



GÜNÜMÜZ SANATINA FEMİNİST BAKIŞ

Betül KARATAŞ YAMAN

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR
2016
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

Betül KARATAŞ YAMAN

GÜNÜMÜZ SANATINA FEMİNİST BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR**

ERZURUM - 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

22/06/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

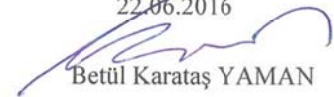
BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "GÜNÜMÜZ SANATINA FEMİNİST BAKIŞ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

22.06.2016


Betül Karataş YAMAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Önder YAĞMUR danışmanlığında, Betül Karataş YANAN tarafından hazırlanan bu çalışma 22 / 06 / 2016... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. ... Heykel..... Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Meriç HIZAL...

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mustafa BUĞRA

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Önder YAĞMUR

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KADIN VE SANATTA KADIN

1.1. KADIN	3
1.2. SANATTA KADIN	6
1.3. 19. YY. AVRUPASI'NDA FEMİNİST DÜŞÜNCENİN DURUMU.....	11
1.4. 1960'LARDA FEMİNİZM.....	16
1.5. SOSYALİST VE KAPİTALİST ANLAYIŞTA KADIN	18

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE VE FEMİNİZM

2.1. FEMİNİZMİN MODERNİTEYLE HESAPLAŞMASI	23
2.2. FEMİNİZM ÖNCESİNDE KADIN SANATÇILARIN DURUMU	24
2.3. 19.YY'DA ÖNCÜ FEMİNİST SANATÇILAR.....	26
2.4. POSTMODERN SANAT	45
2.5. 1960'DAN GÜNÜMÜZE FEMİNİST SANAT.....	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GEÇ MODERN FEMİNİST SANAT

3.1. GÜNÜMÜZ SANATINDA FEMİNİZM	63
3.2. FEMİNİST SANATTA BİÇİM İÇERİK SORUNU.....	64
3.3. BELLEK, KİMLİK, ETNİK KÖKEN SORUNLARINI ELE ALAN SANATÇILAR	66
3.3. YENİ İLETİŞİM TEKNİK ARAÇ-GEREÇLERİNİ KULLANAN SANATÇILAR	74

3.5. AİLE İÇİ ŞİDDET VE CİNSEL SÖMÜRÜLERİ ELE ALAN SANATÇILAR	84
3.6. KENDİ BEDENLERİNİ KULLANAN KADIN SANATÇILAR.....	104
3.7. KADIN İMGESİNİN TÜKETİM TOPLUMUNDA KULLANIMINI ELEŞTİREN SANATÇILAR	109

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİSEL ÇALIŞMALARDA FEMİNİZM

4.1. İMZA.....	117
4.2. PARMAK İZİ.....	118
4.3. KIRMIZI TEMALI ÇALIŞMALAR.....	119
4.4. KADIN RAHMİNDEKİ AYDINLIK.....	124
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA	131
ÖZGEÇMİŞ.....	134

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN HEYKEL SANATINDA FEMİNİST BAKIŞ
Betül KARATAŞ YAMAN

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR

2016, 134 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR (Danışman)
Prof. Meriç HIZAL
Prof. Dr. Mustafa BULAT

Kadın sorunsalı bağlamında Feminizm son iki yüzyılın en tartışmalı konularından bir olmuştur. Sosyolojik tartışmaların en popüler konularından biri olarak feminizm, sadece kadının toplumdaki yerini değil, sanattaki yerini de tartışmaya açmıştır. Öncelikle sanatsal anlamda kadının kavramsal anlamdaki muhtevasının ortaya konulması gerekir. Kadın sanatsal alanda her zaman bir tehlike ile karşı karşıyadır. Çünkü çoğu feminel bakış da kadını sanata gizli bir nesne olarak sunmuştur. Kadın temalı tüm eserlerin ortak sorunu kadını cinsiyetçi bir olgu olarak sahnelemektir. Sanatta, kadınlık arzuları, düşüncesi, kadının acısı, mutluluğu kaçınılmaz olarak cinsiyet temelli bir imtiyaz arayışıdır.

Bu çalışmamızın ana omurgası kadın kavramı ve kadına dair sanatsal çalışmaların eleştirel değerlendirmesidir. Sanatta feminizm, genel çerçevede plastik sanatlar konusu bünyesinde ortaya konulmuştur. Önemli sanatçıların çalışmalarında kadının yeri ele alındığı gibi, kadın sanatçıların feminizm bağlamında sergilediği çalışmalar da değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Sanat, Feminizm, Modernizm, Popüler Kültür.

ABSTRACT

MASTER THESIS

FEMINIST PERSPECTIVE IN MODERN SCULPTURE ART

Betül KARATAŞ YAMAN

Advisor: Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR

2016, Page: 134

Jury: Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR (Advisor)

Prof. Meriç HIZAL

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Issues of feminism or women in the last two centuries has been one of the most controversial subjects. Feminism as a sociological topic of debate in society not only the most popular place of women in art has led to debate in its place. Firstly, the conceptual sense of the woman in content of artistic must be to uncover. A woman in the artistic field always facing danger. Because most of the art overview is presented as a hidden object woman. On all the common problem performs woman-themed works as woman a sexist phenomenon. In art, the female desires, thoughts, pain, happiness inevitably is seeking a concession of the woman's gender based.

This is the main backbone of our study is the critical assessment of artistic work and women the concept of woman. Feminism in art has been put within the subject of plastic arts the framework in general. The place of women in the work of important artists as discussed in the context of feminism, female artists exhibited in the studies were also evaluated.

Keywords: Women, Art, Feminism, Modernism, Popular Culture

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Nancy Spero, “Explicit Explanation (Kesin Açıklama)” 1998, Rölyef Baskı.....	8
Resim 1.2. Artemisia Gentileschi, “Judith Beheading and Holofernes”, t.ü.y.b, 1612..	10
Resim 1.3. Tatyana Yablonskaya, “Ekin”, 1949 Tretyakov Galerisi, Moskova	15
Resim 2.1. Mary Cassatt “Banyo”, 1884.....	27
Resim 2.2. Rosa Bonheur, “The Horse Fair”, 1852.....	28
Resim 2.3. Kathe Kollwitz, Selbstbildnis, 600x450, 1945.....	30
Resim 2.4. Suzanne Valadon, “Oyuncak Bebekli Küçük Kız”, 1897.....	32
Resim 2.5. Paula Modersohn-Becker, “Otoportre”, 1906	34
Resim 2.6. Kathe Kollwitz “Ölü Çocuklu Anne”, 1903, Berlin.....	35
Resim 2.7. Kathe Kollwitz“Bir Kadının Ölü Alacağı”, 1934 Gravür Baskı. Litografi, National Gallery of Art-yorum.....	35
Resim 2.8. Kathe Kollwitz, “Kurtulanlar”, 1923.....	36
Resim 2.9. Kathe Kollwitz, “Dokumacıların İsyanı Serisi’nden”, 1895-97.....	37
Resim 2.10. Gwen John, “İyileşen Hasta” 1923-24.	38
Resim 2.11. A. Rodin, “Danaide”, (Model: C.Claudet) 1889-90.....	40
Resim 2.12. Georgia O’Keeffe Jack-in-the-Pulpit No. IV”, 1930, Alfred Stieglitz Koleksiyonu	41
Resim 2.13. Georgia O’Keeffe Like a Georgia O’Keeffe”, Alfred Stieglitz Koleksiyonu	41
Resim 2.14. Frida Kahlo,“ Henry Ford Hastanesi”, 1932.	44
Resim 2.15. Jeff Koons, Pembe Panter (1988), Porselen, 104.1x52.1x48.2cm, 3 Çalışmadan 1 tanesi, New York Modern Sanatlar Müzesi.	46
Resim 2.16. Judy Chicago, “Yemek Ziyafeti”, 1974-78.	52
Resim 2.17. Miriam Schapiro, “Wonderland”, 1983, kolaj.....	54
Resim 2.18. Jackie Winsor “1 Halat”, 1976, Ahşap, Kenevir.....	56
Resim 2.19. Anish Kapoor, “İktidara Gelen Bir Kraliçenin Vajinası”, Versailles.....	56
Resim 2.20. Mary Beth Edelson “Ataerkilliğin Ölümü”, Rembrant’ın Resmi, 1976, Ofset Afiş.	58
Resim 2.21. Rembrant, Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi,1632.	58

Resim 2.22. Gorilla Kızlar, “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985.....	59
Resim 2.23. Gorilla Kızlar Venice Bianeli’nde, 2005.....	61
Resim 3.1. Mona Hatoum “Çekme”, 1995, Performans Gösterisi.....	67
Resim 3.2. Mona Hatoum, “Uzaklık Ölçüleri”, Renkli Video Görüntüsü, 1988.	68
Resim 3.3. Shirin Neshat “İsimsiz”,1997, Siyah-beyaz fotoğraf.....	70
Resim 3.4. Shirin Neshat“İsimsiz”,1996, Siyah-beyaz fotoğraf.....	70
Resim 3.5. Shirin Neshat, Allah’ın Kadını 1996 Siyah-beyaz fotoğraf.....	71
Resim 3.6. Shirin Neshat <i>Devrimin Gardiyanları</i> ”, 1994.....	71
Resim 3.7. Kara Walker “Vurun Beni”, 2001.	73
Resim 3.8. Kara Walker “Kamp Köyü Kadınları” 1998. Duvar Üzerine Kesilmiş Kâğıt Yapıştırma.....	74
Resim 3.9. Barbara Kruger, “İsimsiz (your body is a battleground)” 1989 Fotoğraf Üzerine Serigrafî, 112 x 112 inç.....	76
Resim 3.10. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri, serisinden”. 1991.....	79
Resim 3.11. Cindy Sherman Kareleri, serisinden”, 1991, renkli baskı.....	79
Resim 3.12. Cindy Sherman, isimsiz, (1992).	80
Resim 3.13. Nan Goldin, “Nan Dayak Yedikten Bir Ay Sonra”, Renkli Baskı, 1984... 82	
Resim 3.14. Nan Goldin, “Misty ve Jimmy Taksinin İçinde”, NYC, 1991.	83
Resim 3.15. Paula Rego, “Triptych”, 1998, Kâğıt Üzerine Pastel Boya.....	84
Resim 3.16. Paula Rego, “Köpek Kadınlar, Serisinden”, 1985.....	86
Resim 3.17. Paula Rego, “Aile”, 1988.	87
Resim 3.18. Louise Bourgeois, “ The Destruction of the Father”, 1974.....	89
Resim 3.19. Louise Bourgeois, “Histeri Nöbeti”, 2000, Çeşitli Materyaller.....	90
Resim 3.20. Louise Bourgeois, “Hücre” ‘ 1993, Çelik, Mermer, Cam, Seramik, Ağaç”.....	90
Resim 3.21. Louise Bourgeois,”The Nest”(Yuva), 1994,Çelik Materyal.....	91
Resim 3.22. Louise Bourgeois, “Maman”, Çelik Materyal, 1999.....	92
Resim 3.23. Louise Bourgeois, “Couple”, 2002, Kumaş ve Bez Parçaları.....	93
Resim 3.24. Niki de St. Phalle “Shooting Picture”, 1961.	95
Resim 3.25. Niki De St. Phalle Black, “Venüs”, 1967, Polyester.....	96
Resim 3.26. Niki De Saint Phalle, “The Tarot Garden”, 1980, Strüktür Malzemeleri.. 97	

Resim 3.27. Canan Şenol “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum” , 2003, C- print, 105 x 168 cm	98
Resim 3.28. Canan Şenol, “Şeffaf Karakol” Şeffaf Film.	99
Resim 3.29. Şükran Moral,” Artista”, Performans, 1994.	101
Resim 3.30. Şükran Moral,”Transistanbul”, Mercan, Fotoğraf, 1998.....	102
Resim 3.31. Şükran Moral, Performans, “Bordello”(Genelev),1997.....	103
Resim 3.32. Şükran Moral, “Speculum (Jinekoloji Masası)”, 1996.....	103
Resim 3.33. Yoko Ono “Cut Pieces”, 1965, Dias, Londra 109.....	104
Resim 3.34. Carolee Schneemann, “Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak”, 1973-76, Video Gösterisi.....	106
Resim 3.35. Carolee Schneemann,“Interior Scroll”, Performans Gösterisi, 1975.	107
Resim 3.36. Jenny Seville, “Shift”, 1996	110
Resim 3.37. Jenny Saville, “Passage”, T.Ü.Y.B, 2004.....	111
Resim 3.38. Jenny Saville“Torso”, t.ü.y.b, 2004.....	112
Resim 3.39. Jenny Saville, “Seperates”, t.ü.y.b, 2001.....	113
Resim 3.40. Elke Krystufek, “Aşk Düşüncesi”, akrilik, 1999, 180 x140 cm.....	114
Resim 3.41. Elke Krystufek, “Geceyi Paylaş”, Video Gösterisi 1997.	114
Resim 3.42. Laura Aguilar “Devinim No:56”, 1999.....	115
Resim 3.43. Ariane Lopez-Huici, “Aviva”1996, Siyah/Beyaz Fotoğraf, 79 X 117 Cm.	116
Şekil 4.1. Betül Karataş Yaman, İmza, Ankara, 2105.	117
Resim 4.2. Betül Karataş Yaman, Parmak İzi, Ankara, 2015.	119
Resim 4.3. Betül Karataş Yaman, Sunuş, Ankara, 2012.	120
Resim 4.4. Betül Karataş Yaman, Bekleyiş, Ankara, 2012.	121
Resim 4.5. Betül Karataş Yaman, Yıkılış, Ankara, 2012.	121
Resim 4.6. Betül Karataş Yaman, Kurdele, Ankara, 2012.	122
Resim 4.7. Betül Karataş Yaman, “Kapı”, Ankara, 2012.....	123
Resim 4.8. Betül Karataş Yaman, “Kaçış”, Ankara, 2012.	123
Resim 4.9. Betül Karataş Yaman, “Kadın Rahmindeki Aydınlık”, Ankara, 2012.....	124

ÖNSÖZ

Çalışmamın gerçekleştirilmesinde, iki yıl boyunca engin bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren saygıdeğer hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT'a, ayrıca tez çalışmam boyunca benden bir an olsun desteğini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR'a,

Beni her türlü desteği ile yalnız bırakmayan eşim Aytaç YAMAN ve kızım Zeynep Ezgi YAMAN'a, beni büyüten ve bana çok fazla emek veren, her zaman gönülden destekleyip bana olan inancını hiçbir zaman yitirmeyen, bugün yanımda olmasa da başarılarımı izlediğine inandığım ablam Arzu KARATAŞ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2016

Betül KARATAŞ YAMAN

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca, kadın ve onun bedeni, nesne olarak derin bir ilham kaynağının ötekiye ait formu olarak görülmüştür. Sanatçının ya da nesneyi yaratan öznenin ilham duygusu ele alındığında, insan ruhunun psikanalitik bir çözümlemesine girme zorunluluğu doğmaktadır. Çünkü ilham duygusu, bilincin derinlerinden plansız şekilde ve rastlantısal bir zamanda ortaya çıkan bir enerjidir. Bu enerji özellikle sanatsal üretimin en temel yetisidir. Tüm sanatsal beceriler, temelde bir bilinçdışı mekanizmanın ürünüdür. İlhamın bilinç dışı sezgisel enerji olduğu çoğu üretken insan tarafından olumlanabilecek olmasına rağmen, bunu bir tespit olarak ortaya koyma pratiği ilktir.

İnsanoğlu, nesneyi sadece sanatla bezeyerek güzelleştirmemiştir; ayrıca bilinçdışı tüm yönelimlerini nesne üzerinde teşhir etmeye çalışmıştır. Bu güzelleştirme edimleri insanoğlunun yazılı olmayan sanat tarihini anlatır. Estetik, toplumsal zevkin çizmiş olduğu üst sınırla mükemmelliği güzelin kıstası olarak belirler. Bu durumda bir matematiğe uydurmaktan çok, güzel algısının matematiğini çıkarma olduğunu söylemek daha gerçeğe uygundur. İnsanoğlunun güzelleştirici edimlerinde, bu matematiksel kıstas ortaya çıkmaktadır. Sanatsal bir görüntüye dönüşmüş tüm nesne çarpıtmalarının temelinde evrensel anlamda estetik değer meydana getirme amacı vardır. Bilincin dehlizlerinde var olan, ama yaşantılar altında kalmış yaratımların asıl mayası, süzölmüş insan düşüncelerinin dibindeki demi, insanlığın iyisiyle kötüsüyle kültürel formunu oluşturur. Yani dil de sanat da ve nihayetinde kültür de insanlığın özgür edimlerinin süzölmesi sonucunda geride kalan demdir.

Tüm bu gerçeklik bize, kadın ve erkek ilişkilerini kuran dilin ve sanatın evrensel anlamlar olduğunu göstermektedir. Birçok dilde nesnelere dişil ve eril anlamlar ve semboller yüklenir. Örneğin Türkçe’de güneşin doğmasından bahsederken dişiliğe ait doğum fillinin bir doğa nesnesine atfetme ilişkisi vardır. İngilizlerin gemiyi “she” dişil zamiri ile işaret etmesi dilin feminel ve masküler ayrım yaptığını gösterir. Belki de bu zamirin kökeninde, mitolojik arka planda denizin doğurganlığını anlatan kozmogoniler vardır. Yani ilk zamanlara ait bir hissediş ve güzelleme olgusunun günümüze kadar yansımalarıdır. Aynı şekilde güneşin doğurganlığı, ‘ateşli kadın’ temasıyla kurulmuş bir çağrışım sonucu ortaya çıkmış olabilir.

Bu evrensel kavrayış biçimleri, dilsel ve sanatsal metaforlarla ifade edildiğinde, asıl olan fail nedenin dişilik ya da erillik hissiyatına sahip olup olmadığı değildir. Burada temel sorun bu kavrayış temelinde baskın hissiyatın hangi cinsin toplumsal konumunu baz aldığıdır. Şüphesiz tarım toplumuyla beraber yerleşik hayata geçen insanlık, o günden beri kültürün, düşünmenin ve yaratımın her formuna masküler duygular enjekte etmiştir. Bu kültürel oluşum aşamasında kadın ve erkek cinsi pederşahi bir çatının altında homojen hale gelmiştir. Erkeğin ve kadının monoseksüel bir kültür yaratmış olması çoğumuz için şaşılacak bir durum olabilir. Ancak uygarlığı başlı başına bir hastalık olarak gören Freud, kültürü, bilinçdışının temelinde aldığı cinsellik ve saldırganlık duygusunun dizginlemesinin nevrotik sonucu olarak görür.¹ Burada cinsel kimlik olarak düşünmenin arkaik bir yönelimi karşımıza çıkar ve ne yazık ki, kadında bu monolitik cinsiyetin kültürel kodlarıyla kendi cinsel kimliğini konumlandırır. Kadın kendi özgürlüğünü bile erkeğin sınırladığı alanın serbestleşmesi olarak görür. Kendi cinsiyet kimliğinin gelişimi sadece hapsedilmiş olanı salıvermekten ibarettir.

Nesneyi algılayış biçimimize yön veren evrensel algı düzeneği, insani üretimlerin temelinde de yer alır. Gerek dilsel bir ifade olsun, gerekse sanatsal bir yaratım olsun vermeye çalıştığı mesaj bu evrensel düzeneğin çerçevesinde gelişir. Bu çalışmanın da odağında olan nokta, kadın bakışı çerçevesinde sanatsal üretimlerin değerlendirmesi olacaktır. Sanat eserlerinin, feminist bakış açısıyla değerlendirilmesi kuşkusuz yeni değildir. Ancak bakış açısının özgün tarafı, yukarıda bahsedilen evrensel algının kadın sanatçılar ve hatta feminizm iddiasını güderek çalışan sanatçılar için de geçerli olmasıdır.

¹ Sigmund Freud, *Uygarlığın Hoşnutsuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., İstanbul 2000, 45.

BİRİNCİ BÖLÜM

KADIN VE SANATTA KADIN

1.1. KADIN

Kadın konusunun, feministler için sanatta dâhil olmasının en ehemmiyetli yanı, bir toplumsal algı olarak, yaşam alanlarının sınırlarını belirleyen haritanın giderek genişlemesine duyulan heyecandır. Bu heyecan kadın kelimesinin ve onun ifade kapsamına giren tüm bireylerin ortak zaferinin sonucu gibi görülür. Oysa kadın bir tür adı mı? Birden çok tikel grubu barındıran familyanın ismi midir? Yoksa kadın sadece bir tümel midir? Bir toplumsal kimlik de olabilir mi? Bu sorular bizi kadını bulmaya götürür mü?

Kadını bir tümel olarak ele aldığımızda, gerçekliği olan tek tek bireylerden soyutlanmış ve artık bireysellikten eser kalmamış bir kavram olarak görürüz. Bu kavram, eril dilin kültürel kodlarıyla şifrelenmiş, ötekiye ait bir algı formülüne dönüşmüştür. Dilsel yaklaşımın amiyane tabiri “erkek gibi kadın” sözü, erilliğin öteki üzerindeki şeref tahakkümünün en net ifadesidir, denilebilir. Bu kültürel algı bir hakaret değildir; kadının yapay erkek olmakla nasıl bir lütuf kazandığını gösterir. Hatta birçok kadın bu sözle kendisine iltifat edildiğini zanneder. Tüm erdemli vasıflar önce kadın üzerinden denenir ve başarılı olursa kadın erkeksi şehvetin uyarılmasına yetkin hale gelmiş demektir. Dolayısıyla eril özellikler mutlak bir iyinin listesidir. Mutlak gerçeklik insan türü için erkektir. Kadın onun zıddı olarak var olmuş ve erkekte olamaması gereken yani erkeğin ne olmadığını gösteren bir yardımcı varlıktır. İstinasız hiçbir kültür, dil ya da ideolojinin kendini bu algının dışında tutması mümkün değildir. “Kadına Saygı” her toplumun kültüründe ve dilinde öyle ya da böyle vardır, ancak hepsinde erkek faziletinin belirleyici sınırları içerisindedir. Toplumumuzda “at, avrat ve silah”ın kadın cephesinde bir karşılığı yoktur; karşılığı erkeği aşağılamak olur.

Simone de Beauvoir, “Mutlak Varlık” olarak erkeği ve “İkinci Cins” olarak kadının kategorileştirildiğini anlatırken bunu birçok yazarın tanımlarına ve kutsal dinlerin hikâyelerine dayandırır. İşte bu nedenle “kadın” kültürel olarak belirlenmiş bir tümeldir. Beauvoir, şu örneklerle bu kategorizasyonu anlatmaya çalışır: “Aristo:

‘Kadın, bir takım niteliklerin yokluğundan ötürü kadındır. Saint Thomas da, kadının ‘yarım kalmış bir erkek’, ‘rastlantısal’ bir varlık olduğunu buyurur. Tevrat’taki, Yaratılış Bölümü’nde Havva, Adem’in ‘fazla gelen kaburga kemiği’nden yaratılmış bir varlık olarak gösterilmektedir. İnsanlık dediğimiz şey erkeklerden oluşmuştur ve erkek kadını kendi varlığı içinde değil, kendisine göre tanımlamaktadır; kadına özerk bir varlık gözüyle bakmaz.”² Bu varlık anlayışı, primitif olarak kadının insan türünün devamını sağlayan bir aygıt olarak görür. Erkek, sadece cinsel arzuyla kendisini dürtten soyunu devam ettirme isteği sonucu kadına ihtiyaç duyar. Mutlak tür ya da varlık olarak erkeğe, kendi türünün devamını sağlamak için bir “döl yatağı” olarak kadın sunulmuştur. Daha geniş anlamda kadın, erkek türünün tüm eksiklerini ve günahlarını taşıyan ibret objesidir.

Toplumların kadına bakışını irdelemek için herhalde çok fazla kaynak taramaya ihtiyaç yoktur. Zira dilsel kalıpları basit bir yapısöküm tekniğine tabi tuttuğumuzda, adların etimolojik tahlilini dahi bize birçok şeyi rahatlıkla anlatır. “At, avrat ve silah” üçlemesi çoğu kadın için kötü niyet taşımayan, hatta iltifat olarak görülebilecek bir sözdür. Kadın burada savaşçı bir Türk erkeğinin üç ‘kıymetli’ nesnesinden biridir. Bu deyim, toplum algısında, özellikle kadınlar için, erkeğin hamasi imajını cilalayıp bir lütfâ dönüştürse de sözcüklerin etimolojik kaynağındaki anlamlar, durumun çok farklı olduğunu göstermektedir. Amiyane tabirle söylenen kadın, zevce anlamına gelen avrat kelimesi, *av* ve *re* kelimelerin birleşimi olan *awrê*’den gelir. *Av*, su anlamına gelen *ab* kelimesinin eğretilenmesidir. *Re* kelimesi ise işlemek fiilini ifade eder. Anadolu’da *awrî* kelimesi sıklıkla kirli, kirletilmiş veya birisinin içmiş olduğu suyun atığı anlamına gelir. Yine bu kelimelerin başka bir türevi olan *avret* kelimesi, özürlü olma, ayıplı, kusurlu ve kadının edep yerleri anlamında kullanılır. *Avrê* ve *avret* kelimelerinin anlam olarak yakınlığı çok net bir biçimde görünmektedir. *Avrê* kirli su, atık su, çiş anlamına gelir; *Avret* ise, kadının işeme yani cinsel organın bulunduğu bölgeyi ve kadının örtünmesi gereken yerleri ifade eder. *Awrat* kelimesinin de (kadının) edep yerleri, zaaf ve kusur gibi anlamları da vardır.³ Yani kadına verilen isimlendirmeler de kadının mahrem olarak görünen yerlerine atfen meydana gelmiştir.

² Simone de Beauvoir, *Kadın, “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul 1993, 16-17.

³ Bkz. Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı “Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü”*, Everest Yay., İstanbul 2002, 45.

Bir tümel olarak kadın birçok sosyal bilim araştırmasında toplumsal cinsiyet (gender) kavramının içerisinde değerlendirilir. Bu kavramsallaştırmanın içeriğinde, toplumun gelenek, din, kültür gibi ortak formlarının kadına ve erkeğe roller verdiğini görebiliriz. Toplumsal cinsiyette toplum erkeğe ve kadına, erkek ve kadın kimliklerini dayatır. Toplum, cinsel rol dağılımını ve cinsi etik münasebetlerinin amentsn oluşturan toplumsal cinsiyet sözleşmesinin tüm yaptırımlarını erkek egemenliğinin güvencesi olarak görür. “Toplumsal olarak verilmiş kadınlık ve erkeklik kalıpları ve imgeleri, varoluşumuz açısından can alıcı bir önem taşır. Bu imgeler, dinlerin ve kültürlerin uzun yüzyıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin hem ürünü, hem de parçasıdır. Kendilerini dindar saymayan insanlar bile, bu imgeleri benimserler, onlar aracılığıyla düşünürler ve gene onlar aracılığıyla kendilerini kurarlar.”⁴ Mutlak cins olarak erkeğin en temel mülkiyet hakkı olan kadın, dinsel hükümlerle cariyeye, yosma, zevce; tre hükmünde erdemlerle anne, bacı ve mahallemizin kızıdır. Toplumsal cinsiyet hangi kültürel formla belirlenirse belirlesin, çıkış noktası belli bir ahlaki ilke çerçevesinde kadını erkeğin mülkiyetine almaktır. Moral değerlerle cilalanmış erkek dili, kadın sömürüsünü kurnazca ve ustalıkla insanlığın masum erdemleri içerisinde gizleyebilmiştir. Ne kadın ne de kadınsı duygular bu gizli sömürüyü bu güne kadar tam anlamıyla açığa çıkaramamıştır.

Kadın ve erkek arasındaki farkın, eşitsizliğin ve daha çok kadının öteki olarak algılanmasının en şüphe götürmez nedeni biyolojik nedendir. Doğa insan olan erkeğe, kendi krallığının tahkimi için çeşitli dişi örneklerini derleyip dizginlenmesi gereken bir kadın imgesi sağlamıştır. Yılın tüm dönemlerinde dinlenmede olan ana arı ya da dişi karınca buyruğunda çalıştırdığı erkeklere dilediğini yaptırmaktadır. Çiftleşme döneminde koku yayarak türün erkeklerini peşine takan dişi köpekler(kancık), hafif meşrep dişi insan imgesinin niteliklerini yansıtır. Dişi bir aslan ya kaplan, avcılığın kendisine sunmuş olduğu yetkeye dayanarak erkeğinden daha güçlü bir konumda olsa da üstüne çıkan erkeğin altında kuzuya dönüşmektedir. İşte doğa erkeğe, kurnaz, serser, şehvet düşkünü, ağzly, kıskanç, aşağılanmış kadın imgesinde bütün dişilerdeki nitelikleri toplayarak sunar.⁵

⁴ Fatmagül Berktaı, *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın* “Hristiyanlıkta ve İşlamiyet’te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, Metis Yay, İstanbul 2014, 16.

⁵ Beauvoir, 35.

Kadın ve erkeğin yumurtalıktan erginliğe kadar olan yaşam süreci hemen hemen bir biriyle aynıdır. Hatta ergin olmayan erkek ve kız çocuklar boy ve kilo olarak birbirleriyle yakındır. Çoğu kez kız çocuğu erkek çocuğundan daha ağır ve uzundur. Ancak kadını farklılaştıran insan soyunun daha doğduğu an kadını ele geçirmiş ve ondan kendini var etmeye çalışmış olmasıdır. Daha döllenen yumurta halindeyken üreme organının yardımcı hücreleri bir araya toplanmış haldedir. Bu hücrelerin yaklaşık dört yüzü olgunlaşacaktır.⁶ Yani kadın soyu daha doğmadan bir ergenlik aşamasını daha yaşamaktadır. İkinci bir erginliğe kadar soma'nın (vücudun cinsel organlarının dışında kalan hücrelerin tümü) gelişimi erkek vücudunun gelişiminden daha hızlıdır. Ancak ergenlik yani genç kızlık çağında, tür yeniden haklarına el koyup kadını, insan soyunun devamını sağlama koşullarına uyarlamaya çalışır. Türün baskısı, vücudu giderek kadınlaştırır; soma'ya kadınsal imgenin cezp edici estetik formunu giydirmeye çalışır.

Bu durum kadın üzerindeki sanatsal faaliyetin ilk kez doğa tarafından gerçekleştirildiğini göstermektedir. Kadın böylece insan formunun en özenilmiş görüntüsünü oluşturur. Öte taraftan mutlak erkek cinsine 'ikinci cins' olarak kategorilendirilir. Bu ikincilik durumu, eş-ağırlıklı bir statü değildir; tür için yedek bir kategoridir. Çünkü mutlak olmak erkek cinsine aittir. Şimdi bu doğal durum tüm toplumsal ve sanatsal algılarımızın temeline yerleşerek uygarlık denilen segmenti oluşturur.

1.2. SANATTA KADIN

Sanat edimi, kadınsallık görüntüsünü salt tür objesi olarak değil, formların ilişkisel durumlarında da yansıtır. Nesnelere canlılar gibi cinsiyetleri vardır. Her nesne sahip olduğu imgesel gerçeklikle, algısal bir fenomene dönüşür. Algının temel yönelimi nesneyi kategorileştirmektir; renk, şekil ve boyut olarak belli bir dizgeye yerleştirir. Şimdi tıpkı rengin, şeklin ve boyutun cinsiyet ilişkilendirmesi olduğu gibi bu niteliklerin oluşturduğu her formun da cinsiyetçi bir algının ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Ancak nesnelere atfedilen erkeklik ve dişilik vasfı kavramsal olarak ontoloji yapılarından kaynaklanır.

⁶ Beauvoir, 38.

Feminizm kelimesi, Latince'de kullanılan *femina* (kadın) kökünden gelmektedir. Kadınlara atıfta bulunmak için 1850'li yıllarda Fransa'da kullanılmaya başlanmıştır. Kadın hakları savunuculuğu ya da kadın etkisiyle bağlantılandırılarak kullanılmaya ise 1890'larda başlanmıştır. Terim bu anlamıyla ilk kez 1892'de Paris'te toplanan Birinci Uluslararası Kadın Kongresi'nde benimsenmiştir.⁷

Feminizm, 1960'lardan itibaren, kadınların erkeklerden farklı fakat eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan bir düşünce akımıdır. Ancak, kökenleri insanlık tarihi kadar eskidir. Kadın sorunlarını ve kadın haklarını merkeze alan feminizm konusunu inceleyebilmek için, kadını din, psikoloji, sosyoloji bilimlerinin yanı sıra diğer toplumsal öğelerle birlikte ele almak, tarihsel süreç içerisindeki konumunu irdelemek gerekmektedir.

Rönesans'tan önce kadınların, plastik sanatlarla kadın sanatçıların nasıl ve ne derece ilgilendiklerine dair çok az bilgiye rastlanmaktadır. Oysaki Rönesans'tan günümüze değin zor şartlar altında dahi olsa içindeki sanat isteğini bastıramayan kadın sanatçıları olduğu görülmektedir. Kadın sanatçıları sanat tarihine konu olarak alan ilk kişi Vassari'dir.⁸ Vassari'nin 1568 yılında genişletilerek basılan "Ünlü Heykeltıraş, Ressam ve Mimarların Yaşamları" adlı kitabında on üç kadın sanatçıya yer verilmiştir.

Bu çalışmada Vassari, sanatın gelişimini 13.yy.dan 16.yy.a kadar olan dönemde incelemiş ve dönemin sanatçıları hayata hikâyeleri ve eserleri ile birlikte ele almıştır. Bu sanatçıları arasında Properzia de Rossi, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani ve Artemisia Gentileschi gibi resim sanatçıları yer alır. Bu dört sanatçının da ortak özelliği babalarının ressam olması ve saygın ailelerden gelmeleridir.⁹ Babalarının himayelerinde olmalarına rağmen yine de birçok sıkıntı çekmişler, resimlerini babalarının ya da kocalarının isimleriyle imzalayarak satabilmişlerdir.

Kadın sanatçının toplum ve sanat içindeki yerini daha iyi anlayabilmek için sanat tarihinin başlarına, 16. yy'a uzanmakta fayda var. Marietta Robusti 16. yy.'da yaşamış olan bir kadın sanatçıdır. Kendisi Tintoretto'nun en büyük kızıdır. Robusti, Tintoretto'nun atölyesinde on beş sene boyunca babası ve kendisinden küçük üç erkek

⁷ Necla Arat, *Feminizmin ABC'si*, Say Yay., İstanbul 2010, 29.

⁸ Rosi Braidotti, *Feminist Post-Postmodernizmin Eleştirel Bir Kartografyası*, Cogito Dergisi, YKY, İstanbul 2009, 230.

⁹ Terry Barrett, *Sanatı Eleştirmek*, Çev. Gökçe Metin, Everest Yay., İstanbul 2012, 43.

kardeşiyle beraber çalışmıştır. O dönemde aile gelenek ve zanaatlarını devam ettiren aile atölyeleri oldukça fazladır ve önemli kabul edilmektedir.¹⁰

Robusti'nin işleri her ne kadar ün kazanmış ve Tintoretto'nun işleriyle günümüzde bile karıştırılacak kadar başarılı kabul edilse de, mevcut olan hiyerarşi ve erkek üstünlüğü Robusti'ye sahip olduğu farklılığı ortaya çıkartıp kendini geliştirme şansı tanımamış, onu özerk bir birey, hatta bir birey yapmaktan alıkoymuştur. 13.y.y'da cadı avı olarak bilinen katliamların, birçok feminist sanatçının kendisine konu edinmesi örnek verilebilir. Nancy Spero, kendisini asıl harekete geçiren ve feminist bir sanatçı olmasında payı olan yaklaşık iki milyon kadının vahşice katledildiği büyücü katliamlarını resmettiği bir dizi baskı resim yapmıştır.¹¹ “Explicit Explanation (Kesin Açıklama)” adını verdiği resminde (Resim 1.1), büyücü olarak adı çıkmış kadınlara uygulanan işkence sahnelerini betimlemiştir.



Resim 1.1. Nancy Spero, “Explicit Explanation (Kesin Açıklama)” 1998, Rölyef Baskı.

¹⁰ Barrett, 44.

¹¹ Barrett, 44.

Bu dönem sanatçıların hepsinin birçok sıkıntıyı çekmelerine rağmen, bunlar arasından bir isim vardır ki, kadın ve kadın sanatçı olmanın en ağır bedellerini ödediği tartışmasızdır. Artemisia Gentileschi on dokuz yaşına geldiğinde resim yeteneğinden dolayı babası ressam Orazio tarafından kendisine perspektif dersi vermesi için tutulan Agostino Tassi'nin tecavüzüne uğramış ve tüm hayatı bu durumdan ötürü kötü bir şekilde etkilenmiştir. Bu olayın üzerine mahkeme tarafından iffetsizlikle suçlanmış, hatta mahkeme salonunda bekâret kontrolü yapılarak tacizin boyutu daha da büyümüştür. Gentileschi bu yasadıklarının izlerini ömür boyu taşıyarak, normal hayatta cezalandıramadığı erkeksi dünyayı resimlerinde cezalandırmıştır.¹²

Resim 1.2'de Artemisia, bıçakla yasal olarak cezalandıramadığı Tassi'yi resminde cezalandırmaktadır. Kendisini bu derecede küçülten Tassi'den hiç acımadan boğazını keserek intikam almaktadır. Yanında kırmızı giysiler içerisinde yardım eden hizmetçisi bulunmaktadır. Onun yüzünde de merhametin izleri yoktur. Feminist sanatın ilk resimlerinden biri olarak kabul edilen bu eser, hala birçok sanat tarihi ve sanat kitaplarında yer almamaktadır.

¹² Zehra Y. Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet "Sosyal Psikolojik Açıklamalar"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, 125.



Resim 1.2. Artemisia Gentileschi, “Judith Beheading and Holofernes”, t.ü.y.b, 1612.

Feminist sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin’in (1931-) 1971’de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, bir Michelangelo ya da Manet düzeyinde ‘kadın sanatçı çıkmamış’ olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkeklerle eşit haklara sahip olmayışından kaynaklanmaktadır. Nochlin ayrıca, deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler için belirlenmiş kavramlar olduğunu iddia eder. Nochlin’in makalesi, 1960’lı yıllarda bütün dünyada yaşanan politik eylem ruhu ve kolektif bilinç duygusundan hareketle yeni stratejiler belirleyen kadınların doğru ve gerekli soruları sormasında belirleyici olmuştur.¹³

Fransız İhtilali’ni takiben Olympe de Gouges “*Kadın ve Kadın Yurttaşların Haklarının Bildirisi*”ni yazdı.¹⁴ Olympe de Gouges (1748 -1793), Fransız kadın filozof, yazar. 1791 yılında Fransız kadınlarının Fransız erkekleriyle eşit konuma getirilmesi ve

¹³ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, 86.

¹⁴ Lynton, 87.

eşit haklara sahip olmasını istemiş, bu isteğini kamuoyuna sunmuştur. Hemen ardından 1792’de Olympe de Gouges’in etkisiyle İngiliz kadın yazar Mary Wallstonecraft, “*Kadın Haklarını Koruma*” adlı kitabını Londra’da yayınladı.¹⁵ Yayımlanan bu çalışmalar feminizm adına yazılan ilk ciddi belgelerdir. Mary Wallstonecraft liberalizmin etkisinde kalarak ilk sistematik feminist eleştirilerde bulunmuştur. Wallstonecraft’ın en fazla savunduğu konu, kadınlara eğitimde fırsat eşitliğinin tanınmasıdır.

Evliliğe olan inançsızlığı evlilik dışı bir çocuk doğurmasına sebep olmuştur. Tabii o dönemlerde kadınların bu tür bir yaşam tarzı içerisinde olmasını kabullenemeyen toplum tarafından Mary’e ahlaki bir baskı uygulanmış ve kötü kadın damgası yemiştir. Yaşantısındaki çalkantılar sebebiyle birçok çevreler tarafından yazdıkları dikkate alınmamıştır.¹⁶

Feminizm, ilk ortaya çıkışından itibaren kanunları, toplumu ve toplumun alışkanlıklarını sorgulayan, eşit medeni haklar talep eden bir hareket olmuştur. Feministlere göre, kapitalist bir toplumda kadın-erkek eşitliğinin gerçekleşeceği düşünülemez. Bu yüzden, bu eşitliğin yine sosyalist ülkelerin gündeminde bulunması gerektiğine inandıklarından dolayı ünlü Alman devrimci filozof Karl Marx’ın düşüncelerini kendilerine yakın bulmuşlar ve feminist akımı Marksist teoremle ilişkilendirmişlerdir. Çünkü Marksizm de kapitalizmi reddederek komünizmi savunmaktadır ve proleter sınıfın haklarını korumaktadır. Feministlerde kadınları proleter grup içerisine soktukları için kendilerini Marksizm’le aynı paralelde görmektedirler. Konuyu daha iyi irdeleyebilmek için Marksizm’i ve o dönem Avrupa’sının sosyal ve siyasal boyutunu incelemek gerekmektedir.

1.3. 19. YY. AVRUPASI’NDA FEMİNİST DÜŞÜNCENİN DURUMU

Avrupa’da 19.yy. toplumsal düzenini önemli ölçüde değiştiren Sanayi Devrimi, işçi hareketleriyle birlikte komünizm anlayışını yaygınlaştırmaya başlamıştır. Ağır koşullar altında çalışan işçi sınıfıyla birlikte, kapitalizm ortaya çıkmış ve zengin ile fakir arasındaki fark gittikçe açılmıştır. Tüm bunların sonucunda 20.yy. başlarında anarşizm,

¹⁵ F. Mehlika Mısıroğlu, *Feminizmin Doğuşu*, Kabalcı Yay., İstanbul 2002, 67.

¹⁶ Mısıroğlu, 87.

sosyalizm ve komünizm anlayışlarının birleşiminden oluşan yeni bir radikal düşünce gelişmiştir. Bu radikal düşüncenin sahibi olan Karl Marx,¹⁷ kapitalizme ve işçinin sömürülmesine son vermenin yollarını aramıştır. Bunun sonucunda kendisi gibi düşünen Friederich Engels'le¹⁸ birlikte Komünist Manifesto'yu yayımlamışlardır. 1848'de Paris'de yayımlanan manifestoda, diğer sosyalistlerin benimsedikleri uzun süreli sosyal reform önerisinden farklı olarak sosyalizme giden tek yolun devrim olduğu fikri savunulmuştur.

Marx, bir yandan özel mülkiyet ve komünizmi, diğer yandan erkek ve kadın arasındaki çifte ilişkiyi ele almaktaydı. Marks'a göre kadın ve erkek ilişkileri, toplumsal gelişmişlik düzeyini yansıtmaktaydı. Marks'ın komünist ilkeleri içerisinde, kadın ve erkeği ayrı düşünmek bir yanlıgı olarak görülmüştür. Özel mülkiyetin yayılmasıyla, değerli eşyaların aile içinde birikimi ve devamlı artan zenginleşme arzusuyla çıkan mal sahibi olma arzusundan beri, ataerkil toplumlarda kadının konumu alt üst olmuştur. Bu sorunu gidermek öncelikle kadınların ortaklaştığını gerektirmektedir.¹⁹ Marks'a göre, bu durumu sağlamak için, özel mülkiyete karşı duran komünizm gereklidir.

Marksist düşünceye göre kadının köleleşmesi, ailenin kabileyile zıtlaştığı; özel mülkiyetin geliştiği toplumun sınıflara bölündüğü ve sınıf uyumsuzlukları dizginini sıkı sıkıya tutmak ihtiyacından Devlet'in doğacağı tarih öncesi dönemle aynı zamana denk düşer. Tarih öncesinin ilk dönemlerinde erkek, kara ve deniz avcılığıyla uğraşırken, kadın, çocuklarını beslemek, onları vahşi hayvanlara, soğuğa, iklim değişikliklerine karşı koruyan daha birçok aile içi olayları üstlenirken, erkek kadının yaptıklarının değerini bilir; sosyal ve entelektüel bakımdan, kadın erkeğe en azından eşittir. Anaerkil dönemde, kadın öncelikli bir otorite kurmuştur. Soy zinciri kadın tarafından sayılıyordu ve çocuklar annenin kabilesinden oluyorlardı. Daha sonraları bakır, bronz ve demirin keşfi, madeni alet ve silah yapımı ve varlığı sürdürme kaynağı haline gelen savaş, erkeğin zaferini getirdi, eski iş bölümünü alt-üst etti, kadının ev içi görevlerini ikinci plana attı. Özel mülkiyetin yayılmasıyla, değerli eşyanın aile içinde birikimiyle ve

¹⁷ Karl- Engels, Friederich Marx, *Komünist Manifesto*, Çev. Lale Ak, İthaki Yayınları, İstanbul 2003, 45.

¹⁸ Engels and Marx, 46.

¹⁹ Engels and Marx, 49.

devamlı artan zenginleşme arzusuyla varlıkların devri sorunu ortaya çıktı. Erkek, kadının hegemonyasını kaldırmak için var kuvvetiyle çalıştı.²⁰

Engels de kadının köleleşmesinin özel mülkiyetin belirlenmesine bağlı olduğunu savunmaktadır. Ekonomik sebeplerle anaerkilliğin yerini tutan ataerkillik kadını erkeğe bağlı kılmaktadır. Burjuva hukuku erkeğin üstünlüğünü onaylamaktan başka şey yapmaz. Ama ucuz ve fazla el emeğine ihtiyacı olan kapitalizmin kadınları, fabrikalara alınır. Kadınların üretime katılması onların kurtulmasını sağlayacaktır. İşte o zaman kadının kurtulmasının birinci şartı, tüm kadınların kamu sanayisine girmesi olmuştur. Fakat bu şartla birlikte aile, toplumun ekonomik birimi olma niteliğinden yoksun olmak zorunda kalacaktır.²¹

Kadın, erkek için sosyal alanda paha biçilmez bir yardımcı olacaktır. Çünkü kadın bu alanda özel yeteneklerini kullanacak, örgütlenme ve işlere bakma tecrübesini getirecektir. Kadının gerçek kurtuluşu, gerçek komünizm, ev ekonomisine karşı yığınların savaşı başladığı zaman yahut daha doğrusu, büyük sosyalist ekonomiye doğru kitlesel dönüşüm sırasında başlayacaktır. Tabii sonuç olarak bakıldığında Lenin'in kadınları üretime dâhil etme isteği kadınları gerçek anlamda hak ettiği yere getirmemiştir. Kadınlar maddi bağımsızlıklarını kazanarak özgürleşmek yerine ağır çalışma koşulları altında uzun saatler çalıştırılarak daha fazla ezilmeye başlamışlardır. Aktif görevlerde çalıştırılmak yerine geri hizmetlerde çalıştılar. Bu sefer de yaptıkları işler itibar görmedi. Yaptıkları işlerin itibar görmediğini erkeklere oranla oldukça düşük tutulan maaşlardan anlaşılmaktadır. Çalışma hayatına giren kadınlara duyulan güvensizlik, verilen işlerin nitelikli olmamasıyla paralel doğrultudadır.²²

18.yy.dan itibaren kadınların kendi benliklerini kazanabilmek için topluma karşı verdiği zorlu mücadele meyvelerini yüzyıllar sonra vermeye başlamıştır. İlk defa 1870 yılında evli İngiliz kadın, gayri-menkul sahibi olma hakkını elde etti. 1919 yılında parlamentoya girebilme ve 1928 yılında oy verme hakkını elde etti. Uzun soluklu çabaların sonucunda Amerikalı kadın 1920 yılında oy kullanabildi. Avrupa'nın çoğu ülkesinde kadın hakları daha geç kazanılmıştır. Örneğin Fransa'da 1944 yılında, Belçika'da 1948 yılında, Yunanistan'da 1951 yılında, İsviçre'de 1971 yılında kadınlara

²⁰ Karl Marx, Friedric, Engels, Lenin, vd., *Kadın ve Marksizm*, Çev. Ufuk Ö, Sorun Yayınları, İstanbul 1996, 16-26.

²¹ Engels and Marx, 48.

²² Marx, vd. 30.

seçme hakkı verilmiştir. Oysa Türkiye Cumhuriyeti'nde ise 1930'da belediye seçimlerinde seçme, 1933'te çıkarılan Köy Kanunu'yla muhtar seçme ve köy heyetine seçilme, 1934'te Anayasa'da yapılan bir değişiklikle de milletvekili seçme ve seçilme hakları tanınmıştır.²³

Stalin döneminde ise, aile sosyalist toplumun temeli oldu. Analık, yurtseverlik görevi olarak ilan edildi. Kayıtsız evlilikler kayda alındı. Boşanmalar zorlaştırıldı. Dünya harbinin en büyük yükünü Rus kadınları çekti. Stalin döneminde çok sayıda çocuğa sahip olan annelere mali desteğin yanında madalya ve şeref unvanları verilmeye başlandı. Kısaca Rus kadını tarih boyunca ancak ailenin devamını sağladığı ve yurtsever evlatlar yetiştirdiği sürece takdir edildi. Bu da devletin devamı demektir. Onun dışında kadınlar, zayıf ve iradesiz konuları sembolize eden bir varlıktan öteye geçemedi. Bu sebeptendir ki, sosyalizmle birlikte kurtuluşa kavuşacaklarına inanan kadınlar devrimin en büyük sorumluluğunu yüklenmiş ve en büyük acısını yaşamışlardır. Stalin döneminde Komünizmin getirisi olan proleter düzeni desteklemek amacıyla birçok sanatçıya resim siparişleri verilmiştir.²⁴ Bu sanatçılar da, yönetimin başarılıymış gibi görünmesi için birçok resim ve afiş yapıp sergilemişlerdir. Özellikle de başarılı yönetimi betimlemek için çalışan işçi kadınların görüntülerini kullanmışlardır.²⁵ Sipariş edilen resimlerde herkes hayatından memnun görünmektedir. Resim 1.3.'de Tatyana Yablonskaya'nın oldukça büyük ebattaki "*Ekin*" adlı resminde buğday tarlasında çalışan bir dizi kadın görülmektedir.

²³ Mısıroğlu, 87.

²⁴ Barrett, 54.

²⁵ Barrett, 55.



Resim 1.3. Tatyana Yablonskaya, “Ekin”, 1949 Tretyakov Galerisi, Moskova

Resimde gayet neşeli olarak resimlenen bu kadınlar sanki bir karnaval havasındaymış gibi çalışmaktadırlar. Yablonskaya, Stalin iktidarının başarısını kanıtlamak istercesine proleteryanın işçi kadınlarını kullanmayı doğru bulmuştur.

19. yy.da feminist kadınların düşüncelerinin karşısındaki insanlar feministlere kadının biyolojik gerçeğini haykırıyorlardı: Kadının doğurganlığı. Henüz aile planlaması ve doğum kontrol yöntemlerinin gelişmediği dönemlerde yasalar izin verse dahi kadınlar hamilelikleri ya da çocuk bakımı nedeniyle aktif olarak çalışma hayatına giremiyorlardı. Tabi durumun sadece yasalar üzerinde halledilmiş olması uygulama alanı içerisinde düzelmiş olması anlamına gelmiyordu. Bu durumda kadınların önüne iki seçenek sunulmaktaydı: “Ya kariyer ya da çocuk.” Feministler bu iki seçeneğin bir arada olamayacağını savunarak, kadınların sadece birini tercih ederek, kadınlara seçme hakkı önermişlerdir. Hatta bazı feministler daha ileri giderek yetenekli kadınların birinci vazifelerinin kariyer seçeneğini gerçekleştirmek olduğunu savunmuşlardır. Tabi bu dönemde kadınların çoğunluğu tercihini anne veya eş konumundan yana kullanmışlardır. Bu sorunu gidermek için Margeret Sanger adlı Amerikalı bir kadın “doğum kontrolü” terimini feminist literatürüne sokmuştur.²⁶ Böylece kadınlar bir seçim yapma zorunda kalmayacaklardı. Hem aile yaşantısını, hem de kariyer hayatını birlikte sürdürebilecekti.

²⁶ Dökmen, 132.

1.4. 1960'LARDA FEMİNİZM

Kadın hakları 1960'lı yıllardan sonra adını sıkça duymaya başladığımız bir kavram olmaya başlamış, bu kavramın içeriğinin oluşmasında feminist hareket etkili olmuştur. Bunun sonucunda “*sanat insanlığa faydalıysa kadınlara karşı ayrımcılık yapılmamalıdır*”²⁷ fikri ortaya çıkmış, kadınların sanat faaliyetlerine katılmalarında uygulanan ayrımcılık kaldırılmaya çalışılmıştır. Sonuç itibarıyla erkeğin üstünlüğünün asıl nedeni çalışarak ailenin geçimini sağlamakten ileri gelmektedir. Böylece sanatta feminizm hızını artırarak daha geniş bir alana yayılma eğilimi göstermiştir. Kadınlar kendilerinden ödünler vererek toplum ve sanatın içinde aktif rol oynamaya ve varlıklarını kabul ettirme çabasına girmişlerdir. Yaratıcılık ve yeteneklerini kullanarak sanatın her alanında biz de varız demeye başlamışlardır.

Özellikle Avrupa ve Amerika ülkelerinde birçok alanda artarak gelişen feminizm, akademik dünyada ve sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır. Feminist Hareket, kadınların kendi meslek ve hayat şekillerine karar verme hakkını, onların erkekler ile aynı sınıf ve eşit haklara sahip olmalarını iddia eden sosyal bir hareket olarak tanımlanmakta idi. Feminist hareketin içerisinde yer alan kadınlar, kadının kamusal alandan soyutlanmasının sebeplerini sorgulamışlardır. Kadının ikinci sınıf bir varlık olarak görülmesi, emeğinin sömürülmesi, siyasi, sosyal ve ekonomik birçok haktan mahrum edilmesini eleştirmişlerdir. Kadınlara uygulanan şiddet de protesto edilen davranışlardan en önemlisi idi. Türkiye’de ise kadın sanatçıların sanat alanında varoluşuna ilişkin bilgiler ancak 19.yy’da karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’de çağdaş resim çalışmalarını ilk başlatan kadın ressam Mihri Müşfik’tir. Ardından Hale Asaf, Gülsün Karamustafa gelmektedir.²⁸

Türkiye’de, 1980’lerin başındaki feminist hareketin gelişimi ile kadın grupları oluşmuş, bu gruplar makaleler ve yayınlar yaparak kadın konusundaki tartışmaları gündeme getirmişlerdir. Bu hareket, aynı zamanda üniversitelerde toplumsal rollerin sorgulandığı ve bu konuda oluşturulmuş kalıp yargıların sarsılmasında payı olan derslerin verilmesine yol açmıştır.

²⁷ Barrett, 78.

²⁸ Dökmen, 132.

Simon de Beauvoir'in²⁹ 1949 yılında yayınladığı “İkinci Cinsiyet: Kadın” adlı yapıtıyla yeni bir ivme kazanan feminizm, 1960’larda kendi içinde farklı bir boyut kazanmaya başladı. “İkinci Cinsiyet”ten sonra yazılan en önemli feminist çalışma, 1963 yılında Betty Friedan’ın³⁰ “Kadınsal Mistik” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada kadının ev işlerindeki rolünün değişmesini isterken bundan sonra erkeğin üstünlüğünün sona ermesi gerektiğini vurgulamaktadır. Yirmi bir sene evli kaldıktan sonra boşanan ve evliliğindeki mutsuzluğu üzerine “Kadınsal Mistik”i yazdığı söylenen Betty 1966’da diğer feministler ile “National Organization for Woman”ı (Kadınlar İçin Millî Organizasyon) kurdular. Bu organizasyon, kadının aleyhine görünen kanunları, Amerika’da kaldırılması için uğraştı. Ve nihayet 1975’i Birleşmiş Milletlerin Kadın Yılı ilân etmesiyle ilk defa Dünya Feministleri bir araya geldiler ve dünya çapında kararlar aldılar.

1968 yılında Amerikalı kadınlar çok ilginç bir protestoyu gerçekleştirdiler. Adına “Kadınlık Geleneğinin Cenaze Töreni” dedikleri gösterilerinde mezarlığa kadar ellerinde meşalelerle ilerlemişler aynı zamanda bir koyuna “Miss Amerika” olarak taç takmışlardır. İki yıl sonra Fransız kadınlar, Paris’teki Zafer Takı’na “Meçhul Askerin Meçhul Karısı” adlı bir çelenk bıraktılar ve imalı bir göndermede buldukları ikinci bir çelenk bıraktılar. Bu çelengün üzerine “Her İki Erkekten Biri Kadındır” yazısını ilâştirdiler.

Bu ve bunun gibi eylemler yasal olarak kadınlara yönelik birçok değişiklik sağlamıştır. İtalya’da kürtajın serbest bırakılması ve birçok ülkede onaylanan kadınlar için reform yasaları onaylanmıştır. Örneğin Birleşik Krallıkta 1970 tarihli “Eşit Ücret Yasası’nın” ardından 1975 yılında Cinsiyet Ayrımcılığı Yasası gelmiştir. Yine aynı yıl İstihdamı Koruma Yasası’yla birlikte ücretli doğum izni zorunlu hale getirilerek gebelik, doğum ve doğum sonrasında haksız işten çıkarılmaların önüne geçilmiştir. 1976 yılında Aile İçi Şiddet ve Evlenme Yasası ise şiddet düşkünü eşler karşısında kadınların haklarını koruma altına almıştır. Aynı yıl çıkarılan Cinsel Suçlar Yasası,

²⁹ Beauvoir, 121.

³⁰ Evelyn Reed, *Kadının Evrimi*, Çev. Şemsa Yeğin, Payel Yay., İstanbul 2012, 283.

mahkeme sırasında tecavüz kurbanlarının mahremiyetlerinin daha geniş bir şekilde korunmasını sağlamıştır.³¹

1970’li yıllarda ABD’de Kongre, kadın Haklarına ilişkin yasayı kadınlar lehine çıkardı ya da eklemeler yaptı. Günümüzde dahi geçerli olan bu yasaların çıkış yeri o dönemde faaliyet gösteren feminist kadınların çabalarıyla oluşmuştur. Kadınların insan temel hak ve hürriyetlerinden faydalanabilmeleri, siyasal, sosyal, hukuki ve eğitim alanlarında erkeklere eşit olma gibi temel hedeflere sahip olan feminizm hareketi çeşitli kollara ayrılmıştır. Tabi genel kalıplar içerisine yerleştirdiğimizde sosyalist feminizm öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra radikal feminizm, liberal feminizm gibi gruplara da ayrılabilir.

1.5. SOSYALİST VE KAPİTALİST ANLAYIŞTA KADIN

Sosyalist Feminizm birçok kaynakta Marksist Feminizm adıyla da anılmaktadır. Fakat bazen birbirleriyle ters düşebilmektedirler. Marksist feministler, sosyal yapıyı biçimlendiren üretim ilişkileri ve patriarkal aile yapısını sömürünün kaynağı olarak görürler. Feminizmin öncülerinden Simon de Beauvoir 1949’da yayınlanan ve “İkinci Cinsiyet” adını verdiği kitabında ataerkil toplumlarda kadının nasıl erkeğe göre, yeni norm kabul edilen, geçerli sayılan, cinse göre eksik, edilgen, güçsüz, duygusal ve yeteneksiz diye tanımlandığını anlatır. Gerek bireyler arasındaki ilişkiler gerekse toplumların çeşitli kurumlarındaki iş ve özel ilişkiler kadınlarla ilgili gelenekleşmiş bu önyargılarca düzenlendiğinden Simon de Beauvoir’a göre, en bağımsız kadın bile bu çarpık görüşlerin etkisi altında kalır. İkinci seks kitabında “*kadın doğmaz, kadın olunur*” denirken cinsiyet kavramının aslında biyolojik değil, toplumsal olduğu vurgulanmış olur.³²

1960’ların sonlarına doğru batı toplumlarında görülen feminist hareketler genellikle Simon de Beauvoir’in çizgisinden farklıdır. Bu dönemde feminist hareketlerin içinde yer alan kadınlar çoğunlukla devrimci sol akımın da aktif üyeleridir. Dönemin erkek solcuları toplumsal çatışmanın temelinde ırkçı, etnik ve sınıfsal ayrımların yarattığını söylerken ve kadınlara karşı ayrımcılığın Marksist devrimden

³¹ Yasmine Ergas, *1970’lerde Feminizm*, Çev: Özden Arıkan, Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, 191.

³² Beauvoir, 134.

sonra kendiliğinden ortadan kalkacağını öne sürerken, Sulamith Firestone³³ gibi feminist Marksistler en köklü ve belirgin toplumsal çatışmanın seksizimden kaynaklandığını savunular. Feminist bir yazar olan Firestone'a göre kadınlar erkeklerden farklı ama onlarla eşittirler. Marksist açıdan ise kadınların ezilmesi ve bu olgunun sonuçları, işçilerin ezilmesinin de, bundan doğacak sınıf çatışmalarının da önemli bir sorunudur.³⁴

1970'lerin başından itibaren feminist Marksistler ve Antropologlar cinsiyet ayrımının değişik toplumlarda değişik biçimlerde ortaya çıktığını, dolayısıyla biyolojik yapıdan kaynaklanan tek tip bir ayrımcılıktan söz edilmeyeceğini örnekler göstererek öne sürmeye başladılar. Cinsiyete dayalı ilişkiye çağdaş bir yorum getirenlerin başında feminist yazar Gayle Rubin³⁵ gelir. Rubin 1975'te "*Kadınların Antropolojisine Doğru*" başlığıyla yayınlanan kitaptaki seks ve cinsiyet konularını birbiriyle ilişkili ancak farklı iki kavram olarak ele alır. İnsanların biyolojik yapılarının onların sekslerini oluşturduğunu söyler. Rubin' e göre kadına ve erkeğe özgü diye ele alınan seksüel gereksinimler bile hep bu toplumsal düzenlemelerden etkilendiğinden içgüdüsel sanılan seksüel istekler ve bunların gideriliş biçimleri gerçekte biyolojik olduğu kadar toplumsal niteliklidir. Rubin'e göre, seksist ayrımın hem başlangıç noktası hem de garantisi ailedir. Kadın ve erkeğin dünyaya geldiği ve cinsiyetlerin olduğu aile ortamı ataerkil sistemin egemenliğinde olduğundan aile her yeni kuşakta yeni yöneten erkekler, yönetilen kadınlar üretir. Bu noktada Rubin'e göre davranışlar aile ve çevresel faktörler tarafından şekillenmektedir. Ataerkil aile sisteminde yetişen erkekler şiddet uygulamayı kendilerinde hak olarak görmektedirler. Erkekler aile içinde yöneten konumundayken, kadınlar yönetilen konumundadır. Erkekler böylece aile içerisinde her türlü hakkı kendilerinde görmektedirler.³⁶

Sınıfların ortaya çıktığı andan itibaren, egemen sınıfların sömürülenlere, ezilenlere biçtiği tüm toplumsal roller, her zaman kadına ayrı biçimde ve daha da ağır biçimde yansımıştır. Kadın sadece bir köle, serf ya da işçi olarak bırakılmamıştır. Kadın her zaman her yerde kadın olmasından gelen özelliği ile zora maruz bırakılmış boyun eğdirilmiştir. Erkeğin fiziki üstünlüğü kadının boyun eğdirilmesinde bir araç olarak

³³ Reed, 285.

³⁴ Beauvoir, 121.

³⁵ Reed, 286.

³⁶ Reed, 286.

kullanılmıştır. Sabahtan akşama kadar tarlada emek türeten erkek köylünün, yeniden kendi emeğini üretebilmesi için, kadın evde hizmetkâr olarak kullanılmaya zorlanmıştır. Oysa aynı kadın tarlada, erkeğin yanında emek tüketmiştir. Ezilen ve sömürülen sınıfın erkeklerine, egemen sınıflar tarafından hak olarak gösterilmiştir. Bu şekilde erkeğe verilen hak, aynı zamanda ezilen sınıfların kendi içlerinde kendileriyle çatışmasının bir aracı olarak kullanılmıştır.³⁷ Oysa egemen sınıfların amaçları, emek gücünü en ucuza mal etmek ve en verimli biçimde kullanmaktır. Onların zenginliklerinin, egemenliklerinin rahatlıklarının tek yolu budur ve kadın hiç bir ücret ödemeksizin, emekçi erkeğin sömürücü sınıflara daha ucuza mal olmasını sağlayan bir araç haline getirilmiştir.

Fabrikada bütün gün çalışmış eve gelen işçi erkeğin, evinde kendisini bekleyen ona hizmet sunan, çocuklarına bakan bir kadın olduğunu bilerek yaşamak durumunda bırakılmıştır. Ve kadın doğduğu andan itibaren bu toplumsal görevi yerine getirmek için yetiştirilmiştir. Bu toplumsal görevle yetiştirilen kadın da erkeğin kendinden üstün olduğunu kabullenip her türlü şeye göz yummuştur. Erkeğin üstün konumu, kadının erkeğe hizmet etmesinin ve erkeğin aile içi kararlarda söz sahibi olmasının doğal görülmesi de şiddeti besleyen unsurlardandır. Kadın şiddet uygulayan erkeğe karşı gelmeyip erkek otoritesini ve gücünü kabullenmiş durumdadır. Çalışmayan ve geliri olmayan kadın evi terk ederse gidecek yeri ve geçimini sağlayacak parası da yoktur.

Bu sebeplerden dolayı erkeklerin her türlü eziyetine maruz kalmıştır. Yüzyıllardır erkek işi diye kandırılan uzak tutulan işlerde çalıştırılarak bunun bir aldatmaca olduğunu gören emekçi kadın, aynı zamanda ev işinin sadece kadın işi olduğu şeklinde aldatmacaya da kanmaz olmuştur ve bir takım haklara sahip olduğunun bilincinde şiddetten uzak her şeyi beraber paylaşabildiği bir hayat istemektedir.

Sosyalist feminist teori; kadın ezilmişliğinin ciddi sosyolojik, psikolojik ve ideolojik olgusu altında maddi bir temel olduğunda ısrar eder. Marksizm'in bu kökenin belirlenmesine ya da tanımına hiç bir zaman eğilmediğini de vurgular. Ailenin bu temelde yatan nedenleri besleyen başlıca yapılarından biri olduğu varsayımına ulaşır.³⁸

³⁷ Beauvoir, 136.

³⁸ Beauvoir, 137.

Sosyalist-feminizm, çelişkili ve aldatıcı olan bu iki noktada sosyalist teori ve pratiği reddeder. Zaten sosyalist feminizmin kadının ezilmişliğine sol kanat idealist bir eğilimle basit bir hak eksikliği ve ideolojik bir şövenizm, olarak bakılmasını küçümser.³⁹ İkincisi sosyalist feministlerin özellikle aileden kaynaklanan psikolojik ve ideolojik kaygıları, yine sol kanatta kadının ve ekonomik olgularla yapılan yorumuna ters düşer. Bütün bunlar “kişisel politiktir” sloganının teorik kapsamını oluşturarak sosyalist-feminist akımının kadın sorunu ele alışındaki esasları belirler.

Sosyal feministler, sosyalizmde kadın sorununa eğilen çalışmaları, teorik ya da pratik bir öz yakalamak amacıyla incelemişlerdir. Sosyalist feminist hareketinin en büyük katkısı kadının ezilmişliğinin kökeni ile ilgili olarak getirdikleri sorular; toplumsal yaşantının her alanında cinsiyet ayrımı, kadın özgürlüğünün anlamı ve tanımı, cinsiyete karşı ya da sosyalizm için verilen mücadelenin örgütlenmesi gibi konuları da içine alan boyutta sorulardır ve bugüne dek sosyalist teorinin verileriyle açıklanmayacak niteliktedirler.

Marks ve Engels'in kadın sorunu üretim olgusunun belli sosyal ilişkileri çevresinde odaklanırken sosyal-feministler kadın ezilmişliğini aile ve toplumsal çoğalma konularından ayırmaya çalışmaktadır. Mitchell, Marks ve Engels'in analizlerini çok dar kapsamlı bulduğunu ve Marks'ın ekonomik açıklamalara fazlasıyla bağımlı kaldığını belirtmiştir. Bu açıdan baktığımızda Marks ve Engels'in çalışmalarında bir aile tartışmasından ayrı tutulduğunu görmekteyiz.⁴⁰

Şu ana kadar anlatılanlarda sosyalist feminist teoriye göre kadın ezilmişliğinin nedeni ve bu incelemelerin eksik kalan yönler üzerinde durulmuştur. Kadın ezildiği sürece toplumda her türlü şiddete mahkûm kalacaktır. Sadece şiddet açısından değil her türlü yönden sömürülmeye maruz bırakılır. Kadının özgürlüğü kadar tüm insanlığın gerçek toplumsal eşitliğine tam bir inanç ve bağlılık şarttır. Günümüz toplumları güç eşitsizliği üzerine kuruludur. Kadınların ve erkeklerin belirli rolleri vardır ve bu rollerin öğrenilmesine dayalı bir toplumsallaştırma süreci erkeklere toplumda güçlü ve üstün bir konum sağlamakta ve erkeklerin kadınlar üzerinde şiddet uygulaması için hoşgörü ortamı hazırlamaktadır. Toplumun erkeği güçlü, akılcı, üretici olarak göstermesi ve kadına hâkim olma, eşine hâkim olma, eşini yönetme rolünü vermesi ile de bir erkek

³⁹ Beauvoir, 140.

⁴⁰ Marx, vd. 43

modeli oluşturmakta ve erkek kendisine yüklenen bu rolü yerine getirme amacıyla şiddet uygulamaktadır. Feminist teoriler altında kadınlar da özgürlüğünü savunduğu sürece koruyacak, toplumda kendini savunup ezdirtmeyecektir.

Liberal feminizm temel toplumsal, siyasal ve ekonomik kurumlarda çok radikal değişiklikler talep etmeksizin yasal reformları savunurken, radikal feminizm cins temelindeki yapısal eşitsizliklerle ilintili, derin toplumsal, ekonomik ve siyasal değişiklikleri savunur.⁴¹ Toplumda feministlerin erkeklere düşman olduğu, lezbiyen ve çirkin oldukları gibi trajikomik ön yargılar yaygındır. Erkek düşmanlığı sadece radikal feministler için geçerli olabilir. Çünkü radikal feminizm, erkek türünün yavaş yavaş ortadan kaldırılması ve kadınların kendi aralarında üreyebilmeleri için bilimsel çalışmaların geliştirilmesini amaçlar. Lezbiyenliği önerir. Bu noktada her lezbiyenin radikal feminist olduğunu düşünmek de saçma bir ön yargıdır.

Radikal feministlerin lideri diyebileceğimiz Valerie Solanas“*Erkekleri Doğrama Cemiyeti Manifestosu*” adlı kitabıyla tanınmıştır. Solanas çocukluğunda en yakınındaki erkeklerden fiziksel ve cinsel şiddet görmüş, hayatını gerektiğinde hırsızlık, fahişelik yaparak kazanmış yaralı bir kadındır. Yine önemli radikal feminist olarak tanınan Kate Millet, Solanas gibi çocukken cinsel istismarlara maruz bırakılmış ve sonraki hayatını fahişelik yaparak kazanmış ve sonraki yıllarda “Fahişelik Dosyası” adlı kitabını yayınlamıştır.⁴² Yani radikal feministleri yaşadıkları kötü olaylarla birlikte ele aldığımızda bu düşüncelerinin oluşum nedeni daha iyi anlaşılabilir.

Genel olarak toparlamak gerekirse, iki türlü feminizmin varlığından söz edebiliriz. Biri kadının kendi haklarını savunmayı ve kadını toplum içinde erkekle aynı seviyeye getirmeyi amaçlar. Kadının erkeklerle aynı haklara sahip olması, mevcut eğitim olanaklarından faydalanabilmesi, töre, gelenek gibi gerekçelerle kadınların maruz kaldıkları şiddet, cana kast gibi suçların önlenmesi bu kesimin amaçlarından en önemlilerindedir. Diğer tür ise feminizmi bir toplumda erkeğin yerini kadına vermek olarak algılar.

⁴¹ Marx, vd. 44.

⁴² Valerie Jean Solanas, *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*, Çev. Ayşe Düzkın, Sel Yay., İstanbul 2002, 34.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE VE FEMİNİZM

2.1. FEMİNİZMİN MODERNİTEYLE HESAPLAŞMASI

Modernizmle birlikte demokrasinin, kentleşmenin, endüstriyel devrimin önem kazandığı, hızlı biçimde değiştiği bir dönemdir. İnsan hakları ve buna bağlı olarak da kadın haklarının da konuşulmaya başlandığı bir dönemi temsil etmektedir.

Kadının modern çağda kamusal alana inmesiyle birlikte karşılaştığı sorunların şekli değişmiş; hatta bu sorunlarda artış olmuştur. Minna Cauer'ın, 1895-1919 arası çıkarttığı Kadın Hakları Dergisi'nde, 19. yüzyılın, kadınların sorunlarının çözülmeden geçtiğine dikkati çeker.⁴³ Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde ABD'de sürdürülen feminist hareketler ve teknolojik gelişmeler sayesinde kadın toplumsal hayatın içinde yer alabilmiştir. Buna karşın Avrupa'daki kadın hareketleri ise 1960'lı yıllardan sonra kendisine ait feminist görüşler ve kavramlar oluşturabilmiştir.

19.yy'dan beri kadınlar tarafından verilen mücadelenin faydalarını ancak 20.yy'da yasayan kadın sanatçılar görebilmişlerdir. Kadınlar artık erkeklerle aynı sanat akademilerinde çalışabiliyor, aynı uzmanlık alanlarına başvurabiliyor, aynı sergilere katılıp ödüller alabiliyorlardı. Artık kadınlar sanat dünyasında görev alarak aktif roller oynayabiliyorlardı. Sadece kadınlar tarafından yapılmış resimlerden oluşan ilk resim sergisi 1884 yılında Amsterdam'da düzenlenmiştir. Daha sonraları Paris'te 1908 ve 1913 yıllarında yine sadece kadınların eserlerinin sergilenebileceği daha ileri düzeyde sergiler için kadın sanatçılara davetiyeler gönderilmiş ve bunun sonucunda birçok sergi düzenlenmiştir.

Feminist Sanat, tıpkı feminizm düşüncede olduğu gibi özellikle batı toplumlarında, ataerkil toplum kültürünün sonucu olarak, sanatta, erkek egemenliğine karşı bir duruşun sonucu oluşmuştur. Özellikle 19.yy'dan itibaren kadın sanatçıların sanat tarihi içerisinde kadın sanatının hangi konumda olduğu konusunu incelemeleriyle feminist sanat süreci başlamıştır. Mevcut sanat tarihi incelendiğinde neredeyse hiç kadın sanatçının adının geçmediği görülmektedir. Bu haksızlıktan ötürü kadın sanatçılar

⁴³ Beauvoir, 154.

harekete geçmiştir. Dilbilimi araştırmalarıyla tarih anlamına gelen “*history*” kelimesinin açılımı yapıldığında “*his-story*” sözcüklerine dönüşmesi tepkiyi daha da artırmıştır.⁴⁴

Yani O’nun (erkeğin) tarihi anlamında düşünölmüştür. Toplumsal yaşam içerisinde kadının ikincil konumu farkında olmadan yazınsal dilde de kullanılmıştır. Yani bugüne kadar kullanılan tarih (history) kelimesi bile erkeğin tarihi sürecini ifade eder şekilde düşünölmüştür.

2.2. FEMİNİZM ÖNCESİNDE KADIN SANATÇILARIN DURUMU

Sanatçıların bir birey olarak ortaya çıkışı sanat eserinin zanaat olmaktan kurtuluşu Rönesans’la başlamıştır. Rönesans’la birlikte sanatçılar anonimlikten kurtulup eserlerine kendi imzalarını bu dönem itibarıyla attıklarını düşünürsek, Rönesans’tan önce kadın sanatçıların varlıklarının olup olmadığını bilmemiz oldukça güç olacaktır. Leon Battista Alberti’nin “On Painting (Resim Üzerine)” adlı eserinde bu dönemdeki sanatçı tipi erkek olarak tarif edilmektedir.⁴⁵ Bu tarihten itibaren erkeklerin yaptıkları sanat sürekli kabul görmesine rağmen kadınların sanatı yok sayılmıştır.

İnsanlığın, özellikle kadının, bilinçlenerek, kişilik kazanmasında, çağdaş bir toplum içinde yerini almasında, özgür ve dengeli kuşakları yetiştirmesinde yeğlenmesi gereken tutum, kadınlı erkekli tüm topluma uyum ve dinamizm getirecek, onu çağdaşlaştıracak bir eğitim anlayışı kapsamında olmalıdır. Feminizm, bu anlayış içeriğinde yapıcı bir anlam taşır.

Sanatçının toplumun bütünlüğüne katkısı, kuskusuz yapıtı aracılığıyla sağladığı yönlendirmesidir. Sanatçının yaratısal ve düşünsel gücünden kaynaklanan sanat yapıtı, sanatçının dışında, kendi basına varlığını sürdüren özgün bir bütündür. Yaratıcısının yargı ve değerlerini yansıtırken, onun yarattığı, fiziksel ve biçimsel öğeler kadar çağın manevi değer ve kavramlarını kapsar.

Sanatçının kimliği, sanat yapıtının oluşmasında önemli bir etkense de yapıt var olduğu andan itibaren sanatçısının dışına taşmakta, izleyicisinin algılaması ile varlığını sürdürmektedir. Onu, hepimizin üstünde, yaşı, cinselliği, sıradan özellikleri olmayan tanrısal bir kişi yaratmıştır. Ancak sanatçısının ve devrinin izlerini en başarılı bir

⁴⁴ Arat, 54.

⁴⁵ Dökmen, 132.

biçimle yansıtan başyapıt, kalıcılığı ile yaratıcısına ölümsüzlüğü kazandırır. Sanat yapıtını sanatçısının cinselliği ile tanımlamak ve özdeşleştirmek feminizm hareketi ile başlamıştır. Toplumsal ve politik bilinçlenmesiyle günümüzün kadın sanatçısı, tüm sanat tarihi kapsamında, başlangıcından bugüne kadar, büyük sanatçıların cinsiyetleri üzerinde durulmadan tanrısallaştırılmış olduklarını, ancak onların arasında kadın sanatçıların yokluğunu izleyerek, nedenleri üzerinde durmuş; sonuçta kadın sanatçıların varlığı ve değeri ile kendi sanatsal varlığını kanıtlamak için eylemlere girerek, kendi konumunu belirlemeye yönelmiştir.

Kadın bağımsızlığı konusunun politik bir platformda ilk kez 18. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da tartışılmasından bu yana, kadın sorun ve haklarının dünya yazınında dile getirilmeye başlanmasına karşın, resim sanatında sosyal gerçekçiliğin bütünlüğü içinde yansıtılması çok sonradır.

Politik bir kavram olarak feminizmin plastik sanatlarda vurgulanması 1960'ların sonlarında Amerikalı kadın sanatçıların, sanat ortamındaki yerlerini yeniden tanımlamak amacıyla giriştikleri hareketlerle ortaya çıkmıştır. Kadın sanatçıların eylemi, cinsellikleri nedeniyle ayrıma uğradıkları düşüncesinden kaynaklanarak, önceleri sanatları dışında, politik bir birleşme, bir protesto hareketi olarak başlamıştır. 1970'lerde çoğunlukla erkek jürilerin saptadığı yarışma ve bienalleri ile erkek yöneticilerin idare ettikleri müze ve galerileriyle, erkek sanat tarihçisi ve eleştirmenleriyle, sanat ortamını değiştirmeyi amaçlayan kadın sanatçılar, güçlerini sadece sanat yaparak değil, sanatlarını vurgulamak ve kabul ettirmek yolunda kullanmaktadırlar.⁴⁶

Feminizm hareketinin, kadının sanat ortamında güç kazanmasını sağlayan bir etken olduğu yadsınamaz. Sanatçı kadar sanat ortamının da uyarılması bu eylemlerle güçlenmiştir. Örneğin; 1970 Whitney Yıllık Sergisi'ne seçilen sanatçıların arasında kadın sanatçıların olması gerekenden az olusunu protesto eden Amerikalı kadın sanatçılar, onu izleyen yıllarda jüri ile katılımın artmasını sağlamış ve sanat ortamını sayıca ve nitelikçe artan müzeci, yazar ve eleştirmen olarak da etkilemişlerdir. Bugün, Mary Cassatt, Kathe Kollwitz, Susanne Valadon, Florine Stettheimer, Leonor Fini, Paula Moderssohn-Becker, Sonia Delaunay, Meret Oppenheim, Gabriele Münter,

⁴⁶ Arat, 58.

Louise Nevelson, Georgia O’Keeffe, Barbara Hepworth, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler gibi sanatçıların yanı sıra, Judy Chicago, Alice Neal, Frida Kahlo, Miriam Schapiro, Nancy Graves, Mary Miss, Judy Pfaff, Canan Senol, Şükran Moral, İpek Duben, Azade Köker, Nezaket Ekici gibi sanatçıların isimlerinin sanat dünyasında tanınması ve yerleşmesi bu eylemlerle olmuştur.⁴⁷

18.yy’da tüm sanat tarihinin akademideki erkeklerin elinde olmasına meydan okuyan bir kadın sanatçı tipi ortaya çıkacaktır. Bu başkaldırının ilk isimlerinden olan Engeline Kauffman o zamana değin plastik sanatların olmazsa olmazı çıplak kadın modelinden çalışmayı reddederek erkek ressamların sürekli çıplak kadın modelden çalışmalarını protesto etmiştir.⁴⁸ Kauffman kadar ses getirmese de 18.yy’da Fransız Adelaide Labille-Guiard ve Marie-Denise Villers dönemlerinin özelliklerini yansıtan başarılı eserler vermişlerdir.

19.yy’a gelindiğinde ise, Amerika Birleşik Devletleri’nde 1876 yılında düzenlenen “Philadelphia Centennial Exposition (Fledelfiya Yüzüncü Ulusal Sergisi)”, kadınların kültürel hayatlarında olmaları gereken yerler için mücadelelerin başlangıcı için dönüm noktası olmuştur. Bu serginin geliri, kadın sanatçılara yönelik bir kuruluşun açılması için kullanılması amacını taşımaktaydı.⁴⁹ Fakat özellikle radikal feministler kadın ve erkek arasını iyice aralayacağı ve kadın sanatının kurumsallaşacağı endişesiyle bu organizasyona şiddetle karşı çıkmışlardır. Her ne kadar plan amaca uygun hizmet etmemiş olsa da, kadınların erkek sanatçılardan farklı olduğu düşüncesini yerinde gösteren önemli bir adımdır.

2.3. 19.YY’DA ÖNCÜ FEMİNİST SANATÇILAR

19.yy’da kadın sanatçıların sayısında önemli bir artış görülmüştür. Sayıları kadar eserlerinin sanatsal nitelikleri de oldukça göz dolduran bu sanatçıların sırf kadın oldukları için yaptıkları sanatın sanat tarihçiler tarafından görmezlikten gelindiğine şaşırılmamak elde değildir. Mary Cassat ve Berthe Morisot 19.yy’ın öne çıkan önemli kadın ressamlarıdır. Her iki sanatçının eserleri incelendiğinde, tekniklerinin ve

⁴⁷ Dökmen, 143.

⁴⁸ Yasmine Ergas, *1970’lerde Feminizm*, Çev. Özden ARIKAN, Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, 191

⁴⁹ Beauvoir, 154.

konuları isleyiş biçimlerinin oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Cassat ve Morisot genellikle anne-çocuk figürlerinin yer aldığı kendi cinsiyetlerinin konularını ele almışlardır.

Bunun yanında sanat dünyasında kadın sanatçıların konumlarını sorgulayıcı roller üstlenmişlerdir. Birlikte kendi dönemlerinin erkek sanatçılarıyla bir araya gelip, toplantılar yaparak kadın sanatının erkek sanatından neyin farklı kıldığını tartışmışlar ve sorularına cevaplar aramışlardır.⁵⁰ Aynı dönemde Louisa May Alcott kadınların kariyer ya da aile arasındaki seçim yapma zorunluluklarından ve erkeklerin sadece seksüel farklılıklarından dolayı ayrıcalıklı olmalarını vurgulayarak bu sorunlara ışık tutmuştur.



Resim 2.1. Mary Cassatt “Banyo”, 1884.

İkinci Dünya Savaşı sırasında tüm eserleri yok edildiği için fazla tanınmayan Fransız heykel ve resim sanatçısı Maria Bashkirseff, Amerikalı empresyonist figür ressamı Cecilia Beaux, Paris Exposition Universelle sergisinde altın madalyayla ödüllendirilen Rus Anna Bilinska, Fransız empresyonistlerinden Marie Bracquemond ve

⁵⁰ Ergas, 200.

sıra dışı görünümüyle tanınan Fransız Rosa Bonheur 19.yy'ın önemli diğer feminist kadın sanatçılardan biridir. Bu sanatçılar arasında feminist kişiliğiyle dikkat çeken Rosa Bonheur, cinsel kimliğiyle de farklı olan bir sanatçıdır. Cinsel tercihi lezbiyenliğini hiçbir zaman saklamayan Bonheur, erkek gibi görünmekten hoşlanan bir kadındır.⁵¹ Bu yüzden de sürekli erkek kıyafetleri içerisinde kısa kesilmiş saçlarıyla ve elinde sigarayla dolaşırdı. Resimlerinde genellikle iyi işlenmiş anatomileriyle hayvan figürleri yer almaktadır. Kadın figürlerini yapmaktan hoşlanmadığı için insan figürü çalışsa dahi erkek modelleri tercih etmiştir.



Resim 2.2. Rosa Bonheur, “The Horse Fair”, 1852.

20.yy. kadın sanatçılar için önemli kabullenişlerin yüzyılı denilebilir. Artık kadın ve erkek sanatçı arasında büyük bir ayrımın olmadığı görüşü yaygınlaşmaya başlamıştır. Yeteneğin her ne şekilde olursa olsun, tüm alanlarda kabul göreceği fikri benimsenmiştir. Tabi bu düşünceye paralel olarak iyi sanatın cinsiyetler üstü olması gerektiği savunulmaya başlanmıştır. Fakat sorunların fark edilmesi yinede onları çözmeye yetmemiştir. Gerçekteki asıl sorun yine cinsiyetler arasında yani kadın ve erkek arasındadır. Kadın ve erkeklere verilen fırsat eşitliği hala kadınlar için olması gereken seviyede değildir. Çok az kadın sanat okullarına alınıyor ya da akademilerin

⁵¹ Ergas, 205.

üyeyi olabiliyordu.⁵² Sadece düzenlenen yarışmalı sergilere katılarak, erkek sanatçılarla birlikte resimlerin değerlendirilebilmesine fırsat tanınıyordu. Bunun dışında ne koleksiyoncular bu resimleri kendi koleksiyonlarına dâhil ediyorlar ne de halk tarafından görülebilecek şekilde sergilenme fırsatı bulabiliyorlardı.

Kadınlar sonunda eğitim ve öğretim hakkını elde etmelerine rağmen bu kez de sosyal çevrenin normlarıyla sınırlandırılıyorlardı. Fakat yinede erken dönemde yaşamış kadın sanatçılara göre daha iyi konumlara sahiplerdi. 20.yy'ın ilk on yılı içerisinde Avrupa'da kısa bir periyot içerisinde çeşitli sanat hareketleri görülmeye başlamıştır. Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstruktivizm, Dadaizm, Soyut sanat ve Sürrealizm gibi akımlar inanılmaz bir hızda çeşitlilik göstermiştir.⁵³ Ayrıca fotoğraf ve sinemanın gelişmeye başlaması bu sanat hareketlerinin oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Modernizmin egemen olduğu 20.yy'ın başlarında bilinçli bir dizi pratik, sanatsal üretim ve eğitimin yaygınlaşmasıyla çok yakından ilgili "avangard" akımların ortaya çıkması, az çok sanat eğitimi alma şansını yakalamış bir kadın sanatçılar kuşağının ortaya çıkmasıyla aynı zamana rastlamıştır. Paris Ekolü bohemyasının içinde her şekilde yer almış Suzanne Valadon, bir kadının ne ölçüde sömürüldüğünü göstermek için iyi bir örnektir. Ya da 19.yy'ın sonunda küçük bir bataklığa benzeyen Worpsede kasabasından döneminin erkek ressamlarını bile gölgede bırakacak modernist resimleriyle Paula Modersohn-Becker anlatılabilir. Kesinlikle unutulmaması gereken hatta Ekspresyonizmin en ekspresif sanatçısı olarak düşünülen Berlin'li Kathe Kollwitz bir başka büyük kişiliktir. Kadının doğayla ilişkilendirilmesi, doğadaki görünümleri, kadınların içgüdüsel, gizemli, cinsel ve yıkıcı yönleriyle birlikte ele alınması Georgia O'Keeffe ve Emily Carr'ın resimlerinde kendini gösterir.⁵⁴

⁵² Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011, 345

⁵³ Huntürk, 232.

⁵⁴ Huntürk, 241.



Resim 2.3. Kathe Kollwitz, Selbstbildnis, 600x450, 1945.

Modernizmin ilk evrelerinde feminist eleştirmen ve sanat tarihçilerinin dikkatini giderek daha fazla çeken bir başka yön ise bu dönemin erkek sanatçılarının kadın bedenine yükledikleri cinsel ve erotik anlamlardır. Biçimsel anlamda modern sanatın yönlendirmesiyle oluşan resim ve heykeldeki figürler, kadın biçimine erotik temelli saldırılar uygulamışlardır. Manet ve Picasso'nun fahişeleri, Gauguin'in ilkelleri, Matisse'nin çıplakları örnek niteliğinde çalışmalardır. Renoir'dan Picasso'ya kadar birçok modern sanatçı, sanatsal yaratıcılıklarını erkek cinsel enerjisiyle birleştirerek modelleri olan kadın figürlerini güçsüz ve cinsel bakımdan boyun eğer biçimde sunarak cinsel olanla sanatsal olanı kaynaştırmışlardır.

Carol Duncan, bu durumu işlediği, "Öncü Resimde Ergenlik ve Erkeklik" adlı makalesinde Fouve'lerin, Kübistlerin ve Ekspresyonistlerin çalışmalarında cinsel yaklaşımları ele alarak cinsel ve toplumsal bir sonuca varır: "*Demek ki bir Vlaminck'in, Van Dongen'in ya da Kirchner'in toplumsal bakımdan radikal iddiaları kendi içlerinde çelişkilidir. Onların resimlerine bakılırsa sanatçının özgürleşmesi başkalarının egemenlik altına alınması anlamına gelmektedir; Onun özgürlüğü başkalarının özgür olmamasını gerektirmektedir. Bu resimlerin ima ettiği kadın erkek ilişkisi kadınların belli erkek ilgilerinin nesnesi durumuna indirgenmesi kurulu toplumsal düzene karşı*

çıkmak söyle dursun, kapitalist toplumun temel sınıf ilişkilerinin cinsel bir düzeyde cisimleşmesi anlamına gelir.”⁵⁵

Ayrıca Carol Duncan “Bir Erkek Dünyası” adlı eserinde söyle diyor: “*Modern sanat tarihi çok açık ve ustaca, erkeklere ayrıcalık tanıyacak biçimde inşa edilmiş bir yapıdır. Kadınların sanat tarihinden dışlanmasına neden olan sadece önyargılı müze idarecileri (ki bunlar diğer kimselerden daha fazla önyargılı olmaz) değildir. Kadınların, kadın olarak sanat ortamında bir yere sahip olabilmek için böylesine güçlü otoriter bir geleneğe karşı koymaları kolay bir iş değildir. Tüm sanat dünyası, sanat okullarıyla, eleştirmenleriyle, satıcılarıyla erkek sanatçılar dışında her şeyin varlığını yok sayacak bir şekilde yapılanmış” olduğunu belirtmektedir*”.⁵⁶

Özellikle çıplak kadın figürleriyle yoğun bir şekilde çalışan ilk kadın sanatçılardan Suzanne Valadon ve Paula Modersohn-Becker’in resimleri ilk bakışta bu tip konfigürasyonlar uygun görünse de aslında benzerlik sadece çıplak olmasıyla kalmaktadır. Özellikle Valadon’un resimleriyle karşılaşan sanat eleştirmenleri, onları sanki erkek sanatçı elinden çıkmış gibi algılamışlardır. Resimlerin sahibinin bir kadın olduğunu öğrendiklerinde ise Valadon’u erkeksi bir kişiliğe sahip olarak nitelendirmişlerdir. Dönemin eleştirmenlerinden Bernard Dorival, Suzanne Valadon için kadın ressamlarının en erkeksi ve en büyüğü sıfatını kullanmıştır.⁵⁷ Dorival’a göre Valadon’un sanatını üstün kılan erkeksi olmasıdır. Görüldüğü üzere kadının yaptığı sanat eserini ancak erkek bakış açısını yansıttığı için değerli bulan Dorival, söz kadın sanatını yorumlamaya gelince sanatın cinsiyetinin olmadığını söyleyerek kendi içinde çelişkiye düşmüştür.

Suzanne Valadon, 1867 yılında çamaşırcı bir kadının gayri-meşru çocuğu olarak dünyaya gelmiş, çok genç yasta sirklerde trapezci olarak çalışmış, ayağı sakatlanınca trapezciliği bırakmıştır. On yedi yaşından itibaren Paris Ekolü adı verilen Paris’in kenar mahallelerinde yan yana dizilmiş barakalarda sanat çalışmalarını icra eden resamlara modellik yapmıştır.⁵⁸

⁵⁵ Whitney Chadwick, “Bağımsızlar”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 63, İstanbul 1996, 171.

⁵⁶ Aliye Yılmaz, “Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı”, *Cumhuriyet Dergisi*, 28 Mayıs 2000, 43.

⁵⁷ Huntürk, 232.

⁵⁸ Ergas, 212.

Valadon, modellik yaparak sanat dünyasına dahil olmuş ve daha sonra izlenimlerinden yararlanarak resim çalışmalarına başlamıştır. Valadon'un resim yapmaya başlaması eğitimden ziyade rahat ve cinsel özgürlüğü olan modellik yoluyla gerçekleşmiştir. Modellik deneyimiyle gözlemlerini bir araya getirerek oluşturduğu resimlerinde, eleştirilenlerin aksine erkek bakış açısından ziyade kadın duyarlılığı vardır. Resimlerinin çoğunda çıplak modeller bir ev ortamında herhangi bir ev halinde resmedilmiştir.



Resim 2.4. Suzanne Valadon, “Oyuncak Bebekli Küçük Kız”, 1897.

Oysa bu dönemin erkek sanatçıları kadının çıplaklığını diğer tüm objelerden yalıtılmış durumda göstermişlerdir. Resim 2.3. de, Valadon'un kız kardeşi ve yeğenini betimlediği “Oyuncak Bebekli Küçük Kız” adlı resimde sanatçının kadın duyarlılığı görülmektedir. Kadının duyarlılığı, siyah giyimli kadının içgüdüsel davranış olarak resmedilmiştir. Çıplak bedene doğru yüz ifadesinin sıradanlığı kadın bedenine yönelik doğal bir alışkanlığı gösteriyor. Küçük kızın esnek dönüşü, kadın doğasındaki, utangaçlığı ortaya koyuyor.

Ekspresyonizm akımı içerisinde yer alan Paula Modersohn-Becker ve Kathe Kollwitz, Modernizm ile toplumsal gerçeklik arasındaki çatışmayı en açık şekilde resmeden kadın ressamlardır. Fransız modernizmi ile Worpse de ressamlarının

sanatsal ve toplumsal tutuculuğunun etkisinde kalan Modersohn-Becker, bu etkileşimi nesneleştirerek resimlerine aktarmıştır. Kollwitz ise, kendisini topluma ve toplumsal sorunlara aday bir sanatçıdır. Bu yüzden dönemin ezilen kesim insanların resimlerini yapmıştır. Özellikle o döneme kadar fazla tanınmayan ve kullanılmayan baskı-resim tekniklerini kullanması, el ilanları ve posterler yapması sanat tarihçileri tarafından Kollwitz'in resimlerini propaganda ve siyasi amaçlı bulunarak reddedilmesi ya da makbul görülmemesi yanılığısına dönüşmüştür.⁵⁹

1876 yılında Dresden'de doğan Alman ressam Modersohn-Becker, resme karşı ilgisinden ötürü ilk sanatsal eğitimini ailesinden almış, sanata karşı profesyonel yaklaşımının artmasıyla 1897 yılında Kuzey Almanya'daki Worpswede sanatçı topluluğuna katılarak, Fritz Makensen'le çalışmaya başlamıştır.⁶⁰ Worpswede ressamları genellikle doğa ve köy yaşamının ilkel basitliği ve saflığını resmetmişlerdir.

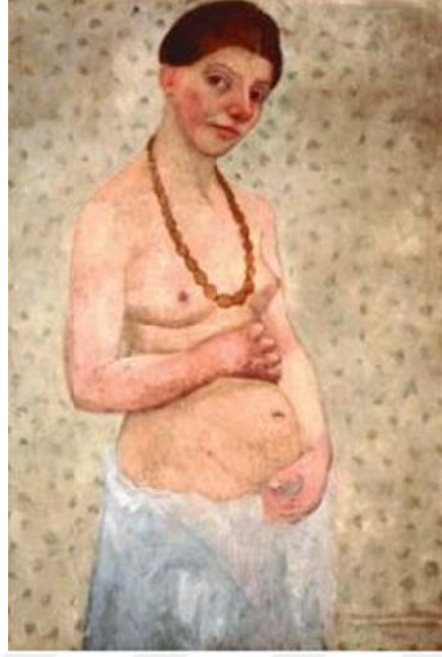
Yapıtlarında grubun diğer üyelerinin aksine doğa ve atmosfer görünimleri yerine marjinal insan figürlerini kullanmayı tercih eden Modersohn-Becker, figürleri yalın ve karakteristik özellikleriyle betimlenmesinden yana olmuştur. Resme karşı duyduğu çocuksu coşku onun dramatik vurgulardan uzak kalmasına yol açmış, resimlediği konuların olanca gerçekliği ve saflığıyla ön plana çıkmasına neden olmuştur.

Modersohn-Becker'ı farklı kılan bir başka özelliği de sanatın geleneğine karşı çıkarak kadın sanatçıların erkek meslektaşlarından farklı olarak kendi cinsel ve kültürel kimliklerini son derece açık bir biçimde görünür kılmalarına bir başlangıç oluşturmasıdır.

Tıpkı Kathe Kollwitz gibi özellikle anne ve çocuk temaları üzerinde yoğunlaşmış, analığın kutsal ikonunu ön plana çıkarmak adına orantı ve perspektif kurallarından vazgeçebilmiştir. Modersohn-Becker'ın yapıtlarında evlilik, analık ve sanatın birbirine olan karşıt duyguları görülmektedir. Analık hissine karşı gelenekselci bir duyarlılık ve samimiyet taşıyarak, sanatta gelenekselciliğe karşı çıkmış, modernist bir tavır içerisinde her iki konuyu kaynaştırmıştır. Otoportre Resim 2.4.de olduğu gibi, modernizmin profesyonel etkilerinin yanında bir kadın olmanın tüm naifliği ve arınmışlığı hissedilmektedir.

⁵⁹ Tomur Atagök, *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir*, YKY, İstanbul 2010, 20.

⁶⁰ Atagök, 23.



Resim 2.5. Paula Modersohn-Becker, “Otoportre”, 1906

Modersohn-Becker’in doğum yaptıktan kısa bir süre sonra ölmesi, idealleştirilmiş analıkla doğumun biyolojik gerçekleri arasındaki uçurumu ironik bir şekilde sergiler. Buna karşın Kathe Kollwitz’in kadın ve çocuk tasvirleri çocuklarını kaybetme endişesi sonucu oluşmuştur.

Döneminin devrimci ruhunu temsil eden Kathe Kollwitz, hem sanatçı hem de kadın oluşu nedeniyle yaşadığı toplumun sosyo-kültürel sıkıntılarına çözüm getirmede sanatını kullanmıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı tahribatlar sonucu K.Kollwitz, feminist hareketleri, barışseverliği, işçi sınıfı mücadelelerini konu olarak eserlerine yansıtmıştır. K. Kollwitz hem kendi dönemine hem de daha sonraki süreçlere ışık tutarak, toplumsal aydınlanmanın önemli temsilcisi olmuştur. Alman Dışavurumcusu olarak değerlendirilen sanatçı, özellikle baskı resimde çok önemli eserler ortaya koymuş ve ayrıca birçok desen, afiş, bronz heykel çalışmaları da yapmıştır. Bu çalışmalarında ele aldığı başlıca konular arasında; İşçi sınıfı mücadelesi, Otoportre, Kadın portreleri, Nü, Anelik ve Çocuk ilişkisi, Çocuklar, Kadın, Kürtaj reformu, Sevgi, Savaş, Barışseverlik, Oğlunun ölümü, Açlık Yoksulluk ve Ölüm temaları gelmektedir.⁶¹

Kathe Kollwitz, anlatımını en iyi ve çarpıcı olarak ifade edebilmek için eserlerinde çoğunlukla farklı teknikler uygulamıştır. Mesela işçi sınıfı lideri olan Karl

⁶¹ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Yay., İstanbul 2012, 43.

Liebkecht'in zalim bir şekilde öldürülüşünü daha iyi anlatabilmek için ağaç baskı tekniğini kullanmıştır. Afişlerinde ise yazı kullanması nedeniyle taşbaskıyı tercih etmiştir. Daha detaya yönelik illüstratif çalışmalarında ise gravür tekniğini uygulamıştır.⁶²

Savaş dönemindeki duygu yoğunluğunu en iyi yansıtan sanatçılardan bir olan Kathe Kollwitz, toplumsal içerikli resimler yapmıştır. Kollwitz, savaş karşıtı sol görüşlü bir sanatçıdır. Savaşın karşısında yer alan tavrının yanında, işçi kesiminin ağır şartlar altında ezilmesini protesto eden bir dizi baskı resim yapan Kollwitz, sosyalist komünizmi desteklemekteydi. Doktor olan eşi ile birlikte Berlin'in varoş kesimlerinde bir mahallede, yoksul insanlara yardım etmek amacıyla yaşıyordu. Kollwitz'in özellikle anne ve çocuk teması üzerine yaptığı resimler, sanatçının kadın olmasının da verdiği bir duyarlılıkla yapılmıştır. Sanatçı ifadeyi güçlendirmek adına zaman zaman biçimi bozmaktan çekinmemiştir.



Resim 2.6. Kathe Kollwitz "Ölü Çocuklu Anne", 1903, Berlin



Resim 2.7. Kathe Kollwitz "Bir Kadının Ölü Alacağı", 1934 Gravür Baskı. Litografi, National Gallery of Art-yorum

⁶² Atagök, 23.

Kathe Kollwitz'in toplumsal içerikli çalışmalarının ilk örneklerinden olan “Ölü Çocukla Kadın” adlı eseri, dönemin annelik ve kurtaj sorunlarına dair en iyi dile getirilmiş bir çalışmasıdır (Resim 2.6).

Bu çalışmasında çocuğunu kaybeden kadının, her şeye rağmen vahşi görünümüyle güçlü olduğu vurgulanmaktadır. Elleri yaşlı ve buruşuk, ama kolları ve bacakları adaleli olarak tasvir edilen eserde ışık oyunuyla ifade daha da çarpıcı hâle getirilmiştir. Gölgede kalan kadının elindeki çocuğun yüzü yukarı doğru ve ışığa yönlendirilerek, masumiyeti öne çıkarılmıştır.

Kathe Kollwitz, mitleştirilmiş bereket sembolü kadın figürleri yerine sıkıntılardan ötürü kadınların kendi çocuklarına bakmalarını engelleyen sefalet durumlarını da işlemiştir. Bir dizi taşbaskı çalışmalarında ve diğer birçok yapıtında yeterince beslenemediği ve sefalet içinde yaşadığı için gebeliklerinin ve anneliklerinin keyfini yaşayamayan anne ve çocukları resmetmiştir. “Kurtulanlar” adlı eserinde, savaş sonrası kurtulmayı başaranlar arasında çocuklarını koruma altına alan bir annenin taş baskı resmi görülmektedir. (Resim 2.7). Tüm figürlerin yüzlerinde acı, endişe, korku ve sefaletin izleri okunmaktadır.



Resim 2.8. Kathe Kollwitz, “Kurtulanlar”, 1923.

Kathe Kollwitz, sosyalist feminist ve barış yanlısı bir yaklaşımla mükemmel tekniğini kullanarak olgun eserler üretmiştir. Özellikle kadın sanatına ilişkin gelişmelere katkıda bulunmak amacıyla 1913 yılında Berlin’de “Kadın Sanat Birliği”ni kurmuştur.

1891 yılında doktor olan Karl Kollwitz ile evlenerek Berlin'in kenar mahallelerindeki insanlara tedavi ve yardım hizmeti vermişlerdir.⁶³

Resimlerindeki keskin dışavurumcu ifadelerini de genellikle yerleştiği yerin etrafındaki sanayi ve dokuma işçilerinin yaşamlarını gözlemlemesi sonucu oluşturmuştur. Resim sanatçısı Max Klinger'in oyma baskılarından Fransız yazar Emile Zola'nın gerçekçiliğinden etkilenerek işçi kadınlardan yana toplumsal konulu oyma ve taş baskı resimler yapan Kollwitz, 1895-97 yılları arasında Silesia'lı işçilerin çektiklerini yansıtmak için "Dokumacıların İsyanı" adlı taş baskı serisini gerçekleştirmiştir.(Resim 2.8). Özellikle siyah-beyaz baskılardaki kasvet, Kollwitz'in ifadeciliğini daha da güçlendirmiştir. Kesin çizgiler ve biçimlerle dokuma işçilerinin sefalet dolu yaşam ve çalışma koşullarına olan tepkisi güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Sanatçının "Dokumacıların İsyanı" serisi o kadar iyi ifade edilmiştir ki, dönemin bakanı tarafından altın madalya ile ödüllendirilmesi için önerildiğinde, bu ödülün verilmesine resimlerin politik olduğu gerekçesiyle engel olduğu bilinmektedir.⁶⁴



Resim 2.9. Kathe Kollwitz, "Dokumacıların İsyanı Serisi'nden", 1895-97.

⁶³ Atagök, 23.

⁶⁴ E.H Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, 566.

Tıpkı Suzanne Valadon gibi sanatla olan ilişkisine dönemin ressamlarına modellik yaparak başlayan Gwen John'da (1876-1939) feminist sanat tarihçilerinin araştırmalarına değin tanınmamış diğeri bir kadın ressamdır. Gwen John'un modelliğini Valadon'dan ayıran fark ise, John'un genellikle kadın resamlara modellik yapmasıdır.⁶⁵ Gwen John'un, resim sanatına ilgi duymasında ünlü heykeltıraş Auguste Rodin'in de payı vardır.

Gwen John, ne sanatın kuramsal yönleriyle ilgilendi ne de bu sanat akımlarına katıldı. O daha çok bazılarının modellik de yaptığı Rodin, Puvis de Chavanne, Vuillard, Bonnard, Modigliani ve Rouault'un resimlerinden etkilenmiştir. Resimleri bu sanatçıların çalışmalarına yüzeysel bir benzerlik gösterir. Fakat resimlerinin kuru yüzeyleri, kısıtlı renk kullanımı ve motifli fırça çalışması John'u Fransız modernistlerinden çok Londra'daki Camdenton Grubuna yaklaştırır. Yakından tanıdığı konuları seçmesi Slade'de edindiği deneyimlere dayanır. Tonların baskı altında tutulduğu, formal bir düzenlenişe sahip resimleri güçlü duygusal tepkiler doğurur. Gwen John'un resimleri ele alındığında genellikle figürlerini kadın olarak seçtiği gözlenir.



Resim 2.10. Gwen John, “İyileşen Hasta” 1923-24.

⁶⁵ Bozkurt, 44.

John erkek ressamların tercih ettiği çıplak modelden çalışmayı reddederek, kadınlarını giyinik olarak resmetmeyi yeğlemiştir. Resim 2.10.'da görüldüğü üzere kadınlarının yüzlerinde tıpkı Rönesans resimlerinde rastladığımız mistik ifade hâkimdir. Minimum form, minimum renk resimlerinin genel karakteristiğidir. Gwen John'un feminist sanat tarihindeki önemi yeteneğini kendi çalışmalarında birleştirmek yerine modellik yaptığı aynı zamanda sevgilisi olduğu Rodin'e katmasından gelmektedir. John'un Rodin'le ilişkisi John'un sanatının önüne geçmiştir.⁶⁶ Bu yüzden John'u toplumdaki destek görmediği için yeteneklerini kendisinden daha deneyimli bir erkeğe katarak yapıtları zarar görmüş diğer kadınlarla değerlendirmek gerekir.

Gwen John'un Rodin'le ilişkisi ise, aynı ölçüde yoğun olmakla birlikte aynı çalışma alanını paylaşma zemininde oynanan bir oyun değildi. Kendini “küçük bir ızdırıp ve arzu parçası” olarak betimleyen ve gitgide resimden soğuyan John, gene de çalışmalarını bütünüyle bırakmamış, Paris'deki ilk on yılında sayısız çizim ve en az bir düzine tablo yapmıştır. Gwen John'un düşüncelerle dolu adanmış yaşamı, Onu kendi zamanının kadınlarının çoğuna dayatılan toplumsal yükümlülüklerden büyük ölçüde kurtarmış olsa da eleştirmenler onun yapıtlarında “özünde kadını” bir öge aramaya devam etmişlerdir.⁶⁷

Rodin'in stüdyosuna 1883 yılında asistan olarak giren ve onun modeli, sevgilisi ve çalışma arkadaşı olmanın yanı sıra kendi çalışmalarını da sürdüren heykeltıraş Camille Claudel gibi Gwen John'da yaratıcı yaşamının başkalarının gözünde Rodin'inkiyle birleştiğini gördü. Claudel'in 1880'lerde 1890'ların başında Rodin'e sağladığı yardım onun olağanüstü bir üretkenliği olduğu mitinin sürmesini sağladı ve bütün bu yıllar boyunca Claudel'in yaratıcı çalışmalarının büyük bir kısmı Rodin'inkilerden ayırt edilmeyi bekledi. Bir erkeğin bir kadının sanatına ne kadar engel olduğuna belki de en iyi örnek Camille Claudel ve Rodin ilişkisidir. Camille, 1890'larda yeteneği fark edilmiş ve sanat çevrelerince saygı gören bir kadın sanatçı olmuştur. Claudel'in heykelleri ne kadar sağlam ve mükemmelse Rodin'le olan ilişkisi o kadar kötüye gitmiştir. Rodin'in kanatları altında olmayı reddeden Camille, 1898'de Rodin

⁶⁶ Gombrich, 453.

⁶⁷ Whitney Chadwick, “Bağımsızlar”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 63, İstanbul 1996, 178.

tarafından terk edilince asıl bunalımlı dönemi başlamıştır.⁶⁸ Fakat çok zor geçen bu dönem Camille'nin en iyi eserlerini yaptığı dönemdir.(Resim 2.11).



Resim 2.11. A. Rodin, “Danaide”, (Model: C.Claudel) 1889-90.

Claudel'in eserleri o kadar iyi hale gelmiştir ki, Rodin'in heykelleriyle karıştırılabilmektedir. 1898 yılından itibaren ilişkisinde yaşadığı sıkıntılar, aynı zamanda kadın olduğu için sanat çevrelerinin baskıcı tavrı, zaten çok sağlam olmayan ruhsal durumunu iyice bozmuştur. 1906 yılında pek çok heykelini parçaladığı ve paranoya belirtileri gösterdiği için ailesi ve Rodin'in isteğiyle akıl hastanesine kapatılmış ve otuz yıl boyunca burada kapalı kalarak hayata veda etmiştir.

Bir sanatçıya verilebilecek en büyük ceza bu olmalıdır. Otuz yıl boyunca çamura, taşa, heykele dokunmadan geçirmek korkunç bir sondur. Ailesi için fazla özgür, başına buyruk olduğu için tehlikeli olan Camille'nin asıl tehlikesi, Rodin için geçerliydi. Çünkü Rodin'in yaptığı heykellerin bir kısmının Camille tarafından yapıldığı söylentisi her tarafa yayılmıştı. Camille, Rodin için bir ilham perisinden ziyade tehlikeli bir rakibe dönüşmüştür.

Gwen John'un çağdaşı Georgia O'Keeffe, 1920'lerin başında gelecek vadeden bir sanatçı olarak kendini göstermiştir. Georgia O'Keeffe, kadınlık mitini sanatıyla birleştiren önemli öncü ressamlardan biridir. 1920 yılı kadınlara yönelik daha özgür bir ortamın oluştuğu ve sanat okullarına daha fazla kadının alındığı bir döneme

⁶⁸ Chadwick, 287.

rastlamaktadır. Bu elverişli durum O’Keeffe’nin kendisini göstermesi için iyi bir fırsattı. Georgia O’Keeffe, çiftçi bir ailenin ikinci çocuğu olarak Amerika’nın Wisconsin Eyaleti’nde dünyaya gelmiştir. Çocukluğu ve gençliğini geçirdiği bu doğal ortam O’Keeffe’nin resimlerinin temelini oluşturmuştur. Fakat Georgia O’Keeffe’nin kendisine sorulursa böyle bir ilişkilendirme olmadığı konusunda ısrarlıdır.⁶⁹ Ona göre yoğun iş temposu içinde insanların bir çiçeğin tüm ayrıntılarını inceleyecek vakitleri yoktur. Kendisi bu görevi üstlenerek, kırları ve çiçekleri insanların ayağına getirdiğini söylemektedir.⁷⁰ Bir an için tek nedenin bu olduğunu düşünecek olsak bile neredeyse tüm resimlerde aynı ilişkilendirme gözümüze çarpmakta, yoğun renklerin kullanıldığı biçimlerin karmaşasından damıtılmış bu arı renklerden oluşmuş resimler, bizi yine kendi düşüncemize yöneltmektedir. 1974-79 yılları arasında Judy Chicago’nun oldukça ses getiren “Akşam Yemeği Partisi” adlı çalışmasında O’Keeffe’nin ve çalışmalarının simgesi olarak bir beyin içerisinde bir vajina girişi şekli düşüncemizde yanılmadığımızın bir göstergesidir.

Özellikle Freud’un bilinçaltı analizinden etkilenerek çiçek şekillerini kadın vajinası şeklinde betimlemiştir. (Resim 2.12, Resim 2.13).



Resim 2.12. Georgia O'Keeffe Jack-in-the-Pulpit No. IV”, 1930, Alfred Stieglitz Koleksiyonu



Resim 2.13. Georgia O'Keeffe Like a Georgia O'Keeffe”, Alfred Stieglitz Koleksiyonu

⁶⁹ Atagök, 27.

⁷⁰ Gombrich, 465.

O’Keeffe’nin asıl yükselişi 1916 yılında Alfred Stieglitz’le tanıştığı zamana denk düşer. Stieglitz’in, 1919 yılından itibaren O’Keeffe ile birlikte yaşaması, O’Keeffe’nin sanat çevrelerince zarar görmesinin önüne geçmiştir. Alfred Stieglitz,⁷¹ büyük sergilerin düzenleyicisi ve organizatörü olan ve aynı zamanda fotoğraf sanatıyla ilgilenen sanat çevrelerinde saygı gören bir kişiydi. O’Keeffe’nin resimlerine olan hayranlığını her zaman dile getirmiş, sanat çevrelerince söylenen “*Stieglitz olmasa O’Keeffe’nin adı duyulamaz*” yorumlarına karşı Stieglitz; “*Kadınlar yalnızca bebek üretebilir, diyor bilim adamları. Ben de diyorum ki, kadınlar sanat da üretebilir, Georgia O’Keeffe bunun kanıtı*”,⁷² sözleriyle cevap vermiştir. Bir kadın sanatçının bir erkek sanatçı tarafından takdir edilmesinin ifadesi olan bu sözlerin ardından Stieglitz Georgia O’Keeffe’nin katıldığı bir başka serginin afişinde şu ibareyi yazdırmıştır: “*O’Keeffe’yi Stieglitz’in koruması altında gibi gösteren, Onun hatırı sayılır yeteneğini “özünde kadınısı” diye niteleyen bu kadınsılık ideolojisi, erkek otoritesine ve erkek vekâletine meşruiyet verir ve bu yanlıştır.*”⁷³

O’Keeffe, yıllarca resimlerinin cinsler arasındaki duygusal farklara dayanan bir cinsiyet ayrımı fikrine örnek gösterilmesini yaşamak zorunda kaldı.⁷⁴ Bu ilişkilendirmeyi erkekler ailenin devamını sağlamak için çaba gösteren akılcı yaratıklar, kadınlar ise biyolojik doğaları gereği içgüdüsel, sezgisel ve dışavurucu duygularının egemenliği altında kalan yaratıklardır. Tabii böyle bir düşünce yapısına sahip çevrelerin, O’Keeffe’nin resimlerinin cinsiyetler üstü olarak algılamasını beklemez. Ne kadar iyi resim yaparsa yapsın, özgür kadının ideal örneği olarak görülsün kadın olması gerçeği yapıtlarının eleştirel değerlendirilmesinin önüne geçmiştir.⁷⁵ Elbette O’Keeffe’nin resimlerinin oluşumunda kadın olmasının etkeni vardır. Fakat resmin mükemmel tekniği ve içeriğinden ziyade, sanatının kadın olmasının gerisinde yer alması yüzyıllardır yapılan bir hatanın devamıdır.

1920 ve 1930’larda baş gösteren Sürrealizm, kadın ve kadın yaratıcılığı fikrini hiç olmadığı kadar yüceltmıştır. Modernist hareketler içerisinde kadına en geniş ve en karmaşık rolü Sürrealist akım vermiştir; Birinci Dünya Savaşı sonrası mahvolmuş

⁷¹ Atagök, 29.

⁷² Chadwick, 180.

⁷³ Chadwick, 183.

⁷⁴ Atagök, 54.

⁷⁵ Huntürk, 432.

Fransa'nın geleceği alınabilecek tedbirlere bağlıydı. Bunun için Fransız Hükümeti ülkenin nüfusunu yeniden eski sayısına ulaştırmak için acil eylem planlarını uygulamaya koydu. Hükümet kadınlardan doğum sayılarını artırmalarını istiyor ve “*Fransa'nın kaderi, geleceği aileye bağlı*” sloganıyla kadınların vatansever duygularını harekete geçirmeye çalışıyordu.⁷⁶ Sonraki yıl kürtajın ve doğum kontrolünün değil, uygulanmasını savunulmasını dahi yasaklayan bir yasa çıkartıldı. İşte tam da bu dönemde, 1919 yılına kadar orduda çalışmış daha sonra terhis edilerek Paris'e dönmüş Andre Breton ortaya çıkmaktadır. Breton'un tek amacı ise kadınlardan istenen bu fedakârlıkların önüne geçmek olmuştur.

Andre Breton gibi diğer Sürrealistler, sarsıcı ve şaşırtıcı bu sanatın oluşumu için sevilen bir kadınla yola çıkmaları gerekliliğini savunmuşlardır. Ancak bu şekilde savaşın yoldan çıkardığı kültürlerine tepkilerini dile getirebileceklerine inanmışlardır. Tüm bu nedenlerden ötürü 1924 yılında Birinci Gerçeküstücü Bildirge yayınlanmıştır. 1930'larda gerçeküstücü harekete birçok kadın sanatçı katıldı. Bunun nedeni gerçeküstücülüğün anti-akademik bir tutumu olması ve kişisel gerçekliğin egemenliğindeki bir sanatı onaylamasıydı. Ne var ki bu kadınlar kendilerini erkeklere ait bir yaratıcı çevreyi onaylayıp tamamlamalarının beklendiği ve özne/nesne kutupsallıklarının kadınlara yönelik şiddetli saldırılar yoluyla mecazi olarak ortadan kaldırıldığı bir bağlamda, sanatta olgunlaşmak için mücadele ederken buldular. Bu durumda, kadınların çoğunun gerçeküstücü hareketten ayrılıp bağımsızlıklarını ilan etmesinde şaşılacak bir şey yoktu.

Gerçeküstücülüğün belki de en önemli fonksiyonu sanatçısının kendi duygularını cisimleştirerek sunmasıdır. Böylece resmin yaratıcısının iç dünyasına ait çözümlmelerine ulaşarak yaşadıklarının yanında o anda neler hissedildiğini algılanabilmesinin belgelerine ulaştırılabilir. Tıpkı Frida Kahlo'nun 1932 yılında yaptığı “Henri Ford Hastanesi” resminde olduğu gibi (Resim 2.14).

⁷⁶ Gombrich, 421.



Resim 2.14. Frida Kahlo,“ Henry Ford Hastanesi”, 1932.

Resimde Frida Kahlo, bir hastane karyolasının üzerinde, gözyaşları içerisinde yatmaktadır. Bebeğini düşürmesi sebebiyle meydana gelen kanama, beyaz çarşafı kanlar içerisinde bırakmıştır. Eliyle tuttuğu altı kırmızı ipin her birinin diğer ucunda, bebeğini düşürmesine neden olan ve düşük sebebiyle kendisinde meydana gelen kırılmanlığı temsil eden imgeler bulunmaktadır. Bu imgeler kaybettiği bebeğin fetüs hali, sorunlu üreme organlarının anatomik heykeli, kaza yüzünden omurgasına takılan ve bebeğini düşürmesinin de sebeplerinden biri olan platin destek, üro-genital bölgenin iskeleti, kırılmanlığını ifade eden solgun mor çiçek ve bebeğini düşürdüktan sonra kendisini tıpkı onun gibi hissettiği salyangozdan oluşmaktadır. Bu resimle birlikte Kahlo'nun bebeğini kaybettiğini ve kaybedişle birlikte hissettiği ruhsal sıkıntılarını, tedirgin edici yalnızlık hissi içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Kadın sanatçılar, gerçeküstücü kuram ve manifestoların dışında kaldıktan sonra daha olgun eserler vermeye başladılar. İşte bu dönemde kadın ve erkek gerçeküstüçülerin farklılıkları yaptıkları eserlerden görülmeye başlanmıştır. Özellikle Salvador Dali'nin eserlerinde olduğu gibi halüsinasyon ve cinsel içerikli resimlerin yerine fantezi ve büyüsel konuların işlendiği kendi iç dünyalarını yansıtan resimler

yapmışlardır.⁷⁷ Aynı zamanda bilimsel araştırmaları benimsedikleri resimler de yapmışlardır. Sanat eğitime önem vererek, anti-akademik olanı değiştirmişlerdir. Bu dönemdeki sanatçıların titizlikle işlenmiş bilimsel fantezileri, kadının bilim ve sanat dünyasındaki yerini değiştirmiştir.

2.4. POSTMODERN SANAT

Postmodern teriminin 1940'lı ve 1950'li yıllarda yeri geldikçe yeni mimari ya da şiir biçiminde betimlemek üzere kullanılmasına karşılık, 1960'lı ve 1970'li yıllara dek postmodern terimi, kültür teorisi alanında modernizmden sonra gelen ve/ya modernize karşı çıkan eserleri betimlemek için yaygın bir şekilde kullanılmamıştır. Bu dönem boyunca birçok kültür ve toplum teorisyeni modernizm kültüründen radikal kopuşları ve yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını tartışmaya başlamıştır.⁷⁸

Postmodernist yapıt sıradan, gündelik olan etrafında oluşmaktadır ve bu nedenle eklektisizm yapıtın kurucu ögesi durumundadır. Kaynak ve üslup olarak yaratılan çeşitlilik, çok katmanlılık, toplumda yaşanan teknolojik gelişmelerin büyük oranda etkisinde ve bu eğilimlerin dolayımında oluşmaktadır. Yaşanan değişim ve gelişimler yüksek kültür ve alt kültür olarak bilinen yapılar arasındaki mesafeyi oldukça birbirine yaklaştırmış ve sanatta bunları birbirine karıştırmış, melezleştirmiş, estetik sınırlar yok edilmiş görünmektedir. Sanatın çalışma alanı, reklam, televizyon imgeleri, günlük yaşam parçaları, cinsellik, soykırım gibi oldukça değişken ve genişlemiş durumdadır. Her şey sanatın konusu olabildiği gibi, her türlü malzeme de klasik anlayışın aksine yüzey üzerinde aynı anda var olabilir, farklı anlamlarla izleyicinin karşısına çıkabilir. "Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) "bütüncül" (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik postmodernist düşüncenin temel özellikleri olmuştur.⁷⁹

Geç dönem modernizm anlayışına göre resim, heykel, mimari birbirinden bütünüyle farklı sanat dallarıdır. Sanat olayı her sanat dalının kendi alanının sınır ve olanakları içinde kalmasıyla bir anlatım kazanır. Her sanatın kendine özgü bir kodu ve

⁷⁷ Gombrich, 234.

⁷⁸ Best, Steven ve Kellner, Douglas, *Postmodern Teori*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, 1998, s. 24.

⁷⁹ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, Çev. Sungur Savran, İstanbul, 1996, s.21.

doğası vardır. Sanat ancak bu kod çözüldüğü ve bu doğa da bu sanat adına yabancı ve fazlalık unsurlardan arındırıldığı oranda bir ilerleme kaydeder. Bu açıdan modernizm, her sanat dalının kendi araç, özellik ve kodunun kesin bir şekilde tanımlanması anlamına gelir. Ve bu anlam: sanatçının, araç kodunun içinde biçim kazandırılacağı bir tür öz eleştirel formalizmi, eleştirinin ise yeniliğin giderek aşındıracağı bir şekilde yeni ve farklıyı işleyen bir tür tarihçiliği/tarihselciliği geliştirmesine yol açar.⁸⁰

1960'lı yıllar pop sanat, film kültürü, happeningler, multi-medya, eğlencelik gösteriler ve rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu bir dönemdi. Sontag, Fiedler ve öbürlerine göre bu gelişmeler, şiir ya da roman gibi daha önceki biçimlerin kısıtlılıklarını araştırıyorlardı. Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbirine harmanlayarak Kitsch (Resim 15) ve popüler kültürü kendi estetiklerini katmaya başlamışlardı. Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçıydı.⁸¹



Resim 2.15. Jeff Koons, Pembe Panter (1988), Porselen, 104.1x52.1x48.2cm, 3 Çalışmadan 1 tanesi, New York Modern Sanatlar Müzesi.

⁸⁰ Kemal İskender, *Postmodernizmin Gündemi: Ne Var? Ne Yok, Sanat Çevresi*, Sayı: 153, 1991, s.60.

⁸¹ Best ve Kellner, 24.

Picasso ve Braque gibi sanatçılar "modern" olmadan önce ne kadar "post-Cezanne"ci idilerse, ya da kendilerinden öncekilerini yerlerinden eden modernistler ne kadar post-modernist idilerse, Lyotard'ın örneklemelerindeki postmodern/modern ilişkisi de öyledir. Öncekiler ve sonrakiler ilişkisi bağlamında; sonrakiler ilişkisi bağlamında, sonrakilerin kendilerinden öncekileri yıktıkları ne kadar doğruysa, gene kendilerinden öncekilerin işlerini büyük bir oranda devam ettirdikleri de bir o kadar doğrudur. Bu mantıktan hareketle post-modernizm, genç modernizmin, bir uzantısı olarak görülebilir. Dahası, modernizmin iyice arındırılmış, abartılmış ve sürekli bir devrim ideolojisi üzerinde oturtulmuş bir biçimi olan geç modernizmin; teknolojinin değiştiği gençliğin değişiklik gereksinimi duyduğu ve modanın tüketim toplumuna hükmettiği sürece devam edeceği varsayılabilir.

2.5. 1960'DAN GÜNÜMÜZE FEMİNİST SANAT

1960'ların sonları yeni bir dönemin başlangıcı olmuş, feminizm akımı yeni bir güç olarak kendini göstermeye başlamıştır. Kadın sanatçılar, kendilerini erkeklerden neyin farklı kıldığı üzerinde çalışmaya araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Sanatın cinsiyetini belirlemek adına, kendi sanatlarıyla, erkek sanatçıların sanatları arasındaki farklarla ilgilenmişlerdir. Feminist akım birçok kesim tarafından protesto edilmesine rağmen, Almanya, İngiltere ve Amerika'da kalabalık bir taraftar kitlesi edinmiştir.

Feministler kaydedilen tarih sürecinin hepsinin erkek egemen olduğunu, oysa kadınların daha çok olan emeğinin göz ardı edildiğini savunmaktadırlar. Feminist teori bu güne değin bazı yanlış anlatım ve anlamlara dönüşmüştür. Feminizm sadece kadının erkeğe göre ikinci olma konumunu ele almamıştır. Aynı zamanda birçok kadının yaşamlarının bir parçası olan annelik, ev hanımlığı ve diğer sorumlulukları içerisinde değerlendirmiştir. Zaten doğru olan yaklaşım da budur. Toplumda yanlış bir şekilde bilinen feminizmin ve feminist sanatın erkek düşmanlığı olarak algılanması yanlış bir tutumdur.

Feminist sanat, özellikle batıda baskın ataerkil kültürün mirası içerisinde erkekler tarafından yapılan sanatın üstün görülmesine karşı bir duruş hareketidir. Tabii erkek egemen sanatın tek sebebi sanat tarihçilerinin tek yanlı yaklaşımları değildir. Diğer bir sebebi de sanat izleyicisi olan erkeklerdir. Erkek egemen sanat dünyasının yanında

izleyiciler de erkek sanatını öne çıkarırken kadın sanatını ihlal etmişlerdir. Bunun yanında galeriler, erkek sanatçıların yaptıkları eserleri satın alıp, onları sergi salonlarında sergilemeyi sürdürmüşlerdir. Bu tutuma müzeler de dahil olmuş, toplanan eserlerde erkek sanatçıların ezici çoğunluğu mevcuttur.

Bilindiği üzere 1960'lı yıllara kadar kadın sanatçıların çoğu sanat çalışmalarını sürdürebilmek için büyük sıkıntılara ve sorgulamalara maruz kalmışlardır. Kadın kimliğini taşımış olmaları, sürekli olarak yaptıkları çalışmaların önüne geçmiş, bu yüzden eserlerinden ziyade yaşamları tartışılmıştır.⁸² Bu yıllarda feminist hareketle birlikte aynı dönemde ortaya çıkmış, tepkisel hareketler cereyan etmekteydi.

Amerika'da Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Vietnam Savası, ekonomik zenginlik, oral kontraseptiflerin(doğum kontrol hapı) ortaya çıkışı, Katolik kilisesindeki reformlar, John Kennedy'nin başkanlığı ve psiko-terapi ilaçlarının kullanımıyla birlikte sosyal bir patlama yaşanmaktaydı. Bu toplumsal dönüşüm, birçok farklı ülkede yankı bularak benzer sıkıntılar ve sorgulamalar yaşanmasına neden olmuştur. O güne kadar kadın sanatçıları tarafından ele alınan cinsiyet konusu, erkeklerin de yoğun bir biçimde ele aldığı bir konu olmuştur. Aslında feminist sanat özünde her iki cinsiyeti ilgilendirmesine rağmen, daha çok kadınların cinselliği ve cinsel kimlikleri üzerinde durmuştur.⁸³ Feminist sanat cevabının araştırılmasını gerektiren birçok soruyu da beraberinde getirmiştir. Bir kadının bakış açısı bir erkeğin bakış açısından nasıl farklı olabilir? Her iki cinsiyetin farklı görünüşleri dünyada nasıl etkiler bırakır ve onlar sanatı nasıl görür? Pornografi ve çıplaklık neyin oluşmasına sebep olur? Pornografi ve çıplaklık nereden gelmektedir? Sonuçları nelerdir? Sanatlarının konuları nelerdir? Tüm bu sorular feminist sanatın sorguladıklarıdır. Bu sorgulamalar, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada geniş yankı bulmuştur.

Kadın sanatçıları eşit haklar için müze ve sanat akademilerinde protesto gösterileri yapmışlar, kendi sergilerini kendileri organize etmişler, kendi galerilerini işletmişler ve kendilerine ait sanat okulları açmışlardır. Hatta erkek egemen yapılarda bu durumu yok etmek için politik anlamda çalışmalar yapmışlardır. Janet Wolf, Katy Deepwell ve Griselda Pollock yeni sanat eleştirisinin önemli kişilikleri sayılabilir. Bu sanatçıları genellikle geleneksel sanat tarihini sorgulamışlar ve eleştirel bir yaklaşım getirmişlerdir.

⁸² Ergas, 245.

⁸³ Gombrich, 354.

Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde, bugüne kadar aktarılan bilgilere olan güven aniden sarsılmıştır.⁸⁴ Özellikle modernist sanat tarihçiler kadın sanatçıları görmezden gelmişler, kadınların yaptığı sanatı zanaatla ilişkilendirerek, kadınları sadece el becerileri gerektiren işlerden bahsederken kullanmışlardır. Bu ilişkilendirmeyi açıklarken de kadınların yaratıcılık gerektiren işlerden yoksun oldukları için zanaatla uğraştıklarını iddia edecek kadar ileri gitmişlerdir.⁸⁵

Feminist akımın bu tepkisel çıkışı her ne kadar 1970’li yıllarda zirveye çıksa da, 1960’lı yılların Amerikan kadın sanatçıların katkılarını gözden kaçırmamak gerekir. Tam da bu dönemde geleneksel sanatın içeriğinde oldukça radikal gelişmeler oluşmaya başlamıştır. Bu radikal gelişmelerin sonucunda aynı anda çok farklı yaklaşımları içinde barındıran birçok tarz oluşmuştur. Bu tarzlar içerisinde yer alan kadın sanatçılar, feminist kurama yeni bir ivme kazandırarak kadınların sanatsal yaklaşımlardaki rolünü artırmışlardır. Pop-Art içerisinde Niki de Saint Phalle, Op-Art alanında Bridget Riley, Konseptual sanat da Hane Darboven, Land-Art içerisinde Nancy Holt, minimal sanatlarda Agnes Martin, performans gösterileriyle Marina Abramovic ve Body-Art ile birlikte Yoko Ono yaklaşık aynı zaman diliminde ortaya çıkan, ve kadın sanatçıların dâhil olduğu modernist tarzdaki sanat yaklaşımları olmuştur. Ayrıca Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi Batı dünyasındaki sanatçıların araştırmacı kişilikleri ve çalışmalarını da eklemek gerekmektedir.

Judy Chicago, Miriam Schapiro ve diğer kadın sanatçılar, sanat dünyasında ortaya çıkmaya başlarken, New York’da, Devrimde Kadın Sanatçıları (WAR) olarak bilinen grup 1969 yılında daha da büyüyerek Sanat İşçileri Koalisyonu (AWC) adını alıyordu. Bu koalisyonu 1970’te kurulan Kadın Sanat Komitesi (WAC) izledi. Bu yıllarda ortaya çıkan kadın hareketleri içerisinde yer alan, eleştirmen Lucy Lippard ve sanatçı Faith Ringgold, yılda bir kez açılan Whitney Sergisi’ni cinsiyet ayrımcılığı yapıldığı için protesto edip, kendi gösterilerini organize ettiler ve galeri çalışmalarını kendileri yürüttüler.⁸⁶

⁸⁴ Ergas, 243.

⁸⁵ Gombrich, 355.

⁸⁶ Kumral Çiçek, “Feminist Sanat Tarihinin Temelleri”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Mayıs/Ağustos 2002, sayı: 54, 46.

Feminist sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Nancy Spero, çalışmalarında kadınlara yönelik şiddetin toplumsal boyutunu devletin şiddetiyle ilişkilendirerek resimler yapmıştır. Vietnam Savaşı süresince savaşı ve cinsel şiddeti konu alan baskı resimler yapmıştır. Spero'nun diğer çalışmalarının büyük bir kısmı tarih boyunca kadına uygulanan şiddet görüntülerini içermektedir. 1970 yılından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün elindeki belgelere dayanarak, Latin Amerika'da kadınlara uygulanan şiddet ve işkenceleri bir dizi resimle anlatmıştır. Bunun yanında 13.yy.da Avrupa'da uygulanan büyücü cinayetleri ve Vietnam Savaşı'nda kadınlara yönelik şiddet müdahaleleri Spero'nun sıklıkla işlediği konulardan bazılarıdır. Böylelikle tarihte kadına uygulanan şiddetin boyutlarını insanlara gösterebilmiştir.⁸⁷

1970'li yıllar, her anlamda kadınlar için bir dönüm noktası olacak olayları barındırmıştır. Judy Gerowitz, evlilik sebebiyle kullandığı eşinin soyadını reddederek kızlık soyadı olan Chicago'yu geri almış ve evliken bu soyadını kullanmıştır. Feminist sanatın akademik eğitim içerisinde yer almasının en önemli sebebi olan Judy Chicago'nun bu tutumu geniş yankı bulmuştur. Aynı yıl beş öğretmenin radikal aktivitelere katıldıkları gerekçesiyle işten çıkarıldıkları Fresno State College'de bu olaylara neden olan deneysel bir ders verilmeye başlanmıştır. “*Feminist Sanat Programı*” olarak adı geçen bu ders, Marksizm, anarşist teori, Amerikalı siyahlar, Meksikalılar ve Ermenilerle ilgili derslerin düzenlenmesine ön ayak olmuştur. İşten çıkarılan öğretmenlerin yerine, feminist bir düşünce tarzına sahip olduğu bilinen Los Angeles'lı Judy Chicago getirilmiştir. Yine aynı yıllarda, cinsiyet temelli sorgulamalar doruk noktadaydı. Kadınların sanat dünyasında yer almamış olmalarının nedenleri araştırılıyordu.⁸⁸ Yaratıcılık, yetenek ve deha gibi kavramların erkeklere özgü olarak düşünülmesi bu fırsat eşitliğinin önüne geçmekteydi. Bu makaleyle birlikte kadınların sanat çalışmalarını destekleyecek imkânlar sağlanmış, burslar verilmiştir. Böylelikle feminist akıma oldukça hızlı bir ivme kazandırılmıştır.

Linda Nochlin'in makalesinin etkisiyle feminist kuramın savunucuları kendilerine bir amaç edinmişlerdir; Kadın sanatçılar hakkında bilgi toplayarak onları sanat tarihine kazandırmak. Bu amacı kendisine ilke edinen toplumun yapısından kaynaklı erkek egemen anlayışa meydan okumayı en iyi başaran sanatçılardan biri olan Chicago,

⁸⁷ Gombrich, 400.

⁸⁸ Çiçek, 22.

feminist konulardan oluşan dersleri okul dışına taşıyarak atölye ortamında işlemiştir. Bu çalışmaları süresince kendisine resim sanatçısı Miriam Schapiro eşlik etmiş ve desteklemiştir.⁸⁹

Eleştirmen Lucy Lippard'ın öne sürdüğü üzere bağımsız bir kadın sanatına olan kuşkuyu tıpkı Georgia O'Keeffe'de olduğu gibi Judy Chicago'da da karşımıza çıkmaktadır. Lippard, kadın sanatçıların çalışmalarında gizli bir kadın duyarlılığı olduğunu savunmuştur. Bunun nedeni olarak kadın sanatçıların çoğunda egemen olan organik imajlar, kavisli çizgiler ve en belirgin olarak da özellikle O'Keeffe ve Chicago gibi sanatçıların kullandığı merkezi odak noktasını göstermektedir.⁹⁰ Fakat iki sanatçı arasındaki fark O'Keeffe'nin bu durumu kabullenmezken, Chicago'nun bunu kasten yaptığını savunmasıdır. Zaten “*merkezi odak*” terimi Judy Chicago tarafından önerilmiş ve literatüre sokulmuştur.

Chicago, kadının karanlıkta kalmış ve tabu sayılan kısmı olan vajinayı aslında kadınlığın karanlıkta kalmış kısmı olarak düşünmektedir. Bunun içinde kadınların geçmişteki karanlık yönlerini aydınlatmak için önce kendi vajinalarını tanımaları ve sevmeleri gerektiğini savunmuştur. Bu yüzden öğrencileriyle birlikte atölyelerde çalışarak, öğrencileri kendi cinselliklerini tanımaları, yüzleşmeleri ve sevmeleri için teşvik etmiştir.⁹¹ Atölyelerde uzun saatler boyunca yüzyıllarca tabu sayılmış kadın vajinası tüm detaylarıyla incelenmiş ve bu incelemeler sonucunda heykel ya da resim olarak biçimlenmiştir.

Judy Chicago ve ona yardım eden arkadaşları sayesinde yaptıkları “vajina sanatı” cinsel kimlikler konusunda bilinçlenmeyi beraberinde getirmiştir. Oluşan bilinçlenme sayesinde feminist sanat çalışmalarının içinde en önemlisi ve hala feminist hareketin totemi olarak kabul edilen “The Dinner Party(Yemek Ziyafeti)” adlı yapıt ortaya çıkmıştır. (Resim 2.16).

⁸⁹ Ergas, 223.

⁹⁰ Atagök, 121.

⁹¹ Ergas, 353.



Resim 2.16. Judy Chicago, “Yemek Ziyafeti”, 1974-78.

1974-78 yılları arasında Judy Chicago ve ona yardım eden birçok gönüllü asistanın yardımıyla oluşturulan The Dinner Party, rekor düzeyde birçok izleyicinin önünde San Francisco Modern Sanatlar müzesinde sergilenmiştir. The Dinner Party, üçgen seklinde bir düzenektir. Bu düzenek yan yana getirilmiş masaların birleşiminden oluşmaktadır ve her bir masanın uzunluğu 1.463 metreden oluşmaktadır. Toplam otuz dokuz tane olan masalar tamamen Judy Chicago tarafından tasarlanmış, nakışlar ve Çin resimleri gibi kadına has el becerileri olarak kabul edilen tasarımlar ile tamamlanmıştır.⁹²

Bu otuz dokuz ayrı masa, tarih ve sanatta büyük rol oynamış, otuz dokuz kadını simgelemektedir. Her bir masanın üzerinde kadının cinsel kimliğini yansıtan vajina ya da “*merkezi odak*” seklinde seramikten yapılmış, özel olarak tasarlanmış tabaklar bulunmaktadır. Tabakların haricinde yine seramikten yapılmış bir kadeh, çatal, bıçak, kaşık ve kelebek ya da nakışlarla işlenmiş altlık olarak kullanılan bir örtü bulunmaktadır. Otuz dokuz kadının haricinde tarihte önemli yeri olan yaklaşık dokuz yüz kadının ismi fayans yüzey üzerine yazılmıştır. Böylelikle tarihteki kadınların başarıları anlatılmış ve kadın sanatı geleneği doğru bir noktadan yoluna devam etmiştir. Bu çalışma bünyesinde ayrıca birçok kadın sanatçının isminin geçtiği resim sergileri

⁹² Huntürk, 234.

düzenlenmiştir. Bu yapıyla birlikte Chicago, kadınların zanaatla ilişkilendirilerek yaptıklarının el becerisinden öteye gitmediğini iddia eden eleştirmenlere imalı bir gönderme yapmıştır.

Judy Chicago'ya The Dinner Party çalışmasına nasıl karar verdiği sorulduğunda alınan cevap bu çalışmanın kadının toplumsal yerini belirlemede ne kadar gerekli olduğunu gözler önüne sermiştir: *“Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe (Avrupa'nın Entelektüel Tarihi), konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve “Kadınların katkısı mı? Hiç” dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa ben nasıl bir ilk olacağımı farz edebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımla yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü "The Dinner Party" ortaya çıktı. Birçok kimse bana “The Dinner Party”den sonra yaşamlarının değiştiğini belirtti”.*⁹³

O güne değin kadın tarihine adanmış bu anıtsal yapı, altı değişik ülkede milyonu aşkın izleyici tarafından izlenmiştir. Yapıt Amerikan Senatosu da dahil olmak üzere birçok alanda tartışılmış hatta Amerika'nın Newsweek dergisi tarafından “Son bin yılın en çok tartışılan on sanat eseri” arasında gösterilmiştir. Böylelikle Judy Chicago eseriyle kadın konusunu gün ışığına çıkararak, milyonlarca insan tarafından bilinçli bir şekilde tartışılarak bu karanlığı giderme çabasına büyük oranda katkıda bulunmuştur.

Judy Chicago'yla birlikte Amerika'da feminist sanatın gelişimine katkıda bulunan ve feminist sanat tarihinde kilit rol oynayan önemli bir sanatçı da Miriam Schapiro'dur.

⁹³ Murat Akyılmaz, “Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı”, *Cumhuriyet Dergisi*, 28 Mayıs 2000, 32.

1971 yılında Chicago'yla birlikte Valencia'da Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde "Feminist Sanat Bölümü"nü kurmuş ve yönetmişlerdir. Kadınların yaptıklarının el becerisinden öteye gitmediği görüşüne tepkili olması, Chicago gibi onu da bu düşüncenin aksine yönelik çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Schapiro bu karşı çıkışı, kadınlarla özdeşleştirilen eşyaları kullanarak gerçekleştirmiştir.⁹⁴ Kendisinin "Femmage" adını verdiği, dantel, kumaş parçaları, düğme, payet gibi genellikle kadınların el işlerinde kullandıkları sıradan nesnelere ölçülü aralıklarla kullanıp, üst üste bindirerek, kolaj tekniğinde kendine ait bir tarz geliştirmiştir.

Resim 2.17 de görüldüğü üzere, kadına ait bir uğraş olarak görülen nakışlı bir çerçeve ve kumaş desenleri hareketli bir zemin olarak kullanılmıştır. Schapiro zeminin üzerini, mutfak önlükleri, dantel peçeteler, payetler ve oyalarla süslemiş ve tam ortasına da üzerinde "Evimize Hoş Geldiniz" yazılı bir kâğıt yapıştırılmıştır. Bu kâğıdın altında her evde olabilecek bir görünüm resmedilmiştir. Schapiro, bu ve benzeri resimlerini kadınları sadece ev ve el işi yapan yaratıklar olarak görenler için yapmıştır. Böylelikle aslında kadınların resimdeki malzemeleri kullanarak hem el işi hem de sanat yapabileceklerini ifade etmiştir.



Resim 2.17. Miriam Schapiro, "Wonderland", 1983, kolaj

⁹⁴ Ergas, 343.

Eleştirmen Lawrence Alloway, kadın sanatının antik semboller ve törensellelikle ilişkili olarak tanımlanmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Alloway, cinselliği öne çıkaran heykellerin çokluğunu kuşaksal bir özellik olarak görür. Benzer bir karşı çıkış, Kaliforniya asıllı Lynda Benglis tarafından yapılmıştır. Benglis'in çalışmaları matematik ve teknolojik hesaplamayı içeriyor olup, erkeklerin yapmış olduğu minimalizmle yarışmasına düzenlenmişlerdir. Benglis'in kendini erkeklerin ağırlıkta olduğu sanat piyasasında ikinci planda hissetmesi, onu 1974 yılında kamuoyu tarafından yadırganmış olan hareketi üzerinden kadının erkek gözüyle bir güzellik nesnesi olarak tanımlanması anlayışına karşı alay etmeye kadar götürmüştür.⁹⁵

1970'ler boyunca kadın estetiği konusunda araştırmalar gelişti ve tartışıldı. Bu araştırmaların ışığında feminizmin sanatla nasıl bütünleşeceği konusu sorgulandı ve bunun teknikleri araştırıldı. Bunun için kesinlikle kadın vücudu hoşlanım aracı olarak kullanılmayacaktı. Bu tartışmalar eğitim sistemine, sergilere, sanat eleştirilerine etki etmeye başladı. Hatta bu tartışmalar daha ileri giderek, erkek bir sanatın nasıl oluşabileceği sorgulamasına kadar gitmiştir.

Kadın sanatçılar bu sorgulamaların ardından çalışmaya başlamışlardır. Belçikalı Marie-Jo Lafontaine siyaha boyadığı ipliklerden tuval bezi dokumuş ve onu tuval olarak asmıştır. Tıpkı Miriam Schapiro gibi Lafontaine'nin çalışmalarının özünde de kadın zanaatçılığının ağır işçilik gerektiren emeğine saygı vardır. Bazı kadın sanatçılar ise erkekle özdeşleştirilen minimalizmin geometrik formlarını hedef seçmişlerdir. Jackie Winsor, yuvarlak ve kavisli hatları kadınlarla özdeşleştirilenlere karşı feminen bir duyarlılıkla yaptığı küp çalışmalarını en ince detaylarına inerek çalışmıştır. Daha sonra bu çalışmalarını bir sergiyle sunarak, tepkisini duyurmuştur. Kısaca Amerikan kadın sanatı, 1970'li yıllarda modernist biçim ile minimalizmin anti biçimciliği erkek sanatına olan tepkileri nedeniyle yeni bir biçim dili kazanmıştır.⁹⁶ (Resim 2.18)

⁹⁵ Bozkurt, 67.

⁹⁶ Ergas, 243.



Resim 2.18. Jackie Winsor "1 Halat", 1976, Ahşap, Kenevir.

Günümüz sanatçılarından Hint asıllı Anish Kapoor'un 60 metrelik çelik tüp heykeli "İktidara Gelen Bir Kraliçenin Vajinası" diye nitelediği eseri tartışma konusu olmuş, eleştirmenler eseri "pis", "iğrenç" gibi sözcüklerle kınamışlardı. Bu eleştirilerin çoğunun haklılığı savunulabilir. Eserde genel eril algının kaba bir yansımasını görmek mümkündür. Temelde bu eserde, bir kadına ya da kadın otoritesine yapılan eleştirinin yaygın kadın algısının en kaba çağrışımı kullanılarak yapılmaya çalışılmıştır. Kapoor, eserlerinde genellikle, birçok dinin ve kültürün etkisini yansıtmaya çalışır. "İktidara Gelen Bir Kraliçenin Vajinası" eserinde minimalist bir anlayışı ortaya koymuştur.



Resim 2.19. Anish Kapoor, "İktidara Gelen Bir Kraliçenin Vajinası", Versailles

Farklı coğrafyalardan esinlenerek farklı renk ve dokularda heykeller ortaya çıkarmış. Bu heykeller sonsuzluğu ve sürekliliği içerip aynı zamanda sizi bulduğunuz mekândan ve zamandan alıp farklı diyarlara götürüyor. Eserler Budizm, Hinduizm ve hatta Taoizm gibi birçok farklı dini barındırıyor. Bunlara ek olarak sanatçının eserlerinde yeryüzü ve gökyüzü, ruh ve madde, aydınlık ve karanlık gibi ikilemlere de rastlayabiliriz.

Genel olarak bakılırsa sarı eseri ve diğer devasa heykellerinin arasında kaybolmuş postminimalist heykeltıraş denilebilir. Çağdaşlarında olduğu gibi Anish Kapoor'da da minimalist etkinin kendi biçimsel özelliklerine dönüşümü estetik bir başkaldırı yaratmış gibidir ki zaten bir sanat eserinde temeli kökten sarsacak güç, bu başkaldırının yansımada kendini bulmaktadır.

Performans sanatçısı olan Marie Beth Edelson, geçmişte suçsuz yere öldürülmüş kadınlar anısına birçok gösteri yapmıştır. Nancy Spero'nun yoğun bir şekilde işlemiş olduğu cadı katliamları, ifade dilini değiştirerek Edelson'la birlikte yeniden protesto edilmiştir. Marie Beth Edelson, New York'da sadece kadınların alındığı bir sanat galerisi kurmuş ve içerisine birçok performans atölyesi açtırmıştır. Feminist sanatta oldukça radikal gösteriler yapan Edelson, 1974 yılında Kuzey Carolina kıyılarında tanrıçalar ve cadılar anısına çıplak gösteriler yapıp, bu gösterileri fotoğraflamıştır. Baskısını aldığı fotoğrafların üzerine performans arkadaşlarıyla birlikte güneş şekilleri çizip boyayarak, "*Kadınlar Doğuyor*" adlı fotoğraf dizisinde kullanmıştır.⁹⁷ Feminist sanatı galerilerden kurtararak gösterilere dönüştüren Edelson'ın en yaratıcı çalışması 1976 yılında yaptığı "Ataerkilliğin Ölümü" adlı kolaj tekniğindeki resmidir (Resim 2.20).

⁹⁷ Çiçek, 30.



Resim 2.20. Mary Beth Edelson “Ataerkilliğin Ölümü”, Rembrant’ın Resmi, 1976, Ofset Afiş.

Temelinde Rembrant’ın “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi” (Resim 2.21.) tablosunun bulunduğu Edelson’un “Erkeğin Ölümü” adlı çalışmasında sanatçı, hepsi erkek olan doktor ve öğrencilerinin kafalarını kesip çıkararak, yerine erkek egemenliğini yok etme başarılarını kutlayan feminist kadın sanatçıların kafalarını yapıştırmıştır. Resmin etrafına da feminist sanata yönelik birçok fotoğraf ve gazete haberlerini yapıştırmıştır.



Resim 2.21. Rembrant, Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi, 1632.

İkonlaşmış bir resmi müthiş yaratıcı bir zihniyetle birleştirerek feminist kuram içerisine yerleştiren bu çalışma, feminist sanatın başarısını nüanslı bir şekilde ele almıştır.

Kadın sanatının ikincil konumuna yapılan önemli ve yerinde protesto gösterisi 1985 yılında “Gorilla Kızlar” adı verilen bir grup kadın tarafından yapılmıştır. 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde “Uluslararası Resim ve Heykel Sergisi” açıldığında, etkinliği düzenleyenler talihsiz açıklamalar yapmışlardır. Sergiyi düzenleyenler kendilerinden öylesine emindiler ki, “buraya alınmayan ressam kariyerini yeniden gözden geçirmeli” gibi talihsiz sözler sarf ettiler.⁹⁸ Sergide toplam 169 sanatçıya yer verildiğini düşünürsek, kariyerini gözden geçirmesi gereken sanatçı sayısı oldukça fazladır. Sergide toplam on üç kadın sanatçıya yer verilmiş, durum böyle olunca da bu tartışmalar, feminist sanatçılar içerisinde de yoğun bir şekilde gerçekleşmiştir. Serginin sanatsal boyutundan ziyade, cinsiyet ayrımı ve diğer sanatçıları dışlamasıyla gündeme yerleşmiştir. Serginin açılışını takip eden günlerde Gorilla Kızlar, New York sokaklarına “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?” başlığıyla afişler asmışlardır (Resim 2.22).



Resim 2.22. Gorilla Kızlar, “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985.

Yazının altına ise, Ingres’in ünlü “*Odalık*” resmindeki çıplak kadın figürü yerleştirilmiştir. Figür üzerinde bazı değişiklikler yapılarak baş kısmına bir goril kafası yerleştirilmiş, eline de bir yelpaze verilmiştir. Bu goril kafası, Gorilla Kızlar’ın simgesi olan ve asla kafalarından çıkarmadıkları goril maskesinin yerine kullanılmıştır. Bu

⁹⁸ Çiçek, 32.

betimlemeyle Gorilla Kızlar, Ingres'in figürünün yerine kendilerinin bir temsilini yerleştirmişlerdi. Resmin hemen yanında ve soru başlığının altında devam eden metine göre müzeye katılan sanatçıların sadece yüzde üçü kadın iken, sergilenen resimlerdeki çıplak figür oranı yüzde seksen üçtür. Posterin en alt kısmında ise, imza niteliğinde “*Sanat Dünyasının Vicdani*” olarak kendilerini lanse eden “*Gorilla Kızlar*” yazısı bulunmaktadır.⁹⁹

Aslında bu protestonun kökeni, atölye ortamında sanatın yürütülmesinden beri model olarak çıplak kadınların kullanılmaya başlandığı zamana kadar inmektedir. Çünkü 1890'lara kadar bir ressamın usta olarak görülebilmesi için akademilere girip çalışması gerekiyordu. Fakat atölyelerde çıplak model kadın olmasına rağmen atölyelere kadın sanatçılar alınmıyordu. Bu akademilerin atölyelerinde çalışmak erkek sanatçılara tanınan bir ayrıcalıktı. Gorilla Kızlar'ın vurgulamak istedikleri nokta tam da bu duruma denk düşmektedir. Bir sanat müzesine girebilmek kadın sanatçı olmayla değil de, çıplak bir model olmayla gerçekleşmekteydi. Grup kurulduktan sonra, 1989 yılında bastırdıkları bir listeyi yayınlamışlardır: Listeye göre bir kadın sanatçı olmanın avantajları şöyle sıralanmaktadır:

- Başarı baskısı olmadan çalışmak,
- Erkeklerle aynı gösteriler içerisinde bulunmak zorunda olmamak,
- Seksen yaşında kariyerinizin zirvesinde olacağınızı bilmek,
- Yaptığınız her ne iş olursa olsun, kadınsı bir etki bırakmak,
- Kadrolu bir öğretici pozisyonunda sıkışıp kalmamak,
- Erkek arkadaşınız sizi daha genç bir kadın için terk ettiğinde çalışmak için ‘daha fazla zamana sahip olmak
- Fikirlerinizin, bir başkasının çalışması üzerindeki etkilerini görmek,
- Annelik ve kariyer arasında seçim yapma fırsatına sahip olmak,
- İtalyan takım elbiseleri içerisinde ya da kocaman puroları içerek, boğulmak zorunda kalmamak,
- Sanat tarihini tekrar gözden geçirmek,
- Yetenek ya da bir deha olarak adlandırılmanın sıkıntılarına maruz kalmamak,

⁹⁹ Ahu Antmen, 20.y.y. *Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 244.

-Sanat dergilerinde goril kıyafetleri içerisinde fotoğraflara sahip olmak.¹⁰⁰

Kuruldukları 1985 yılından beri, yüzlerce kimliği belirsiz kadınla çalışarak, posterler, billboardlar, performans gösterileri, feminizmi güncel ve hoş gidici hale dönüştüren projeler üretmişlerdir. Aktif oldukları 1980-1990 yılları arasında birçok müze ve galerinin kadın sanatçılar konusunda tutumlarını değiştirmeyi başarmışlardır. Gorilla Kızlar, yıllarca cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, sosyal adaletsizlik gibi konularla savaşmış ve Yeni Sağ'ın ortaya çıktığı dönemlerde kürtaj hakkı, cinsel taciz, Körfez Savaşı, işsizlik, evsizler, Amerikan dış politikası gibi konuları sorgulamış en uzun ömürlü sanat gruplarından biridir.

Gorilla/Gerilla Kızlar, 1985 yılında kurduklarında kendi adlarını gizleyerek, ölmüş kadın sanatçıların isimlerini kullanmışlardır. Dışarıda halk arasında gösteriler yaparken kendi kimlikleri tanınmasın diye kafalarına goril maskesi takmışlardır. Böyle giyinmekteki amaçları ise, kendi kimliklerinden ziyade isimlerini kullandıkları sanatçıları ön plana çıkarmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Amaçlarına fazlasıyla ulaşan bu sanatçılar, kendi kimliklerini saklamayı bilmişler ve sürekli anonim kalmışlardır. Başlarındaki goril maskesinin haricinde sürekli olarak frapan giysiler içerisinde topuklu ayakkabılar ve file çoraplarla gezmişlerdir.



Resim 2.23. Gorilla Kızlar Venice Biennale'nde, 2005.

Bu ve bunun gibi mücadelelerin sonunda çağdaş kadın sanatçılar nihayet yüzyılın son yirmi yılında sanatın seçkin kurumlarını fethetmişlerdir. 1989 yılında Jenny Holzer, solo gösterisini New-York'daki Guggenheim Müzesi'nde sergilemiştir. Rebecca Horn,

¹⁰⁰ Atagök, 132.

1993 yılında her sanatçının şiddetle arzuladığı Londra Tate Galerisi tarafından verilen ödüle layık görüldü. Horn'un ödül aldığı 1993 yılında bir başka önemli gelişme ise İngiltere tarafından verilen Turner Ödülü'nün ilk defa bir kadın sanatçıya, Rachel Whiteread'a verilmesi olmuştur.¹⁰¹ Ticari piyasada Susan Rothenberg ve Rosemaria Trockel gibi sanatçıların bazıları eserlerini çok yüksek fiyatlara satabilmişlerdir.

Birçok farklı sebepten dolayı kadın konusuna eğilim gösteren çeşitli sanatçılar 1960'lardaki feminizm düşüncesini sanat dünyasına taşımışlardır. Her bir sanatçının çıkış yeri ve kaygıları farklı olduğu için feminist sanatı bir akım olarak değerlendirmek zor olacaktır. Bunun yerine bu sanat eserlerindeki kadın duyarlılığı ortak nokta olarak değerlendirilebilir. Sanat izleyicisine ya da birçok çevrelere bu duyarlılığı kazandırdığımızda sanat tarihinde tartışılmaz olarak görülen deha sanatçıların konumu bile sarsılabilir. Tabi ki yapılan bu sorgulamalar ve araştırmalar, bu sanatçıların önemsiz olduğu anlamına gelmez. Fakat sanat tarihi literatüründe putlaştırma geleneğinin temellerini sarsacaktır.

¹⁰¹ Çiçek, 43.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GEÇ MODERN FEMİNİST SANAT

3.1. GÜNÜMÜZ SANATINDA FEMİNİZM

1960'lı yıllardan günümüze, sosyal, siyasal, kültürel başkaldırı hareketi olarak karşımıza çıkan feminist harekete paralel olarak, sanatta, "Feminist Sanat" başlığı altında toplanabilen, feminist duruşa sahip pek çok kadın sanatçı bulunmaktadır. Söz konusu sanatçıların çalışmaları incelendiğinde, pek çoğunun çocukluk ya da gençlik yıllarında şiddete maruz kaldığı, bu tür eylemlere tanık olduğu ya da en azından sanatçı duyarlılıklarının geçmişte ya da şimdiki zamanda ataerkil cenderede olan hemcinslerini savunmak üzere harekete geçtiği görülmektedir. Öyle ki, sanatçıların öznel dünyalarından izler taşıyan çalışmaları ve öz yaşam öyküleri arasında doğrudan ya da dolaylı olarak ilişki kurulabilmekte, farklılıklardan çok benzerlikler dikkat çekmektedir.

Yapılmış olan çalışmaları anlamlandırmada benzerliklerden yola çıkıldığında, sanatçıların kadın oluşu önem kazanmakta, eserlerinin göz ardı edilmesine neden olmakta, eserlerin niteliğinin ne olduğu bulanıklaşmaktadır. Farklılıklardan yola çıkıldığında ise, sonsuz çeşitliliğe sahip her türden aracı kullanabilen, kavranamaz hale gelen günümüz sanatının kaotik ortamı belirginleşmektedir. Bu durumda, feminist duruşa sahip kadın sanatçıları, araçlar ve amaçlar bağlamında gruplara ayırma gerekliliği doğmaktadır. Bu gruplar, yukarıda bahsi geçtiği üzere benzer biyografilere sahip kadın sanatçılar genellemesi yapmaksızın, kendi yaşantısında büyük çapta örseleyici bir durum yaşamamış olanları da içine alabilen, farklı yaşantılar içerisinde olanları yan yana getirmemize olanak sağlayan, yapıtların ne olduğunu görünür kılan bir niteliğe sahip olmalıdır.

Bu belirlenmişliklerle birlikte, günümüz sanatının edindiği problematikler olarak karşımıza çıkan, bellek, kimlik, etnik köken kavramlarını ele alarak, kadın öznesinin sosyal siyasal konumunu irdeleyen sanatçılar; kadın konusunu bir bahane olarak değerlendirip, gelişmiş görsel araçları çalışmalarına merkez alan sanatçılar; kendi bedeninin tek sahibi olduğunu vurgulayarak toplumsal baskılara direnen, kendi bedenlerini uygulama alanı olarak kullanan performans sanatçıları; aile içi şiddet ve

cinsel sömürüleri konu edinerek toplumu bilinçlendirme, tabuları yıkma eğilimi gösteren sanatçılar ve kadını estetik, pornografik, erotik obje olarak konumlandıran tüketim toplumunu eleştiren kadın sanatçılar olmak üzere dört ayrı grup oluşturmak uygun görülmüştür.

3.2. FEMİNİST SANATTA BİÇİM İÇERİK SORUNU

Her sanat yapıtı, biçim ve içeriğin birlikteliği ile var olur. Çünkü ne içerik somut sanatsal biçim olmadan, ne de biçim belli bir içerik olmadan düşünülemez. Biçim özellikle bir sanat yapıtı yaratma sürecinde etkin olmaktadır. Ayrıca içeriğin sanatçı tarafından derinden kavranılmasında ve aydınlatılmasında büyük olanak sağlamaktadır. Biçim, içeriğin somut olarak anlatımıdır. Sanatçı, yaşamdaki olayları tasarlarken, onları hep duygularının, kavram ve düşüncelerinin ince eleğinden geçirerek yapıtın içeriğiyle bir bütünlük kurar. Resim sanatına en yakın sanat disiplini olan heykelle ve seramikte de biçim çok önemli bir kavramdır. Heykel üç boyutlu biçimdir ya da boşluğa verilen biçimdir.

Henry Moore, boşluğun da bir biçimi olduğunu, bir deliğin katı bir cismin sahip olduğu kadar biçim anlamına sahip olduğunu ifade etmiştir. Biçim içeriğin kendisidir. Aristoteles (İ.Ö.384-322) felsefesinin ünlü madde ve form kuramına göre; Duyuların bize tanıttığı varlıkların içinde bir öz, bir form vardır. Form aynı zamanda maddeye biçim kazandırarak tek tek var olanların ortaya çıkmasını, gördüğümüz biçime bürünmesini sağlar. Form madde olmaksızın var olamaz, maddenin de var olmak için bir forma gereksinimi vardır.¹⁰²

Kandinsky; “dar anlamıyla biçim, bir yüzeyin sınırlanarak ötekenden ayrılmasından başka bir şey değildir.¹⁰³ Sonra bunu şöyle açıklar: *Ancak bu, biçimin dışsal tarifidir. Dışsal olan, kendini bazen zayıf, bazen güçlü hissettiren bir içsellikle ilişkindir. Biçim, bu içsellikğin dışavurumudur. Kendi başına biçim, tamamen soyut da olsa, kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip zihinsel bir varlıktır. Biçimin kurulmasında amaç, ona dikkatle bakan kişi üzerinde bir etki oluşturmasıdır, biçimlerin uyumu, insan ruhuna, amaca uygun biçimde dokunulması*

¹⁰² Selahattin Hilav, *Felsefe Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, 87.

¹⁰³ Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Ç. Teyfik Turan, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2009, 55.

ilkesi üzerine kurulu olmalıdır. İçsel zorunluluk olarak isimlendirdiği bu dokunulmayı yaratmanın, sanatçının görevi olduğunu ifade eder.¹⁰⁴

Modernizmin sanat anlayışı ve biçim yaratma özgürlüğü, Batı sanatını bir öncekini yalanlamaya, yıkmaya, giderek daha hızla tüketmeye götürmüştür. Artık sanatçı sürekli nesneyi farklı biçimde algılama ve farklı biçimde betimleme arayışı içindedir. İnsan bilinci çevresindeki her şeyi sadece görüntüler olarak değil, imgeler olarak da algılar. Bunları zihninde imgeler olarak biriktirir. Buna bir örnek verilecek olursa, kedi denildiğinde akla şekil olarak farklı farklı kediler gelmesine karşın sadece bu kadar bilgiden fazlası da gelecektir.¹⁰⁵ Örneğin bu kedinin sesi, tüylerinin yumuşaklığı, sevecenliği, ağırlığı, gözlerinin rengi gibi... Ama en önemlisi bu kedi için hissedilen tinsel duyumsama da söz konusu olacaktır. İşte kedi imgesi böylesine geniş bir yelpazeyi kapsar, sadece şekline ve rengine dayalı bir kavram değildir.

İnsan imgeler sayesinde düşünür, hayatına düzen verir. Sanatçılar zihinlerindeki imgeleri yeniden ve sanatsal bir düzlemde kurgulayarak sanat eserlerini oluştururlar. Ortaya çıkan bu sanat eserleri de yeni sanatsal imgeler olarak düşünülmelidir. İngesel yapıyı daha iyi irdelemek için içerik kavramını da açmak gereklidir. İçerik, bir konu ve bir temanın birlikteliğinde kendini belli eder. Sanat eserinin içeriği bir konu ve onun anlatılış tarzının birlikteliğidir. Bir sanat eseri için konu İsa'nın çarmıha gerilmesi olabilir. Bu içeriğin sadece bir yanıdır. Öbür yanı ise bu konunun nasıl resmedildiği sanatçısının nasıl bir üslup kullandığı, nasıl bir kompozisyon içinde ve hangi teknikleri kullanarak konuyu somutlaştırdığıdır.

Bir sanat yapıtının içeriği yansıtılan yaşamdır, nesnel gerçekliktir. Yapıtın biçimi ise bu yaşamın yansımasıdır. Sanatçı, yaşamdaki birtakım olayları tasarımlarken, onları hep duygularının, kavram ve düşüncelerinin ince eleğinden geçirir, onlara estetik ve ideolojik yönden bir değer biçer. Sanatçının yaşamı kavrayışı yani dünya görüşü, yapıtın içeriği ile organik bir bütünlük kurar.¹⁰⁶

Her yapıtta, sanatçının yarattığı öznel biçimler vardır ve bunların karşılıklı ilişkileriyle yapıtın bütünsel biçimi oluşur. Biçim, bir sanatçının özgünlüğünün en belirgin göstergesidir. Özgün biçim anlayışı yoksa o sanatçının sanatı da olmaz. Her

¹⁰⁴ Kandinsky, 56.

¹⁰⁵ Çiçek, 44.

¹⁰⁶ Avner Ziss, *Estetik*, Çev. Yakup Sahan, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, 107.

biçimle özdeş olan zihinsel bir varlık vardır. Biçim, bir yüzeyin sınırlanarak diğerinden ayrılmasıyla oluşur. Bu, biçimin dışsal tarifidir. Ancak her biçimin bir de içsel içeriği vardır. Biçim, içsel içeriğin dışavurumudur. Bu da biçimin dışsal tanımı olmaktadır. Tüm bunların ışığında Feminist sanatçıların yapıtlarına bakıldığında, kadın bedenine, doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini, imgeselleştiren biçimler kullanmışlardır. Feminist sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat yapıtları eleştirel ve sorgulayıcıdır; kadının özünü kavramaya yöneliktir.

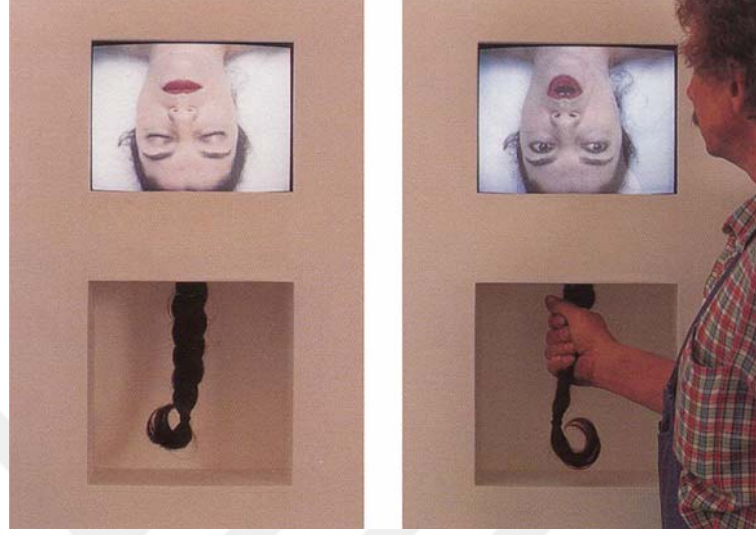
3.3. BELLEK, KİMLİK, ETNİK KÖKEN SORUNLARINI ELE ALAN SANATÇILAR

Bazı kadın sanatçılar, çalışma konularını kendi ülkelerindeki kadınların ya da birçok kültürü bir arada yaşayan kadınların konularından seçmişlerdir. Batı dışı kültürel kökenlerden gelmiş olan Mona Hatoum, Shirin Neshat, Kara Walker, Adriana Varejao ve Ellen Glagher bellek, kimlik, aitlik gibi konuları ele alarak ortak bir noktada buluşmuşlardır. Burada sadece Mona Hatoum, Kara Walker ve Shirin Neshat'ın biyografileri ile birlikte yapıtlarına değinilecektir.

Mona Hatoum, 1952'de Filistinli bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Beyrut'tan ayrılarak 1975 yılında Londra'da yaşamaya başlayan sanatçı Lübnan'daki iç savaş sırasında gerçekleştirdiği bir dizi performans ve enstelasyonla tanınmıştır. Hatoum'un resimlerinin organizasyonunu yapan Küratör Jessica Morgan'a göre Mona Hatoum, eserleri şimdiye değin İngiltere'nin büyük müzelerinde sergilenmemesine rağmen dünyaca tanınmış bir ressamdır. Hatoum'un çalışmaları oldukça kişisel ve tamamen politiktir. Politik olarak işlediği konular yabancılaşma ve bölünme sorunlarıdır.¹⁰⁷ Modern dönemde görülen ırk ve cinsiyet ayrımına gösterdiği hassasiyet, sanatçının savaş sonrası Beyrut'tan sürgün edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatçı ırkçılık, cinsiyet ayrımı, yabancılaşma ve bölünme gibi problemleri anlatmak için geçmişinde yaşadığı içsel dramlarını sergilemiştir. Hatoum'un didaktik olmayan gösterileri sırasında izleyicilerle birebir diyaloga girerek onları sahneye almakta ve izleyicinin gözleriyle

¹⁰⁷ Ziss, 108.

izleyiciye kendi dünyasını göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken izleyiciyi cesaretlendirir. Performanslarında sahneye aldığı izleyiciyle kendisi arasındaki ayrımı ifade etmek için değişik yöntemler geliştirmiştir.



Resim 3.1. Mona Hatoum “Çekme”, 1995, Performans Gösterisi.

Hem fiziksel hareketi hem de iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma halini anlatmaktadır. Daha açık olarak anlatmak gerekirse, Hatoum’un yapmak istediği kendi toplumunun ve bu toplumdaki kendi cinsiyetinin insanların sıkıntılarını izleyiciye hissettirmektir. Sanatçı empati yoluyla yaşadıklarını tüm dünyaya anlatma çabası içindedir. Hem Filistinli, hem mülteci, üstelik kadın olmanın güçlüklerini insanlara duyurma çabası, sanatçının olaylara verdiği tepkinin bir sonucudur.

Hatoum’un 1988 yılında gerçekleştirdiği, Resim 3.2 de görülen “Measures of Distance (Uzaklık Ölçüleri)”, adlı video çalışmasında sanatçı, sürgüne gönderilmenin verdiği duygusal ve politik karmaşayı yaşamaktadır. Bu video gösterisi sanatçının, Beyrut’ta ailesiyle birlikte yaşadığı ev içerisinde çekilmiş annesinin görüntülerinden oluşmaktadır.



Resim 3.2. Mona Hatoum, “Uzaklık Ölçüleri”, Renkli Video Görüntüsü, 1988.

Sanatçı annesinden kendisine gelen mektupları, ekranda annesinin görüntüleri devam ederken sesli bir şekilde okumaktadır. Sanatçının aile ve anne kavramına olan duyarlılığı 1975 yılında, henüz yirmi üç yaşında iken patlak veren iç savaş sırasında İngiltere’de bulunmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Mona Hatoum Londra ‘da iken iç savaş süresince, Lübnan’da bulunan ailesinin güvenliği için, ailesiyle iletişimine sınır getirmek zorunda kalmıştı. Daha sonra sanat çalışmaları için uygun gördüğü İngiltere’de kalmayı seçen sanatçının ailesiyle görüşmeleri sınırlı düzeyde kalmaya devam etmiştir.¹⁰⁸ Bu durum Hatoum’un aile ve annesine olan duyarlılığını gösteren çalışmalarda kendisini göstermiştir. Bu duyarlılığın yanı sıra Hatoum’un çalışmaları, Lübnan’da sürgün sırasında oluşan izlerin yanı sıra cinsiyet ve ırk ayrımı konusunda gösterdiği duyarlılıktan oluşmaktadır. Tıpkı Mona Hatoum gibi İran’ın tanınmış sanatçılarından Shirin Neshat da içinde yaşadığı toplumun sorunlarını hayatında birebir yaşamış, ülkesinde ortaya çıkan devrim sebebiyle sürgüne gönderilmiş bir kadındır. Çalışmaları fotoğraftır. Yaşamındaki bu kötü dönemlerin izlerini yaşamı süresince sanatına yansıtmış ve yansıtmaya devam etmektedir. Shirin Neshat’ın sanatındaki başlıca problem, genel olarak Ortadoğu’da, özel olarak İran’da kadınların, içinde buldukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesidir. Neshat, fotoğrafları ve video

¹⁰⁸ Ergas, 311.

enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirdiğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir.¹⁰⁹

Shirin Neshat 1957, İran doğumludur. Lisans ve Güzel Sanatlar Yüksek Lisans öğrenimini 1979-1982 yıllarında Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley'de yapmıştır. Dünyanın birçok önemli sanat etkinliğinde ve önemli uluslararası galerilerde yapıtları sergilenen Shirin Neshat 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1997) katılımcıları arasında yer almıştır. Allah'ın Kadınları serisinde Shirin Neshat, genellikle kendisini model olarak alıp, siyah beyaz fotoğraflarla çarşafli kadın imajlarını yineler. Neshat'ın yarattığı kurgusallıkta kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerde) Arap harfleriyle Farsça yazılar yer alır. Sanatçı bu yazıları fotoğrafların üzerine yerleştirmiştir. Yine aynı seri içinde yinelenen bir öge kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlardır. Yazılar ve silahlar toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri gibidir. Batı'dan bakıldığında ki Neshat'ın sanatının Doğu'da ve ülkesinde ciddi bir izleyici potansiyeli yoktur; O daha çok Avrupalı ve Amerikalı entelektüellere seslenmektedir.¹¹⁰ Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılsın ve hangi metni içerirse içersin İslam'ı sembolize eder.

Sanatçının hayatındaki en önemli kırılma noktası 1979'da gerçekleşen İran İslam Devrimi'dir. Neshat 1979-1990 arasındaki dönemi Amerika'da sürgünde geçirdikten sonra ülkesine döndüğünde, yaşanan değişimin boyutlarını görünce oldukça şaşıracaktır. Artık İran, Şah döneminden bütünüyle farklı, teokratik bir yönetimle yönetilmektedir. Toplumun tamamı politize olmuştur ve dini politizasyonun kadın bedeni üzerinde devam eden stratejilerinin göstergesi siyah çarşaftır. Kadın, İslami rejim altında kamusal yaşama ancak çarşaf altında vücudunu gizleyerek, örtünerek katılabilmektedir. Neshat, 11 yıllık bir kesintinin yarattığı şoktan beslenen sarsıcı deneyimin etkisiyle 1993-1997 yıllarında "Allah'ın Kadınları" (Resim 3.3, Resim 3.4, Resim 3.5, Resim 3.6. başlıklı fotoğraflar serisini üretir.¹¹¹

¹⁰⁹ Bertay, 134.

¹¹⁰ Bertay, 136.

¹¹¹ Bertay, 132.



Resim 3.3. Shirin Neshat “İsimsiz”,1997, Siyah-beyaz fotoğraf

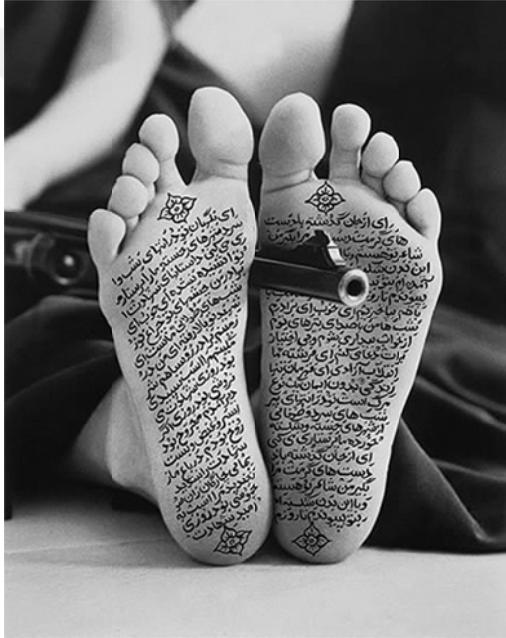


Resim 3.4. Shirin Neshat“İsimsiz”,1996, Siyah-beyaz fotoğraf

“İsimsiz”, 1997, Siyah-beyaz fotoğraf “İsimsiz”,1996 Siyah-beyaz fotoğraf Allah’ın Kadınları’nda beliren anlam, Ortadoğu’daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında ortaya çıkan Müslüman kadın kimliğinin oluşumuna işaret eder. Kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları veya kadının var olmasının mümkün olduğu sosyal/kamusal alanlar tanrısal kelamın otoritesi altında şekillenir. Kadın burada kendi iradesiyle değil Tanrı’nın buyurduğu yönde hareket edecektir. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir. Fotoğraflarda Shirin Neshat’ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur. Kendilerini kuşatan otoriteye karşı direnir gibi değildirler. Zaten Müslüman kelimesi de teslim anlamına gelir. Fakat ilginç olan şudur ki, Neshat fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. Buradaki örtük anlam Batılı izleyiciler için yeterince açık değildir. Tensel hazların doludizgin aktığı Batılı ülkelerde Müslüman kadının yabancı bir erkekle göz göze gelmemesi gerektiğini, eğer bu kazayla bir kez gerçekleşse dahi ikinci kez yinelenmemesi gerektiğini, bunun günah olduğunu

anlamak kolay değildir. Neshat izleyicinin gözleri içine bakarken, bu izleyicilerin bir kısmının erkek olduğu düşünüldüğünde, günaha doğru adım atmaktadır. Ama bu teslim olma halini aşan bir adım değildir. Çünkü Neshat'ın imgeleri fotoğraf karelerindedir, hiçbir zaman İslam açısından kabul edilemez olan o ikinci bakışı yapamayacaklardır.¹¹²

Neshat, içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimci değildir. O bir sanatçıdır. Çağına tanıklık eder. Arada olma hali Shirin Neshat'a sadece İran'da bir kadın olmayı değil, Amerika'da, Diaspora'da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkânını tanır.



Resim 3.5. Shirin Neshat, Allah'ın Kadını
1996 Siyah-beyaz fotoğraf



Resim 3.6. Shirin Neshat *Devrimin Gardiyanları*”, 1994

Neshat, İranlı Mollalar için istenmeyen bir sürgün, Amerikan devletinin ideolojik aygıtları için Ortadoğulu diktatörlüklerin kurbanı kadınların acılarının bir sözcüsü olabilir. Fakat onun sanatının önemi bu iki eğilimin dışında bir yerde bulunmaktadır. Asıl olan, Neshat'ın tarihsel bir dönemin kadın tanığı olmasıdır. Bilindiği gibi İslam'da iki kadının tanıklığı bir erkeğinkine denktir. Genel olarak da tarihte kadınların tanıklığı dikkate alınmamıştır. İnsanlık tarihi erkeklerin tarihidir, denebilir. Sanırım, bu açıdan bakıldığında Shirin Neshat'ın bir kadın sanatçı olarak tanıklığının neden önemli olduğu

¹¹² Ziss, 111.

görülebilecektir. Yine etnik köken ve kimlik sorunlarını ele alan Kara Walker ise, çalışmalarında Amerikan İç Savaşı öncesi yaşamı, fiziksel şiddet ve köleliği yaşayan toplumlardaki ahlaki çöküşü ele alan konuları kullanmaktadır. Sanatçı bu konuları çalışmalarına aktarırken sosyal adaletsizlik, ırkçılık ve kimlik sorunları üzerine odaklanmıştır. Figürleri genellikle zararsız bir görünüme sahip sevimli karakterleri anımsatan beyaz fon üzerine siyah silüetlerdir. Fakat bu silüetler dikkatli incelendiğinde cinayet, yaralama tecavüz ya da beyazlar tarafından zencilerin maruz bırakıldığı herhangi başka bir tacizi anlatmaktadır. Seyircinin detaylara indikçe şok olması Kara Walker'ın tam istediği durumlardan bir tanesidir.

Walker Güney Amerika tarihinde zencilerin durumunu anlatan konular ile kendi hayalindeki görünümleri ustaca kombine etmiştir. Kara Walker çalışmalarından bahsederken “*Görüntüler kendim için kurduğum karışık bir sorunun en iyi çözümüdür. Irkçılığın rahatsız edici etkilerini, ırk ve cinsiyet ayrımı yapan kişilerin toplum üzerindeki etkileri ve günlük yaşamımızda bıraktığı etkileri araştırıyorum. Çalışmalarım oldukça erotik hatta edepsiz. İzleyicilerin resimlerimin önünde dururken bir parça utandıklarını hissetmek hoşuma gidiyor. Zaten ben de bu nahoş durumu algulamalarını istiyorum*”¹¹³ demiştir.

Kara Walker, 1969 yılında Amerika'nın Kaliforniya eyaletinde doğmuş bir zencidir. Walker'ın çalışmaları, ailesi diğer zenci Amerikalıların çektiklerini anlatan kişisel bir öykü olarak algılanabilir. Walker, kendi toplumunun esaretinin yoğun temsillerini sunmaktadır. Zenci Amerikalıların aile yapılarındaki esaretin şiddetli yıkımı, iki-üç kuşak sonra iyileştirilen vatandaşlık hakları kanunlarıyla düzeltilebilecek bir şey değildir. Kanunlar düzeltilmesine rağmen, insanların esaret ve ırk ayırımından dolayı tahrip olmuş duygularının iyileşmesi yılları alacaktır. Bu tip davranışlara maruz kalan insanlarda sürekli olarak bir kompleks olması doğaldır. Bu yüzden Walker'ın çalışmalarındaki iddialı siyahlık, korkunçluk, acımasızlık üstü kapalı bir şekilde hiçliği ve kendi kendini temsil ediyor gibi görünmektedir. Çalışmalarının büyük çoğunluğunda Amerika'da zencilere uygulanan ayrımcılıktan dolayı beyazlara duyduğu tepki vardır.

¹¹³ Kara Walker, *African/American*, (Çev. Timur Berg), İstanbul 1998, 54.

Resim 3.7. de 2001 yılında yaptığı “Vurun Beni” adlı çalışmasında beyazlar tarafından şiddet gören zenci bir çocuğu ve ayakta duran iyi giyimli iki beyaz adamı resmetmiştir.



Resim 3.7. Kara Walker “Vurun Beni”, 2001.

Cansız bir şekilde evin çatısı üzerinde sarkmış olan zenci genç ayakta duran adamlar tarafından sebep olunmuş bir istismara maruz kalmıştır. Bu istismar cinsel olabileceği gibi fiziksel şiddet ya da dayak da olabilir. Yaptıkları karşısında kendilerinin de şaşkınlık duyduğu olayı anlatmak için beyaz adamlardan birisi kollarını yanlara açmış omuzlarını yukarı kaldırmıştır.¹¹⁴ Beyaz adamın bu yorumu aynı zamanda kendi yaptıklarının boyutlarının kendilerince de fark edilmesinin bir göstergesidir.

Amerikalılar tarafından zencilere yapılan aşağılayıcı tavırlar, birçok anlamda anlaşılabilir gibi özellikle zenci kadınlar daha çok, cinsel anlamda aşağılanmaktaydı. Resim 3.8. de Kara Walker’ın 1998 yılında yaptığı “Kamp Köyü Kadınları”, bu durumu anlatan etkileyici örneklerden birisidir. Resimde jokey gibi giyinmiş bir adam zenci bir kadının üstüne çıkmış ve onu koşturmaktadır. Kadının hızını artırmak için atlara uygulanan bir yöntem kullanılmaktadır. Atın üzerindeki kişi ucunda bir yiyeceğin asılı olduğu sopayı atın önüne uzatır. At her seferinde yiyeceğe erişmek için daha hızlı

¹¹⁴ Ziss, 121.

koşmakta fakat bir türlü yiyeceğe erişememektedir. Bu yöntemin resimdeki kadına uygulanması beyaz adamın onu ne kadar aşağıladığını göstermektedir.¹¹⁵ Erkek dergilerinin amblemi olarak kullanılan tavşan objesinin kadının arkasından ateş eden figür olması zenci kişiyi aynı zamanda bir kadın olarak da ne kadar aşağıladığını göstermektedir.



Resim 3.8. Kara Walker “Kamp Köyü Kadınları” 1998. Duvar Üzerine Kesilmiş Kâğıt Yapıştırma

Kara Walker, çocukluğundan beri zenci olduğunun kendisine hissettirilmesinin ve bunun sıkıntılarını yaşamasından ötürü toplumdaki ırkçılık sorununu çözmek için uğraş vermiştir. Walker, insanların ırkçılıkla ilgili tutumlarını değiştirmek için çok fazla çalışmıştır. Ancak bunu değiştirmek tahmin ettiğinden de zor olmuştur.

3.3. YENİ İLETİŞİM TEKNİK ARAÇ-GEREÇLERİNİ KULLANAN SANATÇILAR

Feminist bilincin özellikle görsel kuramdan çok etkilendiği tartışmasızdır. Feminist perspektif ve onun alt katmanlarına daha iyi etki edebilmek için kullanılan görsel araçlar, 1980’lerin kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle, daha etkili çalışmaların oluşumuna katkıda bulunmuştur. Tabi bu tip çalışmaları gerçekleştirmek için sadece feminist kurama hâkim olmak yeterli gelmemektedir. Aynı zamanda bu medya araçlarının da etkili kullanım tecrübesine sahip olmak gerekmektedir. Barbara Kruger, Cindy Sherman ve Nan Goldin gibi sanatçılar gelişen kitle iletişim araçlarından

¹¹⁵ Walker, 54.

faydalanabildikleri gibi bu araçların birçok alanda kullanımlarını yaygınlaştırmaktaki rollerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.¹¹⁶

Barbara Kruger, kitle iletişim araçlarıyla, toplumda klişeleşmiş cinsiyet, şiddet, güç gibi kavramların görüntülerini ele alarak, provakatif sloganlar eşliğinde tekrar oluşturarak sunmaktadır. Kruger, toplumun üstesinden gelemediği, uyuşturucu, madde bağımlılığı ve AIDS hastalığı üzerine de birçok çalışma yapmıştır. Feminizm akımına en üst sınırlarda akademik destekte bulunan Kruger, özellikle kadının kendine ait bedenini, yine kadının kendi yönetimine bırakılması gerektiğini savunan provakatif söylemleri bulunmaktadır.

1945 yılında, Amerika’da doğan Barbara Kruger, birçok dergide grafik tasarımcısı ve sanat yönetmeni olarak çalışmıştır. Bir fotoğrafçı ile fotoğraf kolajcısı arasında belki çok büyük fark vardır ama kolajın gücü fotoğraf ile birleştiği zaman “söylem” konusunda önüne geçilemez olur. Barbara Kruger bunun farkına vardığından beri, söylemlerini fotoğraf kolajlarına dönüştürerek protest sloganlarını akılda kalıcı görüntüler haline dönüştürmüştür.¹¹⁷ Zamanla kendini iyice geliştirerek, gerek günlük yaşam, gerek medya gibi unsurların içindeki ironiyi dışa vuran fotoğraf kolajlar hazırlamaya başlamıştır.

Barbara Kruger, yapıtlarında reklam dünyasıyla yaşam arasında ilişki kurmaya çalışarak, genellikle reklam panoları üzerine yaptığı işlerde sloganlar ve çeşitli bildirilerden aldığı ifadeleri grafik yazılarıyla birlikte uygulamış, bazen de bu ifadeleri bir araya getirerek yeni anlamlara dönüştürmüştür. Sanatçının birçok kolâjı ilk bakışta reklam gibi algılansa da içlerindeki ince mizah öne çıkmaktadır. Kruger bu yapıtlarında, çoğunlukla politik konulara, sınırsallığa ve özellikle egemen güçler altında ezilen kadınlara dikkat çekmiştir. Amacı ezilen kesime bilhassa kadınlara yönelik olabileceğini ya da olamayacağını söyleyen güçlerin bu rolünü değiştirmektir.

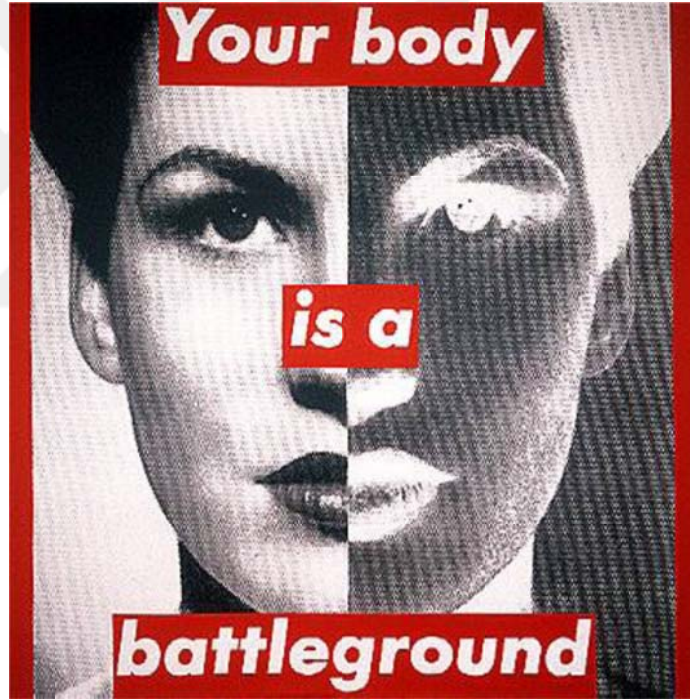
Resimlerini yazılarla birlikte büyük ebatlı çalışarak onların daha fazla akılda kalmasını amaçlamıştır. Kontrol edilebilir grafiksel çalışmalarını kadın vücudunda da uygulamak istemiştir. Üst üste çakıştırdığı ve yoğun mesajlar içeren parçalara ayrılmış afişleri istendiğinde nasıl bir araya getirilebiliyorsa kadının parçalanmış ve suiistimal

¹¹⁶ Ziss, 123.

¹¹⁷ Walker, 108.

edilmiş konumu da toparlanabilir. Barbara Kruger, bu sloganıyla kadın bedeninin kendi iradesi dışında bir meta, cinsellik ya da tüketim toplumunun özendirici ögesi olmasına karşı tepkisini gösterir. Kadınların bu durumun önüne geçebilmesi için bir mücadele vermeleri gerektiğini savunmaktadır.

Kruger'in uluslar arası sanat dünyasında parlamasına neden olan bu çalışmalar, kadın hakları, feminist kuram ve güç konularının çarpıcı olarak insanların yüzüne vuran mesajları yansıtabilen kırmızı siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı poster tarzındaki sanat çalışmalarıdır. Bu çalışmalardan en önemlisi, feminist sanatçıların da sloganı olan “*Your body is a battleground (vücutun bir savaş alanıdır)*” sayılabilir (Resim 3.9). Kruger metinlerinin derhal tanınabilmesi için agresif koyuluklar ve keskin çizgiler kullanmıştır.



Resim 3.9. Barbara Kruger, “İsimsiz (your body is a battleground)” 1989 Fotoğraf Üzerine Serigrafî, 112 x 112 inç

Barbara Kruger, dile getirdiği sloganlarının afişlerini, her kesimden insanın görmesini istiyordu. Bu amaçla hazırladığı afişlerini büyük müzeler ve galerilerde sergilediği gibi kalabalık halk kitlelerinin görebileceği ilan tahtalarında, otobüs duraklarında ve toplu taşıma araçlarında görüntüleyerek, izleyenin dikkatini zekice ve cesurca çekmeyi kesinlikle çok iyi bilmektedir. Çalışmalarındaki metinlerde, bakan

kişiyeye, feminizm, tüketim toplumu, bireysel otonomi ve arzu hakkında sorular yöneltmektedir. Kruger ayrıca çevre sorunları, politik düzen, salgın hastalıklar, AIDS gibi konularda da hazırladığı sloganlarla toplumun bilinçlenmesini sağlamaya çalışmıştır.¹¹⁸

Barbara Kruger, çalışmalarını New York ve Los Angeles'ta sürdürmektedir. Özellikle feminizmin güç kazanmasına yönelik akademik düzeydeki çalışmaları devam etmektedir. Barbara Kruger'in görsellik ve sözellik olgularını üst üste çakıştırarak ataerkil iktidar olgusunu şiddetle eleştirmesi ve egemen kurgulamaları göz önüne getirmesi, Cindy Sherman'ın filmlerdeki tanınmış kareleri kendisini o role büründürerek yeniden görüntülemesiyle gelişmiştir. 1970'li yıllarda Performans ve Body Art, gittikçe artarak feminist söylem içerisinde fotoğraf ve diğer baskı yayınlarda kendini göstermiştir. Görsel media, Cindy Sherman'la birlikte kadınlık imgelerini sorgulamaya dönüşmüştür. Cindy Sherman, fotoğrafı bir fotoğrafçıdan çok bir ressam gibi değerlendirdiği çalışmalarında kadının iç dünyasını yansıtmaya çalışmıştır.¹¹⁹

Cindy Sherman, 1954 yılında Amerika'nın New Jersey eyaletinde doğdu. New York Eyalet Üniversitesi'nde sanat okuyan Sherman, üniversite yıllarında kılık değiştirme ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek kendi fotoğraflarını çekmeye başladı. 1977'de ulusal sanat bursu kazandıktan sonra New York'a yerleşen Sherman, 1977 – 1980 döneminde, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) serisi ile sanat çevrelerinde tanındı. 1995 senesinde, bu çalışma MOMA (New York Modern Sanatlar Müzesi) tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyattan satın alınarak, Sherman'ın sanat dünyasındaki başarısını kanıtlamıştır. Bu seride Sherman kadınları günün farklı saatlerinde ve farklı mekânlarda betimlediği siyah beyaz fotoğraflar çekmiştir. Fotoğrafın konusu olan kadınlar, 1950 ve 1960'lı yılların reklamlarından ya da televizyon dizilerinden alınmış sahneler gibidir. Sherman, hiçbir zaman yayınlanmamış bu film sahnelerinin mekân düzenlemesini, modelin giyim ve makyajını kendi yapmıştır.

Fotoğraflar film kareleri gibi birbirini izleyen sahneler şeklinde çekildiği için öykü anlatır gibidir. Sherman bu fotoğraflarda sadece fotoğrafı çeken değil aynı

¹¹⁸ Ziss, 143.

¹¹⁹ Ergas, 313.

zamanda fotoğrafın konusu olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu seride kendisini kılıktan kılığa sokmuştur. Sherman'ın film yıldızları alışık olduğumuz yıldız portrelerinden farklı olarak, bakma ve bakılma sürecinin bir aradalığının getirdiği belirgin bir kırılma ve kuşku ifadesi taşımaktadır. İzledikleri için kırılma, izledikleri için de kuşku bakıyorlar.¹²⁰

Sherman, fotoğrafı saf haliyle değil, bir kavramsal sanat malzemesi olarak kullanır. Gerçekte yapıtlarında her zaman feminist bir söylemin varlığından bahsedebiliriz. Sherman sanatının içeriğini sürekli olarak dönemin geçerli söylemlerine uydurarak güncel sanatın parçası olmayı bilmiştir. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı bilen Sherman, sürekli başvurduğu feminist söylemin, feminizm anlayışındaki değişiklikler doğrultusunda yapıtlarına yansıtmıştır. Cindy Sherman'a göre: "*Cinsel organları kullanarak, sevimli ya da şok edici resimler etmek kolay. Zor olan ise aynı görüntüleri kullanarak acı, keskin, yine de açık seçik görüntü elde etmektir.*"¹²¹

Cindy Sherman'ın yüzlerce kendisini kullandığı kadın, hatta bazen de erkek görüntüleri vardır, ancak bunların hiçbirisi Cindy Sherman'ın gerçek anlamda bir oto portresi değildir. Kendi deyişine göre, genel geçer kadın görünümüyle ilgilenir. Fakat bu genel geçer kadın figürleri, onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtmaktadır (Resim 3.10 ve Resim 3.11). Sherman, bu tip makyajlar yapıp görüntüsünü değiştirirken izleyicinin dikkatini kendi kimliğinden ziyade kimliğine büründüğü kadınlara çekmeyi istemiştir.¹²²

¹²⁰ Ergas, 314.

¹²¹ Ziss, 128.

¹²² Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 2005, Ankara 317,318



Resim 3.10. Cindy Sherman "İsimsiz Film Kareleri, serisinden". 1991.



Resim 3.11. Cindy Sherman Kareleri, serisinden", 1991, renkli baskı

Görüldüğü gibi Sherman cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını bu kadın imgelerine taşıyor. Böylelikle kendi varoluşu, kimliği ve cinselliği ile olan mücadelesini film yıldızlarının klişeleşmiş görüntü ile temsil etme çabasına girmekte ve bu çabanın sonucunda belirli temsiller arası gerilim içinde kalmış kadın görüntüleri doğurmaktadır. Sherman ona dayatılan kadın rol modelleri, gerçek görüntüsü ve cinselliği ile bir hesaplaşma içine girmektedir. Bu hesaplaşmanın haricinde klişeleşmiş bu rollerin genel beğenileri yansıtmaya karşı bir mücadele içindedir.

Yine kendisini model olarak kullandığı, daha sonraki çalışmalarında Sherman, erkek dergilerini, çocuk masallarını, moda dünyasını, sanat tarihindeki önemli imgeleri işlemiştir. Son dönem işlerinde büyük boy renkli baskılarla vitrin mankenleri, tıbbi protezler, cinsel yardım araçları, plastik vücut parçaları, maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri ya da kusmuk çöp resimleri gibi grotesk konulara yönelmiştir. (Resim 3.12).



Resim 3.12. Cindy Sherman, isimsiz, (1992).

Bu fotoğraflarda hayattaki güzelliklerden çok bazı iğrençlikleri ve aslında bu tip görünümünün de güzel görünüm kadar doğal olduklarını göstermiştir. Kısaca Sherman, sefil olanı içeren, özellikle bedenimizde, edep ve temizlik duygumuzu tehdit eden, murdar, atık, pislik ve ölü sayılan, toplum içinde konuşulması ve gösterilmesi uygun olmayan bedensel bölgelerin aslında yaşamak, canlı kalmak için gerekli olduğunu, onlara sadece ihtiyaç duymadığımızı aynı zamanda yaşamak, onlara sürekli olarak güven duyduğumuzu ortaya koymak amacıyla bu konuları işlemiştir.

İnsan bedeninde pis olarak tanımlanan bu bölgeler ataerkil sosyal düzen yapısı içinde kadının bedeni işlevleri olarak tanımlandığından, çok güçlü bir feminist bağlam içermektedir. Acımasız bir doğrulukla, sosyal sınırların çok üzerinde, yaşamını belgeleyen ilk kadın sanatçı Nan Goldin'dir. 1980'li yıllardan itibaren cinsel ve kültürel değişimi fotoğraflarıyla belgeleyen Goldin, kendi dönemi içerisinde müstehcen sayılabilecek fotoğrafları geniş kitlelerin görebileceği şekilde sergileyerek, bir anlamda "ayıp" kavramını yok etmiştir. Fotoğraflarda sergilediği aslında birebir kendi hayatıdır ve model olarak da kendi arkadaşlarını kullanmaktadır. Nan Goldin, travesti arkadaşları, sevgilileri ve diğer arkadaşlarının gelişigüzel, kurgulanmadan çektiği fotoğraflarını ele aldığı toplumsal yaralarla birleştirerek kendi belgeselini oluşturmaktadır. Goldin, fotoğraflarını insanları mevcut ortamlarında paylaşılan zamanı hatırlamak ve o anı

ölümsüzleştirmek için çekmektedir. Yaşantısını kaydederek bir sanat oluşturan sanatçı, kendi fotoğraf tarzını böylelikle yapılandırmaktadır.

Nan Goldin 1953'te Washington'da doğdu. Daha sonra kendi özgürlüğünü kazanmak adına tek başına taşındığı Boston'da hayatının en sıkıntılı dönemlerini yaşamıştır. Uyuşturucu, alkol ve ilaç bağımlılığı kız kardeşinin çok küçük yaşta intiharıyla büyük boyutlara tırmanmıştır. Bu olayın ardından aile birliğine olan inancını kaybeden Goldin, arkadaşlarıyla aynı evde yaşayarak kendine alternatif bir aile birliği kurmuştur. Nan Goldin'in alternatif aile arayışı daha sonra alternatif bir eğitim kurumuna dönüşmüştür. Bu amaçla Satya adında sıra dışı bir okula yazıldı. Massachusetts'deki Satya, aynı zamanda Nan'ın hayatı boyunca en yakın olacağı iki insan olan David Armstrong ve Suzanne Fletcher'le tanıştığı yerd. Goldin'in bu iki dostu daha sonra sürekli kendisine modellik edecek kişilerdir. Satya Halk Okulu'na başlamasıyla Nan Goldin'in hayatı fotoğraflama tutkusu başladı. Arkadaşları onun fotoğrafı olmayı sevdiler. Boston'daki travestilerle tanışması, Goldin'in ileriki yıllarını etkileyecek cinsiyet ayrımsızlığı fikrine sahip olmasına neden olmuştur. Goldin'in bu dönem fotoğrafları, gayler, eşcinseller, travestiler, 1990'ların şehir bohemyası, downtown mekânlar, ergen çocuklar, yeni doğmuş bebekler, kaba bir cinsellik, pornografiye yakın bir erotizm konularını barındırmaktadır. O yıllarda bir gece kulübünde düzenlenen travesti güzellik yarışmasının tüm fotoğraflarını çekerek onlara destek olduğunu göstermiştir.¹²³ Nan Goldin'in bu dönemde, Boston Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler alan sanatçı bu gelişme ile birlikte fotoğraf çekimlerinde sadece doğal ışığı kullanırken, bundan sonra ilk defa flaşlı çekimler yapmaya başladı. Bütün bunlar henüz meşhur olmamış Nan Goldin'in barlardaki slâyt şovlarında gösterildi. O zamanlar bu şovlara izleyici olarak katılanların çoğu yine fotoğraflarda yer alan yakın arkadaş grubundaki tiplerdi.

1978 yılında, Nan Goldin New York'a taşındı ve bu dönem onun kişisel hayatında ve kariyerinde önemli değişikliklerin olduğu zamanlardır. Sıra dışı hayatlar Nan Goldin'in objektifine yansıyan görüntüler olmuştur. Yoğun uyuşturucu ve alkol tüketimi, bozuk ilişkiler, serbest seks, partiler bu dönem içinde en ön planda olan konulardı. Herkesin kendi gördüğünü sanatına yansıtması anlayışından yola çıkarak Nan, erkek arkadaşından dayak yedikten sonraki yara beresini de, tuvalette işeyen kız

¹²³ Yılmaz, 43.

arkadaşlarını da hep fotoğraflarda kullandı. Kendisine sıklıkla şiddet uygulayıp, vücudunda morluklar ve yaralar içinde bırakan kocasının kendisine yaşattıklarını sakınmadan kendi kendini çektiği fotoğraflarla herkese göstermiştir¹²⁴ (Resim 3.13).



Resim 3.13. Nan Goldin, “Nan Dayak Yedikten Bir Ay Sonra”, Renkli Baskı, 1984.

1986 yılında, “Ballad of Sexual Depence (Seksüel Sömürge Balladı)” isimli gösterisini yine kendi hazırladığı müzik eşliğinde slâyt ve fotoğraflarla kendisinin ve arkadaşlarının hikâyeleriyle birlikte sunmuştur. Yine aynı konuları içeren gösteriyi aynı isimle bastırarak kitap haline dönüştürmüştür. 1986’dan 1994’e değin çeşitli adlarla defalarca düzenlenen “*The Ballad*” gösterisinin kareleri, çıplak olarak yatakta yatan çiftler, erkekler, travestiler, eşcinseller, sevişen ya da mastürbasyon yapan insanlar, boş odalar, yaralı vücutlar, yataklar, banyolar ve onlarca ayna önünde görüntülenen kadınlardan oluşmaktaydı.¹²⁵

Kadının aynadaki görüntüsü Rönesans’tan beri sıklıkla işlenen bir konuydu. Nan Goldin’de aynayı yaşamla özdeşleştirerek kendi yaşamını yansıtıyordu. Bu görüntüler onun ve arkadaşlarının hayata ödünç olarak verdiği fakat geri alamadığı yaşamlarının empatik bir görünümüydü. Resim 3.14’de yakın arkadaşları olan ve seks işçiliği yapan Misty ve Jimmy’nin taksideki görüntülerini çekmiştir.

¹²⁴ Ergas, 321.

¹²⁵ Bozkurt, 132.



Resim 3.14. Nan Goldin, “Misty ve Jimmy Taksinin İçinde”, NYC, 1991.

Bundan yaklaşık iki sene sonra uyuşturucu ve alkol artık Nan’ın hayatı (dolayısıyla işi) üzerindeki yegâne güçlere dönüşmüştür. Bu dönemde yattığı klinikte kendi fotoğraflarıyla tarihini kaydetmeye devam etti. Ancak başka bir sorunla yüz yüze gelecekti: AIDS. Bu yeni keşfedilen hastalık yıllardır yaşadığı marjinal çevreden ailem diye tanımladığı pek çok dostunu etkiledi. Muhtemelen bunların en önemlisi de 1976’dan beri en yakınlarından Cookie Mueller’di. Cookie 1989’da ölene kadar onun fotoğraflarını çekerek hayatı belgelemeye devam etti. Bunu takip eden yıllarda daha pek çok arkadaşı bu kervana katılacaktı. Onların yavaş ölümleri ve fiziksel deformasyonları kamerasına doğrudan yansdı. “I’ll Be Your Mirror” adlı hayatının her dönemindeki işlerden oluşan sergisini 1996’da oluşturdu. On kare önce sevgiliyle sevişen arkadaşını AIDS nedeniyle erimekte olan vücudunun fotoğrafını gördüğümüzde birden erotizm fotoğrafları değil de sıra dışı yaşamların acımasız halini izlediğimizin farkına varabiliyoruz. Nan Goldin, kendisi ve arkadaşları için hayatın ne anlama geldiğini fotoğraflarıyla ifade ediyordu. Bu dönemde AIDS, fuhuş, alkol, ilaç ve uyuşturucu bağımlılığının, genç bir sanatçının gözüyle yansıtılması oldukça yeni ve sıklıkla görülemeyen bir durumdu.¹²⁶ Bu çalışmasıyla kendi eksenindeki arkadaşlarının yaşamlarını gözetleyen Nan Goldin, yaşamlarının her anını samimi bir şekilde karelediği için gerçekçi kült bir kişiliğe dönüşmüştür.

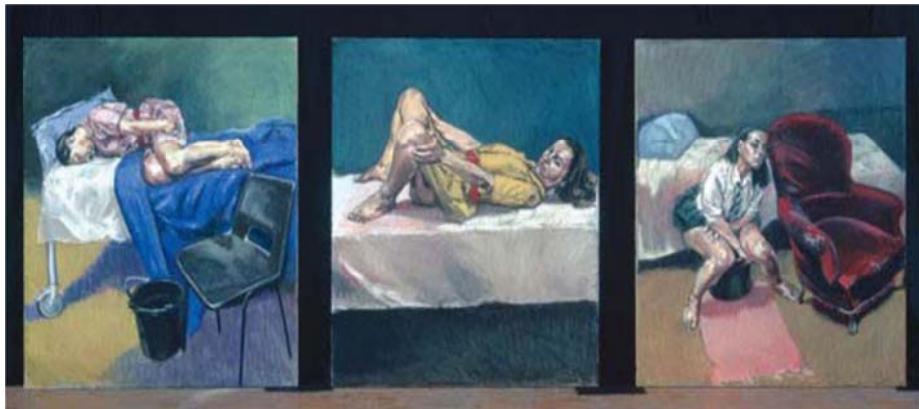
¹²⁶ Ergas, 332.

3.5. AİLE İÇİ ŞİDDET VE CİNSEL SÖMÜRÜLERİ ELE ALAN SANATÇILAR

Paula Rego, Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle ve Canan Şenol aile kavramının kutsal ve dokunulmaz alanına girerek, aslında sanılanın aksine tüm ailelerin sanıldığı kadar güvenli olmadıklarını iddia eden çalışmalar yapmışlardır. Birçok kesimden insanı rahatsız edebilecek bu ele alışı, sanatçıların geçmiş yaşantı ve tecrübeleriyle birlikte ele aldığımızda çok da haksız olmadıkları kanısına varmaktayız.

Aile içinde yaşanan özellikle cinsel anlamda ebeveynlerin kız çocuklarına uyguladıkları sömürüler ve erkek çocuğun değerli olması düşüncesi, feminist yaklaşımın da sıklıkla ele aldığı konulardandır. Bu tip sömürüler yaşansa dahi çok büyük kesim tarafından dile getirilememiş olması bu sanatçıları harekete geçirmiştir.

Paula Rego, aile içerisinde özellikle çocukların ve kadınların psikolojik sendromlarını ele almıştır. Rego, aile kavramına olan güvensizliğini ortaya çıkaran resimleriyle öne çıkmış bir kadındır. Paula Rego'nun geçmiş yaşantıları, özellikle çocukluk döneminin olumsuz yönleri resimlerinin ana merkezidir. 1935 yılında Portekiz'in Lisbon kentinde doğan Rego, çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Portekiz'deki evini, çocuk odasını ve bahçesini mekân kullandığı, rahatsız öğelerle yüklü, büyük ebatlı figüratif resimler çalışmaktadır (Resim 3.15). Her ne kadar kendisi deşifre etmemiş olsa da kapalı mekânlar içerisinde kendini cinsel sömürülere maruz kalmış bir şekilde resmetmiştir.¹²⁷



Resim 3.15. Paula Rego, “Triptych”, 1998, Kâğıt Üzerine Pastel Boya

¹²⁷ Ergas, 311.

Sanatçı, Psiko-seksüel zorlamalara uğramış görüntülerin bulunduğu bu üçlü çalışmada mekân olarak kendi odasını kullanmıştır. Duvarlar, zemin ve kullanılan eşyaların perişanlığı bu trajik olayı daha da kasvetli bir hale getirmiştir. Paula çocukluğunu doyasıya yaşayamamanın ezikliğini taşımış ve bu onun aile kavramına olan güvensiz yaklaşımına dönüşmüştür.¹²⁸ Paula doğduğu zaman, babası erkek çocuk istediği için bu duruma hiç sevinmemiş ve yıllarca bu hayal kırıklığını kendisine hissettirmiştir. Babasının kendisine olumsuz duygular beslemesi, onun erkek çocuklarından nefret etmesine dönüşmüştür.

Bu dönem boyunca daha çok büyükannesi ve büyükbabası Rego'ya bakmışlar, bu sebepten aile kavramını anne babadan ziyade büyük ebeveynlerine yüklemiştir. Büyükbabasının kendisine son aldığı oyuncak bebeği, erkek olduğu için parçalara ayırması Rego'nun erkek hegemonyasına ilk tepkisi olarak değerlendirilebilir. Zamanla bu duygular aynı paralelde ilerlemesiyle, bu hislerin yansımaları resim düzlemine düşmüştür.

Paula Rego, aile içerisinde şiddet ve cinsel sömürünün oluşmasında Walt Disney'in etkili olduğunu savunmaktadır. Ona göre Walt Disney küçük yaşlardan itibaren insanları hayvanlaştırarak korkunç kılıklar içerisinde sokmakta ve çocukları çok küçük yaşlarda şiddet ve korkuyla tanıştırmaktadır. Bireyin kimlik kazanımlarının özellikle çocuk yaşlarda olması bu teoriyi doğrular niteliktedir. Masal filmlerinde hayvanların korkunç temsili erken yaşlarda çocukların algı odaklarını önemli derecede etkilemektedir. Rego, kendisi de aynı korkuları sinema salonu sahibi olan babası yüzünden yaşamıştır. Getirdiği tüm Walt Disney filmlerini kendisine seyrettirmesi bu korkuların sebebidir.

Özellikle 1980'li yıllarda yaptığı "Köpek Kadınlar" serisi hem Disney filmlerinin hem de babasının kendisini istememesinin izlerini taşımaktadır. Aile içerisinde kadının konumuna olan tepkisini dile getiren bu resimlerde Rego, kadınları köpek sekline dönüştürerek resmetmiştir. Resimlerde, kadınların ne olursa olsun ev içerisinde itaatkâr ve sadık bir köpektен farkının olmadığını anlatan tasvirler bulunmaktadır.¹²⁹

¹²⁸ Murielle Garnebin, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, Çev. Simla Olgan, YKY, İstanbul 2011, 54.

¹²⁹ Garnebin, 55.

Resim 3.16. da görülen iki kadın, yere çömelmiş ve hazır olda beklemektedirler. Oturuşları bir köpeğin duruş şeklidir. Aynı şekilde yüz mimikleri de öyledir. Her iki kadının elleri pati şeklinde çizilmiş, mekân olarak da samanlık kullanılmıştır. Tüm detaylarıyla direkt bir köpeğin görünümüyle sunulmuş bu kadınların yüzlerindeki mutsuzluk ifadesi, Paula Rego'ya göre kadının ev içerisinde görüldüğü mutlak konum olarak ifade edilmiştir.



Resim 3.16. Paula Rego, “Köpek Kadınlar, Serisinden”, 1985.

Resim 3.17’de Paula Rego’nun, özellikle muhafazakâr kesimler tarafından tepki çeken aile isimli tablosu, birçok rahatsız edici muğlâk görüntüleri bir arada bulundurmaktadır. Rego bu resmiyle genel olarak resmettiği ev ortamından farklı olarak baba figürünü de resim düzlemine dâhil etmiştir.



Resim 3.17. Paula Rego, “Aile”, 1988.

Yatağın üzerine oturmuş babanın bir kolu havada ve anne babanın ceketini çıkarmaya çalışırken, ailenin büyük kızı babasının bacaklarının arasında, babasını yatağa doğru iteklemektedir. Babanın gözlerindeki kötü ifade, kızgınlıkla bakan büyük kızın bakışlarına odaklanmaktadır. Sıradan bir baba-kız iletişiminden farklı bir durumun hissedildiği bu görünüm, daha önceki resimle bağlantı kurulduğunda baba ve kızı arasında sıra dışı bir şeylerin geliştiği ihtimalini düşündürmektedir. Odanın açık önünde tedirgin bir biçimde ellerini birleştirmiş, korkulu gözlerle ablası ve babasına bakan küçük kız, sanki bir şeyler bilmenin verdiği korkuyu yansıtmaktadır.

Anne, baba ve ablasından oldukça uzakta duran küçük kızın gölgesi bu korkulu ifadeyi daha da güçlendirmiştir. Paula Rego'nun bir söyleşide bu resim için yaptığı yorum tahminlerimizi doğrular niteliktedir: *“Gördüğünüz bir ders gibidir. Bizim için bir ders olduğu kadar onların ikisi arasında da öyledir. Kız bunun bir kader olduğunu kabul ediyor. Kabullenmek böyle şeyler için iyi bir yöntem. Bu resimdeki her şey mutsuz*

değil".¹³⁰ Paula Rego'nun mutsuz olmadığını söylediği şey ise hiçbir şeyden haberdar olmayan anne ve kapının girişine bırakılan ve ironik bir anlam yüklenen kırmızı güldür.

Paula Rego, resimlerdeki başarıları nedeniyle Londra'daki Ulusal Galeri'ye ilk ortak olan sanatçıdır. Galeri'de kendisine bir stüdyo tahsis edilmesi ve yüklü miktarlar ödenerek tüm resimleri galeri tarafından satın alınarak sergilenmesi, Paula Rego'nun tüm sanat dünyası tarafından tanınmasına olanak sağlamıştır. Birçok sanatçının işlerinde görülen şiddet, onun önce insan olarak neler yaşadığı ile yakından ilgilidir, sonra da toplumla olan ilişkileriyle. Sanatçı eğer yaşadığı, gördüğü ve öğrendiği şiddeti yumuşatma gibi bir kaygının tuzağına düşerse Rousseau'nun dediği gibi bizi çevreleyen zincirleri çiçeklerle bezemiş olur. Louise Bourgeois, bu acı gerçekleri yumuşatmadan sunan önemli sanatçılardan biridir. Ailede babasından gördüğü şiddeti, büyük ölçüde işlerine yansıtmış, baba terörü, fallik döneme takıntıları işlerinin temelini oluşturmuş, ataerkil bir sosyal yapı üzerinde kadına yönelik bu baskılar onun işlerinin daha feminist bir kimliğe bürünmesine yol açmış ve böylece toplumla ve yasadıklarıyla birebir yüzleşebilmişti.

Louise Bourgeois, 1911 yılında, üç çocuğun ortancası olarak, New York'da dünyaya gelmiştir. Otoriter biri olan babasından gördüğü fiziksel şiddet, birçok sanatçı gibi, onun da sanatının şekillenmesine etkili olmuştur. Babasının baskıcı karakterine karşın annesinin kendisini ve diğer kardeşlerini koruyucu tavrı git gide Bourgeois'in erkeklerin hâkimiyetine karşı tepkisel bir kimlik kazanmasına dönüşmüştür. Babası kız çocuklarından hoşlanmadığı için Ona sürekli erkek kıyafetleri giydirmesi, erkek kardeşiyle birlikte sadece erkek çocuklarının okuduğu bir okula göndermesi, Bourgeois'in kendi cinselliğini belirleyememe karmaşasına dönüşmüştür. Aile içerisindeki agresif iletişim de bu sorunların üstüne gelince, Bourgeois'in hayatı iyice buhranlı hale gelmiştir.¹³¹

Kadınların bedeni aracılığıyla onların varoluşlarını sorgulayan Bourgeois, kadını doğada, kendisini en farklı kılan doğurganlığıyla birlikte ele alarak cinsiyet kimlikleri ekseninde yürek sıkıntısını tartışmaya devam ediyor. "Can sıkıntısı bittiği anda sanat da bitmiştir,"¹³² diyen Bourgeois kadın ve doğum arasına yerleştirdiği yalnızlık ve

¹³⁰ Paula Rego, *Her Resimde Hikayemiz Var*, Çev. Sohrap Zaloğlu, İstanbul 1992, 43.

¹³¹ Garnebin, 58.

¹³² Rego, 232.

korkuyu, sıkıntının bitmeyeceği, aksine kendine dönerek bedende tekrar ve tekrar var olacağı fikrini, radikal denebilecek sanatsal üslubuyla anlatıyor.

1974 yılındaki “*The Destruction of the Father*” adlı enstalasyon çalışması küçükken babasının ve diğer askerlerin savaş sonrası kamptaki görünümünden etkilenerek yaptığı bir enstalasyondur.(Resim 3.18). Bourgeois bu çalışmayı, babasının öldürülmüş olarak betimlendiği, fantastik bir hayalinden yola çıkarak hazırlamıştır.



Resim 3.18. Louise Bourgeois, “ The Destruction of the Father”, 1974.

1982 yılında yayınladığı “*Child Abuse (Çocuk İstismarı)*” adlı kitabında babası ve öğretmeninden gördüğü şiddeti ve tüm eserlerini etkileyen korkularını anlatmaktadır. Bourgeois’in zihnini, kariyeri boyunca çocukluk görüntüleri, içinde cinsellik, travma ve yabancılaşma gibi konular meşgul etmiştir. Bourgeois’in diğer birçok sergilerinde insanlık dışı davranışlara maruz kalmış kadınların heykelleri, bir tabak içinde kesilmiş bir kadın başı ya da vücutlarından tavana asılmış kadın bedenleri olarak sunulmuştur.¹³³ (Resim 3.19).

¹³³ Garnebin, 55.



Resim 3.19. Louise Bourgeois, “Histeri Nöbeti”, 2000, Çeşitli Materyaller

Louise Bourgeois, “*Personages and Destruction of the Father*” yapıtından sonra 1980 yılında, “*The Cells*”(Hücre), gibi düzenlemeleri ile tekrar çocukluğunun mücadelecı anılarını işlemeye başladı (Resim 3.20). “*The Cells*” adlı çalışmasında kocaman ağ duvarların çevrelediğı odalar, bu odaların içerisinde esrarengiz mobilyalar ve aynalar bulunmaktadır.



Resim 3.20. Louise Bourgeois, “Hücre” ‘ 1993, Çelik, Mermer, Cam, Seramik, Ağaç”

Bourgeois, bu odaların her birinin bir korkuyu anlattığını söylemektedir. Odalardaki sandalyeler, boş yataklar yalnız kişilerin birer temsilidir. Bourgeois yaşadığı büyük evi Cell (Hücre) isimli çalışmasında ele alırken ev ve kadın arasında beden ve mimari, yumuşaklık ve sertlik ile organik ve geometrik biçimler aracılığıyla ilişki kurar. Yapıtlarında kadın bedenini, özel alanını travmalarını taşıyan ve bunu kendisine ait olan

dokular, renkler ve biçimlerle yansıtmaktadır. Cinsel tehdidin ve yalnız kalma korkusunun mecazi görünümlerini sergileyen “*The Cells*” yapıtı daha sonra devasa formlardaki örümceklere dönüşmüştür.¹³⁴ Louise Bourgeois “*Örümcekler*” serisini birçok çeşitte ve sayıda üretmiştir.

Bourgeois’in babası, sadece iğnelerle dokunan goblen kumaşlarının, tamirini yapan bir dikiş atölyesine sahipti. Ailesi Fransız olan Bourgeois, üç kardeşin ortancasıdır. O örgü örmeyi aşamaların birleştirilmesi olarak görür; çocukluğunu en önemli mekânı olan bu tamir atölyesi, sanatçının her çalışmasında kendisini bir yer edinmiştir. Louise Bourgeois’in çalışmalarının sembolik imgelerine dönüşen dikiş odası, onun inkâr ettiği cinsiyet gibi gizli sınırlarını keşfettiği bir yer olmuştur. Babasının tamir atölyesinde çalışan dikişçi kadın ve dadıları Sadie, Luisa’nın karmaşasını yaşadığı cinsi kimliğini öğrenmenin tek yolu olmuştur. Dadısına ve dikişçi kadına sürekli vücudunu tanımak için sorular yönelttiğini anlatmaktadır. Bu yüzden bu evdeki dikişçi kadın ve öğretmeni onun hislerinin şekillenmesinde etkili olan kişilerdir.¹³⁵

Modern Sanatlar Müzesi’nde 1994 yılında sergilediği etkileyici heykellerden birinin adı “*The Nest (Yuva)*”dır (Resim 3.21). Bourgeois’in örümcek formunun üzerine yoğunlaşması elbetteki sebepsiz değildir. Bourgeois’in örümcek formu çok derin kökleri olan duyguların sembolik ve fiziksel görünümüdür.



Resim 3.21. Louise Bourgeois, “*The Nest*”(Yuva), 1994,Çelik Materyal

¹³⁴ Garnebin, 143.

¹³⁵Garnebin, 144.

Örümcek kendi ağını kendisi tamir eden ve ören sabırlı bir dokuyucudur. Birçok insan, örümceği potansiyel zehirli bir böcek olarak görüp korkarken Bourgeois, onları rehabilite eder. Bourgeois için örümcekler, kendi yuvalarını kendileri yapan, anne şefkatini, koruyuculuğunu, kendi kendine yetmeyi, sabretmeyi ve emeği simgeleyen yaratıklardır. Bourgeois'in Tate Modern Sanatlar Galerisi'nde sergilediği devasa örümcek heykelinin adının "Maman (Anne)" olması da bu iddiayı doğrulamaktadır (Resim 3.22).



Resim 3.22. Louise Bourgeois, "Maman", Çelik Materyal, 1999.

Louise Bourgeois'e göre ev ve aile yaşamı çok önemlidir. Aile içindeki ilişkilerinin kişiliğin oluşumunda kuvvetli etkileri vardır. Bu yüzden aile birliği kuvvetli olmalıdır. Louise Bourgeois annesine olan sevgisini yaptığı heykellerde göstermiştir. Göğüs, geniş karın ya da kalça gibi bereket ve üretkenliğim sembolü olan uzuvlar, pamuk ya da kumaş parçalarıyla oluşturularak, içi doldurulmuş çuvalların üzerine dikilmiştir ve sanatçı yaptığı bu heykellerin çoğunu annesine ithaf etmiştir.¹³⁶ (Resim 3.23).

¹³⁶ Garnebin, 155.



Resim 3.23. Louise Bourgeois, “Couple”, 2002, Kumaş ve Bez Parçaları

Annesine olan sevgisini ve annesinin ona olan şefkatini temsil eden bu heykel, birçok kumaş parçasının Bourgeois tarafından elde dikilmesiyle oluşturulmuş içi ise yaramayan bezlerle doldurulmuş bez bebekler gibidir.

Bourgeois heykellere beden ve boyut kazandırabilmenin öneminden bahsederken tecrübelerin ortaya çıkarılması gerekliliğinin de altını çizer. Korkunun kişisel açılarından taşıdığı önemi feminist olmamasına rağmen toplumsal cinsiyet meselesiyle ilişkilendiren sanatçı mahrem alanı kamusal bir mesele olarak yeniden ele alır. Mermer ya da taşın istenilen boyutlarda kesilmesi, istenilen biçimde oyulması ve parlatılmasıyla saldırganlık ve güç arasında ilişki kurduğundan, böylece bireyselliği kendi sarmalına alan korkunun düzeltilebilir olacağından bahseder. Louise Bourgeois’in çalışmalarında, sıklıkla cinsellik konuları ve şehvetli kişilerin görünüşleriyle yüzleşiriz. Onlar bildiğimiz şehvetin figürleri değildir. Fakat şehvetin aşamalarını oluşturabilecek görünümlere sahiptirler.¹³⁷ Louise Bourgeois’in şehvetin bilinen sınırları üzerine olan intikamı, engellenen bozuklukları üretmek içindir. Bourgeois, tıpkı Picasso’nun kadınları çıplak ve bedenleri örtüsüz olan kadın figürleri yerine çıplak erkek figürleri resmetmiştir.

Niki de Saint Phalle, kadın konusunu ele aldığı, iri boyutlu, renkli kuklalara benzeyen figürleriyle toplumda kadının konumunu imalı bir yaklaşımla sorgulayan bir sanatçıdır. St. Phalle’nin sanatsal çalışmaları, 1953 yılında geçmiş trajedilerinin ruhsal bunalımlara dönüşmesi sonucu geçirdiği sinir krizinin iki yıl süren tedavisi sonucu, hayatına doğru bir yön vermek amacıyla başladı. Akademik anlamda herhangi bir sanat

¹³⁷ Ergas, 312.

eğitimi almadığı için hiçbir sanat grubuna dahil olmamış olan sanatçı kendi kendini eğiterek, özgün tarzını geliştirmiştir. Kendisini etki altında kalmamış bir sanatçı anlamında “Outsider Artist” olarak ifade etse de, St. Phalle’yi, sıklıkla gittiği Louvre Müzesi’nde eserleri bulunan Paul Klee, Henri Matisse, Henri Rousseau, ve Pablo Picasso gibi sanatçılar ve Pop-Art’dan etkilenerek çalışan, sembolist bir sanatçı olarak niteleyebiliriz.

Niki de Saint Phalle, 1930 yılında Paris’te beş çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Niki de Saint Phalle’nin çocukluğuna ait iki trajedi vardır ki, hayatının uzun bir döneminde bunun ruhsal bunalımlarını yaşamıştır. İlki henüz bebekken, geçim sıkıntısı nedeniyle annesinden ayrılarak, babaları tarafından büyük ebeveynlerinin yanına gönderilmesi, ikincisi ve en acısı da henüz on bir yaşındayken babasının tecavüzüne uğramasıdır.¹³⁸ Bu kötü olay nedeniyle on sekiz yaşındayken, evden kaçarak evlendi. Niki de Saint Phalle, kariyerinin ilk yıllarına, Fransa’nın ünlü magazin dergilerine modellik yaparak başlamıştır.

1960’lı yıllarda heykeltıraş Jean Tinguely ile karşılaşması, Saint Phalle’nin hayatındaki olumlu değişikliklerin başlangıç noktası oldu ve Tinguely ile yakınlaşması sonucu evliliğini bitiren St. Phalle iki çocuğunu da kocasına bıraktı. Sanatçı bu dönemde asemblaj çalışmalar üzerinde çalışarak, sanat çalışmalarına ağırlık vermiştir. Yine aynı dönemde, “Shooting Painting” adını verdiği, boyaların bir av tüfeğine doldurularak yakın mesafeden tuval üzerine fırlatılmasıyla yapılan resim tekniğini uygulamaya başladı (Resim 3.24). St. Phalle’nin bu şekilde çalışmasının tek bir amacı vardı. Çocukluğundan beri yaşadığı ruhsal sıkıntılardan kurtulmaktı.¹³⁹ St. Phalle, tüfeği her ateşlediğinde, babasını, diğer erkekleri, toplumu ve onun kadınlara uyguladığı şiddeti, normları ve kendisini vurduğunu ifade ederek, nefretini azaltmaya çalışmıştır.

¹³⁸ Garnebin, 155.

¹³⁹ Ergas, 321.



Resim 3.24. Niki de St. Phalle “Shooting Picture”, 1961.

Niki de Saint Phalle'nin 1965 yılında “Shooting Painting” resim tekniğini bırakarak, kocaman, şişman ve parlak renkli kadın heykelleri olan ilk Nanalarını yapmaya başladı. Paris'te Galeri Iolas'da düzenlediği ilk “Nanalar” sergisi geniş yankı bulmuştur. (Nana, Fransızca'da fahişe ya da hafif meşrep kadınlar için kullanılmaktadır). St. Phalle, bu sergideki tüm kadınları hayatından memnun, acı çekmeyen, mutlu bireyler olarak işlemiştir. Bir yıl sonra Stockholm'da düzenlenen “Giant Nana (Devasa Nana)” heykeli “dünyanın en büyük fahişesi” olarak sunuldu. Girişe, bacaklarını açmış halde yatan yirmi sekiz metre uzunluğunda, polyesterden yapılmış kocaman bir Nana heykeli yerleştirilmiş ve Nana'nın vajinası galerinin giriş kısmı olarak tasarlanmıştır. Sergiyi görmeye gelen izleyicilerin hepsi, kadın vajinasından geçerek sergi salonuna girebilmişlerdir. Sergide büyük Nana'nın haricinde on dört tane daha Nana sergilenmiştir.

Eleştirmenler tarafından agresif, yergili ve feminist bulunan heykellerin genel görünüşleri, aslında hiçte eleştirildiği gibi değildir. Aksine neşeli ve çılgınca dans eden kadın figürleri oldukça hayat dolu görünmektedirler (Resim 3.25).



Resim 3.25. Niki De St. Phalle Black, “Venüs”, 1967, Polyester

Resim 3.26'daki “Tarot Bahçesi”, Niki de Saint Phalle'in İtalya'nın Toscano bölgesinde gerçekleştirdiği ve sanat yaşamının taçlanması olarak da nitelendirilen gizil majör tarot kartının bir bahçe içinde inanılmaz bir düş bahçesi görünümünde betimlenerek gerçekleştirdiği anıtsal bir yapıtlar bütünüdür. Nanaların köyü ve evi şeklinde düzenlenmiş bu yapıt, kadınların daha güvenli olmaları için bir arada olmaları ve erkeklerden uzak yaşamaları fikrinden ötürü gerçekleştirilmiştir.

Sanatçı, kendisinin oturması için yaptığı heykelin bir göğsüne yatak odasını diğer göğsüne mutfağını yerleştirmiştir. Sanatçının yatak odasını ve sıklıkla kullandığı mutfağı, yerden oldukça yüksek ve ulaşılması güç olan, sfenksin göğüs kısmına yapması çocukken yaşadığı güvensiz ortamın getirdiği korkunun izleridir.¹⁴⁰ Kendini güvende hisseden sanatçı böylelikle büyük Nanaya kendini daha yakın hissetmiş olacak, onun bereketi, doğurganlığı ve üretkenliği simgeleyen göğüslerinde kendini daha mutlu hissedecektir.

¹⁴⁰ Garnebin, 165.



Resim 3.26. Niki De Saint Phalle, “The Tarot Garden”, 1980, Strüktür Malzemeleri

Tarot fallarının efsanevi yaratıkları, bu bahçe içerisinde canlandırılarak, yerleştirilmiştir. Aynı zamanda figürlerin böylesine büyük ve şişman olarak şekillendirilmesi, St. Phalle'nin genel geçer güzellik ve estetik kavramıyla dalga geçerek oluşturduğu görünümüdür. Kadınların erkeklerin olmadığı bir dünyada daha mutlu ve özgür olduğunu ifade etmek için figürler rengârenk boyalarla renklendirilmiştir. St. Phalle, 1980 yılında gerçekleştirilen bu yapıttaki heykeller için “*Hanover'in Onurlu Vatandaşları*” diye hitap etmiştir.¹⁴¹ Bu yapıtta en dikkat çeken heykel sfenks şeklinde yapılmış, bir kadın heykelidir. Yapımında çelik, demir ve diğer konstrüksiyon malzemelerinin kullanıldığı heykelin göğüsleri bir evin iki bölümü olarak tasarlanmıştır

Canan Şenol, 1970 yılında İstanbul'da doğdu. Önce Marmara Üniversitesi'nde İşletme eğitimi almış, daha sonra aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümünü okumuştur. Canan Şenol, 2003 yılında, enest ilişkisini konu aldığı “*See No Evil, Hear No Evil, Speak No Evil (Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum)*” adlı, barbie bebeklerini kullandığı bir enstelasyon çalışması yapmıştır (Resim 3.27). Bu çalışma, Mor Çatı Kadın Sığınma Evi'nde tanıştığı, çocukken yıllarca babasının ve abisinin tecavüzüne uğramış, daha sonra da babasının zoruyla evlendirdiği kocası tarafından bin bir türlü cinsel işkencelere maruz kalmış bir çocuğu olan genç bir kadının hayat hikâyesinden etkilenerek yapılmıştır.

¹⁴¹ Garnebin, 156.



Resim 3.27. Canan Şenol “Görmedim, Duymadım, Bilmeyorum” , 2003, C- print, 105 x 168 cm

Bu kurulumda kullandığı erkek barbie bebek, küçük kız barbie bebeğe birçok şekilde tecavüz etmektedir. Küçük kızlarla özdeşleşmiş barbie bebekler masum birer oyuncakken aniden karşımıza cinsel bir suiistimali göstermek için kullanılmıştır. Araç olarak oyuncak bebek kullanılması, kutsal bir kurum olan ailenin yeri geldiği zaman ne kadar tehlikeli olabileceği ile özdeşleştirilmiştir.

Aslında sanatçının tepkisi sadece tacizi gerçekleştiren kişiye değil, O aynı zamanda çocuğun annesi dâhil, diğer tüm akrabalar tarafından bu olay bilindiği halde görmezlikten gelmesine de nefretle yaklaşmaktadır. Bu tür olayların aile içinde nasıl örtbas edildiğinin, aile denilen kurumun ne yaşanırsa yaşansın korunmaya çalışılmasının bir göstergesiydi: Bir sistem olarak aile; devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuştu. Hiçbir koşul ve durumda o sistemin bozulmaması gerekiyordu. Çünkü ekonomi, politika, din, devlet ve toplum, özel hayatı kısıpacı içine alarak varlığını devam ettirmek zorundaydı.

Şenol 1998 yılında, “Manisalı Gençler” adı verilen, duvarlara yazı yazdıkları için karakollarda ağır işkence, cinsel ve sözlü tacize maruz kalan lise öğrencilerine ithaf ettiği, “Şeffaf Karakol” adlı bir çalışma yapmıştır (Resim 3.28). Bu çalışmada, kendi fotoğraflarından oluşmuş bir fotoğraf dizisi, şeffaf kısımlardan oluşmuş bölmelere

yerleştirilmiştir.¹⁴² Fransa’da sergilenen çalışmanın her parçası bir hücreyi anlatmaktadır. Hücrelerin birleştirilmesiyle hapishane duvarları oluşturulmuştur.

Sanatçı bilinçli olarak şiddeti işlemediğini dile getirirse de geçmiş yıllarda, öğrenciliğinde, kardeşiyle birlikte dört gün gözaltına alınmış ve şiddet içeren müdahalelere maruz kalmıştır. Bu çalışması da tamamen o dönemin izlerini yansıtmaktadır. Kendisini çıplak bir görünümde fotoğraflayan sanatçı işkence gören bir kadının görünümünü sergilemiştir.



Resim 3.28. Canan Şenol, “Şeffaf Karakol” Şeffaf Film.

Canan Şenol, yoğunlukla birçok istismarın sebebi olarak gördüğü toplumsal normların özel hayatımıza olan müdahalesini su sözleriyle açıklar: *“İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak “beden kısıtlaması”na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlarımız kontrol altına alınır. Yapılarımı yetmişli yılların feminist sloganı olan ve şimdi hala güncelliğini sürdüren bir cümle ile tanımlıyorum “Özel olan politiktir”. Özel Hayat Politiktir, derken sistemin bedenlerimiz, hayatlarımız üzerindeki kısıtlamasından bahsediyorum aslında. Bu kontrolü, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrelenmesi, epostaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm’lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda*

¹⁴² Poul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Kaan Çaydamlı, Altıkırkbeş Yay., İstanbul 2013, 24.

somut uygulamayı içerdiği kadar, okul, aile, toplum ve din gibi iktidar alanlarının hayatlarımızın biçimlenmesindeki, soyut gibi görünen somut uygulamasını da kapsıyor Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapıyorum”.¹⁴³.

Yaptığı marjinal çalışmalarıyla büyük yankı uyandıran diğer bir Türk kadın sanatçı da Şükran Moral’dir. Moral Ankara Üniversitesi eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünden ve Roma Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olan sanatçı, çalışmaları İstanbul ve Roma’da sürdürmektedir. Seçtiği temalar: Din, akıl hastaneleri, marjinaler, genelev, savaş ve aşktır.

Şükran Moral 1990’ların başından bu yana, patriyarkal toplum yapısındaki yerleşik değerleri, normları ve kuralları sorgulayan bir feminist sanatçıdır. Aslında Moral’in sanatsal edimlerinin tarihi 1980’lere uzanıyor; önceleri sanat yazarlığı yapan, 1990 – 1992 yılları arasında Minimalist tarzda işler üreten sanatçı, 1994’ten bu yana kendisini daha iyi ifade edebildiğini düşündüğü performans videosu/video performanslar ve enstalasyonlar ile sergilemeler gerçekleştirmektedir. Bu güne kadar ABD, İtalya, Türkiye, Almanya, Hollanda, Danimarka gibi ülkelerde onlarca sergide yer alan Şükran Moral, İstanbul Bienali, Venedik Bienali gibi majör etkinliklerde de yer aldı. Hakkında Flash Art, New York Arts Review gibi prestijli sanat dergilerinde yazılar yazıldı, Rai, CNN, ZDF gibi uluslararası kanallarda haber oldu ve röportajlar verdi.¹⁴⁴

Moral’a en son İstanbul Next Wave projesi kapsamında Beral Madra küratörlüğünde Berlin’de açılan “*Under My Feet I Want the World, not Heaven*” (Ayaklarımın Altında Dünyayı İstiyorum, Cenneti Değil) sergisi sürecinde Bild ve Der Spiegel gibi iki önemli yayın organında yer verildi. Moral’in ilk olarak uluslararası alanda en çok dikkatleri üzerine çeken ve ilk olarak ikonografik tersyüz etmeleri kullandığı çalışması 1994’teki “Artista” (Sanatçı) çalışmasıdır (Resim 3.29). Geleneksel sanat tarihinin ikonografik konularının en önemlilerinden birisini, “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” sahnesini tersine çevirmiştir ve burada çarmıha gerilen İsa değil, bir kadın sanatçıdır.¹⁴⁵ Böylece Moral kendisini İsa’nın yerine koyan ilk kadın sanatçı olmuştur.

¹⁴³ Emine Öztürk, *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*, Ragbet Yay., İstanbul 2011, 132.

¹⁴⁴ Klee, 35.

¹⁴⁵ Klee, 35.



Resim 3.29. Şükran Moral, "Artista", Performans, 1994.

Elbette bu isin arka planını da iyi bilmek gerekiyor, bu çalışma ve sergilenmesi o kadar kolay olmamıştır; sanat özellikle son 30-40 yıllık bir süreçte sponsorluk kurumu olmadan yapılması mümkün olmayan bir edim olarak karşımızdayken, İtalya'da küratörler ve galericiler ilk başlarda Moral'i sergilemekten çekinmişlerdir. Sanatçı, açık sözlülüğü ve taşıdığı kimlik (Türk) nedeniyle ilk sergilerinde sıkıntılar yaşamıştır.

Moral bu sıkıntıların daha da üzerine giderek, ertesi yıl ikinci ikonografik ismi olarak Pieta sahnesini "*Diffidate Della Storia Dell'Arte*" (Sanat Tarihine Güvenmeyiniz) ismini kullanarak üretmiştir. Sanatçı çalışmalarında sistemin çatlak (olarak adlandırdığı) unsurlarına, kenardakilere, marjinalliklere odaklanmaktadır ve bu odaklanma, sistemdeki çelişkilerin varlığını ifşa ederken, yarattığı saldırılar aslında sanatın, sanat tarihinin savunma mekanizmalarını da zafiyete uğratmaktadır. Post-modern düşüncede mekânlar arası ilişkilere olan saldırı, iktidar ve beden üzerinde kurulan disiplinlere de yansımıştır. Çünkü Modernizm'e göre kentli kültür içerisindeki marjinallikler ayıklanmalı ve ötekileştirilmeli hatta yok edilmelidir. Şükran Moral'in diğer bir çalışma alanı da iste bu ezilenleri, ezilmeye çalışanları görünür kılma arzusudur. 1998 tarihli, Transistanbul Mercan isimli çalışması beden ve toplumsal cinsiyet olguları içerisinde dayatılan normların bir eleştirisidir. Sanatçı, gaylere sürekli

“ibne” diyen maskülen bir toplumun yüzünü açığa vurur, gay, travestilik gerçekliklerine görünürlük kazandırır.¹⁴⁶ (Resim 3.30)



Resim 3.30. Şükran Moral, "Transistanbul", Mercan, Fotoğraf, 1998

Sanatçının bu alandaki çalışmalarının ilk izleri 1997'deki (Resim 3.31) "Bordello" (Genelev) performansında yakalanabilir. Yüksek Kaldırım'da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansında genelev kapısına "çağdaş sanat müzesi" yazmış elinde de "satılık" (for sale) yazan bir kâğıdı tutan sanatçı, müze ve sanatçı kavramlarını, "genelev" ve "fahişe" kavramları üzerinden eğretileme ile kullanır. Bu yine incelikli bir sanat tarihi eleştirisidir.

Estetik bakış nesnesini deneyimler, onu tüketmez. Aynı performansın 2005'te Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nde tekrar edilmesi, işin müze duvarları arasına girmesine neden oldu, bu eleştiriye açık bir noktadır. Müzeyi genelevle özdeşleştiren Moral, bu performansın ardından şöyle konuşur: "Bordello'daki seyirci genelev müşterisi", müzedeki ise "sanat müşterisi". İkisi de bakıyor. Biri cinsel ihtiyaç ve hemen tüketme isteği duyuyor. Ama aslında müzedeki seyirci de tüketen bir seyirci. Böylece kendilerini eleştirmiş oluyorlar. Sonuçta gerçek eylemi müzeye gelip performansı izleyenler yapmış oluyor".¹⁴⁷

¹⁴⁶ Garnebin, 156.

¹⁴⁷ Yücel, Leyla, "Şükran Moral ile Sanatı Üzerine Söyleşi", *Fotografya*, Sayı. 22.



Resim 3.31. Şükran Moral, Performans, “Bordello”(Genelev),1997.

Şükran Moral diğer bir performansında, jinekolojik muayene masasına uzanmıştır. Bacaklarının arasında bir monitör vardır (Resim 3.32). Geleneksel temsili sanat örneklerindeki gibi oturma pozisyonunda değildir. Sanatçı bu duruşuyla bir yandan dişiliğini, diğer yandan en mahrem, korunaksız ve erotik yanını yansıtmaktadır.



Resim 3.32. Şükran Moral, “Speculum (Jinekoloji Masası)”, 1996.

Bacaklarının arasına yerleştirdiği monitörde gösterilen videoda, sanat tarihinde idealize edilen kadın temsili, Şükran Moral'in ayakları altında çiğnenmektedir. Bu yolla bizimle konuşan vajina, kadının dışlandığı sanat tarihini deşifre etmekte ve ona küfretmektedir.

3.6. KENDİ BEDENLERİNİ KULLANAN KADIN SANATÇILAR

1960'lardan beri, özellikle kadın performans sanatçıları, kendi vücutlarını kontrol altına aldıkları gösteriler yapmaya başlamışlardır. Gösteriler sanatçıların kendi kendilerine işkence etmeleri, psikolojik zorlama gibi alışılmamış konulardan oluşmaktadır. Yoko Ono, 1965 yılında , “Cut Piece” adlı performans gösterisi yaptığı izleyicilerden bazılarına, elbisesi üzerindeki elbisesini parçalattırıştır.¹⁴⁸ (Resim 3.33)

Sanatçının, kadınlara uygulanan şiddet sonrası kırılma duygusunu en iyi ifade eden “Cut Pieces” adlı performans gösterisi öncesi oldukça merak edilmiş ve üzerinde tartışılmıştır. Gösterinin başlamasıyla Yoko Ono sahnenin ortasına diz çökmüş ve öylece beklerken seyircilerden birini sahneye davet ederek eline bir makas vermiş ve elbiseler üzerindeki elbisesini parçalara ayırmasını istemiştir.¹⁴⁹ Bu tehlikeli gösteri boyunca hiç kımıldamadan bekleyen Yoko Ono elbiseleri parçalara ayrıldıktan sonraki ruh halini şiddete maruz kalan kadınların ruh haliyle özdeşleştirmiştir.



Resim 3.33. Yoko Ono “Cut Pieces”, 1965, Dias, Londra 109.

¹⁴⁸ Garnebin, 166.

¹⁴⁹ Garnebin, 167.

Japonyalı performans sanatçısı Yoko Ono, bugün sinema, müzik, tiyatro ve sanatın sınırlarını zorlayan etkili bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Gösterilerinde ilk zamanlardan beri cinsiyet konusunu ele almıştır. Yoko'nun tecrübeleriyle marjinalleşen sanatsal tepkisi sadece kadın olmanın sıkıntılarını içermemektedir. Aynı zamanda etnik bir azınlığın üyesi olmasından kaynaklanan sıkıntıları da ele almaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombası attığı zaman küçük bir çocuk olan Yoko Ono, bu faciayı hiçbir zaman unutmamıştır. Belleğine yer eden atom bombasının korkunç etkileri onu yaşadığı sürece her türlü savaşın karşısında yer almasına neden olacaktır. En aktif protestolarını ise, ünlü "The Beatles" grubunun solisti olan kocası John Lennon'la birlikte Vietnam Savaşı aleyhine yaptığı gösterilerle gerçekleştirmiştir.¹⁵⁰

Yoko Ono, 1933 yılında Tokyo'da, aristokrat zengin bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiştir. Savaş süresince Amerika'da yaşayan Ono, kendi ülkesinin ve ailesinin uzağında olmanın verdiği dışlanmışlık hissini yoğun bir şekilde yaşamıştır. Tekrar Japonya'ya döndüğünde müzik eğitimi alarak 1953 yılında ailesiyle birlikte New York'a taşınmış ve burada John Cage'den felsefe dersleri almıştır.¹⁵¹

Yoko Ono'nun sinema ve şiire duyduğu ilgi, aldığı müzik ve felsefe eğitimi çalışmalarının şekillenmesinde önemli faktör oynamıştır. 1956'da Fluxus Hareketi'nin bir üyesi olmuştur. Fluxus Hareketi'nin de etkisiyle eski yazın dilini değişik bir şekilde yeniden ele almış ve bu değişim bundan sonraki gösterilerine de yansımıştır. Etnik ve cinsiyet farklılıklarını irdeleyen enstalasyon çalışmaları yapmıştır. Ono, kadın kimliğini ve kendi bedeninin farkındalığını, kompleks yöntemler içerisinde değişken bir ürün olarak sergilemiştir. Bu görünüm içerisinde, çalışmalarının merkezine kuvvetli bir şekilde cinsiyet konusunu yerleştirmiştir. Yoko Ono'nun çalışmalarındaki feminist tepkisi kadın olduğu için kendisini bu görevi yapmakla yükümlü görmesinden de ileri geliyordu.¹⁵² Bir kadın ve bir sanatçı olarak toplumda kadın rolüne atfedilen baskıcı yaklaşımı irdelemenin gerekliliği üzerine uzun konuşmalar yapmış, bu tutumunu gösterilerine yönlendirmiştir.

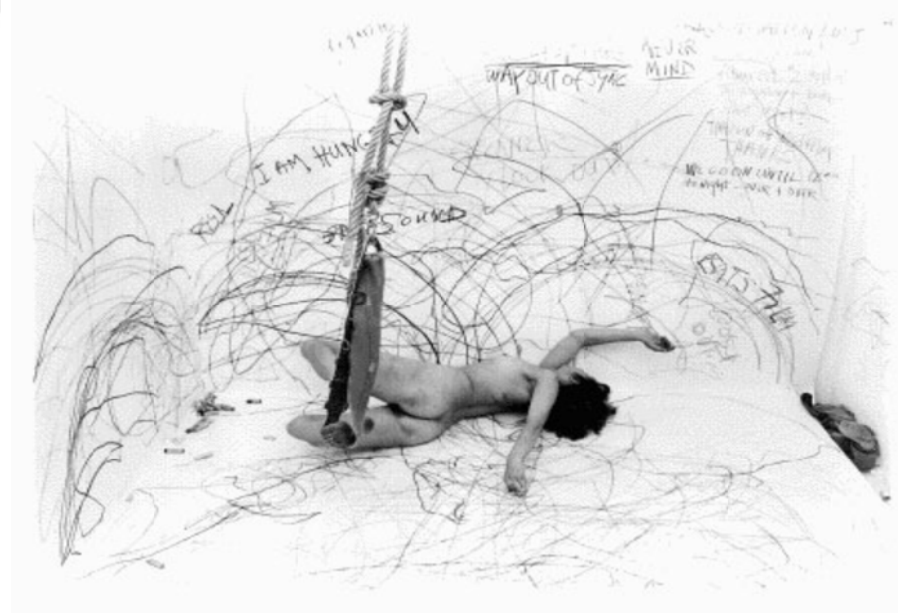
¹⁵⁰ Lynton, 187.

¹⁵¹ Lynton, 188.

¹⁵² Ergas, 323.

Geleneksel sanatın anlatım dilini tuval ve çerçeveden kurtaran Yoko Ono, kendisini ve izleyicileri performans gösterilerinin bir parçası olarak tasarlamış ve gösterilerinde sunmuştur. Feminist yaklaşım içerisinde kadınlık için tabulaşan konuları, mecazi anlamlar yüklediği malzemeleri kullanarak sunmuştur. 1961-66 yılları arasında çivi, çekiç gibi yapı malzemeleri kullanarak bir düzenek hazırlamıştır. Bir tahtanın üzerine çakılan bir sürü çivi ve bu çivilerin arasında ucunda bir zincirle tahtaya iliştirilmiş çekiç, çivilerin arasına yerleştirilmiştir. Daha sonra bu çekicin aracılığıyla çiviler sökülmeğe çalışılmıştır. Tahta toplumsal kesim, çiviler sıkı sıkıya yerleşmiş tabular ve üzerine asılan çekiçte cinsiyet ve etnik ayrılıklar üzerindeki düşünceleri sarsmaya çalışan sanatçı kesim olarak düşünülmüştür. Yoko Ono sanatçı olarak mecazi anlam yüklediği çekici kendi yerine kullanmıştır.

Carolee Schneemann'ın sanat çevrelerince tanınmasını sağlayan, 1973 ve 1976 yılları arasında defalarca gerçekleştirdiği “Up To and Including Her Limits (Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak)” adlı performans gösterisi için kendisini tavana ayaklarından astırılmıştır.¹⁵³ (Resim 3.34). Kullandıkları halat, kendisine birkaç tane sınırlı hareket kazandırabilecek şekilde düğümlenmiştir.



Resim 3.34. Carolee Schneemann, “Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak”, 1973-76, Video Gösterisi

¹⁵³ Ergas, 317.

Her tarafı kâğıtla kaplı kapalı bir odada gerçekleştirdiği videolu performans gösterisinde, ayakları o halde bağılyken kendisini yerlerde yuvarlamış, duvarlara çarpmış ve etrafına saçılmış renkli pastel boyalarla duvarlara ve yerlere şekiller çizip, yazılar yazmıştır. Schneemann'ın kendisini tavandan yukarıya astırarak, kısıtlı imkânlar dahilinde hareketler yapması, toplumun kadına verdiği kısıtlı haklarla özdeşleşmektedir. Bu imkânlarla ancak böyle bir sonuç çıkabilir, diyerek, boyamaya çalıştığı odayı bir kadının bu özgürlükler içerisinde yapabileceği en iyi eser, diyerek sunmuştur.

Bu performansla, kadınların olanak ve özgürlüklerinin genişletilmesi gerektiğinin mesajı da verilmektedir. Schneemann bu gösterisi, Jackson Pollock'un "Action Painting" resimlerini hatırlatmaktadır. Schneemann'ın fiziksel hareketlerinin bir belgesi olarak, sahne yüzeyinde vücut hareketleriyle oluşmuş çizgiler ve izler ritmik bir şekilde birleştirilmiştir. Pollock'un hareketli resim yöntemi, kadın vücudunun enerjisi ve doğrudan görsel bir ifadeyle birleştirilerek, hareketli bir sahne gösterisine dönüşmüştür. "Interior Scroll (İçerideki Kâğıt Tomarı)", 1975 yılında, Colorado'da Telluride Film Festivali bünyesinde, Schneemann tarafından sunulmuş bir başka performans gösterisidir.¹⁵⁴ (Resim 3.35).



Resim 3.35. Carolee Schneemann, "Interior Scroll", Performans Gösterisi, 1975.

¹⁵⁴ Ergas, 323.

Bu performansında Schneemann, bir masa üzerinde çıplak vücudu ıslak çamurlu sular içerisinde, yavaşça ayağa kalkarken, yine aynı ağır hareketlerle elini vajinasına sokup bir rulo kâğıt çıkarmaktadır. İnce dar ve uzun bir şerit halindeki kâğıdı çektikçe kâğıt uzamakta, bu arada da Schneemann, kâğıda yazılmış olan “Strüktürel Film Yapımcısı” adlı metni okumaktadır. Schneemann’a göre vajina genel geçer formlar olan doğum çıkışı ve haz noktası olarak düşünülebilmeyen yanında saklı bilginin kaynağı olarak mimari bir öge ya da heykel formu olarak da düşünülmelidir.¹⁵⁵

Ona göre vajina, kıvrılan yarı saydam bir odanın görünen kısmı olan canlı bir mekândır. Erkeklerin seks gücünü denedikleri ve sadece bu amaçla gördükleri bu uzuv farklı fonksiyonlara da sahip olabilir. Interior Scroll performansının çıkış noktası da bu düşünceyle temellenmektedir.¹⁵⁶

Schneemann, kadınların bedenlerini geri kazanabilmeleri için bir anlamda kendi bedenini diğer kadınlara hediye etmiştir. Toplumsal normların ve dini inanışın tabu olarak gördüğü vajina, onun sanatının merkezini oluşturmaktadır. Kadın kimliğinin serbest kalabilmesi için vajinanın gizliliğinin yok edilmesi taraftardır. Schneemann’ın yaptığı sanatı, Judo Chicago’nun yaptığı vajina sanatıyla ilişkilendirebiliriz. Fakat ikisi arasında uygulama kısmında farklılıklar bulunmaktadır. Chicago bu sanatı gerçekleştirirken vajinayı stilize edilmiş formlarda seramik ya da resim olarak sunmuşken, Schneemann, doğrudan kendi vajinasını kullanmıştır.

Schneemann’ın bu provakatif sunumu porno ya da röntgencilğe olan tepkisini de dile getirmektedir. Kendisini seyredenlere, röntgencilüğün gizliliğinin verdiği haz yerine vücudunu açıkça ortaya koyarak oluşan rahatsızlık hissini yaşatmak istemiştir. Bu duruşuyla gizliliğinin meşru saydığı pornografiye olan ilgiye tepkisini dile getirmiş ve kadın cinsel organının kadın kimliğiyle özdeşleştirilerek kadını geri planda bırakmasının önüne geçmek istemiştir.

¹⁵⁵ Lynton, 324.

¹⁵⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, 305.

3.7. KADIN İMGESİNİN TÜKETİM TOPLUMUNDA KULLANIMINI ELEŞTİREN SANATÇILAR

Günümüz feminist yaklaşımın genç kuşak temsilcilerinin birçoğu, tüketim toplumunun özendirici öznesi konumundaki kadın bedenini sorgulayan çalışmalar yapmaktadırlar. Her türlü nesnenin pazarlanmasında özendirici rolün kadına verilmesi, kadın bedeninin öngörülen biçimlerde olmasına yönelik baskılar, ideal bedenin ne olduğu konusunu yeniden gündeme getirmiştir.

Bu çalışmalarla birlikte röntgencilik, bilinçli teşhir etme/edilme, pornografi ve her türlü beden sömürüsü ele alınan diğer konulardır. Bedenin özgürlüğünü birçok şekilde kısıtlayan, zorlayan ve kalıplar içerisine alan bu faktörlere karşı tepki gösteren sanatçılar birçok farklı sanatsal ifade yöntemi kullanmışlardır.

İngiltere’de 1970 yılında doğan Jenny Saville’yi en çok etkileyen şeyin insan bedeni olduğu kuşkusuz. Bu etki ilerleyen zamanlarda onun “Closed Contact (Yakın Temas)”, “Passage (Geçiş)”, “Shift (Değişme)”, “Separates(Ayrılıklar)”, gibi isimli çalışmalara, ulaşmasını sağlamıştır. Bir yazıda bedene olan bakış açısını oluşturan, etkileyen şeylerden bahsederken, parkta kısa şortlarla yürüyüş yapan kilolu insanları gördüğü andan bahsetmektedir. Bu olay onun için tetikleyici başlangıçlardan biri olmuştur.¹⁵⁷

Jenny Saville, ideal görünümün yaptırımları altında kalan bireylere genel bir eleştiri getirirken, feminist bir yapı sergilemekten kendini alıkoyamaz. Yani Saville’nin, toplumda zayıf, güzel, bakımlı ve arzu edilen kadın tipine karşı bir duruşu vardır. Şişman bedenleri resmetmesinin sebebi de bu karşı duruşun sonucudur. Kadınların beğenilme arzusunun baskısıyla, arada kalışlarına ve bu arzuya sebep olan etkenlere karşı eleştirel bir tavır sergilemektedir. Burada Saville’nin karşı durduğu sadece erkekler değildir. O aynı zamanda tüketim toplumunu özendiren her türlü reklam, afiş ve diğer materyaller içerisinde kadını bir tüketim unsuru olarak sunan tüm kurumlara karşı aynı tutumu sergilemektedir.¹⁵⁸

Resimlerinde biçimsel olarak daha çok bedenin fiziksel özelliklerinin üzerinde yoğunlaşan Saville, bu çalışmalarında genellikle, temelde kadın deneyimiyle

¹⁵⁷ Ergas, 343.

¹⁵⁸ Yılmaz, 372.

ilgilenmekte ve içinde bulunduğu çağda, evrensel bir kadın tipi çizmeden bir kadın bedeni taşımanın nasıl bir şey olduğunu vurgulamaktadır. Kimi çalışmalarında yer alan bedenler aynı rakursiyi taşır ve bir cam yüzeyine sinekler gibi yapışmış devasa bedenlerdir. “*Closed Contact (Yakın Temas)*” adını verdiği resim serisindeki duruşların, resmedilen figürlere acı verdiğini, figürlerin yüz ifadelerine bakarak anlayabiliriz. (Resim 3.36).

Buradan hareketle bu arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi olan bedenlerin ve bunu duyumsayanların karşısına deformasyona uğratılmış, devasa bedenlerle çıkar. Bu kilolu insan bedenlerini resimlerken onların fiziksel özelliklerini abartır ve onları, şişman bedenlerini zorlayıcı hareketler içinde resmeder (Resim 3.37).



Resim 3.36. Jenny Seville, “Shift”, 1996

Sanatçının kullandığı figürlerin bedenini oluşturan et dokusu ise, yaşayan bir canlıyı ifade etmekten çok etin dolaysız kendisini ifade eder; bir böbrek, bir kalp nasılsa öyle resmedilmiş gibidir. Bizlerin çalışmalara baktığında gördüğü sanki bir kasap dükkânındaki asılı bir koyun bacağından öte bir şey değildir. Bedeni cisimleştiren,

sadece ruhsuz bir meta haline dönüştüren Saville, üstüne üstlük müthiş bir rakursi tekniği kullanarak bedenini etsiliğini ortaya çıkaran şişman bireyler üretmiştir. Kendi bedenini de kullanmaktan geri durmayan Saville, bu çalışmalarda da bedenini olduğundan çok daha fazla kilolu resimlemiştir.

Jenny Saville'nin diğer çalışmalarında değişmeyen etsi ögenin yanı sıra çift cinsiyetli figürleri işlemektedir. Bu anlamda Niki de Saint Phalle'nin "Nana" heykelleriyle aynı paralelde görebileceğimiz bu resimlerle Saville, cinsiyetler arasında kaygan bir zemin yaratmaya çalışmıştır. Bu çalışmalar kimi zaman ana tanrıça ruhunu yansıtırken kimi zamanda Nana Bluku¹⁵⁹ gibi çift cinsiyetlidir. Ve yaratıcı tanrı gibi yukardan bakmaktadır bizlere (Resim 3.37). Fakat hepsinin ortak noktalarından biri belki de dudak vajina, penis gibi cinselliğin organlarını ön plana alarak bizlere erotik öğelerin nasıl çarpıcı, keskin ve rahatsız öğelere dönüştüğünü göstermektedir.



Resim 3.37. Jenny Saville, "Passage", T.Ü.Y.B, 2004

Hastanelerde cinsel organlarına sonda takılmış kadın ve erkek figürlerin resmini yine aynı rahatsız görüntüleri elde etmek için kullanmıştır. Saville'nin her resminde mesaj yüklü öğeler bizi bir anlamda resmin tuzağına çeker ve kendimizi bir anda etleri seyrederken görürüz. Sanatçı bu resimlerinde izleyiciye, sanki kasap dükkânındaymış

¹⁵⁹ Ergas, 332.

gibi hissettirmektedir. Saville'nın Velasquez, Rubens ve Bacon'ın yaptığı kesilmiş sığır resimlerindeki eti ele alışlarından etkilendiğini görmekteyiz.¹⁶⁰ (Resim 3.38). Böylelikle hayvan resimlerinde öne çıkan et yığınlarını, insan bedenine uygulayarak aynı sonucu elde etmiştir.



Resim 3.38. Jenny Saville“Torso”, t.ü.y.b, 2004.

Sanatçının bu genellemeye uymayan çalışmaları da vardır. Bu resimlerde Saville, operasyon geçirmiş figürleri ele alır. Çünkü 1994 de Doktor Barry Martin 'in plastik ameliyatlarında bulunmuştur ve bunun sayesinde çalışmaları yeni açılımlar yapmıştır. Resim 3.39'da, kendisi ve kız kardeşinin kafalarının aynı bedenden çıktığı çift başlı insan resimleri betimlemiştir.

¹⁶⁰ Garnebin, 168.



Resim 3.39. Jenny Saville, “Seperates”, t.ü.y.b, 2001.

1970 yılında Avusturya'nın Viyana kentinde doğan Elke Krystufek, ideal kadın bedenini karmaşık ve dar kalıplar içerisinde gören genel beğeni klişelerini sorgulayan, her yerde rastlayabileceğimiz erotik ve cinsel görünümleri provakatif bir ifadeyle sunmaktadır. Herkesin kendi bedeninin görünümünün kendi istekleri doğrultusunda biçim kazanmasından yanadır. İlk ortaya çıktığından beri aldırılmaz bir tavırla kendi bedenini ele alır. İzleyiciyi röntgenci rolüne zorlar. Böylelikle izleyici, kendisini bir röntgenci gibi hissetmekte fakat herkesin içerisinde olduğu için bunun rahatsızlığını yaşamaktadır.

Elke Krystufek'in kadın bedeninin bir erotizm ve porno öznesi olarak görülmesini ele alan çalışmaları, kadın bedeninin sömürsünü eleştirmekten çok aynı görüntüleri işleyerek bir karşı duruştan öte pornografik olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu yüzden birçok kesim tarafından Krystufek'in yaptığı resimler, çektiği fotoğraflar ve video görüntüleri eleştirel bir yaklaşımdan ziyade açık bir teshir ve pornografiyle suçlanmaktadır.¹⁶¹ Resim 3.40'da Krystufek'in bu sert eleştirilere sebep olan video görüntüleri görülmektedir.

¹⁶¹ Garnebin, 170.



Resim 3.40. Elke Krystufek, “Aşk Düşüncesi”, akrilik, 1999, 180 x140 cm

Resimlerdeki figürler, ünlü veya ünsüz kadınların günlük hayatta, reklamlarda, askerler arasında elden ele dolayan posterlerdeki erotik pozlarından seçilmiş kadınlardır. Direkt cinselliği çağrıştıran duruşlar, davetkâr yüz mimikleri, melankolik bakışlar seksi ve arzu edilen vücut hatları, resmin üzerine yazılan kadın bedenine yönelik özdeyişler, sloganlar ve küfürlerle birlikte sunulmaktadır. Resim 3.41’de bu tip resimlere örnek olabilecek, yine sanatçının kendisini resmettiği bir çalışması görülmektedir.



Resim 3.41. Elke Krystufek, “Geceyi Paylaş”, Video Gösterisi 1997.

Krystufek’in çalışmalarının gerekçesi, toplumun kadın bedenini nasıl ele aldığını, onu nasıl cinsel bir obje olarak sömürdüğünü tüm çıplaklığı ve keskinliği ile ispat

etmektir. Tıpkı Cindy Sherman'ın çalışmalarında olduğu gibi resmin/fotoğrafi hem modeli hem de tasarlayan kişisidir. Fakat çalışmalarında daha kışkırtıcı görüntüler kullanması, Onu Sherman'dan ayırır. Kadın bedenini rahatsız edici bir biçimde, tüm estetik kurallara karşı gelerek, ideal olanın dışında sergileyen Laura Aguilar, bu çıkışıyla estetik bedeni sorgulayan diğer sanatçılarla aynı tepkisel duruşa sahiptir.¹⁶²

1959 Kaliforniya doğumlu Laura Aguilar, 1986 yılından itibaren, Latin Amerika'daki lezbiyen gruplarıyla iletişime geçerek, onların bedenlerine kendi otoriteleri dışında kimsenin hâkim olamayacağı fikriyle, “ötekinin ideal olmayan bedeni”ni ele almaktadır. “Latin Lezbiyenler” adını verdiği fotoğraf serisinde oldukça şişman kadınların hayattan keyif alan mutlu görüntüleri bulunmaktadır. Los Angeles’deki gay ve lezbiyen grupların, kendi cinsel tercihlerinin arkasında durarak ifşa etmekten çekinmemeleri, bedenlerinin kontrolü için mücadele vermeleri, Aguilar’ın çalışmalarının başka bir etken olgusudur.¹⁶³ Sanatçının fotoğrafları, doğuştan kendilerine miras olarak sunulan bedenleri, karşı cinsin beğenisini kazanmak adına kalıplar içine sokmak istemeyen insanların, kendilerini ifade etmelerinin sanatsal dili olmuştur.



Resim 3.42. Laura Aguilar “Devinim No:56”, 1999.

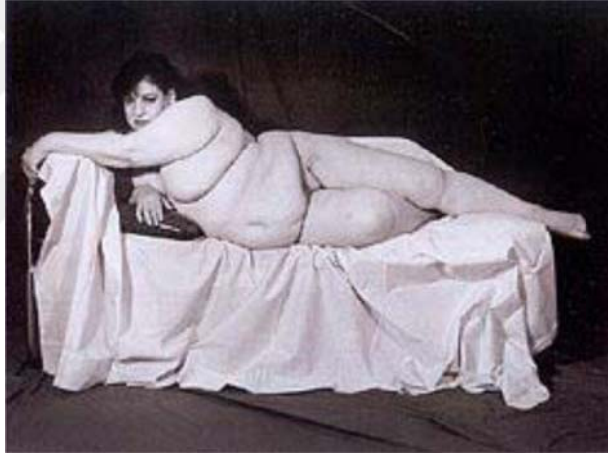
Toplum tarafından üçüncü cins olarak tanımlanan lezbiyen kadınların, sosyal normlar tarafından dışlanmasının önüne geçmek istemiş, böylece alternatif cinsiyet ve bedenlerin benimsenmesini sağlamaya çalışmıştır. Sanatçı böylelikle insanlık

¹⁶² Rlee, 121.

¹⁶³ Ergas, 333.

deneyiminin çeşitliliğini, sıra dışı cinsel tercihleri ve bedenleri sergileyerek görsel imgeler oluşturmaktadır. Zaten kendisi de farklı cinsel tercihleri bir arada yaşadığı için mücadelesinin asıl anlamı ortaya çıkmaktadır. Resim 3.42’de görülen üç çıplak ve aşırı şişman kadın, doğanın kendilerine uygun gördüğü bedeni sadece kendi istekleri doğrultusunda şekillenebileceğini simgelemektedir.

Toprak ve taşların aralarına yatmaları ise bedenlerinin doğada olduğu kadar rahat olmaları gerektiğinin mecazi anlamına sahiptir. Kadın bedeninin ideal olanı yakalamak için giriştiği sayısız cerrahi işlemler, katı diyetler ve her türlü zorlayıcı hareketleri gereksiz bulan Ariane Lopez-Huici, ideal olanın karşısına farklı alternatifler sunarak genel geçer güzellik anlayışını sorgular. Lopez-Huici, mükemmel olmayanın da güzel olabileceğini ispatlamak için şişman modellerle çalışır. Resim 3.43’de Manet’in Olympia’sını taklit edencesine kendi modelinin şişman bedenini sergilemektedir.¹⁶⁴



Resim 3.43. Ariane Lopez-Huici, “Aviva”1996, Siyah/Beyaz Fotoğraf, 79 X 117 Cm.

Estetik kaygısı taşımayan modelin bedeninin bu haliyle de güzel olduğunu savunarak, bedenin kıstaslardan kurtulması gerektiğini vurgular. Lopez-Huici, klişe güzellik anlayışının tabularını yıkarak gelenekselin dışında bir varlık aramaktadır. Siyah-beyaz çekilen fotoğraflar, oldukça büyük ebatlarda basıldığından, anıtsal bir görünüme sahiptir. Bu görünüm sayesinde Ariane Lopez-Huici, modelini anaerkil düzenin bereket sembolü Kibele’ye dönüştürmüştür.

¹⁶⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, 305.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİSEL ÇALIŞMALARDA FEMİNİZM

4.1. İMZA

Kadının toplumsal etiketleri resmi kanunlarda erkeğe bağlı bir koşullanma ile belirlenmiştir. Kadının erkeğe tabi olma durumu, sadece gelenekçi toplumlara özgü değildir, modern devlet yasalarında da bu durum meşrulaştırılmıştır. Kadına çağdaş değerler çerçevesinde verilen her hak, bir imtiyaz olarak düşünülmüştür. Bunun yanı sıra, gelenekçi toplumların kadın erkek ilişkisinin dayandığı temel kültürel alışkanlıklar aşılmamıştır.



Şekil 4.1. Betül Karataş Yaman, İmza, Ankara, 2105.

Modernizm, toplumsal biçimlerin her ne kadar çağdaştırılması olsa da temel kültürel alışkanlıkların da rasyonelleştirilmesidir. Modernizm ve yasaları hiçbir zaman kültürel biçimlerin özünü değiştirmemiştir. Bu nedenle geleneksel anlamdaki, kadın erkek çelişkisi olduğu gibi günümüze kadar taşınmıştır. Modern yasalar, geleneğin rasyonelleşmesidir; kadının erkeğe rasyonel ve seküler bağlamda tabi olmasını meşrulaştırmıştır.

Kadının erkeğin soyuna dahil edilmesi, soyun erkeğin kanından devam etmesi zamanımızın en önemli özgürlük paradoksudur. Bu çalışmanın amacı kadın erkek çelişkisinin yasal çerçevesindeki meşruiyetine eleştirel bir göndermedir. Kadın evliliğiyle birlikte soy isim değişikliği nedeniyle imzasını, ailesini ve hatta “eş durumuna” bağlı olarak yerini de değiştirmek zorundadır. Bu çalışmada üç farklı kimlikle erkekle olan meşru bağına gönderme yapılmıştır.

4.2. PARMAK İZİ

Adımız, soyadımız ne olursa olsun, kimlikte gerçek olan bu değil, doğanın bize verdiği eşsizliktir. Parmak izimiz değiştiremediğimiz tek kimliktir. Sadece insana özgü olmayan bu eşsizlik bir ağacın dokusunda veya taşın yapısında da mevcuttur. Öyle ki sadece doğaya sağlanan bu ayrıcalığı, diğer maddeler kıskanırçasına kendine özgü olanı sergilemek isterler. Demire atılan kaynak bile dokusuyla öne çıkmak için elinden geleni yapar. Sanki onlarda bunun bir ayrıcalık olduğunu bilirler.

Kimlik ise, batıl ve bir o kadar insancıl olgudur. İnsan kavramı içerisinde içkin hale gelmiş kimlik durumu, belirleyiciliğini fiziksel varoluşla değil, toplumsal konumuyla elde eder. Kadın bir kimlik olarak her şeyden önce insanlığın değişmez muhtevasına ait bir izdir. Üretkenliğin doğa tarafından kutsanmış parmak izi kadının embriyo oluşundan itibaren tahakküm olmuş niteliğidir. Bu üretkenlik durumu kadından insana geçmiş ve böylece medeniyet olgusunun yegane faili konumuna gelmiştir. Ancak erkeğin fizyolojisinden müteşekkil olan kısırlık, onun tahakküm edici buyurganlığıyla yer değiştirip kadınsı üretkenliği ele geçirmiştir. Böylece erkek medeniyet yaratıcı tür olarak ortaya çıkmıştır. Asıl olan burada, erkeğin sahip olduğu toplumsal üstünlüğü, emek sömürücülüğü ve yaratım hırsızlığıyla kadın üretkenliğini gasp etmesidir. En yalın

anlamda kadının doğurduğu çocuk dahi Türkiye’de daha çok erkeğe aittir; erkeğin soyunu sürdürür; babaya tabi bir toplumsallığın parçasıdır.



Resim 4.2. Betül Karataş Yaman, Parmak İzi, Ankara, 2015.

Parmak izi, çalışması bu düşünsel kaygının bir ürünüdür. Burada kadın elinin zarafetine dair görsellik, geride gelen, geçmişin gölgesine dair bir iz değildir, aynı zamanda medeniyetin geleceğine dair bir öngörünün işaretidir. Bu izlerin iş yapan, emek üreten, her yaratım çehresine ifade kazandıran el organında olmasının manidar bir tarafı vardır. Kadın böylece her üretime iz bırakır ve kendisinden olanı yaratılana iletir. Bu nedenle parmak izi, sadece kriminal bir veri değil, önem boyutu devasa olan bir üretimler periyodunun temel yapıcisıdır.

4.3. KIRMIZI TEMALI ÇALIŞMALAR

Kadın ve kırmızının doku olarak bağdaşık olduğunu söyleyebiliriz. Beyazla başlayıp, pembe, siyah ve sonra yine beyaza uzanan renklerle ifade edilen kadınsallık duygusu, bu renklerden kırmızıya merkezi bir konum verir. Çünkü kırmızı her yaşta

kadın türü için imgesel olarak bir anlamı vardır. Kırmızı ruj, kırmızı ayakkabı ve kırmızı kurdele gibi fetiş aksesuarlar, hem kadının özümsemiği hem de diğer türün yakıştırma yoluyla çağrışımsal anlam yüklediği nesnelere. Beyaz renkten pembeye geçiş evresi kadın için kırmızı tona alışma yönelimidir. Kadının ergenlik dönemi, pembe rengin giderek kırmızıya dönüştüğü bir süreçtir. Birçok geleneksel toplumda düğünlerde kadının beline bağlanan kırmızı kuşak, simgesel olarak bekâreti temsil etse de aslında genç kızıktan kadınlığa geçişi ifade eder.



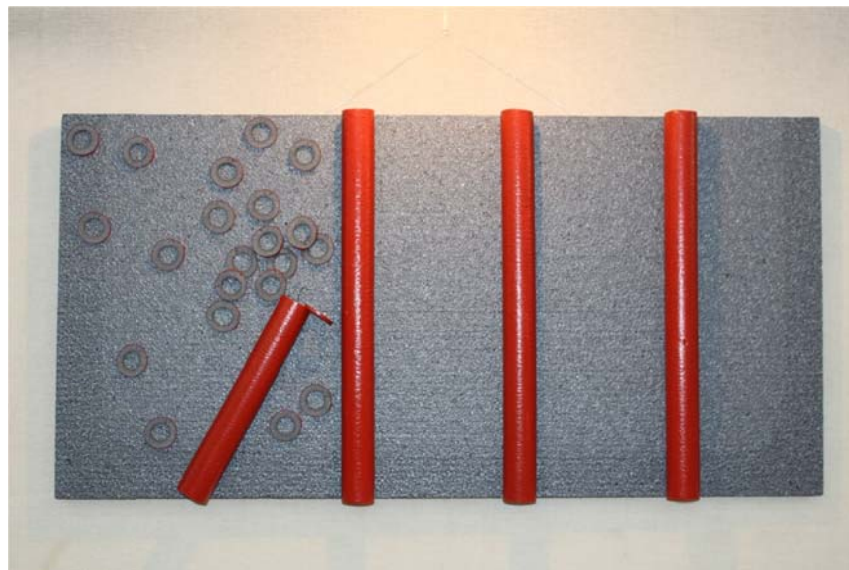
Resim 4.3. Betül Karataş Yaman, Sunuş, Ankara, 2012.

Kadın eli, bu çalışmada, kendisine sunulan veya kendisinin sunduğu kırmızı bir bezden keseyi tutuyor. Kesenin takı ya da değerli başka bir nesneyi çağrıştırdığı düşünülebilir. Ancak çalışmanın temasında, kırmızı vurgusu, kadın eliyle kendini tamamlayan bir anlam vardır. Kadın eliyle gizli bir değer sunuyor ya da kadına sunuluyor.



Resim 4.4. Betül Karataş Yaman, Bekleyiş, Ankara, 2012.

Bu çalışmada ise, kırmızı ile gösterilmiş duvarlar arasında, kadının kırmızı kuşağıyla beklediği gecesi yansıtılmaya çalışılmıştır. Sırtını verdiği kırmızı şeritler, geride bıraktığı çocukluk ve genç kızlık dönemlerini temsil etmektedir. Önündeki kırmızı şerit ise hem kadın olarak evliliğin getirdiği kısırılmış hali hem de kadını bekleyen engelleri ifade etmektedir. Işığın yansıması her zaman tepededir. Işığın kırmızı üzerindeki yansıması, rengi pembeye yaklaştırır; kadının geçmişe dair bir özlemidir. Gelecek de geçmiş de aydınlıktır, ancak kadın hangi zamanda ise, baki şartlar hep engeller sarmalıyla çevrilidir. Bu durumda, vuslat beklentisiyle yaşayan kadın, varoluşsal olarak umut atfedilmiş bir temadır.



Resim 4.5. Betül Karataş Yaman, Yıkılış, Ankara, 2012.

Yıkılış, kadınsal bir çile dilinden çok, sınıfsal olarak sürekli yaşanan, akışkan ve direnişçi bir yaşam periyodunu ifade eder. Çalışmadaki demir halkaların yağışı, manidar bir kadınsal dışavuruma göndermedir. Bakan estetik sujenin zihninde bir gözyaşı ya da oluk oluk yağın yağmurumsu bir fırtına çağrıştırmak istenmiştir. Kadın geride yıkımlar bıraktıkça güçlüdür mesajı, ilerisindeki duvarların mağrurluğuyla yaratılmış karşıtlıkla verilmek istenmiştir. Yıkılış ve mağrur başlılık olarak, iki zıt kutbun arasında var olan bir yaşam teması, çalışmanın odak mesajıdır. Bu çelişki, karşıtların birbirlerinin gelişimine olan katkısıyla kadının yaşamsallığı ortaya çıkar. İşte bu nedenle kadın, diyalektik toplumsal koşulların sıkışmışlığında mekân edinir.



Resim 4.6. Betül Karataş Yaman, Kurdele, Ankara, 2012.

Kırmızı kurdele, aksesuar olarak yaşamdaki tüm çelişkilerin estetik bir görüntüye kavuşmasını anlatır. Kırmızı artık bu esnada, toplumdaki bilinç dışı hisleri estetik fenomene dönüştüren bir metafordur. Herhangi bir nesne ile birlikte renk, hem kendisinin hem de nesnenin dışında yeni bir bağlam oluşturur. Kırmızı bir yumruk öfkeyi anlatırken, kırmızı kurdele zarafeti çağrıştıracaktır.

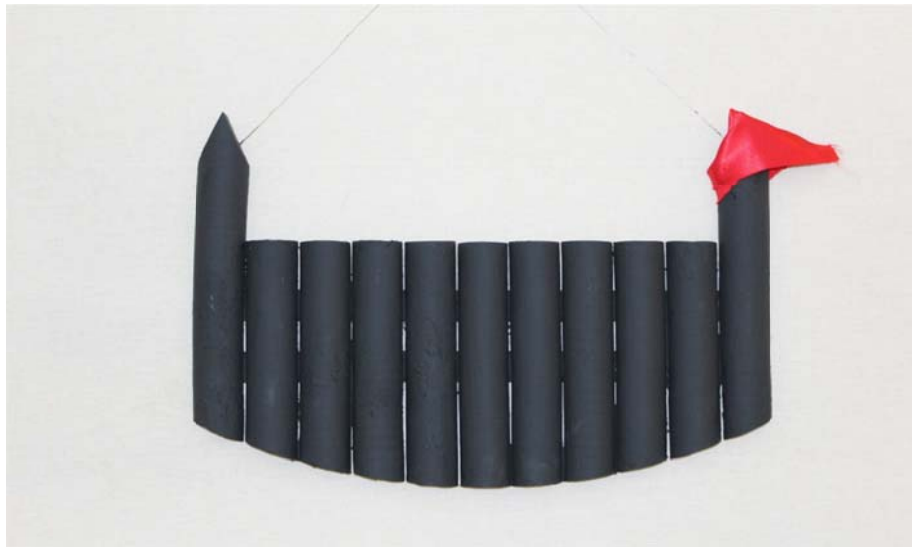
Kırmızının kuşam üzerinde duymalara doğrudan teması vardır. Arzunun rengidir. Kadının kendine yakıştırdığı renk, bir görüntüye kavuştuğu esnada kadından, yani kendi taşıyıcısından yabancılaşır. Artık görüntü olarak kırmızı, seyircinin bilincinde, arzusunun

fantastik loş ışığına dönüşür. Taşınan kırmızı, bu seyirlikte kadının yükü, seyircinin ise, sanatsal sahnesidir.



Resim 4.7. Betül Karataş Yaman, “Kapı”, Ankara, 2012.

Kapı, kadının yaşamında simgesel olarak sıkışmışlığını, ev sınırlarına kapatılmış hayatını ifade etmektedir. Kırmızı renk, yukarıda belirttiğimiz gibi kadının yaşamının belli evrelerinde simgesel anlama sahiptir. Bu çalışmada da bu simgesel özelliğine vurgu yapılmıştır. Kapının bahçe kapısı olarak resmedilmesi, kadına sunulan ev dışındaki yaşam alanına göndermede bulunmak içindir.



Resim 4.8. Betül Karataş Yaman, “Kaçış”, Ankara, 2012.

Bu çalışmanın içerisindeki kırmızı rengi, kaçışı ifade etmektedir. Siyah kapı, geriye bırakılan sınırlanmışlığın, kurtulmuş durumun yani geçmişin anlatımıdır. Kadın tutsak ya da özgür olsun kendisine ait kırmızıyla ifade edilmektedir. Kompozisyon olarak, bu çalışmada kadının karanlığından kaçışı esnasında, çite takılmış kırmızı parçası kaçma, kurtulma öyküsünü anlatmaktadır.

4.4. KADIN RAHMİNDEKİ AYDINLIK

Kadın, insanoğlunun en üretken türüdür. İnsan soyunun anası kadındır. Bu nedenle kadın rahmindeki aydınlık teması, insanlığa dair bir geleceğin kadın temelli olduğunu ifade etmektedir.



Resim 4.9. Betül Karataş Yaman, “Kadın Rahmindeki Aydınlık”, Ankara, 2012.

Bu çalışmanın kompozisyonunda da kırmızı kurdele, yarılmış göbeğin içindeki aydınlık odacıktaki figür, kadının hem estetik hem de üretkenliğine gönderme yapmaktadır.



SONUÇ

Feminizm, kadının kamusal alandan dışlanmasına tepki olarak gelişmiştir. Pek çok toplumun kurum ve inanç sistemlerinde kadının “hareket alanının sınırlarını mümkün olduğunca daraltmak” yönünde bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Bu bakış açısı, feminizm hareketinin oldukça uzun ve zorlu bir mücadeleyi barındırmasına sebep olmuştur. Her türlü sosyal dönüşüm içerisinde büyük – küçük girişimlerde bulunan bu anarşist kuram, kendisini ataerkilliğin cenderesinden kurtarma çabasını içermektedir.

Görüldüğü üzere, kadına yönelik kısıtlamalar, ataerkil toplum yapısında egemen olan dini inanış, örf adetler, ahlak kuralları, görgü kuralları, sosyal ve kültürel değerler kisvesi altında karşımıza çıkmaktadır. Bu kısıtlamalar zamanla meşrulaştırılmış, kesin kurallara bağlanmıştır. Feminizmin kapsamı bu değerlere karşı duruşu içermekte ve eşitlik, özgürlük önermesinden yola çıkmaktadır. Bu yön, 1789 yılında patlak veren Fransız İhtilali ile birlikte, kapitalist düzene, özel mülkiyetin sömürücü gücüne ve diğer klişeleşmiş tüm toplumsal düzenlere karşı girişilen pek çok yeni düşünce akımı ile paralellik taşımaktadır.

18. yy. koşullarına kıyasla, kapitalist sistem koşullarında daha avantajlı bir konuma gelmiş gibi görünse de, bu süreçte kadının sömürsünün daha kapsamlı bir hal aldığı görülmektedir. Burjuvazi, ucuz iş gücüne duyduğu ihtiyaçtan dolayı üretime çektiği kadının ikinci sınıf insan konumuna dokunmamış, tersine sistemin devamı için bu konumu koruma yolunu seçmiştir. Yani, kapitalizmde kadın işçi olmak, hem patronun hem de evinin kölesi olmak anlamına gelmiş, proleter (işçi) olarak erkeğe eşitlense bile ezilen cins olma konumunu da tüm ağırlığıyla taşımaya başlamış, sosyal statüsünde fazla bir değişiklik olmamıştır. Hatta kadınların sürekli geri planda kalması, geri hizmetlerde kullanılması, az ücretle, fazla iş gücü gerektiren işlerde uzun saatler çalıştırılması, sadece kadınların yaptığı mesleklerin hor görülüp, bu işlerde çalışan kadınların hafif meşrep sayılması, potansiyel erotizm ve seks objesi olarak görülmesi gibi durumlar yaşanmaya başlanmıştır.

Kadının ezilen sınıf içerisinde yer aldığı ve değerli görülmediği düşüncesi, kuramsal çalışmalarda da gözlemlenmekte, erken tarihten başlayarak kadınlara duyulan güvensizlik ve uygulanan şiddet hissedilmektedir. Feminist düşüncesi haklı kılan

dayanak noktaları olarak karşımıza çıkan bu olumsuzluklar, feminist kuramı sosyokültürel yapı-bozum eylemi olarak görmemize olanak sağlar. Feminist akım en büyük desteği Marksist kuramdan almış, sosyalist düşünce ile feminist düşüncenin ortak bileşenleri olduğu görülmüştür.

Feminizm, özellikle akademik dünyada büyük yankı bulmuş, asıl dönüşüm entelektüel çevrelerde gerçekleşmiştir. Bu dönüşümün, her türlü sosyal etkinliğin katkısının yanında sanat dünyasındaki kadın sanatçıların destekleriyle güçlendiği gözlerden kaçmamaktadır. Kadın sanatçıların çalışmaları bilindik yöntemlerin yanı sıra marjinal çalışmalar olarak kendini hissettirmiştir.

20. yüzyıl ilk çeyreğinde karşımıza çıkan öncü akımların temsilcisi olarak yer alma fırsatı yakalayan kadın sanatçılar, kendilerinden sonraki kadın sanatçıların önünü açmıştır. Bu dönemdeki kadın sanatçılar, erkek sanatçılara oranla daha ciddi çalışmalar yapmışlar, erkek sanatçıların ellerinde tuttıkları sanat dünyasının içinde yer almak için büyük çaba göstermişlerdir. Avrupa'nın birçok kentinde sadece kadın sanatçıların resimlerinden oluşmuş sergiler açılmış, kendilerini aralarında görmek istemeyen erkek sanatçılarla diyaloglara girmişler, kendi fikirlerini bu ortamlarda açıklayabilmişlerdir.

1940'lardan itibaren kadınlar, kendilerini erkeklerden ayıran sebeplerin ne olduğunu araştırmışlar, kendi sanatlarını erkek sanatçıların sanatlarından nasıl farklı yapabileceklerini düşünmeye başlamışlardır. Aynı zamanda da sanatçı kimliklerini ve toplum içerisindeki yerlerini sorgulayan kadın sanatçılar, erkek sanatçılardan farklı, fakat eşit hak ve özgürlüklere sahip olmayı bir hak etmişlik olarak savunan feminist hareketin temellerini oluşturmuştur.

Sonuç olarak, iyileştirilen yasal düzenlemeler ve sosyal normlar üzerindeki etkileri düşünülecek olursa, 1950'lerde ilk hareketlenmeleri başlayan, asıl patlamasını 1960'lı yıllarda yapan ve 1970'lerde doruğa ulaşan, İngiltere, Amerika ve Almanya kökenli bu hareketin amacına ulaştığı görülmektedir.

Tez çalışmasının asıl konusunu teşkil eden feminist sanatın örnekleri incelendiğinde, sanatçıların feminist kuramdan beslendiği hatta feminist kuramı oluşturduğu görülmektedir. Eserlerinde sanatçılar, kendi yaşamlarını anlatan biçim içerik ilişkisi kurmuşlardır. Hemen hemen bütün kadın sanatçılar, erkek egemen bakışa ve temsiliyetlere karşı durmakta, feminist sanatçıları birkaç başlık altında incelememize

olanak veren bir çeşitlilik görülmektedir. Bu başlıklar, aile içi şiddet gören ve kötü geçmiş deneyimlerini kullanarak çalışmalar üreten sanatçılar, kendi bedenleri üzerinde hâkimiyet kurarak tabuları yıkmaya çalışan sanatçılar, ideal olarak öngörölmüş kalıplara sokulan kadın bedenini eleştiren, toplumsal sorunları ele alan sanatçılar ve etkin iletişim araçlarını kullanarak eserler veren sanatçılar olarak ayrılmaktadır.

Müzelerdeki kadın ve erkek sanatçıların sayısal eşitsizliği, kadın sanatçıların yetenek yoksunu olduğundan değil, erkek egemen bakış açısının kadın sanatçıların görmezden gelmesinin sonucudur. Bu yanlışlık önemli ölçüde giderilmiş, yapılan araştırmalar sonucunda, erkek sanatçılar kadar kadın sanatçıların da çalışmaları müzelere, galerilere ve özel koleksiyonlara dâhil edilmiş, kadın sanatçılar geniş kitleler tarafından tanınma fırsatı bulmuştur.

Aile kurumunun mahremiyeti olarak gizli kalan, aile içinde fiziksel ve cinsel şiddet gören sanatçıların cesaretle ortaya koydukları çalışmalar, birer belgeye dönüşmüş, söz konusu tabunun yıkılmasına olanak sağlamıştır. Estetik, erotik ve pornografik bir obje olarak kullanılan kadın bedenine yönelik bakışı toplumsal bir sorun olarak gören, kendi bedenine hâkimiyet kurarak kendi dışındaki hâkimiyeti ve otoriteyi reddeden sanatçıların çalışmaları kadın haklarının savunucusu ve sözcüsü olmuş, yasal ve toplumsal olarak kadın haklarında iyileştirmelere ön ayak olmuştur.

Tüketim toplumunun, tüketimi artırmak için kadın ve kadın bedenini özendirici reklam aracı olarak kullanmasına karşı çıkılmış, kadının toplum içerisinde eşya veya bir meta değil, saygın ve kişilik sahibi bir karakterin dış görüntüsü olarak ele alınması gerekliliği ortaya konulmuştur.

Avrupa ya da Amerika gibi gelişmiş ölkelerde yaşayarak etkinliklerini bu ölkelerde gerçekleştiren, gelişmemiş ölkelerin alt kimliklerini taşıyan kadın sanatçılar, kendi ölkelerinde benlik ve bellekleriyle ilgili sıkıntılarını anlatamamalarına rağmen yaşadıkları ölkeler, onların kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamıştır. Bu durum sayesinde alt kültürlerdeki kadınların sorunları uluslararası platformlara taşınmış ve evrensel bir nitelik kazanmıştır.

Tarihsel olarak kadının ezilmişliğinin kurumsallığının yıkılması tam anlamda gerçekleşmemiştir. Hala evde ev işçisi olarak çalışan kadın, ücretli işte çalışan erkek için karşılıksız hizmetler vermektedir. Bu da kadın erkek arasında anlaşmazlıklara yol

açmaktadır. Kadının ayrıca politik ve sosyal eşitsizliği ve hakları için savaşması da yine kadın-erkek arasında bir çelişki nedenidir. Aile ve ev içinde sürekli gerilimli olan bu ortamda, kadının ezilmişliği salt erkek tarafından ezilmişliğine bağlı görünmektedir.

Çünkü tarihsel bir iş bölümünün yarattığı tarihsel bir eziklikten kaynaklanan bu gerginlik aile içinde de mevcuttur. Kadın ancak kendi özgür ekonomik gücüne ve haklarına kavuştuğu oranda toplumlarda gelişme görülebilir. Aile içindeki şiddetin de engellenmesi için kadınların eğitim düzeylerinin yükselmesi, ekonomik faaliyetlere katılımının artırılması sağlanmalıdır. Bu sayede kadın daha bilinç sahibi, kendi haklarının farkında olarak kendini ezdirmemeyi başarabilir.

Türkiye’de kadınların konumu incelenirken perspektiflerden birinde kamusal alana ağırlık verilip Cumhuriyet döneminin hukuki, siyasi ve kurumsal reformları göz önüne alınabilir. Cumhuriyet öncesi dönemde ve Orta Doğu’nun diğer toplumlarıyla karşılaştırıldığında bu reformların, kadınların kamusal katılımının giderek artmasındaki yansımaları gerçekten olağanüstüdür. 1926 yılında dinsel kanunlar külliyatı olan Seriyе’den medeni hukuka; çok eşlilikten tek eşliliğe; boşanma, mülkiyet, çocukların yönetimi konularında eşit olmayan hukuki haklardan eşit hukuki muameleye; siyasi katılımsızlıktan 1930’da yerel seçimlerde, 1935’te de genel seçimlerde olmak üzere tam seçme hakkına geçilmesi gibi hukuki reformlar çok önemlidir. Bu reformlar, kadınların, kanun tahtında cinsiyet olarak ayrı tutulup eşit olmayan muamelelere maruz bırakılmalarının sona erdirilmesinin resmi kalıplarını oluşturdu.

Kadın ve kadınlık her şeyden önce bir niteliktir. İnsanın cinsiyetini belirleyen, fizyolojik bir farkla başlayıp yaşamı boyunca kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olarak, onun gelişmesi ile bütünleşen bir özelliktir. Kadınlar kendilerini her şeyden önce anne ve eş olarak görmek üzere yetiştirilirler. Kadın dışarıda çalışan erkeğin rahatını sağlayan, aile ahlak değerlerine bekçilik eden bir varlık olarak algılanmaktadır.

Kabul etmek gerekir ki, toplumsal ilerleme ve çağ değişimleri, kadınların özgürlüğe doğru ilerleyişi ile orantılıdır, toplum alanında gerilemeler ise kadınların özgürlüğünün azalmasıyla meydana gelirler. Kadın imtiyazlarının genişlemesi, tüm toplumsal ilerlemenin genel ilkesidir. Şiddet açısından da bakıldığında toplumları ilerlemesi kadınların daha iyi eğitim alması ve kendini geliştirmesi oranında olur. Kadın kendini geliştirdikçe kendi hak ve özgürlüklerinin farkına varıp kendisini ataerkil

yapının baskısından kurtaracaktır. Kadın kendini geliştirdiği, haklarını koruduğu oranda da toplumun ilerlemesi mümkün olabilir. Kadın, belirli haklara sahip olup ekonomik özgürlüğünü elinde bulundurduğu, iş hayatında ve özel hayatında kendini gösterebildiği oranda kadına uygulanan şiddetin azalabileceği veya kadınların şiddet karşısında tepkilerini dile getirebileceği olasıdır.

Dünyanın birçok yerinde artık kadın sanatçılar, kendi deneyim ve perspektiflerini kullanarak eserler üretebilmektedirler. Fakat uluslararası sanat dünyası kadınların sanatını, kendilerine özgü tarihsel bir süreç içinde değil, sadece çoğunluğunu erkek sanatçıların oluşturduğu bir sanat tarihi sürecinde bazı kadın sanatçıların ürettiği eserler olarak algılamaktadır. Bundan da öteye, tarih sürecinde kadınlar konusunda inceleme yapıldığında, kadın sanatçıların yetiştiği dönemlere rastlanmaktadır. Fakat bunların eserleri, çoğu zaman on-yirmi sene içinde silinip yok olmuştur. Bu yok olma süreci, erkek ve kadın sanatkarlar ile eserleri kendi dönemleri içinde birbirinden bağımsız olarak değerlendirilmedikçe devam edecektir.

Modernizmle birlikte feminizm çağdaş hareketlerden biri olarak kabul edilmiştir. Kadın sanatçılar kendilerini dünyaya gösterme imkânı bulmuşlardır. Nihayetinde de kadın ve erkek sanatçı arasındaki eşitsizlik biraz olsun etkisini kaybetmiştir.

KAYNAKÇA

- Arat, Necla, *Feminizmin ABC'si*, Say Yay., İstanbul 2010.
- Akyılmaz, Murat “Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı”, *Cumhuriyet Dergisi*, 28 Mayıs 2000.
- Antmen, Ahu, *20.y.y. Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2010.
- Atagök, Tomur, *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir*, YKY, İstanbul 2010.
- Barrett, Terry, *Sanatı Eleştirmek*, Çev. Gökçe Metin, Everest Yay., İstanbul 2012.
- Beauvoir, Simone de, *Kadın, “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul 1993.
- Berktaş, Fatmagül, *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın “Hıristiyanlıkta ve İslamiyet’te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”*, Metis Yay, İstanbul 2014.
- Best, Steven ve Kellner, Douglas, *Postmodern Teori*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, 1998.
- Braidotti, Rosi, “Feminist Post-Postmodernizmin Eleştirel Bir Kartografyası”, *Cogito Dergisi*, YKY, İstanbul 2009.
- Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Yay., İstanbul 2012.
- Chadwick, Whitney, “Bağımsızlar”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 63, İstanbul 1996.
- Çiçek, Kumral, “Feminist Sanat Tarihinin Temelleri”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Mayıs/Ağustos, Sayı: 54, 2002.
- Dökmen, Zehra Y., *Toplumsal Cinsiyet “Sosyal Psikolojik Açıklamalar”*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.
- Engels, Friederich Marx, *Komünist Manifesto*, Çev. Lale Ak, İthaki Yayınları, İstanbul 2003.
- Engels, Friedric, Marx, Karl, , Lenin, V.D, *Kadın ve Marksizm*, Çev. Ufuk Ö, Sorun Yayınları, İstanbul 1996.

- Ergas, Yasmine, “1970’lerde Feminizm”, Çev: Özden Arıkan, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, Çev. Sungur Savran, İstanbul, 1996.
- Hilav, Selahattin, *Felsefe Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011.
- Garnebin, Murielle, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, Çev. Simla Olgan, YKY, İstanbul 2011.
- Gombrich, E.H, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- İskender, Kemal. *Postmodernizmin Gündemi: Ne Var? Ne Yok*, Sanat Çevresi, Sayı: 153, 1991.
- Kandinsky, Vassily, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Ç. Teyfik Turan, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2009.
- Klee, Poul, *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Kaan Çaydamlı, Altıkırkbeş Yay., İstanbul 2013.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.
- Mısıroğlu, F. Mehlika, *Feminizmin Doğuşu*, Kabalcı Yay., İstanbul 2002.
- Nişanyan, Sevan, *Sözlerin Soyağacı “Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü”*, Everest Yay., İstanbul 2002.
- Öztürk, Emine, *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*, Ragbet Yay., İstanbul 2011.
- Reed, Evelyn, *Kadının Evrimi*, Çev. Şemsa Yeğin, Payel Yay., İstanbul 2012.
- Rego, Paula, *Her Resimde Hikayeniz Var*, Çev. Sohrap Zaloğlu, İstanbul 1992.
- Solanas, Valerie Jean, *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*, Çev. Ayşe Düzkan, Sel Yay., İstanbul 2002.
- Walker, Kara, *African/American*, Çev. Timur Berg, İstanbul 1998.

Yılmaz, Aliye, “Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı”, *Cumhuriyet Dergisi*, 28 Mayıs 2000.

Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

Ziss, Avner, *Estetik*, Çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Betül KARATAŞ YAMAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Ankara 23.04.1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	-
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı Halk Eğitim Merkezi Heykel Öğretmenliği
İletişim	
E-Posta Adresi	betulkaratasyaman@gmail.com
Tarih	02.06.2016