T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

FEMİNİST SANATTA BİÇİM VE İÇERİK SORUNU

Hazırlayan

DİLEK ÖCALAN

Danışman

Yrd. Doç. OSMAN YILMAZ

Yüksek Lisans Tezi

OCAK 2012

KAYSERİ

T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

FEMİNİST SANATTA BİÇİM VE İÇERİK SORUNU

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan

DİLEK ÖCALAN

Danışman

Yrd. Doç. OSMAN YILMAZ

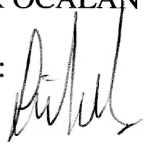
OCAK 2012

KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ONAYI

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Dilek ÖCALAN

İmza: 

YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI

"Feminist Sanatta Biçim ve İçerik Sorunu" adlı Yüksek Lisans tez çalışması, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

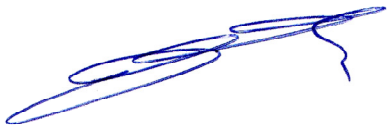
Tezi Hazırlayan

Dilek ÖCALAN



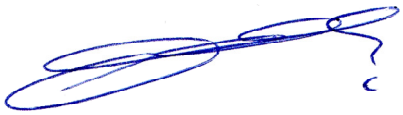
Danışman

Yrd. Doç. Osman Yılmaz



Heykel ASD Başkanı

Yrd. Doç. Osman YILMAZ



KABUL VE ONAY

Yrd. Doç. Osman YILMAZ danışmanlığında Dilek ÖCALAN tarafından hazırlanan "Feminist Sanatta Biçim ve İçerik Sorunu" adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ:

Danışman : Yrd. Doç. OSMAN YILMAZ .....

Üye : Doç. Hakan PEHLİVAN .....

Üye : Doç. Dr. Nilay KARAKAYA .....

ONAY :

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ...18.01.2012... tarih ve 2012/02..sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...18.../.01./.2012

Doç. Kaan CANDURAN

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Müdür V.

TEŞEKKÜR

Bu Yüksek Lisans Tez çalışması sürecinde bilgi ve tecrübesini esirgemeyen tez danışmanım, Sayın Yrd. Doç. Osman YILMAZ'a ve tez çalışmamda bana emeği geçen Yrd.Doç.Hakan PEHLİVAN'a ayrıca tez çalışmam boyunca bütün sıkıntılarımda yanımda olan ve eğitim hayatım boyunca maddi-manevi desteğini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

DİLEK ÖCALAN

Kayseri, Ocak 2012

FEMİNİST SANATTA BİÇİM VE İÇERİK SORUNU

DİLEK ÖCALAN

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Ocak 2012

Danışman: Yrd. Doç. OSMAN YILMAZ

ÖZET

İnsanlık tarihi boyunca kadınlar hemen hemen aynı sorunlarla karşı karşıya gelmişlerdir. Kadına yönelik toplumsal cinsiyet ayrımcılığı da bu sorunlardan birisidir ve evrenseldir. Bu sorunlar kültürel ve geleneksel bakış açısı ile hemen her toplumda benzerlik göztermektedir. İnsanlık tarihi boyunca toplumlar, farklı dünya görüşlerine ve hayat tarzlarına sahip olagelmişlerdir. Kültürler, gelenekler, felsefi ve siyasi tercihler, bir bireyden diğerine, bir toplumdan diğer bir topluma değişiklik arz etmiştir. Tarihin her döneminde, farklı olgu ve değerlerin yükselen bir ivmesi olmuş, bir süre sonra onların yerini başkaları almıştır ama asırlardır değişime direnen belki de tek bir şey vardır, o da *"toplumsal cinsiyet ayrımı"dır*! Yani insanlık tarihinin pek çok dönemini ve toplumunu incelediğimizde, göreceğimiz gerçek hep aynı, toplumda en güçsüz ve çaresiz bırakılan kadınlar olmuştur.

Bu tez çalışmasında, feminizmin kaynağı ve tarihsel gelişimi, verilen örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Söz konusu yansımaların da neden-sonuç ilişkisini kurmak; feminist sanata katkıda bulunan kadın sanatçıların eserlerini biçim-içerik açısından anlamak ve anlamlandırmak tez çalışmasının temel amacı olmuştur.

Sanat tarihinin başlangıcından günümüze değin, kadın sanatçıların erkek sanatçılara oranla ikinci planda kaldığı, 1960'lı yıllardan itibaren gelişen feminist hareketlerin etkisiyle bu durumun ortadan kalkarak, nihayetinde, günümüzde, kadın sanatçıların da sanatta söz sahibi olduğu görülmektedir. Dünya sanatına paralel olarak, Türkiye'de de yansımalarını gördüğümüz güncel sanat örneklerinde kadın sanatına özgü niteliklerin belirginleşmesi ve erkek sanatçıların dahi 'öteki' olarak kadın temasını sıkça ele alması tez çalışmasının önemini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Feminist, sanat, modern, biçim, içerik

FEMINIST ART FORM AND CONTENT ISSUE

DİLEK ÖCALAN

Erciyes University Institute of Fine Arts

Master Thesis, January 2012

Supervisor : Assist. Prof: OSMAN YILMAZ

ABSTRACT

Throughout human history, almost the same problems that women faced. And this is one of the problems of gender discrimination against women is universal. These problems are similar to the cultural and traditional point of view in almost every society. Throughout human history, societies have different world views and lifestyles. Cultures, traditions, philosophical and political preferences, one individual to another, offering a community has other changes in society. Every period of history, a different case, and acceleration values have been rising for a while, then took their place, but others resisted change for centuries, perhaps there is one thing, he is the separation of gender. So a lot of human history and society of the period we examine, we will see a real all the same, society's most powerless and helpless women were freed.

At this point, opposed the segregation of men and women, between the sexes, political, economic and social equality is defined as defending the vision of feminism, as well as a theory, the 1960s to the present day, exploring the position of women in history and culture, painting, sculpture, performance, and enstelasyonlardaki to destroy the dominant stereotypes of women, the problem of women artists represented in the form of collective actions towards creating a reflection of many cultural and artistic activities found. In this thesis, the source of feminism, have attempted to explain the origins and historical development gof the examples given. These reflections to establish the cause-effect relationship, feminist art, women artists contributing works to understand and make sense of form and content for the purpose of the thesis work has been fundamental.

The beginning of the history of art to the present day, female artists than male artists remain of secondary importance, since the 1960s, the growing influence of feminist movements stood out in this situation, finally, today, observed that female artists have a

voice in the art. Parallel to the art world, we see reflections of contemporary art in Turkey, specimens are peculiar to women and men artists Potentiation of qualifications, even as “other” women to address the theme of the thesis work demonstrates the importance of frequently.

Key Words: Feminist, artistic, modern, form, content.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ONAYI i

YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI ii

KABUL VE ONAY iii

TEŞEKKÜR iv

ÖZET v

ABSTRACT vi

İÇİNDEKİLER viii

RESİMLER LİSTESİ x

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. FEMİNİZMİN KAYNAĞI 8

1.2. 19. YY. AVRUPASI'NDA FEMİNİST DÜŞÜNCENİN DURUMU 12

1.3. 1960'LARDA FEMİNİZM 16

1.4. SOSYALİST VE KAPİTALİST ANLAYIŞTA KADIN 18

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. FEMİNİZMİN MODERNLE HESAPLAŞMASI 24

2.2. FEMİNİZMİN ÖNCESİNDE KADIN SANATÇILARIN DURUMU 25

2.3. 19.YY. DA FEMİNİZME ÖNCÜ OLAN KADIN SANATÇILAR 27

2.4. 1960'DAN GÜNÜMÜZE FEMİNİST SANAT 44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GÜNÜMÜZ SANATINDA FEMİNİZM 59

3.1. FEMİNİST SANATTA BİÇİM İÇERİK SORUNU 60

3.2. BELLEK, KİMLİK, ETNİK KÖKEN SORUNLARINI ELE ALAN SANATÇILAR 62

3.3. YENİ İLETİŞİM TEKNİK ARAÇ-GEREÇLERİNİ KULLANAN SANATÇILAR 70

3.4. AİLE İÇİ ŞİDDET VE CİNSEL SÖMÜRÜLERİ ELE ALAN SANATÇILAR 79

3.5. KENDİ BEDENLERİNİ KULLANAN KADIN SANATÇILAR 99

3.6. KADIN İMGESİNİN TÜKETİM TOPLUMUNDA KULLANIMINI ELEŞTİREN SANATÇILAR 103

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ 110

KAYNAKLAR 116

İNTERNET KAYNAKLARI 120

RESİM KAYNAKLARI 121

ÖZGEÇMİŞ 127

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Nancy Spero, “Explicit Explanation(Kesin Açıklama)”,1998, rölyef baskı 9

Resim 1.2. Artemisia Gentileschi, “Judith Beheading and Holofernes”, t.ü.y.b 10

Resim 1.3. Tatyana Yablonskaya, “Ekin”, 1949, t.ü.y.b, (200x 370)cm, Tretyakov Galerisi, Moskova 15

Resim 2.1. Berthe Morisot, “Küçük Kız ve Oyuncak Bebeği”, 1884, .ü.y.b 28

Resim 2.2. Mary Cassatt, “Banyo” 1891, t.ü.y.b 28

Resim 2.3. Rosa Bonheur, “The Horse Fair”, 1852, t.ü.y.b 29

Resim 2.4. Suzanne Valadon, “Oyuncak Bebekli Küçük Kız”, 1919, t.ü.y.b 32

Resim 2.5. Paula Moderson-Becker, “Otoportre”, 1906 34

Resim 2.6. Kathe Kollwitz, “Ölü Çocuklu Anne”, 1903 35

Resim 2.7. Kathe Kollwitz, “Bir Kadının Ölü Alacağı”, 1934 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, t.ü.y.b. 38

Resim 2.11.Camille Claudel“Yüzünü Taşa Gömen adın”1885 39

Resim 2.12. Georgia O'Keeffe, “Jack-in-the-Pulpit No. IV”, 1930, t.ü.y.b. Alfred Stieglitz Koleksiyonu 41

Resim 2.13. Georgia O’Keeffe, “Like a Georgia O’Keeffe”, t.ü.y.b. Alfred Stieglitz Koleksiyonu 41

Resim 2.14. Frida Kahlo,“ Henry Ford Hastanesi”, 1932 43

Resim 2.15.Judy Chicago, “Yemek Ziyafeti”, 1974-78..... 49

Resim 2.16. Miriam Schapiro, “Wonderland”, 1983, kolaj 51

Resim 2.17. Jackie Winsor“1 Halat”, 1976, Ahşap, kenevir 52

Resim 2.18. Mary Beth Edelson, "Ataerkilliğin Ölümü" 53

Resim 2.19 Rembrant ,Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi,1632..... 54

Resim 2.20 Gorilla Kızlar, "Kadınların Metropolitan Müzesine Girmeleri İçin illa da Çıplak Olmaları mı Gerekiyor?", 1985 55

Resim 2.21 Gorilla Kızlar, Venice Bianeli'nde, 2005 57

Resim 3.1. Mona Hatoum "Çekme", 1995, Performans Gösterisi 63

Resim 3.2. Mona Hatoum, "Uzaklık Ölçüleri", 1988, Renkli video görüntüsü 64

Resim 3.3. Shirin Neshat , " İsimsiz", 1997, Siyah-beyaz fotoğraf 66

Resim 3.4. Shirin Neshat, "İsimsiz",1996, Siyah-beyaz fotoğraf 66

Resim 3.5. Shirin Neshat, "Devrimin Gardiyanları", 1994, Siyah-beyaz fotoğraf 67

Resim 3.6. Shirin Neshat , 1996 "Arzulanan", Siyah-beyaz fotoğraf 67

Resim 3.7. Kara Walker "Vurun Beni",2001 69

Resim 3.8. Kara Walker "Kamp Köyü Kadınları" 1998 Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma 70

Resim 3.9. Kara Walker "Düzenbaz Grup", 2004, Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma 72

Resim 3.10. Barbara Kruger, "İsimsiz (your body is a battleground)", 1989, fotoğraf üzerine serigrafi, 112 x 112 inç..... 74

Resim 3.11. Cindy Sherman,"İsimsiz Film Kareleri, serisinden", 1991, renkli baskı ... 74

Resim 3.12. Cindy Sherman, "Cinsel İlişki Mizansenleri, serisinden", 1999, renkli baskı 75

Resim 3.13. Cindy Sherman,"isimsiz,250" (1992)..... 77

Resim 3.14. Nan Goldin, "Nan Dayak Yedikten Bir Ay Sonra", 1984, renkli baskı, ... 78

Resim 3.15. Nan Goldin, "Misty ve Jimmy Taksinin İçinde", NYC, 1991 80

Resim 3.16. Paula Rego, "Triptych", 1998, Kağıt üzerine pastel boya 81

Resim 3.17. Paula Rego, "Köpek Kadınlar serisinden", 1985 82

Resim 3.18. Paula Rego, “Aile”, 1988 84

Resim 3.19. Louise Bourgeois, “ The Destruction of the Father”, 1974 84

Resim 3.20. Louise Bourgeois, Histeri nöbeti”, 2000, Çeşitli materyaller 85

Resim 3.21. Louise Bourgeois, “Hücre”, 1993, Çelik, Mermer, Cam, Seramik, ağaç .. 86

Resim 3.22. Louise Bourgeois,”The Nest”,1994, Çelik materyal 87

Resim 3.23. Louise Bourgeois, “Maman”, 1999, Çelik materyal 87

Resim 3.24. Louise Bourgeois, “Couple”, 2002, Kumaş ve Bez parçaları 89

Resim 3.25. Niki de Saint Phalle, “Black Venüs”, 1967, polyester 90

Resim 3.26. Niki de Saint Phalle, “The Tarot Garden”, 1980, Strüktür Malzemeleri 91

Resim 3.27. Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum”, 2003, C- print, (105 x 168) cm 92

Resim 3.28. Canan Şenol, "Şeffaf Karakol" Şeffaf film, plexiglass, 1998, (1,80 x 1,12 x 0,15) cm 94

Resim 3.29. Şükran Moral,” Artista”, Performans, 1994..... 96

Resim 3.30. Şükran Moral,”Transistanbul”, Mercan, fotoğraf, 1998 97

Resim 3.31. Şükran Moral, Performans,“Bordello”(Genelev),1997 98

Resim 3.32. Şükran Moral, “Speculum(Jinekoloji Masası)”, 1996 98

Resim 3.33. Yoko Ono, “Cut Pieces”, 1965, DIAS, Londra 99

Resim 3.34. Carolee Schneemann, “Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak”, 1973-76, Video gösterisi 101

Resim 3.35. Carolee Schneemann, “Interior Scroll”, 1975, Performans Gösterisi, ... 102

Resim 3.36. Jenny Seville, “Shift” t.ü.y.b 105

Resim 3.37. Jenny Saville, “Closed Contact No:8”, 1996, t.ü.y.b, ... 105

Resim 3.38. Jenny Saville, “Passage”, 2004, t.ü.y.b, ... 106

Resim 3.39. Jenny Saville, “Torso”, 2004, t.ü.y.b, ... 106

Resim 3.40. Jenny Saville, “Seperates”, 2001, t.ü.y.b, ... 107

Resim 3.41. Elke Krystufek, “Geceyi Paylaş”, 1997, Video Gösterisi 108

Resim 3.42. Elke Krystufek, “Aşk Düşüncesi”, 1999, (180 x140) cm 108

Resim 3.43. Laura Aguilar, “Devinim No:56”, 1999, Jelatin Gümüş Baskı 109

Resim 3.44. Ariane Lopez-Huici, “Aviv..... 110

GİRİŞ

Sanat tarihi incelendiğinde, özellikle sanat tarihçiler kadın sanatçıları görmezden gelmişler, kadınların yaptığı sanatı zanaatla ilişkilendirerek, kadınları sadece el becerileri gerektiren işlerle ele almışlardır. Bu ilişkilendirmeyi yaparken de kadınların yaratıcılık gerektiren işlerden yoksun oldukları için zanaatla uğraştıklarını ileri sürmüşlerdir.

İnsanlık tarihinin ilkel dönemlerinde, Arkaik Çağ'da ve Helenistik dönemde bereket, doğurganlık ve aşk tanrıçası olarak betimlenen; tek tanrılı dinlerin yaradılış efsanelerinin içine şeytan girmiş mahluk olarak görünmektedir. Dolayısıyla da, 19.yy.'a değin sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik konumlarda, erkeğe oranla geri planda tutulup, sömürülmesi uygun görülen kadının bugünlerdeki konumunu, elde ettiği gücü, neden-sonuç ilişkisi kurarak anlama ve anlamlandırma gereği hissedilmektedir. Bu gerekçe ile, diğer alanlarda olduğu gibi, sanatta da, kadın-erkek arasında cinsiyet temelli ayrımdan ötürü yaşanan çifte standartları gidermede başrol oynayan Feminizm adlı anlayışı kendine dayanak noktası yapan Feminist Sanatı incelemek tez çalışmasının kunusunu oluşturmaktadır.

Bilindiği gibi, kültürler arasında benzerlikler ve farklılıklar var olmaktadır. Bu farklı kültürlerde kadına bakış açısı da farklılık göstermektedir. Örneğin Eski Yunan ve Roma'da kadın hiçbir hakka sahip değildi. Evlenmenin amacı, çocuk sahibi olmak, malve mülkler üzerinde yakın bir bakıcı bulmaktı. Roma'da kadın babasından kocasına aktarılan bir maldı. Kadın bu dönemde dışarıya yüzü açık ve yalnız çıkamazdı.

Eski İsrail hukukunda ise, erkek ailenin mutlak hakimidir. Yahudi kızları babalarının evinde bile hizmetçi konumundadır. Baba isterse kızları satabilir. Boşanma hakkı keyfi olarak kocanındı. Kızlar miras alamazdı. Ancak başka bir varis yoksa, babalarının mirasından hak kazanabilirlerdi[1].

[1] İsmail **Yakıt,** Tarihte ve Kur-an'da Kadın ve Kadın Hakları, Ötüken Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 40

İngiltere'de M.S. 5-11. yy'lar arası kocalar eşlerini satabilirdi. Kadın kirli bir yaratık sayıldığından İncil'e el süremezdi. Ancak 16.yy'da 8. Henri döneminde (1509-1547) parlamentodan çıkan bir kararla kadınların İncil'e dokunmalarına ve okumalarına izin verildi[2].

Bütün bunlara karşın Eski Türklerde kadın diğer toplumlara oranla daha iyi bir konuma sahipti. İslamiyet öncesi Türkler'de "Kut" ve "Töre" kişiler arası ilişkileri daha doğru bir zemine oturtmuştu. Kadın erkeğin en büyük yardımcısı ve destekçisiydi. Hatta devlet yönetiminde Kağan'ın yanında ve onun en büyük danışmanı olup ülkeyi birlikte yönetirlerdi. İslamiyet' in kabul edilerek Arap geleneklerinin de uygulanmaya başlanmasıyla birlikte, kadının toplumsal statüsüne büyük bir ket vuruldu. Kadının özgürlüğü ve hakları Arap örf ve adetlerinde olduğu gibi daraltıldı.

Aile hayatı içinde kadınlar, eşlerinden büyük saygı görür, bazı diğer toplumlarda olduğu gibi dışlanmazdı. Tek eşlilik şerefti. Çok eşlilik ayıplanırdı. Eski Türklerde çocuk doğurmak kadının ilk vazifelerindendi. Hal böyleyken, kadının çocuk doğurma yetisi olmadığı durumlarda bile, horlanmaz, ezilmez ve boşanmazdı.

Şu da bilinen bir gerçektir ki, İslamiyet'in doğuşundan önce Arabistan'da kadın evlenme, aile kurma, boşanma ve miras hakkından mahrumdu. Kız çocuk ailede maddi bakımdan bir yük, manevi bakımdan bir utanç meselesiydi. Çünkü kız çocuğu erkek gibi savaşamaz ve ailenin şerefini koruyamaz düşüncesi vardı. Bu yüzden baba kızını öldürmekte serbestti. İsterse baba kızını diri diri toprağa gömmekteydi.

Burada anlatılanlarda görülüyorki, farklı toplumlarda bile kadınlara bakış açısı ve verilen değer hemen hemen aynıdır. Toplum içindeki kadın olgusunun oluşmasında dinlerin etkisi büyük olmuştur. Kutsal kitaplarda (Tevrat, İncil, Kuran, Zebur) kadın ve erkek arasındaki yaratılış öğretileri yüzyıllar boyunca insanların kadına verdiği değeri etkilemiştir. Dinler tarihinde ilk erkek ve kadının yaratılışı teması benzerlikler göstermektedir; Tanrı, önce erkeği kendi suretinden; sonra kadını, erkeğin kaburgasından ya da kanından yaratmıştır. Mitolojide ve yaratılış efsanelerinde Adem'den sonra yaratılan Havva, şeytan tarafından kandırılmış, yasak elmayı yemiştir. Sonuçta cennetten kovulmuşlar ve insanoğlunun ölümlü olması cezasına çarptırılmışlardır. Şeytan tarafından kandırılan kadının bazı kesimlerce ve tarih süreçlerinde lanetlenmesi ve şeytan sıfatıyla anılmasının sebebi budur. Öyle ki, Orta

[2] Yakıt, S.41

Çağ Avrupası'nda kadının bir insan olup olmadığı tartışılmış, onun olduğu, ondan mümkün olduğunca uzak durulması gerektiği dini bir inanış haline gelmiştir. Bu yüzden rahipler evlenmeyi bir tür kirlilik, hafiflik ve günah görmüşler hatta hayat boyunca kadınlardan uzak durmaya yemin etmişlerdir[3].

Avrupa'da yetişmiş Orta Çağ, Yeni Çağ ve Modern Çağ'ın birçok düşünürü de kadın konusunu ele almış ve bu konuda pek çok bakış açısı ortaya koymuştur. Genellikle bakış açıları kadınlar için olumsuz olan bu düşünürlerin yaşadıkları toplumun inanç sistemi ve sosyal yaşantıları düşüncelerinin yönünü belirlemede etkili olmuştur.

Kendi sistemi içinde kadın konusunu ele alan Orta Çağ'ın batılı ünlü düşünürlerinden Malebranche[4] "Gerçeğin Araştırılması" isimli eserinde "*Zevke ait her şey, kadınlara kalmış bir iştir. Ancak, genel olarak araştırılıp bulunması, biraz güç gerçekleri kavramak kadınların elinden gelmez. Soyut olan her şey kadınlar için anlaşılamaz bir şeydir*"[5], diyerek kadınların sadece gördüklerini anlayabildiklerini, soyut olanı anlama yeteneklerinin olmadıklarını iddia etmektedir.

Psikanaliz de kadın erkek arasındaki ayrımı psikolojik olarak açıklamaya çalışmaktadır. Psikanalizin çalışma odağının özünde cinsiyet ve cinsellik olguları yer alır. Psikanaliz ruhsallığın temeli olan bilinçdışının içeriğinde "kadın oluş", "erkek oluş" ve bu olguların cinsellikte bir araya gelişleri ile ilgili düşlemler (fanteziler) olduğunu ileri sürer. Yenidoğan dünyayı bilgi açlığı ile emmeye çalışırken, kendisini bu dünyaya getiren sırrın peşinden koşar ve gizemi çocuk cinselliği kuramlarıyla aydınlatmaya çalışır. Sigmund Freud'un[6] kadın ve erkeğin aile içindeki rollerini belirlemek amacıyla yaptığı deneysel çalışması, daha da önemlisi çocuğun yetişme sürecinde geçirdiği cinsel kimlik sürecini betimlemesi, feminizmin en önemli temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Freud kadın hakları hareketinin, düzeltmeyi amaçladığı durumları yalnızca teşhis etmektedir. Freud'a göre, psikoseksüel gelişim evrelerinin üçüncüsü olan Oidipal(fallik) dönemde cinsel arzuları uyanan erkek çocukta annesine yoğun bir cinsel istek ve bağlılık gelişir. Onun bu isteği babasını kendisinin karşıtı rakibi olarak görmesine yol açar. Babasını rakibi olarak görmesi aynı zamanda

[3] Encylopedia **Britannica**, 1988, London, v.12, s. 733
[4] Nicholas **Malebranche,** 1638-1715 yılları arasında yaşamış olan Fransız filozofu.
[5] İsmail **Yakıt***, Batı Düşüncesi ve Mevlana'da Kadın*, III. Uluslar arası Mevlana Kongresi, 2004, s.135-148
[6] Sigmund **Freud** (1920-1939) psikanaliz öğretisini geliştirmiş olan yahudi kökenli Avusturyalı nörolog.

onda iğdiş (hadım) edilme korkusunu da geliştirir. İğdiş edilme korkusu erkek çocukta annesiyle cinsel bağ kurma arzusundan baskın çıkmaktadır. Bu durum erkek çocuğun babasıyla güçlü bir biçimde özdeşleşerek babayı ve böylelikle de diğer erkeklerle de ilişki olarak fallik (erkek cinsel organı) gücü ve iktidarı annelik bağına tercih etmesiyle gerçekleşir". Kısacası bu devre çocuğun karşıt cinsteki ebeveyne yönelik cinsel fanteziler ve bunların bastırılmaya uğramalarıdır. Freud'a göre, erkek üreme organı biyolojik bakımdan da kadın üreme organından üstündür. Feministler Freud'un görüşlerinin, libidonun[7] eril (erkek) olması gibi ön kabullerinin erkek yanlısı olduğuna inanmaktadırlar[8].

Yine önemli bir psikanaliz kuramcısı olan Lacan'a göre ise, "*Genel bir kategori olarak kadından bahsedemeyiz, çünkü böyle bir kategori yoktur*"derken kadının simgesel düzende ifade edilemeyen ve ayna evresinin sonucu olarak üretilen eksiklikten başka bir şey olmadığını belirtmektedir. Kadın, erkeğin annesiyle yeniden bütün olma, sevilme ve istenme duygularının yarattığı bir arzu; bir "a" objesidir. Başka bir ifadeyle kadın bir fantezi, bir hayaldir[9].

Buraya kadar anlatılanlarda, kadını, erkeğin gerisinde ve ondan daha aşağı olarak konumlandırılması, feminist kadın yazarları ve sanatçıları bu tartışmaların içine çektiği görülmektedir.

Feminizmin ilk oluşumlarının batılı toplumlarda ortaya çıkmasının gerekçesi olarak bu düşünceleri gösterebiliriz. Sarf edilen sözlerden de anlaşıldığı gibi kadın, erkekten ayrı ve onun çok daha altında ele alınmış, olumsuz yönleri ve zaafları içerisinde değerlendirilmiştir. Buraya kadar anlatılan olaylar ve düşünceler feminist düşüncenin kökenlerini oluşturmuştur. Kısaca tanımlamak gerekirse, feminizm, kadınların erkeklerden farklı fakat eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan bir düşünce akımıdır diyebiliriz.

Her çağda mutlaka farklı bir takım kadınlar çıkıp, erkeklerin yaptıklarına ayak uydurma cüretini göstermiştir, ama her daim azınlıkta kalmışlardır. Bu durum sanat için de geçerlidir. Sanat Tarihi'ne bakıldığında modern sanata kadar kadın ismine pek rastlanmaz. Bu durum tabi ki kadınların yeteneklerinin sınırlı olduğu anlamına

[7]Libido: her insanın doğuştan sahip olduğu, cinsel bir enerjidir.
[8] Hülya **Durudoğan**, Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007,s,58
[9]Durudoğan, s. 57

gelmemektedir. Yeteneklerini fark eden kadınlar ancak yakınlarının himayesiyle sanatsal ürünler sunabilmiştir. Kadın doğurur, çocuğa bakar; çünkü erkek, avlanır, kadını korur, daha kuvvetlidir, iktidardır, güç ondadır. Erkekteki doğurganlığın eksikliği, belki de onu yapay yoldan yaratmaya iter. Burada da erkek iktidar kurmakta gecikmez.

Kadın sanatçı, kendini ispat edebilmiş ve yeteneğini geniş bir kitleye duyurabilmiş dahi olsa kadın olması onun eserini ikinci sınıf ve ucuz olmaktan kurtaramamıştır. Bu önyargıdan kurtulmak kolay olmamıştır. Durumun sebebi sanat dünyasının bilirkişilerine sorulduğunda ise kadınların sanata olan ilgisinin az olması, kadınların bu işi yapacak kapasiteye sahip olmaması gibi üstün körü sebepler öne sürmüşlerdir.

Sanat dünyasındaki bu haksız rekabetin sonunu getirmek ancak kadın sanatçılar tarafından başarılabilirdi. Kadının konumunu ve yüzyıllardır erkeğin hizmetine sunulmuş bedenini kurtarmak gerekiyordu. Çifte standarda bakın ki, kadın modelin çıplak olarak modellik yaptığı, erkek sanatçının atölyesine kadın sanatçılar alınmıyordu. Bu durumu protesto eden bazı kadın sanatçılar bu dönemde çıplak modelden çalışmayı reddetmişler ve kadının nesnel konumunu değiştirmek için çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Avrupa ve Amerika temelli bu çalışmalar zamanla tüm kadın sanatçılara davetiye ve ilanlarla duyurularak, bu oluşumda yer almaları için bilgilendirilmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen dünyanın değişen toplumsal düzeni içerisinde kadınların kendi haklarını savunabilecekleri ortamlar oluşmaya başlamıştır. Bu ortamın oluşması tabi ki kendilerinden önceki kadın sanatçıların çabalarıyla olabilmiştir. Kadınlar artık erkek iktidarını sonlandırmanın yollarını aramışlar ve erkeklere tanınan her türlü ayrıcalığın bitmesi için girişimlerde bulunmaya başlamışlardır. Toplumsal yükün her iki cins tarafından çekildiği, fakat sonucun erkeklere mal edildiği bu durum kadınların tepkisini doğurmuştur. Kadınlar kendi bedenlerini ancak yine kendilerinin kullanabileceklerini, bu hakkın erkeklerden alınması için kendi bedenlerini sanat objelerine dönüştürmeye başlamışlardır.

Konu ile bağlantılı kaynak araştırması sonucunda elde edilen veriler, kadın sanatçıların yaptığı resimler, heykeller, enstelasyon çalışmaları, performanslar, video ve

fotoğraf çekimleri, sanatçı biyografileri, bulundukları dönemlerinin özellikleri ve feminist kuramla bağlantısallığı göz önüne alınarak incelenmiştir.

Yapılan literatür araştırmaları sonucunda ve belirlenen amaç doğrultusunda, bu çalışmada, kadının ezildiği ve değerli görülmediği düşüncesi, sebep-sonuç ilişkileri içerisinde kuramsal boyutuyla aktarılmaktadır. Tarihin ilk dönemlerinden başlayarak kadınlara duyulan güvensizlik ve uygulanan şiddet belirli bir kronolojiye bağlı kalınarak aktarılmıştır. Feminist düşünceyi etkileyeceği düşünülen her türlü kadın hareketi dönemin sosyo-kültürel yapısından da bahsedilerek açıklanmaktadır. Feminist düşünceyi besleyen Marksist kuramın sosyalist yapısı ve feminist akımla ortak bileşenleri bir arada değerlendirilmiştir. Asıl patlamasını 1960'lı yıllarda yapan feminizm akımının, iyileştirilen yasal düzenlemeler ve sosyal normlar üzerindeki etkileri aktarılmıştır.

Tez çalışmasının amacı, günümüze kadar gelen tarihi akış içerisinde kadının öteki oluşu ve buna neden olan koşulları irdelemek, genel yapısı ile Feminist kuramı incelemektir. Ayrıca Feminist Sanatı temsil eden sanatçıları biyografileri ve eserleri ile birlikte biçim ve içerik açısından inceleyerek bir sonuca ulaşılmaya çalışmaktır.

Yapılan araştırmalar sonucunda ve belirlenen amaç doğrultusunda, tez çalışmasının birinci bölümünde, birçok kaynak tarafından desteklenen "kadının ezilen sınıf içerisinde yer aldığı ve değerli görülmediği" düşüncesi, sebep-sonuç ilişkileri içerisinde kuramsal boyutuyla ele alınmaktadır. Tarihin erken dönemlerinden başlayarak kadınlara duyulan güvensizlik ve uygulanan şiddet belirli bir kronolojiye bağlı kalınarak aktarılmıştır. Feminist düşünceyi etkileyeceği düşünülen her türlü kadın hareketi dönemin sosyo-kültürel yapısından da bahsedilerek açıklanmaktadır. Feminist akımını besleyen Marksist kuramın sosyalist yapısı ve feminist akımla ortak bileşenleri bir arada değerlendirilmiştir. Asıl patlamasını 1960'lı yıllarda yapan feminizm akımının, iyileştirilen yasal düzenlemeler ve sosyal normlar üzerindeki etkileri aktarılmıştır.

Tez çalışmasının ikinci kısmında, feminist sanatın öncesinde kadın sanatçıların sanat tarihinde varolma durumu ele alınmıştır. Diğer taraftan feminizme öncü olan kadın sanatçılara ve eserlerine örnekler verilmektedir.

Tez çalışmasının asıl konusunu oluşturan üçüncü bölümde, modernizmle birlikte erkek egemen bakış ve temsiliyetlere karşı duran günümüz sanatçıları anlatılmıştır.

Feminist sanatın örnekleri olarak görülen eserler sanatçıları ve onların biyografileri ile birlikte ele alınarak, eser ve biyografi arasında neden sonuç ilişkisi kurulmuş ve çalışmaların biçim ve içerik açısından analizleri yapılmıştır. Çeşitli yönleriyle ortak paydada birleşen sanatçılar ortak gruplar içerisinde işlenmiştir. Bu gruplar, aile içi şiddet gören ve kötü geçmiş deneyimlerini kullanarak çalışmalar üreten sanatçılar, kendi bedenlerini uygulama alanı olarak kullanan sanatçılar, ideal olarak öngörülmüş kalıplara sokulan kadın bedenini eleştiren, toplumsal sorunları ele alan sanatçılar ve etkin iletişim araçlarını kullanarak eserler veren sanatçılar olarak ayrılmaktadır.

Yapılmış olan eserleri incelerken, ayrımcı bir yargıya gidilmeksizin, biçim ve içerik bütünlüğü aranmış, nihayetinde, sanata evrensel bir olgu olarak yaklaşılmış ve kadının artık erkekler gibi sanat üretimine katılımı ve yaratıcılığı vurgulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZMİN KAYNAĞI

1.1. FEMİNİZMİN KAYNAĞI

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[10].

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 sanatçılar olduğu görülmektedir. Kadın sanatçıları sanat tarihine konu olarak alan ilk kişi Vassari'dir[11]. 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 sanatçılarını hayat hikayeleri ve eserleri ile birlikte ele almıştır. Bu sanatçılar arasında yer alan Properzia de Rossi, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani ve Artemisia Gentileschi resim sanatçısıdır. Bu dört sanatçının da ortak özelliği

[10] http://tr.wikipedia.org/wiki/Feminizm
[11] Giorgio **Vasari** (30 Temmuz 1511 – 27 Haziran 1574) İtalyan ressam, yazar, tarihçi ve mimar.

babalarını ressam olması ve saygın ailelerden gelmesidir. Babalarının himayelerinde olmalarına rağmen yinede 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 kardeşiyle beraber çalışmıştır. O dönemde aile gelenek ve zanaatlerini devam ettiren aile atölyeleri oldukça fazladır ve önemli kabul edilmektedir.

Görüldüğü üzere, 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 bu 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. "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

Bu dönem sanatçılarının hepsinin birçok sıkıntıyı çekmelerine rağmen 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 etki lenmiştir. Bu olayın üzerine mahkeme tarafından iffetsizlikle suçlanmış, hatta mahkeme salonunda bekaret kontrolü yapılarak tacizin boyutu daha da büyümüştür. Gentileschi bu yaşadıklarının izlerini ömür boyu taşıyarak, normal hayatta cezalandıramadığı erkeksi dünyayı resimlerinde cezalandıracaktır.

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 edebileceğimiz bu eser, hala birçok sanat tarihi ve sanat kitaplarında yer almamaktadır.



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 erkekle 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.

Fransız İhtilali'ni takiben Olympe de Gouges "*Kadın ve Kadın Yurttaşların Haklarının Bildirisi*"ni yazdı[12]. Hemen ardından 1792'de Olympe de Gouges'in etkisiyle İngiliz bir kadın olan Mary Wallstonecraft, "*Kadın Haklarını Koruma*" adlı kitabını Londra'da yayınladı[13].

Yayınlanan 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. Tabi 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.

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.

---

[12] **Olympe de Gouges** (1748 - 1793), Fransız kadın filozof, yazar. 1791 yılında Fransız kadınlarının Fransız erkekleriyle eşit konuma getirilmesi ve eşit haklara sahip olmasını istemiş, bu isteğini kamuoyuna sunmuştur.

[13] F. Mehlika **Mısıroğlu**, Feminizmin Doğuşu, **www.sebnemdergisi.com**

1.2. 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, sosyalizm ve komünizm anlayışlarının birleşiminden oluşan yeni bir radikal düşünce gelişmiştir. Bu radikal düşüncenin sahibi olan Karl Marx[14], kapitalizme ve işçinin sömürülmesine son vermenin yollarını aradı. Bunun sonucunda kendisi gibi düşünen Friederich Engels[15]' la birlikte Komünist Manifesto'yu yayımladılar. 1848'de Paris' de yayımlanan manifestoda, diğer sosyalistlerin benimsedikleri uzun süreli sosyal reform önerisinden farklı olarak sosyalizme giden tek yolun devrim olduğu fikri savunulmuştur.

Marksizm olarak anılan bu radikal düşünce, sınıf çatışmasının devrimle ortadan kaldırılacağını, özel mülkiyetin yerini bir zaman sonra topluma ait üretim araçlarının alacağını savunmuştur. Marksist düşünceye göre sadece bir özel uzmanlık alanına sahip bireylerin olması olumsuzdur. Çünkü uzmanlaşma, bireyleri çok dar kalıplar arasına sıkıştırmakta ve bireyi diğer konularda bilgisiz ve yetersiz bırakmaktadır. "*Bunun yerine bir birey sabahleyin avlanıp, öğleden sonra balık tutup, akşam hayvanlarına bakıp, yemekten sonra eleştiri yazabilmelidir"*[16]. Fakat Marx'ın kapitalist çözümlemelerinde hesaba katılmayan olumsuz tarafları da vardır. Özel mülkiyetin olmayışı, çalışan işçilerin yaptıkları işle kendileri arasında yabancılaşma meydana getirme riskini doğurmuştur. Yaptığı işin kendine ait olmadığını düşünen işçi, yaptığı işi benimsememekte, en sonunda hem emeğine hem de kendisine yabancılaşmaktadır.

Marks 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 yanılgı 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

---

[14] Karl Heinrich **Marx** (5 Mayıs 1818 Trier - 14 Mart 1883 Londra) 19. yüzyılda yaşamış filozof, politik ekonomist ve devrimci. Komünizmin kuramsal kurucusudur.

[15] Friedrich **Engels** (28 Kasım 1820, 5 Ağustos 1895), 19. yüzyıl Alman politik filozof.

[16], Karl- Engels, Friederich **Marx,** *Komünist Manifest*o, (Çeviren : Lale Ak), İthaki Yayınları, İstanbul, 2003

alt üst olmuştur. Bu sorunu gidermek öncelikle kadınların ortaklaşalığını gerektirmektedir. Marks' a göre, bu durumu sağlamak için, özel mülkiyete karşı duran komünizm gereklidir.

Marksist düşünceye göre kadının köleleşmesi, ailenin kabileyle zıtlaştığı; özel mülkiyetin geliştiği toplumun sınıflara bölündüğü ve sınıf uyuşmazlıkları 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 devamlı artan zenginleşme arzusuyla varlıkların devri sorunu ortaya çıktı. Erkek, kadının hegemonyasını kaldırmak için var kuvvetiyle çalıştı[17].

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.

Sovyetler Birliği'ndeki 1917 devrimiyle birlikte parti yönetimi değişmiş ve dünyanın ilk İşçi ve Köylü Hükümeti kurulmuştur. Proleter kültürün hakim olacağı bu dönemle birlikte kadınlar da düşünülmüştü. Komünizmin sıkı savunucularından

[17] Marx, Karl , Engels, Friedrich , Lenın, V.İ, Kadın ve Marksizm, (Çev: Ufuk, Ö), Sorun Yayınları, İstanbul, 1996, s.16-26

Lenin'e[18] göre, kadın ancak kendi maddi bağımsızlığını kazanırsa özgürleşebilirdi. Bunun için de kadının çalışma hayatına girmesi gerekmektedir. Kadın, erkek için sosyal alanda paha biçilmez bir yardımcı olacaktır. Çünkü kadın bu alanda özel yeteneklerini kullanacak, örgütleme 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. Tabi sonuç olarak bakıldığında Lenin'in kadınları üretime dahil 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 başladılar. 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.[19]

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 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[20].

Stalin[21] 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

---

[18] Vladimir İlyiç Ulyanov, bilinen adıyla Lenin (22 Nisan 1870 - 21 Ocak 1924), Rus sosyalist devrimci, Ekim Devrimi'nin lideri, Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin (SBKP) ilk genel sekreteridir. Marksizm üzerine kurulmuş politik ve ekonomik bir teori olan Leninizm'in de kurucusudur.

[19] Kadın ve marksizim, s. 30

[20] F. Mehlika **Mısıroğlu,** "*Feminizmin Doğuşu*", **www.sebnemdergisi.com**

[21] Josef **Stalin** (18 Aralık 1879, Tiflis Guberniyası, Rusya İmparatorluğu - 5 Mart 1953; Moskova, Sovyetler Birliği), Gürcü asıllı Sovyet devlet adamı, Sovyet Mareşali.

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. 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. 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.



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[22] işçi kadınlarını kullanmayı doğru bulmuştur.

---

[22] Marksist görüşe göre **proleterya**, kapitalist toplumda burjuvazi tarafından sömürülen, emeğinden başka satacak hiçbir şeyi olmayan emekçi sınıftır. Kendisini sömüren mülkiyet düzenini yıkacağına ve yalnızca kendisini değil, fakat tüm insanlığı kurtaracağına inanılan evrensel ihtilalci sınıf.

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. Böylece kadınlar bir seçim yapma zorunda kalmayacaklardı. Hem aile yaşantısını, hem de kariyer hayatını birlikte sürdürebilecekti.

1.3. 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*" fikri ortaya çıkmış, kadınların sanat faaliyetlerine katılmalarında uygulanan ayrımcılık kaldırılmaya çalışılmıştır. Sonuç itibariyle erkeğin üstünlüğünün asıl nedeni çalışarak ailenin geçimini sağlamaktan 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. Özellikle 1970'lere kadar kadın kimliğini tartışmadan sanat dünyasında var olmuş, 1980'lerden itibaren ise kadının yanı sıra kazanmışlardır. Türkiye'de çağdaş resim çalışmalarını ilk başlatan kadın ressam Mihri müşfik'tir. Ardından Hale Asaf, Gülsün Karamustafa gelmektedir.

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.

Simon de Beauvoir'in[23] 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'ın[24] "Kadınsal Mistik" adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada kadının ev işlerindeki rolünün değişmesini isterken bundan sonra erkeğin üstünlüğünün sona ermesi gerektiğini vurgulamaktadır. 21 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 Milletler'in 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

[23] Simone Lucie-Ernestine-Marie-Bertrand de **Beauvoi**r (9 Haziran 1908 – 14 Nisan 1986) Fransız yazar ve filozof. Roman, felsefe politik ve sosyal deneme, biyografi ve otobiyografi yazarı, gazeteci.
[24] Betty **Friedan**. Betty Naomi Goldstein, 4 Şubat 1921, 4 Şubat 2006, ABD'li feminist ve yazar ı.

takmışlardır. İki yıl sonra Fransız kadınlar, Paris'teki Zafer Takı'na "Meçhul Askerin Meçhul Karısı" adlı bir çelenk bıraktılar ve imalı bir göndermede bulundukları ikinci bir çelenk bıraktılar. Bu çelengin üzerine "Her İki Erkekten Biri Kadındır" yazısını iliştirdiler.

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, mahkeme sırasında tecavüz kurbanlarının mahremiyetlerinin daha geniş bir şekilde korunmasını sağlamıştır[25]. 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.

1.4. 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

[25] Yasmine **Ergas**, 1970'lerde Feminizm,(Çev: Özden ARIKAN), *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.191

norm kabul edilen, geçerli sayılan, cinse göre eksik, edilgen, güçsüz, duygusal veyeteneksiz diye tanımlandığını anlatır. Gerek bireyler arasındaki ilişkiler gerekse toplumların çeşitli kurumlarındaki iş ve özel ilişkiler kadınlarla ilgili gelenekleşmiş bu önyargılarca düzenlendiğinden Simon de Beauviour'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.

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 akımında aktif üyeleridir. Dönemin erkek solcuları toplumsal çatışmanın temelinde ırkçı, etnik ve sınıfsal ayrımların yarattığını söylerken ve kadınlara karşı ayrımcılığın Marksist devrimden sonra kendiliğinden ortadan kalkacağını öne sürerken, Sulamith Firestone[26] gibi feminist Marksistler en köklü ve belirgin toplumsal çatışmanın seksizmden 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.

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 başlarlar. Cinsiyete dayalı ilişkiye çağdaş bir yorum getirenlerin başında feminist yazar Gayle Rubin[27] 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

[26] Shulamith **Firestone** (1945 yılında Ottowa (Kanada)'da dünyaya gelmiş, feminist yazar, eylemci. Erken dönem gelişen radikal feminizmin merkezi figürlerinden birisi ve New York Radical Women, Redstockings ve New York Radical Feministleri'nin kurucu bir üyesi olmuştur.

[27] Gayle **S. Rubin** (1949 doğumlu), en iyi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet politikaları etkili bir aktivist ve teorisyen olarak bilinen bir kültürel antropolog. O feminizm, sadomasochism, fuhuş, pedofili, pornografi ve lezbiyen edebiyatı yanı sıra, özellikle kentsel bağlamlarda odaklı cinsel altkültürlerin, antropolojik çalışmalar ve tarih gibi konularda bir dizi yazdı.

garantisi ailedir. Kadın ve erkeğin dünyaya geldiği ve cinsiyetlerin oluştuğu 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 faktörlertarafından şekillenmektedir. Ataerkil aile sisteminde yetişen erkekler şiddet uygulamayı kendilerinde hak olarak görmektedirler. Erkekler aile içinde yöneten konumundayken, kadınlar yönetilen konumundadır. Erkekler böylece aile içerinde her türlü hakkı kendilerinde görmektedirler.

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[28] ya da işçi olarak bırakılmamıştır. Kadın her zaman her yerde kadın olmasından gelen özelliği ile zora maruz bırakılmış boyun eğdirilmiştir. Erkeğin fiziki üstünlüğü kadının boğun eğdirilmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Sabahtan akşama kadar tarlada emek türeten erkek köylünün, yeniden kendi emeğini üretebilmesi için, kadın evde hizmetkar 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. 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

[28] **serf**: feodal dönemde güçlü beylerin, derebeylerinin,lordların arazilerinde çalışan ve onların mülkü sayılan toprakla uğraşan köylülerdir. bu insanlar topraktan aldıkları hasılatın bir bölümünü kendileri kullanırken bir kısmını da güvenlikleri için lordlara verirlerdi.

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 biraldatmaca 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. 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 şovenizm, olarak bakılmasını küçümser. 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, sosyalizm de 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 Engelsin çalışmalarında bir aile tartışmasından ayrı tutulduğunu görmekteyiz.

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 mahkum 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 eşitsizliğine 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 hakim olma, eşine hakim olma, eşini yönetme rolünü vermesi ile de bir erkek 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. 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[29] "*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

[29] **Valerie Jean Solanas** (9 Nisan 1936 – 25 Nisan 1988), Andy Warhol'u öldürme girişimiyle tanınan Birleşik Amerikalı yazardır. Ayrılıkçı feminist düşüncelere sahip olan Solanas, kaleme aldığı *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu* adlı bildiride erkeklerin yok edilmesini ve tamamen kadınlardan oluşan bir toplum yaratılmasını özendirmiştir.

kitabını yayınlamıştır. 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 edebilirz. 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 önlenebilmesi bu kesimin amaçlarından en önemlilerindendir. Diğer tür ise feminizmi bir toplumda erkeğin yerini kadına vermek olarak algılar.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. FEMİNİZMİN MODERNLE HESAPLAŞMASI

Modernizmle birlikte demokrasinin, kentleşmenin, endüstriyel devrimin önem kazandığı, hızlı biçimde değiştiği bir dönemdir. Bu dönem, insan hakları ve buna bağlı olarak da kadın haklarının da konuşulmaya başlandığı bir dönemi temsil etmektedir. Kadının bu yüzyılda kamusal alana inmesiyle birlikte karşılaştığı sorunların şekli değişmiş; hatta bu sorunlarda artış olmuştur. Minna Cauer'ın[30], 1895-1919 arası çıkarttığı Kadın Hakları Dergisi'nde, 19. yüzyılın, kadınların sorunlarının çözülmeden geçtiğine dikkati çeker. 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 yaşayan 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.

---

[30] Marie **Cauer,** (1841, –1922), Alman eğitimcisi/pedagog, radikal kanat kadın hareketleri savunucusu ve gazeteci.

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 harekete geçmiştir. Dilbilimi araştırmalarıyla tarih anlamına gelen "*history*" kelimesinin açılımı yapıldığında *"his-story"* sözcüklerine dönüşmesi tepkiyi daha da artırmıştır. Yani O'nun (erkeğin) tarihi anlamında düşünülmüştür. Toplumsal yaşam içerisinde kadının ikincil konumu farkında olmadan yazınsal dilde de kullanılmıştır. Yani bugüne kadar kullandığımız tarih (history) kelimesi bile erkeğin tarihi sürecini ifade eder şekilde düşünülmüştür.

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[31] "On Painting (Resim Üzerine)" adlı eserinde bu dönemdeki sanatçı tipi erkek olarak tarif edilmektedir. 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, kuşkusuz yapıtı aracılığıyla sağladığı yönlendirmesidir. Sanatçının yaratısal ve düşünsel gücünden kaynaklanan sanat yapıtı, sanatçının dışında, kendi başına varlığını sürdüren özgün bir bütündür.

[31] Leon Battista **Alberti,** İtalya'da mimari sahada Rönesans hareketlerinin öncülüğünü yapan mimar ve heykeltıraş.

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 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.

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 oluşunu 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, 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 Şenol, Şükran Moral, İpek Duben, Azade Köker, Nezaket Ekici gibi sanatçıların isimlerinin sanat dünyasında tanınması ve yerleşmesi bu eylemlerle olmuştur.

18.yy'da tüm sanat tarihinin akademideki erkeklerinin elinde olmasına meydan okuyan bir kadın sanatçı ortaya çıkacaktır. Bu başkaldırının ilk isimlerinden olan Angelica Kauffman[32] o zamana değin plastik sanatların olmazsa olmazı çıplak kadın modelinden çalışmayı reddederek erkek ressamların sürekli çıplak kadın modelden çalışmalarını protesto etmiştir. 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 "Philadelpia Centennial Exposiotion (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. 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

[32] Angelica **Kauffmann** (1741 - 1807) İsveçli kadın ressam.

oldukları için yaptıkları sanatın sanat tarihçiler tarafından görmezlikten gelindiğine şaşırmamak elde değildir. Mary Cassat ve Berthe Morisot 19.yy'ın öne çıkan önemli kadın ressamlarındandır. Her iki sanatçının eserleri incelendiğinde, tekniklerinin ve konuları işleyiş biçimlerinin oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Cassat ve Morisot genellikle anne-çocuk figürlerinin yer aldığı kendi cinsiyetlerinin konularını ele almışlardır (Resim 2.1 ve Resim 2.2).



Resim 2.1. Berthe Morisot
"Küçük Kız ve Oyuncak Bebeği",t.üy.b.



Resim 2.2. Mary Cassatt
"Banyo" 1891, t.ü.y.b., 1884

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. Aynı dönemde Louisa May Alcoutt kadınların kariyer ya da aile arasındaki seçim yapma zorunluluklarındanve erkeklerin sadece seksüel farklılıklarından dolayı ayrıcalıklı olmalarını vurgulayarak bu sorunlara ışık tutmuştur.

Mary Cassat'ın dönemin sanatçılarından ayıran çok önemli bir özelliği vardır ki o da Empresyonist kadın ressamlar tarafından yapılmış en pahalı on eserden yedisinde Cassat'ın imzasının bulunmasıdır.

Sayıca düşünülenden fazla oldukları tahmin edilen 19.yy. Fransası'nda yaşayan kadın ressamlar eserlerinden önce cinsiyetlerinden dolayı yargılanmaktaydı. 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 sıra dışı

görünümüyle tanınan Fransız Rosa Bonheur 19.yy'ın önemli diğer feminist kadın sanatçılarındandır. 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 kadındı. Bu yüzden de sürekli erkek kıyafetleri içerisinde kısa kesilmiş saçlarıyla ve elinde sigarayla dolaşırdı. Resimlerinde genellikle iyi işlenmiş anatomileriyle hayvan figürleri yer almaktadır (Resim 2.3). Kadın figürlerini yapmaktan hoşlanmadığı için insan figürü çalışsa dahi erkek modelleri tercih eetmiştir.



Resim 2.3. 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 üyesi olabiliyordu. Sadece düzenlenen yarışmalı sergilere katılarak, erkek sanatçılarla birlikte resimlerin değerlendirilebilmesine fırsat tanınıyordu. Bunun dışında ne

koleksiyoncular bu resimleri kendi koleksiyonlarına dahil 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, Futurizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Soyut sanat ve Sürrealizm gibi akımlar inanılmaz bir hızda çeşitlilik göstermiştir. 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"[33] 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 görmemiz 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'i[34] anlatmalıyız. Kesinlikle unutulmaması gereken hatta Ekspresyonizmin en ekspresif sanatçısı diyebileceğimiz 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.

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, Gaugen'in ilkelleri, Matisse'nin çıplakları örnek niteliğinde çalışmalardır. Renoir'dan Picasso'ya kadar

[33] Avant-Garde ilerici sanat akımı demektir. Avant-Garde kelimesinin kökeni, Fransızca'da 'öncü askeri birlik' anlamından gelmektedir. Genel anlamda birçok dilde, sanatta 'ilerici akımlar'ı temsil etmek için kullanılmaktadır.

[34] Paula Modersohn-**Becker** (1876–1907), dışavurumculuk akımının en erken temsilcilerinden biri olan Alman ressam.

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 Kırchner'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 şöyle dursun, kapitalist toplumun temel sınıf ilişkilerinin cinsel bir düzeyde cisimleşmesi anlamına gelir*[35]."

Ayrıca Carol Duncan "Bir Erkek Dünyası" adlı eserinde şöyle 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*[36].

Özellikle çıplak kadın figürleriyle yoğun bir şekilde çalışan ilk kadın sanatçılardan Suzanne Valadon ve Paula Modersohn-Becker'ın 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. Dorival'a göre

---

[35] Whitney **CHADWİCK**, "Bağımsızlar", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, sayı:63, İstanbul, 1996, s.171

[36] ANONİM,"*Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı*", *Cumhuriyet Dergisi,* 28 Mayıs 2000, www.garildi.cumhuriyet.com.tr

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 yaşta 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 ressamlara modellik yapmıştır.

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 gerçekleştirmiştir. Modellik deneyimiyle gözlemlerini bir araya getirerek oluşturduğu resimlerinde, eleştirmenlerin 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"

Oysa bu dönemin erkek sanatçıları kadının çıplaklığını diğer tüm objelerden yalıtmış durumda göstermişlerdir. Resim 2.4. de, Valadon'un kız kardeşi ve yeğenini betimlediği "Oyuncak Bebekli Küçük Kız" adlı resimde bahsettiğimiz kadın duyarlılığını görmekteyiz.

Ekspresyonizm akımı içerisinde yer alan Paula Modersohn-Becker ve Kathe Kollwitz, Modernizm ile toplumsal gerçeklik arasındaki çatışmayı en açık şekilde resmeden kadın ressamlardandır. Fransız modernizmi ile Worpsede ressamlarının sanatsal ve toplumsal tutuculuğunun etkisinde kalan Modersohn-Becker, bu etkileşimi nesneleştirerek resimlerine aktarmıştır. Kollwitz ise, kendisini topluma ve toplumsal sorunlara adayan bir sanatçıdır. Bu yüzden dönemin ezilen kesim insanlarının 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 amaçla bulunarak reddedilmesi ya da makbul görülmemesi yanılgısına dönüşmüştür.

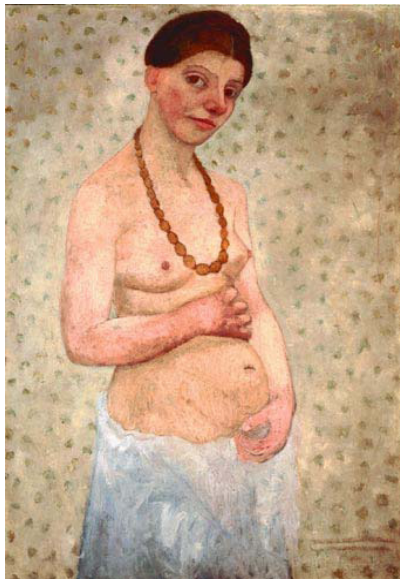
1876 yılında Dresden'de doğan Alman ressam Modersohn-Becker, resme karşı ilgisinden ötürü ilk sanatsal eğitimini ailesinden almış, sanata karşı profesyonel yaklaşımının artmasıyla 1897 yılında Kuzey Almanya'daki Worpswede sanatçı topluluğuna katılarak, Fritz Makensen'le çalışmaya başladı. Worpswede ressamları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

Yapıtlarında grubun diğer üyelerinin aksine doğa ve atmosfer görünümleri 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 temalaşmış, analığın kutsal ikonunu ön plana çıkarmak adına orantı ve perspektif kurallarından vazgeçebilmiştir. Modersohn- Becker'ın yapıtlarında evlilik, analık ve sanatın birbirine olan karşıt duyguları görmekteyiz. Analık hissine karşı gelenekselci bir duyarlılık ve samimiyet taşıyarak, sanatta gelenekselciliğe karşı çıkmış, modernist bir tavır içerisinde her iki konuyu kaynaştırmıştır.

Otoportre Resim 2.5.de olduğu gibi, modernizmin profesyonel etkilerinin yanında bir kadın olmanın tüm naifliği ve arınmışlığı hissedilmektedir.



Resim 2.5. Paula Moderson-Becker, "Otoportre", 1906

Modersohn-Becker'ın 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, Annelik ve Çocuk ilişkisi, Çocuklar, Kadın, Kürtajreformu, Sevgi, Savaş, Barışseverlik, Oğlunun ölümü, Açlık Yoksulluk ve Ölüm temaları gelmektedir.

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

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 yansıtılmıştır. Sanatçı ifadeyi güçlendirmek adına zaman zaman biçimi bozmaktan çekinmemiştir. Kollwitz'in kişisel bir korku olarak işlediği anne ve ölü çocuk teması, I. Dünya Savaşı'nda oğlunun ve II. Dünya Savaşı'nda torununun ölümüyle trajik bir şekilde gerçeğe dönüşmüştür.



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



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

Kathe Kollwitz'in toplumsal içerikli çalışmalarının ilk örneklerinden olan "Ölü Çocukla Kadın" adlı eseri, dönemin annelik ve kürtaj 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 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. (Resim2.8). 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.

Resimlerindeki keskin dışavurumcu ifadelerini de genellikle yerleştirdiği 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 2.9). 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 olunduğu bilinmektedir.[37]



Resim 2. 9. Kathe Kollwitz,
"Dokumacıların İsyanı Serisi'nden", 1895-97

Resimlerinde savaş, acı, nefret, sevgi, ölüm, sefalet ve yaşam mücadelelerini işleyen Kollwitz, sık sık işlediği anne ve çocuk temasını korkunç bir tesadüfle kendi hayatında yaşamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda oğlunu, İkinci Dünya Savaşı'nda torununu kaybetmesi bu endişeli bekleyişin yazgısı olmuştur.

[37] E.H **Gombrich**, Sanatın Öyküsü, (Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s:566

Tıpkı Suzanne Valadon gibi sanatla olan ilişkisine dönemin ressamlarına modellik yaparak başlayan Gwen John'da (1876-1939) feminist sanat tarihçilerinin araştırmalarına değin tanınmamış bir kadın ressamdır. Gwen John'un modelliğini Valadon'dan ayıran fark ise, John'un genellikle kadın ressamlara modellik yapmasıdır. 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 bazılarına 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.



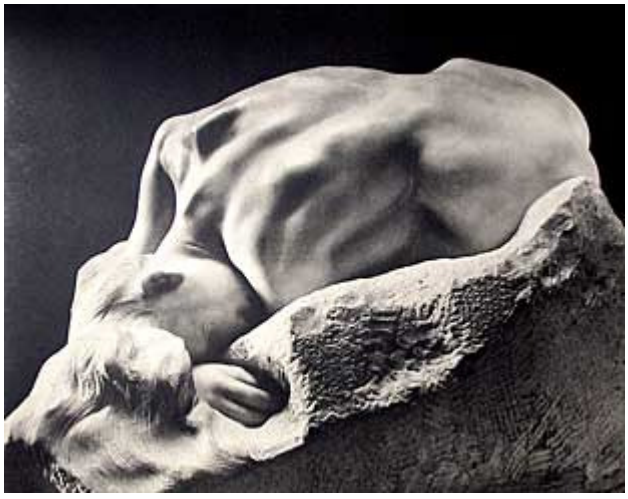
Resim 2.10. Gwen John,
"İyileşen Hasta" 1923-24

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 hakimdir. 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. Bu yüzden John'u toplumdan destek görmediği için yeteneklerini kendisinden daha deneyimli bir erkeğe katarak yapıtları zarar görmüş diğer kadınlarla değerlendirmek gerekir.

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



Resim 2.11. Camille Claudel
"Yüzünü Taşa Gömen Kadın"1885

Claudel'in eserleri o kadar iyi hale gelmiştir ki, Rodin'in heykelleriyle karıştırılabilmiştir. 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 Rodin'le ilişkisi ise, aynı ölçüde yoğun olmakla birlikte aynı çalışma alanını paylaşma zemininde oynanan bir oyun değildi. Kendini "küçük bir ızdırap 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 kadınsı" bir öğe aramaya devam etmişlerdir[38].

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 ressamlarından biridir. 1920 yılı kadınlara yönelik daha özgür bir ortamın oluştuğu ve sanat okullarına daha fazla kadının alındığı bir döneme 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. Ona göre yoğun iş temposu içinde insanların bir çiçeğin

[38] Whitney **Chadwick**, Bağımsızlar, *Sanat Dünyamız Dergisi***,** Yapı Kredi Yayınları, sayı: 63, İstanbul, 1996, s. 178

tüm ayrıntılarını inceleyecek vakitleri yoktur. Kendisi bu görevi üstlenerek, kırları ve çiçekleri insanların ayağına getirdiğini söylemektedir. 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.

O'Keeffe önceleri geniş manzara görünümlerini resmederken daha sonraları çiçeklerin doğal biçimlerini keşfetmiş ve çiçek biçimleriyle kadın bedenini ilişkilendirmiştir. 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, t.ü.y.b.
Alfred Stieglitz Koleksiyonu



Resim 2.13. Georgia O'Keeffe
"Like a Georgia O'Keeffe", t.ü.y.b.
Alfred Stieglitz Koleksiyonu

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[39], büyük sergilerin düzenleyicisi ve organizatörü olan ve aynı zamanda fotoğraf sanatıyla

[39] **Alfred Stieglitz** (1864 – 1946) elli yıldan daha uzun olan kariyeriyle fotoğrafın, resim ve heykel gibi sanatlarla birlikte kabul görmesine yardımcı olan ABD'li fotoğrafçı. Birçok fotoğrafının bu sanat dallarına görünürde benzemesiyle ve Georgia O'Keeffe ile evliliğiyle tanınır.

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*"[40], 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 kadınsı" diye niteleyen bu kadınsılık ideolojisi, erkek otoritesine ve erkek vekaletine meşruiyet verir ve bu yanlıştır*"[41].

O'Keeffe, yıllarca resimlerinin cinsler arasındaki duygusal farklara dayanan bir cinsiyet ayrımı fikrine örnek gösterilmesini yaşamak zorunda kaldı. 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. Tabi böyle bir düşünce yapısına sahip çevrelerin, O'Keeffe'nin resimlerinin cinsiyetler üstü olarak algılamasını bekleyemeyiz. Ne kadar iyi resim yaparsa yapsın, özgür kadının ideal örneği olarak görülsün kadın olması gerçeği yapıtlarının eleştirel değerlendirilmesinin önüne geçmiştir. 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 yüceltmiştir. Modernist hareketler içerisinde kadına en geniş ve en karmaşık rolü Sürrealist akım vermiştir; Birinci Dünya Savaşı sonrası mahvolmuş 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. Sonraki yıl kürtajın ve doğum kontrolünün değil uygulanmasını savunulmasını dahi yasaklayan bir yasa çıkardı. İşte tam da bu dönemde,

---

[40] Chadwick, A.g.m. s. 180

[41] Chadwick, A.g.m. s. 183

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.

Geçeküstücülüğün belki de en önemli fonksiyonu sanatçısının kendi duygularını cisimleştirerek sunmasıdır. Böylece resmin yaratıcısının iç dünyasına ait çözümlemelerine ulaşarak yaşadıklarının yanında o anda neler hissettiğini algılayabileceğimiz belgelere ulaşabiliriz. Tıpkı Frida Kahlo'nun 1932 yılında yaptığı "Henri Ford Hastanesi" resminde olduğu gibi. (Resim 2.14).



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 kırılganlığı 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, kırılganlığını ifade eden solgun mor çiçek ve bebeğini düşürdükten 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 olduğunu anlamaktayız.

Kadın sanatçılar, gerçeküstücü kuram ve manifestoların dışında kaldıktan sonra daha olgun eserler vermeye başladılar. İşte bu dönemde kadın ve erkek gerçeküstücülerin 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. Aynı zamanda bilimsel araştırmaları benimsedikleri resimler de yapmışlardır. Sanat eğitimine önem vererek, anti-akademik olanı değiştirmişlerdir. Bu dönemdeki sanatçıların titizlikle işlenmiş bilimsel fantezileri, kadının bilim ve sanat dünyasındaki yerini değiştirmiştir.

2.4. 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 bugüne 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. Tabi 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. Bu yıllarda feminist hareketle birlikte aynı dönemde ortaya çıkmış, tepkisel hareketler cereyan etmekteydi. Amerika'da Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Vietnam Savaşı, 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 sanatçılar 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. 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 görünümleri 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 sanatçılar 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 Griscida Pollock yeni sanat eleştirisinin önemli kişilikleri sayılabilir.

Bu sanatçılar genellikle geleneksel sanat tarihini sorgulamışlar ve eleştirel bir yaklaşım getirmişlerdir. Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde, bugüne kadar aktarılan bilgilere olan güven aniden sarsılmıştır. Özelikle 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.

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 başlamışlardır. 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 'da Bridget Riley, Konseptual sanat da Hane Darboven, Land-Art içerisinde Nancy Holt, minimal sanatlarda Agnes Martin, performans gösterileriyle Marina Abramovic ve Body-Art'la Yoko Ono yaklaşık aynı anda ortaya çıkan, saydığımız kadın sanatçıların dahil olduğu modernist tarzdaki sanat yaklaşımları olmuştur. Ayrıca Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi Batı dünyasındaki sanatçılarının araştırmacı kişilikleri ve çalışmalarını eklememiz gerekmektedir.

Judy Chicago ve Miriam Schapiro diğer kadın sanatçılar bu çıkışları yaparken, 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 dönemde, eleştirmen Lucy Lippard ve sanatçı Faith Ringgold, yılda bir kez açılan Whitney Sergisi'ni cinsiyet

ayrımcılığı yaptıkları için protesto edip, kendi gösterilerini organize ettiler ve galeri çalışmalarını kendileri yürüttüler[42].

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 Uluslar Arası Af Örgütü'nün elindeki belgelere dayanarak, Latin Amerika'da kadınlara uygulanan şiddet ve işkenceleri bir dizi resimle anlatmıştır. Bunun yanında13.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[43].

1970'li yıllar, her anlamda kadınlar için bir dönüm noktası olacak olayları barındırmıştır. Daha önce de adı sıkça geçen Judy Gerowitz, evlilik sebebiyle kullandığı eşinin soyadını reddederek kızlık soyadı olan Chicago'yu geri almış ve evliyken bu soyadını kullanmıştır. Feminist sanatın akademik eğitim içerisinde yer almasının en önemli sebebi olan Judy Chicago'nun bu tutumu geniş yankı bulmuştur. Tabi bu, Chicago'nun yapacaklarının sadece başlangıcını oluşturmaktadır. Aynı yıl beş öğretmenin radikal aktivitelere katıldıkları gerekçesiyle işten çıkarıldıkları Fresna 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. Bu araştırmalardan en önemlisi ise Linda Nochlin tarafından 1973 yılında yayınlanan "*Niçin Büyük Kadın Sanatçılar Yok*?" adlı makaledir. Bu makale, sanat çevrelerince oldukça fazla dikkat çekmiştir. Nochlin'e göre, tarihte Manet ve Michaelangelo ayarında büyük kadın sanatçı olmamıştır. Bunun nedeni ise, eğitim ve kurumların, yeteneği ortaya çıkaracak fırsat

[42] Kumral **Çiçek**, "Feminist Sanat Tarihinin Temelleri", Türkiye'de Sanat Dergisi, Mayıs/Ağustos 2002, sayı: 54, s.46
[43] http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=6260

eşitliğini kadınlara sağlamaması olarak açıklamaktadır. Yaratıcılık, yetenek ve deha gibi kavramların erkeklere özgü olarak düşünülmesi bu fırsat eşitliğinin önüne geçmekteydi. Bu makaleyle birlikte kadınların sanat çalışmalarını destekleyecek imkanlar sağlanmış, burslar verilmiştir. Böylelikle feminist akıma oldukça hızlı bir ivme kazandırılmıştır.

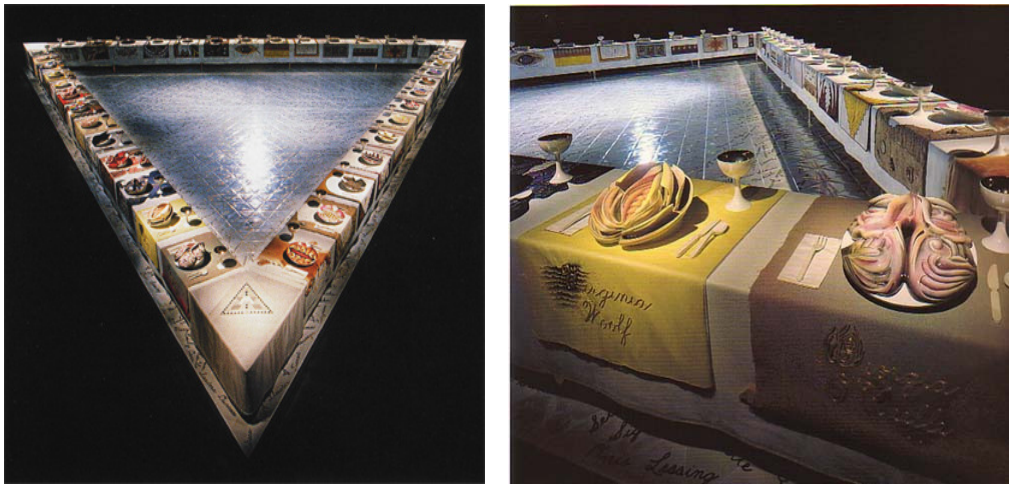
Linda Nochlin'in makalesinin etkisiyle feminist kuramın savunucuları kendilerine bir amaç edinmişlerdir; Kadın sanatçılar hakkında bilgi toplayarak onları sanat tarihine kazandırmak. Bu amacı kendisine ilke edinen toplumun yapısından kaynaklı erkek egemen anlayışa meydan okumayı en iyi başaran sanatçılardan biri olan Chicago, feminist konulardan oluşan dersleri okul dışına taşıyarak atölye ortamında işlemiştir. Bu çalışmaları süresince kendisine resim sanatçısı Miriam Schapiro eşlik etmiştir.

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. 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 düşünmüş olmalı. 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. 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 2.15).



Resim 2.15. 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 şeklinde 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. 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*” şeklinde 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 düzenlenmiştir. Bu yapıtla 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 farzedebilirdim? 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 arkadaşlarımın 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"*[44].

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.

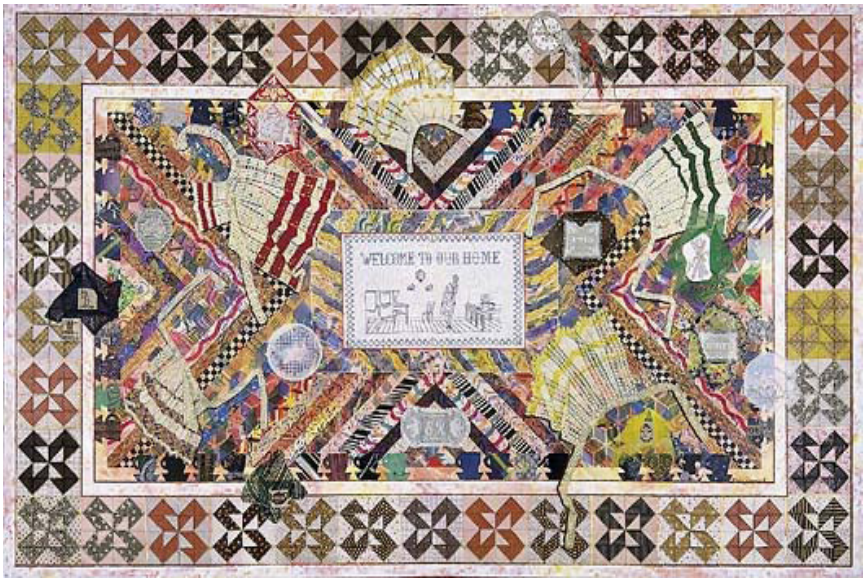
Judy Chicago'yla birlikte Amerika'da feminist sanatın gelişimine katkıda bulunan ve feminist sanat tarihinde kilit rol oynayan önemli bir sanatçı da Miriam Schapiro'dur. 1971 yılında Chicago'yla birlikte Valencia'da Kaliforniya Sanat

---

[44] ANONİM,"Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı", Cumhuriyet Dergisi, 28 Mayıs 2000, www.garildi.cumhuriyet.com.tr

Enstitüsü'nde "Feminist Sanat Bölümü"nü kurmuşlar 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. Kendisinin "Femmage" adını verdiği, dantel, kumaş parçaları, düğme, payet gibi genellikle kadınların el işlerinde kullandıkları sıradan nesneleri ölçülü aralıklarla kullanıp, üst üste bindirerek, kolaj tekniğinde kendine ait bir tarz geliştirmiştir.

Resim 2.16 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 kağıt yapıştırmıştır. Bu kağıdın altında her evde olabilecek bir görünüm resmedilmiştir. Schapiro, bu ve benzeri resimlerini kadınları sadece ev ve elişi yapan yaratıklar olarak görenler için yapmıştır. Böylelikle aslında kadınların resimdeki malzemeleri kullanarak hem elişi hem de sanat yapabileceklerini ifade etmiştir.



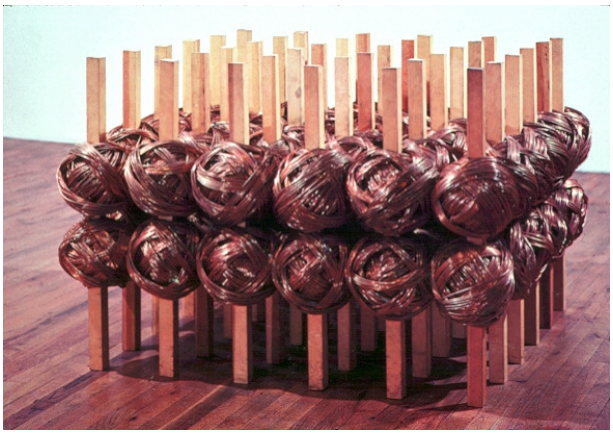
Resim 2.16. Miriam Schapiro, "Wonderland", 1983, kolaj

Eleştirmen Lawrence Alloway, kadın sanatının antik semboller ve törensellikle 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 yarışırcasına 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.

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 özdeşleştirenlere inat 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. (Resim 2.17)



Resim 2.17. Jackie Winsor

"1 Halat", 1976, Ahşap, kenevir

Amerika'da 1968 yılında Atlantic City'de düzenlenen Bayan Amerika Gösterisi'nin dağıtılması ile WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) eylemleri gibi 1960'ların sonunda ve 1970'lerde görülen feminist girişimlerde savaş karşıtı gösteriler gibi sanatsal performanslar ile sokak protestocularının doğaçlama yöntemlerini kolayca harmanlamıştır. Kadınların medyadaki imajının eleştirilmesi ve alternatif bir temsil biçiminin yaratılması kadın hareketlerinin genel önceliği olmuş ve sadece sanatçı kesim için bir önem taşımamaktadır.

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. Feminist sanatı galerilerden kurtararak gösterilere dönüştüren Edelson'ın en yaratıcı çalışması 1976 yılında yaptığı "Ataerkilliğin Ölümü" adlı kolaj tekniğindeki resmidir (Resim 2.18).



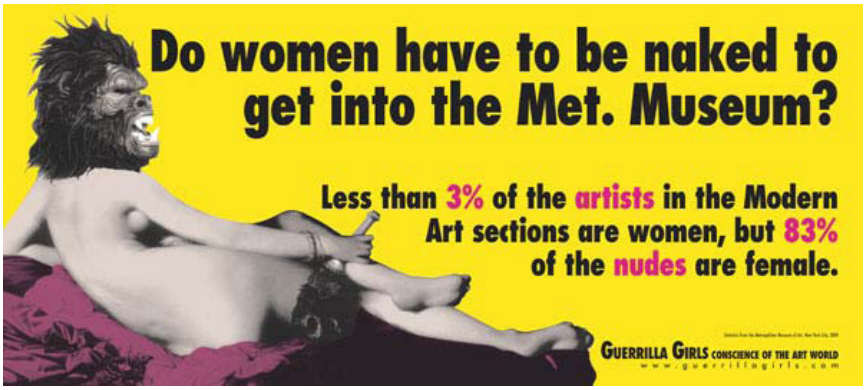
Resim 2.18. Mary Beth Edelson
"Ataerkilliğin Ölümü", Rembrant' ın Resmi, 1976, Ofset afiş

Bu resmin orjinali aslında Resim 2.19'de görüldüğü üzere Rembrant'a ait "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" tablosudur. Resmin orijinalinde Dr. Tulp, etrafındaki öğrencilerine kadavra üzerinde anatomi dersi vermektedir. Fakat Edelson, 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. İkonlaşmış bir resmi müthiş yaratıcı bir zihniyetle birleştirerek feminist kuram içerisine yerleştiren bu çalışma, feminist sanatın başarısını nüanslı bir şekilde ele almıştır.



Resim 2.19. Rembrant ,Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi,1632

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 "Uluslar arası 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. 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 gerçekleşti. Serginin sanatsal boyutundan ziyade, cinsiyet ayrımı ve diğer sanatçıları dışlamasıyla gündeme yerleşti. 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 2.20).



Resim 2.20. 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 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 Vicdanı*" olarak kendilerini lanse eden "*Gorilla Kızlar"* yazısı bulunmaktadır[45].

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:

[45] Ahu **Antmen**, 20.y.y. Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2010, s: 244

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,

Sanat dergilerinde goril kıyafetleri içerisinde fotoğraflara sahip olmak[46].

Kuruldukları 1985 yılından beri, yüzlerce kimliği belirsiz kadınla çalışarak, posterler, bilboardlar, performans gösterileri, feminizmi güncel ve hoşa 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 kurulduklarında 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, kimliklerini öğrenmek isteyen basından kendilerini saklamayı

[46] http://www.artlex.com

bilmişler ve sürekli anonim kalmışlardır. Başlarındaki goril maskesinin haricinde sürekli olarak frapan giysiler içerisinde topuklu ayakkabılar ve file çoraplarla gezmişlerdir (Resim 2.21).



Resim 2.21. Gorilla Kızlar
Venice Bianeli'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, 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. 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.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 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 gözardı 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 en akılcı yol olarak görülmüştür.

3.1. 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 heykelde 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 varolanların ortaya çıkmasını, gördüğümüz biçime bürünmesini sağlar. Form madde olmaksızın var olamaz, maddenin de var oluşmak için bir forma gereksinimi vardır[47].

Kandinsky; "dar anlamıyla biçim, bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasından başka bir şey değildir[48]. Sonra bunu şöyle açıklar: *Ancak bu, biçimin dışsal tarifidir. Dışsal olan, kendini bazen zayıf, bazen güçlühissettiren bir içsellikle*

[47] Selahattin **Hilav**. Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s:87

[48] Vassily **Kandinsky,** Sanatta Zihinsellik Üstüne, Çeviren: Teyfik Turan, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, 2009,s:55

ilişkindir. Biçim, bu içselliğin 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 ilkesi üzerine kurulu olmalıdır. İçsel zorunluluk olarak isimlendirdiği bu dokunulmayı yaratmanın, sanatçının görevi olduğunu ifade eder[49].

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. Örneğin bu kedinin sesi, tüylerinin yumuşaklığı, sevecenliği, ağırlığı, gözlerinin rengi gibi. Ama en önemlisi bu kedi için hissedilen tinsel duyulanma 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. İmgesel 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

[49] **Kandinsky**, s:56

estetikve ideolojik yönden bir değer biçer. Sanatçının yaşamı kavrayışı yani dünya görüşü, yapıtın içeriği ile organik bir bütünlük kurar[50].

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 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 kültüne 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.

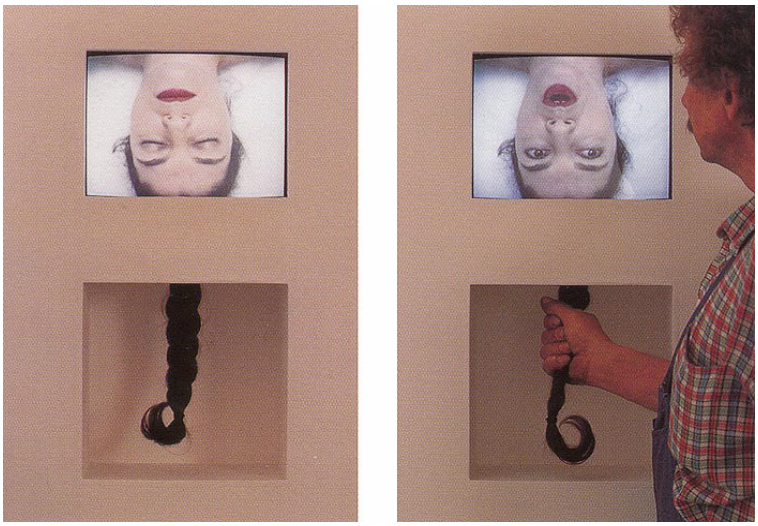
3.2. BELLEK, KİMLİK, ETNİK KÖKEN SORUNLARINI ELE ALAN SANATÇILAR

Bazı kadın sanatçılar, çalışma konularını kendi ülkelerindeki kadınların ya da birçok kültürü bir arada yaşayan kadınların konumlarından 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.

[50]Avner **Ziss,** Estetik,(Çev: Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009,S:107

Hatoum'un çalışmaları oldukça kişisel ve tamamen politiktir. Politik olarak işlediği konular yabancılaşma ve bölünme sorunlarıdır. 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 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. de görüldüğü gibi kendisini özel olarak hazırlanmış kutu içerisinde sergilemiştir.

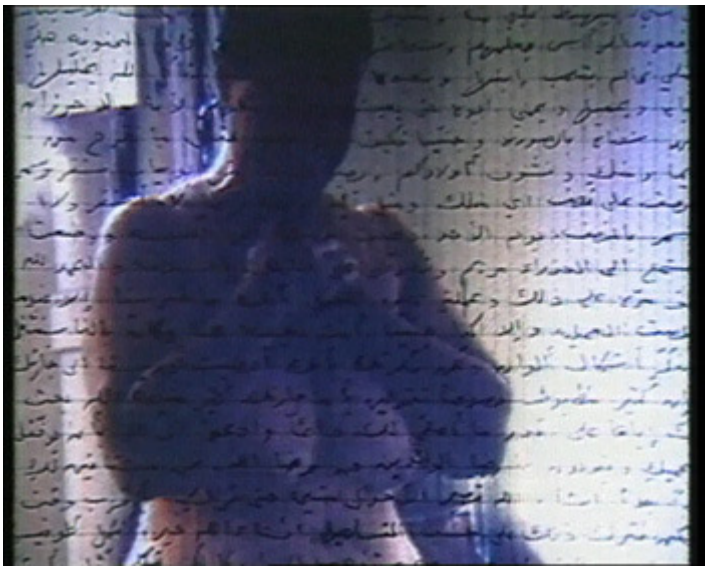


Resim 3.1. Mona Hatoum "Çekme", 1995, Performans Gösterisi

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 insanlarının sıkıntılarını izleyiciye hissettirmekti. 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",
1988, Renkli video görüntüsü

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. 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

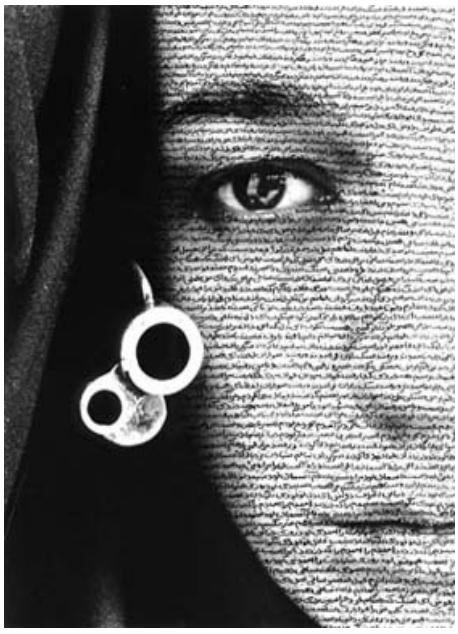
devrim sebebiyle sürgüne gönderilmiş bir kadındır. Çalışmalrı fotoğrafiktir. Yaşamındaki bu kötü dönemlerin izlerini yaşamı süresince sanatına yansıtmış ve yansıtmaya devam etmektedir. Shirin Neshat'ın sanatındaki başlıca problem, genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların, içinde bulundukları 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 enstelasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirdiğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir.

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 çarşaflı 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 öğe 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. 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[51].



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



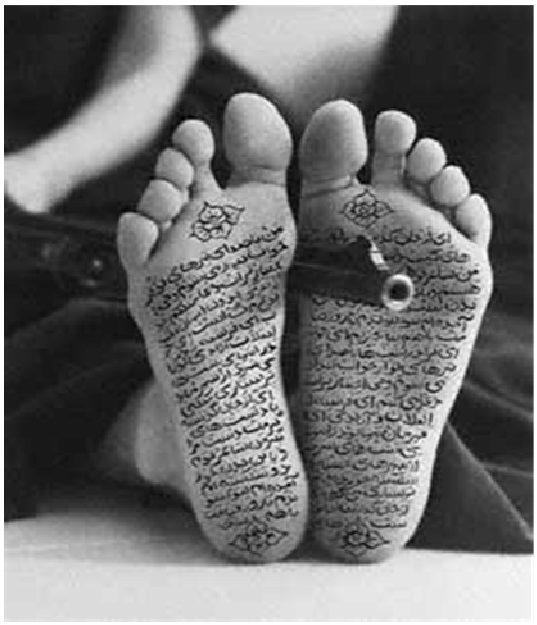
Resim 3.4. Shirin Neshat
"İsimsiz",1996 Siyah-beyaz fotoğraf

Allah'ın Kadınları'nda beliren anlam, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında ortaya çıkan Müslüman kadın kimliğinin oluşumuna işareteder. 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 varolmasının 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

[51] Artist, Actual, Nevin **Akyol** *Allah'ın Kadınları: Shirin Neshat*, s:38, sayı:18, Ocak 2009,

fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. Buradaki örtük anlam Batılı izleyiciler için yeterince açık değildir. Tensel hazların dolu dizgin 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[52].

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 imkanını tanır.



Resim 3.5. Shirin Neshat
İsimsiz",1996 Siyah-beyaz fotoğraf



Resim 3.6. Shirin Neshat
"İsimsiz", *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

[52] Artist, Actual, s:39

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 görülecektir.

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 siluetlerdir. Fakat bu siluetler 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 algılamalarını istiyorum*"[53] 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 ayrımından 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

[53] Kara **Walker**, "African/American", **www.fantasyarts.net/ african-american.html**

ve kendi kendini temsil ediyor gibi görünmektedir. Çalışmalarının büyük çoğunluğunda Amerika'da zencilere uygulanan ayrımcılıktan dolayı beyazlara duyduğu tepki vardır. 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. Beyaz adamın bu yorumu aynı zamanda kendi yaptıklarının boyutlarının kendilerince de fark edilmesinin bir göstergesidir. Amerikalılar tarafından zencilere yapılan aşağılayıcı tavırlar, birçok anlamda anlaşılabileceği 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 koşmakta fakat bir türlü yiyeceğe erişememektedir. Bu yöntemin resimdeki kadına uygulanması beyaz adamın onu ne kadar aşağıladığını göstermektedir. 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 Kağıt Yapıştırma

Kara Walker, çocukluğundan beri zenci olduğunun kendisine hissettirilmesinin ve bunun sıkıntılarını yaşamasından ötürü toplumlardaki 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 hakim 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 faydalanabildikleri gibi bu araçların birçok alanda kullanımlarını yaygınlaştırmaktaki rollerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

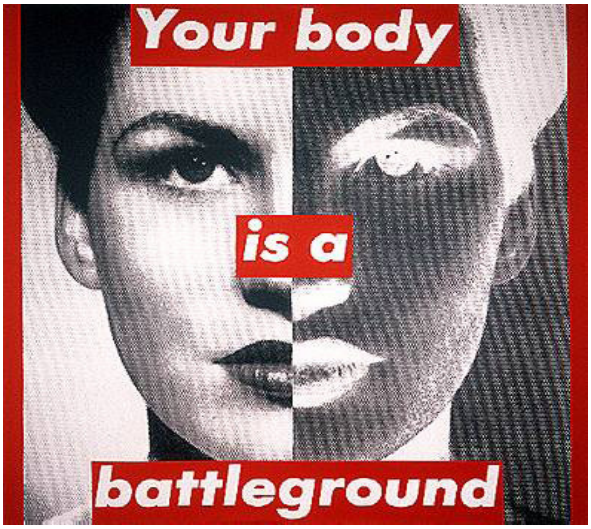
Barbara Kruger, kitle iletişim araçlarıyla, toplumda klişeleşmiş cinsiyet, şiddet, güç gibi kavramların görüntülerini ele alarak, provakatif sloganlar eşliğinde tekrar oluşturarak sunmaktadır. Kruger, toplumun üstesinden gelemediği, uyuşturucu, madde bağımlılığı ve AIDS hastalığı üzerine de birçok çalışma 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 görünümler haline dönüştürmüştür. 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 bir çok kolajı 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 edilmiş konumu da toparlanabilir. Barbara Kruger, bu sloganıyla kadın bedeninin kendi iradesi dış ında bir meta, cinsellik ya da tüketim toplumunun özendirici öğesi 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 (vücudun 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 serigrafi, 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 kişiye, 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.

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.

Cindy Sherman, 1954 yılında Amerika'nın New Jersey eyaletinde doğdu. New York Eyalet Üniversitesi'nde sanat okuyan Sherman, üniversite yılarında 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 mekanlarda 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 mekan 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 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 kırılganlık ve kuşku ifadesi taşımaktadır. İzlendikleri için kırılgan, izledikleri için de kuşkulu bakıyorlar[54].

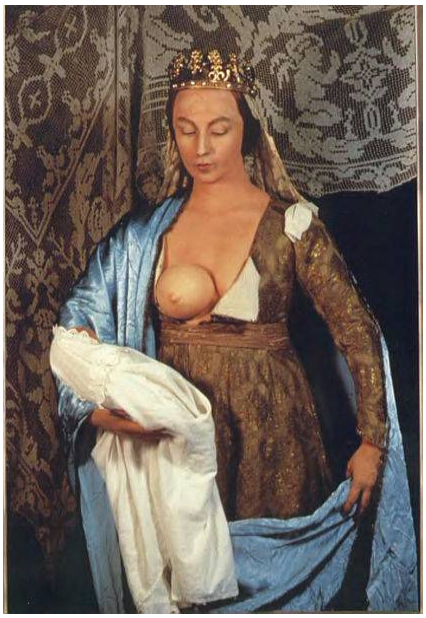
[54] http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman

Sherman, fotoğrafı saf haliyle değil, bir kavramsal sanat malzemesi olarak kullanır. Gerçektende 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*"[55].

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 görünümleriyle 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[56].



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



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

[55] http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=1985
[56] Mehmet **Yılmaz**, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, 2005, Ankara, s:317,318

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 yansıtmasına 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 görünümlerin de güzel görünümler 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'in hayatı boyunca en yakın olacağı iki insan olan David Armstrong ve Suzanne Fletcher'le tanıştığı yerdi. 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 mekanlar, 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. 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 slayt 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 işinde 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 arkadaşlarını da hep fotoğraflarda kullandı. Kendisine sıklıkla şiddet uygulayıp, vücudunda morluklar ve yaralar içinde bırakan kocasının kendisine yaşattıklarını sakınmadan kendi kendini çektiği fotoğraflarla herkese göstermiştir (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 slayt ve fotoğraflarla kendisinin ve arkadaşlarının hikayeleriyle 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 yada mastürbasyon yapan insanlar, boş odalar, yaralı vücutlar, yataklar, banyolar ve onlarca ayna önünde görüntülenen kadınlardan oluşmaktaydı.

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.



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

Bundan yaklaşık iki sene sonra uyuşturucu ve alkol artık Nan'in hayatı (dolayısıyla işi) üzerindeki yegane 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 yansıdı. "I'll Be Your Mirror" adlı hayatının her dönemindeki işlerden oluşan sergisini 1996'da oluşturdu. On kare önce sevgilisiyle 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. Bu çalışmasıyla kendi eksenindeki arkadaşlarının yaşamlarını gözetleyen Nan Goldin, yaşamlarının her anını samimi bir şekilde karelediği için gerçekçi kült bir kişiliğe dönüşmüştür.

3.4. 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 mekan olarak kullandığı, rahatsız öğelerle yüklü, büyük ebatlı figüratif resimler çalışmaktadır (Resim 3.15). Her ne kadar kendisi deşifre etmemiş olsa da kapalı mekanlar içerisinde kendini cinsel sömürülere maruz kalmış bir şekilde resmetmiştir.



Resim 3.15. Paula Rego, "Triptych", 1998, kağıt üzerine pastel boya

Psiko-seksüel zorlamalara uğramış görüntülerin bulunduğu bu üçlü çalışmada mekan 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. 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 hegomanyasına 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 içerisine 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, kendiside 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 şekline dönüştürerek resmetmiştir. Resimlerde, kadınların ne olursa olsun ev içerisinde itaatkar ve sadık bir köpekten farkının olmadığını anlatan tasvirler bulunmaktadır.

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, mekan 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 muhafazakar kesimler tarafından tepki çeken aile isimli tablosu, birçok rahatsız edici muğlak görüntüleri bir arada bulundurmaktadır. Rego bu resmiyle genel olarak resmettiği ev ortamından farklı olarak baba figürünü de resim düzlemine dahil etmiştir.



Resim 3.17. Paula Rego, "Aile", 1988

Yatağın üzerine oturmuş babanın bir kolu havada ve anne babanın ceketini çıkarmaya çalışıyorken, 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 penceresinin 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 şu 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*"[57]. 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

[57] Paula **Rego**, "Every Picture Tells Her Story" ,**www. library.thinkquest.org**

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 dönem 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 yaşadıklarıyla 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 hakimiyetine 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[58].

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," diyen Bourgeois kadın ve doğum arasına yerleştirdiği yalnızlık ve korkuyu, sıkıntının bitmeyeceği, aksine kendine dönerek bedende tekrar ve tekrar var olacağı fikrini, radikal denebilecek sanatsal üslubuyla anlatıyor.

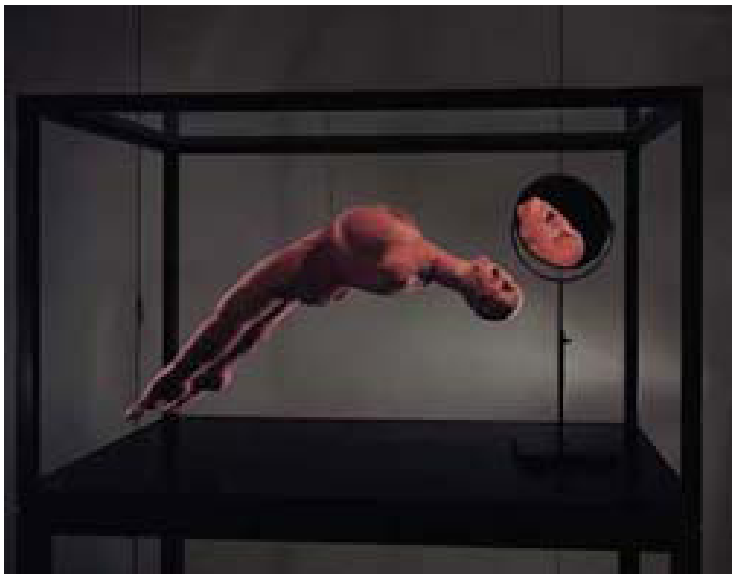
1974 yılındaki "*The Destruction of the Father*" adlı enstalasyon çalışması küçükken babasının ve diğer askerlerin savaş sonrası kamptaki görünümlerinden etkilenerek yaptığı bir enstelasyondur.(Resim 3.18). Bourgeois bu çalışmayı, babasının öldürülmüş olarak betimlediği, fantastik bir hayalinden yola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

[58] http://tr.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois.



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 (Resim 3.19).



Resim 3.19. Louise Bourgeois,
"Histeri nöbeti", 2000, çeşitli materyaller

Louise Bourgeous, "*Personages and Destruction of the Father*" yapıtından sonra 1980 yılında, "*The Cells*"(Hücre), gibi düzenlemeleri ile tekrar çocukluğunun mücadeleci anılarını işlemeye başladı (Resim 3.20). "*The Cells*" adlı çalışmasında kocaman ağ duvarların çevrelediği 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. Bougeois 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 tehditin ve yalnız kalma korkusunun mecazi görünümlerini sergileyen "*The Cells*" yapıtı daha sonra devasa formlardaki örümceklere dönüşmüştür. 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 mekanı olan bu tamir atölyesi, sanatçının her çalışmasında kendisini bir yer edinmiştir. Louise Bourgeois'in çalışmalarının sembolik imgelerine dönüşen dikiş odası, onun inkar ettiği cinsiyet gibi gizli sırlarını 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[59].

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



Resim 3.21. Louise Bourgeois,"The Nest"(Yuva), 1994,çelik materyal

Örümcek kendi ağını kendisi tamir eden ve ören sabırlı bir dokuyucudur. Bir çok insan, örümceği potansiyel zehirli bir böcek olarak görüp korkarken Bougeois, onları rehabilite eder. Bougeois 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).

[59] http://tr.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois.



Resim 3.22. Louise Bourgeois, "Maman", 1999, çelik materyal

Louise Bourgeois'e göre ev ve aile yaşamı çok önemlidir. Aile içindeki ilişkilerin 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 (Resim 3.23).



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 işe yaramayan bezlerle doldurulmuş bez bebekler gibidir.

Bourgeois heykellere beden ve boyut kazandırabilmenin öneminden bahsederken tecrübelerin ortaya çıkarılması gerekliliğinin de altını çizer. Korkunun kişisellik açısından 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 görünümleriyle yüzleşiriz. Onlar bildiğimiz şehvetin figürleri değildir. Fakat şehvetin aşamalarını oluşturabilecek görünümlere sahiptirler. 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 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. 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[60] 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 kurtulmak. St. Phalle, tüfeği her ateşlediğinde, babasını, diğer erkekleri, toplumu ve onun kadınlara uyguladığı şiddeti, normları ve kendisini vurduğunu ifade ederek, nefretini azaltmaya çalışmıştır.



Resim 3.24. Niki de St. Phalle
"Shooting Picture", 1961

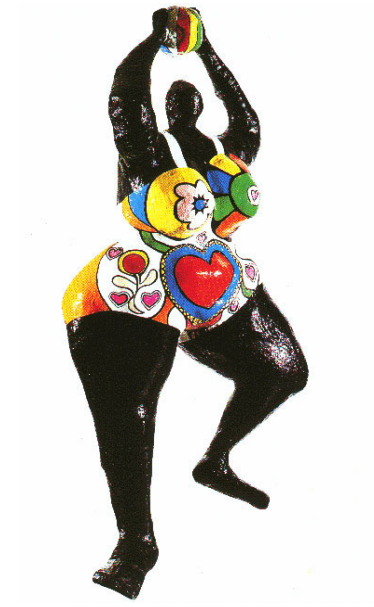
Niki de Saint Phalle'nin 1965 yılında "Shooting Painting" resim tekniğini bırakarak, kocaman, şişman ve parlak renkli kadın heykelleri olan ilk Nanalarını

[60] **Asemblaj**: Resim yüzeyine günlük yaşamın üç boyutlu basit malzemelerin eklenmesi. 2. Bir sanat nesnesi üretmek için buluntu, üç boyutlu nesnelerin kullanılması.

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 görünümleri, 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. deki "Tarot Bahçesi", Niki de Saint Phalle'in İtalyanın 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. Kendini güvende hisseden sanatçı böylelikle büyük Nanaya kendini daha yakın hissetmiş olacak, onun bereketi, doğurganlığı ve üretkenliği simgeleyen göğüslerinde kendini daha mutlu hissedecektir.



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 görünümlerdir. Kadınların erkeklerin olmadığı bir dünyada daha mutlu ve özgür olduğunu ifade etmek için figürler rengarenk boyalarla renklendirilmiştir. St. Phalle, 1980 yılında gerçekleştirilen bu yapıttaki heykeller için"*Hanover'in Onurlu Vatandaşları*" diye hitap etmiştir. 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 doğdu. Önce Marmara Üniversitesi'nde İşletme eğitimi almış, daha sonra aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümünü okumuştur.

Canan Şenol, 2003 yılında, ensest 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 hikayesinden etkilenerek yapılmıştır. Yine sanatçının annesinden, çok yakın bir akrabalarının çocuğuna uyguladığı tecavüz, Onu bu çalışmayı bir seri halinde düzenlemeye yöneltmiştir.



Resim 3.27. Canan Şenol
"Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum" , 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 dahil, 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 vardı ve 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 kıskacı 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. Fransa'da sergilenen çalışmanın her parçası bir hücreyi anlatmaktadır. Hücrelerin birleştirilmesiyle hapishane duvarları oluşturulmuştur.

Sanatçı bilinçli olarak şiddeti işlemediğini dile getirse 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 görünümlerini sergilemiştir.



Resim 3.28. Canan Şenol**,** "Şeffaf Karakol" Şeffaf film,

Canan Şenol, yoğunlukla birçok istismarın sebebi olarak gördüğü toplumsal normların özel hayatımıza olan müdahalesini şu 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. Yapıtlarımı 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, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda 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"[61].

Yaptığı marjinal çalışmalarıyla büyük yankı uyandıran diğer bir Türk kadın sanatçı da Şükran Moral'dır. Moral Ankara Üniversitesi eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar

[61] www.canansenol.com

Eğitimi Bölümün' den ve Roma Güzel Sanatlar Akademisinden mezun oldu. Çalışmaları İstanbul ve Roma'da sürdürmektedir. Seçtiği temalar: Din, akıl hastaneleri, marjinaller, 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'ın 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 uluslar arası kanallarda haber oldu ve röportajlar verdi. 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'ın ilk olarak uluslararası alanda en çok dikkatleri üzerine çeken ve ilk olarak ikonografik tersyüz etmeleri kullandığı çalışması 1994'teki "Artista" (Sanatçı) çalışması (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. Böylece Moral kendisini İsa'nın yerine koyan ilk kadın sanatçı olmuştur.



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

Elbette bu işin 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'ı 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 işi 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 mekanlar 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'ın diğer bir çalışma alanı da işte 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 "i.ne" diyen maskülen bir toplumun yüzünü açığa vurur, gay, travestilik gerçekliklerine görünürlük kazandırır. (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 kağıdı 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"[62].

[62]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 asında 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.

3.5. 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 üzerindeyken elbisesini parçalattırmıştır(Resim 3.33)

Sanatçının, kadınlara uygulanan şiddet sonrası kırılganlığını 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 üzerindeyken elbisesini parçalara ayırmasını istemiştir. 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

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.

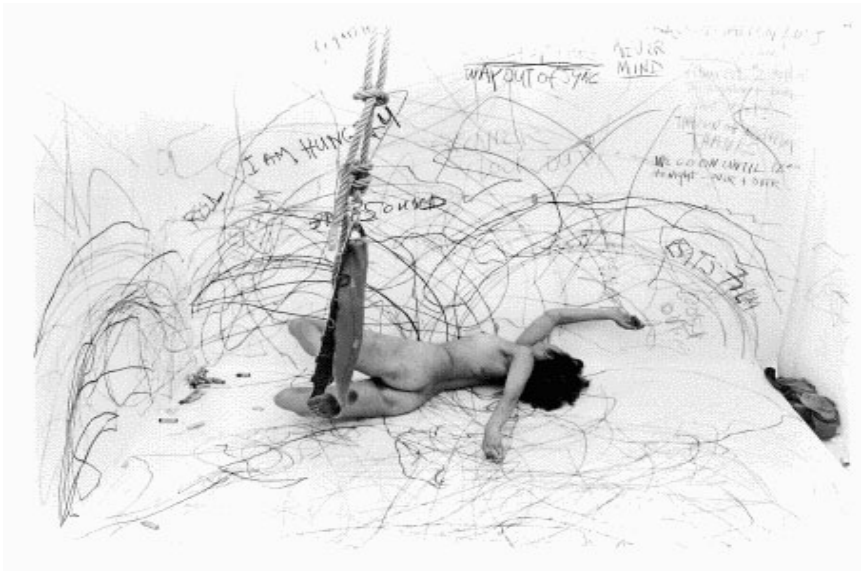
Yoko Ono, 1933 yılında Tokyo'da, aristokrat zengin bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiştir. Savaş süresince Amerika'da yaşayan Ono, kendi ülkesinin ve ailesinin uzağında olmanın verdiği dışlanmışlık hissini yoğun bir şekilde yaşamıştır. Tekrar Japonya'ya döndüğünde müzik eğitimi alarak 1953 yılında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

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 enstelasyon 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. Bir kadın ve bir sanatçı olarak toplumda kadın rolüne atfedilen baskıcı yaklaşımı irdelemenin gerekliliği üzerine uzun konuşmalar yapmış, bu tutumunu gösterilerine yönlendirmiştir.

Geleneksel sanatın anlatım dilini tuval ve çerçeveden kurtaran Yoko Ono, kendisini ve izleyicileri performans gösterilerinin bir parçası olarak tasarlamış vegösterilerinde 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 sökülmeye 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 astırmıştır (Resim 3.34). Kullandıkları halat, kendisine birkaç tane sınırlı hareket kazandırabilecek şekilde düğümlenmiştir.



Resim 3.34. Carolee Schneemann,
"Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak", 1973-76, video gösterisi

Her tarafı kağıtla kaplı kapalı bir odada gerçekleştirdiği videolu performans gösterisinde, ayakları o halde bağlıyken 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 imkanlar dahilinde hareketler yapması, toplumun kadına verdiği kısıtlı haklarla özdeşleşmektedir. Bu imkanlarla 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 Kağıt Tomarı)", 1975 yılında, Colorado'da Telluride Film Festivali bünyesinde, Schneemann tarafından sunulmuş bir başka performans gösterisidir (Resim 3.35).



Resim 3.35. Carolee Schneemann,
"Interior Scroll", performans gösterisi, 1975

Bu performansında Schneemann, bir masa üzerinde çıplak vücudu ıslak çamurlu sular içerisinde, yavaşça ayağa kalkarken, yine aynı ağır hareketlerle elini vajinasına sokup bir rulo kağıt çıkarmaktadır. İnce dar ve uzun bir şerit halindeki kağıdı çektikçe kağıt uzamakta, bu arada da Schneemann, kağıda yazılmış olan "Strüktural Film Yapımcısı" adlı metni okumaktadır. Schneemann'a göre vajina genel geçer formlar olan doğum çıkışı ve haz noktası olarak düşünülebilmenin yanında saklı bilginin kaynağı olarak mimari bir öğe ya da heykel formu olarak da düşünülmelidir.

Ona göre vajina, kıvrılan yarı saydam bir odanın görünen kısmı olan canlı bir mekandır. 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[63].

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 taraftarıdır. Schneemann'ın yaptığı sanatı, Judy 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 röntgenciliğe olan tepkisini de dile getirmektedir. Kendisini seyredenlere, röntgenciliğin 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.

3.6. 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 birçokşekilde kısıtlayan, zorlayan ve kalıplar içerisine alan bu faktörlere karşı tepki gösteren sanatçılar birçok farklı sanatsal ifade yöntemi kullanmışlardır.

---

[63] Mehmet **Yılmaz**, Modernizimden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi,2005,Ankara,S:305

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(Aykırılıklar)", 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.

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[64].

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

[64] **Yılmaz**, M.S:372

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" t.ü.y.b



Resim 3.37. Jenny Saville
"Closed Contact No:8", t.ü.y.b, 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 bedenin 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 öğenin 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 Bluku[65] gibi çift cinsiyetlidir. Ve yaratıcı tanrı gibi

[65] Nana Bluku : Dahaney'deki Fon halkının ve dolayısıyla Vodun İnancının en önemli tanrısı. Çift cinsiyetli olan Nana Bluku, jued Hırıstiyan tanrı anlayışındaki gibi evreni ve evrenin içindeki her şeyi yaratan yaratıcı tanrıdır.

yukardan bakmaktadır bizlere (Resim 3.38). 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 3.38. 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 dükkanındaymış gibi hissettirmektedir. Saville'nın Velasquez, Rubens ve Bacon'ın yaptığı kesilmiş sığır resimlerindeki eti ele alışlarından etkilendiğini görmekteyiz (Resim 3.39). Böylelikle hayvan resimlerinde öne çıkan et yığınlarını, insan bedenine uygulayarak aynı sonucu elde etmiştir.



Resim 3.39. Jenny Saville"Torso", t.ü.y.b, 2004

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.



Resim 3.40. 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 aldırmaz 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 sömürüsünü 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 teşhir ve pornografiyle suçlanmaktadırlar. Resim 3.41'de Krystufek'ın bu sert eleştirilere sebep olan video görüntüleri görülmektedir.



Resim 3.41. Elke Krystufek,
"Aşk Düşüncesi", akrilik, 1999, 180 x140 cm

Resimlerdeki figürler, ünlü veya ünsüz kadınların günlük hayatta, reklamlarda, askerler arasında elden ele dolaşan posterlerdeki erotik pozlarından seçilmiş kadınlardır. Direkt cinselliği çağrıştıran duruşlar, davetkar yüz mimikleri, melankolik bakışlar seksi ve arzu edilen vücut hatları, resmin üzerine yazılan kadın bedenine yönelik özdeyişler, sloganlar ve küfürlerle birlikte sunulmaktadır. Resim 3.42'de bu tip resimlere örnek olabilecek, yine sanatçının kendisini resmettiği bir çalışması görülmektedir.



Resim 3.42. 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/fotoğrafın 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

1959 Kaliforniya doğumlu Laura Aguilar, 1986 yılından itibaren, Latin Amerika'daki lezbiyen gruplarıyla iletişime geçerek, onların bedenlerine kendi otoriteleri dışında kimsenin hakim 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. Sanatçının fotoğrafları, doğuştan kendilerine miras olarak sunulan bedenleri, karşı cinsin beğenisini kazanmak adına kalıplar içine sokmak istemeyen insanların, kendilerini ifade etmelerinin sanatsal dili olmuştur.



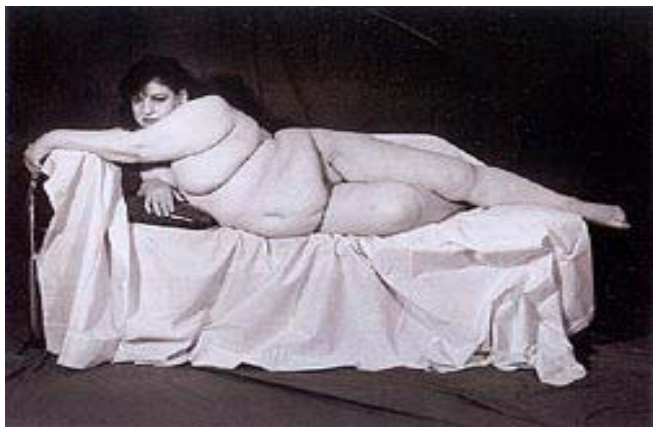
Resim 3.43. Laura Aguilar "Devinim No*:56*", 1999

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 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 3.43' 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 3.44'de Manet'nin Olimpia'sını taklit edercesine kendi modelinin şişman bedenini sergilemektedir[66].



Resim 3.44. 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.

[66] http://www.milliyet.com.tr/2001/04/20/pazar/paz03.html

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'yle 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 sömürüsünün 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 düşünceyi haklı kılan dayanak noktaları olarak karşımıza çıkan bu olumsuzluklar, feminist kuramı sosyo-kültürel 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 çalışmışlar yapmışlar, erkek sanatçıların ellerinde tuttukları 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 çalışmanın 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 hakimiyet kurarak tabuları yıkmaya çalışan sanatçılar, ideal olarak öngörülmüş 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 dahil 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 sağlanmıştır.

Estetik, erotik ve pornografik bir obje olarak kullanılan kadın bedenine yönelik bakışı toplumsal bir sorun olarak gören, kendi bedenine hakimiyet kurarak kendi dışındaki hakimiyeti 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 ülkelerde yaşayarak etkinliklerini bu ülkelerde gerçekleştiren, gelişmemiş ülkelerin alt kimliklerini taşıyan kadın sanatçılar, kendi ülkelerinde benlik ve bellekleriyle ilgili sıkıntılarını anlatamamalarına rağmen yaşadıkları ülkeler, 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 arttırılması 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 gözönüne 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 Şeriye' 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 açısında da bakıldığında toplumların 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 sanaatkarlar 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 imkanı bulmuşlardır. Nihayetinde de kadın ve erkek sanatçı arasındaki eşitsizlik biraz olsun etkisini kaybetmiştir.

KAYNAKLAR

1. Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*", Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008

2. Antmen, Ahu, *Sanat- Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008

3. Antmen, Ahu, *Sanat Eleştirisi: Kadın Olmak*, Radikal Kültür-Sanat Gazetesi, 30 Mart 2005

4. Atakan, Nancy, *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998,

5. Altındal, Aytunç, *Türkiye'de* Kadın, Alfa Basın Yayım Dağıtım, 8.basım, İstanbul 2004

6. Artist, Actual, Nevin Akyol *Allah'ın Kadınları: Shirin Neshat*, sayfa:37-38-39, sayı:18, Ocak 2009,

7. Anonim, *Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı*, Cumhuriyet Dergi, 28 Mayıs 2000

8. Aristoteles (2006), *Devletin Doğal Varlığı,* M. Rosen ve J. Wolff (der.).

9. *Siyasal Düşünce.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları içinde, s:29

10. Aydın, Hakan, "Kadın" (1908-1909 Selanikte Yayınlanan İlk Kadın Dergisi Üzerine Bir İnceleme, Selçuk Üniversitesi Enstitü Dergisi, sayı:22, 2009

11. Bora, Aksu ve Günal, Asena (der.), *90'larda Türkiye'de Feminizm*, İletişim, İstanbul, 2002

12. Berktay, Fatmagül, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayıncılık,3. Basım İstanbul 2009

13. Berktay, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul 2000

14. Berger, John, *Görme Biçimleri*, (Çev: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2005

15. Connor, Steven, *Post Modernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001

16. Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları İstanbul 2004

17. Duby, Georges and Perrot, Michelle, *A History Of Women İn The West*, "*Kadınların Tarihi*", (Çev: Ahmet Fethi), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul,2005

18. Donovan, Josephine, *Feminist Teory*, Feminist Teori, (Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan), İletişim Yayıncılık, İstanbul 2009

19. Durudoğan, Hülya, *Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007

20. Durudoğan, Hülya, *Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*, *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Derleyen: Zeynep Direk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005

21. Engels, Friederich, *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin kökeni*, (Çev: Kenan Somer), Sol Yayınları, 1992

22. Erinç, M.Sıtkı, *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ütopya Yayınevi, İsatanbul 2004

23. Fe Dergi: "*Feminist Eleştiri",* No. 2 Sayı 1, 2010, http://cins.ankara.edu.tr/

24. Gombrich, E. H,*Sanatın Öyküsü*, (Çev: Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004

25. Grosenıck, Uta, *Women Artists*, Taschen, Köln, London, Los Angeles, Paris, Tokyo 2005

26. Chadwick, Whitney, "Bağımsızlar*"*, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, sayı:63, İstanbul 1996

27. Ergas, Yasmine, "1970'lerde Feminizm*"*(Çev:, Özden Arıkan), *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996

28. Işık, Emre, *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1998

29. İmançer, Dilek, "Feminist Sanat", (2006), "*Psikanalizm ve Feminizm*",

30. http://www.felsefeekibi .com/site/default.asp?PG=1185

31. İmançer, Dilek, "Feminizm ve Yeni Yönelimler", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:19 Yeni Düşünce Hareketleri-2002 –Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları-1990

32. Krausse, Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev: Dilek Zaptcıoğlu), Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005

33. Kırıkkanat, Mine G. "Bir Feminizm Efsanesi", *Milliyet Pazar Gazetesi*, 29 Mart 2001

34. Kozlu, Düriye, "Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri",

35. *Sülayman Demirel Üniversitesi, Hakemli Dergisi*, 2009,sayı: 3

36. Kandinsky, Vassily, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (Çev: Teyfik Turan), Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009

37. Korkmaz, D. Fatma, Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm Ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat, Yüksek Lisans Tezi, 2006, Erzurum.

38. Kumral, Çiçek, *Feminist Sanat Tarihinin Temeller*i, Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı:54(Mayıs-Ağustos), İstanbul, 2002

39. Kadıoğlu, Süheyla, *20. Yüzyıl ve Kadın Batı Ülkelerinde Kadın Hareketler*, Gri Yayınevi, İstanbul 2005

40. Little, Stephen, *İzimler Sanatı Anlamak*, (Çev: Dilek Nükhet Özer), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2010

41. Marx, Karl, Engels, Friedrich, Lenın, V.İ*," Kadın ve Marksizm*", Bilimsel İnceleme ve Araştırma Dizisi, (Çev: Ufuk, Ö), Sorun Yayınları, İstanbul, 1996

42. Madra, Beral, "*Sanatta İmge Olarak Kadın*", Radikal Kültür-Sanat Gazetesi, 19 Ocak 2006

43. Mısıroğlu, F. Mehlika, "*Feminizmin Doğuşu*", www.sebnemdergisi.com

44. Savran, Acar, Gülnur, *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*, Kanat Kitap, İstanbul, 2004

45. Sarup, Madan, Post-*Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark Bilim ve Sanat Yayınları Ankara, 1997

46. Sağlam, Mümtaz, Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi,

47. *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 63

48. Şafak,Elif , "*Gorilla Kızlar*", Radikal Kültür-Sanat Gazetesi, 08 Aralık 2002

49. Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul,1995

50. Tekeli, Şirin, "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Kurtuluş Hareketinin Gelişmesi," *Birikim*, Sayı. 3, 1989, s. 34-41.

51. Tekeli, Şirin, *1980'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi*, Birikim Yayınları, 1989

52. Yakıt, İsmail, *Tarihte ve Kur-an'da Kadın ve Kadın Hakları*, Ötüken Yayıncılık, İstanbul, 2003

53. Walker, Kara, "*African/American*", www.fantasyarts.net/ african-american.htm

www.artlex.com

54. Yakıt, İsmail,"*Batı Düşüncesi ve Mevlana'da Kadın*", III. Uluslararası Mevlana kongresi, http://akademik.semazen.net

55. Ziss, Avner, *Estetik*, (Çev: Yakup Şahan), Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2009

İNTERNET KAYNAKLARI

1. www.borusansanat.com/turkısh/galeri/arzulananlar/galeri2.asp, 12 Şubat 2011

2. www.skidmore.edu "Contemporary Female Artists", 3 Mart 2011

3. www.canansenol.com, 25 Mart 2011

4. http://www.kimburda.com/sukran-moral/, 25 Mart 2011

5. www.garildi.cumhuriyet.com.tr, 2 Nisan 2011

6. www.ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=1985 , 5 Nisan 2011

7. www.fantasyarts.net "Niki de Saint Phalle" , 15 Mayıs 2011

8. www.poetikhars.com/glossary, 20 Mayıs 2011

9. www.1.uol.com.br/bienal/24bienal/nac/inacautkrys02.htm, 5 Haziran 2011

10. www.3ayak.org/etiket/barbara-kruger , 7 Haziran 2011

11. www.ykykultur.com.tr/cogito/44_45/kubilay_akman , 8 Temmuz 2011

12. www.kadınlar.com, "Judy Chicago", 8 Temmuz

RESİM KAYNAKLARI

Resim 1.1. Artemisia Gentileschi, "Judith Beheading and Holofernes", t.ü.y.b

http://en.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi

Resim 1.2. Nancy Spero, "Explicit Explanation(Kesin Açıklama)",1998 rölyef baskı

http://www.procuniarworkshop.com/art-by/nancy-spero/spero-print-explicit-xplanation-21.html

Resim 1.3. Tatyana Yablonskaya, "Ekin", 1949, t.ü.y.b,(200x 370)cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

http://www.lpcline-russian-art.com/lp-cline-gallery-news-and-events.html

Resim 2.1. Berthe Morisot, "Küçük Kız ve Oyuncak Bebeği", 1884, t.ü.y.b

http://www.paintingall.com/berthe-morisot-young-girl-with-doll.html

Resim 2.2. Mary Cassatt, "Banyo" 1891,t.ü.y.b

http://www.msxlabs.org/forum/sanat

Resim 2.3. Rosa Bonheur, "The Horse Fair", 1852, t.ü.y.b

http://www.caroun.com/Research/art/rosabonheur.html

Resim 2.4. Suzanne Valadon, "Oyuncak Bebekli Küçük Kız", 1919, t.ü.y.b

http://www.nmwa.org/collection/detail.asp?WorkID=2226

Resim 2.5. Paula Moderson-Becker, "Otoportre", 1906

http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/modersohnbecker-paula

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

http://www.itusozluk.com/gorseller/kathe+kollwitz/208972

Resim 2.7. Kathe Kollwitz, "Bir Kadının Ölü Alacağı", 1934

http://robinurton.com/history/printmaking.htm

Resim 2.8. Kathe Kollwitz, “Kurtulanlar”, 1923

http://echostains.wordpress.com/tag/kathe-kollwitz/

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

http://art-kathekollwitz.blogspot.com/

Resim 2.10. Gwen John, “İyileşen Hasta”, 1923-24, t.ü.y.b.

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection_pages/20th_pages/PD.24-1951/FRM_PIC_SE-PD.24-1951.html

Resim 2.11. Camille Claudel, “Flütçü”,1904, bronz

http://www.forumgercek.com/showthread.php?t=63366

Resim 2.12. Georgia O'Keeffe, “Jack-in-the-Pulpit No. IV”, 1930, t.ü.y.b., Alfredtieglitz Koleksiyonu

http://www.thing-of-beauty.com/fourreau-noir-by-serge-lutens

Resim 2.13. Georgia O’Keeffe, “Like a Georgia O’Keeffe”, t.ü.y.b., Alfred Stieglitz Koleksiyonu

http://arttattler.com/archiveokeeffe.html

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

http://www.leninimports.com/frida_kahlo_set_of_4_postcards_b_b.html

Resim 2.15. Judy Chicago, “Yemek Ziyafeti”, 1974-78

http://art-memeng.tumblr.com/post/1636455667/judy-chicagos-dinner-party-1979-caroline

Resim 2. 16. Miriam Schapiro, “Wonderland”, 1983, kolaj

http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=35394

Resim 2. 17. Mary Beth Edelson, “Ataerkilliğin Ölümü”

http://acne.openingceremony.us/entry.asp?pid=2277

Resim 2.18. Mary Beth Edelson,” Rembrantın Resmi”, 1976, Ofset afiş

http://fathersforlife.org/mens_issues/now_and_then.htm

Resim 2.19. Rembrant ,Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi,1632

http://photoshopmagazin.com/paylasim/5165

Resim 2. 20. Gorilla Kızlar, "Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?", 1985

http://weheartit.com/tag/guerrilla%20girls

Resim 2. 21. Gorilla Kızlar ,Venice Bianeli'nde, 2005

http://www.brooklynmuseum.org/features/women_arts_2007.php

Resim 3.1. Mona Hatoum "Çekme", 1995, Performans Gösterisi

http://www.mutualart.com/Artwork/Pull/26658A370E129127

Resim 3.2. Mona Hatoum, "Uzaklık Ölçüleri", 1988, Renkli video görüntüsü

http://www.mutualart.com/Artwork/Measures-of-Distance/CA30061463D9D7FA

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

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html

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

http://www.yale.edu/ism/srmcon/

Resim 3.5. Shirin Neshat, "Devrimin Gardiyanları", 1994, Siyah-beyaz fotoğraf

http://igniteartrenonv.blogspot.com/2010/09/rebellious-silence-by-shirin-neshat.html

Resim 3.6. Shirin Neshat , 1996 "Arzulanan", Siyah-beyaz fotoğraf

http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/11/27/shirin-neshat/

Resim 3.7. Kara Walker "Vurun Beni",2001

http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-13-07_detail.asp?picnum=1

Resim 3.8. Kara Walker "Kamp Köyü Kadınları" 1998 Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma

http://theluvmovement.blogspot.com/2010/12/kara-walker.html

Resim 3.9. Kara Walker "Düzenbaz Grup", 2004, Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma

http://vavia.wordpress.com/2009/09/15/gettin-down-with-kara-walker/

Resim 3.10. Barbara Kruger, "İsimsiz (your body is a battleground)", 1989, fotoğraf üzerine serigrafi, 112 x 112 inç

http://www.flickr.com/photos/fish2000/427168301/

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

http://ml.virose.pt/blogs/at_11/?p=705

Resim 3.12. Cindy Sherman, "Cinsel İlişki Mizansenleri, serisinden", 1999, renkli baskı

http://sp07art110tth.wikispaces.com/Geary_Ann

Resim 3.13. Cindy Sherman,"isimsiz,250" (1992)

http://joanamonteiro-rca.blogspot.com/2008/11/untitled-film-stills-cindy-sherman.html

Resim 3.14. Nan Goldin, "Nan Dayak Yedikten Bir Ay Sonra", 1984, renkli baskı

http://www.camera.co.uk/photographer-in-focus-nan-goldin/

Resim 3.15.,Nan Goldin, "Misty ve Jimmy Taksinin İçinde", NYC, 1991

http://feistyink.wordpress.com/2011/03/07/nan-goldin/

Resim 3.16. Paula Rego, "Triptych", 1998, Kağıt üzerine pastel boya

http://inaccuratetruth.wordpress.com/category/inspiration/

Resim 3.17. Paula Rego, "Köpek Kadınlar, serisinden", 1985

http://emmahovers.wordpress.com/2010/04/06/paula-rego/

Resim 3.18. Paula Rego, "Aile", 1988

http://www.flickr.com/photos/juliakay/4060630933/

Resim 3.19. Louise Bourgeois, " The Destruction of the Father", 1974

http://www.artinfo.com/news/enlarged_image/25627/56092/

Resim 3.20. Louise Bourgeois, Histeri nöbeti", 2000, Çeşitli materyaller

http://www.coins-bloc.com/louise-bourgeois/

Resim 3.21. Louise Bourgeois, "Hücre", 1993, Çelik, Mermer, Cam, Seramik, ağaç

http://www.culture24.org.uk/art/art51348

Resim 3.22. Louise Bourgeois,"The Nest",1994, Çelik materyal

http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/23853

Resim 3.23. Louise Bourgeois, "Maman", 1999, Çelik materyal

http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog+bourgeois

Resim 3.24. Louise Bourgeois, "Couple", 2002, Kumaş ve bez parçaları

http://www.artknowledgenews.com/Louise_Bourgeois.html

Resim 3.25. Niki de St. Phalle, "Shooting Picture", 1961,

http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=13063

Resim 3.26. Niki de Saint Phalle, "Black Venüs", 1967, polyester

http://www.csupomona.edu/~plin/women2/stphalle.html

Resim 3.27. Niki de Saint Phalle, "The Tarot Garden", 1980, Strüktür malzemeleri

http://www.nikidesaintphalle.com/

Resim 3.28. Canan Şenol, "Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum", 2003, C- print, (105 x 168) cm

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/canan_senol.php?i=380

Resim 3.29. Canan Şenol, "Şeffaf Karakol" Şeffaf film, plexiglass, 1998, (1,80 x 1,12 x 0,15) cm

Resim 3.30. Şükran Moral," Artista", Performans, 1994

http://www.arcadja.com/auctions/en/canan_senol/artist/344253/

Resim 3.31. Şükran Moral,"Transistanbul", Mercan, fotoğraf, 1998

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/canan_senol.php

Resim 3.32. Şükran Moral, Performans,"Bordello"(Genelev),1997

http://stabildiskotopu.tumblr.com/post/2870443989/bordello-sukran-moral-1997-y-l- da

Resim 3.33. Şükran Moral, "Speculum(Jinekoloji Masası)", 1996

http://mugeberber.blogspot.com/

Resim 3.34. Yoko Ono, "Cut Pieces", 1965, DIAS, Londra

http://www.a-i-u.net/cutpiece03_i2.html

Resim 3.35. Carolee Schneemann, “Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak”, 1973-76, Video gösterisi

http://www.berkshirefinearts.com/11-04-2007_carolee-schneemann-at-pierre-menard-gallery.htm

Resim 3.36. Carolee Schneemann, “Interior Scroll”, 1975, Performans gösterisi, …

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/scobie/scobie2-2-06_detail.asp?picnum=5

Resim. 3.37. Jenny Seville, “Shift” t.ü.y.b

http://vi.sualize.us/ach/jenny%20saville/

Resim 3.38. Jenny Saville, “Closed Contact No:8”, 1996, t.ü.y.b,

http://www.buamai.com/image/14038

Resim 3.39. Jenny Saville, “Passage”, 2004, t.ü.y.b

http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/jenny_saville.htm

Resim 3.40. Jenny Saville, “Torso”, 2004, t.ü.y.b,

http://www.artfacts.net/en/artist/jenny-saville-11426/artwork/torso-2-3467.html

Resim 3.41. Jenny Saville, “Seperates”, 2001, t.ü.y.b,

http://www.dominicguerrini.co.uk/workview.php?cur=GBP&at=1610&id=11835

Resim 3.42. Elke Krystufek, “Geceyi Paylaş”, 1997 , Video Gösterisi

http://artnews.org/elkekrystufek/?i=11

Resim 3.43. Elke Krystufek, “Aşk Düşüncesi”, 1999, (180 x140) cm

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/elkekrystufek.php

Resim 3.44. Laura Aguilar, “Devinim No:56”, 1999, Jelatin gümüş baskı

http://oneartworld.com/artists/L/Laura+Aguilar.html

Resim 3.45. Ariane Lopez-Huici, “Aviva”,1996, Siyah/Beyaz Fotoğraf, (79 x 117) cm

http://www.artcat.com/exhibits/6107

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Dilek ÖCALAN

Uyruğu: T.C

Doğum Tarihi ve Yeri: 3 Mart 1979, Sivas/Şarkışla

Tel: 0506 562 42 27

email: dilekimocalan@hotmail.com

EĞİTİM

Yüksek Lisans E.Ü Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Aşaması 2011

Lisans C.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Birincilik 2008

Cumhuriyet Üniversitesi Yıldızeli MYO Bahçe Bitkileri 2001

Sivas Ticaret Meslek Lisesi, Sivas 1996

Kişisel Sergiler

2006 C.Ü.Kültür Merkezi Sergi Salonu

2007 C.Ü. Kültür Merkezi Sergi Salonu

Karma Sergiler

2007 C.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

2007 C.Ü Kültür Merkezi Sergi Salonu

2008 C.Ü. Merkezi Amfi Salonu

2009 E.Ü. Zafer Bayburtlu Sergi Salonu

2010 E.Ü. Zafer Bayburtlu Sergi Salonu

2011 Sivas Ticaret Sanayi Odası Sergi Salonu “Ekim Geçiti”

Sempozyum

2005 1.Ulusal Kar Heykel Sempozyumu

YABANCI DİL

İngilizce