururu...”*<sup>27</sup>

Modern sanatta bir akıma mensup olup kendini kabul ettirmiş ressamın ise, modelleri kendi hayatlarından gerçek kadın figürleri bile olsa, tablolarındaki halleri kendilerine ne hissettirdiği, düşündüğü veya o kadınların kim olduğuna yönelik değil, toplumdaki imgesel ezber gerektirir. Bu ezber ve empresyonist üslubun (kimlik sanatında) zamana damga vurduğu işlerde



kadın izlenen bir canlıdır ve de bu dönem sanatçıların öznel bir üslupla işçiliklerinin ön planda olduğu bir dönemdir.

Batı sanatına bakıldığında usta-çırak sistemi yerini önce akademiye bırakmıştır, daha sonra ise genellikle okulu bırakanlar değerli sanatçılar haline gelebilmişlerdir. Çünkü eğitimin verdiği kısıtlamalar sanatçının nesnel olana yaklaşmasını zorlaştırıyordu. Modern sanatın başındaki sorun sanatçının daha önceki dönemler gibi özgür iradeleri dışında çalışmasıdır; bunun sebebi de modern eğitim sistemidir diyebiliriz. Eğitimin onlara dayattıkları, özgür iradelerinde kadınların objeleştirilmesine sebep oluyordu. Bu kişiler büyük ustalar da olsa, sanatçının anarşist tarafından gelen erdeme nadiren sahiptiler.



Şekil 2.1: Edgar DEGAS (1834-1917), Tecavüz, 1868-1869

Degas, düşkün kadın kategorisinde genelevleri de işlemiştir. Pratik olarak bakıldığında genelevlerde tecavüz olamaz çünkü yasal olsun veya olmasın orası bir iş yeridir ve kadının işi para karşılığı sevişmektir. Ancak resmin adının “Tecavüz” olması somut anlamda mesleğe karşı yapılan çok net bir eleştiridir. Daha önce belirttiğim gibi barmen, hayat kadını, metres, dansçı gibi düşkün karakterlerin sergilendiği kimlik resimlerinde sık kullanılan bir kalıp vardı; güçsüz ve mutsuz kadınla güçlü burjuva erkeğinin eserde birleşmesi. Bu resimde de yapılan eleştiri şöyledir; kadın para kazanıyor olsa bile bu soyut bir tecavüzdür. Bu yüzden Degas’ın fahişesi mutsuz ve ümitsizdir.

### 2.1.1 Modern Sanatta Kadını Objeleştiren Sanatçılar

Empresyonist yorum sanatçıdan sanatçıya değiştiği ve her sanatçı eserinde kendinde oluşan duyguyu ve izlenimi anlattığı için, meydana getirilen edebî eser, yazarın, şairin veya ressamın kişiliğine dair izler taşır. Sanatçının üslubu doğayı ve/veya insanı objeleştirmek üzerinedir. Ancak, empresyonist üslupla kimlik sanatı yapanların özgürlükleri kısıtlıdır.

Düşkün kadınlar ve hanımefendiler kategorilerinin belli kuralları vardır. 1. kural, kadının izlenen, erkeğin ise izleyen olma kuralıdır. Yani kadının o eserlerdeki varlığı, burjuva erkeği ve ressamı yüceltmek içindir. 2. kural ifadeler üzerinedir. Tuvalde barmen, metres, fahişe, dansçı, kulisteki aktris gibi kadınlar burjuva erkeğinin yanına iliştilirken, suratlarına işlenen korku, aşağılanma, çaresizlik gibi ifadelerle de, bir yerde resmin müşterisinin, yani burjuva erkeğinin gücünü hatırlatır. 3. kural toplumsal kimliklerin ifadesiyle ilgili kaygılardır. Eser, bulunduğu ortamı ne kadar iyi anlatırsa o kadar değerlenir çünkü algıda seçicilik henüz söz konusu değildir. Mesela burjuva kadının, barmen kadının, hanımefendinin, fahişenin, dansçının, aktrisin kıyafetleri bize o tarihi anlatır. 4. kural ise yer, zaman ve mekan kaygısıdır. Opera/tiyatrolar kulis ve localar diye iki ayrı şekilde resmedilir. Kuliste düşkün kadın, locada ise hanımefendi vardır. Kafe, bar, genelev gibi yerleri ayırırken açık ve kapalı alan ayrımı yapılır. Buralara ait olarak sunulan 'düşkün kadın'da kendi içinde iki ayrı kategoriye ayrılır. Kafelerde metres ve köle kadınlar, barlarda ise kurtizanlar (fahişe, barmen gibi) avare güzelliklerinin bin bir çehresiyle resmedilir. Park resimlerinde kullanılan hanımefendiler ise doğayı çekici göstermek için oradadırlar. Dönemin flaneur'leri de benzer konuları ele alırken daha rahatlardır. Flaneur her daim nesnel sanat yapar, bir empresyonistin kimlik sanatı kategorisindeki işleri ise bol kurallı ve öznel. Bu yüzden Sokrates sanatının yok oluşundan sonra ilk değişimi gerçekleştiren empresyonistler Apollon sanatıyla yürümüşlerdir diyebiliriz.

Daha önce anlattığım gibi Apollon sanatı öznel olmak zorundadır ve en büyük kural kendini yaratıp, etik (kuralcı) olup, yarattığın 'ben' ile sanatını yansıtmaktır. İlk kategori yani hanımefendiler kategorisi için Renoir, Monet ve Manet'ten örnekler vereceğim. Park ve tiyatroların loca mekanlarında, dönemin kadını üstüne yapılan kimlik çalışmaları iyi birer örnektir. Bu hanımefendilerin kıyafetleri ve buldukları mekanın dekorasyonu toplumsal kimliklerin ifadesiyle ilgili kaygılardan ötürü özenle yapılır. En önemlisi de, toplumun o devre ait kadın algısı 'çocuğumun annesi böyle olmalıdır' şeklindedir ve bunun dışında da ikinci bir kadın algısına olanak yoktur.



Şekil 2.2: Pierre Auguste RENOIR (1847-1919), Madame Monet ve Oğlu, 1874



Şekil 2.3: Edouard MANET (1832-1883), Argenteuil'deki Bahçelerinde Monet Ailesi, 1874

Paris'in gürültüsünden uzak sakin bir yaşam için idealdir Argenteuil. Monet daha önce kaldığı bu yere arkadaşlarını, yani Renoir ve Manet'yi davet ederek onlarla fikir alışverişinde bulunurdu. Madam Monet ve oğlunun bahçedeki ünlü portreleri, Manet ve Renoir tarafından bu buluşmalar esnasında yapılmıştır. Bu iki resmin ortak yanı izleyiciye, Paris'ten uzak (Argenteuil demiryoluyla Paris'e çok yakındır) kırsal bir yerde yaşamın hayalini sunmaktır. Bu noktada yakınlaşmış anne ve çocuk, horozun doğallığı ve babanın şehirdeki yorucu iş yerine bahçeyle ilgilenmesi ideal bir yaşamı simgeler. Kadının buradaki objeliği de beyaz naif kıyafetiyle ilgiyi üstüne çekmek ve kırsal alandaki ideal yaşamı sembolleştirmek içindir.





*Şekil 2.4: Claude MONET (1840-1926), Camille Monet Bahçe Bankında, 1873*

Bu resimde karısını kullanan Monet, izleyiciye dönemin modasını aktarır. Resmin ne zaman yapıldığına dair bilginiz olmasa da, Camille Monet'in babası Eylül 1873'te ölmüştür. Şemsiyeli kadın ve sararmış çiçeklerden de son bahar havası olan bu resmin yılının tahmini de Camille Monet'in üzgün ifadesinden anlaşılabilir. Genelde çevreyi, doğayı ve dönem insanını aktaran Monet, karısının üzgün ifadesiyle empresyonist izlenimde duygu yüklü bir an yakalar.



*Şekil 2.5: Pierre Auguste RENOIR (1847-1919), Loca, 1874*

Renoir bu çalışmasında modeli Nini Lopez ile kardeşi Edmond'u model olarak kullanarak, hanımlar kategorisindeki hanımefendi ve beyefendilerle dolan Paris tiyatrolarının özünü sunmaya çalışmıştır. Erkek gayet ciddi bir ifadeyle tiyatroyu izlemekle meşgulken, kadın ise resme olan ilgiyi arttırmak için oradadır ve poz verir. Başka bir deyişle, Renoir'ın kadınının o tiyatrodaki bulunma amacı oyunu izlemek için değil, kendini göstermek içindir. Bu resim, kadın izlenen, erkek izleyen kavramına o dönemden ideal bir örnek oluşturur. Kadının sahnelenen oyunu izlemek gibi bir kaygısı yoktur, erkeğin ilgiyle izlediği oyuna kadın ilgisizdir, çünkü erkek kadar akıllı ve kültürlü olması kadından beklenmemektedir. Griselda Pollock bu konu hakkında şu yorumu getirmektedir:

*“Renoir, bu tabloda sahneyi oluşturan görüntü ile kadının sunduğu görüntüyü, açıkça belirtmese de erkek olduğu varsayılan izleyici için bir araya getirir.”*<sup>28</sup>

2. kategori yani düşkün kadınlar kategorisinde mekanlar bu sefer tiyatro/opera locaları yerine, kulisler, parklar ve bahçeler yerine de kafeler, barlar ve sarhoşluğun olduğu yerlerdir. Bu tarz işler sanatsal açıdan daha ön plandadır. Hayatın daha içindeki sanatçılar hanımefendileri değil de, düşkün kadın diye etiketlenen kadınları resmediyordu. Dansçıysa kuliste, fahişeyse genelevde, metresler de kafelerde, suratlarındaki üzgün ifadeyle resmediliyordu.

Burada belki altını çizmemiz gereken en önemli nokta şu ki, dönemin kadın ressamının butarz bir çalışma yapmasına hiç imkan yoktu, çünkü bu tarz çalışmalar yapabilmelerine imkan sağlayacak karanlık mekanları gözlemlemesi kesinlikle hoş karşılanmayacaktı. Çünkü o mekanlara girmesi düşkün kadın olarak damgalanmalarına sebep oluyordu ve bu yüzden modern sanatın başında en önemli eserlerde anlatılan konulara hakim olamıyorlardı. Bu yüzden sanatta, hem nesne hem de özne olarak, ikinci planda kalmaya devam ettiler. Griselda Pollock bu konu hakkında şu yorumu getirmektedir:

*“Marie Bashkirtseff, günlüklerinde arkadaşlarıyla gittiği bir maskeli balodan söz eder; bu baloda aristokratların kızları kostümlerinin arkasına gizlenerek tehlikeli oyunlar oynar, sınıflı toplumsal cinsiyetlerinin onlara yasakladığı cinsel özgürlüğün tadını çıkarırlar. Ancak hem muğlak toplumsal konumu, hem de kadın cinselliği konusundaki standart ahlaki kuralları kınaması dikkate alınırsa Bashkirtseff'in kaçamağı sadece normun geçerliliğini kanıtlar.*

*Maskeli balo ya da müzikhol gibi yerlere gitmek burjuva kadının prestiji ve dolayısıyla kadınlığı için ciddi bir tehdit oluşturuyordu. Bir hanımefendinin saygınlığı yalnızca bakışla kurulan temasla bile lekelenabiliyordu; çünkü görmek ve bilmek arasında sıkı bir bağ vardı.*

*Burjuva erkeklerle başka bir sınıfın kadınlarının bir araya geldikleri bu öteki dünya, burjuva kadınlar için yasak bölgeydi.”<sup>29</sup>*



*Şekil 2.6: Edouard Manet (1832–1883), Folies-Bergeres'de Bir Bar, 1881*



*Şekil 2.7: Edouard MANET (1832–1883), Folies-Bergeres'de Bir Bar, 1882*

Yukarıdaki resimler, Manet'in ölmeden önce yapığı son kimlik resimleridir. Burada barmen kadının müşterisiyle diyalogunu resmetmiştir. Barmen bir kadın, düşün kadın



kategorisindeydi. Günümüzde dahi bir kadının barmen olması seksüel objeliğinden kaynaklanır, çünkü bu tarz bir mekanda erkeğin testosteronu, kadının ise libidosu daha ön plandadır ve bu müşteriye içki satmak için yapılan basit bir oyundur aslında. Özellikle 19. yüzyılda barlarda hedef kitle burjuva erkeğidir.

Yukarıdaki örneklerden ilkinde hüznün ön plandadır. Bu tabloda, Manet'ye olduğu gibi biz izleyicilere de düşen yalnızca gözlemci olmaktır. Barmen bir kadının, burjuva erkeği tarafından her türlü aşağılanmaya maruz kalışı ve sadece bir seks objesi olarak algılanması ve bunun iki taraf için de doğal karşılanması, 19. yüzyılın bir gerçeğidir. Burada Manet'in bu gerçeğe olan tepkisini görüyoruz.

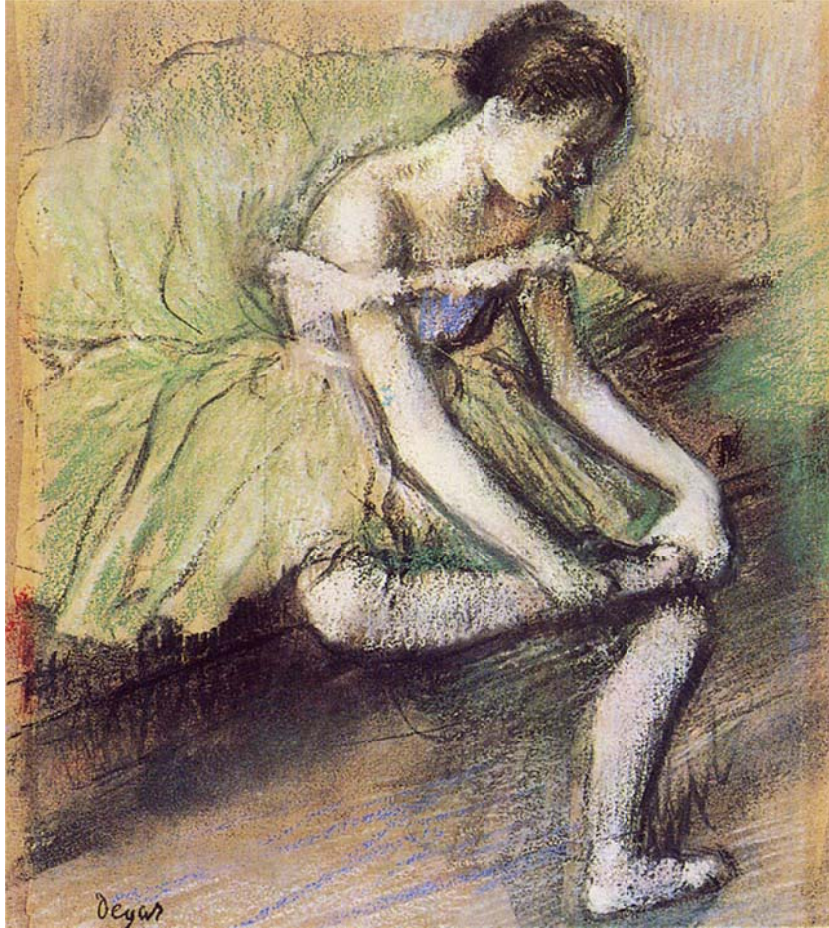
İkinci örnekte (yani hayatında yaptığı son resim) ise nesneleştirilmiş barmen kadın figürünün maruz kaldığı bakışlar ve sözlerin üstünde yarattığı yorgunluğu görüyoruz. Bu kadının kim olduğuna dair tek gözükten şey mesleği, yani barmenliktir. Bıraktığı histe barmenlik üstüne yine dönemin bakış açısını yansıtır, fakat bu sefer bakışlarına maruz kaldığı erkekle yüzleşir. Manet izleyiciye, kadının yüzleştiği gerçeklerin onu ne kadar yorduğunu ve onun bir kadından ziyade bir obje olduğunu, Apollon üslubuyla aktarır.

Bu iki eser arasındaki fark şudur; 1882'de yaptığı daha nesnel bir izlenimci (çünkü kendini de eleştiriyor), 1881'de yaptığı ise genel bir bakış açısıyla ortaya çıkarılmış bir iştir.



Şekil 2.8: Edgar DEGAS (1834-1917), *İki Balerin*, 1879

Düşkün kadınlar üzerine 1870'lerden sonra belki de en çok Degas çalışmıştır. Degas'ın bilinen bin beş yüze yakın eseri vardır. Paris'in yeraltı hayatı üzerine ve en çok da dansçılar üzerine yoğunlaşmıştır. Büyük sanatçının çoğu eserinde düşkün kadın resimlerinde kural gibi olan bir durum söz konusudur. Barmen, dansçı, hayat kadını veya metres resmedileceğinde, mutlaka üst sınıftan bir burjuva erkeğin yanında resmedilir. Burjuva erkeğinin üstünlüğü, resmedilen kadının çaresizliğinde, üzüntüsünde, yorgunluğunda ve korkularında belli olur.



Şekil 2.9: Edgar DEGAS (1834-1917), Yeşil Elbise, 1897

Bu iki resim arasından 12 yıl geçmesine rağmen Degas'ın dansçı kadınları aktarımındaki en kilit kavram değişmemiştir. Yorgun ve bitkin aktarır onları çünkü bizim yaşadığımız zamanda sporcu, müzisyen, dansçı, oyuncu gibi insanların hayatları 19. yüzyıla göre farklıdır. 19.yüzyılda bu meslek gruplarına bugüne kıyasla daha az saygı gösteriliyordu. Dansçı bir sanatçıdan daha çok bir işçiydi – burjuvazinin kölesiydi. Demokrasi daha tam oturmadığından burjuva da eline geçen gücü adeta bir kral gibi kullanıyordu. Manet'in barmen kadını anlatım tarzıyla, Degas'ın dansçı kadını anlatım tarzı benzeşir. Dansçı biri resmedilirken mutsuz, yoğun çalışmaktan yorgun ve umutsuz olmalıdır.





Şekil 2.10: Edgar DEGAS (1834-1917), Kafede (Absinthe), 1873

Kafelerde resmedilen kadınların düşkün kadınlar kategorisindeydi ve bilhassa metres olmalıydılar. Metresler düşkün kadınlar arasında 'araftakilerdir' demek pek yanlış olmasa gerek; zira bir metresin diğer düşkünlerden ayrı olarak beklentisi ve umudu vardır. Erkeğinden güzel sözler duyma ayrıcalığına sahiptir ve karısını terk etmesini ve onunla olmasını bekleme hakkı saklıdır. Tabii ki bu, bugün de olduğu gibi, 19. yüzyılda da pek rastlanılır bir durum değildir. Resmin adından anlaşılacağı üzere, burada metres dönemin popüler içkilerinden Absinthe içiyor olduğu vurgulanarak resmedilmiştir. Çok yüksek alkollü bir içki olan Absinthe'nin bir özelliği, o dönem sanatçılar arasında çok popüler olması ve adeta bir 'sanatçı içkisi' gibi addedilmesidir. Bu meşhur likörün bir diğer özelliği ise halüsinasyon etkisi yaratmasıdır. Kadının şarap, bira veya viski değil de halüsinasyon etkisi yaratan Absinthe içiyor olması, metreslerin içinde buldukları hayal dünyasını sembolik bir anlatımdır da.

Metresin içinde bulunduğu zor hayatın diğer bir simgesi de resimdeki burjuva erkeğinin masanın tam ortasında oturuyor oluşu ve masaya hakimiyetidir. Kadın ise masanın dışına itilmiştir ve yüz ifadesindeki umutsuzluk adamın hayatının tam merkezine hiçbir zaman giremeyeceğinin ifadesidir. Masa hayatı, Absinthe umudu, kadının ifadesi ise metresler adına istediği hayata hiçbir zaman erişemeyeceğini simgeler. Nietzsche'nin "ümit kötülüklerin en kötüsüdür çünkü işkenceyi uzatır" aforizması, bu resimde kendini oldukça hissettirir.

Sanatta objeleştirme bugünden ve dünden bahsetmektir. Tiyatro kulisleri, sarhoşluğun olduğu yerler ve genelevlerdeki işlerinde, Renoir, Degas, Guys ve Manet'in sunduğu kadınlar metres, kurtizan veya köle kesimindedir ve onların yaşadıkları toplumla olan irtibatları veya irtibatsızlıkları, resmedilmiştir. Bir yandan da bu ressamlar eserlerinde kadını gözün merkezine oturtturarak, yani objeleştirerek, esasında bu karanlıkta kalmış mekanları aydınlatma, izleyiciye sunma imkanı yakalamışlardır.

Ancak kimlik sanatında objeleştirme yanında modeli ilhamlaştırmak da oluşmaya başladı. Öznel sanatın sembolü Apollon'un yanına nesnel sanatın tanrısı yani neşe ve kederin tanrısı Dionysos sanatçı tipi de kendini göstermeye başlar. Flaneur, tipik bir Dionysos sanatçısıdır. Ressam izler ve aktarır, fakat flaneur izlemekle yetinmez; o yaşar ve aktarır. Bir flaneur için, eserinde resmettiği model, eserden daha önemlidir. Yani model kişiliği, geçmişi, hayatı ve her şeyi ile oradadır; sadece fiziksel varlığıyla değil. Burjuvaziye bakış açısı diğer resamlara oranla farklıdır çünkü burjuvaziye ihtiyacı yoktur. Onun resim yapmak için tüm ihtiyacı Paris'in sokakları ve alt tabakasıdır. Derdi ne kendi, ne hayat, ne de biridir. Onun derdi şehrin üst ve alt tabakalarındaki salt gerçekliktir. Flaneur ile ressam arasındaki önemli bir fark, onun resim satmaya uğraşmamasıdır. Resimleri satılık olmadığı için çoğunda imza dahi bulunmaz. Baudelaire flaneur'ü şöyle tanımlar:

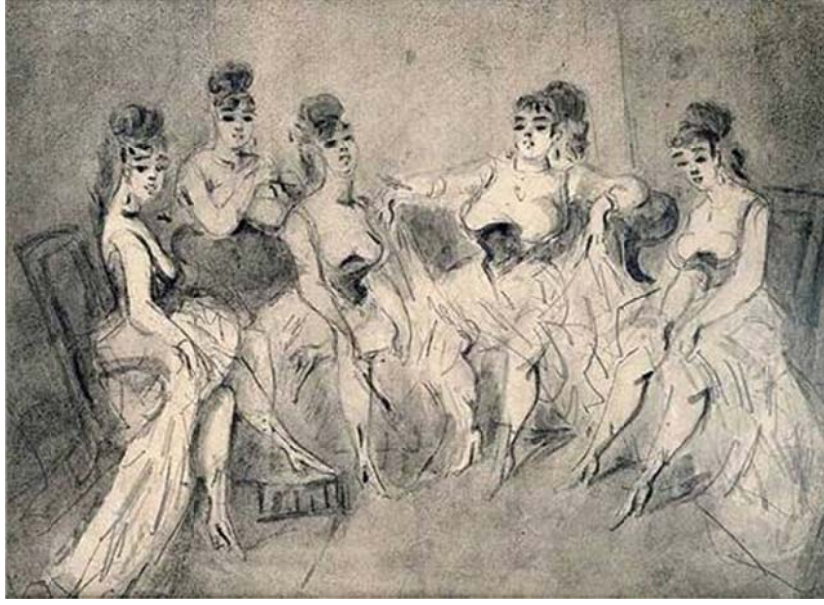
*"Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Tedbil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşları olur. Şaircesine, "hem kendisi, hem uygun gördüğü bir başkası olmanın ayrıcalığının keyfini çıkarır. Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçirir. Onun için 'kapalı' yoktur; eğer varsa gözlenmeye değmediğindedir. Flaneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir."* <sup>30</sup>

Baudelaire'e göre düşkün kadınlar, haydutlar, hırsızlar gibi şehrin alt sınıfı karakterler şehrin kahramanlarıdır ve onların kahramanları da sanatçılardır. Baudelaire'in en çok etkilendiği flaneur, Constantine Guys idi. Guys'a önem vermesinin en büyük nedeni Guys'ın bir sanatçıdan ziyade bir dünya insanı olmasıdır. Baudelaire'in tanımına göre dünya insanı bir yere değil tüm dünyaya bağlıdır. Dünya insanı bütün düzen ve kuralların altındaki gizemli ve meşru nedenleri anlayan bir insandır; sanatçı ise derebeylik sistemindeki bir kölenin toprağa bağlantısı gibi paletine bağlanmış insandır. Baudelaire'in bize Constantine Guys'ı tanıtırken ressam-sanatçı ile flaneur-sanatçı arasındaki farkı şu şekilde anlatır:

*“Bay G. (Constantine Guys), kendisine sanatçı denmesinden hoşlanmaz. Biraz da haklı sayılmaz mı? O tüm dünyayla ilgilenir; yerküremizin üstünde olup biten her şeyi bilmek, anlamak, değerlendirmek ister. Sanatçı manevi ve siyasi dünyada çok az yaşar ya da hiç yaşamaz. Breda semtinde oturuyorsa, Faubourg Saint- Germain'de olup bitenden haberi yoktur. Burada adlarını saymaya gerek olmayan iki veya üç istisna dışında, şunu kabul etmek gerekir ki sanatçıların çoğu hünerli kaba saba insanlar, katıksız zanaatkarlar, köyün zekileri, dar kafalılardır. Dünya insanı, evrenin manevi yurttaşı, onların zorunlu olarak çok dar bir çevreye sıkışıp kalan sohbetinden hemen sıkılır, bunu katlanılmaz bulur. O nedenle Bay G. 'yi anlamaya başlamak için şunu hemen bir kenara kaydedin: Merak, onun dehasının kaynağıdır.”<sup>31</sup>*

Modelin objeden ilhama doğru geçiş sürecinde flaneur'ün eserin arka planında kalması ve bu alt tabakayı resmederken onları kahramanlaştırması, yani güçlü, öz güvenli, mutlu, hayatlarından memnun karakterler olarak yansıtması modern sanatın önceki akımlara göre evrilmesine örnektir. Sanat gitgide halka doğru açılır. Sanatçılar ve flaneur'ler, kahramanlarını halktan ve halkın alt tabakasından alır. Baudelaire'in bu tabakaya ve sanatçıya olan bakışı:

*“Modern konuları ele alan sanatçıların çoğunun kamusal ve resmi konularla, zaferlerimizle ve siyasal kahramanlığımızla yetindiklerini görüyorum.. Oysa başka türlü bir kahramanlık içeren özel konular da vardır... devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler... Paris hayatı şiirle ve harikalarla dolup taşmaktadır... ama biz görmüyoruz. Kahramanların da kahramanına gelince, o modern zamanların sanatçısından başkası değildir.”<sup>32</sup>*



*Şekil 2.11: Constantine GUYS (1802-1892)*

Beş fahişenin bir genelevde şen şakrak, keyifle otururken Guys tarafından resmedilmiş halleri. Hayat kadınlarının mutsuz, umutsuz veya bakışlardan korkan bir halde olmadığı, aksine gerçek bir fahişenin mutlu ve güçlü de olabileceğini, flaneur sayesinde öğreniyoruz. Müşterisine neşe vermesinin, boyun eğmesinden daha önemli olduğuna, fahişenin şehrin kahramanlarından biri olduğunu, flaneur sayesinde hatırlıyoruz.



*Şekil 2.12: Constantine GUYS(1802-1892)*



Guys'ın fahişeyi nasıl da iyi tanıdığına bir örnektir bu resim. Dimdik ayakta, kendinden emin, hatta belki biraz da ukala bir duruşla polisin karşısına geçmiş iki kahraman. Polisler fahişelerin suratlarına dahi bakamaz, sebebi onları hor görmeleri değil, sebebi kendi utangaçlıkları da değil, sebebi tam da bizzat bu kadınlardan utanmaları, şehrin kahramanları karşısında ne yapacaklarını bilememeleridir. Sonuçta, eğer flaneur fahişeyi şehir kahramanı olarak resmedecek kadar salt gerçeklikten bahsediyorsa, o zaman polisi de kötü adam olarak sunması da gayet doğaldır. Charles Baudelaire'den modern hayata dair olan bir şiir:

*“Gönlüm rahat çıktım dağın tepesine,*

*Hastane, hapishane, kerhane, araf, cehennem,*

*Kent görünüyor tüm genişliğince...*

*Seviyorum seni rezil başkent! Orospular*

*Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz,*

*Yazık ki anlamaz bayağı inançsızlar.”<sup>33</sup>*



*Şekil 2.13: Constantine GUYS (1802-1892)*

Muhtemelen operada resmedilmiş olan bu resimde Guys'ın hanımefendiler kategorisine bakışına tanık oluyoruz. Renoir bize operadaki kadını anlatırken, operayı ve opera izleyicisi olmayı rafine bir yere koyup, opera izleyicisi olarak da güçlü bir erkek koyup, bunun üzerinden erkeği akıllı ve güçlü, kadını da yetersiz ve yetersiz olduğu için ilgisiz göstermeyi

seçmişti. Bu resimdeki kadınların gözü operada veya değil, bu pek önemli değil; zira Renoir için önemli olan mesajlar Guys için önemli değil. O bir ressam değil flaneur ve bu yüzden gerçeği, salt gerçeği anlatmak istiyor. Flaneur'e göre aşağılanması gereken bir durum varsa, bu kadının operaya boy göstermeye gelmesi değil, adamın operaya elinde dürbünle gelmesidir. Böylesine sosyal bir ortama sırf arz-ı endam etmek için gelmek, hatta sadece koca bulmaya gelmek niçin kötü olsun? Asıl sorun, sanki opera bir sosyalleşme alanı değil de sadece bir entelektüel alanmış gibi, insanın insan olmasından gelen salt gerçeği örtüp saklayan, bu da yetmezmiş gibi bir de erkeği üste çıkarıp kadını aşağı iten bu samimiyetsiz anlatımdır.

## 2.2 Modern Sanatta Kadının İlhamlaştırılması

Plastik sanatta perspektifin yitiminin ardından anatominin de tamamen oyun dışı kalmasıyla, izleyici daha çok düşünmeye ve sorgulamaya başladı. Rönesans'la beraber ressam ve heykeltıraşların 'sanatçı' unvanını alması, omuzlarına yeni bir sorumluluk yüklemişti. Daha önce sadece kiliseye ve saraya çalışmak zorunda olan bu meslek grubu; artık bilimle, tarihle, edebiyatla ve hatta mühendislikle beraber anılmaya ve sanatçı sadece bir zanaatkar olarak değil, bir bilim adamı olarak değerlendirilmeye başlandı. Vasari sadece ressam değil, aynı zamanda bir şair ve bir tarih yazarıydı. Mona Lisa'nın sahibi Da Vinci, bir mühendis ve komple bir bilim adamıydı. Bunlar gibi birçok örnek, modern sanata kadarki süreçte sanatçıya yüklenen sorumluluğunun, sadece resim ve heykel yapmaktan çok daha geniş bir yelpazede olduğunu gösterir.

Flaneur ile başlayan salt gerçeğin üretimi kimlik sanatında modeli özgürleştirdi. Model bir sevgili, bir aile bireyi, veya parayla tutulmuş herhangi biri olabilir, ancak onu ilhamlaştırmak demek, onun varlığını sembolize eden ve varlığının tüm gerçekliğini estetize edebilmek için onu tanımlayan rengi ve/veya formu bulmaya özen göstermek demektir. Objeleştirirken mutsuz, korku dolu, ümitsiz resmedilen düşkün kadınlar, flaneur'ün elinde hayata karşı ne kadar dirençli olduklarını görmemize imkan sağladı. .

1870'e gelindiğinde bohem ve dandy yok olurken; yalnızca flaneur halen ayakta kalmıştır. 1. Dünya Savaşı dönemi ve sonrasında, flaneur dışında ilhamlaştırma yapan yalnızca Amadeo Modigliani, Egon Schiele gibi 'deli' olarak adlandırılan sanatçılardı. Modern sanat sürecinde ise, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra etik değerler altüst olmuştu ve eserleriyle kimlik üstüne çalışan sanatçılar hayatlarından kareler ile eleştiriler yapma yolunu seçmişlerdi. Bu eleştiriler cinsellik, aşk veya toplum içerisinde olup bitene olan bakış üstünerdir.



*Şekil 2.14: Egon SCHIELE (1890-1918), Aile, 1918*

Kimlik sanatının ideal aile resimlerinde babanın çalıştığı, annenin çocuğa baktığı ve çocuğun mutluluğu resmedilir. 1. Dünya Savaşı 1918'in Kasım ayında bitmiştir. Bu resmin amacı, toplum içinde Dünya savaşı sonrası özellikle Avrupa'da ideal bir ailenin nasıl olabileceğini göstermektir. Yüksek ihtimalle savaşa gidip, travma yaşamış bir baba ile çaresizce evde beklemiş bir kadının yaralanmış Dünya'ya getirdikleri çocuğun psikolojisine tanık oluyoruz. Baba anneyi, anne çocuğu sahipleniyor ancak savaşın onlar üstünde bıraktıkları izlerden ötürü üçünün de yalnızlığına tanık oluyoruz. Çocuk travmatik bir Dünya'ya doğduğundan, baba savaşın içine girdiğinden, anne de savaşan bir ülkenin içerisindeki kadın olduğundan ötürü toplum içerisindeki ideal aile o dönem ancak bu kadar olabilirdi. Birbirlerine temasları olmadan, kendi iç dünyalarında kaybolmalarına rağmen gene de üç kişilik bir aile olduklarından o dönem için ideal aileyi simgelerler. Egon Schiele'nin bize, salt gerçeği yansıtmaya çabasına tanık oluyoruz.



### 2.2.1 Modern Sanatta Kadını İlhamlaştıran Sanatçılar

Amadeo Modigliani (1884-1920), eserleri ve yaşam tarzı arasında bütünlük olan bir sanatçıydı. Nietzsche'nin modern sanata etkisi olan "Tragedya'nın Doğuşu" kitabının fotoğrafı gibi bir üretim süreci ve hayat geçirdi. Alfred Werner'ın Modigliani için yazdığı kitapta İtalya'da eğitim alırken Nietzsche ve Baudelaire'den oldukça etkilendiğini görüyoruz. Modigliani arkadaşına 1901'de yazdığı bir mektupta Nietzsche ve Baudelaire için şunu demektedir:

*"Güç ve heyecan verecek tüm kutsal olanı kavra... ve... kışkırtmanın yolundan git... ve bunu aralıksızca yap... bunlar teşvik edici bereketler çünkü zekayı maksimum kreatifliğe doğru yükseltebilirler."*<sup>34</sup>

Çocukluğundan gelen aykırılığı ve Nietzsche'den etkilenişiyle sanatını Dionysos sanatı haline getiren ve tüm yaşamı boyu o esriklikle çevreye neşe, hüznün ve coşku katan bir karakter haline gelmiştir. Ümit İnatacı Modigliani'i için şunları dile getirmiştir:

*"Dağınık yaşamı ve yeni bir kişilik kurma çabası Modigliani'yi kendini boş veren bir deha konumuna taşıyordu. Kendi varoluşunu, kendini yetiştiren görgüden arındırarak ortaya koymaya çalışan Modigliani, zamanın moral değerlerine de yüz çevirmişti. Bu bilinç, Modigliani'yi burjuvazinin sanat hazının karşısında durmasını gerektiriyordu."*<sup>35</sup>

İtalyan/yahudi burjuvası bir aileden gelen Modigliani, çocukken babası iflas eder. Bu Modigliani için bir travmadır ve ancak annesinin elinden tutmasıyla hayatına yön verebilir. 11 yaşında akciğer zarı iltihabı, bir kaç sene sonra tifo ateşi ve 16 yaşında verem ile yüzleşmesine rağmen hayata tutunur. Annesi Modigliani'nin sanat eğitimini her zaman desteklemiş ve Modigliani için şu sözleri sarf etmiştir:

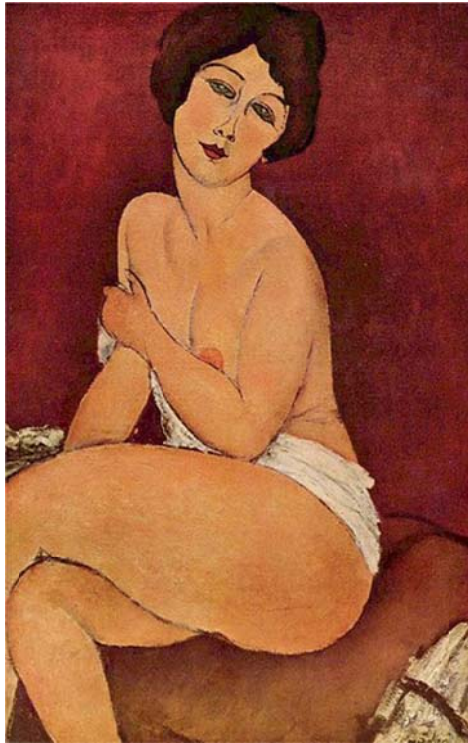
*"Bu çocuğun karakteri hala şekillenmediği için karakteri hakkında yorum yapamıyorum. Şımartılmış bir çocuk gibi davranıyor ama zekadan yoksun değil. Bu kozanın içinde ne olduğunu görmemiz için beklememiz gerekiyor. Belki de bir sanatçı?"*<sup>36</sup>

1906'da geldiği Paris'te yaşamının merkezindeki üç temel unsur uyuşturucu, alkol ve kadındı. Modi İtalyanca deli demektir ve Paris'te kendi kendine taktığı bu lakapla anılıyordu. Afrikan heykellerinden oldukça etkilenip resimden çok heykel yapan biriydi. Ancak 1914'te Fransa'nın da katıldığı 1. Dünya Savaşı Modigliani'nin sanatını değiştirdi. Maddi durumu iyi değildi ve savruk yaşam tarzı yüzünden para kazanmakta zorluk çekiyordu. Modigliani'nin o

dönemde yaptığı heykellerin malzemelerini gece yarısı inşaatlardan çaldığı taşlarla karşıladığı söylenir. Savaş zamanı Paris'teki tüm inşaatlar durdurulduğundan çalacak taş bulamayan Modigliani portre ve nü resme bu sebepten yönelmiştir.

Hiçbir akıma ayak uydurmayan primitif/figüratif resimler yapan Modigliani'nin kimlik sanatına etkisi büyüktür, çünkü o akademik bilgiden uzak durarak yalnızca kendi hayatını resmediyordu. Dandy gibi iflas etmiş elit bir aileden gelip, bohem bir hayat sürdürdü. Karakterinde ikisini de barındıran Modigliani, yaşamı sanat olan bohem ve hayatı sanat olan dandy kırması olarak var oldu. Ümit İnataçlı Modigliani'nin sanat üzerindeki tutum için şu sözleri sarf etmiştir:

*“Nü ve portre resimlerinde, resmedilenin, edinilmiş akademik bilgiyle değil, hissedilenle yeni bir biçim kazanmasını istiyordu Modigliani. Böylece sanat, yetenek açısından yetişme yanında ‘kişi olma’ derdini de edinecekti. Resmi yapılan kadar resmi yapanın da aynı resim içinde -kişilik eğilimi olarak- yer alması, sanatın keskin bir bireyoluş virajına taşıyordu. Biçimsel betimlemelerle ortaya çıkan farklı üslup eğilimleri kişinin tinsel ve zihinsel yapısının ortaya çıkarıyordu. Bundan kaçınmak ve akademik kaygılarla ‘usta ressam’ gösterişini besleyen çalışmaları sürdürmek isteyen ressamlarla ters düşmek, özellikle bohemyen yaşamı tercih eden o dönem ressamlarının kasıtlı tavrıydı; Modigliani bunlardan biriydi.”<sup>37</sup>*



Şekil 2.15: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Divanda Oturan Nü, 1917

Modigliani sorumsuz, savruk ve kendi hayatını ciddiye almayan bir karakter olsa da, kendi sanatını gayet ciddiye almıştır. Tuval başında yaparken ciddiyeti elden bırakmazdı ve kendine özgü estetiği, hayata karşı ciddiyetsizliğini dengeledi. Hayal gücüyle değil, portre veya Nü resimde formlarla oynadı, boş bıraktığı gözlerde aradığı kadının izlerini bıraktı. Günü gelip de gözlerini yapacağı biri hayatına girene kadar, bütün resimlerinde gözleri boş bıraktı.

Kadınları aktarımı bir flaneur gibi tarafsız değildir, ancak Modigliani nülerinde aşk ve şehvet ön plandadır ve bu yüzden objeleştirme yoktur; çünkü herhangi bir tarihsel konuyu veya toplumsal gerçekliği anlatma kaygısı yoktur ve izleyiciye kadının ne kadar özel olduğunu ve kalıplar ile değil kendi hissettikleriyle yansıtır. Kadınlar onun hayatının merkezi ve esriklik de hayat tarzıydı. Ancak kadınlardan aldığı ilham onu yumuşatıyor ve nü resimlerindeki kadınları aktarırken ne kadar yumuşak ve çocuk kalpli olduğunu görürüz. Kadını resmederken kullandığı yumuşak kıvrımlar, kadınların kalbine ve bedenine nasıl dokunduğunu anlatır. Cinsellik kokan resimler değil, yumuşak kalpli birinin kadına bakışının ve dokunuşunun eserleridir Modigliani'nin nüleri.



Şekil 2.16: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), *Kolları Açık Uyuyan Nü*, 1917

Ümit İnataç'ın "Kolları Açık Uyuyan Nü" hakkındaki yorumu şöyledir:

“*Kolları Açık Uyuyan Nü*' (1917) resmine bir bakalım. Giorgione'nin 'Uyuyan Venüs'-1508, Tiziano'nun 'Urbino Venüsü'-1538, Goya'nın 'Çıplak Maya'-1800, ve Manet'in 'Olimpiya'-1863 adlı eserleri diriliyor hafızamızda. Dördünde de efsanevi ve emperyal bir zarafet var.

*Çıplak bedenlerini üzerine serptikleri doğa ya da oda içi mekanlar, ilahi bir yüceliği çerçeveleyen mekansal rütbelerdir. Ressamın, onlar karşısında aşağı yukarı ülkü ya da yukarı insan modellerini resmeder gibi durması, sanat yapma eylemini bir boyun eğme, eğilme, işlemine dönüştürüyordu. Halbuki Modigliani'nin Nü'sü, yatağa uzanmış sıradan bir kadındı. Herhangi bir sosyal ya da mitik statüyle yüceleştirilmiş ve bir başka dünya varlığı gibi gösterilmiş kadın yerine, sadece kadın olan ve sadece kadınlığıyla orada olan bir kadın var karşımızda. Bu kadın, uyur vaziyette resmedilmesine rağmen, gözleri açkımış gibi duruyor; fakat bir farkla: içinde derin bir geceyi taşıyan bir çift göz bunlar... gözleri oyuk gibi duran bu kadın dış dünya gerçekliğini içkinleşmek yerine, kendi içine bakmayı ve orada kendi olabilecek kişi bulmayı yeğliyordu. Modigliani'nin portrelerinin karakteristiği olan bu boş gözler, kendini karşıdakinin içine koymaya elverişli kılmanın arayışıydı; görülmeden... gizlice..."<sup>38</sup>*

Yaşarken resimlerini sergileyememesinin sebebi çocukluğundan beri oluşan karakteri ve genç adam olduğunda aşırı romantikleşmesidir. Bu oluşan karakterin en önemli iki özelliği çocuksuluk ile ilkellikti ve bunlar sanatına da yansiyordu. Resimlerini satması gerektiği zor zamanlarda bile hayatı ve sanatı bir bütün olduğu için satamıyordu. Pablo Picasso'yu da bu sayede etkileyebildi. Modigliani'nin hayatının anlatıldığı kendisiyle aynı ismi taşıyan filmde, büyük bir aşk tragedyası ve Picasso'nun Modigliani'yi kavrayamamasını anlatılır. Picasso çok çalışkan ve üstünlük merakı olan biriydi. Para ve şöhretle yaşamını sürerken, çulsuz Modigliani'nin neden parayı kovalamadığını film boyunca anlayamaz. Birbirinden çok farklı karakterlere sahip bu ikilinin kesişim noktası birbirlerine olan hayranlıklarıdır. Picasso Modigliani'nin ölümüne kadar net bir kübisttir, fakat bu ölüm onun sanatını derinden etkiler. *Film boyunca Modigliani'nin yanında şizofrenik bir şekilde gezen kendi çocukluğu, cenaze töreninde herkes ayrıldığında Picasso'yla baş başa kalır, o hayalin elini tutar.*<sup>39</sup> Filmin bu final sahnesinde Picasso'nun çocuk gibi resim yapmaya başlamasının, Modigliani'nin ölümünden sonra başladığı ve Modigliani'nin çocuk gibi bir yaşam sürmesinden geldiğini vurgulanır. Ümit İnatacı Modigliani'nin hayata karşı tutumunu şu şekilde anlatır:

*"İlkellik, sosyetik moral değerlerin aşağıladığı bir kategoriydi. İnadına ilkelleşmek bir karşıgelim tarzı mıydı Modigliani için; yoksa sefaletin sosyetik zarafetten intikam alması mıydı? Yine de derin bir çelişki vardı eserleri ve davranışları arasında. Yerli yersiz takındığı kaba tavırları ve (ilkelliğe güzelleme yapmış olsalar dahi) o kırılğan figürleri arasında yaşadığı duygusal ikilem gizlenecek derecede değildi."*<sup>40</sup>



Şekil 2.17: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Lunia Czechowska'nun Portresi, 1919



Şekil 2.18: Pablo PICASSO (1881-1973), Çiçeklerle Birlikte Jacqueline, 1954



Picasso *Çiçeklerle Birlikte Jacquelin*'i Modigliani'nin *Lunia Czechowska'nın Portresi*'nden otuz beş sene sonra yapmıştır ama kadınların duruşları arasında hiç fark olmaması ilk bakışta hemen göze çarpar. Burada Jacqueline duruşuyla, Picasso'nun Modigliani'ye karşı duyduğu saygıyı ve Modigliani'den kendine aldıklarını belgeler niteliktedir.



*Şekil 2.19: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Jeanne HEBUTERNE Sandalyedeyken, 1919*

Utangaç bir güzel olan Jeanne Hebuterne (1898-1920), 1917'de Modigliani ile tanıştıktan sonra onunla aşk yaşamış ve sanatının merkezine oturmuştur. Modigliani Jeanne'ı, beraber olduğu diğer kadınları resmettiğinden daha farklı resmetmiştir. 1917-1920 arası süreçteki eserlerinde Jeanne'a yaklaşımı diğer kadınlara olduğundan farklıdır. Resimlerinde Jeanne'ın yuvarlak suratını, kollarını, parmaklarını, burnunu ve boynunu uzatır. Nü olarak değil, mahremi olarak, yani karısı olarak resmediyordu Jeanne'ı. Eserlerde gördüğümüz Jeanne tanrısal fiziğiyle Modigliani'nin ulaşılamaz kadınına sembolize eder.



*Şekil 2.20: Amadeo MODIGLIANI (1884-1920), Jeanne HEBUTERNE'nin Portresi, 1919*

Modigliani ve Jeanne'in 1918'de bir çocukları oldu. Jeanne birçok kez aldatılsa da, beraberlikleri Modigliani'nin ölümüne kadar sürmüştür. 1919'da bir daha hamile kalan Jeanne, Modigliani'nin öldüğü gece karnında çocuğuyla intihar etmiştir. Gerçek bir tragedya aşkı yaşayan ikili, ilham ve sanatçı birlikteliğinin çok iyi bir örneğini oluştururlar. İnsanlar aşkı romanlar, diziler, filmler, şiirler, şarkılar gibi yerlerden ilham alarak yaşayıp mimesis etkisiyle gibi hayatlarına sokarlar. Ancak tragedyanın en önemli kurallarından biri- Romeo ve Juliet'te olduğu gibi - hikayenin mutsuz sonla bitmesi gibi gözükse de öyle bitmez. Sevgililer hayata Modigliani ve Jeanne gibi beraber gözlerini kapatırlar. Bu mutlu son ile gerçek beraberliğin arasındaki benzerlik ve aykırılık üzerine aşıklara verilen en önemli olduğunu Modigliani ile Jeanne'in aşkını anlatan filmde görebiliriz. Kızlarına adanan filmin başında Jeanne izleyiciye şu soruyu sorar "Siz hiç 'gerçek' bir aşkı yaşadınız mı?". Sonuç olarak, sevgiyi, haz ve gerçek aşkı aramış bir sanatçının kadını ilhamlaştırmamasından söz edemeyiz bile.

1. Dünya Savaşı'ndan etkilenen bir diğer sanatçı ise Avusturyalı Egon Schiele'dir (1890-1918). Egon Schiele'nin sanatı cinsellik ve ölüm temaları üzerinedir. Nietzsche ve Schopenhauer'in sanatçıdan beklentisi olan 'delilik' Egon Schiele'de de vardır. Birçok insan

ya doğuştan farklıdır ya da sonradan farklılaşır. Derslerinde sadece beden eğitimi ve resim dersinde başarılı olan Egon Schiele, anlaşması da pek kolay bir çocuk değildi. Zaten kısa olan ömründe zamanın etik değerlerini alt üst etmeye daha çocukken başlamıştı. Küçüklüğünde kendisinden küçük olan kız kardeşine olan tutkusunu babası fark etmişti ve aralarında seksüel bir şey olmaması için tedbiri elden bırakmıyordu. Egon Schiele 15 yaşındayken babası frengiden hayatını kaybetti. Bir gün Egon Schiele 16 yaşına geldiğinde, 12 yaşındaki kız kardeşini de yanına alıp, trenle Trieste'ye gitti ve geceyi onunla bir otelde geçirdi.



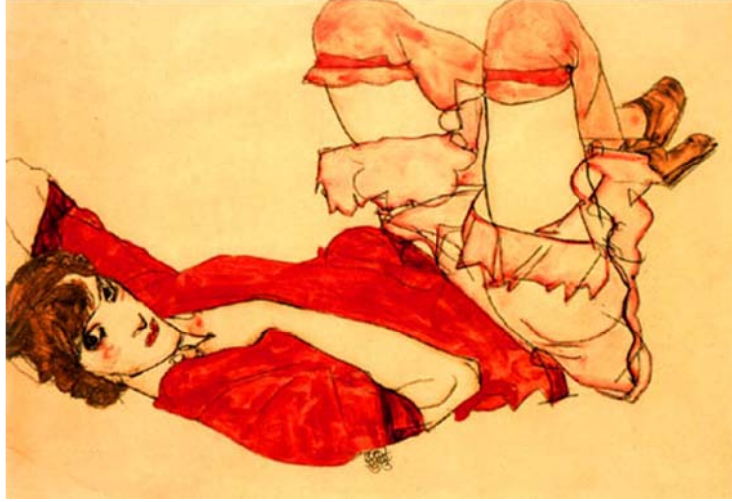
Şekil 2.21: Egon SCHIELE (1890-1918), *Yaslanan Nü*, 1910



Şekil 2.22: Egon SCHIELE (1890-1918), *Çapraz Kollarla Kadın Nü*, 1910



Modigliani sanatında ne kadar şairane bir yaklaşımla aşk üstüne kadınları konu alıyorsa, Egon Schielede psikolojik bir yaklaşımla kadınlar üstünden cinselliği, seksi ve ölümü toplumun önüne seriyordu. Gustav Klimt (1862-1918) ile 1907’de daha 17 yaşındayken tanıştı ve onu etkileyebildi.Klimt, Egon Schiele’nin bazı resimlerini satın aldı, bazı eserlerini ise takas ettiler; ayrıca Klimt ona resmetmesi için modeller ayarlamıştır. Belki de daha okula girer girmez böylesine bir ilgi görmesinin sonucu olarak, Egon Schiele üniversitedeki hocalarını ve arkadaşlarını küçük görüp okulu 3. sınıfta, yani 1910’da bıraktı.



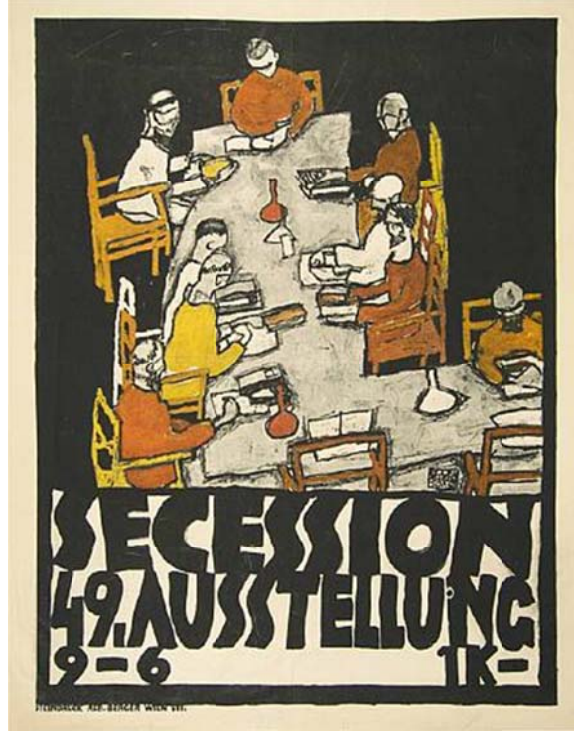
Şekil 2.23: Egon SCHIELE (1890-1918), *Wally Kırmızı Elbiseyle*, 1913



Şekil 2.24: Egon SCHIELE (1890-1918), *Valerie Neuzil Siyah Jartiyerle*, 1913

Eserlerinde en çok kullandığı modellerden biri Wally (Valerie Neuzil)’di ve izleyiciyi en çok şok eden işlerinin bir kısmında modelliği o üstlenmişti. Wally 18 yaşından küçüktü ve polis

Egon Schiele'yi tutuklamaya atölyesine geldiğinde atölyedeki 100'den fazla çizimin pornografik olduğu ve çocukların onlara ulaşabileceği sebebiyle 3 günlüğüne hapse atıldı. Orada da boş durmayan Schiele, hapisanenin ne kadar rahatsız ve zor olduğuna dair 12 resimden oluşan bir seri yaptı. Daha sonra 1915'te Edith ile evlendi, düğünden 3 gün sonra Dünya Savaşı'na çağrıldı.



Şekil 2.25: Egon SCHIELE (1890-1918), *Son Akşam Yemeği*, 1918

Savaş'tan sonra Viyana'ya dönen Schiele tekrar sanat kariyerine odaklanmıştır. Cinsellik, seks ve ölüm temalı çalışmalarıyla savaşta yerle bir olan etik değerlerin aynası olmuştur. 1918'de Viyana'da katıldığı bir serginin posterini yapan Egon Schiele, posterde kendini Leonardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" resmindeki Hz. İsa konumunda resmetmiştir.

Egon Schiele çocukluğu savaş öncesi atmosferde geçmiştir. Avusturya ve Sırbistan arası gerginliğin içinde büyüdü ve savaşı bizzat yaşadı. Ona 'Dünya Savaşı'nın çocuğu' diyebiliriz. Bazı insanlar büyük bir enerjiyle doğarlar, bu onları ozanlaştırabilir ve böylelikle duyularını anlatma isteği ve becerisi gelişir. Egon Schiele var olan etik değerlerin yapmacıklığına karşı bir enerji patlaması yaşadı. Cinsellik ve cinselliğin yaşandığı 'gece' her zaman korkunç ve tehlikeli olarak zihnimize kazınmaya çalışılmıştır; ve bu yapılırken çokça vampir öyküleri kullanılmıştır. Egon Schiele ölümün erotik yanını ve erotizmin ölümcül yanını göstermek istedi ve bunu vampir hikayeleri korkunçluğunda sunmayı tercih etti. İnsanların bastırdıkları,

içlerine gömdükleri arzuları ve vahşilikleri, Egon Schiele eserlerinde hatırlatılır. Bazı toplumlar seksin ne olduğunu unutmak için çaba sarfetmeye inatla devam ederken, bazıları daha bugün yeni yeni hatırlarken, batı seksi Alfred Kinsey'in (1894-1956) araştırmaları sonucu 1940'larda keşfetmeye başlamıştır.

Seksten bahsetmek ver sergilemek korkulan bir şeydi ancak o korkmadı. Ölümün seksle bağlandığı nokta ise her insanın libidoları ufacık çocukken alevlenir ancak insanlar bu dürtüleri yönlendirmeyi değil susturmayı öğrenir. Schiele'nin çürümüş bedenleri, insanların bu dürtülerinden kaçma kaçma sonunda yaşarken öldüklerini ve en ahlaksız mahluklar haline geldiklerini hatırlatır.



Şekil 2.26: Egon SCHIELE (1890-1918), Ölüm ve Bakire, 1915

Ümit İnateçi “ Ölüm ve Bakire” üzerine şu yorumu yapmıştır:

*“Birbiriyle kucaklaşan çift, bedenlerini çürümeye terk etmiş, sonucu olmayan bir bekleyişe uzanmış gibidirler. O sarılışlarında onları yaşar gösteren sadece soluk almalıdır. Bedenlerini birbirlerine kenetleyen o kuru kolları-eller, yaşamın değil ölümün koparma organlarıdır. Birbirlerine sarılmalarındaki o iştah, ölümün iştahıdır cinselliğin değil...”<sup>41</sup>*

Egon Schiele'nin çocukluğundan beri üstüne yoğunlaştığı ölüm, seks ve cinsellik temaları, Dünya Savaşı'ndan sonra onu tamamen haklı çıkardı. Bir ozan gibi geleceği tahmin edebildi Egon Schiele. Hayatını, yani sanatını, dürtülerin bastırılmasını resmetmeye adadı. Aslında söylediği şey çok basitti, dürtülerimizi ne kadar bastırırsak, bizi o kadar korkunç bir patlama bekler. Egon Schiele'nin küçük dünyasının problemi, 1914 senesinde dünyanın en büyük

problemi haline geldi. Sigmund Freud gibi, Egon Schiele de zamanın ruhunun habercilerindendir.

*“Gözlerdeki ölü bakışları, bedenlerdeki eziklik ve kokuşmuşluk hissi veren morluklar, tensel çürümüşlükten tinsel sefalete uzanan insanlığın zavallı haline gönderme yapıyordu. 1. Dünya Savaşı'nın ertesinde büyük bir hızla çöküşe uğrayan etik değerler karşısında özellikle de ekspresyonist ressamların izlediği estetik başkaldırı, şehvet uyandıran çıplaklığa karşı ölümü ve hastalığı anımsatan çıplaklığı kullanmasında biçim kazanıyordu. Schiele'nin nüelerindeki eziyete uğramışlık ve ölümün eşliğindeymiş gibi içine düşülen son an çaresizliği, obsesif bir kişiliğin açık göstergeleriydi. Yaşamın güzelliklerini değil de ölümün acımasızlığını davranışlarının merkezine alan Schiele, insan bedenine yansıttığı içsel çarpıklığı bir anlam değil, örnekleme olarak sunuyordu izleyiciye.”<sup>42</sup>*

Modigliani ve Egon Schiele'nin yaşamlarıyla eserleri aslında bir bütün olarak da değerlendirilebilir. Dionysos sanatını uygulayan bu sanatçıların çalışmalarından ve yaşam tarzlarından anlaşılan, Modigliani cinsellikle aşkı ve Schiele cinsellikle ölümü bütünleştirmiştir.

2. Dünya Savaşı ise bir Türk'ü tahminlerden çok farklı bir boyuta taşır. Fikret Mualla (1903-1967) çocukken lider özelliklere sahip bir kişiliği vardır. Mahalle oyunları, futbol maçları gibi alanlarda hep ön plandaydı ve mahallenin çocukların da elebaşısıdır. 1. Dünya Savaşı'nın en vahşi günlerinde bunu fark edemeyecek kadar küçüktü ve her çocuğun olduğu gibi onunda bir kahramanı vardır. Fenerbahçeli futbolcu olan dayısı Hikmet Topuzer, Fikret Mualla'nın idolüdür ve futbolun Mualla'daki futbol aşkı ondan gelir. Fikret Mualla dayısı gibi iyi bir futbolcu olmak istiyordu, bu yüzden bütün enerjisini futbola veriyordu. Sosyal çevresinin dikkatini de futbolu çok iyi oynayarak çekmeye çalışıyordu.

Babası iyi bir eğitim görmesini istedi. Önce Saint Joseph, sonra Galatasaray Lisesi'nde okuyan Fikret Mualla, 12 yaşındayken 1915'de geçirdiği talihsiz kazada topal kaldı. Artık ailesinin o neşelensin diye fazla fazla verdiği harçlığıyla bol bol şeker, kestane ya da mısır alıp çevresindekilere dağıtarak, merkezi pozisyonunu devam ettirmeye çabalayacaktı.

1917'de tüm Avrupa'ya yayılan İspanyol gribi, önce Fikret Mualla'ya, sonra annesine, ardından da büyükannesine bulaştı. Önce annesi, iki ay sonra da büyükannesi öldü. Fikret Mualla bu ölümlerden hep kendini sorumlu tuttu ve suçladı, çünkü gribi eve o ilk getirmişti.

Annesi hep bir kız çocuğu istemişti fakat Fikret erkek doğurmuştu. Belki biraz da suçluluk duygusuyla olsa gerek, annesi Fikret Mualla'yı şımarttı ve sonuçta bu onun bir nevi ilgi hastalığına tutulmasına yol açtı. Hayatındaki en derin bağı kurduğu insan annesiydi ve onun ölümüne sebep olduğunu düşünmek Fikret Mualla'nın dengesini total ayağından daha çok bozdu. Belki ikisinin de anneleriyle kuvvetli bağları olması sebebiyle, Schiller'i kendisine pek yakın bulmuştur. Schiller'in hayatına, özenip onun gibi olmak istemiştir, hatta onun hayatını ve eserlerini anlatan bir de kitap yazmıştır. Orhan Koloğlu'nun Fikret Mualla hakkında yazdığı "Bir Garib Kişi" adlı kitabında anne sevgisi ve yaşadığı travma hakkında şu sözler vardır:

*"Schiller kitabındaki anne sevgisiyle ilgili kayıtlar bir bakıma onun düşüncelerini yansıtıyorlardı. Birbirlerine bağlılıkları o derecedeydi ki, genç çocuk annesinin ölümünden kendisini sorumlu tutmaya bile kalkışmıştır. Çünkü İspanyol Gribi'ne önce o yakalanmıştı ve hastalığı annesine geçirdiğine inanıyordu."* <sup>43</sup>

Schiller ona dayatılan doktor önlüğünü giymemek ve kendi hayali oyun yazarı olabilmek için annesine bir mektup bırakıp saraydan kaçır. Fakirdir ve arkadaşlarının ona olan desteğiyle hayatını sürdürüp ve eserlerini yazar. Fikret Mualla'nın alkole olan düşkünlüğünün ilk kahramanı Schiller'dir. Aslında diyebiliriz ki, Fikret Mualla kahramanının peşinden yürüyüp sarhoş olan, kendini zorla alkolik yapmış biridir. Onun bakış açısına göre, sanatçı depresif ve alkolik olmak zorundaydı. Fikret Mualla mühendislik eğitimi aldığı dönemde dahi, mühim bir insan olmak, bir nevi 'yıldız' olmak gibi bir hayali vardı. Bu yüzden zengin olsa dahi özendiği hikayeler, mütemadiyen açlık sefalet gibi durumlara rağmen sanatçı olabilmiş insanların hayat hikayeleriydi. Öte yandan, Schiller için en yakın arkadaşının söylediği söz ise şöyledir: *"Almanya, Almanya senin böyle şairlerle iftihar etmeye hiç hakkın yok, çünkü sen onu tesadüfe bıraktın, sen bu büyük adamı hiç yoktan kazandın."* <sup>44</sup>

Schiller ile aralarındaki fark, Fikret Mualla'nın zengin bir aileden geliyor olmasıdır; ne kadar babasını sevmese de babası onu hiç parasız bırakmamıştır. Sırasıyla eğitim için İsviçre ve Almanya'da yaşadı. Almanca'yı anadili gibi bilmemek ve total olması yüzünden dikkatleri üstüne çekmek için meyhanelerde insanlara içki ismarlardı. Belki bu sayede insanların onu dinleyeceğini düşünüyordu. Alkol tedavisi için Berlin'de hastaneye ilk yattığında 25 yaşındaydı. Almanya'dan Fransa'ya geçti, paralar bitince İstanbul'a döndü.

1928 ve 1939 arası İstanbul'da nefret dolu bir hayat geçirdi. Sanatı ve kişiliği küçümsendi. Şımarıklığı beş parasızken dahi bırakmadı. Sanattan başka hiçbir iş yapamayacağına kendini



inandırıp, dışarıdan bakıldığında bir 'deli hayatı' planlayarak yaşadı. Bir çok kez yattığı Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde en son 1937-1938 arasında bir yıl geçirdi. Babasının ölümü, nihayet bahsedebileceğimiz sanatının doruğuna ulaştığı Paris'e gidişini sağladı. Babasının ölümünden sonra aldığı mirasla 1939'da Paris'te yaşamaya başladı; fakat yine parasız bir hayat geçirdi çünkü dünya savaşı çıktı ve gittiği ülke Almanya tarafından işgal edildi. Ancak Paris modern sanatın başkentiydi ve şehrin oturmuş belli bir sanat anlayışı vardı. Bu deli adam İstanbul'daki kadar, belki daha da sefil bir hayat yaşasa bile, aradığı motivasyonu ona ancak bu şehir verebildi. Fikret Mualla Paris'te sanatla yaşıyor, sokaklarda kısa sürede çözümlendiği gyaşla yaptığı resimlerle içkisi ve hayat kadınlarına ulaşabiliyordu.



*Şekil 2.27: Fikret MUALLA(1904-1967), -, 1955*



*Şekil 2.28: Fikret Mualla (1904-1967), -, 1958*

Fikret Mualla kendiyile ve hayatla kavga halinde adamdır. Savaş, siyaset, ekonomik buhranlar onu pek ilgilendirmiyordu. Bu yüzden 2. Dünya Savaşı sırasında yaptığı resimler sanki savaş yokmuş, hayat eğlenceden ibaretmiş ve herkes eğleniyormuş gibidir. Almanya Paris'i işgal etmesine karşın gözlemleyerek veya gözlemlemeyerek yaptığı resimler bir hayli umut doludur. Kadınları içki sofraları, dans ortamları gibi o dönem eğlencenin merkezi olan restoran barlarda resmetti. Döneme bakıldığında Paris kadınının böylesine bir rahatlıkta olmasına imkan yoktur. Ancak Fikret Mualla için hayat ne kadar kötü olursa olsun yaşanmaya değer olduğunu biyografisinden ve resimlerindeki eğlenceden, onun için hayatın yaşanmaya değer olduğu kanısına varabiliriz.

Sonuç olarak bu huysuz, aksi, çirkin ve topal adamın hayatı ve sanatı arasında şizofrenik bir bütünlük vardır. O, Nietzsche'nin sanatçıdan beklediği deliliği ve esrikliği, şirket kurar gibi kendi kendine yarattı. Fikret Mualla'nın değerinin 1940'lara kadar anlaşılmasının sebebi İstanbul'un modern sanatı yeni kucaklıyor olması olarak görülse bile, bu yanlış bir okumadır. Aslında Fikret Mualla'nın hayat hikayesi, yani esriklik ve delilikleri, sanat tarihinde en saygı duyulmamış/duyulamamış adam olmasındandır. O hep bunun farkındaydı, bu yüzden sefalet içindeki hikayelere özendi. Aradığı sefaleti savaş ona verdi. Savaş ona hayalini bile kuramayacağı kapılar açtı. Yarattığı karakterin şizofrenikliği, onun savaş sırasında yaşam tarzı olarak Avrupalı sanatçıların bile cüret edemediği kadar dik durmasını sağladı. Paris'in sanatın başkenti olarak bayrağı New York'a teslim etmeden önce ortaya çıkardığı, son yılların en sıkı sanatçılarından biri olabildi. Fikret Mualla'nın en eski arkadaşlarından olan Fikret Adil'den faydalanarak Orhan Koloğlu şu sözcükleri sarf etmiştir:

*“Aslında her küfründe belden aşağı sözcükleri aşırı şekilde kullanması, sadece bu konuda kompleksi olduğu izlenimini kuvvetlendiriyor. En eski arkadaşlarından Fikret Adil bu konuda şöyle diyor: Hayatta resimden başka hiçbir şey onu alakadar etmiyordu. Kadın bile. Ne evlenmişti, ne bir sevgilisi vardı. Kadının sanatını kıskanmasından korkuyordu.”<sup>45</sup>*

Sanat şizofrenik karakterleri benimseyip onlara sahip çıkabilir. Aynı şekilde, şizofrenik karakterler de sanatı benimseyip gerektiğinde ona sahip çıkabilirler. İşte dünya savaşlarının doğurduğu sanatçılar da bu şekildedir. Savaşla ve sanatla aralarında böyle ikilikte bir ilişki vardır. Savaş bu kişileri doğurmuştur. Sanat onları, onlar da sanatı savaşın ruhani yıkımından korumuştur.

Modigliani ve Fikret Mualla'ya bu bağlamda baktığımızda, hikayelerinde benzer noktalar olduğunu görürüz. Modigliani de Fikret Mualla gibi bir burjuva aileden gelip, çocukluk

hastalıkları, annelerinin onları şımartması gibi süreçlerden geçmiştir. Bunlar içlerinde yaşattıkları maziden gelen şımarık çocuksu karakterlerini hiçbir zaman bırakmadılar. Öte yandan hikayelerinde benzemeyen bir nokta da vardır. Modigliani gerçekten de verem gibi çok ciddi sağlık sorunları yaşamıştır, lakin Fikret Mualla'nın yaptığı, aslında bir nevi kendi kendini delirtmektir de diyebiliriz. Egon Schiele ise gerçek bir ruh hastasıdır – hastalığının da, dehasının da kaynağı ruhundadır.

Fikret Mualla kadınları Paris'in belki de içinde olduğu en zor zamanda mutlu ve eğlenirken resmetmiş, Modigliani ise zor dönemden kazançlı çıkmış olan Paris'te kendi sağlığı nasıl olursa olsun aşk dolu yaşaması bizlere hayata karşı umut ışığı sağlayabilir.



### 2.3 Modern Sanatta Kadının Sanatçı Olarak Aktif Olması

Rosa Bonheur (1822-1899) sanat tarihinin en önemli kadın kahramanlarından biridir. Yukarıda alıntı yaptığımız onun bu sözleri, birden fazla yönüyle, aslında kadının sanat tarihindeki yerinin ne kadar uygunsuz, bir kahramanın ortaya çıkmasına elverişsiz olduğunu belgeler bu niteliktedir. Rosa Bonheur yaşadığı sanat döneminde çektiği zorlukları şu sözlerle dile getirmiştir:

*“Erkeklerle eşit sayılmak için geleneksel kadın giysilerini reddeden kadınları şiddetle kınıyorum. Benim cinsime pantolon uygun olsaydı bende eteklerimin hepsinden kurtulurdum, ama öyle değil. Ayrıca diğer kadın meslektaşlarıma hiçbir zaman gündelik yaşamda pantolon giymelerini tavsiye etmedim. Yani beni böyle giyinmiş görüyorsanız, bu, birçok kadının denediği gibi, ilginç görünmek için değil, işimi kolaylıkla yapabilmek içindir. Unutmayın ki bir dönem bütün günümü mezbahada geçirdiğim oldu. Öyle kan gölü içinde çalışabilmek için insanın kendini gerçekten sanatına adanmış olması gerekir... Ayrıca atlara büyük ilgim var, atları görmek için de panayıra gidilir, değil mi? Sonuçta kendi cinsimin giysileriyle rahat edemeyeceğimi anladım. İşte bu yüzden Polis Şefliği’nden erkek giysileri giyebilmek için izin istedim. Yalnız giydiğim giysiler benim iş giysilerimdir, o kadar...”<sup>46</sup>*

Kadının tarih boyunca bastırılması onu bekleyen ve itaat eden bir canlı haline getirdi. Erkekler savaşırken, kadınlar beklerdi. Kadının sanatıyla var olabilmeleri için önce onların varlığının birey olarak kabul görmesi gerekir. Ancak o zaman bir kadın, kadın olmaktan gelen problemlerinden sıyrılıp, salt gerçeklikten bahsetmeye başlayabilecektir. 20. yüzyıla kadar ‘hayat tecrübesi’ kavramı bir kadın için uzak bir kavram olmuştur. Lakin modern sanatın başında ortaya çıkan dandy, bohem, flaneur gibi örneklerde çok net gözüktüğü gibi, sanat aslında bir yerde tecrübelerle edinilen bakış açılarının eserler üzerinden aktarıldığı, yani tecrübelerin paylaşıldığı bir platformdur. Histeri çılgınlıklarının döküldüğü boş bir tuval de sanat olabilir. Hatta bu tuvale boşalan kadın da, kendini öyle tanımlamasa dahi, bir kahraman olabilir. Lakin kadına sanatta bir yer açacak olan o kahramanın sanatı bundan ibaret olamaz. Yani, daha da açarsak, diyebiliriz ki kadınlar önce kendi kahramanlarını ortaya çıkaracak ki bu kahramanlar ve şimdi bu kahramanları kendilerine örnek alabilme şansını yakalayan diğer kadın sanatçılar, yani diğer kahramanlar, hep beraber kadını sanatta var etsinler.

Necla Rüzgar’ın “Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma” sempozyumunun bildiri metinleri arasında yer alan “İmgenin Kadına Kadının İmgeye Dönüşümü” kısmında şu sözlere yer vermiştir:

“Sanat entellektüel bir etkinlik olarak kadınların hayatına giriyor ama “yaşam biçimi” denilen noktaya ulaşamıyor. Kadınların yaşamıyla bütünleşemiyor, davranış ve düşünüş biçimini değiştirmiyor. Öğrencilik sürecinde sınırsız bir özgürlük veren sanat eğitimi gerçek hayatla karşılaşınca çaresiz kalıyor. Çünkü eğitim sürecinde var olan hazır koşullar, ortamlar ve birbirinin benzeri insanlar sanal bir özgürlük hissi yaratıyor, bu özgürlük hissinin verdiği cesaretle de bayan öğrenciler büyük idealler ve düşler içine giriyor. Ancak, sıra sanata uygun ve hazır olamayan koşullarda var olmaya geldiğinde, mücadeleyi bırakıp, bildik güvenli bölgelere, evin içine, sanatın tersine daha çok içselleşmiş rollere, onaylanmış kimlik ve kişiliklere bürünüyorlar. Bu noktadan sonra da resim, ya evin duvarını süsleyen bir nesne olsun diye yapılmaya, ya boş zamanları doldurma aracı, ya da ruhsal çıkmazlardan arınmak için başvurulan terapi yöntemi halini alan bir etkinliğe dönüşüyor.”<sup>47</sup>



Şekil 2.29: Rosa BONHEUR (1822-1899), *At Panayırı*, 1853-1855

Modern sanatta da kadınlar ikinci plandaydı ancak sadece bazıları ressam düzeyinde parlayabiliyordu. Kimlik sanatında bir Manet veya Renoir kadar iş çıkarmışlardı ancak isim cisimden, erkek de kadından önce geldiği için arka planda kaldılar. Düşkün kadınlar kategorisinde iş yapmaları yasak gibiydi çünkü barlarda, tiyatro/opera kulislerinde, genel evler gibi yerlerde boy göstermeleri toplumdaki dışlanmaları anlamına geliyordu. Bu mekanlar, hanımefendilerin değil düşkün kadınların bulunduğu, yalnızca erkeklerin eğlenmeleri için dizayn edilmiş yerlerdi. Bu yüzden kimlik sanatında kadınlar sadece parklar, kafeler, tiyatro/opera locaları gibi yerleri resmedebiliyorlardı. Sanat eseri düzeyinde değerli işler ise düşkün kadınlarınkiydi ve bu yüzden sanat marketinde ikinci planda kalıyorlardı.

Nasıl Antik Yunan'da sanatçı tanrıça pek yoksa ve ilham perisi tanrıçalar da pek çoksa, o tarihten modern sanata kadar örnek alıp özenebilecekleri, kendilerinden önce yaşamış kadın kahramanları hiç olmadı. Bunun sonucu olarak da tarihte hiç kadın flaneur ortaya çıkmaması, kadın sanatında doldurulamaz bir boşluktur. Kadın kahramanlar için uygun görülen sıfatlar – fahişe, lezbiyen değilse- Erkek Fatma gibi pejoratif olabiliyorken, erkek sanatçıların örnek aldıkları adamlar için bohem, dandy, flaneur, özgür ruh, kadınların adamı (ladies man) gibi pozitif benzetmeler kullanılması, kahramanlık müessesesinin erkekler için ve sadece erkekler için olmasındandır. Her sanatçı kendini kabul ettirmek ister, ancak kadınların kendilerini kabul ettirme sürecinde önlerine çıkan problemler, medeniyetin binlerce yıllık düzeninden geliyordu ve belli tabular her geçen gün yıkılsa da, modern süreçte kadın sanatçıların verdiği savaş bu tabularla pek de alakası olmayan, kendileriyle alakalı öznel bir savaştı.

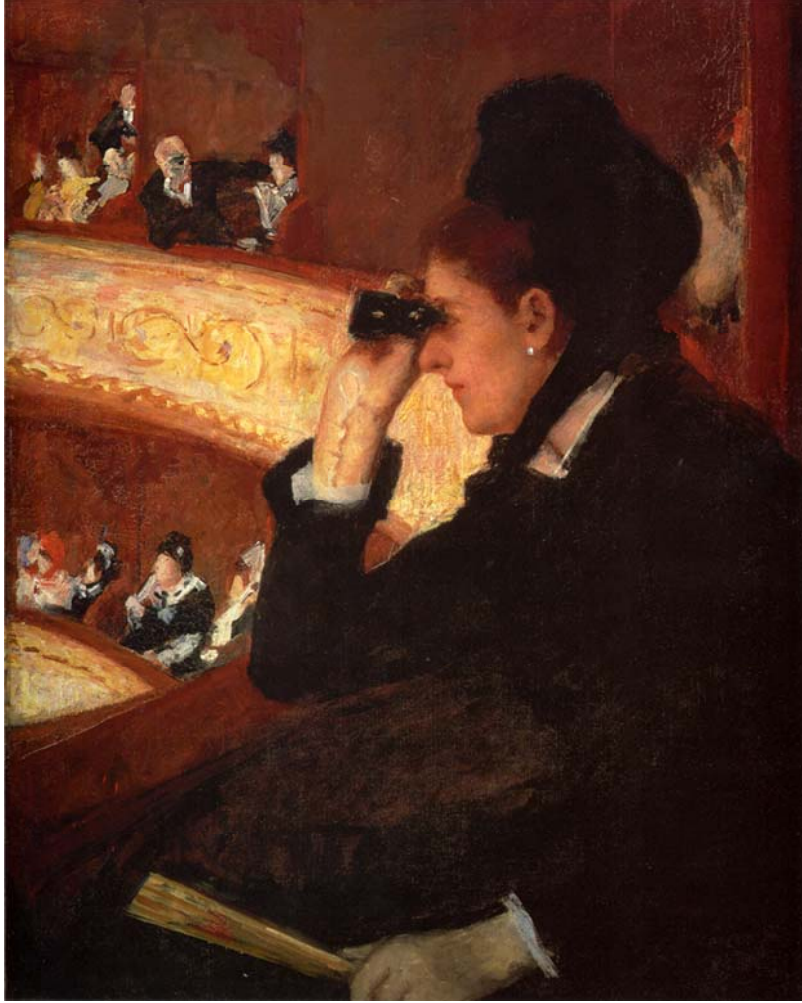
### 2.3.1 Modern Sanatta Aktif Kadın Sanatçılar

Daha önce belirttiğim gibi Charles Baudelaire gerçek sanatçıyı şehrin çirkinliklerini estetize eden bir kahraman olarak görüyordu. Bu tanımlamaya belki en çok uyan kadın sanatçılardan biri Mary Casatt'dır. Hanımefendi kadınlar kategorisinde çığır açan işleri ne Renoir, ne Manet, ne de benzeri bir erkek sanatçıda görebiliriz. Erkek-izler, kadın-izlenir kapalı sistemine dair net bir eleştiriyi kadını ilhamlaştırarak Mary Cassatt yapar. Hanımefendi gerçeğinin külliyan yalan olduğunu sundu izleyiciye. Hanımefendi yaşamı planlı programlı robotik bir yaşamdır. Gerçek bir kadın, hanımefendi olamaz. Mary Casatt'ın sunduğu kadınlar ise hanımefendi kıyafetindeki gerçek kadınlardır. Kıyafetler hiçbir şeyi ifade etmez çünkü o dönem resimlerinde kadınlar o kıyafette, güçlü ve akıllı kadın görünümünde olmazlar, bu şekilde resmedilmezler. Casatt'ın kadını operayı izlemeye gider, erkeği parlatmaya değil.



Şekil 2.30: Mary CASSATT (1844-1926), *Alanın İçinde*, 1879

Bu resimdeki kadınlar ilgiyle opera/tiyatroyu izlemektedirler ve en önemli detay da yanlarında bir burjuva erkeği olmamasıdır. Bir anlık da olsa erkeğin hükmünden çıkarak kendi hür iradeleriyle orada olmayı seçmiş iki kadın resmedilir. Aynı zamanda kadınında akıllı ve kültürlü bir birey olabileceği hatırlatılır. Dönemin kadın tanımına da, zeka tanımına da, hatta birey tanımına da aykırı bir tablodur bu.



Şekil 2.31: Mary CASSATT (1844-1926), Operada, 1882

Renoir'in "Loca" çalışmasına yakın bir çalışma da sekiz sene sonra Mary Cassatt yapmıştı. Ancak burada kadın izleyendir ve resimdeki erkeği desteklemek için orada bulunmaz; tümüyle operayı izleyen bir birey olarak oradadır. Griselda Pollock bu resim için kadının erkekler tarafından sadece izlenen değil aksine izleyici oluşunu şu sözlerle dile getirdi:

*"Halk içine çıkan kadınların tehlikeli bakışlara maruz kalmaları sorunu. Tablonun dışındaki izleyiciyi tablonun içinde gösteren zekice oyun, sosyal mekanlarda erkeklerin kadınları gözetleyerek denetlemeleri olgusunun ciddiyetine gölge düşürmemeli; tablonun dışındaki izleyicinin, tablodaki erkeğe göre konumlandırılması, izleyicinin de bu oyuna katıldığını gösterir. Gözlerinin opera dürbünü arkasında kalmış olmasının işaret ettiği gibi, kadının böylesine etkin bir izleyici olarak resmedilmiş olması, nesneleştirilmesini engeller ve kadın kendi bakışının öznesi olur."*<sup>48</sup>





Şekil 2.32: Mary CASSATT (1844-1926), *Loca* , 1882

Oyun veya opera öncesi veya sonrası iki kadının dikkatleri üzerlerine çekecekleri anda neler yaşadıklarını görüyoruz. Bilinçaltlarına işlenen, kendilerine iyi bir eş bulabilme imkanı sağlayan mekanlardan en önemlileri arasında yer alan opera(tiyatro) salonunun locasında kendilerini baskı altına nasıl aldıklarını gözlemliyoruz. Bu baskının ana sebebi, iyi eşi bulma arzusuyla çok fazla bakışa maruz kalmalarındandır. İki bayan olduklarından erkeklerin onlarla temasa geçebileceği mesajını veriyorlar. Ancak kendilerini kötü niyetlilere karşı sürekli bir halde savunmaları gerekiyor çünkü fahişe damgasını bir kere yemeleri demek, toplum içinde saygıyı yitirmeleri anlamına geliyor. Bu sebeplerden 19. yüzyıla ait olan bu kadınların toplum içindeki gerginlikleri, dışarıdan onları gözlemleyenlerin, onlar üzerindeki etiketleme gücü yüzündendir. Griselda Pollock bu çalışma hakkında şöyle bir yorum getiriyor:

*“Cassatt’ın tablosundaki iki genç kadının gergin ve mesafeli duruşları, eserin taslaklarının da ortaya koyduğu gibi kesinlikle bilinçli olarak tasarlanmış. Bu kadınların dik duruşları, birinin sarılmamış bir buketi dikkatli kavrayışı, diğ erinin büyük bir yelpazenin arkasına sığınması, baskılanmış heyecanın, giyinip süslenmiş olarak bu kamusal mekanda aşırı sınırlanmış ve teşhire maruz bırakılmış olmanın verdiği rahatsızlığı anlatıyor.”*<sup>49</sup>

Empresyonist akımın bir diğerk temsilcisi ise Berthe Morisot'tur (1841-1895). O da eserlerinde kadının toplumsal kimliğini, Mary Cassatt gibi 'Kadın Gerçeği'ni hatırlatarak aktarmıştır. Griselda Pollock erkek ile kadının toplum içinde ayrılmasını şu şekilde açıklar:

*“Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadınınki? İyi bir eş ve iyi bir anne olmak. Erkek bir şekilde dış dđnyaya çağırılır, kadınsa iē dđnya iēin alıkonur.”*<sup>50</sup>



*şekil 2.33: Berthe MORISOT (1841-1895), Okuyan İki Kadın, 1869-1870*

Anne ile kızının, ya da gelin ile kaynananın ev hali tablosudur “Okuyan İki Kadın”. Kadınlardan yaşça büyük olan kitap okurken, genç olanın onun okuduğu kitaba odaklanması, bir aile içinde gencin yaşlıdan ders almasını simgeler. Eğer resimde çocuk bakımı veya dikiş nakış gibi bir zanaatların usta ırak ilişkisi iēerisinde aktarımı söz konusu olsaydı, kalıplaşmış ‘ev hanımı’ şablonunun dışına ırıkılmamış olurdu. Fakat, kitap okumak bireysel gelişimin simgesidir ve Berthe Morisot'un tablosunda hatırlatılmak istenen de kadınlara arası hoca-öğrenci ilişkisinin ‘esas’ ortamında nasıl olduğudur. Bu temasın aktarılmasındaki yegane amaē “İyi anne eğitimi annedir”i vurgulamak iēindir.





Şekil 2.34: Berthe MORISOT (1841-1895), *Okuyor*, 1873

Doğa içinde bir kadın empresyonist üslupla resmedildiğinde, beyaz elbisesiyle doğayı daha ilgi çekici hale getirmek için resmin merkezinde oturtulur yalnızca. Berthe Morisot'un "*Okuyor*" tablosunun merkezinde oturan kadın ise, manası ile oradadır. Kırsal kesimde yaşayan bir kadının yalnızca çocuk yetiştirmek ve günlük işlerin ötesinde, kendisine de vakit ayırabileceği-ve ayırdığı- hatırlatılır. Şehrin kalabalığından ve kargaşasından uzak sakin bir hayatın mükemmelliğini sunar.

Flaneur salt kadın gerçeğini hatırlatmaya çalışıyor ise, Mary Cassatt ve Berthe Morisot da hanımefendi kategorisinde bu niyetle çalıştılar. Özellikle büyük ressamlar tarafından, sürekli kadını kocasının gölgesinde ezilen, bilgi ve kültürden yoksun olması resmedilirken; Cassatt ve Berthe Morisot kadının sadece bir anne ve iyi bir eş olmadığını, bireysel varoluşunu geliştirdiği sürece toplumun içinde güçlü olabileceğini hatırlatmaya çalıştılar. Belki de 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında batıda sayısı oldukça fazlalaşacak 'güçlü kadın' figürünü tasvir ettiler.

Mary Cassatt ve Berthe Morisot üslup gereği objeleştirme sanatı yapımlarına rağmen, birer ozan gibi çalıştıklarından, kadını ilhamlaştırmışlardır.

Kadın sanatçıların eserlerinde, kendi bedenlerini sıkça kullanmalarından ötürü sanatları çoğunlukla objeleştirme üstünedir. Bu ister kavramsal bir konu, ister duygu aktarımı olsun, sonucun değişmediği görülür. Evet, bedenlerimiz kutsaldır, ancak insanoğluna ilham olabilmek için kendi bedenimizden çıkmamız gerekir. Genelde sanatçıların ergenliklerinde kendi portrelerine yoğunlaşmaları, karakter inşası açısından önemli bir dönemi işaret eder. Fakat ergenlikte inşa edilen bu karakterin, bireyin olgunlaşma serüveninde-bilgiyle harlanarak-yavaş yavaş erimesi, çözünmesi gerekir. Bu, sanatçının kendini yok etmesi anlamına da gelmez, zira 'has' bir sanatçının neşesi ve üzüntüsü çok yoğun olabilir. Yine de sanatında kendi bedeni, üslubu veya konusuyla var olmalıdır- histeri çılgınlıklarıyla değil. Birçok kadın sanatçının eserlerinde kendi bedenlerini kullanmalarının sebebi, yine kendileriyle alakalı aşamadıkları bireysel sorunlarıdır.

Bilindiği gibi Frida Kahlo (1907-1954) kendi döneminde- ve sonrasında da- ünlü bir ressam olan Diego Rivera'nın (1886-1957) karısıydı. "Kendimi resmediyorum çünkü genelde yalnızım ve en iyi bildiğim tema da kendimim." Bu sözlerin sahibi olan Frida Kahlo'nun sanatı, kendini objeleştirme üzerinedir. Oldukça öznel olan duygularından kendini arındırmamıştır. Bu duygular ile nesnel bir yapıya ulaşabilmiştir. 18 yaşında 1925'te korkunç bir trafik kazası geçiren Frida'nın bu kazada omuriliği, köprücük kemiği, sağ bacağı, kaburgaları ve leğen kemiği kırılmış, ayrıca kaza geçirdiği aracın demir bir parçası sırtından girip, vajinasından çıkmıştı. Hayatı boyunca kazadan dolayı rahatsızlıklar ve acılar çeken Frida, çocuk yapmasının imkansız olduğu ona söylenmesine karşın üç kez hamile kalıp üç acı başarısızlık daha yaşamıştır.

Frida'nın biyografisi filminde en önemli detay, kazadan önce ve sonrası hakkında da bize ip ucu veren, sevgiliyle ilişkisidir. Bu sevgili, gelecekteki sevgililerine nazaran çok daha yakışıklı, ayrıca üstünde tahakküm kurması kolay bir gençtir. *Üç ay boyunca yattığı yatakta ziyaretine son kez geldiğinde hediye olarak Schopenhauer kitabı verir Frida'ya ve ona Schopenhauer'a çok ihtiyacı olduğunu söyler ve Avrupa'ya taşınıp bir daha dönmeyeceğini söylediğinde Frida büyük bir yara alır.*<sup>51</sup> Filmin geri kalanındaki ilişkilerinde Schopenhauer, "Aşkın Metafiziği"ni uygular ancak sanatında da "Güzelin Metafiziği"ni uygular. Yaptığı eserlerdeki sürreal etkilerle yaşadığı acıları bize aktarır. Frida'nın nesnel bir yapısı olduğunu, Schopenhauer'in öznel olanın yaratılıp, yok edilmesi gerektiğini, ancak o zaman nesnel sanata ulaşabileceğini, kendi öznelini dışa vururken, politik izler koyma çabasıdır. Eserleri ilk bakışta bir kadının histeri çılgınlıklarını andırırsa bile, esasında nesnel olan çeşitli oyunlarla izleyiciyle aktarılmaya çalışılmıştır.



Şekil 2.35: Frida KAHLO (1907-1954), *Benim Doğumum*, 1932

Frida, çocuğunu doğururken düşük yapar. Sanat üretimi o ana kadar çok da fazla olmayan Frida'nın, bu trajik olayı hazmetmesi, tamamen nesnel olana ulaşımı için sembol olmuştur. Yaşadığı acıyı tarihe gömmek yerine, onunla beraber uyanıp kendini sanata vermesi, sanatçıyı da uyandıran bir etkidir. Kendi kafasını doğum anında bir bebek gibi değil, bir kadın olarak yapması, büyük bir sanatçının doğumuna tanık olduğumuzu gösterir. Tablodaki rahibe ise bu durumdan hiç hoşnut değildir, çünkü düşük yapmasa o bir anne olacaktı. Ancak düşük yaptığından bir sanatçı olarak kendisini doğurdu. Nasıl ki bu tablonun bir rahibeyi rahatsız etmesi kaçınılmazdır, Frida'nın toplum içinde duruşu ve yaşayışıyla çizdiği tablonun da bazı kadınları rahatsız etmesi kaçınılmazdı - ve işte tam da o kadınları simgeler aslında rahibe.

Mike Brooks adında bir web sorumlusunun Frida Kahlo'nun kişisel günlük ve mektuplarından ve Hayden Herrera, Martha Zamora gibi yazarların Frida hakkında yazdığı kitaplarından, derleyip topladığı [www.fridakahlofans.com](http://www.fridakahlofans.com) web sitesinde "Benim Doğumum" adlı çalışmaya şu şekilde bir açıklama getirmiştir:

“Diego Riviera'nın verdiği özgüvenle Frida hayatında geçirdiği büyük olaylar hakkında bir projeye başladı. Bu serinin ilk resminde aktardığını yıllığına şu sözleri yazmıştı ‘... böyle doğduğumu düşünüyordum.’, Frida'nın bu resim hakkında yorumu ise “kendini doğurdu.” Annesinin rahminden korkunç derecede büyük bir kafa ortaya çıkıyor... şüphesiz Frida'nın kendi kafası. Yarısı kan birikintisine doğmuş bebeğin Frida'nın kendi çocuğunu doğururken yaptığı düşüğe gönderme olabilir. Annenin kafasının örtüyle kaplı olması, kendi annesinin daha yeni öldüğüne bir gönderme olabilir. Annenin gizlenen suratının üstünde duvarda olan portre, ‘acıların bakiresi’nin sızlanan portresidir. Bıçaklarla yaralanmış ve ağlayan bakire olaya bakıyor ancak durumu kurtaramıyordur.”<sup>52</sup>



Şekil 2.36: Frida KAHLO (1907-1954), Hemşirem ve Ben, 1937

Mike Brooks “Hemşirem ve Ben” adlı çalışmaya Frida'nın bu eser için yazdığı yorumdan da faydalanarak şu şekilde bir açıklama getirmiştir:

“Kardeşi Cristine ondan onbir ay sonra doğduğu için annesi Frida'yı emzirememiştir. Onu emzirmesi için ailesi tarafından işe alınan kızılderili süt annesi işe alındı ancak çalışırken içtiği için kovuldu. Aralarındaki ilişki uzak ve soğuk bir ilişki olarak indirgenmiş emzirme için. Çünkü olgun Frida bu anıyı hatırlayan, yetişkin bir kafayla resmedilmiş bebek ve süt annesinin yüz özelliklerini hatırlayamadığından suratını eski Kolombiya cenaze maskesiyle kapladı. Bu resim hakkında Frida şu sözleri yazdı: Süt annemin kollarındayım, bir yetişkin



yüzü ve küçük kız vücuduyla beni emzirirken memelerinden dökülen süt sanki dökülürmüşçesine.”<sup>53</sup>



Şekil 2.37: Frida KAHLO (1907-1954), İki Frida, 1939

Mike Brooks'un “İki Frida” eseri hakkındaki açıklaması ise şu şekildedir:

“Diego Riviera'dan ayrıldıktan kısa süre sonra kendini iki ayrı kişilikle resmetti. Günlüğüne bu resmin çocukluğundaki hayali arkadaşından kaynaklandığını yazdı. Sonra bu resmin ayrılığa olan duyguları ve var olan 2. Dünya Krizi'ne olduğunu itiraf etti. Sağdaki Tehuana kostümüyle Meksika'lı Frida'dır ve Diego Riviera'nın aşık olup saygı duyduğu parçasının figürüdür. Elindeki muskada Diego Riviera çocuk olarak vardır. Soldaki figür ise daha Avrupa'lı bi Frida, daha dantelli bir Viktorya dönemine ait beyaz bir gelinliklidir. Bu figür Rivieara'nın terk ettiği Frida'yı semboller. Terk edilen Frida'nın kalbi kırık diğer Frida'nın kalbi bir bütün halindedir. Elindeki muskadan çıkan damar dolaşıp iki kadının kalbinden geçerek sonrada reddedilenin kucağında ameliyat makası tarafından kesilir. Diego'dan çaresizce Frida akan kanı durdurmaya çalışır ama akmaya devam eder. Kanama yüzünden ölüm tehlikesindedir. Fırtınalı gökyüzü ve telaşlı bulutlar Frida'nın iç dünyasının nasıl kargaşa içinde olduğunu sembolize etmiştir. El ele olmalarının sebebi hayatta tek başına olduğunun vurgusudur.”<sup>54</sup>

Sanatı oldukça feminen olan Frida Kahlo'nun, aşk ilişkilerinin de Schopenhauer'in "Aşkın Metafiziği" kitabına paralel geliştiği söylenebilir. Schopenhauer "Aşkın Metafiziği" kitabında kadından doğurganlık ve güzellik, erkekten ise akıl ve güç beklendiğini yazmıştı. Biseksüel olan Frida, birlikte olduğu erkeklerin fiziklerine pek önem vermeyip, toplumun içinde akli ve yetenekleriyle kendini kabul ettirmiş kişileri kendine sevgili olarak seçmiştir. Büyük bir aşk yaşadığı Diego Riviera'nın aşırı şişmanlığı, küçük bir kaçamak yaşadığı Trotsky'nin (1879-1940) kendisinden yaşça çok büyük olması gibi örneklere bakarak bunu rahatlıkla söyleyebiliyoruz. Öte yandan Frida'nın beraber olduğu kadınların genç ve güzel olmaları, kadınlardan beklentisini anlamamız açısından epey açıklayıcıdır. Bu kadınlardan biri Josephine Baker'di (1906-1975, Fransa doğumlu Amerikalı aktris, şarkıcı ve dansçı). Frida'nın kadından beklentisi güzellik, erkekten beklentisi ise güç ve akıl olduğunu aşk hayatından oldukça rahat ortaya çıkarabiliyoruz. Diego Riviera ile yaşadığı evliliği sağlıksızdı ve Riviera'nın onu aldatmalarına göz yumarak birlikteliklerini sürdürdü. Frida Kahlo bir yandan çok güçlü bir kadın figürüdür, lakin diğer yandan yaşamı ve ilişkileriyle kadının nasıl ezildiğine adeta örnek teşkil eder. Ancak sanat yapmasını sağlayan, Diego Riviera'nın ona olan hayranlığıdır. Frida'nın geçirdiği kazadan sonra çöküş yaşamak yerine güçlü bir kadına dönüşmesi, iç dünyasını yansıttığındaki cesareti Riviera'yı kendine hayran bırakır. Böylece Amerika'da freskler yaparken çok sıkılan Frida'yı, küçüklüğünden beri yaşadığı olaylar üstüne seri yapması yönünde teşvik eder. Evlilikleri bir nevi 'her güçlü erkeğin arkasında bir kadın vardır'ın tam tersiydi.

Hannah Höch (1889-1978) babasını memnun etmek için plastik sanatlar yerine grafik tasarımı eğitimi almıştır. 1914'de üniversite öğrencisiyken duyarsız kalmayıp, okuldan ayrılıp 1. Dünya Savaşı sırasında insanlara yardım edebilmek için Kızıl Haç ekibine katılmıştır. 1915'de ise eğitimine kaldığı yerden devam etmiştir.

Fotomontaj sanatının öncüsü olan Hannah Höch'ün 1916'da 1. Dünya Savaşına tepki olarak ortaya çıkan Dada akımı üzerinden yaptığı birçok politik eserleri kadının politik ve sosyal açıdan özgürleşmesi üzerinedir. Hannah Höch Almanya'daki Dadaizme katılan tek kadın sanatçı olduğundan ötürü kadınlar ve sanatçılar tarafından feminist bir başarı olarak görüldü. Bir çok Dadaist erkek sanatçı Hannah Höch'ün katılımına kadın olduğu için karşıydı ve 1921'deki ilk uluslararası Dadaist sergisine katılmasına karşı çıktılar.

Berlin Dadaist'lerinin resmi olmayan konuşmacısı Hans Richter Hannah Höch'e şu şekilde değinmiştir "kız limitli bütçeyle sandviç, bira ve kahve tedarik ediyor". Hannah Höch kadın

olması yüzünden bu gibi aşağılayıcı beyanlara ve yorumlara maruz kalıyor olması sonunda onu feminist bir sanatçı ve çok güçlü bir insan yapmıştır.



Şekil 2.38: Hannah HÖCH (1889-1978), *Burjuva Çifti Düğünü*, 1919

1. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'da Freud'un yeğeni Edward Bernays'in başlatıp, gelişimine katkıda bulunduğu 'Tüketici Toplum' mentalitesinden Almanya da nasibini almıştı. Bu yüzden 'burjuva' kelimesi yeni bir anlam da içinde barındırıp, materyalist orta sınıfa ait olan insanların bolluğa düşkünlüklerinden ötürü toplumsal konulara kayıtsız kaldıkları için orta sınıfı hedef alan negatif, aşağılayıcı bir kelime anlamı da kazandı. Hannah Höch'de birçok Dadaist sanatçı gibi eleştirel bir gözle Almanya'nın içinde evrim geçiren orta tabakaya ait olan insanları eleştirel gözle inceledi.

Hannah Höch'ün "Burjuva Çifti Düğünü" eserinde orta sınıfa ait olan bir kadının birey olarak ne kadar az gelişmiş olduğuna değiniyor. Bu eserde materyale olan obsesyonun, hayata olan tutkunun önüne geçtiğini görebiliyoruz. Gelinin çocuk kafasına sahip olması, bilgi ve tecrübe eksikliğiyle kendini hiç geliştirmedeğini simgeliyor. Vücut ve bacakların birbiriyle olan ayrılığı ise, toplumun güzel olarak kabul ettiği kadın olma sevdasından dolayı kıyafete olan düşkünlüğünden ötürü kasa gereksinim duymadığını hissettiriyor. Evleneceği erkekte ne



seksüel, ne de entelektüel bir beklentisi olmadığından kadınların, zihinsel veya fiziksel gelişimini gösteremediklerini bize aktarıyor.

Kendini en azından kariyer olarak geliştirmiş olan damat ise geline bütçesinden oldukça fazla materyaller almasına rağmen altında ezilmeden, gene çok çalışıp bu materyalleri karşılayacağını taşıdığı oldukça büyük kadın şapkasından ve fondaki ev eşyalarından anlayabiliriz.

Geliştirmediği vizyonundaki her şeye sahip olan gelin gene mutsuz bu eserde. Bunun sebebi tüketici toplum insanı hayata değil materyale değer verdiğinden memnuniyetsizdir. Bu yüzden daha çok alışveriş yapacak ve kocası daha çok çalışacaktır. Hannah Höch toplumun içindeki bu büyük hastalığı bizlere yaptığı fotomontaj ile gösteriyor.



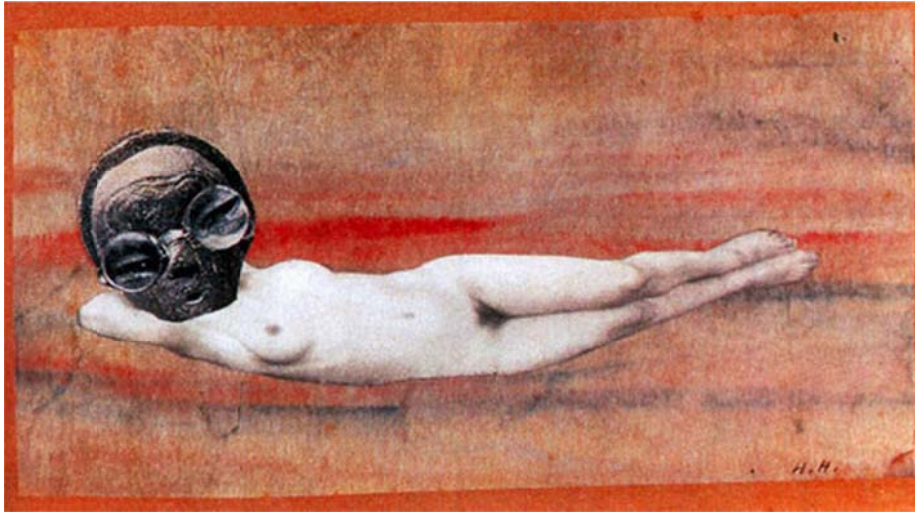
Şekil 2.39: Hannah HÖCH (1889-1978), *Güzel Kız*, 1920

Hannah Höch'ün bu çalışmasını anlayabilmemiz için Almanya'nın o dönemine de bakmamız lazım. 1. Dünya Savaşı sonrası Versailles antlaşmasını imzaladıktan sonra ekonomik sorunlardan ötürü kırılğan bir dönemden geçerken enflasyon ve işsizlik problemleriyle uğraşıyorlardı. Savaşta birçok aile reisi yani eve ekmek getiren babaları da kaybetmişlerdi. Bu sıkıntılı dönemde kadınlara oy atma ve eşit maaş hakkı verildi. Ekonominin içinde bulunduğu kabustan ötürü kadınlar özellikle savaşta kocalarını kaybetmiş dul kadınlar bir aileyi

geçindirecek kadar maaş alamıyorlardı. Özellikle dönemin dul kalmış kadınlarına yönelik bu cazip haklardan ne keyif alabiliyorlar ne de avantaj elde etmelerine rağmen hayatlarında bir değişiklik yapabiliyorlardı.

Hannah Höch'ün bu eserinin isminin “Güzel Kız” olmasının yegane sebebi oy atma ve eşit maaş haklarını almış dul kadınların değil, genç kızların faydalanacak olması olabilir. Araba parçaları ve B.M.W logosuyla beraber yüzü olmayan bir kadın ve kafasının içinden geçip saati gösteren bir erkek eli var. Bu dul annelerin bu haklara rağmen hayatlarını çocukları için yaşamaları gerektiğine işaret ediyor diyebiliriz. Öncelikle dönemin dul kadınları için verilmiş hak, genç kızlara daha çok yarayacağından ötürü Hannah Höch bu esere “Güzel Kız” adı vermiş olabilir.

Bu sebeplerden fotomontajın ortasındaki genç kızın kafası ampuldendir. O, bu haklar sayesinde annesine göre daha rahat bir yaşam süreceğinden aydınlanıp, topluma göre değil, kendine göre bir yaşam inşa edebilecektir.



Şekil 2.40: Hannah HÖCH (1889-1978), *Garip Kadın*, 1929

Hannah Höch “Garip Kadın” adlı fotomontaj eserinde bir otoportre sunar. Bu oto portrede seksüel ihtiyaçlarını giderme gereksinimi olan bilge bir kadın vardır. Yaratık şeklindeki portrenin yaşlılığı, gözlük takıyor olması ve seksi dudak-ağız hareketi yapıyor olmasının yanında tüm çıplaklığıyla vücudunu oldukça göze hoş şekilde sunuyor olması ihtiyaçlarını nasıl giderebildiğine bir mesajdır. Yaşadığı döneme göre oldukça güçlü, güzel, akıllı ve yaratıcılığıyla beraber sanatıyla yaşamını sürüyor olması Hannah Höch'ün erkekler ve topluma göre oldukça aykırı bir durumdur. Bu yüzden sürekli eleştirilen ve hakarete uğrayan ancak toplum içinde kendini kanıtlamış güçlü bir birey olduğundan ötürü hor görülmesine

imkan olmayan biriydi. Ancak onun da seksüel ihtiyaçları ve bunu giderebilecek adam gibi adam veya adamlara ihtiyacı vardı. Yaşadığı döneme bakıldığında onu anlayabilecek veya kabullenecek insan sayısı da oldukça azdı. Belki de bu eseriyle vermeye çalıştığı mesaj, erkekleri kadınsallığıyla tavladığı ancak kendi karakterinden hiç ama hiç ödün vermediğidir.

## 2.4 Bölüm Özeti

“Modern Sanatta Kadın ve Kimliği” bölümünde erkek sanatçılar ile kadın sanatçıları ayırım yaparak ayırırken, eserlerde objeleştirme ve ilhamlaştırmanın nasıl yapıldığını anlatıp, kadın sanatçıların nasıl zorluklar çektiklerini belirttim. Dandy, bohem ve flaneur ile Dionysos ile Apollon sanatçı tiplerleriyle beraber erkek sanatçılara karakter verip, kadın sanatçıların bu kimliklerden mahrum kalmasının onların sanatçı karakterlerine ne denli zorluklar çıkardığını açıkladım.

Modern sürece ait olan empresyonizmin objeleştirmelerinin gerçeği yansıtır, yansıtmadığına şehrin alt tabakasıyla ilgilenen flaneur’ler ile şehrin üst tabakasında yaşayan empresyonist kadın sanatçılar ile cevap buldum.

İlhamlaştırma yapan sanatçıları ise 1. ve 2. Dünya Savaş’larını yaşamış olan karakterlerden seçtim. Çünkü yaşadığımız Dünya’nın global olarak en çirkinleştiği dönemlerde aşk, eğlence, cinsellik veya evlilik gibi her insanın yaşadığı temel ihtiyaçları ele alışlarındaki şairaneliğin nedenleriyle açıklamamı sağladı.

### 3. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN ve KİMLİĞİ

Dört asır boyunca batı sanatına hakim olan Sokrates sanatının çöküşü, sanatta işçiliğin itibarını resmen kaybetmesine yol açar ve bu durumdan ilk ve en çok nasibini modern sanatta plastik sanatlar olur. Daha sonra müzik dünyasında, Nietzsche'nin elinden bayrağı müzisyenler, 1960'lar sonu ve 70'ler başındaki sanatçılar tamamen devralır. Dionysos sanatı müziğe öyle bir oturmuştur ki, çağdaş sanatın başından günümüze kadar oluşmuş batı kimliğinde en arzu edilen hayat tarzı burada, müzikte gözüktür. Zencilere ait olan ve bireysel varoluşun önemi ve aktarımı üzerine olan Blues müziği 1960'larda, İngiliz'ler ve Amerikalılar ile beraber Rock'n Roll'un tarzını oluşturur. Bilindiği üzere 2. Dünya Savaşı'ndan sonra batıya hakim olan en önemli ekonomi sektörlerinden biri "Baby Boomer"lardı. Yani 1940'larada doğmuş, savaş görmemiş gençler üzerinden bir ekonomik oluşum meydana geldi. Kılık kıyafet sektörlerini etkilediği gibi, müziği ve dolayısıyla konser alanlarını da etkiledi. Rock'n Roll büyük paraların döndüğü ancak gençlerin sembol olduğu bir sektör oldu. Rock'n Roll'un tarzı Blues'dan, felsefesi Nietzsche'den gelmektedir. Rock'n Roll ancak dionysian yaşam ile var olabilir. Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüş'tü" Dionysos'dan gelmektedir. Günümüzde en çok tüketilen sanatlardan müziğin değişimi devam etmektedir. Ancak halen Dionysos sanatı üzerinden devam eder.

Plastik sanatların evrimi biraz daha farklı seyrediyor. Dionysos sanatının esrik karakterini benimsemeye özenenler ise, halk içinde uyuşturucu bağımlısı veya alkolik, sanat dünyasında da Apollon sanatı aktarımıyla, 'kendisini tasarlamaya çabalarken sanatıyla bütünleşemeyen sanatçılar' olarak ortaya çıkar. Toplumun ya en alt tabakasından, ya da en üst tabakasından çıkan sanatçıların Dionysos kavramını anlaması daha olasıdır. Feda edebilecekleri, maddi açıdan da manevi açıdan da, orta sınıf sanatçısından çok daha katıdır.

1970'den günümüze kadar gelen çağdaş sanatın en önemli özelliklerinden biri, Fluxus ile birlikte, her şeye ve her insanın anlayabilip, zevk alabileceği biçimde olmasıdır. Fluxus grubunun içinde olan George Maciunas (1931-1978) manifestosunda belirttiği gibi, "devrimsel akışı ve değişimi, yaşayan sanatı, olmayan sanat gerçeğini sadece eleştirmenler ve sanat severler değil, tüm insanlar tarafından kavranmasını destekler". Toplumda yaşayan herkesi sanatı değerlendirmeye davet eden bu tutum, sanatçıların histeri çılgınlıkları veya ütopyik yaklaşımları yerine, görünen gerçeklerin sorgulanması veya hatırlatılmasının çağına girmemizi sağlamıştır.

Çağdaş sanatta, kadın ve erkek sanatçılar daha önce olduğu gibi erkeğin daha üstün olduğu bir denklemde değil, yekpare bir yapının kendilerine özgü öğeleri olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Genellikle, cinsiyetleri ayıran sendromların bireysel etkileriyle yüzleşip onları aş(a)madan kimlik sanatı ve seksüellik üzerine çalışan sanatçıların ortaya sundukları eserler, kimlik hakkında çözümlenmesi gereken en temel problemleri bize hatırlatır. Ancak, hemen akabinde kendiliklerinden sıyrılarak insan varlığının ölümcül sorunlarını- gerçeklerini- göstermeye çalışmak yerine, kendilerine sıkı sıkı sarılıp, sendromları ile başbaşa yaşadıkları kısır döngüden çıkamadıkları için, eserlerinde ancak var olan-problematik hale gelmiş- bazı basit gerçeklere yer verebilirler. Özetle bu sanatçı tipi, bize malumun ilanını bildirmekten öteye geçemez.

Çağdaş sanatta, kadın ve kadının kimliği açısından en çok sorgulanan sendrom, Afrodit Sendromu'dur. Afrodit Sendromu: Kadının yaşadığı toplumun güzellik algısına göre yaşaması, ancak ve ancak çevrenin beğenisi ve bu beğenin onna geri dönüşüyle kendini kendine ispatlayabilmesidir. Bir bireyin bireysel gelişim sürecinde, önce başkalarının onun hakkındaki beğeni ve düşünceleri önemlidir. Toplum üstünde, çok sığ ve aşılması basit gibi görünen bu sendrom üzerine, farklı detaylardan da yola çıkılarak çeşitli eleştiriler sıklıkla yapılır. Seksüellik veya kadın kimliği temalı sanatta 'şairaneliğin' genelde eksik kalmasının sebebi, yeteri kadar 'ütopik olunmamasıdır' diyebiliriz. Ütopya, var olabilecek ama var olmayan bir bakış açısı, bir hayat formudur. Mesela, genelde şişman kadınları desteklemek/korumak amacıyla ortaya konan eserlerde, sadece toplumun çirkin olarak kabul gördüğü kadınlara bakışımızın yanlış olduğu vurgusu verilir; yalnızca bu önemsendir. Ancak, 'şişmanlık' olgusunun doğanın uzun süre kabul edemeyeceği fiziksel bir handicap olduğu gerçeği ile hareket ettiğimiz, doğaya daha yakın sayılabileceğimiz çocukluğumuzda 'doğada yetersiz olanı eleme' reaksiyonumuz, daha sonra hayatta yetersiz olanı eleme reaksiyonuna farklı açılardan gelişerek veya zayıflayarak ulaşır, ve en nihayetinde cinsiyetleri basit kodlarla kategorize ederek cinslerden çeşitli beklentiler ortaya koyar. Şişman kadın dışlanırken, "şişman bir erkek de dışlanmalı çünkü doğada o da yetersizlikten elenirdi!" gibi iddialar ile daha salt gerçekleri hatırlatmak yerine, 'şişman bir kadının toplum içinde dışlanması yanlış' gibi herkesçe bilineni ortaya koymak, yani malumun ilanı, sanatsal hatırlatmanın gücü ve etkisine aykırıdır.

Çağdaş sanatta bu tarz bir sanatçı, kendi 'ben'liğini oluşturmadan, yalnızca eserleriyle var olduğundan, eleştirdiği düzen veya yapı yerine, yeni bir yapı koymayı hedefleyemiyor. Bu da ütopik sanat anlayışını destekleyecek markete gerek duyulmamasına sebep olan bir etkidir.

Sanatçı kimliğiyle kendi yaşamını sağlamaktansa, onun getirdiği dünyevi güzellikler ve kolaylıklar'a ulaşmak için, yaşadığı toplumun sanat marketi ne istiyorsa ona yönelik çalışıp, kendi yaşadığı hayatla orantısız işler üretilmesi sanatı samimiyetsizleştirirken, sanatçıların da benliklerini oluşturmasına olan gereksinimi azaltıyor. Ümit İnatçı kendi dev aynasında yaşayan sanatçılar için şu sözler sarf etmiştir:

*“'Özgür devlet' diye diye, 'dünya bizi anlamıyor' diye diye, toplum merkezci, kendini dev aynasında gören bir toplum yaratarak, insanlarımızı Dünya'dan koparan politikacıların en büyük başarısı budur işte: Etrafıyla alakasını kesmiş duyu yitimi kurbanı bir toplum... Dünya'da ne olup bittiğinden haberi olmayan bir toplum, yaptığı küçücük bir şey karşısında bile kendine hayran kalacak kadar heyecan duyuyor. Bu patetik heyecandan iyileşmenin yolu bilgilenmekten, yeryüzü kültürünün değerlerine ulaşmaktan geçer. Başka yolu yok. Zaten maskeler işte o zaman düşecek.”<sup>55</sup>*

“Düşünüyorum o halde varım” yerine “kaşınıyorum o halde varım” dersek, bugünün sanatçısının sabit fikirli olma/kalma şansı ortadan kalkar. Sanatçıların, ütöpik çalışabilecek karaktere sahip olabilmeleri için ilk ışığı veren flaneur'ler, bohem'ler ve dandy'lerdi. Seksüel istismar veya kadın kimliği üstüne çalışan sanatçıların, dandy gibi kendi karakterini oluşturması, bohem gibi yaşamının sanat olması, veya flaneur gibi konu edindiği kitleyi sürekli gözlemleyebilmesi gerekiyor. Çünkü o noktada duyumsayacağımız bireysel his, sanatçıyla aramızdaki duvarı yıkan ve yalnızca onu anlamakla yetinmeden, ona açılan kapıyı açmamızı sağlayacak anahtar görevini üstlenebilir. Ümit İnatçı kendi duruşuna sahip çıkmış sanatçı tipi için şunları söylemiştir:

*“Makarios'un yapıtlarına psikolojiden bakacak olursak; yalnızlaşmanın kendisinde yarattığı kendisinde yarattığı çekincenin bir “kendi olmaya kalkışma” istencine dönüştüğünü görürüz. Bu yalnızlık aşırılığın doğurduğu yalnızlıktır. Çekince ise anlaşılmama çekincesidir. Ama – sanatçı- her şeye rağmen kendi duruşunun haklılığını savunmayı başarmalıdır ki marjinalliğin zaferini tatsın. Aşırılığın, marjinalliğin, yalnızlığı getirdiği doğrudur; ama tüm yobaz direnmelere rağmen dünyayı değiştirmeyi başaran yine bu “yalnızlar” değil midir? Bazen yalnızlık bir intikam alma nedeni olur; bazen de değişimi dayatan cesaretin kaynağı.”<sup>56</sup>*

Kadın hakları temellerini sağlamlaştırırken, çağdaş sanata paralel serpilip gelişen feminizmin kadın ve kimliği üzerine yapılmış işlerdeki etkisi büyüktür. Batılılar, bilinçli veya bilinçsizce feminizmi benimser hale geldi. Üstünlük değil eşitlik iddiasıyla ortaya çıkmış bir kavram olsa da, feminizmin toplumsal etkilerinden biri, erkeklerin sahip olabileceği Penis Sendromu'nun



yaygınlaşmasına ve gelişmesine dolaylı olarak yol açmasıdır. Penis Sendromu: Erkeğin kendinden şüphe duyup dürüstlüğü yitirmesine yol açan bir sendromdur.

1950’lerde Dr. Alfred Kinsey ve Dr. Bill Masters’ın ışığında, seks konusunda aydınlanmaya başladı insanlar. Kadınların seksüel anlamda deneyimleri ve bilgileri arttıkça, seksüel hazza ulaşma arzusuyla beraber tavırları oturup beklentileri arttıkça, seks üstüne tecrübe sahibi olmakta zorlanan erkeklerde doğal olarak Penis Sendro’mu hızla yayılmaya başladı. Penis Sendromu’nun özelliği, değişime karşı kapalıdır. Erkeklerin, değişime karşı yaşadığı kapalılık ile verdiği zarar, kendinden şüphe duyan Afrodit sendromlu kadında da sıkça görülen orgazma ulaşamama sorunu yaşayan sanatçılar, özellikle kimlik sanatında ütopyik bir form kurma isteği bünyelerinde oluşturamıyor. Erkeklerde değişime karşı kapalılık, tek bir doğruya inanmayı seçerken, kadınların kendilerine karşı duydukları inançsızlıkta, onları hayata karşı katılaştırıyor.



*Şekil 3.1: Stefan SAGMEISTER(1962- ), Muz Duvarı, 2008*

Psikolojide muz ‘penis’i simgeler. Sırf şekli yüzünden değil. Etrafını saran kabuğun üstlendiği görev tıpkı kendi özümüzü saklamamız gibidir. Önce aile, sonra okul bizi yontmaya, törpülemeye başlar. Ergenlik dönemimizde, aile, okul ve toplum- çevremiz- içinde kendiliğinden oluşan bireyselliğimizin getirdiği bir takım kural tanımaz anarşist tavır, toplum tarafından hoş karşılanmaz ve dışlanmamıza yol açar. Zamanla, çevremizin etkisiyle,

çevremize göre, sırf Babil kulesinden kovulmamak adına, kendiliğimizin yontulmasına, anarşist yapımızın törpülenmesine izin veririz.

Stefan Sagmeister, o ergen karakterinden hiç vazgeçmemiş bir kişiliğe sahiptir. Anarşist yanı üniversiteye geç girmesine neden olur. Reklam dünyasına girdiğinde de- devamlı yumuşamasını isteyen eleştirmenler kazandığı ödülleri ondan bir bir geri alırlarken de- o duruşundan hiç vazgeçmemiştir. *Muz Duvarı*'nın anlatmak istediği, ergen dönemimizde (yeşil muzlar) edindiğimiz özgüven ve karakterden hiç şaşmazsak bu karakterin tüm yaşamımız (sarı muz) boyunca bizi başarıya götürebileceğidir. “ÖZGÜVEN, İYİ SONUÇLAR ÜRETİR” sloganıyla, Nietzsche'nin uyarısı olan “özgüveni olmayanlar başarılı olurken, özgüveni olanlar başarısız oluyor”a bir gönderme de yaparak, ergenliğimizde oluşan özgüvenimizin hayatımız boyunca iyi işler çıkarmamızı sağlayacağı hatırlatılır. Nietzsche'nin kendine güvenenler için kullandığı bu cümleler kulağımıza küpe olabilir:

*“Siz üstün insanların küçümser olmanız umut veriyor bana. Büyük küçümserler aynı zamanda büyük yüceltici dirler çünkü. Umudunuzu yitirdiniz, şerefli şey bu. Nasıl teslim olacağınızı öğrenemediniz, işin ufak inceliklerini öğrenemediniz. Bugün küçük kişiler efendi oluyorlar: Hepsi de tevekküllü olmak, alçakgönüllü olmak, ihtiyatlı olmak, çalışkan olmak, saygılı olmak ve daha bir sürü küçük erdemlere sahip olma öğüdünü veriyorlar...”<sup>57</sup>*

Penis Sendromu, erkeklerin aşması gereken önemli, toplumsal bir sorundur. Bu sendrom özellikle ergenlik döneminde aşılır. Stefan Sagmeister kendini Nietzsche'nin oluşturduğu “üst insan” olarak görür ve ahlaki değerler üstüne saldırılarını kabul ettirene kadar savaştıktan sonra şimdi Dünya'ya ders verircesine yaşam sürer. Bir reklamcı olarak yedi yılda bir, bir seneliğine ücretli izin alıp tatil yapması, sadece bir reklamcı değil, sanatçı kişiliğiyle debüyük bir derstir.



Şekil 3.2: Stefan SAGMEISTER(1962- ), Muz Duvarı, 2008

Sonuç olarak, her canlı bir gün ölümü tadacaktır. Sergi devam ettikçe, eser tıpkı yaşamımız gibi yavaş yavaş yok olur. Ergenlik dönemi oluşan sesimiz ve duruşumuzu törpülemelerine izin vermeden yaşayabiliriz. Sagmeister, oluşmuş olan karakterimiz üzerine bilgiler eklediğimizde gelecek olan başarının herhangi bir yaşam gibi son bulacağı, ancak bireysel bir hayatın da var olabileceği, boyun eğip medeniyete ayak uydurmamız gerektiğini hatırlatır.

Kafayı üretimle bozmuş boya israfçılarıyla, kavramsal değer peşindeki sanatçıların içinde bulunduğu sanat dünyasında unutulmaması gereken, kavramsal değerler bilgilenmekten ve hayatı yaşamaktan geçer. Bu yüzden “sanatçıya imalathaneden önce tamirhane lazımdır”. Elbette ki güncel sorunlarla ilgilenmek yanlış değildir, fakat güncel bir sorunun çözümü, ancak onun içinde var olarak ortaya sunulabilir. Marina Abramovic bir söyleşide, sanatın hayatla olan bağlantısı için şu açıklamayı yapmıştır:

*“Atölyelerden nefret ederim. Atölye bir kara deliktir. Hiçbir zaman atölyeyi çalışmak için kullanmadım. Yeni fikirler üretip, yaratmak için atölye kullanmak çok suni. Yeni fikirleri hayatın içinden almanız gerekir, atölyeden değil. Daha sonra atölyeye gidip fikirlerinizi gerçekleştirebilirsiniz. Benim için sanatsal fikri bulma yeri olarak en önemli alanlar- hava alanı veya otel lobileri- bir yerden, başka yere giderkenki o yol. Yeni alışkanlıklara başlarken, kadere daha açık ve algınız daha açık olduğundan başka şeyler görürsünüz. Eğer 25 yıl aynı işe gidip eve dönmüş birine onun kendi algısını tarif etmesini isterseniz, bunu*

*büyük ihtimalle tarif edemez. Ancak aynı insanı Japonya'ya getirip ve ardından ona bir şeyi tarif etmesini istediğinizde, bunu yapabilir çünkü algısı muhtemelen açılmıştır.”* <sup>58</sup>

### 3.1 Çağdaş Sanatta Kadının Objeleştirilmesi

Eleştirdiği konuyu tüm çıplaklığıyla ortaya koyan sanatçıların amacı, izleyiciye yeni bir kapı açmak değil, açık olan bir kapıyı göstermektir diyebiliriz. Her insanın içinde zamanı geldiğinde bir şey anlatma istenci vardır. Sanatçılar tarafından bu istenç, sabit fikirli veya sarkastik bir anlatımla izleyiciye sunulabilir. Bu anlatma istencinin en önemli materyalleri olan fotoğraf makinesi, video, performans veya tuval üzerine oldukça usta bir işçilikle yapılmış sokrat çalışmalarıdır. Her insanın bir gün bir konuyu eleştireceğini ve ona kulak vereceğimizi Cioran şu sözlerle anlatır:

*“Her insanın içinde bir peygamber uyuklar ve o uyandığında, dünyadaki kötülük biraz daha artar. Vaaz verme çılgınlığı içimize öylesine yer etmiştir ki, korunma içgüdüsünün bilmediği derinliklerden doğar. Her insan, kendinin bir şey önereceği anı bekler: Ne önerdiği önemli değildir. Bir sesi vardır ya, o yeter. Ne sağır ne dilsiz olmanın bedelini pahalıya öderiz...”* <sup>59</sup>

Modern sanatta kadın kimliği anlatımı, kadınları sınıflandırıp, yaptığı iş veya nasıl bir hayat yaşadığına göre mimikler, kıyafetler ve mekanlar ile objeleştirilip, izleyiciye sunulur. Çağdaş sanatta ise kendi bedenlerini objeleştiren kadın sanatçılarla, model olarak kadınları kullanan erkek sanatçıların, cinsel istismarlar, kadının toplumdaki yeri, feminizm gibi konular üzerine çalışmaya başladılar. Toplum içerisinde anlaşılır olmamız, toplum tarafından daha kolay kabul görmemizi sağlar. Ancak malumun ilanı yapılırken, kolayca anlaşılacak yerine, izleyiciyi düşünüp, sorgulamaya davet ederek içinde bulunduğu veya bulunacağı toplumsal hastalıklar gösterilebilir. Sanatsal uyandırmışta bu gibi yaklaşımlar izleyiciyi tiksindirerek düştüğü veya düşeceği sorundan uzaklaşması adına oldukça etkilidir.





Şekil 3.3: Jan SVANKMAJER (1934- ), *Diyalogun Boyutları*, 1982

Jan Svankmajer “Diyalogun Boyutları” video serisinde insan ilişkilerini ele almıştır. Bu videosunda ise toplumlar içindeki evlilikleri yorumlar. Bu videodaki evli çift, hiç konuşmadan, mimikler ile anlaşılıyorlar. Kilden yapılmış karı koca yakınlaştıkça birbirlerine zarar verirken, cinsel ilişkiye girdiklerinde tamamen parçalanıyorlar. Kendilerine benzemeyen, hatta insan formunda dahi olmayan, biçimsiz bir çocuk dünyaya getiriyorlar. Svankmajer, mimikler kullanarak çiftin birbirlerine olan memnuniyetsizliklerini de vurgular. Bu esnada çocuk, baba ve anne figürlerinin ilgisini çekmeye çalışırken, anne baba çocuğu birbirlerine fırlatır ver bir anlamda onu dışlarlar. Videonun sonunda ise birbirlerine uyguladıkları şiddet ile tüm aile yok olur.

Svankmajer çektiği videoyla toplumun genelini oluşturan insanların yaşadıkları aşk ve evliliği eleştirirken, gerçek bir aşkın meyvesi olmayan bir çocuğun içine doğduğu- daha doğrusu içine düştüğü- hayatı gösterir. Schopenhauer’un “Aşkın Metafiziği”nde bu videonun metni olma niteliğini taşıyan bir bölüm vardır:

*“Sevgililer, gerçek bir birleşme ve yeni bir varlığı vücuda getirme için yanıp tutuşurlar; hayatlarının kalanını bu şekilde yaşamayı arzu ederler ve bu arzu her ikisinden tevarüs edilmiş niteliklerini tek bir varlıkta toplanmış ve birleşmiş olarak yok olmaktan kurtulacağı*

*doğacak çocuklarında tahakkuk eder. Buna mukabil eğer bir erkek ve kadın karşılıklı, sürekli ve kararlı olarak birbirinden hoşlanmaz ise, bu onların dünyaya sadece kötü biçimde teşekkül etmiş, uyumsuz ve mutsuz bir varlık getirebileceklerine işaret eder.”<sup>60</sup>*



### 3.1.1 Çağdaş Sanatta Kadını Objeleştiren Sanatçılar

Medeniyetin kadını bastırma yöntemi, eğitim ve tecrübeden yoksun bırakmak olduğunu ve bunu uygularken, kadını yaşama bağlamak için annelik ile güzelliğin önemini aşılandığını modern sanatın başını anlatırken ki toplumlarda kabul gören sanat eserlerinden yola çıkarak anlattım. Toplum içinde saygı duyulan biri olabilmeleri için evlenip çocuk sahibi olmaları gerekirdi. Kadının cinsel arzuları yok sayılırken, onu seçen erkeğin toplumdaki gücüne göre, ‘güzel kadın’ kalıbındaki kadının değeri çok daha fazlaydı. Toplum içinde bir anne veya görsel bir obje olmak dışında bir rolleri yoktu; ki zaten oy atma hakları dahi 20. yüzyılda yavaş yavaş başladı ve oturdu. Bir dönem politikaya atılan ve cumhuriyeti destekleyen Marquis de Sade (1740-1814) cumhuriyetin gelişebilmesi için kadınların çok daha fazla özgürleşmesi gerektiğini savunmuştur. Çok daha üstün bir cumhuriyet tasarımı için yazdığı “Yatak Odasında Felsefe” kitabının merkezinde Eugenie adlı genç bir kız ve onun içinde yaşadığı topluma ve dindar annesine göre çok daha modern bir kadın olarak yetişmesi için verilen oldukça sert, cinselliğin özü ve hayatın salt gerçeklerini öğreten bir eğitim vardır. Ancak günümüzde dahi kadınları bağlayan prangaları parçalamak için çok daha sertine ihtiyaç duyuyoruz- Eugenie’e dayatılan eğitimden de, Sade’ın dayattığı fikirlerden de çok daha sertine.

*“Saygıdeğerliğin getirdiği zevkler, Eugenie, yalnızca ahlaki zevklerdir, yalnızca bazı kişiler bunları kavrayabilir, düzüşmenin zevkleri ise herkesin hoşuna gider ve bu baştan çıkarıcı cazibeler, kamunun görüşüne meydan okuyarak kaçıp kurtulmanın güç olduğu ama birçok sağduyulu kadının kendilerine fazladan bir zevk sağlayacak kadar alaya almayı bildikleri bu yanlıtıcı küçümsemenin verdiği zararı bir süre sonra telafi eder. Düzüş Eugenie, düzüş benim güzel meleğim; beden senindir, yalnızca senin; ondan yararlanma hakkına ve kimi yararlandırmak istiyorsan ona zevk verme hakkına bu dünyada yalnızca sen sahipsin.*

*Ömrünün en mutlu döneminden faydalan: Mutluluk veren bu zevk yılları pek kısadır! Bundan yararlanmış olmak bizi yeterince mutlu ederse, yaşlılığımızda tatlı anılarla teselli bulur ve eğlenmeye devam ederiz. Bu yılları kaybedersek... acı pişmanlıklar, korkunç vicdan azapları bizi paramparça eder ve yaş ilerledikçe gelen bunalımlarla birleşerek, tabut uğursuzca yaklaştıkça gözyaşları ve ıstırap çevreler bizi...”<sup>61</sup>*

Bilindiği üzere ataerkilliğin batıda tamamen hakimiyet kurabilmesi için Antik Yunan mitolojisinden de faydalanarak anaerkillik ve kadınlar aşağılandı. Bir erkeğin herhangi bir kadının ilgisine veya seksüelliğine hiç ihtiyacı olmadığını vurgulanıp, erkek egemen bir

toplumda kadınlar silindi. Erkeklerin kadınların ilgisine ihtiyacı olmadığı, birbirlerine yetebilecekleri insanoğlunun kafasına kazındı. Bu yüzden iki cinsiyet arasında binlerce yıla dayanan uzaklıktan ötürü halen tanışmamazlık olduğunu vurgulayabiliriz. Bu Zeus'un Ganymede ile olan aşk ilişkisiyle taçlandırıldı. Ganymede Antik Yunan'ın en güzel erkeğidir ve Zeus en çok ona aşık olmuştur. Apollodorus (180 M.Ö- 120 M.Ö) filozof Platon'un mitolojiden Zeus-Ganymede aşkının hikayesini kullanarak erkek öğrencileriyle cinsel ilişkiye girdiğini vurgulamıştır.

Belli tabular yıkılırken, batı sanatında kadının yükselmesinin nedenlerinden biri, hayatın içinde daha fazla olabilmelerindedir. Bir nebze dahi olsa cinselliği çözüp, cinselliğini paylaşacağı adamı seçme şansları arttı. Medeniyette, adam ile erkek, kadın ile kız arasındaki fark iyice yerleşti. Cinsellik insan doğasının temelini oluşturduğu gibi türün devamı içinen temel fonksiyondadır. Bireysel temelini kur(a)mamış, yani birey olamamış bir kişiyi, ne kadın, ne de adam olarak değerlendirebiliriz. Seksolog, jinekolog ve ressam Akif Poroy cinselliği bilmeyenin hayatı bilemeyeceğini vurgular. Bu yüzden ki sanatçı cinselliği bilmeyeni erkek veya kız olarak değerlendirip, sendromlarını aşmasına yardım edebilir. Bunu sanat üretimiyle yaparken, var olan sendromlar ile kadını bastırmanın halen sürdüğünü hatırlatmak, yöntemlerden sadece bir tanesi olabilir.

Les Krims (1942- ), kadın ve kimliği üzerine yaptığı eserlerde, özellikle ataerkil düzenle beraber kadınların nasıl bastırıldığını ele almıştır. Sömürülmelerini, hor görülmelerini ve feminizmin nasıl yanlış anlaşıldığı gibi temel konuları sarkastik bir biçimde ele alır. Les Krims'in anlatımındaki etkisi o kadar büyüktür ki, 1971'de Tennessee'de dört eseriyle katıldığı bir sergide sıradan bir vatandaş galerideki çalışmalara çok kızar ve serginin kapatılması için bir çocuğu kaçıırarak şantaj yapmaya kalkar. Eserler indirilmediği sürece çocuğu esir tutacağını belirtir. Sonuç olarak, bir hafta boyunca esir tuttuğu çocuğu, Les Krims'in eserleri indirildikten sonra serbest bırakır. Bugüne kadar hiçbir sergi böylesine bir protestoya sahne olmamıştır.



Şekil 3.4: Les KRIMS (1942- ), Aerosol Kurgu, 1969

Les Krims bu eserinde kendisini de kullanarak kadına yapılan cinsel istismarı ele alır. Eserin ismindeki ‘aerosol’ün anlamı, ‘Havada asılı durumda bulunan çok küçük tanecikler inhalasyon tedavisinde havanın sterilizasyonunda sivrisinek-haşere mücadelesinde ve koku giderici olarak kullanılabilir.’

Erkeğin penisi gizlenirken, kız tüm çıplaklığıyla sergilenir. Yatağın toplu olması ve cinsel enerjinin yüksek olduğu gece yerine gündüz vakti olduğunu görmemiz henüz sevişmediklerini belirtmek içindir. Kızın dik duruşu ve cinsel organının temizleniyor olmasındaki mesaj, kızın cinsel konularda edindiği tecrübeler yüzünden, onu elde edebilmek için cinsel hayatı ve aşk hayatı üzerinden sürekli saygısızlık yapıldığıdır. Les Krims’in “Aerosol Kurgu” adlı eseri, batıda bir yere kadar yok olduğu varsayılan ataerkil zihniyete sarkastik bir yaklaşımla, bir kızın bir erkekle sevgili olabilmek uğruna kadınlığından nasıl vazgeçtiğini anlatmaya çalışır.



Fall on Fargo Avenue, Facing the Third Side Armory, Buffalo, New York, 1969.  
Printed by Les Krims, in a Basement in Buffalo, New York—on Faldred Buckle Boxes Where the Stalk of Government Cheese Meets the Earth-Scented Lake Erie Bread.

*Şekil 3.5: Les KRIMS (1942- ), Düşüş, 1969*

Les Krims'in "Düşüş" adlı eseri "Aerosol Kurgu"nın devamıdır. Eski dinlerde kadın Ay, adam ise Güneş ile özdeşleştirilmiştir. Burada kızın erkeğin tüm isteklerine boyun eğmesi ve toplum içindeki seksüelliğinin yok edilmesine tanık oluyoruz. Güneş bilgeliğin sembolüdür. Kız her dayatmayı sözde bir bilgelikle kabul ettiğinden ötürü 'erkeğinin kadını' olur ve artık cinsel arzular onun hayatında söz konusu değildir. Erkeğinden çocuğunu doğuracak ve 'evinin kadını' olmak onun adeta görevi haline gelecektir.



Şekil 3.6: *Les KRIMS (1942- )*, Bayan Braverman, Erken Bir Feminist, 1969

Les Krims bu eserinde feminizmin amacına tamamen aykırı olmasına rağmen sürekli feminizmi eleştirmek için kullanılan ‘feminizm ile kadınlar erkekleşti’ düşüncesini sarkastik bir anlatım biçiminde ele almıştır. Kadınların toplum içerisinde erkekleşmesi düşüncesi, cesaretlenmeleriyle ilgilidir. Les Krims bu çalışmasında kadının erkeğin üstünde kurduğu üstünlüğe değinmiştir.

İngilizcede evli kadınlara verilen bayan unvanı ‘Mrs’ olduğundan, bu çiftin evli olduklarını anlayabiliyoruz. Les Krims, ‘Adam gibi adam’ sözüne kelime oyunuyla eleştiri yapar. Eserin isminin manası: Bayan Daha-Cesur-Adam, Erken Bir Feminist.

Batı tarihinde kadınların alınmadığı birçok erkek kulübü olmuştur. Erkek egemenliğindeki kulüplerin demirbaş sporu ise golf idi. Çünkü golf, sadece burjuva erkeklerinin bir araya gelebildiği bir spordu. Eser isminde belirtildiği gibi has bir feministin, bir adamdan çok daha adam olduğunu, erkeklerin sahip olduğu golf oyununu, erkeği ayaklar altına alıp, ağzına top koyarak, kadını vuruşa hazır çekilmiş halde sarkastik bir biçimde fotoğraflayarak aktarır. Feminizm ile kadınların erkekleşmediği, belki de erkeklerin kadınlaştığı fikrine kuvvetli bir göndermedir.

Hannah Wilke (1940-1993) eserlerinde kendini objeleştirirdi. Verdiği erotik pozlarla erkeğin değil, kadının duygularını ve fantezileri ortaya çıkarmaya özen gösterdi. Hannah Wilke, kadınlarında duygu ve fantezilerini konu alan eserlerin yaygınlaşmasıyla, kadınında izleyen kategorisine girmesini sağlayacak yeni bir sanat tipinin doğmasını amaçlar. Ancak hem soyan,



hem de soyulan oluğu, umduğu etkiyi yaratmasını sağlamaz. Erkek izleyen, kadın izlenendir gerçeğine yeni bir perspektif katmamakla beraber, güzellik kuramına da saldırmaz. Ancak çıplak bedeniyle, salt dürüstlüğün önemini hatırlatır.



Şekil 3.7: Hannah WILKE (1940-1993), S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisinden, 1974-1979

Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis yıldızlaşmış nesne serisinden bu görsel için şu sözleri kağıda döktüler:

“Yıldızlaşmış nesne serisi için Wilke şöyle der: “Ben sanatım. Sanatım da bana dönüşüyor.” Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını açıktaki kısımlara yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişim ile harflerdeki küçük bir değişiklik ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiği dil arasında bir denklik kurar. Kendini yaralama (scarification) yıldızlaştırmaya (starification) dönüşür. Wilke’in açıklaması şöyledir: Benim sanatım baştan çıkarmadır. Verdiği pozlar erkek dergilerinin orta sayfalarında yer alan fotoğraflara benzer, bakışları nü tablolarının ve Playboy dergisinin farazi erkek izleyicisine yönelmiştir. John Berger, Görme Biçimleri adlı kitabında şöyle diyor: Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. ... Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye dönüştürür.”<sup>62</sup>





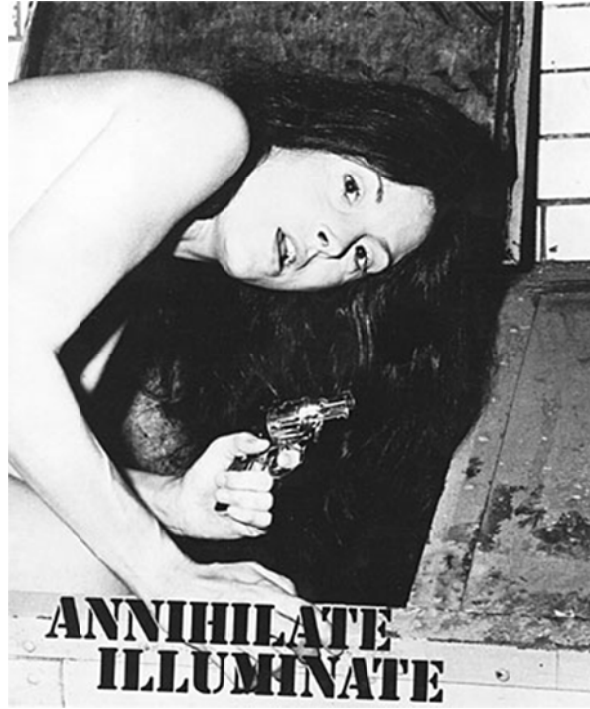
*Şekil 3.8: Hannah WILKE(1940-1993), Bu Neyi Temsil Ediyor?, Sen Neyi Temsil Ediyorsun?(Reinhardt), 1978*

Fotoğrafın kurgusunda, oyuncak firmalarının erkek çocuklara için yaptığı silahlar, makinalı tüfekler arasında, makyaj yapmış ve topuklu ayakkabı giymiş bir seks objesi olarak kendini beğendirmeye çalışan bir kadının dramı ele alınmıştır. İçine düştüğü durumu sorgular şekilde düşünmektedir. Vajinası fotoğrafın merkezindedir çünkü ataerkilliğin hüküm sürdüğü bir toplumda erkek için kadın eğer anne değilse sadece bir seks objesidir. Bu eserin bizi sürüklediği toplum düzeninde bir kadın bir erkeğin hayatının merkezine ancak anne veya cinsel figür olarak yerleşebilir.

Burada anlatılıp sorgulanan 'Hayat erkeğin, kadın ise dahil olandır' fikridir. Erkek hayatıyla, kadın ise cinselliğiyle vardır. Yere yazılmış olan Reinhardt'ın sözü, "Bu neyi temsil ediyor?" Hannah Wilke'in kadının, ataerkil düzende neyi temsil ettiğine dair sorusunu sorar, "Sen neyi temsil ediyorsun?" erkeğin toplum içinde neyi temsil ettiğinin sorularıdır. Genel toplum düzeyinde feminizm sonrası bile kadının, erkeğin memnuniyeti için var oluşunun, toplum içinde değişmediğine karşı bir eleştiri yapıyor.

Helena Reckitt'in editörlüğünü yaptığı "Sanat ve Feminizm" kitabında "Bu Neyi Temsil Ediyor?, Sen Neyi Temsil Ediyorsun?(Reinhardt)" için şu yorum yapılmıştır:

*"1945'te, New York okulu ressamı Ad Reinhardt'ın çizdiği karikatürde bir adam alay ederek soyut bir resmi parmağıyla gösteriyor bize bakarak. 'Bu neyi temsil ediyor?' İkinci karede soyut resim baştan şekillenerek kızgın bir surata dönüşüyor, şaşkınlık ve korkuyla bacakları açılıyor adamın ve bu sefer kızgın surata dönüşen soyut resim adamı işaret ederek, 'sen neyi temsil ediyorsun?' diye soruyor. Hannah Wilke kendi eserinde çıplak ancak makyajlı ve topuklu ayakkabılıdır ve ifadesi kurban olup muhalif bir ifadeye olup, bacakları açık olup cinsle organı fotoğrafın tam ortasına yerleşmiştir. Reinhardt'ın yazısı yere bastırılmış ve etrafına erkek oyuncuları saçılmış buna dahil olarak silahlar ve makinalı tüfekler vardır. Bu eser Reinhard'ın ironik söz oyununu cinsiyetler arası güç dengesine yönlendirilir. Bu çalışma 1979 ile 1985 arasında video olarak kaydettiği 'Bana Yardım Et Hannah' otoportre performans serisinden bir eserdir. Her eser erkek sanatçı veya filozofun bir özlü sözüyle bastırılmıştır." <sup>63</sup>*



Şekil 3.9: Hannah WILKE (1940-1993), Yok Et Aydınlan, 1978

Hannah Wilke'nin vücudunu sunuşu, rahatsızlık vermek için değildir. Bedenini gizleyen, düşüncelerini de gizler. Hannah Wilke bedenini gizlemeden, vücudunu düşünceleriyle beraber sunuyor. Düşünceleri de en az vücudu kadar çıplaktır. Hannah Wilke, tıpkı vücudumuzu örten kıyafetler gibi, gerçekleri de yalanlarla örttüğümüzü yüzümüze vurur. Aydınlanmayı her

zaman erkekler gerçekleştirmiştir. “Yok Et Aydınlan” eseriyle Hannah Wilke, aydınlanmadan önce salt çıplaklık ile vahşi doğamızın özgürlüğe kavuşması gerektiğini, ancak o zaman yalansız bir aydınlanmayı toplumların yaşayabileceğini dile getirmeye çalışır.

İnsanın ruhani gelişimi için öncelikle var olan bedenleriyle barışması gerekir. Bunun için de insan doğası gereğince güzellik, büyüklük ve güç gibi kavramların algılanışının üstüne gidilmesi gerekiyor. Hannah Wilke düşüncelerini kendi bedeni üzerinden sunmasının en önemli sebebi, özellikle Afrodit Sendromu ve Penis Sendromu’nun, insana etki eden- ve kendi de yine insan olan- aydın, düşünür, sanatçı, politikacı figürleri üstünde de yaralar açıp derin izler bıraktığını hatırlatmaktır. Tamamen dürüst olmadan iyi bir geleceğe gitmek gibi bir olasılık olmadığı yavaş yavaş anlaşılıyor günümüzde. Hannah Wilke sanatında vücudunu tüm çıplaklığıyla sergilerken, insanlara daha çıplak yani daha dürüst bireyler olmaları gerektiğini, yarattığı kurgularla hatırlatmaya çalışıyor. Marquis de Sade ahlak bozukluğu hakkında şu yorumu yapmıştır:

*“Doğa insanı edepli olmasını amaçlasaydı eğer, kesinlikle onu çıplak doğurmazdı; uygarlık bakımından bizden daha az yozlaşmış olan sayısız halk çıplak dolaşmakta ve hiçbir utanç hissetmemekte; giyinme alışkanlığının biricik temelini hem havanın sertliği hem de kadınların süs merakı olduğundan kuşkunuz olmasın; kadınlar arzuların doğmasına yol açacak yerde bu etkileri önceden gözler önüne sererlerse bir süre sonra bu etkilerin tümünü yitireceklerini hissederler; doğa onları kusursuz yaratmamış olduğundan, bu kusurları süslerle gizlediklerinde hoşla gitmenin tüm yollarına sahip olacaklarını düşünürler; demek ki utanç, bir erdem olmanın ötesinde, ahlak bozukluğunun ilk etkilerinden başka bir şey değildi, kadınların süs merakının ilk araçlarından biriydi.”<sup>64</sup>*

Alex Grey’in (1953- ) asıl soyadı Velzy’dir. Ancak kendisi karanlığın ve aydınlığın doğanın içindeki dengesini simgeleyen Grey (gri) soyadını daha sonra kendine almıştır. İnsan ruhunu tanımaya öncelikle insan bedeninden başlayıp, tamı tamına beş sene morglarda çalışmalar yapmış, insanın biyofiziksel yapısı hakkında bilgiler toplamıştır. İmzasında ki AVG (Alex Velzy Grey) ‘averaj’ yani ortalamayı simgeler. Kendisinin doğanın diğer bileşenlerinden ve doğadaki diğer öznelerden üstün olmadığı gerçeğini kabul ettiğini belirtmek- ve bunun altını çizmek içindir.

Alex Grey de Leonardo Da Vinci gibi, insan anatomisini de kendine konu etmiş bir sanatçıdır. Günümüzde ‘sipiritualizm sanatı’ diye tabir edilen kategorinin en tanınmış sanatçılarından biri olup, sanatını yine bir diğer New Age ürünü olan ‘psychedelic sanat’ ile birleştirmiştir.

Sipirutalizm ile ilgili resimlerinin yanında doğum, evlilik gibi konuları da işlemiştir ve sanatın mistik gücüne inanırken, toplumsal mesajlarında insanların kolay kabul edeceği mutlak doğru üstünde durur. Özellikle aile üstüne yaptığı resimlerde bu açıkça ortadadır. Alex Grey kadını objeleştirirken, anne, doğum ve eş kalıplarında fiziki özellikleri resmetmek yerine, kemikler, damarlar ve organları kullanmasının sebebi, anlatmaya çalıştığı basit kavramları daha evrensel bir boyuta taşımak içindir. Bu boyutta ruh bedenden üstündür. New Age sipiritüellerine göre birer ruhuzdur ve taşıdığımız bir bedenimiz vardır- yani biz bedenimizden ibaret değilizdir. Bu yüzden görünüme önem vermezler. Resimlerinde insanların fiziksel özellikler yerine cinsiyet ve yaşla ayrılması, Alex Grey'in 'insanların özünün aynı olduğu' düşüncesinde olduğuna delildir. Kimlik sanatı üstüne yaptığı çalışmalar oldukça ustacadır ve konularının basitliği nedeniyle eserleri herhangi bir izleyici tarafından basitçe anlaşılıp basitçe yorumlanabilir.

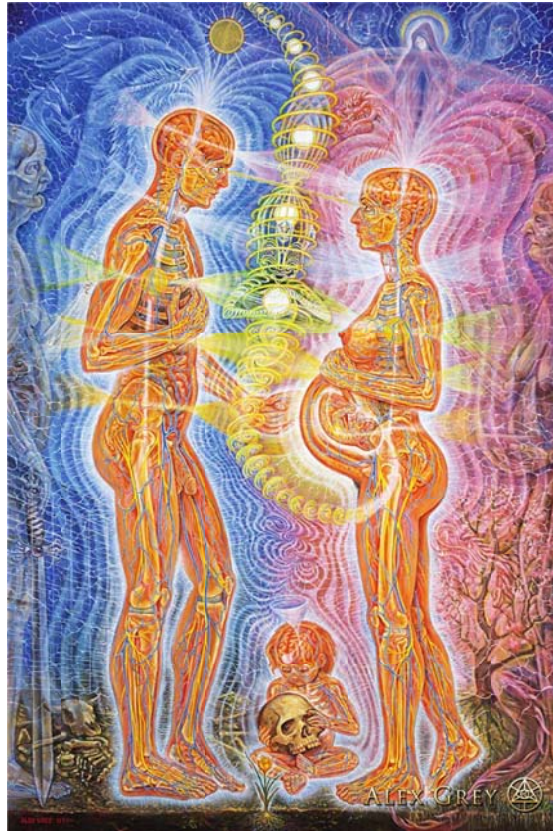


Şekil 3.10: Alex GREY(1953- ), *Emzirme*, 1985

'Emzirme' ismini verdiği tablosunda anne ile çocuk arasındaki ilişkiyi ele alan Alex Grey, kafasındaki gerçekliği sunarken, bebeğine karşı şefkat dolu bir anne ve annesine hayranlık dolu gözlerle bakan bir bebeğin saflığını kullanmıştır. Bir bebek dış dünyayı ve insanları ilk önce anne ve baba figürleriyle tanımaya başladığından dolayı, önce kimseyi güzel veya çirkin olarak ayırt edemez. Alex Grey, anne ile bebeğin doğaya özgü temasını ele alırken, insanı

tanımamıza yardımcı olan fiziksel özellikleri kullanmayıp, nerdeyse her insanda aynı olan damarları, organları ve iskeleti kullanır. Burada dayeni doğmuş bebeğini sevgi ve heyecan içinde emziren anne ile hayata yeni gözlerini açmış ve annesi ile onun sütünden daha yüce bir varlıkla henüz tanışmamış bebeğin doğal ilişkisini resmetmiştir.

Doğada bu bağ, yavrunun büyüme sürecinde yavaşça kaybolur ve yuvadan ayrılma yaşı geldiğinde ne anne çocuğunu, ne de çocuğu anneyi ilk günkü gibi tanıyamaz. Aslanlar arasında ise fethet ve yönet vardır. Bu yüzden kendi krallığını oluşturmuş bir aslanın oğulları onun askerleri, kızları ve karıları onun avcılarıdır. Bu yüzden başka bir erkek aslan onun krallığını aldığı anda oğullarını öldürür, kızlarını ve karılarını kendine kadın olarak alır. Biz insanların medeniyetle beraber aslanlaşmamız söz konusudur. Bununla beraber doğadakinden çok daha yavaş bir elenme sürecimiz var. En başta maddi, manevi yardıma çocuğun ihtiyacı varken, sonra ebeveynin ihtiyacı olduğundan ötürü rol değişim oluşur. Bu yüzden Alex Grey'in "Emzirme" tablosundaki gerçeklikte, oradaki annenin, bir gün ona sahip çıkacak olan erginleşmiş çocuğuna hayranlıkla bakacak olması ve çocuğun annesine şefkat göstermesi bu resimdeki bir diğer gerçekliktir.



Şekil 3.11: Alex GREY(1953-), Söz Verme, 1987



“Söz Vermek” tablosunda Alex Grey evliliğin özünü aslında nasıl ve ne olduğunu anlatmaya, hatırlatmaya çalışmıştır. Bir erkek bir kadına teklifte bulunur ve kadın bunu kabul ederse evlenilir. Kadın- halâ- erkeğe teklifte bulunamaz. Resmin ortasındaki ‘cinimsi’ varlık, evrene kadının doğurabildiğinin mesajını vermekle görevli varlıktır. Kadınla karşılaşan erkek- cin sayesinde- onun doğurgan olduğunu anlıyor ve ondan çocuk yapıp, aile kurmak istiyor ve ona bunun sözünü veriyor.

Bu resimde bir ailenin bugünü ve yarını, bugünün yarının ve de ‘dünün’ görev bölüşümü ile beraber resmedilir. Erkek figürünün arkasına onun yaşlı hali- yani aslında tarihsel erkek arketipi- elinde kılıç ve yerde hayvan cesetleri resmedilmiştir. Cesetler ve kılıç, eve ekmeği erkeğin getireceğini ve her zaman aileyi koruyacağını simgelerler. Kadın figürünün arkasında ise onun yaşlı hali, ağaç ve yeşillikler içinde resmedilmiştir. Ağaç kök salmanın sembolüdür. Aile olarak kök salıp, baba çalışırken- savaşırken- anne evi sahiplenip çocuğa bakacaktır ve kadının bu evlilikteki görevleri, sadık, iyi bir eş ve doğurgan, iyi bir anne olmaktır. Kadına verilen iyi bir eş olma görevinin ‘kutsallığı’ sağ üstte yine kutsal bir figürle sembolize edilmiştir. Yerde oturan oğlan çocukları ise çocuk neşesinde değil, düşünceli bir haldedir. Babası ona nasıl bir adam olacağını, kendi ailesini nasıl kurup koruyacağını ve geçimlerini sağlayacağını aşılarken, ailenin kutsal olduğunu ve kutsal olan için her şeyin yapılması gerektiğini öğretir.



Şekil 3.12: Alex GREY(1953- ), Yeni Aile, 1985/1986



Burada bir ailenin birbirine kenetlenerek, yüce bir varlığa olan hizmetlerini yerine getirmeleri resmedilir. Kalıplaşmış şekliyle 'iyi vatandaş' olmanın yolu, iyi aile reisi, iyi anne, iyi evlat olmaktan geçer. Burada erkek karısının omzundan, çocuğunun elinden tutarak ailesini sahiplendiğini ve iyi bir aile reisi olduğunu anlatmaya çalışıyor. Aynı şekilde kadın da çocuğunu sahiplendiğini ve iyi bir anne olduğunu göstermeye çalışıyor. Çocuğun dahi iyi bir evlat olmaya çabaladığı, buna can attığı gözlerinden okunabilir. Bir anlamda bu kişiler görevlerini yerine getirdiklerini ve iyi vatandaş olmaya aday olduklarını göstermeye çalışıyorlar. Sonuçta da, haliyle, bu görevleri onlara veren yüce varlıktan bir olumlama, bir onay bekliyorlar.

### 3.2 Çağdaş Sanatta Kadının İlhamlaştırılması

Kadınların gelişimini destekleyen ve erkek-kadın ilişkilerine değinirken kadınlara da uyarılar yapan Marquis de Sade kadınlara şöyle bir uyarı yapmıştır:

*“ İnsanların gözünün açılacağını, herkese özgürlük sağlanacağını, zavallı kızların kaderinin unutulmayacağını umalım; ama onlar kendilerini unutturmayacak kadar şikayet ederlerse, kendilerini geleneğin ve önyargının üstüne yerleştirirlerse, onları köleleştirdiği varsayılan utanç verici prangaları ayaklar altında cesurca çiğnerlerse; ancak o zaman, gelenek ve kamu karşısında zafer kazanırlar; daha özgür olacağı için daha akıllı olacak erkek, kadınları küçümseyişindeki adaletsizliği hissedecektir.”*<sup>65</sup>

Çağdaş sanatta kadın ilhamlaştırılırken, cinsellik, evlilik, aşk ve annelik gibi konuları, sanatçılar kendi özgür bakış açılarıyla beraber yaşantılarından örnekler ile aktarırlar. Kadını, kavrsamsal bir dilde yarattıkları nesnelere ile ilhamlaştırıcı bir anlatımla sunarlar.

Sanatçı, örümcek ile anaçlığı bağdaştıran kavram yüklemeleri misali ezbere dayalı olmayan anlatımlarla, eserlerinde kadın izlenen erkek izleyen algısını da yok eder. Sanatçı kadını yalnızca obje olmaktan çıkarır, düşüncüyü nesneleştirir, böylelikle izleyiciyi düşündürür ve ele alınan konuyu sorgulamasını sağlar. Eser sadece tek bir gerçeği gösterse bile, üslup sayesinde aktarılan gerçek parçalanır. İzleyici ortaya sunulan gerçeği özgünce yorumlama özgürlüğüne sahiptir. Yorumu açık bir sanat eseri, izleyici ile sanat eserinin bütünleşmesine imkan sağlar.

Kadın ve kimliği üzerine üretim yapan sanatçılardan, kadını eserin ilham kaynağı olarak kullananlar genellikle cinsiyetler arası yeni bir iletişimin de peşine düşerler. İzleyiciye varlığı söz konusu olabilecek -fakat hali hazırda oluşmamış- yeni, yepyeni bir iletişim biçimini aşılama hiç kolay değildir. Varlığı söz konusu olabilecek bir yapı, zaten var olmuş veya var olan bir şey ise izleyiciye hatırlatma yöntemiyle sunulabilir. Sunumun kuvveti, sanatçının gözlemleri ve konunun ne kadar içinde olduğuna göre güçlenir veya zayıflar. Ancak sanatçının yaşayarak ortaya çıkardığı realiteyi, bilgiyle köklendirmesi lazım gelir. Kökleri sağlamlaştırılmış, hayatın içinden gelen gerçeklik ile izleyiciye kolayca yeni bir kapı açabilir.



Şekil 3.13: Şükran MORAL (1962- ), Üç Erkekle Evli, 2010

Aldous Huxley 1932’de “ Cesur Yeni Dünya” isminde bir distopya romanı yazdı. Yarattığı gelecekte, savaşlar ve yıkımların sonunda Hz. Ford ortaya çıkmıştır ve roman herkesin ona inandığı daha da uzak bir gelecekte geçiyor. Hz. Ford aile kavramını yok etmiş bir peygamberdir. İnsanlar belli aralıklarla kullandıkları soma adında bir ilaç (uyuşturucu) ile duygularından arınmış şekilde yaşıyorlardır. İnsanlar bu distopyada soyludan köleye şu şekilde sınıflandırılıyorlar: Alfa- Beta- Gama -Delta- İpsilon. Sınıflandırılan bu insanlar, doğumla dünyaya gelmiyorlar; bir fabrikada üretiliyorlar. Huxley’nin bu romanı yazdığı zaman ‘klon’ kelimesi sözlükte olmadığı için insanların bakanovski yani klon olduklarını tasarlamıştı. Bebek yaşta sınıflandırılmalarına göre yetiştirilen (programlandırılan) insanların soyludan köleye ortak yönleri aile kavramları ile tek eşli olmayı tiksiniç ve ahlaksızca olduğunu kabul gördüklerinden bu cesur yeni dünyada herkes çok eşlidir. Bunun savunmasını distopyadaki medeniyetin Düzenleyicisi olan Mustafa Mond karakteri, Lenina adında bir kadının, utanarak dört aydır sadece bir adamla olmasını itiraf etmesine şu şekilde eleştirel bir yorum getirmektedir:

““ Bir boru içinde, sıkıştırılan suyu düşünün bir.” Düşündüler. “Deldiniz bir kez,” dedi Düzenleyici, “ne fişkirir, ne fişkirir!”

*Yirmi yerinden deldi. Yirmi küçük fıskiye çıktı ortaya.*

*“Yavrum, yavrum...”*

*“Anne!” Delilik bulaşıcıdır.*

*“Sevgilim! Bir tanem, canım benim, canım...”*

*Anne tek karılık, aşk maceraları.*

*Su güçlü çıkıyor, çeşmede vahşi fiskiye köpük köpük, şiddetle fırlıyor yükseklerle. İçten gelen duyguların bir tek çıkış yeri var. Sevgilim, yavrum. Tevekkeli değil şu zavallı modern-öncesiler çılgındı, kötü ruhluydu, sefildi. Yaşadıkları dünya işleri umursamamaya bırakmıyordu onları, aklı başında, erdemli, mutlu kişiler olmalarına bırakmıyordu. Analar, sevgililer, dinlemek üzere koşullandırılmamış oldukları yasaklar, baştan çıkarıcı istekler, yalnızken duyulan pişmanlıklar illetlerin hepsi, bitip tükenmek bilmeyen insanı, bir başına bırakan acı, güvensizlikler, yoksulluk hepsini derinden duymak zorundaydılar.”<sup>66</sup>*



*Şekil 3.14: Şükran MORAL (1962- ), Üç Erkekle Evli, 2010*

Romanın devamında Vahşi John diye bir karakter çıkar ve Lenina’ya aşık olur. Vahşiler arasında yetişmiş olduğundan tek eşliliği savunan, bir gezi esnasında bir Alfa’dan hamile kaldıktan sonra vahşi alanda kaybolduğu için doğurmak zorunda kalan bir Beta’nın çocuğudur. Shakespear’in dahi yasak olduğu modern uygarlığa ayak uyduramadığı gibi Lenina’ya da aşık olur. Lenina vahşi John’u bir filme götürür. Bu filmde tek eşliliğin ahlaksız olduğu vurgulanırken, aynen Şükran Moran’ın “Üç Adamla Evli” eserine benzer bir mutlu sonun olduğunu görüyoruz:

*“Filmin konusu pek basitti. O ilk bir kaç dakika süren aklar, ohlardan sonra (bu arada bir diyet söylenmiş ve ünlü ayı postunda biraz sevişilmiş, her kılı da – Yazgılama Müdür Yardımcısı tamamıyla haklıydı- ayrı ayrı, bayağı canlanmıştı) zenci, bir helikopter kazası*

geçirdi, kafası üstü yere düştü. Pat. Amma da sızlıyordu almı! Bir ay vay korosu yükseldi seyirciler arasından.

*Bu vuruş Zenci'nin koşullanmış durumunu altüst etmişti. Beta, sarışın Beta'ya sadece ona, deli gibi tutulmuştu. O durmadan hayır diyordu. Ötekiyse üsteleyip duruyordu. Mücadeleler, kaçmalar, kovalamalar, rakibe saldırış, sonunda da heyecanlı bir kız kaçırma. Sarışın Beta göğe kaldırılmış, orda üç hafta döne döne yabansı bir topluma aykırı olarak kara erkekle başa kalmıştı, sonunda bir serüven ve hava cambazlığından sonra üç yakışıklı Alfa kızı kurtarabilmişti. Zenci Ergin, Yeniden Koşullandırma Merkezine palas pandıras götürülmüştü, film de sarışın Beta'nın o üç kurtarıcısının metresi olması üzerine mutlu ve edepli şekilde sona ermişti.”<sup>67</sup>*



Şekil 3.15: Şükran MORAL (1962- ), Üç Erkekle Evli, 2010

Şükran Moral'ın “Üç Erkekle Evli” performansında eleştirdiği kuma kültürünün en cesur yanı, Mardin'in Yukarı Aydın köyünde bu performansı gerçekleştirmesidir. O bölgede kuma yaygın olmasına karşın, yöre halkının gözleri önünde geleneksel bir düğünle üç erkekle evlenmesi, belki birden çok kadınla evli olan erkekleri sadece güldürmüş olabilir; ancak o bölgedeki kadınların bilinçaltına şüphesizce özgürlüğün getirdiği neşe ve rahatlığı kazıdığını söyleyebiliriz. O kadınların bir köleden farkı yokken, onlara sahip olan kocadan çok daha kuvvetli bir kadın gelip, gözlerinin önünde üç erkekle evlenmesi, kadının erkekten üstün olabileceğinin mesajını vermiş olması kaçınılmazdır. Bu geleneksel evliliğin performansına tanık olmuş kuma kültüründeki kadınlar, şüphesizce hayatlarını bu performanstan önceki gibi yaşayamayacaklardır.

Şükran Moral'ın kumaya olan sarkastik yaklaşımı şüphesiz Huxley'nin "Cesur Yeni Dünya"sına paralel olmasına rağmen, üç kocayla evlendiğinden erkekten üstün olduğunu vurgularken, Huxley'nin distopyasında ise kadın erkek eşittir ve evliliğe bu yüzden ihtiyaç yoktur.



### 3.2.1 Çağdaş Sanatta Kadını İlhamlaştıran Sanatçılar

Louis Bourgeois (1911-2010) annesine hayran olan fakat babasından nefret eden bir sanatçıydı. Annesi 1932’de öldüğünde Bourgeois henüz 21 yaşındaydı. Annesinin ölümünden ilham alıp, matematiği bırakıp sanat okumaya karar verdi. Erkekler ile ilgili çözümlenmesi gereken birçok problemi vardı.

Kavramsal yöntemler ile kimi zaman kadını yücelterek, kimi zaman erkeği aşağılayarak, kimi zaman da kadın ile erkek arasındaki farklılıklar nedeniyle oluşan bazı sorunları deforme ederek sundu. Bourgeois’ının en büyük problemi, bir ‘kadın’ sanatçı olmanın zorluğuydu. Belki de babasının ona çocukken söylediği “Sen kızsın, sanatçı olamazsın” sözü, onun en önemli kamçısı olmuştu.

Erkek için boşalmak, zevk ve çocuk yapmak anlamına gelebilir. Ancak kadın biyolojisinde boşalmak sadece zevk anlamındadır. Kadınlar genel olarak bu hazdan mahrum kalmıştır- ve kalacaktır da. Bourgeois da bu tip bir kadın olması yüksek bir ihtimaldir. O kendini dışa vurmaya sanatla yapabilmiş ancak sanatla tedavi olmayı da bekleyen bir hastadır. Geçmişle ilgili sorunları aşmak isteyip, aşamayan Bourgeois, Freud’a haykırır: “*Gerçek olan şudur ki Freud sanatçılar için bir şey yapmadı veya sanatçının problemleriyle ilgili yani çektiği işkence- sanatçı olmanın getirdiği bazı acılar. Bu yüzden sanatçılar kendini tekrarlar- çünkü onların hastalığını giderebilen bir tedavi yok... Sanatçının ihtiyacı tatminsiz kalırken çektiği işkence de tatminsiz kalıyor.*”<sup>68</sup>

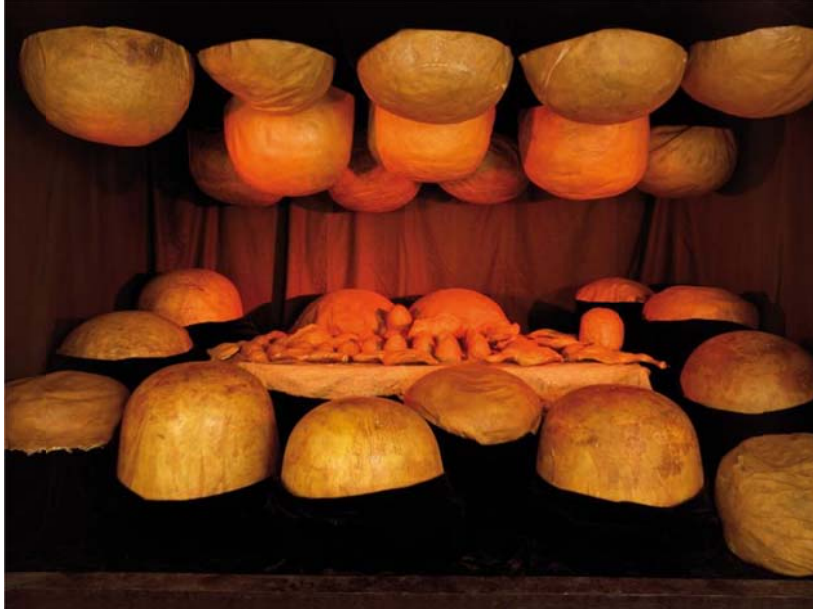
Bourgeois, feminizm henüz daha oluşmamışken sanata başlamış olup, sanat eserlerinde çok sese sahip olmuş olan bir kadın sanatçıdır. Yaptığı eserler ne kadar öznel gözükse bile, belki de en nesnel kadın sanatçılardan da biridir.



Şekil 3.16: Louise BOURGEOIS (1911- 2010), *Janus Fleuri* , 1968

Janus, bir yüzü o yana bir yüzü bu yana bakan ikiyüzlü Roma tanrısıdır. Bu tanrının resmine Roma paralarında rastlanır. Janus'a ait olan bu resimde yüzlerden biri kentten içeri girenlere, öteki yüz ise kentten çıkanlara bakar. Böylece kentte yaşam güvenlik içinde sürdürülür. İngilizcede Ocak ayı için kullanılan 'January' kelimesi Janus'tan gelir. Bunun nedeni Ocak ayının bir yüzüyle geçmiş yıla, diğer yüzüyle de gelecek yıla bakmasıdır. 'Fleuri'nin anlamı ise çiçekli, taze, körpedir.

Eserde Janus'ün geçmişe ve geleceğe bakan iki yüzü penisle özdeşleştirir. Heykelin tam ortasında ise çok sevdiği annesi ile nefret ettiği babasının oluşturduğu zarla kapı yaşamsal bir form da vardır. Bu form eserin ismindeki Fleuri'ye bizi yönlendirirken, Bourgeois'nın 'Sanat'ına da vurgu yapar. Geçmişini görmezden gelmeyerek, sanatıyla kaynaştırıp aktarımlar yaptığından, sanatını hep taze tutmasından ve neredeyse 100 yaşına kadar üretebildiğinden anlayabiliriz.



Şekil 3.17: Louise BOURGEOIS (1911- 2010), *Babanin Yok Edilişi* , 1974

Helena Reckitt'in editörlüğünü yaptığı "Sanat ve Feminizm" kitabında bu eser için şu örnek veriliyor:

*"Görüntünün kaynaklarının içerisinde bu iş Artemis'in antik Yunan heykellerine çağrışım yapıyor. Artemis'in ayinlerinde boğalar hadım edilir ve insanlar (erkekler) kurban edilir."* <sup>69</sup>

Freud'a olan haykırışında sanatçıya hiç yardım etmediğinden yakınan Bourgeois, bu eseriyle kendi tedavi yöntemini ortaya koyar. Çok pozitif bir enstalasyon yaratıp, onu bir ayin haline büründürür. Bu ayinle, yaşadığımız herhangi bir problemin köküne inip, neşteri vurmamız gerektiğini belirtir.

Babasının gölgesi onu çok büyük bir karanlığa hapsedmiştir. Hayatının merkezi haline gelmiş olan baba problemini çözmek için, baba figürünü parampaçça ederek sofraya koyar. Kardeşleriyle birlikte tüm parçaları yiyip, baba figürünü hem hayatından, hem de hayatını sürdürdüğü gezegenden tamamen, sonsuza kadar çıkartır ve atar.

Bu enstalasyonun nesnel bir sanat eseri olarak değerlendirilmesinin ana nedeni, sırf kendisi için bir çözüm değil, başkalarının benzer sorunlarına da bir çözüm yolu işaret ettiği içindir. Onun gibi ailevi sorunlar yaşayan diğer insanlar da bu eser ile empati kurabildikleri takdirde kendi problemleri için çözüm yolu bulabileceklerdir. İnsanların psikoloğa veya psikiyatriste gidişleri birer ayin gibidir. Bourgeois'nın kendi sorununu ele alma yöntemi isesanat ile tedavi olmaya örnektir. Louise Bourgeois bu eseri şöyle anlatıyor:

“Çocuklar babayı yakalayıp masaya yatırdı. Baba onların yemeği oldu. Çocuklar babayı birbirinden ayrı şekilde parçalara ayırdı. Çocuklar onu yedi. Babayı arındırdılar... aynı şekilde çocuklarda tasfiye edildi. Heykel hem bir masayı hem de bir yatağı temsil ediyor.”<sup>70</sup>



Şekil 3.18: Louise BOURGEOIS (1911- 2010), Anne , 1999

İnsanlar işe giderken, eve dönerken, yani bir yerlere ulaşmaya çalışırken bu heykelin ayaklarının altından geçmek zorundadır. Annesini simgeleyen bu eserin boyutuyla ve konumuyla, annesini diğer bütün insanlardan üstün gördüğünü belirtir. Bourgeois bu eseriyle herkese olan inançsızlığını anlatır. Onun için insanlar annesinin ayakları altında ezilmeye mahkumdur. Örümceğin ağına düşürüp avladığı besini sinektir; sinekler hastalık yayan varlıklardır. Örümcek, sinek soyunun en azılı düşmanıdır. Bu eser bir performans gibi sürekli sinek ile örümcek arasındaki bağı hatırlatır. Bu eseriyle Bourgeois, annesini adeta bir mitolojik karakter gibi ölümsüzleştirir.

Bourgeois'nın annesi tıpkı bir örümcek gibi dokumacıydı. Bourgeois'ya en çok destek olmuş kişi de annesiydi. Hatta onun ölümünden aldığı ilham ile sanata atılabilmişti. Belki de annesine baskı yapan babasının, artık annesiyle uğraşamayacağından ötürü, gönül rahatlığıyla matematik eğitimini bırakabilmişti. Yaşadığı süre boyunca Bourgeois'ya destek olan annesi adına yaptığı bu eser, onu nasıl dış etkenlerden korumaya çalıştığı, nasıl hayatını kazandığı, topluma bir iş kadını ve anne olarak ne kadar faydalı olduğunu anlatır. “Maman” heykeli için şu yorumu dile getirmiştir:

*“Örümceği anneme adıyorum. O benim en iyi arkadaşımdı. Örümcek gibi annem de dokumacıydı. Aile işimiz duvar halısı restorasyonuydu ve annem atölyenin sorumlusuydu. Örümcekler gibi annem de çok akıllıydı. Örümcekler sinek yiyen çok akıllı varlıklardır. Bilindiği gibi sinekler hastalık yayar ve bu yüzden istenmezler. Yani örümcekler aynı annem gibi faydalı ve korumacıdır.”<sup>71</sup>*

Bourgeois Elektra kompleksi yaşamamış biridir. Carl Gustav Jung’un teorisi olan Elektra kompleksi kız çocuğunun babaya olan hayranlığından ötürü anneyi rakip görüp, onu eleme istencidir. Ancak Bourgeois annesine hayrandır. Erkeklerin yaşayacağı Oedipus sendromu en büyük problemi olabilir. Freud’a göre Oedipus sendromu, bir erkek çocuğun babayı eleyip anneye sahip olmayı istemesidir. Feminist biri olan Bourgeois için Oedipus sendromu başka türlü söz konusu olabilir. Bir feminist olarak dominant ve katı bulduğu, fazlaca ataerkil bir babayı yok etmeyi isterken, öte yandan da anneye duyduğu sevgiyi aşk boyutuna taşıyıp, onu elde edip, onunla yaşamak istemesi gayet anlaşılabilir iken bunu sanatına da oldukça yansıtmıştır.

Esas ismi Judith Cohen olan feminist sanatçı ve yazar Judy Chicago’nun (1934- ), babası ve ilk kocasının ölümünden sonra soyadını değiştirmesinin sebebi, erkek egemenliğine bağlı olan soyadı geleneğine karşı tepki koymaktır. Chicago doğumlu olmasından ötürü soyadını Chicago olarak kendi özgür iradesiyle seçer. Erkek egemenliğine karşı çıkışını, kendi bireysel varoluşunu, doğduğu şehri ön plana taşıyarak gerçekleştirir. Judy Chicago 1970’lerde “feminist sanat” terimini türeten kişi olup, Amerika’da ilk feminist programını kuran kişidir.



Şekil 3.19: Judy CHICAGO (1934- ), Pasadena Can Kurtaranları, 1969/1970

Helena Reckitt'in editörlüğünü yaptığı "Sanat ve Feminizm" kitabında bu eser için Judy Chicago şu yorumu yapıyor:

*"Pasadena Can Kurtaranları... geçen yıl yaptığım bütün çalışmalarını içine alıyor. Yansıttığı seksüelliği ile kimliğim arasındaki mesafeyi renk ve formla sembolize etmesine karşın etkisizleştirilmiş bir düzende. On beş resim vardı, temiz akrilik kağıtlarının arkasına püskürtülmüş ve daha sonra beyaz plastik cam sayfasıyla temiz sayfanın arkasına çerçeveselendi. Bu seri beş imajdan oluşturulup, üç farklı renk serisinde resmedildi... Toplumun bazı hükümlerini özümstedim. Kadın agresif olmamalı ve ne zaman kendimi ifade etsem, formlar üstünden kendi bakış açımın bir hayli iddialı olduğunu gördüm. Korkmaya başladım ve yaptığım resimlerde bir sorun olduğunu düşündüm... Hüküm süren 'kadınlık' konsepti üstüne açığa vurduğum çok farklı bir şeyin yarattığı utanç duygusundan iyileştiğimde, gitgide daha önceki resimleri ve yeni resimleri yapmayı kabullendim..."<sup>72</sup>*





Şekil 3.20: Judy CHICAGO (1934- ), Kırmızı Bayrak, 1971

Kadının adet dönemi, kadınlığının doruğuna vardığı bir dönemdir. Kadınlara dayatılan yalanlardan biri de adet döneminde huysuz olacağıdır. Erkek köpekler, adet dönemi geçiren dişi köpeğin peşinden deli gibi koşturur, dişi köpeği çiftleşmeye zorlarken reddedilip dişinin hırçınlaşmasına sebep olurlar. Bunun sebebi ise adet döneminde, istisnasız tüm memelilerde, dişinin doğurganlığının olmamasıdır. Ancak insan türünde durum daha farklıdır. İnsanlar üremekten ziyade, zevk almak için sevişmek isterler. Bu bağlamda regl döneminin tiksiniyecek bir şey olarak görülmesi de insan doğasına aykırıdır. İnsanın dişisi de erkek gibi zevk almak için seks yapar. Kadın olarak, en kadın olduğu adet döneminde kadınların en çok ihtiyaç duyduğu ilaç, sekstir. Regl zamanı seksten uzak duranlar, bilinçaltılarında veya -bilinç dışılarında-sadece çocuk yapmak için çiftleşmek isteyen insanlardır. Judy Chicago'nun "Kırmızı Bayrağı" regliyi kimi insana öğreten, kimi insana da hatırlatan seksüel bir eserdir.

*"Kadınsallığı ve kadın güzelliğini yok etmek, saldırganlığın güçlü bir rolü haline geldi... Judy Chicago'nun dile düşmüş Kırmızı Bayrağı, kendi belden aşağısının olduğu bu fotolitografisinde kanlı bir tamponu dışarı çıkartıyor. Germaine Greer başkasının adet kanından iğrenmenin üstesinden gelinebilmesi için tadılmasını öneriyor. Kadınsallığı geri getirmek için feminist sanatçılar ister istemez iyi bir lezzete ve kadınsı saygınlığa karşı koyarken, kadının seksüel ve kültürel gücünü gösterip manifestolaştırıyorlar... bunu hanımefendi saflığı tabusunu yıkarak yapıyorlar. Kırmızı Bayrak kadın bedeni sürecini bilinmezlikten çıkarıyor; enteresan olan, bazı izleyiciler, tamponu hadım edilme olarak*

*görüyor. Bu da bize gösteriyor ki toplumsal ve kültürel olarak gözün, kadın bedeninin gerçekliğini nasıl görememesi üstüne eğitildiğini gösteriyor.”<sup>73</sup>*



*Şekil 3.21: Judy CHICAGO (1934-), Akşam Yemeği Partisi, 1974/1979*

Judy Chicago “Akşam Yemeği Partisi” adlı enstalasyonunda Kral Arthur’un ‘yuvarlak masasını’ hatırlatan bir ortam kurar. Sadece belli şöalyelerin bulunduğu o masaya benzer bir şekilde, bu sefer sadece kadınların oturduğu bu anıtsal masada, tarihi ve mitolojik otuz dokuz kadın figüre yer verilir. Helena Reckitt’in editörlüğünü yaptığı “Sanat ve Feminizm” kitabında bu esere şu şekilde bir açıklama getiriliyor:

*“Yaklaşık yüz kadın birlikte çalıştı bu anıtsal projede. Otuz-dokuz oturma alanı, her biri tarihten veya mitolojiden bir kadın figürünü anıyor, eşkenar üçgen formunda oluşturulan üç masa etrafında. Otuz-dokuz kadından her birinin temsil edilişi, el işiyle boyanmış tabakların soyut bir formda kadının üreme organının dış kısmı “vulva” görselleri; nakış ve kadeh ile masanın ortasına yerleştirilmiş. Yerde ki fayansa 999 tane isim kazınmış. Çalışmanın kronolojik sıralamasının izlerinde, sosyal köken ve anaerkilliğin reddedilip, ataerkillik tarafından değiştirilişi, erkek baskısının gelenekselleştirilmesi ve kadının buna karşı tepkisi. Bu iş uluslar arası sergilendi ve en geniş izleyici kitlesi tarafından ilgi görüp izlendi bir müze sergisinde.”<sup>74</sup>*

Jeff Koons (1955- ), Kitsch tarzını benimsemiş bir sanatçıdır. Hayattan alınacak zevkleri ve belli gerçekleri Antik Yunan, Roma gibi eski kültürlerden ve kendi hayatından örnekler ile

aktarmayı başarmıştır. Alex Grey mutluluk, aile, mahremiyet gibi konuları dini bir üslupla ustaca ele alırken, Jeff Koons ise bireysel ustalık yerine ekip çalışmasıyla yarattığı parlak, absürt ve hiç de sade olmayan eserleriyle insanların genelde konuşmaktan bile çekindikleri gerçekleri sunmuştur.

İtalyan porno yıldızı İlona Staller (1951-) ile 1987-1992 arası evlilik yaşamıştır. “Cennette Yapıldı” serisinde Havva olarak İlona’yı, Adem olarak da kendini kullanmıştır. Bir porno yıldızıyla evlenip, onu böyle bir seride Havva olarak kullanması, Koons’un ahlaki değer cetvelinin toplumlara dayatılandan çok daha farklı olduğunun göstergesidir. Bu seri, normal bir ailenin nasıl olabileceğine dair tarihsel hatırlatmalar ile, var olabilecek yeni bir aile yapısını gözlerimizin önüne serer.



Şekil 3.22: Jeff KOONS (1955- ), Adem Pozisyonunda Jeff Koons, 1990

“Cennette Yapıldı” serisinden bir görsel. Burada Havva’nın kendine dokunuşlarına tanık oluyoruz. Adem ile Havva’nın birbirlerinden aldıkları zevke dair bir çalışmadır. Havva’nın Adem’i tatmin etmek adına bir çabasına, ne bir temasına tanık oluyoruz. Yalnızca Havva’nın yaşadığı hazdan oldukça memnun olan bir Adem var karşımızda. Seks, iki kişilik bir oyundur. Karşı tarafın aldığı hazzı arttırmaya çalışmak, bu oyunu olağanüstü bir hale getirir. Eğer bir koca sürekli karısını seksüel mutluluk içerisinde tutarsa, karısı da evin erkeğini, ne olursa olsun erkekliğinden şüphe ettirmez. Ters senaryoda ise erkek Penis Sendromu’na uyanır. Daha önce bahsettiğim Platon’un “erkeklerin kadınların ilgisine ihtiyacı yoktur” örneğiyle kadınları bastırmanın –yok etmenin- sebebi belki de bu tersi senaryo yüzündendir.

Jeff Koons güçlü ve özgür ancak dayatılan anne kalıbına uymayan bir kadınla evlilik yaşayıp, onu böyle bir seride yıldızlaştırması, kadına olan bakış açısına önce kendi yaşantısıyla tepki koymasını anlamını taşır.



Şekil 3.23: Jeff KOONS (1955- ), Jeff Ilona'yı Yerken (Kama Sutra), 1991

Jeff Koons'un bu eseri de "Cennette Yapıldı" serisinden camdan yapılmış "Kama Sutra" isimli bir heykeldir. Burada Adem ile Havva yerine Jeff ile Ilona var. Kama Sutra, seks pozisyonlarının kutsal kitabıdır. Hintçe Kama zevk, Sutra ise kitap anlamına gelir. İki kelime bir araya geldiğinde 'zevkin kitabı' anlamı ortaya çıkar. Bu çalışmasında da yine bir kadını tatmin etmeyi ön plana koymuştur. Jeff Koons seksüel hazzı kendi aldığı hazdan çok kadının aldığı haz ile bir üst seviye taşır ve bunu eserlerine yansıtır.

"Kama Sutra" yalnızca karısının yaşadığı seksüel hazzın eseridir. Penisin aksiyona dahil olmuyor oluşu, tüm konsantrasyonun kadının alacağı zevkte olduğuna işaret eder. Kendi yaşayacağı orgazmdan öte, karısının yaşayacağı orgazmın ruhen ve fiziken kendini daha çok tatmin edeceğinin mesajıdır.

Bu serideki heykellerin camdan olmasının sebebi, cinsel konularda saydam olunup, kişilerin yalansız ve dürüstçe neler yaşandığını açıkça belirtmelerinin, kendilerini seksüel anlamda geliştirebileceklerine dair bir gönderme olabilir.



Şekil 3.24: Jeff KOONS (1955-), *Venus Balonu*, 2008-2012

Afrodit sendromlu bir kadın, güçlü ve önemli hissedebilmek için hayatının odağına dış görünüşünü koyar. Bir Antik Yunan tanrıçası olan Afrodit'in Antik Roma'daki versiyonu ise Venüs'tür. Yalnızca erkeklerin kadınlardan değil, kadınların da kendilerinden belli kalıplar içerisinde tasvir edilen bir güzellik beklentisi vardır. Mesela Schopenhauer "Aşkın Metafiziği" kitabında, insanoğlunun kadınlardan beklentisi sadece güzel olmalarını vurgulamıştır. Onun araştırmalarına göre çocuğa zeka ve gücü babasından, fiziksel güzelliği ise anneden aldığına inanır. Ancak kendisinin seksüel konulardan bahsedebilecek saha tecrübesine kesinlikle sahip olmadığını "Aşkın Metafiziği" kitabından kolayca anlayabiliriz.

Seks yapmak için kadından ilk beklentinin 'güzellik' olması, erkeğin- kadınına da tesir eden- büyük yanılgıdır. Seks ruhani birçok değer içerir. Jeff Koons'un bu konuya eğilimi "Eski



Çağlar” adlı bu serisinde yine karşımıza çıkıyor. Balon görünümüyle yapılmış bu “Venüs Balonu” heykeli şişirilmiş bir illüzyonu simgeler. Ezberler, yalanlar ile şişirilmiş kadınlar ile onları yücelten erkeklerle ilgili yine Kitsch bir çalışmadır. Bir kadının Venüs gibi kendini güzel sanması, öte yandan ona nazaran daha çirkin sayılacak bir kadının ondan çok daha seksüel olabileceği gerçeğini gözler önüne seren bir eserdir. Benzer bir durum erkeğin sadece güzel diye bir kadını arzulayıp, onu elde edene kadar uğraşmasında vardır. Erkeğin çağın kalıbına uyan güzellikte bir kadınla sevgili olması, onu koluna takıp toplum içine çıkması, hayatta başarısının simgesidir. Aslında bu en ufak darbeye patlayabilecek bir balon hayattır.

Luce Irigaray bir söyleşinde bedensel ilişkiler hakkında şunu dile getirmiştir:

*“Bakışa yatırım kadında erkeklerde olduğu kadar öncelik değildir. Göz, diğer duyu organlarının tümünden daha fazla nesneleştirir ve egemenlik kurar. Belli bir mesafeden bakar ve bu mesafeyi korur. Kültürümüzde bakmanın koku, tat, dokunma, işitme duyuları üzerindeki üstünlüğü bedensel ilişkilerin zayıflamasına neden olmuştur. Bakış egemenliği kurduğu anda beden maddiliği yitirir.”*<sup>75</sup>

Aşk ve seks güzellik ister. Ancak bu güzellik elbette ki ezberlerimizdeki gibi değildir. Rahatlamış libidoları ile erkeğin kadını, kadının da erkeği seçmesi gerekir. Sıkıntı çeken libidoları olan kişiler, dış dünyalarını iç dünyalarından daha çok önemserler. Bu da giyimini kuşamını aksesuarlarını yani dış görünüşünü etkilediği gibi, kadının erkeğe, erkeğin kadına bakışını körleştirip, şişirilmiş balon Venüs (Afrodit) beklentisini iki taraf için de ortaya çıkarır.

Evlilik, Alex Grey’in sunduğu gibi basit bir oyun değildir. Eğer seksüel yaşam Jeff Koons’un işlerindeki gibi rahat yaşanırsa, ancak o zaman gerçek anlamda mutlu bir aile söz konusu olmaya başlayabilir. Jeff Koons’un bir porno yıldızıyla evli olup eserlerinde onu kullanmasındaki incelik, her şeyden önce mutlu bir evliliğin nasıl olabileceğini insanlara gösterme amacı taşır.



### 3.3 Bölüm Özeti

“Çağdaş Sanatta Kadın ve Kimliği” bölümünde feminizm ile beraber oldukça yükselen kadınların sanatını, erkek sanatıyla bir tutup ayırım yapmadan anlattım. Bunun sebebinin, yavaş yavaş batının cinsiyetler arası farklılıkta, oldukça yol etmesinden dolayı olduğunu vurguladım. Aile, seksüellik ve kadının bastırılması gibi konuları anlatırken, kadını objeleştirenlerin çalışmalarında ele aldıkları konuların, ahlaki değerlere göre, toplumun ortak bilinçte oldukları ve kadının bastırılması üzerine olan konularda da malumun ilanı ile tek doğruyu anlatma istenci olması olarak belirttim.

Sanatta kadını ilhamlaştıran sanatçıları ise, aktardıkları konuyla izleyiciyi düşünmeye ittiğini açıkladım. Bunu da seksüellik, aile ve kadın kimliğine ait konuları anlatırken kullandıkları görsel dil ve metinlerden faydalanarak gerçekleştirdim.

Penis Sendromu ve Afrodite Sendromu'nun çağdaş sanat döneminde toplumların aşması gereken neredeyse en önemli toplumsal sendromlar olduğunu sanatçıların niyetleri ve çalışmalarından faydalanarak dile getirdim.

#### 4. TEZ SONUCU

Tezin ilk bölümü yani “FEMİNİZM ve SANAT” bölümünde, sanattan ve sanatçıdan evrensel anlamda olan beklentileri açıkladım. Öznel olanın öldürülüp, nesnele ulaşılması gerektiğini savundum. “Modern Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm” bölümünde ise, sanatçının çizmesi gereken yolda kadınların özgürlüklerinin kısıtlı oluşunun onları nasıl etkilediğini anlattım; verdiğim sebeplerle, modern sanatta kadınların ilk etapta sanatçıdan öte, model olarak sanatın gücünü arttırdıklarını savundum. “Çağdaş Sanatta Kadın Kimliği ve Feminizm” ise kadın sanatını, Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, “Sanat Üretiminin Politikası” makalelerinde kadın sanatını dört ayrı kategoriye nasıl böldüklerini açıkladım. Feminist sanat eleştirmenleri ve tarihçilerinin kadınları nasıl eleştirdiklerini belirtirken onların da öznel olanın öldürülmesi ve nesnel olana ulaşılması gerektiğini savunduklarını açıkladım. Bu sayede, nasıl ezildikleri adına yapılan çalışmaları önce feministlerin eleştirdiğini vurguladım.

“MODERN SANATTAKADIN ve KİMLİĞİ” bölümünde sanatçı karakterinin inşasının önemine değinirken, kadınların neden bu inşayı yapamadıklarını açıkladım. "Modern Sanatta Kadının Objeleştirilmesi" bölümünde sanatçılardan yola çıkarak, flaneur ile empresyonist yani izlenimcilik akımına ait sanatçıları ele aldım. Aktardıkları arasındaki farktan yola çıkarak, toplumsal gerçeklerin nasıl aktarıldığını gösterdim. Flaneur'ün görevi salt gerçeği yansıtmak olduğundan, flaneur'e rahatça güvenebileceğimizi savundum. Empresyonist akıma ait olanların ise, ne kadar büyük ustalar dahi olsalar, flaneur'e göre toplumsal açıdan gerçek bir izlenimcilik yapmadıklarını aktaramaya özen gösterdim.

“Modern Sanatta Kadının İlhamlaştırılması” bölümünde ise 1. Dünya Savaşı sırası ve sonrası çalışan sanatçıların, dönemin yerle bir olan etik ve ahlaki değerlerine karşı nasıl yaşadıklarını, yaşam öyküleri ve yaptıkları cinsellik ve aşk üstüne olan çalışmalarla anlattım. Son olarak da bir Türk'ün 2. Dünya Savaşı sırasında nasıl sanatçı olduğunu, hayata ve kadına olan nefretinin neden ilham verici olduğunu açıklayarak bölümü bitirdim.

“Modern Sanatta Kadının Sanatçı Olarak Aktif Olması”nı verdiğim aktif kadın sanatçıların işleriyle anlattım. Modern sanatın başındaki kadınların özgürlükten yoksun olmasına karşın onların da empresyonist çizgideki işlerini anlattım. Bu işlerde flaneur kadar gerçekçi olduklarından ötürü usta bir erkek empresyonistten toplum içindeki kadını aktarımında daha anlamlı işler çıkardıklarını belirttim. Daha sonra verdiğim Frida Kahlo örneği ise, yaşam öyküsünün gücüyle beraber nasıl da yıkılmayıp, nesnel olana ulaşma yöntemindendi. Hannah

Höch'ü ise 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ki toplumdaki evliliklere ve kadına olan bakışının içerdiği gerçekliklerin aktarım gücünden ötürü anlattım.

“ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN ve KİMLİĞİ” bölümünde ise kadının tarih boyunca bastırıldığından öte, kimliklerinin yok edilmeye çaba gösterildiğini, çağdaş sanatta ele alınan kadın kimliği konularıyla anlatmaya çalıştım. Kadının öz kimliği saklı tutulurken, kadınların kim olduklarını bilmeden evrilmesinin aile, seksüellik gibi konular ile toplumun kadına bakışını bazı sanatçıların nasıl tepkiler gösterdiklerini anlattım. Çağdaş sanat ve feminizm ile beraber kadınların erkeklerle aynı kümeye girdiği, özellikle sanatta cinsiyetçiliğin neredeyse yok olduğunu savunmaya çalıştım. Sanat ‘topluma göre değil topluma rağmen’ yapılır. Bu mentaliteyle beraber, kimlik çalışmalarında her türlü konuya kendi üsluplarınca sanatçıların değinmesi, çağdaş sanatta meydana geldi.

“Çağdaş Sanatta Kadının Objeleştirilmesi” bölümünde objeleştirme yapan sanatçılara değinirken, ‘tek’ bir bilinçte olan-olabilecek olan doğruları aktardıklarını anlattım. Evlilik, kadının bastırılması, feminizme olan eleştiri, anne sevgisi gibi konuları anlattım. Tek doğruyu göstermeye özen gösterirlerken, özellikle Penis Sendromun’dan yola çıkarak, toplum içinde olan hastalıklarla beraber gerçekçi eleştiriler yapmaya özen gösterdim. Mesela, Hannah Wilke bu hastalıkları ele almış güçlü bir sanatçıdır. Alex Grey ise tek doğruya saplanmış güçlü bir ressamdır.

“Çağdaş Sanatta Kadının İlhamlaştırılması”nda ise cinsellik, aile gibi konularda aşılması gereken tek doğruları sanatçıların nasıl ele aldıklarını açıkladım. Şükran Moral’in kuma geleneğine yapı yıkıcı yaptığı olağanüstü performans ile Jeff Koons’un evlilik ile seksüelliği aynı çatıya oldukça sert koyuşu, kadın ve kimliği konuları için oldukça yapıcı ve kuvvetli örnekler olduğunu belirttim. Bu bölümde Penis Sendromun’dan çok, Afrodit Sendromu’na parmak basmamın sebebi, sanatçıların ‘gerçek’ cinselliği gösterirken, güzellik kalıbını tamamen yıkmalarındandır.

## 5. CANİ AKERSON ile KADIN ve KİMLİĞİ

Lisansta grafik tasarım eğitimi aldığımdan ötürü net anlaşılmaya değer verdiğimi söyleyebilirim. Bu yüzden teknik veya malzeme, benim için önemli değil. İnsanlara ulaşabilmek, onlara birşey aktarabilmek benim en büyük arzularımın başında gelirler. Hiçbir öğreti tek bir düşünceyi aktarmaz. Mesela bir Mevlana öğretisinde, en az üç farklı anlam vardır. Kendini tanıyan, kategorisine göre o öğretiyi anlayabilir. Bu Antik Yunan öğretileri için de geçerlidir. Genel anlamda sanatın sıkıntısının, sanatçıların tek bir anlama odaklanması olduğunu, insanlığa değil insana hitap etmesi olarak değerlendiriyorum.

Ortaya bir vajina suluboyası veya fotoğrafı konup, eserin ismine gerçek bir anlam verilip, konuya hakim olanın veya olmayanın birşeyler anlamasına sebep olunabilir. İzleyici tarafından birşeyler anlaşılınca, vajinanın belki de sadece dikkati çekmek için eserin merkezi olduğu anlaşılabilir. Bu yüzden kendimi, tezimde kendini objeleştiren Hannah Wilke ve kadını ilhamlaştıran Jeff Koons'a çok yakın hissediyorum. Onlar dikkatleri eserin üzerine çekip, eserin ismi olsun, çalışmanın derinliği olsun, bilgiden çıkardıklarını kendi yorumlarıyla insanlara öğretiler sunan sanatçılardır.



Şekil 5.1: Cani AKERSON, Dingo'nun Ahır, 2008

Kendimi bir akıma veya malzemeye yakın hissetmiyorum. Bu tez süresince bir atölyede çalışmadım. Sokaklarda yaşayıp, modern hayata dair gözlemlediklerimi bilgiyle süsleyip, birçok kadınla beraber, “Dingo’nun Ahır” adlı guaj boyayla yaptığım odamda çalıştım. Hayatın içinden çıkardıklarımı bilgiyle geliştirip, “Dingo’nun Ahır” adında oluşturduğum kişisel sergimi, “Bimisal Sanat ve Tasarım Galerisi”nde açtım. Oraya gelen kadın kitlesinin ortak görüşü, kadın ve cinsellik adına oldukça aydınlatıcı oluşuydu. Bir eserin tek başına bir anlam ifade edemiyor olması gayet doğaldır; bu yüzden çalışmaların bütünüyle beraber kavram üstüne çalışmaya özen gösteriyorum. Nasıl ki bir müzisyen bir albüm çıkarıyorsa, plastik sanatlar içinde en büyük mesele, kavramsal anlatımın bütünlüğünün bir işle değil bir alanla aktarılması gerektiğidir. Bugün suluboya ağırlıklı çalışmam, yarın fotoğraf ağırlıklı çalışmayacağım manasına gelmiyor; hatta maddi açıdan güçlendikçe, farklı malzemelere yönelceğimin mesajını içerdiğini söyleyebilirim.

Antik Yunan kullanma sebebim, insana olan inancımdandır. Paganlığın en önemli özelliği herşeye açık olmalarıdır. Savaş tanrısı Ares’e inandıkları gibi, barış tanrıçası Eirene’ye de inanıyorlardı. Yani herşeyin kutsal olduğuna olan inançlarından, sabit fikirli olmalarına imkan yoktu. Ancak Antik Yunan öğretileri de hem köle ahlakına, hem soylu ahlakına yöneliktir. Mesela Zeus’un kardeşi Hades ölüm tanrısıdır ve tek eşlidir. Köle ahlakında Hades hep kötü adamdır. Göklerin tanrısı Zeus ise açgözlü olduğundan ötürü çok eşlidir. Ancak iyi adam olarak görülüp, enest ilişkileri de vardır. Mesela Demeter (tarım ve verimlilik tanrıçası) onun kardeşidir ve karılarından biridir. Üstelik Ganymede adında, insanoğlunun en güzel adamıyla eşcinsel ilişkisi de olmuştur. Modern olmayan dönemlerde, insanoğlu kadını bastırmış ve bunun adına ataerkillik yani erkeğin kadından üstün olduğu gerçeği verilmişken, Zeus gibi örnekler iyi adam olarak lanse edilmiştir.

Biz 21. yüzyılda, modern bir dönemde yaşıyoruz. Bir kadın kendini tanıdığı sürece onun için ataerkillik büyük şehirlerde söz konusu değildir. Antik Yunan öğretilerini yorumladığımızda ise Hades’in iyi Zeus’un kötü adam olduğunu görebileceğimiz gibi Demeter’in sabit fikirli, yanlış ve hatalı olduğu öne sürülen Persephone (bitki örtüsü tanrıçası)’un açık görüşlü, modern bir kadın olduğunu da anlayabiliriz.

Antik Yunan öğretilerine, insanların kafasında, hayata karşı cevaplarından çok soru işaretleri olduğundan yöneldim. Antik Yunan öğretileri benim herşeyi çözdüğümün, cevapları bulduğumun öğretileri değildir; sadece bir başlangıçtır.

Özellikle ‘sanatçı’ demek istemiyorum, aktarım yapanın kim olduğu ve neden birşeyler aktarmaya çalıştığının nedenleri herşeyden önce gelir. Aktarının kim olduğunu tüm çıplaklığıyla bilirsek, neyi neden yaptığını ve ne anlatmaya çalıştığını çok daha rahat çözümlüyüp, onu anlayabiliriz. Bu gerçekliğe en net örneği ise, kadıköy barlar sokağında tanıştığım bir arkadaşımın köpeğinin adının Beuys oluşundan ötürü, araştırıp kim olduğunu öğrendiğim Joseph Beuys (1921-1986)’da rastlayabiliriz:

Joseph Beuys 2. Dünya savaşında Alman askeri idi. Savaş pilotluğunu yaptığı uçak Ukrayna civarı düştüğünde, bir tatar kabilesi onu tedavi edip kurtarmıştı. Savaş sırasında dahi eskizler ve çizimler yapan Beuys’u sanatsal olarak en uyandıran olay savaştan öte kurtarılış biçimiydi. Daha sonra üniversitede sanat profesörü olan Beuys, 1972 yılında okula giriş sınavına katılan 142 öğrenci adayının hepsinin alınmasını ister. Çünkü herkesin içinde sanatçı olabileceğini, tıpkı onda olduğu gibi bunu ortaya çıkaracak etkene ihtiyacı olduğunu söyler. Bu yüzden kimseyi okula alırken değerlendiremeyeceğini, o yüzden herkesin okula alınmasını talep eder. İsteği kabul edilmeyince istifa etti. Yıllar sonra aynı okul çok daha yüksek bir maaşla onu bünyesine geri kattı.

Özellikle bir sanatçının bastırıldığı kendi bilinçaltı gerçekliklerinin üstüne gittikten sonra üretmesi gerektiğini savunuyorum. Nasıl insanın yalancısına tahamülümüz yoksa, sanatçının dürüst olmayanına da hiç tahamülümüz olmaması gerekir.

“Her şey sanat eseri olabilir, herkes ‘gerçek’ sanatçı olamaz”.



## 5.1 Can Akerson

Müziyen, gazeteci bir adam ile ressam, reklamcı bir kadının çocuğuyum. Evlendiklerinde ikisi de müziği ve resmi bırakmıştı. Annemin en büyük isteği bir kız çocuk dünyaya getirmektir. Bu yüzden ilk abim (1976) erkek olarak doğduktan sonra ikinci abime (1979) hamile kaldı. Annem, güzel görünümlü sarışın bir bebek olan ortanca abimin saçına tokalar takıp onu bir kız gibi giydirerek kendini tatmin ediyordu. Ancak iki oğlu olduktan sonra, kız olacağını bilse dahi üçüncü bir çocuk istemedi. Annemin ebeveynleriyle beraber Yeniköy'de bir villada oturuyorlardı. Abilerimi anne tarafım, yani 'Kermen'ler, kendi usullerince yetiştirdi.

Rahatsızlanıp doktora gittiğinde, geçirdiği rahatsızlık yüzünden hamile kalmasının imkansız olduğu söylenmesine rağmen, üçüncü bir çocuğu hiç istemeyen annem yüksek seviyede korunmaya devam etti. Annem beni karnında taşıdığını hamileliğinin dördüncü ayında öğrenmiş ve reglisi hiç kesilmemiştir. Ultrasonun bebeğe zarar verdiği düşüncesi yüzünden cinsiyetime bakılmadı. Ancak doğurması imkansız olmasına rağmen hamile kalması, onu bir kız çocuğu doğuracağına inandırmıştır. Bu sebeple tüm oyuncaklarım, elbiselerim ve odam bir kız evlada göre tasarlandı.

Ben inatla doğmayıp, adeta doğumu reddettiğim için doktorlar annemin hayatının riske girebileceğini söylerler ve bu sebepten hamileliğin onuncu ayında, hiçbir sancı yokken, 16 Ağustos 1986 tarihinde Sezaryen ile doğdum ve abilerimle benzer bir yaşama başladım.

Anneler menopoza girdiklerinde büyük değişim geçirirler. Bu genelde çocukları yirmili veya otuzlu yaşlarındayken olur. Evlatlar bu sorun ile yetişkin oldukları çağda başa çıkarlar. Benim yaşantımda ise bu böyle olmadı...

İlk doğum günümünden tam üç ay önce en büyük abim henüz 11 yaşındayken, ondan üç yaş küçük abimin gözleri önünde kamyon çarpması sonucu parçalara ayrıldı ve öldü. Abilerimi yetiştiren büyükannem de bu olaydan birkaç ay sonra, beyin kanaması geçirerek daha ellili yaşlarında elden ayaktan kesildi. Büyükannemin, ailenin esas reisi olan büyükbabam üzerindeki etkisi oldukça fazlaydı ve kendisi aileyi bir arada tutan kişiydi. Bu olaylarla beraber aile tamamen değişirken, ben bu deprem içerisinde annem tarafından büyütülen tek çocuk oldum. Şımarık sosyete kadını annem, alkol bağımlısı ve evden hiç çıkmayan bir kadına dönüştü. Babam ise içine kapanık, aileyle pek iletişime geçmeyen biri haline geldi.

Oedipus Sendromu yaşamam gerekirken, sınırları oldukça bozuk olan annemin sürekli alkollü olması ve agresif tavırlarından ötürü sendrom kendiliğinden ölü doğdu; annem yerine dadılarıma aşık oldum. Anaokulundan itibaren annemle mütemadiyen fiziksel şiddete içeren kavgalar yaşadık. -Annem abime de şiddet uygulamıştır ve abim hep boyun eğmiştir-. Fakat ben ilkokuldan itibaren çoğunlukla nefis-i müdafa şeklinde- bazen de değil- kendisine şiddet uygulamaktan çekinmedim. Başlarda sadece kendimi savunmak için şiddete başvurdum, fakat sonraları kendimi şımartmayı başarıp, kendimi savunacak duruma düşmemek için kavgayı başlatan taraf olma isteğim ortaya çıktı ve üzerimde etkin oldu.

Aileyle iletişim eksikliğim hayatımdaki büyük bir problemdi. İletişimsizlik o kadar korkunç bir boyuttaydı ki babamın gençken albüm çıkartmış bir müzisyen olduğunu lisedeki bir hocamdan, annemin gençken kişisel sergi açmış bir sanatçı olduğunu da aile dostumuzdan öğrendim.

Çocukluğum boyunca kendimi ifade edebildiğim yegane yer futbol sahasıydı. Sosyal çevrelere kendimi mücadele ve yetenek gerektiren futbol sahasında kolayca kanıtlayabiliyordum ve bu nedenle çocukluğumdaki sosyal yaşamımda hemen hemen hiç sıkıntım olmadı. Beşiktaş'ta futbol oynadığım dönemde en yakın arkadaşlarımdan olan Sinan Uzan'ın babası Cem'in bir tekne tatilinde hızla zayıfladığımı fark etmesiyle doktora götürüldüm; 'büyüme hormonu eksikliği' denilen bir hastalığa sahip olduğum ortaya çıktı ve buna bağlı olarak takıma girmem engellendi. -İlginçtir ki bugün dünyanın en iyi futbolcusu olarak gösterilen Lionel Messi de ortaokul çağındayken aynı hastalıkla savaşmış, fakat Beşiktaş değil de Barcelona altyapısında oynadığı için futbolculuk kariyerine hemen oracıkta nokta konulmamıştır.- Sonuçta yoğun ve pahalı bir tedavi neticesinde iyileşebildim, amatör bir kulüpte lisanslı olarak futbol oynadım. Erkeklikten adamlığa lise yıllarında geçiş sürecinde futbolun kolektifliğine olan inancım tükendi. Bunun belki de en büyük sebebi, o spor dalında sadece erkeklerle iletişim kurma şansı elde edebildiğimdir.

Aristokrat ve zengin bir aileden, yavaş yavaş maddi manevi çöküntüye uğrayan bir aileye geçiş pek tabii sancısız olmadı. Bu sancılar refakatinde sanatla ilgilenmeye lise yıllarında başladım. İleride ne iş yapacağımı, ne olacağımı ve tabii ki üniversitede hangi bölümü kazanmayı düşünmeyi bile düşünmüyorken, bir anda kendimi Selçuk Fergökçe'nin sanat atölyesinde çizim öğrenirken buldum. Sanata adım attıktan sonra kendimi futbol sahasının dışında da ifade edebilmeyi öğrendim. Bu yüzden sanata olan ilgim her geçen gün arttı ve

bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yaşam tarzımın merkezi oldu. Bunun yegane sebebi kendimi ifade etmeye olan tutkumdan kaynaklanıyor olması ve de kolektif bilince olan inancımdır.

İnsanlar yalnız olduklarını, yakınlarını kaybettiklerinde anlamaya başlarlar. Gerçekten yalnız olduğu hissi gelmeden ‘gerçek’ bir bilince ulaşmaları kolay değildir; çünkü gerçek olmayan bir yalnızlık hissi oluştuğunda, arkadaş, sevgili gibi bireysel yalnızlık yaşamayacakları insanlar ararlar. Benim ailem için ise en büyük abimi kaybetmek onları kolektif bir yalnızlığa sokmuştur. Ben daha 1 yaşında bile olmadığımdan, bu kolektif yalnızlığa dahil olamadım. Bu yüzden, annesiz, babasız ve abisiz onlarla aynı havayı soluyup yalnız büyüdüm. Bunu en iyi açıklayacak bilinçaltı gerçeği ise 3-4 yaşlarımda gördüğüm ve hiç unutmadığım bir rüya ile açıklanabilir. Dedem, annem, babam ve abim üstü açık kırmızı bir arabaya binip giderlerken, onları kaldırımda oturmuş izliyordum. Beni bırakmamaları için arkalarından ağlayarak koşmama rağmen durmuyorlardı. Bu rüyadan sonra uzun yıllar yalnız uyuma problemi çektim ve annemlerle uyudum. Buna izin verseler bile ikisi de hep sarhoştü. Uyku problemimin üstüne gidilmektense, görmezden gelmeyi seçmişlerdi.

Sonuç itibariyle, çocukluğumda futbol oynayarak kaçtığım yalnızlıktan, ergenlikle beraber neredeyse hiç kaçmadım. Daha bebekken öğrenmeye başladığım ‘gerçeklikleri’ bu yalnızlığa borçluyum diyebilirim.



Şekil 5.2: Cani AKERSON, *Annemin Vajinası*, 2013

Tuval üzerine “Annemin Vajinası” adlı yaptığım kolaj çalışmasında, içsel hatıralarda ölmüş abim ile hayattaki abimin anılarına annem ve babam eşlik ediyor. Freudyen bir çabayla, kendimi oraya koymamamın sebebi, benden önceki yaşantılarına olan özlemlerini işlememdir. Ölü abimin Superman olarak geri dönüşü, ona duyulan kutsal özlemi sembolize eder. Babamın eskiden şarkıcı olduğu gerçeği, annem için en çekici gelecek yanının aslında onun en karanlık yanı olmasını temsil eder. Babamın 1975 yılında çıkardığı albümdeki iki parça, “Hiç Şansım Yokmuş” ve “Ayrılısak ta”. Birinde çocukluğuna duyduğu özlem varken, diğerinde ise hayatının gerçek aşkıyla bir gün bir daha birleşme umudu var. Tüm kolajın ortasında da bu plak çalışıyor. Çünkü onlar için hayat, geçmişe olan özlemden ibaret. Ancak benim için değil. Orada ikiye bölünmüş bir klitorisi sembolüyor oluşum, annemin en mutlu anılarında olamasam bile ona yaşattığım sinir, güncel yaşantısındaki temel mutluluğunu oluşturduğundan ve yalnız büyümemle alakalıdır. İtiraf edemediği bu mutluluk, bir kadının

kendi cinselliğini bastırmasına benzemesinden ötürü ben annemin sembolik klitorisi olarak büyütüldüm.

Bu kolajı anneme adamak için değil, ailevi bir problemi açığa vurup ailemi bununla yüzleştirmek için yaptım. Annem bu kolaj ile beraber- tamamen olmasa da- tedavi oldu ve güler yüzünü daha sık gösteren bir kadına dönüştü.

## 5.2 Cani Akerson

Çizim yapmaya başlayan çoğu insan gibi otoportre çok ilgimi çekmiş ve daha ergenlik dönemimde olmama rağmen kendimi çok yaşlı, üzgün ve kızgın yapardım. Kendi iç problemlerimin üzerine gittikçe otoportre yapmak yerini nesnel konulara bıraktı.

Tez çalışmasıyla beraber incelemeye aldığım Baudelaire sayesinde dandy, bohem ve flaneur'un kim olduklarını dahi bilmeden, hayatın akışı içinde üçünü de ayrı ayrı dönemlerimde yaşadığımı anlayıp kendimden şüphe etmeyi tamamen kestim. İlk etapta bilinçsiz bir dandy olduğumu fark ettim. Ailesinden nefret eden, insanlardan hoşlanmayan, üst siyasi yapılara dair hiç bir şeyi kafasına takmayan, bu yapıların koyduğu kuralları tanımayan, sadece kendi kurallarıyla yaşayan ve sadece kendi ortamında huzurlu olan anarşist bir yapım vardı. Üniversite son yılı yaşanan 'büyük iflas' sonucu daha küçük bir eve taşınmamız ve buna mukabil ailemle yüz yüze temas kurmaktan kaçamayışımınla beraber, kendi kendime yarattığım karakterimi yok etmeyi seçtim. Birilerini bulup sabah akşam alkol kullanıyor ve "hayat bana bu kadar kötü davrandı, ondan nefret etme hakkım var" düşüncesiyle dandy'likten eser bırakmadan, bilinçsiz bir bohem özentisi olmaya doğru yelken açtım. Gece gündüz sarhoş olduğum süreçte "hayat sen yaşanmaya değersin" dedim ve sokaklarda insanları çözümlmeye başladım. Sonunda kendimi yüksek lisansta buldum bir nevi.

Yüksek lisans ile beraber kadınlar, sarhoşluklar, esrik haller, gezmeler ve farklı insan portreleriyle karşılaşmalara imkan veren bir hayat yaşamaya başladım. Bu yaşantı sayesinde insanların hayatlarına nüfuz ederek ve onların benim hayatıma girmelerine izin vererek, 'bireyi' tanımlamayı ve çözümlmeyi öğrendim. Sanatta seksüelliğe girişim de bu şekilde oldu. Liseden beri seks hayatı oldukça aktif olan biri olarak, kadınlarla neden aramın iyiyken erkeklerle o kadar da iyi olmadığını tamamen çözümlediğim zaman, bu konu üstüne çalışmam gerektiği kanaatine vardım.





Şekil 5.3: Cani AKERSON, *Ben Ganymede Değilim*, 2014

Mürekkeple yaptığım “Ben Ganymede Değilim” adlı bu kolaj, cinselliği keşfedişimin çevreyi nasıl etkilediğiyle alakalıdır. İki kız ile 15 yaşımızdayken yaşadığımız ve yaşadıklarımızın okulda duyulmasıyla beraber sadece erkeklerin değil öğretmenlerin de nefretini çekmiştim. Cinsel keşiften sonra kılık kıyafetim de eleştirilmeye başladı. İnsanlar kız sanmaya, gay demeye başladılar. Beni ismen tanıyanlar dahi gay demeye başlamıştı. Ancak çevremde nasıl futbol oynadığım da bilindiğinden iddialar havada çabucak eriyordu.

Antik Yunan’da Ganymede erkeklerin en güzelidir ve herkes onu ister. Cinsel keşifle beraber yaşamaya başladığım karalamalar hiç bitmedi. Tanıyanlar gay olduğumu, tanımayanlar ise kız sanmaya başlamaları devam etti. Bu sanmaların esasında bastırılmış olan cinselliklerinin sebebi oluşunu anlayışım ile lise dönemi yaşadıklarımı çözümleyişim kolay oldu. Her insan eşcinsel olabilir. Ancak çevrenin üzerime gelişi hiç değişmez iken, kendim ortaya daha net koydukça, üzerime gelmelerinin nefrete dönüşmesi psikanaliz ile çok kolay açıklanabilir.

Sert ve cinsel bir karakterim olduğu söylenebilir. Bu çalışmayla ise, kimsenin bana dokunamayacağını, Zeus'un Ganymede ile olan ilişkisine bir göndermeyle yaptım. Mesele gay olmak veya olmamak değil. Ancak görünen köy kılavuz istemez. İnsanların kendilerini ifade edemeyişlerine vurgu yapmak için kız kıyafetlerinde olduğum bir kolajdır. Bu sadece bir kolaj, toplum ise gerçeklik denebilir. Ancak ben de bu bir gerçeklik, toplum ise bir kolajdır diyebilirim.

Bir dostun ışığında Nietzsche çalışmaya başladım. Bu süreçte hem sanatımın, hem de kişiliğimde açığa çıkan bireysel karakterimin Nietzsche'nin Dionysos kavramına yakın bir yerlerde dolandığımı fark ettim. "Öznel olanı öldürmeden nesnel olamazsın." Bu sayede kendiliğinden imzam ve ismim Can Akerson'dan, Cani Akerson'a dönüştü.



Şekil 5.4: Cani AKERSON, Dionysos- Prometheus- Ares, 2014

Bu çalışma, mürekkep ve suluboyayla yaptığım “Dionysos- Prometheus- Ares” adındaki bir kolajdır. Ailem ile dünya üzerindeki misyonumu aktardım. Küçükken “Uğursuz şeytan. Sen doğmasaydın, Ceyhun ölmeyecekti” sözlerinin üzerimdeki etkisi oldukça fazla olmasına rağmen, bu sözlerin veya tutumun genel anlamda üzerimde olumlu izler bıraktığını söyleyebilirim. Bu yüzden “Küçük resimde ailem için zarar verici ve uğursuzum. Büyük resimde ise insanlar için iyileştirici ve uğurluyum” un etrafında ölmüş olan abimin kafası ile hayatta olan abimin neşeli anlarından fotoğraflar kullanırken kendimin yetişkin halini kullandım. Ancak yetiştirilişten ötürü olan farklılıklar ve katılığımından ötürü insanların benle çok fazla yakınlaşmaması uyarısını da “Sakin benle çok yakınlık kurmayın. Ailem gibi yanmazsınız, ancak İkarus gibi erirsiniz” ile kendi gerçekliklerime çok da yaklaşmayın uyarısıyla vurguladım.

Çoğu insan ömrü boyunca bir şeye ait olmaya çalışır. Aile, okul, iş ve arkadaş çevresi bu ait olma yerlerinin en önemli örnekleridir. Gerçek anlamda hiçbir yere ait olmasam bile, her gittiğim veya bulunduğum yerin beni kabullenmesi gibi bir durumda büyüdüm, evrildim ve yaşıyorum. Bunun yegane sebebinin ise suçlanamayacak kadar küçükken ailemin yaşadığı trajediye ayak uydurmamam ve benim de bu trajediye ait olmamı istemelerine karşı durmamla beraber aile içinde sürekli savaş halinde büyümeme bağlayabilirim. Üzgün veya korkak olmak yerine kuralsız ve açık fikirli olmamı sağlayan hayat çizgisinden ötürü, bu çalışmada insanlara karşı iyileştirici ve uğurlu olduğumu vurgulamak istedim.

### 5.3 Dionysian Flaneur

Libidoyla beraber harekete geçen klitorisi görmemezlikten gelmek yüzünden, neredeyse kimsenin cinsellik üstüne ciddi bir fikri yok. ‘Kadın’ veya ‘Adam’ olmadıkları için, olmayı başaramadıkları için, insanlar birbirlerini görmeleri gerektiği gibi göremiyorlar, sevmeleri gerektiği gibi sevmiyorlar, hatta dinlemeleri gerektiği gibi dinleyemiyorlar bile. İnsanların seksüelliği gereğinden fazla önemsemeleri ve yine de bu konu hakkında konuşamamaları toplumsal bir hastalık denebilir. Kadından kalıplaşmış bir güzellik beklentisi, kadını köleleştirmekten başka hiçbir işe yaramıyor. Unutulmaması gereken bir şeyi hatırlatmak gerekirse: bir kadını kadın olarak yüceltecek olan kendi kendinde tanıyacağı libidosudur, başkalarının kendisini tanımadan çağın Afrodit’ine göre ölçülen güzelliği değildir. Zaten Afrodit mutlu değil, bastırılmış bir tanrıçadır. Afrodit insanoğlunun en yakışıklısı Adonis’e aşık olmasına rağmen savaş tanrısı Ares ile evlidir. Bu aşkı görmezden gelemeyen Ares domuz kılığına girip Adonis’i öldürür. Bir de Adonis hiç umursamaz Afrodit’i. Herkes o sahte, plastik güzelliğe tapınırken Adonis onu görmezden gelir. Bunu da John Lennon’ın “Kadın Dünya’nın Zencisidir” adlı parçasıyla süsleyebiliriz:

*“Kadın bu dünyanın zencisidir*

*Evet öyle: Düşün bunu.*

*Kadın bu dünyanın zencisidir, bu konu hakkında bir şey yap.*

*Her gün makyaj yaptırıp, dans ettiriyoruz*

*Eğer köle olmazsa bize, bizi sevmediğini söylüyoruz.*

*Gerçek bir birey olduğunda, onun bir erkek olmaya çalıştığını söylüyoruz.”<sup>76</sup>*

“Çok gezen mi yoksa çok okuyan mı bilir?” Özellikle kimlik sanatı ve cinsellik konularına değinilirken, ikisine de oldukça ihtiyaç vardır. İnsanların eşit olmadığı ancak birbirinden de üstün olmadığı gerçeğini, kişilerin kendi içlerindeki güçleri hatırlatmayla çalışıyorum. Her kadının içinde bir peri veya tanrıça, erkeğin içinde de bir tanrı veya yarı-tanrı yatıyor olabilir. İnsanın kendi kendini keşfinde dürüstlük ve eğitim şarttır.

Farklı araçlar kullanmamın sebebi, o an nasıl çözümlenmesinin -maddi, manevi açıdan- uygunluğuyla alakalıdır. Yaptığım çalışmalar, sadece bir flaneur’ün gözlemleri gibi değil, Dionysos gibi yaşayarak, “Dionysian Flaneur” olarak yaptığım çalışmalardır. Gözlemleyip ve

yaşadığım gerçeklikler ile modern hayatın kadınlarının, kadınlıklarıyla alakalı gerçekliklerinin üzerine çalıştım.

Büyük şehirlerde, modern kadınların bastırıldığına inanmıyor, kendi kendilerini topluma göre yaşamaya çalışmaktan bastırdıklarına inanıyorum. İnsanların toplum bilinci, doğal olarak aileyle başlar. Bu yüzden kadınlar toplum içinde daha az cesur olduklarından ötürü cinsel gelişimlerini de sahte yaşıyorlar. Erkekler için bakirliği kaybetmek ‘onur’ sayılırken, kadınların ilklerine duydukları sahte saygının sebebi çok sevdikleri anne ve babalarının onların bilincine attıkları tohumların toplumla büyümesindedir.

Bir kadının ilkini yaşamasının özel olması çok doğru bir tanıdır. Ancak bu doğru iyi eş manasında değildir. Nasıl ki erkekler belli bir güzellik kalıbıyla karşılaştıklarında bedenleri yanıp tutuşuyorsa ve onu elde etmeye uğraşırken anne ve babaları onlara karışmıyorsa, kızların da bu rahatlıkta olması gerekir. Libidolarının yanıp tutuştuğu erkekler ile cinselliğe adım atıp, cinsel gelişimlerine devam ettikten sonra kendilerine uygun ve yakışan bir eş seçebilirler. Aksi halde cinselliklerini kaybediyorlar. Bu yüzden seksologlar var. Kadınların kadın olamaması, çok sevdikleri ailelerinin onları neden koruduklarını bilmeden, onlara verdikleri zararlarla başlar. Topluma göre yaşamaktan, yaptıkları ‘libidosuz’ seçimlerle hayatına devam eder, reglisinden utanır, konuşmaktan çekinir, kendisini beğenmez ve önce kendini bastırmaya, sonra bastırılmaya izin verirler.





Şekil 5.5: Cani AKERSON, Bakire, 2013

Suluboya ve mürekkeple yaptığım “Bakire” isimli çalışma adı üzerine bir bakire kız hakkındadır. Arkadaşları, ablası ve ablasının arkadaşlarından dinlediklerinden ötürü cinsel tecrübe merakı olmasına karşın bilgi kirliliği yüzünden endişesi de vardı. Dinlediği tecrübelerin çoğu gerçeği yansıtmıyordu. Nasıl ki futbol maçı iki takımla oynanıyorsa, anlattığı hikayeler sanki futbol sahasında tek takım kendi kendine maç yapması gibiydi. Hal böyle olunca cinsel haza dair gerçeği yansıtan hikayeler dinlememiş, bilgi kirliliği yaşamıştı.

Bu resimde tüm alanı gezen bir sülük var. Sülük yaraları iyileştirebilen bir canlıdır. Kızlıktan kadınlığa geçişini, bir sülüğün insan bedeninde hareket edişi gibi bir tecrübe içinde yaşadık. Birçok kadının yaşadığını gözlemlediğim çoklu orgazm, onun için neredeyse her zaman meydana geliyor. Bunun yegane sebebi, kendi cinselliğini keşfini yalanlara ve bastırılmalara maruz kalmadan yaşamasındandır.





Şekil 5.6: Ceni AKERSON, Regl, 2012

Hızlıca kağıt üzerine çalıştığım “Regl” isimli bu suluboya, 30’lu yaşlarında olan bir kadınla olan iddia üzerineydi. Kadınların regl döneminde hormonları yüzünden huysuz ve aksi olduğu söylenir. O da bunu onaylıyor, her reglisinin çok şiddetli geçtiğini söylüyordu. Sonuç itibariyle neşe dolu geçirdiğimiz o gün bu tabusu en azından yok olmasa bile o günlük yok olmuştu.

Birçok kadının regl dönemine tanık oldum. Gözlem ve deneyimler ile yapılan araştırmaların sayısı araştırmaya göre değişir. Yüzlerce deneyim yaşayıp, bilimsel olmadan, tecrübelerle anlatmam yetersizdir; çünkü bunlar sadece kendi deneyimlerimin gerçekliği olarak kabul edilebilir. Bu yüzden insana en yakın olan doğa hayvanlarına bakıldığında kanıtlara uygun kıyafetler bulunabilir.

Doğduğum günden beri evimizde köpek oldu. Bu yüzden yaşım büyüdükçe köpeklerle olan empatim oldukça arttı. Evde hiç kedi beslememe rağmen bütün köpeklerim kedilerle oldukça yakın ilişki içinde oldu. Sokaklar ve parklarda özellikle son köpeğim Schopenhauer’la geçirdiğim zamanda kedilerin ona ve bana olan ilgisi insanların algısının kaldıramayacağı, şaşırtıcı bir düzeye geldi. Sokak kedileri peşimizden geliyor. Bu yüzden onlarla gezip, vakit geçiriyoruz. Halk dilinde kadın ile erkek ilişkisi olan ‘kaçan, kovalanır’ gerçeğini köpeğim Schopenhauer’ın kedilerle olan ilişkisinde net bir şekilde gördüm. İlgi göstermediğinden ve sakın olduğundan bütün kediler onun ilgisini çekmek için yarışıyorlar. Bunun benzerini,

bende kadınların peşinden koşmadığımdan ötürü kendi cinsel hayatımda yaşıyorum. Bu gözlerimle beraber köpeklerin erkeklere ve kadınların kedilere olan benzerliği ve kedi ile köpek ilişkisinin erkek ile kadın ilişkisinin neredeyse aynı olduğunu kanıtlayacak tecrübeye sahibim.



*Schopenhauer, 2014*

Bir başka benzetmeyle ise bu konuyu şöyle anlatabilirim: Bir takım putperest dinlerde ‘Ay’ kadını, ‘Güneş’ de erkeği temsil eder ve onlar karı kocadır. Ay’ın altı evresi vardır ve regl gibi dolunay da her ayın belli zamanı ortaya çıkar- kadın Ay’dır. Güneş somut olarak dünyayı aydınlattığından ve soyut bir şekilde de erdemi simgeler- erkek de Güneş’tir. Kadının- aynı dolunay gibi- en tamamlanmış olduğu zamandır regl dönemi. Kendimin kadınlar üstündeki tecrübelerimle söyleyebilirim ki kadın adet döneminde bir kedi gibidir. Regl periyodundaki kadınlara karşı olan davranışlarımız belirler nasıl bir ruh halinde olacaklarını, çünkü bu periyotta aşırı huysuzlaşan bir kadın, çiftleşme dönemimdeki bir kedi gibidir. O huysuzluk ancak tatmin olduğu sürece giderilebilir.

Nasıl ki Griselda Pollock reglinin ne olduğunun anlaşılması için içilmesini öneriyor. Ben kadınların cinsel deneyimlerini yoğun bir şekilde yaşanmasını tavsiye edebilirim.



Şekil 5.7: Cani AKERSON, *Obsesyonu Yenmiş Bir Kadın*, 2013

Tuval üzerine akrilik ile yaptığım “Obsesyonu Yenmiş Bir Kadın” adındaki resmimde, günümüz Afrodit kadını değerlerinden biri olmayan bir model değil, ilişki içinde olduğum bir kadınla çalıştım. Mesela dört arkadaşım bu kadın için ne kadar garip filan gibi kelimeler sarf ederken, bir tanesi peşinde koştuğu ‘Barbie Bebek’ diye tabir edebileceğimiz kadın tipleri tarafından reddedilip duruyordu. Ona bu kadının ne kadar özel olduğunu anlatamadım, çünkü dinleyemedi. Bunun sebebi, kendisinin kadın erkek ilişkilerine halen daha ataerkil bir zihniyetle bakıyor oluşudur. Bir diğeri ise aşık olduğunu ‘sandığı’ bir kadın uğruna yıllarını boşa geçirirken sonunda alkolik olmuş, rehabilitasyon merkezine yatmış çok sevdiğim bir karakterdir. Bir başkası ise daima uzun ilişki isteyen ‘standart’ bir aşık. Tutkusuz da yaşayabiliyor, bu onun özelliği, çünkü iş onun için aşktan önce geliyor. En sonucusu ise kadın bir dostumdur. Maalesef Schopenhauer’in “Aşkın Metafiziği” kitabında kadın için anlattığı her türlü kalıba uyan bir tür kadındır. Kendisi aşk ne bilemeyecek kadar hayata karşı ilgisiz ve bilgisiz, kafasını televizyondan ayıramayan tüketici bir kadın örneğidir.

Sonuç olarak resmedilen bu kadın çok özellikli biridir. Değişime açık olduğu kadar gelişime de açık bir karakter, çünkü içi dışı bir ve hayata karşı kendince dik durabildiği gibi Afrodit Sendromu yaşamadığından oldukça bireyselliğini tamamlamış bir kadın.





Şekil 5.8: Cani AKERSON, *Sodomi Gerekmiyor*, 2014

Kağıt üzerine suluboya ve mürekkeple yaptığım “Sodomi Gerekmiyor” adlı çalışmayla, Marquis de Sade “Yatak Odasında Felsefe”den yola çıkarak eğitime değindim. Kitaptaki eğitimi uygulayan Dolamance bunu sodomi ile gerçekleştiriyor. Burada yazdığım “eğer penisinizde güçlü bir enerji var ise birini eğitmek için sodomi uygulamanız gerekmiyor. Genellikle öğretmenlerde güçlü bir enerji yoktur. Bu da onların Dolamance gibi öğrencilerini kırmalarının sebebidir”. Anneler-babaların, öğretmenlerin kısaca insanların birbirlerine birşeyler aktarmaya çalıştıklarındaki samimiyeysize değindim. Penis ‘benlik’i sembollerken, sodomi ‘uygulama’yı sembollüyor.

“Bakire” adlı çalışmamı yapmamı sağlayan kadını model olarak kullandım. Benden bir şeyler öğrenmeye çalışan bir kadın. Ancak hırpalayarak değil, teşvik ederek kendini geliştirmesi için özen gösterdim. Kendi bildiğini bir insana dayatmak, bireyin birey olmasını değil, öğreticiye benzemesine yol açar. Onun gelişiminde sadece onun değil benim de gelişimim söz konusu oldu. Bunun sebebi ise kendimi ondan üstün görmememden hatta onu kendimden üstün görebilmemle orantılıdır.



Şekil 5.9: Ceni AKERSON, Kendini Tanıma, 2014

Kağıt üzerine suluboya ve mürekkeple yaptığım “Kendini Tanıma” adlı bir çalışmadır. Marquis de Sade, “Yatak Odasında Felsefe” kitabında cumhuriyete seslenirken, “aşk ateşiyle kavranan şefkatli kadınlar, kendi zararınızı çekinmeden telafi edin artık” diye bağıır. Bu haykırışın sebebi, daha yüce bir cumhuriyet için kadınların kendilerini tanımalarının hayati önem ve gereklilikte olmasıdır. Kimi insanın çocuğu olmayabilir. Onların çocukları düşünceleridir. Ancak bu fikre kadınların da genel anlamda ulaşması gerekiyor. Dünya zaten yeteri kadar kalabalık değil mi? Daha az ‘anneye’ ve daha çok düşünür, sanatçı, yazar kadına ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Kadınlar kendini tanıyıp, bir ‘ben’ oluşturup, dürüst ve korkusuzca aktarımlar yaptıkça, kadın ile erkek arasındaki eşitsizlik duvarı tamamen yıkılabilir. Fakat bu duvar var oldukça, basit ancak çözümsüz problemler sürekli hayatımızda olacaktır.

Freud kızların, kızlık zarları yırtılana kadar klitoral bir gelişim içinde olduğundan ötürü kız ve erkek çocuğun birbirine benzediğini savunur. Ancak erkek bakireliğini, kız bakireliğini kaybettikten sonra erkekler aynı hayata, kadınlar ise vajinal bir hayata geçiş yaptığından, kadınların kafasının karıştığını savunur. Çünkü bebekliğinden beri yaşamadığı bir yeni

gerçeklik ile cinsel hayatı ve belki de bir anne olacaktır. Bu yüzden yaptığım bu çalışma, kadınların her şeyden önce kendilerini tanımaları gerektiğini vurgulamaya çalıştım. Bu kendini keşfetme, önce kendi cinselliğinin gücünün farkındalığına ulaşmasıyla gerçekleşebilir. O yüzden bu resimde enerjiyi yayan penis değil klitoristir.



Şekil 5.10: Cani AKERSON, *Ben Klitoris Kralım, Her şeyi Yaparım*, 2011-13

Tuval üzerine akrilik ve oyuncak bebeklerle yaptığım, “Ben Klitoris Kralım, Her şeyi Yaparım” adlı asamblajla, kadınlar ile olan diyalogumu aktarmak istedim. Çocukluğumdan beri çok sinir bozucu biri olduğum söylenir. Bu 2012’ye kadar çok şiddetli devam etti. Şu an farklı bir boyutta devam ediyor. Zaten çocukluk kahramanlarımdan olan Jim Morrison’ın sözü olan “Ben kertenkele kralım, her şeyi yaparım”ı kopyalarken, kral kelimesinin üstünün karalanmasındaki sebep, önceden oluşturulmuş bir benlik vardı ve insanlarla empati kurulması kolay olmuyordu. Ancak benliğin ölümüyle beraber insanlarla empati kurmak gelişebildi. Böylelikle halen sinir bozucu olsam dahi en azından faydalı olabilmeme olanak sağlıyor.



Kadınlar kendilerini dışa vurmak istiyorlar ve belki de sanatın gücü sayesinde benle iletişime geçmekten hiç kaçınmayıp her zaman olmasa da oldukça dürüst oluyorlar. Kimi cinsel açıdan yardım istiyor, kimi sorunlarını dinlememi istiyor ve bir psikoloğa konuşur gibi rahat konuşabiliyorlar. Her şeyi yapabileceklerini hatırlatmaya çalışıyorum onlara.



Şekil 5.11: Cati AKERSON, *Yalayıp Yutmak* (video), 2012

“Yalayıp Yutmak”, üç karenin loop halde aynı anda oynadığı bir videodur. Çocukluğumdan beri abim sürekli hayal dünyasında yaşadığını söylerdi. Olaylara bakış açılarımı saçma bulur, kendimi ifade etmeme izin vermezdi. Zaman ilerledikçe ve kendimi tanıdıkça, aslında eğitimsiz bir dilim olduğu için kendimi ifade ettiğimde, çabucak dediklerimin karalandığını fark ettim. Kendi kendimi eğitip, geliştikçe abimin üzerimdeki etkisi de kayboldu.

Konulara bakış açılarım çocukluğumdan beri insanlara farklı gelmesine rağmen oldukça gerçekçidir. Bu çalışmayı da çocukluğumdan beri bir şey anlattığımda neden anlaşılmadığı değil, anlaşılamadığı üzerine yaptım. Erkeklerle laf anlatmayı kestiğim dönemde çektiğim bu video, herhangi bir kadınla olan iletişim kopukluğum üzerinedir. Kadınların seks beklentisiyle beraber beni gerçek anlamda dinlemediklerini fark ettiğimde yıkılmadım desem yalan olur; her söylediğim sözün havada kaldığını fark etmek oldukça onurumu kırdı.

Bu videoda kadının sürekli kitabı yemesi, öğrenme anlamına gelen “yalayıp yutmak” deyimine göndermedir. Sürekli beni incelemesi, bilgi ediniyor olması ve benim soyunuyor olmam içinde yaşadığım problemi yansıtır. Sonuç olarak bu çalışma, bir şey anlattığım

vakit anlaşıldığımı sanıp, akabinde anlaşılmadığımı fark etmem ile sürekli kahkahalarla hayal kırıklığı yaşadığımı yansıtmaya çalıştım.

#### **5.4 Antik Yunan ile Modern Hayatın Kadınları**

Freud'dan Jeff Koons'a, sanat ve psikolojide seksüellik ve kadın kimliği üzerine çalışmalar yapanların en çok kullandıkları öğretilerden biri Antik Yunan öğretileridir. Pagan olan Antik Yunanlılar, bireysel varoluşu tetikleyecek, oldukça güçlü öğretilere sahiplerdi. Paganlığı putlara değil insana inanmak manasında incelediğimizde, modern hayatın insanının karakterine oldukça aydınlatıcı olabilir. Bu aydınlanma sayesinde kadın ve kimliği üzerine belli öğretileri anlatan hikayeleri modern hayata göre yorumlarken, kadın ve kimliği üzerine çalışmalar da yaptım.

Pagan dilinde modern hayata göre belli kalıplar yapabileceğimizin ve bunun topluma faydalı olabileceği kanısına vardım. Kadınlarda bizzat gördüğüm, tanrıça Persephone, Demeter, Afrodit, Athena, Artemis ve peri Ariadne'nin karakteristik yapıları, kadın gerçeği üzerine çalışırken oldukça aydınlatıcı olabiliyorlar.

Antik Yunan Tanrıçalarından Persephone, Athena, Artemis ve peri Ariadne karakterleri, özellikle büyük şehirlerde yaşamdan keyif alan 'modern kadın modelleri' için çok önemlidir. Tez süresince ki çalışmalarımda, Persephone ve Ariadne'nin hikayeleri ve karakteristik yapılarını kullandım.

Mesela Christopher Nolan'ın yönetmenliğini yaptığı ve Leonardo Di Caprio'nun baş rolünde Cobb'u oynadığı "Başlangıç" filminde, benim kadın kimliği üzerine olan yaklaşımına benzer bir anlatım var. Üç farklı insan kategorisine göre yapılmış bir filmidir. Genel izleyici, Cobb'un sürekli ölmüş olan karısının totemini kullandığından ötürü filmin 'gerçek dünya mı, rüyada mı' bittiğinin sorusunu sorusuyla karşılaşılıyor. İyi izleyici ise Cobb'un toteminin nişan yüzüğü olduğunu bildiğinden ötürü filmin gerçek dünyada bittiğini anlıyor. Bilgili ama iyi veya kötü önemi olmayan az sayı da olan izleyici kitlesi ise labirenti yapan kadının isminden yola çıkarak Cobb'un rüyaya geri döneceğini biliyor. Labirenti yapan kadının adı Ariadne'dir. Antik Yunan öğretilerinde Ariadne yarı tanrı Thesus'u bir labirentten kurtarmak için ona bir iplik verir; Thesus kurtulur. Ancak Thesus kurtulduktan bir süre sonra Ariadne'den uzaklaşır. Filmde Ariadne isminin kullanılması en önemli detaydır. Ariadne'yi bilen, Cobb'un Thesus olduğunu anlar. Yarı Tanrı Sendromu, yani bireyin tam bir birey olamaması yüzünden karısıyla sürekli rüyada yaşamış ve hayatın sonuna kadar yaşayacaktır.

Nurullah Barıman'ın “Yunan Mitolojisi” kitabında Ariadne ve Theseus (Tisef)'un nasıl beraber olduklarının hikayesini şu şekilde yazmıştır:

*“Kritis Kralı Minos'un kızıdır. Minotauros'u öldürdükten sonra Tisef'in labirentten çıkmasını sağlayan ipliği o vermiştir. Fakat sevgilisinin Labirentten çıkmasını sağlayan Ariadni her ne kadar Kritis'den Tisef ile beraber kaçmışsa da çok ileri gitmeden Naksos adasında sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Bunun üzerine büyük teessüre kapılan Ariadni kendisini yüksek kayalıklardan aşağı atarak intihar etmiştir. Mamefih başka bir rivayete göre de sevgilisi tarafından terk edilen Ariadni Dionisos ile sevişerek teselli bulmuştur. Batı dillerinde Ariadni'nin ipliği tabiri insanı hakikate ulaştıran yolu tarif için kullanılır.”<sup>77</sup>*



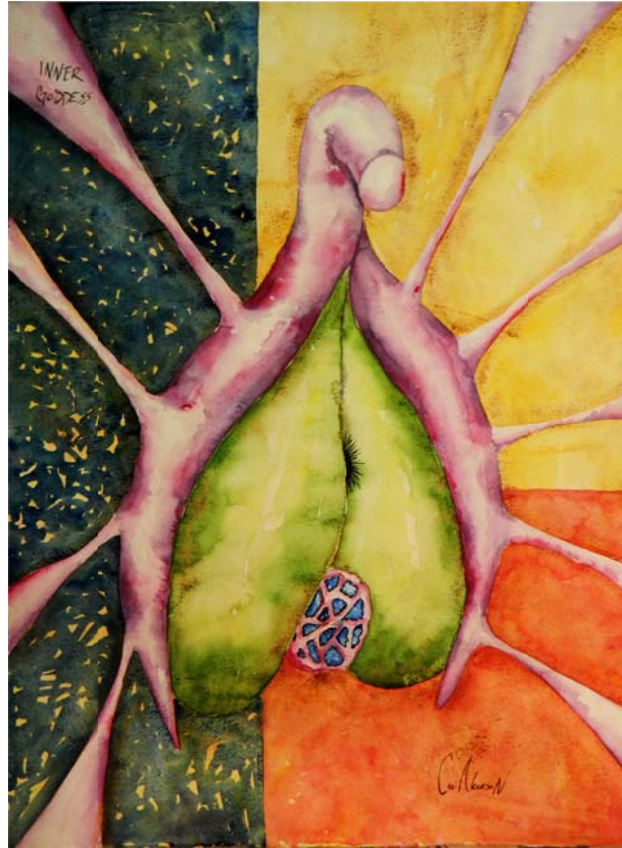
Şekil 5.12: Cani AKERSON, Persephone, 2013

Tuval üzerine yağlı boya, akrilik ve mürekkep ile yaptığım “Persephone” adlı çalışmamdır. Büyük şehirlerde ailesinin kurallarını tanımayan ve kötü çocuk sayılan karakterlerin peşinden

koşan ve yasaklara rağmen erkeği ile vaktini geçirebilen genç kız modelinin sembollerinden biri olan Persephone'yi resmettim.

Antik Yunan öğretilerine göre Persephone, Hades ile evlenip yeraltı dünyasına yerleştiğinde, annesi Demeter (tarım ve verimlilik tanrıçası) onu bulamaz ve hüzünlenir. Böylelikle dünyadaki ilk sonbahar ve ilk kış başlar. Zeus, kardeşi Hades'in, Persephone ile evlendiğini öğrenir. Persephone yeraltında nar yemiş olduğundan ötürü oradan çıkamaz. Zaten çıkmak da istememektedir; Hades'i seviyordur. Buna rağmen Zeus, Hades ile bir anlaşma yapar. Yılın altı ayı Persephone annesinin yanına gelecektir. Böylelikle dünyada tekrar ilkbahar ve yaz başlayacaktır.

Bu tek taraflı bakıldığında anne mutluluğunun bereketi manasına gelen öğretiye göre, ancak bir anne mutluysen dünya daha sağlıklı ve güzel bir yer olabilir. Ancak modern hayata bakıldığında bireyin özgürlüğü ve kendi iradesiyle yaşamasına aykırıdır. Persephone'un Hades ile mutlu olması, bireysel varoluşunda kendi tercihini yapabilen modern kadınlardan belli bir kitleyi sembollediğinden, Hades ve Persephone üzerinden modern karakterlerin belli bir kitlesini anlayabiliriz.



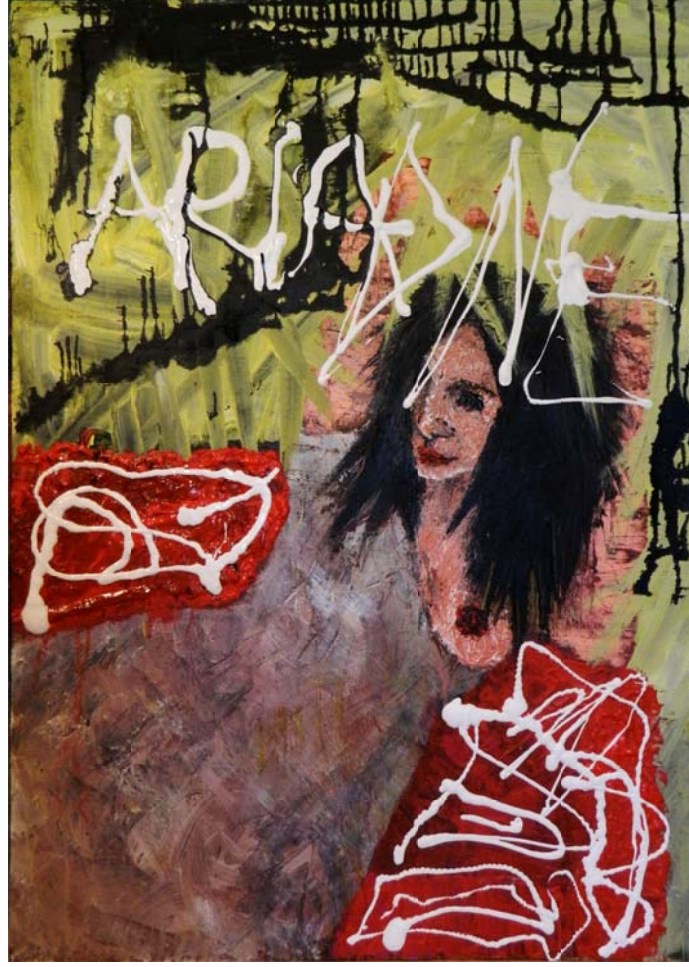
Şekil 5.13: Cati AKERSON, Persephone'un Klitorisi, 2013

“Persephone’un Klitorisi” adlı, kağıt üzerine suluboyayla yaptığım bir resimdir. Her ne kadar kendimi Dionysos olarak görsem dahi beraber olduğum bazı kadınların anneleriyle olan ilişkilerinden ötürü Hades gibi görüldüğüm dönemler oldu. Annelerinin gözünde kötü çocuk olarak kabul görürken, kızlarıyla olan ilişkiyi kesmediğimden ötürü, kızlarının hayatında olmama tahammül etmek zorunda kalmışlardır. Kızlarını mutsuz etmediğimi, anneleri beni tanımak zorunda olduklarında, gözlerinde kötü çocuk olarak yavaşça gözükmeyi söyleyebilirim. Hades, Demeter ve Persphone ilişkisini defalarca yaşadktan sonra daha da yaşamamaya karar verdim. Modern hayatta olan Hadesler kötü çocuk değil, karılarına veya sevgililerini bağılı adamlardır. Kısaca bu ilişkinin Antik Yunan hikayesi, öğretisi ve olabilecek olan modern hayat öğretisi şu şekildedir:

Persephone yeraltında insanlar içinde en yakışıklı olan Adonis ile de aşk yaşamaktadır. Yani hem kocası hem sevgilisi olan ‘modern’ bir tanrıçadır. Bir kadının tercih yaparak elde ettiği kendi mutluluğun, dünyanın sonunu getireceği öğretisinin, insanların bilinç altlarına yapılan bir saldırı olarak görülmesi gerekir. Batının modern yaşayışına bakıldığında, Persephone gibi oldukça fazla kadın var. Bir kadının, önce annesinin veya kocasının değil, kendi mutluluğunu düşünmesi, medeniyet için oldukça yeni bir algıdır. Bu yüzden günümüzde Demeter ve Persephone’a baktığımızda empatiyi Persephone üzerinden kurabilmemiz, kadına olan bakış açılarımızı genişletebilir.

Persephone’un sembollediği kadın modeli, kendi bireyselliğini keşfedip, keşfettiği benliğiyle toplum baskısına rağmen değil, toplumun üzerinde yaşayan, kendi güçlerinin farkında modern kadınlardır.





Şekil 5.14: Cani AKERSON, *Ariadne'nin Bekleyişi*, 2013

Tuval üzerine yağlıboya, akrilik ve mürekkeple yaptığım “Ariadne'nin Bekleyişi” adlı resim, sevgilisi tarafından terk edilmiş kadınların karşısına çıktığımdaki anı ele almak istedim. Genellikle uzun ilişki yaşayan kadınlar seksten de uzaklaşmış olurlar. Rutine olan bağlılığa, bilinçaltılarında sıradanlığa karşı savaş açarlar. Ayrılığın ilk dönemlerinde oldukça mutsuz ve ne yapacaklarını bilmedikleri bir boşluğa düşerler. Çiftler bireyselliklerini unutup, sadece çift olduklarında, yalnızlık ile birey olmayı karıştırırlar. Bu resimde, dağınık ve çıldırılmış denebilecek bir Ariadne yapma sebebim, geçmişe olan obsesyon ile yalnızlık korkusundandır. Eski sevgililerinden sonra, kendi seçimleriyle yaşadıkları ilişki sonrası birçok kadının, kendi bireyselliğini keşfetmeye başladığını söyleyebilirim. Thesus, Dionysos ve Ariadne'nin Antik Yunan hikayesi şu şekildedir:

Peri Ariadne'nin hikayesinde, Ariadne Naksos adasında yarı-tanrı Thesus ile yaşar ve ona çok aşiktir. Ancak Thesus diğer yarı-tanrıların yaşadığı kompleks gibi sürekli savaşarak tatmin olabiliyordur. Ariadne Thesus için köle bile olmaya razıdır. Daha önemli kahramanlıklar



yapmak isteyen Thesus onu terk eder. Ariadne ise bir taşın üzerinde oturup, onu bekler. O sanatsal Dionysos çevresine neşe ve mutluluklar dağıtırken Naksos adasına gelir. Ariadne ölümü beklerken onunla karşılaşır. Dionysos, Eros'un okundan nasibini alır ve ona der ki: "Sen ki Thesus'a gönül vermiş ümitsiz aşık, ilkbaharın neşesiyle canlanırdın hep ama hüznün gölgen olmuş, şarap tanrısının sevgilisi olmayı hak etmeden evvelki uyuşmuşluğu almaya geldim, benimle gel". *Dionysos ve Ariadne tanrılar arasında en ihtişamlı olan bir düğün ile evlenirler ve sonsuza dek beraberce aşkın, kederin, mutluluğun ve sevginin sembolü olurlar ve Ariadne ölümsüzlük ile ödüllendirilir...* <sup>78</sup>

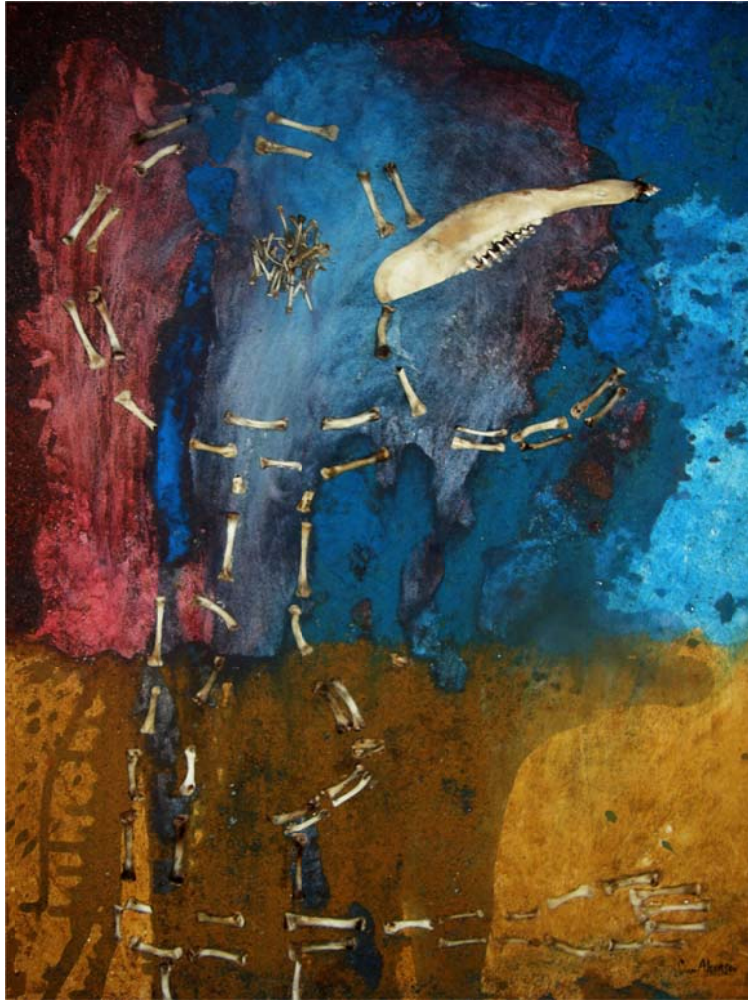


Şekil 5.15: Cani AKERSON, Ariadne'nin İpliği, 2012

Kağıt üzerine suluboya ile yaptığım "Ariadne'nin İpliği" adlı çalışmam, daha önce bahsettiğim, Ariadne'nin ipliği'inin, doğruluğu sembollediğine bir gönderme yaptım. Yarı

tanrıya yardım etmiş bir ilham perisinin terk edilişi, bize Yarı Tanrı Sendromu'nun nasıl bir şey olduğunu gösterir. Oldukça güzel bir perinin ona aşık olup, hayatını kurtarmasına rağmen tatmin olamayan Thesus'un daha fazla kahramanlıklar için Ariadne'yi terk etmesi, modern hayatta ki ilişkilere ayna tutar. Yarı Tanrı Sendromu, Penis Sendromu'nun neredeyse aynıdır. İkisi de bireyin kompleksleri ve bireyselliğini tamamlayamamasıyla alakalı olup, doyumsuzluk ile elindekinden daha fazlasını istemesine sebep olur.

Bu mitolojik hikayeler, modern hayatta yaşanan aşklar ve ailelerin bu tarz aşklara müsaade etmemeleri, fakat genç kızların özellikle bu tarz erkeklere, yani kötü çocuklara olan tutkularını anlamak için açıklayıcıdır. Yalnızca gerçek anlamda yorumlandıklarında, bu kötü çocuklar kötü değil, sadece aşıktırlar. Sanatın tanrılarından Dionysos'un bir periyi ölümsüzleştirmesi, bir şairin, ressamın veya müzisyenin ilham perisine olan yaklaşımıdır. Persephone'nin durumu ise daha farklıdır. O kendi seçimlerini yapan, kariyeri ve bireysel varoluşu olan modern kadınların sembolüdür.



Şekil 5.16: Ceni AKERSON, *Prometheus*, 2013

“Prometheus”, tuval üzerine akrilik, kum ve kemiklerle yaptığım bir asambrajdır. Bazı kadınlar ile yaşadığım problemi dışa vurmak istedim. Kadınlarla olan ilişkilerimde kıskançlık, sahip olma yani ‘ya benimsin ya toprağın’ durumunu çok yaşadım ve yaşıyorum. Bu kıskançlık ve sahip olma istenci, bana şiddet uygulamaları ve aşağılamalarına sebep oluyor. Özgürlük ve bağımsızlığına düşkün biri olduğumdan, birini çok sevsem de, obsesyona bağlayıp onu hayatımın merkezi yap(a)mıyorum. Belki de kafama göre takılabildiğimden, sürekli tekrarlanan küfürler ve şiddet sonrası özür işitiyor ve hayatımda kalmaya çalıştıklarına şahit oluyorum. İnsanları kendi istediğimiz modele göre değiştirmeye çalışmamalıyız. Herkes olduğu gibi güzeldir. Ahlaki değerlerini kendince oluşturmuş bir birey, kendine yakışanı çok daha kolay seçerken, sürekli aynı hata ve davranışları yap(a)maz.

Sonuç itibariyle soylu ahlakına herkesin ulaşabilmesine imkan yok ve bu yüzden Aisopos’un bazı insanların neden köle ahlakında kalması gerektiği üzerine şöyle bir öğretisi vardır:

*“Zeus’un buyruğuyla Prometheus insanları ve hayvanları yarattı. Hayvanların insanlardan pek daha çok olduğunu gören Zeus ona hayvanlardan birtakımını insan kılığına sokmasını söyledi. Prometheus denileni yaptı. Bir takım kimselerin insan kılıklı fakat hayvan ruhlu olması bundandır.”*<sup>79</sup>

Sonuç olarak dürüstçe yaşayıp, deneyimlere her zaman aç kalıp, bilgiyle beraber düşüncelerimi kökleştirmeye özen gösterdim. Sanatımda ve yaşamımda, “Dionysian Flaneur” olarak üretimimi ve aktarımımı olabildiğince nesnel bir yaklaşımla yapmaya çalıştım. 2. Meşrutiyet dönemi çevirmenlerinden Baha Tevfik, Ahmed Nebil ve Memduh Süleyman 1910’da Nietzsche çalışıp yazdıkları, “Nietzsche Hayatı ve Felsefesi” kitabında Nietzsche’nin uygarlıkta şu beklentisine yer vermişlerdir:

*“Nietzsche var olan uygarlıkta genel düşüncelerin düzeltilmesini Dionysos’a ilişkin ruhun yeniden canlanmasını araştırır. Son dehalar arasında, gençliği yeni bir amaca yöneltecek, maddi rahatı yok edecek, insanlığı iyimserlikten kurtaracak kimseleri arar.”*<sup>80</sup>

## 5.5 Bölüm Özeti

“Cani Akerson ile Kadın ve Kimliği” bölümünde, kısa bir biyografim ile benim hakkımda oluşabilecek, gerçek olmayan düşünceleri yok etmeyi tercih ettim. Bebekliğimden beri yaşadıklarımın beni sanata ittiğini, kendim tercih etmediğime parmak bastım. “Cani Akerson” bölümünde ise ismimim Can’dan, Cani’ye nasıl geçtiğini anlatırken. Evrilişimin sanatsal durumunu modern sanatı anlatırken oldukça çok kullandığım Baudelaire’in dandy bohem ve flaneur’ü bilmeden yaşayışımı anlatarak açıkladım. Kendim ile ilgili çalışmalarımı, ailevi durumum ile dünyevi durumuma nasıl baktığımı ve kimliğimin oluşumunun temelleriyle, nasıl bir misyonum olduğuna inandığımı belirttim. Liseden beri kadınlarla olan ilişkimin her geçen gün güçlendiğini ve kadın üzerine çalışmalarında, kadının kendi cinselliğinin keşfini yaşamasının önemine değindim. Kadınların benle rahat hissetmesini, Dionysos’a benzer bir bireyselliğin gelişiminden olduğunu ima ettim.

“Dionysian Flaneur”e ilişkin yaptığım çalışmaların birkaçını açıklarken anlattığım bakireliği kaybetmenin, eğitim, güzellik ve regl gibi konularda anlattığım kadınların hayatımdan oluşlarının samimiyetle açıkladım. Bunun sebebini, “çok gezen mi, çok okuyan mı bilir”e gönderme yaparak, yaşayarak ve okuyarak yaptığımı vurgulayarak belirttim.

“Antik Yunan ile Modern Hayatın Kadınları” bölümünde ise Persephone ve Ariadne karakterlerini açıklarken, modern hayata göre genelleme yaptım. Sayısını hatırlamadığım o kadınların ışığındaki ilişkilerden ortaya çıkardıklarımı aktarırken tarihi kullanıp, modern hayata nasıl adapte edilmesi gerektiğine değindim. Bu adaptasyonun nasıl olacağını, topluma göre olan ahlakın, modern hayatta nasıl ters yüz olduğunu Persephone ve Ariadne ile anlattım.

Sonuç itibariyle, bireysel varoluşun tamamlanmasının, modern hayatın önceliği olduğunu anlatmaya çalıştım. Günümüzün modern hayatında kadınların bastırılmadığı, kendi kendilerini bireysel ve gerçek denebilecek tecrübelerden uzak kalıp, bastırıyor olabileceklerini anlatmaya özen gösterdim.

## KAYNAKÇA

- 1- Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, sayfa 43
- 2- Arthur Schopenhauer, Güzelin Metafiziği (Sanatın ve Güzelin Sırları), Say Yayınları, sayfa 30
- 3- Aristoteles, Poetika, Remzi Basım evi, sayfa 30
- 4- Arthur Schopenhauer, Aşk ve Kadınlara Dair (Aşkın Metafiziği), Say Yayınları, sayfa 18
- 5- Arthur Schopenhauer, Güzelin Metafiziği (Sanatın ve Güzelin Sırları), Say Yayınları, sayfa 19
- 6- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 16
- 7- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa, 124
- 8- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa, 219
- 9- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa, 231
- 10- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa, 34
- 11- Arthur Schopenhauer, Aşk ve Kadınlara Dair (Aşkın Metafiziği), Say Yayınları, sayfa 10
- 12- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 125
- 13- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 256
- 14- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 259
- 15- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 260
- 16- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 261
- 17- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 262
- 18- Ümit İnatçı, Kopma, Arsoperandi Yayınları, sayfa 249/250
- 19- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 263/264
- 20- Aldous Huxley, Algı Kapıları-Cennet ve Cehennem, İmge Kitabevi, sayfa 27
- 21- Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, sayfa 40,41
- 22- Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, sayfa 30
- 23- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 11
- 24- Belgesel, Century of the Self, Bölüm 1, Dakka 0:04: 0:05.30, 2002.
- 25- Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, sayfa 111
- 26- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 32,33
- 27- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 23
- 28- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 225
- 29- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 229, 230
- 30- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 33
- 31- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 97
- 32- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 12
- 33- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa 14
- 34- Werner Alfred, Amedeo Modigliani. London: Thames and Hudson, sayfa 17
- 35- Ümit İnatçı, Bakışma, Söylem Ajans ve Basım Hizmetleri, sayfa 24
- 36- [http://en.wikipedia.org/wiki/Amedeo\\_Modigliani](http://en.wikipedia.org/wiki/Amedeo_Modigliani), satır 22, 23
- 37- Ümit İnatçı, Bakışma, Söylem Ajans ve Basım Hizmetleri, sayfa 23
- 38- Ümit İnatçı, Bakışma, Söylem Ajans ve Basım Hizmetleri, sayfa 24, 25
- 39- Yazan, yöneten Mick Davis, Modigliani, Dakka 01:54:20, 2004
- 40- Ümit İnatçı, Bakışma, Söylem Ajans ve Basım Hizmetleri, sayfa 24
- 41- Ümit İnatçı, Bakışma, Söylem Ajans ve Basım Hizmetleri, sayfa 27
- 42- Ümit İnatçı, Bakışma, Söylem Ajans ve Basım Hizmetleri, sayfa 26
- 43- Orhan Koloğlu, Fikret Mualla Bir Garib Kişi, Boyut Kitapları, sayfa 20
- 44- Orhan Koloğlu, Fikret Mualla Bir Garib Kişi, Boyut Kitapları, sayfa 13
- 45- Orhan Koloğlu, Fikret Mualla Bir Garib Kişi, Boyut Kitapları, sayfa 26
- 46- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 154

- 47- Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, Sempozyum Bilidiri Metinleri, sayfa 325
- 48- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 229
- 49- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 225
- 50- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 213
- 51- Yazan HeydenHerrera, Yöneten JulieTaymor, Frida, Dakka: 14:05, 2002
- 52- <http://www.fridakahlofans.com/c0100.html>
- 53- <http://www.fridakahlofans.com/c0190.html>
- 54- <http://www.fridakahlofans.com/c0190.html>
- 55- Ümit İnatçı, Kopma, Arsoperandi Yayınları, sayfa 252
- 56- Ümit İnatçı, Kopma, Arsoperandi Yayınları, sayfa 113
- 57- Friedrich Nietzsche, Seçilmiş Düşünceler, Varlık Yayınları, sayfa 78,
- 58- <http://the-talks.com/interviews/marina-abramovic/>
- 59- Emil MichelCioran, Çürümenin Kitabı, Metis Yayınları, sayfa 10
- 60- Arthur Schopenhauer, Aşk ve Kadınlara Dair (Aşkın Metafizigi), Say Yayınları, sayfa 39
- 61- Marquis de Sade, Yatak Odasında Felsefe, Ayrıntı Yayınları, sayfa 47
- 62- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 257, 258
- 63- Helena Reckitt,ArtandFeminism, Phaidon, sayfa 127
- 64-Marquis de Sade, Yatak Odasında Felsefe, Ayrıntı Yayınları, sayfa 138
- 65- Marquis de Sade, Yatak Odasında Felsefe, Ayrıntı Yayınları, sayfa 45
- 66- Aldous Huxley, Ceser Yeni Dünya, Güneş Yayınları, sayfa 39
- 67- Aldous Huxley, Ceser Yeni Dünya, Güneş Yayınları, sayfa 140,141
- 68- <http://dailyserving.com/2012/05/louise-bourgeois-a-dangerous-obsession/>
- 69- Helena Reckitt,ArtandFeminism, Phaidon, sayfa 76
- 70- <http://www.artslant.com/la/articles/show/2711>
- 71- [http://en.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Bourgeois](http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois)
- 72- Helena Reckitt,ArtandFeminism, Phaidon, sayfa 56
- 73- Helena Reckitt,ArtandFeminism, Phaidon, sayfa 97
- 74- Helena Reckitt,ArtandFeminism, Phaidon, sayfa 111
- 75- Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet (Sanat tarihi ve Feminist eleştiri), İletişim Yayınları, sayfa 187
- 76-<http://www.metrolyrics.com/woman-is-the-nigger-of-the-world-elephants-memory-lyrics-john-lennon.html>
- 77- Nurullah Barıman, Yunan Mitolojisi, Türkiye Ticaret Postaso Matbaası, sayfa 32,33
- 78- [www.mihav.com%2Fforum%2Fpaylasim-sohbet%2Fdionysos-ve-ariadne-12816%2F&h=1AQFBkYbC](http://www.mihav.com%2Fforum%2Fpaylasim-sohbet%2Fdionysos-ve-ariadne-12816%2F&h=1AQFBkYbC)
- 79- Peterich, Küçük Yunan Mitologyası, Milli Eğitim Basımevi, sayfa 58
- 80- AhmedNebil- Baha Tevfik- Memduh Süleyman, Nietzsche Hayatı ve Felsefesi, Babil Felsefe, sayfa 69