T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

FEMİNİST SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA AVRUPA RESMİNDE KADIN

ZEHRA METE
1208204101

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE 2022

Tezin Adı: Feminist Sanat Tarihi Bağlamında Avrupa Resminde Kadın
Hazırlayan: Zehra METE

ÖZET

Kadına yönelik bakış açısının ve ötekileştirme durumunun en somut biçimi olarak ele alınan Avrupa sanatındaki kadın kompozisyonları kadın bedeninin metalaştırılması bağlamında feminist sanatla ayrı bir konumda irdelenememektedir. Feminist sanatın tepki gösterdiği kadınların müze, sergi ve çeşitli sanat kurumlarında yer alamama durumu adına yapılan çalışmalar genel olarak cinsiyetçi ayrıma işaret etmektedir. Avrupa sanatında kadınların genel olarak erkeğin beğenisine sunuluşu, eril bir faydayı gözler önüne sermiş ve feminist sanatçıları bunun yanlışlığını ispatlama gereksinimine yönlendirmiştir. Aynı zamanda günümüzde dahi devam eden cinsiyetçilik konusunun sanatta kapladığı geniş alan; tez konumun bu çerçevede şekillenmesine sebep olmuş ve kalıplaşmış yargıların ortadan kaldırılması açısından önemli noktalara işaret etmesi amaçlanmıştır.

Araştırmada yönlenilen kaynaklar doğrultusunda kadınların bir resmin temasını oluştururken dahi ayrımcı ve küçümseyici bir bakış açısıyla ele alındığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç çerçevesinde "nesne" olarak nitelenen kadın; toplumda erkeklerle eşit bir statüde yer alamayıp, elde ettiği başarılarda gereğinden fazla azimli ve hırslı olmak durumunda bırakılmıştır.

Çalışmada erkek ve kadın sanatçıların kadın temsillerine nasıl yer verdikleri ortaya konulmakla birlikte başarılı kadın sanatçıların olmadığı konusundaki yanlışlık çeşitli başarı örnekleriyle ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Michelangelo, Picasso, Leonardo da Vinci kadar adı duyulamayan ya da eser veremeyen kadın sanatçılar ise yetenek eksikliğinden ziyade cinsiyetçi tutum ve eğitim eksikliği sorunları ile izah

edilmiştir. Ortaya konulan veriler erkek ve kadın sanatçıları aynı bağlamda ele almaya yeterli olamasa da çalışmada ele alınan kadın sanatçıların, arkasından gelen pek çok kadın sanatçıya örnek teşkil ettiği ve cesaret aşıladığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Sanat, Avrupa Sanatı, Kadın Temsili.

Name of Thesis: Women in European Painting in the Context of Feminist Art History

Prepared by: Zehra METE

ABSTRACT

The women' s compositions in European art, which are considered as the most concrete from of the perspective towards women and the othering situation, cannot be examined in a separate position from feminist art in the context of the commodification of the female body. Studies on the inability of women to take part in museums, exhibitions and various art institutions, to which feminist art reacts, generally point to gendered discrimination. At the same time, the wide area covered by the subject of sexism in art, which continues even today; the thesis has caused the position to be shaped within this framework and it is aimed to point out important points in terms of eliminating stereotypes.

In the study, it was revealed how male and female artists included female representations, but the mistake that there were no successful female artists was eliminated with various success examples. Women artists, whose names are not heard or cannot produce as much as Michelangelo and Picasso, are explained by the problems of sexist attitudes and lack of education rather than lack of talent.

Key Words: Feminist Art, European Art, Representation of Women.

ÖN SÖZ

Feminist Sanat Tarihi Bağlamında Avrupa Resminde Kadın adlı çalışmada ilk olarak kadınların geçmişten günümüze toplumda nasıl bir konumda yer aldığı ve bu konumun kadınları ne şekilde sınırlandırdığı irdelenmiştir. Beraberinde yer verilen sanatta kadın temsili somut örneklerle gösterilmiş olup, cinsiyetçi tutuma bağlı gelişen ötekileştirme durumunun ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Kadın sanatçı sayısının ve başarısının erkek sanatçıya oranla düşük bir bağlamda ele alınması dikkate değer bir noktada eril bakış açısının ortaya koyduğu önyargıları işaret etmektedir. Çalışmanın kadın sanatçıları ele aldığı bölümler; yetenek ve azmin sonucu olarak çeşitli başarı öykülerine işaret etmiş, bu bağlamda da değiştirilmesi gereken şeyin toplumun bakış açısı olduğunu göstermiştir.

Çalışmanın şekillenmesindeki yönlendirmeleri ve kaynak konusundaki destekleri için öncelikle danışmanım Prof. Dr. Engin BEKSAÇ'a teşekkürlerimi sunarım.

Sanat tarihi eğitimim süresince çeşitli kazı ve gezi etkinlikleri ile bölüme daha fazla ilgi duymamı sağlayan Özkan ERTUĞRUL hocama, tez konumda beni cesaretlendiren ve hiçbir konuda desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Nilgün BECENEN'e teşekkür ederim.

Ayrıca verdiği manevi destek ve yüreklendirici yönlendirmeler için arkadaşım Deren TAŞTAN'a, hayatımın her alanında olduğu gibi tez çalışmam boyunca yanımda olan aileme, özellikle hayallerimin peşinden gitmem için desteğini hiçbir zaman esirgemeyen babam Levent METE'ye teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET i
ABSTRACT iii
ÖN SÖZ iv
RESİMLER LİSTESİ vii
GİRİŞ 1
I. BÖLÜM 3
1. Feminizm Nedir? 3
1.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın 4
1.2.1. Toplumsal Cinsiyete Yönelik Kadın Hareketi ve Öncü Feministler 7
1.3. Modern Feminizm ve Flora Tristan 16
1.3.1. Simone de Beauvoir 19
1.4. 20. Yüzyılda Feminizm 24
II. BÖLÜM 26
2.1. Feminist Sanat ve Avrupa Resminde Kadın Kompozisyonları 26
2.2. Olympia Betimlemeleri: Bir İkon Olarak Olympia 47
2.3. Bir Görsel Kültür Ögesi Olarak Kadın Bedeni 57
2.4. Erken Yirminci Yüzyıl Avangart Resminde Erdem ve Erkek Egemenliği . 67
III. BÖLÜM 92
3.1. Feminist Sanatı Yayma Girişimleri 92
3.1.2. Gerilla Kızlar 106
3.1.3. Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? 110
IV. BÖLÜM 114
4.1. Kadın Sanatçıların Başarı Öyküleri 114
4.2. 18. Yüzyılın Başlıca Kadın Sanatçılarının Biyografileri 116
4.2.3. Pauline Auzou (1775-1835) 116
4.2.4. Marie-Guillemine Benoist (1768-1826) 116
4.2.5. Anne Seymour Damer (1748-1828) 117
4.2.6. Marguerite Gérard (1761-1837) 117
4.2.7. Angelica Kauffman (1741-1807) 117
4.2.8. Mary Moser (1744-1819) 118

4.2.9. Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842)..... 118
5. Feminist Sanat Neyi Başarmış, Neyi Başaramamıştır?..... 140
SONUÇ..... 152
KAYNAKÇA..... 154

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Bronte Kız Kardeşler (The Bronte Sisters) ……..…… 10

Resim 2: Çayırda Uzanan Nü (Nude Lying in the Meadow) ……. 28

Resim 3: Küvet (Bathtub) …….. 28

Resim 4: Banyo Yapan Kadın (Woman Taking a Bath) …….……... 29

Resim 5: Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar (Woman Stretching Along the Seine) ……...……. 30

Resim 6: Sahilde Uzanan Kadınlar (Woman Stretching Along on the Beach) …….……..…….. 30

Resim 7: Şemsiyeli Lice (Lice with Umbrella) …….....…….……...….... 32

Resim 8: Uyuyanlar (Sleepers) ……..……...……...….. 33

Resim 9: Çıplak Maya (Naked Maya) ……...…….……... 34

Resim 10: Giyinik Maya (Clothed Maya) ……....…….... 35

Resim 11: Kuyusundan Çıkan Gerçek (The Truth Out of the Well) …….....…. 36

Resim 12: Gerçeğin ve Zamanın Bir Alegorisi (An Allegory of Truth and Time) ……...……..……... 37

Resim 13: Köle Pazarı (Slave Market) ……..…...……. 38

Resim 14: Kötü Şeytani Anneler (Evil Demon Mothers) ……..……..……. 39

Resim 15: Aynadaki Venüs (Venüs in the Mirror) …….…..……. 41

Resim 16: Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi (Venüs, Cupid, Time and Love) ……..... 42

Resim 17: Halı Dokuyan Kadınlar (Women Weaving Carpet/Las Hilenderas) ……..……..…… 43

Resim 18: Türk Hamamı (Turkish Bath) …….……...….... 45

Resim 19: Çiçekli Tahiti Kadınları (Tahitian Women With Flowers) .....…….... 46

Resim 20: Urbino Venüsü (Venus of Urbino) …….....……..…..…….. 48

Resim 21: Uyuyan Venüs (Sleeping Venus) ……..……..…..... 49

Resim 22: Olympia (Olympia) ……...…….. 50

Resim 23: Olympia Parodisi (Olympia Parody) ..……...……... 52

Resim 24: Manet' nin Olympia'sı (Manet's Olympia) ….…….....…..…… 52

Resim 25: Ben Olympia 'nın Kara Suratlısını Seviyorum (I Love Olympia Blackface) ……...…...…….…. 53

Resim 26: Portre (Portrait) ...…….…… 53

Resim 27: Olympia Oğlanları (Olympia Boys) ...……..…… 55

Resim 28: Olympia (Olympia) ...……..…… 55

Resim 29: Olympia (Olympia) …...……..…….…… 56

Resim 30: Horas Kardeşlerin Yemini (Oath of the Horas Brothers) …...…...……... 59

Resim 31: Âdem ve Havva'nın Azarlanması (The Rebuke of Adam and Eve) ……..…….. 60

Resim 32: Susannah ve Yaşlılar (Susannah and the Elders) ..……... 61

Resim 33: Susannah ve Kentin Büyükleri (Susannah and the Elders of the City) ……...…….…… 62

Resim 34: Paris' in Yargısı (The Judgment of Paris) ……..... 63

Resim 35: Vişnu ile Laksmi (Vişnu with Laksmi) …..…….. 64

Resim 36: Kürk Mantolu Helena Fourment (Fur Coat Helena Fourment) ……...……. 65

Resim 37: Uzanmış Kadının Resmini Çizen Adam (The Man Drawing the Reclining Woman) ……. 66

Resim 38: Japon Şemsiyesi Altındaki Kız (Girl Under Japanese Umbrella) ……. 70

Resim 39: Uzanmış Çıplak (Reclining Naked) …….. 71

Resim 40: Uzanmış Çıplak (Reclining Naked) …….……. 72

Resim 41: Koltuktaki Kadın (Woman in Armchair) …….. 72

Resim 42: Kanepede Çıplak (Naked on the Couch) …….. 73

Resim 43: Kristal Gün (Crystal Day) ……. 74

Resim 44: Kule Odasında Erna ile Otoportre (Self-Portrait With Erna in the Tower Room) …… 75

Resim 45: Çıplak (Naked) ……...…….. 76

Resim 46: Genelev (Whorehouse) …….…… 77

Resim 47: Carmelina ……...…….. 78

Resim 48: Kendi Otoportresi (Self Portrait) ……..…… 80

Resim 49: Üç Çıplak Genç Adam (Three Naked Young Men) ...…….. 82

Resim 50: Duştaki Topçular (Gunners in the Shower) …….…… 83

Resim 51: Yaşam Sevinci (Joy of Life) …….....…….. 84

Resim 52: Avignonlu Kızlar (Girls from Avignon) ……..…… 85

Resim 53: Kırmızı Oda (Red Room) ……..…….. 87

Resim 54: Modelli Otoportre (Model Self-Portrait) ……..…… 88

Resim 55: Kombinezonlu Kadın (Woman in Chemise) ……..…….. 89

Resim 56: Sıçan Mort Dansçısı (Rat Mort Dancer) ……...……..... 90

Resim 57: Judith Holofernes'i Katlederken (The Murder of Judith Holofernes) ……...…… 93

Resim 58: Judith Holofernes'in Başını Keserken (Decapitating Judith Holofernes) ……..…….. 94

Resim 59: Kırpılmış Saçlı Otoportre (Self Portrait With Cropped Hair) …… 96

Resim 60: Kâbus Banyosu (Nightmare Both) …..……. 98

Resim 61: Havlu Dolabı (Towel Cabinet) ……...…….. 99

Resim 62: Yemek Daveti (Dinner İnvitation) ……..…… 100

Resim 63: Yemek Daveti (detay) (Dinner İnvitation/ detail) ……... 100

Resim 64: Doğum Sonrası Belgeseli (Postpartum Documentary) ……..……. 102

Resim 65: Doğum Sonrası Belgeseli (Postpartum Documentary) …….…….. 103

Resim 66: Doğum Üçlüsü (Birth Triad) …….. 104

Resim 67: Doğum Gözyaşı (Birth Tear) …….……. 104

Resim 68: Uyum Çağında: Altın Çağ Geçmişte Değil Gelecektedir (In the Age of Harmony: The Golden Age is in the Future, Not the Past) …….…….. 106

Resim 69: Büyük Odalık (Big Room) ……. 108

Resim 70: Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmek İçin İlla Çıplak Mı Olmaları Gerekir? (Do Women Have to Be Naked to Enter the Metropolitan Museum?) ……..……. 109

Resim 71: At Panayırı (Horse Fair) ……..…… 112

Resim 72: Satranç Oyunu (Chess Game) ……. 120

Resim 73: Moliére'den Okuma (Reading from Moliére) ……...…….. 122

Resim 74: Sabah Eğlencesi (Morning Fun) ……. 122

Resim 75: Arplı Otoportre (Self Portrait with Harp) …… 123

Resim 76: Piyano Dersi (Piano Lesson) ……..……..……. 124

Resim 77: Annesiyle Otoportre (Self Portrait with Her Mother) ……..…… 125

Resim 78: Kraliyet Akademisyenleri (Royal Scholars) …….. 126

Resim 79: Elinde Kız Kardeşinin Portresi (Portrait of His Sister in Hand) ……..……. 127

Resim 80: Charles Alexandre de Calonne ……..……. 128

Resim 81: Bayan Gardiner' in Ölümü (Death of Miss Gardiner) …… 129

Resim 82: Coquetry 'nin İlk Duygusu (Coquetry's First Emotion) ……..... 131

Resim 83: Deniz Kabukları ve Mercanlarla Natürmort (Shell and Coral Still Life) …….. 132

Resim 84: Böcek, Arı ve Gül Spreyi (Insect, Bee and Rose Spray) ……. 133

Resim 85: Kolları Katlanmış Otoportre (Self Portrait with Arms Folded) …….. 134

Resim 86: Bir Zencinin Portresi (Portrait of a Negro) …… 135

Resim 87: Sonsuza Kadar İskoçya! (Scotland Forever) ……... 136

Resim 88: Okuma (Read) ……...……. 137

Resim 89: Çocuğun Banyosu (Child's Bath) …....…….. 138

Resim 90: Yaşam Ağacı (Tree of Life) ……...……. 141

Resim 91: 3. Eylem (3. Action) …….. 142

Resim 92: Viyana Yürüyüşü (Vienna March) ……...….. 143

Resim 93: Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri (Cosmetic Facial Assortment) ……..…… 144

Resim 94: Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri (Cosmetic Facial Assortment) ……. 145

Resim 95: Beden Üzerinde Cam (Glass on Body) …….…….. 145

Resim 96: Barış Gelinleri (Peace Brides) ……...……. 147

Resim 97: Kesme Biçme İşi (Cutting and Mowing) ……...……. 148

Resim 98: Tecavüz (Rape) …….. 149

GİRİŞ

Sanat ve toplum hiçbir zaman birbirlerinden ayrı olarak ele alınamamaktadır. İçerisinde estetik değer taşıyan tüm eserler bu kaygıdan ziyade toplumsal bir duruma veya soruna işaret etmiştir. Bu bağlamda şekillenen temalar dönemin kral ve kraliçeleri gibi önemli kişilerinin portreleri etrafında oluşmanın yanı sıra çeşitli hastalıkları, yaşanan savaş durumlarını, her sınıftan toplum üyelerinin vasıflarını ve bu çalışmanın dikkatle üzerinde durduğu cinsiyetçi tutumu gözler önüne sermektedir.

İlkçağlardan beri süre gelen kadın ve erkek eşitsizliği konuları kendini en somut şekilde sanatta göstermiştir. Kadınların sanat gibi toplumsal bir değerde etkin rol oynayamamalarının yanı sıra, bu değerde bir nesne haline getirilmeleri feminist sanat tarihi açılımı ile irdelenme imkânı bulmuştur. Özellikle tutucu sanat tarihine yeni bir bakış açısı sağlamak ve var olan kalıpları yıkmak gibi amaçlar taşıyan Yeni Sanat Tarihi açılımının ortaya çıkışı, yapıtların tekniklerinden çok sosyolojik ve ikonolojik anlamda incelenmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte feminist sanat tarihi konusu cinsel farklılıklar kapsamında toplumsal değişikliklerin gerekliliğine işaret etmiştir.

Sanat tarihinde pek çok sanatçı birbirinden farklı üsluplar kullanmıştır. Ancak özellikle Avrupa sanatına bakıldığında çoğu sanatçı ortak bir temada buluşmuştur. Bu; kadın temasıdır. Kadınlar ele alındıkları dönemin esaslarına dayalı olmak üzere ev içi bir konumda annelik ya da eşlik gibi sorumluluklarını yerine getirirken gösterilmelerinin yanı sıra sanatçısının ya da resmi sipariş eden kişinin talebi üzerine cinsel bir özne olarak çıplak ve oldukça ürkek gösterilmiştir.

Sanat tarihinde ve özellikle resim sanatında kadının bulunduğu konumu göstermek, kökeni son derece eskiye dayanan bir konu olması sebebiyle büyük bir

süreci kapsar. İlkçağlarda başlayan kadın düşmanlığının çeşitli sentezlerle günümüze ulaşmış olması ve bu durumun ortadan kaldırılmasına yönelik yapılan çalışmalar en genel anlamıyla feminist düşünceyi oluşturmuştur.

Resim sanatında kadın kompozisyonlarına yer veren pek çok kadın sanatçı da vardır. Bu kadın sanatçıların çoğu, sanatçı baba veya eş avantajına sahiptir ki ancak bu şekilde yeteneklerini koruyabilmişlerdir. Kadınların sanatta kendi konumlarına yer verişleri annelik temalarını içerisinde barındırsa da daha çok güçlü kadın kompozisyonları ile karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında erkek sanatçılar gibi gündelik yaşam, natürmort ve otoportre alanında eser vererek başarılı örnekler ortaya koymuşlardır.

Feminist sanatın öncelikli amacı kadının sosyal yaşamda erkeklerle eşit bir konumda yer alması olsa da bunun aksi olan önyargılı ve cinsiyetçi düşünce kadını daima nesneleştirmiş ve yok saymıştır. Bu anlayışın ortadan kaldırılması için yapılması gereken ilk olarak cinsiyete dayalı biyolojik farklılıkların yetenek ya da statü farkına yol açmaması gerektiğini göstermektir.

Çalışmamın ana teması; kadın kompozisyonları ve feminist sanat tarihi kapsamında oluşsa da bu kompozisyonların ortaya çıkışındaki yanlış yargılar ve ortadan kaldırılması için yapılan çalışmalara da geniş bir ölçüde yer verilmiştir. Ayrıca Linda Nochlin'in sorduğu "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" sorusu çalışmamın pek çok bölümünde irdelenmiş olduğu gibi *Kadın Sanatçıların Başarı Öyküleri* ve *18. Yüzyıl Kadın Sanatçılar* bölümünde yer alan sanatçılar ile kadınların pek çok konuda başarısız olacağına dair eril önyargılar ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

1. Feminizm Nedir?

Feminizm kavramının sanatsal boyutuyla ele alınmadan önce geniş bir perspektifle irdelenme gerekliliği bu kavramın sıklıkla anlaşılmayan ve yanlış anlaşılan bir kavram olmasındandır. Feminizmin ne olup olmadığı çelişkisinin somut örneğini 1913 yılında İngiliz yazar ve eleştirmen olan Rebecca West vermiştir. West'e göre değersiz bir nesne kalıbından sıyrılarak dile getirdiği düşünceler doğrultusunda kişi feminist olarak nitelendirilmektedir.[1] Başka bir tanım ise İngiliz feminist ve yazar Virginia Woolf 'tan gelmektedir. Kadınlar açısından son derece etkileyici ve çarpıcı niteliklere sahip olan *"Kendine Ait Bir Oda"* kitabının yazarı olan Woolf, eserlerinde sıklıkla kadınların ötekileştirilme konularını ele almıştır. Yazar, feminist sözcüğünün kadınlara zaten doğuştan var olan hakların sonradan verilen bir çabayla kazanılmasını reddeder. Ona göre yaşama ve hayatını kazanma hakkı tüm insanlara verilmiş bir haktır. Bu doğrultuda feminizm kelimesi anlamsız ve yozlaşmış olarak görülmektedir.

Feminist sözcüğü İngiltere'de yaklaşık 1960 yılına kadar küçük düşürücü anlamlar ifade etmekteydi. Bu sebeple kadın hakları ile ilgili mücadelelere katılan hiçbir kadın kendini feminist olarak tanımlamadı. 1960-70 yıllarında yeniden örgütlenen kadınlar yürüttükleri harekete bu sebeple "Kadın Özgürlüğü" adını verdiler. Feminizm kelimesinin kullanılması, benimsenmesi ve geniş alanlara yayılması ise ancak o yıllarda mümkün oldu.

Feminizm kavramı 18. Yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkmış, Latince kadın anlamına gelen **"femine"** kelimesinden türetilmiştir. Bütün bu olumsuz yorumlamaların aksine en genel anlamıyla feminizm; kadınların eşit hak, eşit statü ve özgürlükleri için mücadele eden bir açılım olmuştur. Ancak bu düşünce eylemden ayrı bir alanda ele alınamaz. Ortaya çıkışından bugüne değin, kadınların toplumdaki yeri

[1] Margaret Walters, "Feminizm", *Dost Kitabevi Yayınları*, Çev. Hakan Gür, Ankara, 2005, s.7.

ve hakları için pek çok eylem yapılmıştır. Bu yüzden feminizm sadece bir öğreti olmakla kalmamış pek çok eylemi de içerisinde barındırmıştır.[2]

Günümüzde dahi bilindiğinin aksine feminizm kadını erkekten üstün tutmaz ya da erkekleri düşman olarak görmez, yalnızca eşitlikten yanadır. Bu tanıma en yakın görüş Amerikalı yazar ve kadın hakları savunucusu Bell Hooks 'tan gelmiştir. Ona göre de feminizmin ilk amacı cinsiyetçi anlayışı ortadan kaldırmak ve eşit bir dünya düzeni sağlamaktır.

1.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Cinsiyet kavramı yalnızca sahip olunan bir şey veya kişinin değişmez tanımı anlamlarına indirgenmemekle birlikte her şeyden önce bir sınıflama anlamına gelir ve bu sınıflamayı oluşturan ikilik kadın ve erkektir. "Cinsiyet" kişinin yaşamasını sağlayan ve bu bağlamda bedeni, kültürel kodlarla sararak yaşamı boyunca niteleyen bir normdur. [3]

Toplumsal cinsiyeti ele alan sosyal psikoloji bakış açısında cinsiyet yalnızca bir denek değişkeni olarak kabul görmüş ve kadınlarla erkekler arasındaki farklar bireysel olarak incelenmiştir. Zaman içerisinde değişime uğrayan bu düşünce doğrultusunda 1980'lerde kadın ile erkeğin sahip oldukları farklılıklar toplumsal olarak dikkate alınmaya ve incelenmeye başlanmıştır.

Kadın ile erkek arasında gözlemlenen farklılıklar biyolog ve hekimler tarafından ele alındığında erkeklerin lehine sonuçlar doğmuştur. Bu bağlamda kadın; sevecen, fedakâr, bağımlı, kıskanç gibi duygusal özelliklerle özümsenirken, erkek; güçlü, kendinden emin, koruyucu gibi sıfatlarla yüceltilmiştir. Toplum içindeki bu baskınlık durumu erkeğin kendini "insan olan" şeklinde tanımlamasına ve kadını da

---

[2] Andree Michel, "Feminizm*", İletişim Yayınları*, Çev. Şirin Tekeli, 1993, s.6.
[3] Judith Butler, "Bela Bedenler", *Pinhan Yayıncılık,* Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, İstanbul, 2014, s.9

erkek olmayışıyla önemsizleştirmesine ve nesneleştirmesine sebep olmuştur. Biyolojik olarak açıklanan bu cinsiyet farklılığı ve erkeğe doğuştan atfedilen güç, zaman içerisinde kadın haklarının sınırlanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Freud'un anatomi kaderdir ilkesinin biyoloji kaderdir ilkesine dönüşmesi sosyal eşitliğin mümkün olamayacağının sözsel ifadesi olarak yorumlanabilmektedir.

Feministler cinsiyetçiliği siyahilere ya da renkli derililere yapılan muameleyle bir tutmuştur. Çünkü bu noktada göz ardı edilemeyecek bir ayrımcı tutum söz konusu olmuştur. Feministlere göre ataerkil sistem ya da erkek egemenliği olarak adlandırılan tutum sıradan bir egemenliği barındırmaz. Bu aynı zamanda erkeklerin kendilerini birçok alanda kadınlardan yüksek bir konumda tutabilmek için kurumsal ve ideolojik imkânları üstü örtülü bir biçimde kullandıkları bir sistemdir.

Kadın ile erkeğin biyolojik ya da psikolojik bağlamlarda birbirlerinden farklı olması, birinin diğerinden daha üstün olduğu anlamına gelmemektedir. Nasıl ki bir köpeğin koku alma duyusu, bir kuşun uçabilmesi ile kıyaslanamazsa, sürece göre farklı mekanizmalar geliştiren kadın ve erkek özellikleri de üst ya da alt bir konumda değerlendirilmemelidir.

Kadın ve erkeğe toplum içinde farklı roller verilmiştir. Hiyerarşik yapı içerisinde daha yüksek statülü rollere sahip olan erkeğin kadından beklediği davranışlar da bu bağlamda değişim göstermiştir. Bu kalıplaşmış rollerin değişmesi durumunda kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farklılıkları da bir ölçüde ortadan kalkacaktır. Sosyal yapıda farklılık gösteren kadın ve erkek psikolojisi toplumun istediği görevler kapsamında değişim gösterir. Örneğin evli bir kadının ekonomik açıdan kocasına bağımlı olması onu hoşgörülü ve uysal olmaya zorlar. Eğer kadın evli değilse bile erkeğin tekelinde bulunan bir işkolunda çalışmaktadır ve bu durum da onu erkeğe bağımlı kılar. Birçok açıdan erkek dünyasına bağlı olan kadın erkeğin yaşadığı çoğu duygu durumuna maruz kalmıştır. Erkeği büyük ölçüde etkileyen bir savaş

durumu kadını da derinden sarsar. Dolayısıyla kadın erkeğin mecbur kaldığı durumlara yaşamı boyunca uyum sağlamak zorundadır. [4]

Cinsiyet ile ilgili kalıp yargıların süreç içerisinde bir değişim göstermemesinin yanı sıra çeşitli kültürlerde de büyük oranda benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Buna göre kadınlara yüklenen özelliklerin erkeklere yüklenenlerin aksine olumsuz oluşu, kadınların toplumsal beğenilirliklerinin düşük bir seviyede olduğunu göstermektedir. Bu durum kadının meslek seçiminden, seçilen meslekte yükselme şansına kadar pek çok konuyu etkilemiş ve toplumsal önemi yüksek olan pozisyonlarda (yöneticilik, başkanlık gibi) uygun görülmemesine sebep olmuştur. [5]

Cinsiyet ayrımının somut bir şekilde örneklendiği kitle iletişim araçları ve medya unsurunun etkilerinden kaçınmak oldukça zordur. Cinsiyet kalıp yargılarını sürdüren ve insanları bu yönde etkileyen kitle iletişim araçları sosyal öğrenme kuramı ile açıklanabilmektedir. Buna göre gözle görülen modeller; yetişkinler, özellikle de çocuklar ve gençler tarafından örnek alınarak taklit edilir. Özellikle televizyonda yayınlanan eğlence ve yarışma programlarında kadınlar ikincil rollerde yer almış ve genellikle güzellikleriyle programın izlenirliğini arttırmaları amaçlanmıştır. Bu programlarda kadınların zihinsel değil fiziksel özellikleriyle gösterilmesi televizyonda da erkek otoritesinin yadsınamaz varlığını göstermektedir. Bu genel örüntünün değişmemesi ve kadınların geleneksel bir anlayışla sunulması, kadınların zayıf konum ve statüde görülmesini normal kılar ve ne yazık ki bu durum gelecek kuşaklara da bu yönde aktarılır.

[4] Carl Gustav Jung, "Feminen: Dişiliğin Farklı Yüzleri", *Pinhan Yayıncılık*, Çev. Tuğrul Veli Soylu, 4. Basım, Eylül 2020, s.40.
[5] Zehra Y. Dökmen, "Toplumsal Cinsiyet-Sosyal Psikolojik Açıklamalar", *Remzi Kitabevi,* 2016, s. 82.

1.2.1. Toplumsal Cinsiyete Yönelik Kadın Hareketi ve Öncü Feministler

19. yüzyılın ikinci yarısında gerçek anlamdaki ilk kadın hareketi İngiltere'de, feminizm konusunda pek çok çalışmaya imza atmış olan Barbara Leigh Smith önderliğinde gerçekleşmiştir. Hareketin ilk toplantısı toplantının gerçekleştiği yer itibariyle **"Langham Place Bayanları"** [6]olarak bilinen bir grup dostunun çevresinde bir araya gelmiştir. Kadınların eğitim ve iş konusunda daha iyi olanaklar edinebilmesini sağlamayı amaçlayan grup; kadınsılık teriminin dar anlamına ve çeşitli geleneksel sınırlandırmalara büyük ölçüde tepki göstermiştir.

1837-1901 tarihlerini kapsayan Victoria döneminde kadınlar için erdem göstergesi olan hareketin uysallık hatta pasiflikle eşit tutulduğu görülmektedir. Hayatını sürdürebilmek için gelirini kendisi kazanmak zorunda olan bir kadın ise muhtemelen kısıtlı eğitimiyle az gelirli bir işe uygun görülmektedir. Ancak kendi yaşamını kazanan kadın kendini büyük ölçüde şanslı sayabilmektedir çünkü evliliğinden mutlu olmayan bir kadın için herhangi bir kurtuluş mümkün kılınamamıştır.

Victoria Dönemi'nin toplumu tasarlama şekli özellikle kadınlar üzerinde çeşitli ahlak dayatmalarına bağlı olmuştur. Victoria İngiltere'sindeki sanayileşme sürecinin beraberinde getirdiği ekonomik şartlar toplum yapısındaki çeşitli ayrımcılıklara ve adaletsizliğe sebep olmuştur. Alt sınıftaki yoksul insanlar ve işçi sınıfı birçok sıkıntıya maruz kalmış ve bu sıkıntılardan büyük ölçüde kadınlar da etkilenmiştir. Alt sınıf kadının asla elde edemeyeceği haklara sahip olanlar ise kraliçeden sonra en avantajlı sınıf sayılabilecek aristokrat sınıfa tabi olan kadınlardır. Ancak bu kadınların da kaderleri erkeklerin ekonomik ya da politik olarak nasıl kararlar aldığıyla ilgili olarak biçimlenmektedir. Pek çok ayrıcalığa sahip olan üst sınıf kadınlar boş vakitlerini genel olarak müzikallere ve yemek partilerine katılmakla

[6] Margaret Walters, "a.g.e", s.83.

değerlendirmektedir. Kırsal yaşamı ise ancak okudukları romanlardan öğrenen kadınlar yaşadıkları bu lüks ortamı babaları ya da zengin eşleri sayesinde elde etmelerine karşın politik ve sosyal hayatta da belirli bir güce sahip olmuştur. Bu güç erkeklerin izin verdiği takdirde şekillenmiş olsa da dönemin kabullenilmiş zihniyeti doğrultusunda hiçbir kadın bunu olumsuz karşılamamış ve bir hak arayışına girmemiştir.

Victoria döneminde hak arayanlar; eve hapsedilen, oy hakkı gibi önemli birçok haktan mahrum bırakılan, erkekler gibi yüksek statülü görevlerde ve erkeğin egemen olduğu mecliste yer almak isteyen orta sınıf kadınları olmuştur. Kadınların bu hak arayışında karşılaştığı yegâne sorun ise o dönemin kadınlıkla eşleşen özelliğinin evcimenlik olmasıdır. Bu zihniyete göre kadınlar için iki rol benimsenmiştir; bunlardan ilki, ev hayatındaki sorumluluklarını yerine getirip "iffetli kadın" olmak, diğeri ise bunları reddedip başka bir yaşam tarzına yönelerek "kötü kadın" olarak nitelenmektir.

Zamanla değişen sosyal yapı eğlenceler ve düzenlenen partiler doğrultusunda orta sınıf kadını eve hapsedilmekten bir nebze kurtarılmıştır ancak artık dışarı çıkabilen bu kadınların yine de özgür olabilmeleri söz konusu değildir çünkü uymaları gereken çeşitli ahlak ve görgü kuralları bulunmaktadır.

Çalışma alanlarının yalnızca evlilik, patronlarının ise kocaları oluşu kadınları itiraz etme noktasına getirmiş ve 1840 yılının sonlarına doğru kadınların ilk örgütlenme hareketleri başlamıştır. Bu hareket kapsamında kadın yazarların sayısının artması, kadınlara bilimsel konularda çalışma yetkisi verilmesi dönemin zihniyeti açısından bakıldığında azımsanacak türden değildir. Ancak yasal yenilemelerin yetersiz kalması birçok alanda yeterli eşitliğin sağlanabilmesinin önüne geçmiştir.

Orta sınıf kadınlarının başlattığı bu hak arayışına en büyük destek oldukça zor çalışma şartlarında, emeğinin karşılığını alamadan ve cinsiyetleri yüzünden sürekli sömürülen emekçi kadınlardan gelmiştir. Ütücülük, çamaşırcılık, hizmetçilik gibi yine

kadının yapabileceklerinin ev işleri gibi dar bir alana sıkıştırıldığı bu meslekler; uzun çalışma saatlerini ve çok az bir ücreti kapsamıştır. Kadınları oldukça zorlayan bu koşullar, aynı şekilde maden ocaklarında çalışan kadınları da harekete geçirmiş ve bunların yanı sıra birçok hakarete maruz kalmaları sonucunda çeşitli grevler gerçekleşmiştir.

Victoria dönemindeki bu adaletsiz toplum düzeninde, kadın hangi sınıftan olursa olsun hiç şüphesiz cinsiyetçi bir ayrımcılığa maruz kalmıştır. Aristokrat sınıf kadınları çalışma hakkından mahrum bırakılırken, orta sınıf kadın bu hak için büyük ölçüde mücadele etmiştir. Bu iki sınıfın aksine yoksul ve emekçi kadınlar ise çalışma hakkına sahip olmuştur ancak bu işlerde emeklerinin karşılığını alamamaları, zorlu çalışma şartları ve maruz kaldıkları cinsel istismar gibi durumlar hem sınıfsal hem de cinsiyetten kaynaklı bir sömürülmeyi gözler önüne sermiştir.

Victoria döneminde söz konusu olan bu ayrımcı bakış açısının somut örneklerini **"Bronte Kardeşler"** ismiyle anılan Charlotte Bronte, Emily Bronte ve Anne Bronte eserlerinde ustaca irdelemişlerdir. Yaşadıkları aile içi durumlar doğrultusunda diğer çağdaşı kadınların aksine bu kız kardeşler meslek edinme girişimlerinde bulunmuş, yaratıcılıklarını kullanarak günümüzde dahi pek çok açıdan örneğine rastlanmayan eserleri zorlu koşullara rağmen ortaya koymuşlardır. Bu başarılı kadınların aksine erkek kardeşleri Patrick Branwell Bronte gölgede kalmış ve bazı kötü alışkanlıkları sebebiyle ailede utanç kaynağı olarak anılmıştır. Ressam ve yazar olan Branwell, 1834 yılında yapmış olduğu aile portresinden kendisini silerek aile içi konumunu yansıtmak için uygun bir metafor kullanmıştır.



Resim 1: Patrick Branwell Bronte, *"Bronte Kız Kardeşler, (Anne Bronte, Emily Bronte, Charlotte Bronte)"*, 1834, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,2x74,6, Ulusal Portre Galerisi, Londra.[7]

Charlotte Bronte 'nin 1847 yılında yayımladığı **"Jane Eyre"** isimli roman İngiliz edebiyatının en ünlü romanı olarak bilinmektedir. 19. Yüzyıl yazarları açısından evliliğin ayrımcı bakış açısını irdelemek için uygun bir tema oluşu, Bronte 'nin farklı sınıftan iki kişinin aşkını anlatan bu romanı yazmasında önemli bir rol oynar. Romana adını veren Jane adındaki kadın karakterin Mr. Rochester'la yaşadığı aşk ilişkisinin erkeğin sakatlanıp kadına muhtaçlığı ile mutlu sona ulaşması Gotik bir melodram örneği olmuştur.

[7] Resim 1: Erişim: (12.03.2022): https://tr.wikiquote.org/wiki/Dosya:The_Bront%C3%AB_Sisters_by_Patrick_Branwell_Bront%C3%AB.jpg

Charlotte Bronte kadın yazarların ikinci sınıf bir muameleye maruz kaldığı Victoria döneminde cinsiyetini gizlemek için eserini Currer takma adını kullanarak yayınlamıştır. Elde ettiği başarı ile romantizm akımının en önemli örneklerinden birini vermiş ve dönemin kalıplaşmış önyargılarına cesurca meydan okumuştur. Ayrıca kitabında Jane karakteri ile evlenmek isteyen kişinin, kadın onunla evlenmediği takdirde ömür boyu sıkıntı yaşayacağını, bir kâfirden farksız olacağını[8] söylemesi de yazarın o dönemdeki erkek bakış açısını yansıttığı bir örnektir. Feminist tutumun Jane Eyre karakterinde açık bir şekilde sunulması, erkek üstünlüğü ile verilen mücadeleyi okuyucuya büyük oranda hissettirmektedir. Bunun yanı sıra Bronte, toplumdaki dini baskıyı, sınıf ayrımının oluşturduğu güçlükleri ve dönemin kadın ahlakı üzerine kurulu anlayışını oldukça gerçek bir biçimde aktarmıştır.

İngiliz edebiyatının önemli eserlerinden bir diğerini ise Charlotte 'un kardeşi Emily Bronte vermiştir. Aynı zamanda şair olan Emily Bronte de **"Uğultulu Tepeler"** isimli tek romanını kendi ismiyle değil Ellis Bell mahlası ile yayımlamıştır. Kardeşi öldükten sonra Charlotte Bronte, Emily 'nin gerçek ismiyle eseri ikinci baskısı ile tekrar yayımlamıştır. Charlotte bunu yapma sebebini kardeşinin eserinin ön sözünde kadın yazarlara olan önyargı ile bağdaştırmıştır. Diğer sebep ise uzun bir süre boyunca bu kız kardeşlerin eserlerinin kendilerinin değil erkek kardeşleri Branwell Bronte' nin kaleminden çıkmış olduğuna dair görüşlerin bulunmasıdır.

Emily Bronte' nin eseri Jane Eyre kadar feminist bir yaklaşımla kaleme alınmış olmamasına karşın, 19. Yüzyıl başlarında İngiltere'de yaşanan imkânsız bir aşkı anlatır. Bu imkânsız aşkın "yaşanmayan bir cinsellik" temasında kurgulanması yazarın realist ve tutkulu bir anlatım benimsemesinde öncü olmuştur.

Bronte kardeşlerin en küçüğü olan Anne Bronte ise ilk romanı **Agnes Gray**' i 1847 yılında yayımlayarak büyük beğeni toplamıştır. Eserleri İngiliz Edebiyatı' nın klasikleri haline gelen Anne Bronte' nin, ablalarını model alarak yazar ve şair olmaya yönlendiği düşünülmektedir. Agnes Gray isimli eser Victoria İngiltere'sinde bir

[8] Charlotte Bronte, "Jane Eyre", *Engin Yayıncılık*, Çev. Nihal Yeğinobalı, İstanbul 2004, s.521.

mürebbiyenin sınıfsal ayrım ile mücadelesini konu almaktadır. Kardeşlerine göre daha naif bir üslup kullanan Anne Bronte, ayrıca romanında kendi hayatından örneklemeler de kullanmıştır.

Bronte Kardeşler ilk şiir kitaplarını isimlerinin baş harflerine göre aldıkları takma isimler ile Currer (Charlotte), Ellis (Emily), Acton (Anne), yayımlamış ve ardından kaleme aldıkları romanları da bu mahlaslarla yayımlanmıştır. Bunun sebebi daha önce belirtildiği üzere dönemin yanlı bakış açısı ve kadının başarısız olduğunu düşünen eril tutum olmuştur. Ancak günümüzde dahi kadın yazarların gerçek isimlerini saklama gereksinimleri ile karşılaşılmaktadır. Bunun en yakın örneği ünlü fantastik roman Harry Potter' ın yaratıcısı İngiliz yazar Joanne Kathleen Rowling' in kitaplarında adının tamamını vermeyerek JK harfleri ile yayımlamasında görülmektedir. Rowling' in cinsiyet gözetmeksizin herkese hitap edebilmek amacıyla adını sakladığı düşünülmektedir. Ancak yazar hem toplumun kadında yaratmış olduğu özgüvensiz tutuma maruz kalarak başarısız olacağını düşündüğü için, hem de eski kocasından korktuğu için kitaplarında adını saklamış, daha sonra bu hislerden uzaklaşarak kimliğini açıklamıştır.

Bronte Kardeşler başarılı hikâyelerine karşın kısa bir hayat sürmüşlerdir. Bu kısa hayatlarına karşın elde ettikleri başarılar ile günümüzde dahi mücadelelerini devam ettiren kadın yazarlara ve hakkını arayan emekçi kadınlara umut olmaya devam etmektedirler. Charlotte Bronte 'nin Jane Eyre' ı uysallığı şiddetten üstün gören bakış açısıyla, bir kadının ondan beklenen şeyden fazlasını yapmak istemesini reddeden toplum zihniyetine gösterdiği tepkiyle feminist tutumu yansıtan öncü örneklerden biri olmuştur ve günümüzde dahi bu çerçevede kadınlara yol göstermektedir.

Bu çerçevede durumu ilginç kılan nokta başarılı eserler ortaya koyan kadın yazarların bile gelişim aşamasında olan feminizmden sıklıkla uzak durmasıdır. Victoria döneminin en ünlü yazarlarından olan Mary Ann Evans (takma adıyla George Eliot) 19. Yüzyılda öncü bir feminist ve kadın hakları aktivisti olan Barbara Leight

Smith'in yakın dostu ve destekleyicisi olmasına karşın kadınların erkeklerin uygun gördüğü çerçevede yaşaması gerektiğini düşünmüştür.

Barbara Leigh Smith' in babası tarafından okumaya yönlendirilmesi ve sık sık seyahat etmesini sağlaması Smith'in eğitimle ilgilenen kadınlarla tanışmasını sağlamıştır. Ayrıca yaptığı seyahatlerden birinde Seneca Falls'da kölelik karşıtı harekette ve kadın hakları ile ilgili eylem kampanyalarında bulunan Lucretia Mott'la tanışması yönleneceği konuları şekillendirmiştir. Leigh Smith'in üzerinde durduğu konular genel olarak evli kadınların yasalar karşısındaki statüsü ve kadınlara sağlanması gereken eğitim ile ilgili olmuştur. 1854 yıllarında çıkarmış olduğu *A Brief Summary in Plain Language of the Most Important Laws of England Concerning Women (İngiltere'nin Kadınlarla İlgili En Önemli Yasalarının Sade Bir Dille Kısa Bir Özeti)* isimli kitabında bekâr kadınların sınırlandırıldığı çeşitli konuları ele almıştır. Bunun dışında evli kadınların maruz kaldığı, kadının evlendikten sonra ancak kocasının varlığıyla var olabilmesi ve evlilik anlaşması gibi konuları irdelemiştir. Kitabın yayınlandıktan ve geniş kitlelere ulaşmasından bir yıl sonra, Leigh Smith ve onunla aynı fikri paylaşan kadınlar **Evli Kadınlar Komitesi**'ni (İngiltere'nin ilk örgütlü feminist grubu) kurmuştur. Örgütün çalışmaları kapsamında çeşitli yenilikler için yaklaşık 2,400 imza toplanmış ve bu doğrultuda kadınlar maddi açıdan daha eşit bir sürece girmişlerdir. Ancak ne yazık ki bu değişiklik kadın hakları konusunda radikal bir düzeyde olmamıştır.

Smith'in kadın hakları çerçevesinde yaptığı çalışmalar bununla sınırlı kalmamış, aynı zamanda ilk kez *English Women's Journal* 'da *(İngiliz Kadının Günlüğü)* bir makale yazarak orta sınıf kadından beklenilen yanlış sorumlulukları irdelemiştir. Bir kadının hayattaki tek amacının çocuğuna ve eşine bakmak olduğu düşüncesini şiddetle reddeden Smith, hem hükümdar hem de bir anne olan Kraliçe Victoria'dan dahi çeşitli taleplerde bulunmuştur.

Kadın hakları ile ilgili yürütülen kampanyaların en etkin olanlarından biri 19. Yüzyılın ikinci yarısında, cinsiyete dayalı kalıplaşmış yargıları ortadan kaldırma

amacıyla gerçekleştirilen Bulaşıcı Hastalıklar Yasaları karşıtı protestodur. İlk olarak 1864'te kabul edilen yasanın içeriğinde polislerin bedenleriyle para kazandıkları düşüncesine kapıldıkları her kadına kötü bir muameleyle yaklaşmaları ve bu kadınları hastaneye kapatma yetkisine sahip olmaları vardır. Yaklaşık 5 yıl sonra 1869'lara gelindiğinde bu yasanın iptali için Kadınlar Ulusal Derneği kurulmuş ve çok sayıda seçkin kadın yasanın ortadan kaldırılmasını desteklemiştir.

Kadınların karşısında durdukları bu eşitsizlikler belirli çalışmalar ve kampanyalar çerçevesinde gelişme göstermiştir. 19. Yüzyıl boyunca başta kadınlar olmak üzere birkaç erkek destekçi özellikle kadınların oy haklarını savunmuş ve bu durum 20. Yüzyılda iki dalga olarak ön plana çıkmıştır. Özellikle 19. Yüzyılda şekillenen kadınların talep ettiği reform hareketi eşitlik beklentisi bağlamında ele alınsa da feminist tartışmayı oluşturacak farklı anlayışlar da mevcuttur. Örneğin 16. Yüzyıl'da yaşamış olan İngiliz yazar Jane Anger üstünlük meselesini çok başka bir noktadan ele almıştır. Kadının üstünlüğü konusunda ısrar eden Anger, bu düşüncesini yaratılıştan örnek vererek Havva'nın Âdem'den üstün olduğunu savunur. Havva'nın Âdem'den sonra yaratılması yani ikinci insan oluşu onu kusurları giderilmiş kılar. Âdem çamurdan yapılmışken tanrı Havva'yı onun etinden daha saf yaratmıştır ve bu da kadının erkeğe göre ne kadar kusursuz olduğunu gösterir. Bu düşünceye karşıt görüş olarak ise erkeğin kadından önce yaratılması ve kadının erkek sayesinde hayat bulması erkeğin her şekilde üstün olduğu düşünceleri ileri sürülmüştür.

Erkeklere karşı katı ve olumsuz tavırlar sergileyen bir diğer yazar ise gerçek feministlerin başında yer alan ve ilk İngiliz yazar olan Mary Astell' dır. Astell yaşamı boyunca kendisini diğer tüm kadınlarla aynı düzeyde görmüş ve onlarla aynı duyguları paylaşarak sorunlarını ele almıştır. Erkeklere yönelik sert bakış açısı kadın okuyucularının hoşuna gitse de Astell' ın feminizme en büyük katkısı kadınların bakış açılarını değiştirmelerine yönelik verdiği çabadır. Kadınların ilk olarak kendilerini ciddiye almaları gerektiğini savunur ve bir kadının kendi düşüncelerine güvenmesi, yeteneklerini geliştirip kendini eğitmesi yönündeki yazılarında kişisel tercih yapmada ikna edici bir rol oynamıştır.

İngiliz yazar, filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wollstonecraft da kadınların maruz kaldıkları haksızlıkları hiddetli bir şekilde ele alan ilk kadın yazarlardan biri olmuştur. Ona göre erkeklerin kadınlara karşı sergiledikleri övgü yalnızca bir kadının olduğu konumda kalmasını sağlama amacı taşır ve erkeklerin kadınlık algısı sadece kendi isteklerini en iyi şekilde yerine getiren kişi şeklindedir.

Wollstonecraft' a göre, kadınlık denilen şey bebeklikten itibaren kişiye dayatılan bir oluşumdur ve yıllarca bu dayatmalara maruz kalan kişinin ona öğretildiği şekilde davranmaktan başka çaresi yoktur. Bu ne yazık ki kadınların kendilerini daha alt bir konumda kabullenmesi demektir. Ancak yoksul bir kişinin yaratılış itibariyle bilgisiz olmayacağı gibi, kadın doğan bir kişi de doğal açıdan aşağı bir konumda değildir.

Wollstonecraft' ın ölümü sebebiyle yarım kalan romanı *Maria: Or the Wrongs of Women (Maria: Ya da Kadınların Yanlışları)* yazarın kadınlar için hissettiği ve paylaştığı duyguları ifade etmektedir. Romandaki kadın karakterin malını çalmak isteyen kötü kalpli kocası tarafından akıl hastanesine kapatılması ile Wollstonecraft, dünyanın bir hapishane kadınların ise birer köle olduğu temasını vermektedir. [9]

Wollstonecraft yaşamı boyunca kadınların seslerini yükseltmeleri, kendi hikâyelerini anlatmaları ve haksızlığa uğradıklarında bununla savaşmaları gerektiğini savunmuştur. Kitabındaki kadın karaktere mutlu bir son tasarlayamamış ve kendi hayatında da kısa bir mutluluğa sahip olmuştur. Çocuğunu doğururken ölen Wollstonecraft' ın kızına kendi adı verilmiş, büyüdüğünde şair Percy Shelley ile evlenen Mary annesi gibi başarılı bir yazar olarak günümüzde film haline gelen ve oldukça beğenilen Frankenstein romanını yazmıştır.

[9] Margaret Walters, "a.g.e", s. 59.

1.3. Modern Feminizm ve Flora Tristan

Kadın haklarını savunan feministler çerçevesinde en öne çıkan isimlerden biri modern feminizmin kurucuları arasında olması sebebiyle Fransız yazar Flora Tristan' dır. 7 Nisan 1803'te Bordeux'ta doğan Flora Tristan aynı zamanda Post Empresyonist ressam Paul Gauguin' in anneannesidir. Küçük burjuva bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiş ve babasının ölümünün ardından, Fransa'nın o dönemde İspanya'da yapılmış dinsel evlilikleri ciddiye almaması sebebiyle babasının mirasından hak talep edemeyerek annesi ile birlikte maddi açıdan zorlu bir sürece gimiştir. Geçimini sağlamak amacıyla gravür atölyesinde çalışmaya başlamış ve henüz on yedi yaşındayken patronu ile evlendirilmiştir. Bu evlilikten iki çocuğu olan Tristan, üçüncü çocuğuna hamileyken kocasının şiddet ve tacizlerine dayanamayarak Paris dışına kaçmıştır. Bu süreçte kendi çektiği sıkıntılar dolayısıyla özellikle kadınların boşanma hakkı talep edebilmesi gerektiğini savunmuştur. Ailesinin evliliğini bitirme kararını onaylamaması, Tristan' ın maddi ve manevi olarak oldukça zor bir süreç yaşamasına sebep olmuş ayrıca o dönemde kadınların tek başına seyahat etmeleri yanlış bulunduğu için yaptığı yolculuklarda pek çok sıkıntı çekmiştir.

Flora Tristan, Peru'ya yaptığı yolculuk sürecinde kendi yaşadığı zorlukları yaşayan pek çok kadın olduğunu fark etmiş ve bunun üzerine yaşadığı zorlu deneyimleri ve kocasından gördüğü muameleyi hiçbir şey saklamadan başkalarıyla paylaşma ihtiyacı duyarak *Pérégrination's d'une Paria (Bir Paryanın Yolculuları, 1837)* adlı kitabı yazmıştır. Samimi bir dille ele aldığı eser, onunla aynı deneyimleri yaşamış olan kadınlar tarafından büyük ilgi görmüş ve dolayısıyla Tristan Peru'daki kadın haklarının bir simgesi olmuştur. Kitabının onun için bir dönüm noktası olmasının en önemli sebebi evli kadınların kocaları tarafından maruz kaldıkları baskıyı cesurca ele alan ilk kadınlardan biri olmasıdır.

Halkın yaşadığı zorlu koşullar onun sosyalizme yönelmesine sebep olmuş ve bu doğrultuda edebi kariyeri Tristan' ı tatmin etmemiştir. Döneminin sosyalistleri ile iletişim kurarak işverenlerden makul çalışma saatleri talebinde bulunmuştur.

Londra'ya gidişinde genelevleri ve işçilerin yaşam koşullarını yakından incelemiştir. 1840 yılında yazdığı *Promenades dans Londres (Londra'da Gezintiler)* isimli kitabında Fransa'daki sanayileşmenin Londra'nın trajik sonla şekillenebileceğini ön görmüş ve kitabı doğrudan işçi sınıfa hitap etmiştir. Tristan' ın bu bağlamda üzerinde ısrarla durduğu konu, bir kişinin sürekli aynı şeyi yaparak köreleceği gerçeğidir ve insanları adeta birer makine haline getiren düzene tepki gösterir.[10]

Flora Tristan' ın sosyalist kişiliği aynı zamanda onun feminizme olan bakış açısını da yansıtmaktadır. Üzerinde durduğu konuların en genel kapsamda eşitsizlik üzerine şekillenmesi, kadınların da toplum düzeninde ikincil bir konumda yer alması ve ekonomik eşitsizliklere maruz kalması bu çerçevede Tristan' ı öncü bir feminist kılmıştır. İnsanların birlik ve beraberlik kurabilmesi için tek yolun kadın ve erkek arasında bir eşitlik kurmak olduğunu düşünmüş ve çalışmalarına bu noktada yön vermiştir.

Flora Tristan son olarak 1843 yılında *L'Union Ouvriére (İşçi Birliği)* isimli bir kitapçık yayımlamış ancak yayımcılar bu kitabı basmak istememiştir. Bunun üzerine ünlü kişilerin, kendisiyle aynı fikirde bulunan yazarların, aristokrat ve işçi sınıfının içinde bulunduğu her kesimden oluşan kalabalık bir grubun sağladığı maddi destekle kitap basılmıştır. Kitapta işçilerin, kadınların, çocukların ve yaşlıların çeşitli haklara erişebilmesinin gerekliliğini vurgulamış ve bu hayalini geniş kitlelere ulaştırmak için tüm gücüyle Fransa'yı dolaşmıştır. İşçi sınıfının özgürlüğe ulaşması için kadınların özgürlüğe ulaşması gerektiğini, ikisinin birbirinden ayrı konular olmadığını dile getirmiştir.

Flora Tristan 1844 yılında tifüs hastalığından hayatını kaybetmiştir. Yaşamı boyunca işçi sınıfına verdiği destekler pek çok kişiyi harekete geçirmiş ve Tristan 1848 Devrimi'ni göremese de İşçiler onu unutmayarak Bordeaux'da yer alan mezarına bir anıt dikmiştir. Flora Tristan şiddet yanlısı olmayı her zaman reddetmiş, kelimelerin

[10] Marie M. Collins and Sylvie Weil-Sayre, "Flora Tristan: Forgotten Feminist and Socialist", *Nineteenth-Century French Studies,* vol. 1, no. 4, 1973, pp.229-234.

birer eylem olduklarını söyleyerek insanların nefretle değil kardeşlikle pek çok sorunun üstesinden gelebileceğini savunmuştur. Ayrıca işçilerin örgütlenmesini ve ancak birlik oldukları zaman güçlü olabilecekleri söyleyen ilk sosyalist olmuştur.

Tristan' a göre en kötü muameleyi görmüş ve ezilmiş erkek bile kendinde bir başkasını ezebilecek gücü bulur. Bu ezilen güç daima en alt sınıf (proleter) olan kadındır. Yanlış yasaların ve kalıplaşmış ön yargıların ortadan kaldırabilmesinin ancak bunlarla savaşıldığı takdirde gerçekleşeceğini söyler ve çözümü beraberce savaşmakta görür.

Eşitlik konusunu ve kölelik karşıtı anlayışı benimseyen, bununla ilgili çalışmalar yapan kadınlar yukarıda verilen örneklerle sınırlı değildir. Aydınlanma döneminin öne çıkan isimlerinden biri olan Olympe de Gouges, kadın hakları konusunu derinlemesine düşünen ilk kadın yazarlardandır.

1748-1793 yılları arasında yaşamış olan Gouges, özellikle evlilik konusu üzerine yazılar yazmış ve toplumsal sorunları romanlarında sık sık ele almıştır. Olympe de Gouges, Avrupa ve dünya tarihinde bir dönüm noktası kabul edilen Fransız devriminde aktif bir role sahip olmuştur. Flora Tristan gibi o da kölelerin özgürleştirilmesini savunmuş bunun yanı sıra maddi eşitsizliği ve yoksulluk konularını ele almıştır. Feminizmin ana temasını oluşturan kadın-erkek eşitliği konusunu *Kadının ve Kadın Yurttaşın Hakları Bildirisi* isimli yapıtını, erkeklerle ilgili olan bildiriye bir tepki olarak yayınlamış ve cinsiyet eşitsizliğine tepkisini ortaya koymuştur.

Olympe de Gouges kitabında hem kadınları harekete geçirecek, hem de erkeklerin ayrımcı bakış açısını sorgulatacak noktalara özenle değinmiştir. Kadınların haklarını elde edebilmek için kendilerini savunmaları gerektiğini, insanın özgür oluşunun ancak bunu istemesi ve bunun için savaşması doğrultusunda gerçekleşeceğini belirtmiştir.

Ölüm cezasına tepki gösteren Gouges, kadınları idam sehpasına çıkartacak bir hak varsa, kürsüye çıkaracak bir hak da olmalıdır demiştir.[11] Erkekleri doğrudan eleştiren ve onlara adil olma kapasitelerinin bulunup bulunmadığını cesurca soran Gouges bu düşünceleri sebebiyle tutuklanmış, ardından 3 Kasım 1793'te giyotin cezasına çarptırılarak idam edilmiştir.

1.3.1. Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir 9 Ocak 1908 yılında Paris'te doğmuştur. Birçok farklı alanda (felsefe, politik ve sosyal deneme, biyografi) eser ortaya koymuş ancak en önemli eseri feminist bakış açısını içinde açıkça barındıran *İkinci Cinsiyet* isimli eseri olmuştur. Beauvoir kadını erkeğin yokluğunda bir hiç olarak gören, rasyonelliği erkeğe duygusallığı ise kadına yükleyen cinsiyetçi bakış açısına feminist duruşuyla ve çalışmalarıyla daima karşı gelmiştir.

Simone de Beauvoir kadının özellikle "öteki" olarak nitelenmesi sorununu derinlemesine araştırır ve bulduğu cevapla birlikte feminizmde önemli bir temel oluşturur. Ona göre kadını ve erkeği saran sembolik kodlar, her toplumda uzlaşılamaz bir zıtlık diyalektiğine dayanır.[12] Erkeğin kültürle, kadının ise doğayla nitelendirilmesi oldukça eşitsiz bir toplum düzeni yaratır. Bu anlayışa göre doğaya egemen olan kültür, insan ilişkilerinde erkeği kadına egemen kılmaktadır. Ataerkil anlayışın benimsendiği kültürlerde erkek olumlu şekilde değerlendirilirken kadın olumsuz, sonuç itibariyle de öteki sıfatlarını almıştır.[13] Beauvoir' in kitabı en genel itibariyle kadınlığın ve ona yüklenen sorumlulukların sonradan toplumun ona dayattığı doğrultuda şekillendiği üzerinedir. Öte yandan Gouges işçi sınıfı ya da köleler gibi baskı altında yaşayan

[11] Olympe de Gouges, "Kadın Uyan! Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirisi", Kırmızı Kedi Yayınevi, 1. Basım, 2019, s.41
[12] Filiz Bayoğlu, "Simone de Beauvoir: Öteki Olarak Kadın", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 2010, Sayı: 15, s.71-78.
[13] Josephine Donovan, "Feminist Teori", *İletişim Yayınları*, Çev. Aksu Bora-Fevziye Sayılan-Meltem Ağduk Gevrek, İstanbul 2005, s.232.

insanların kadınlar ile aynı noktada ele alınmasına karşı çıkar. Çünkü ona göre kadınlar çeşitli efsanelere dayanan bu ezilmişlik duygusunu bir noktada kabullenmiştir.

Tarih boyunca erkekler somut güçleri ellerinde tutarak, kadına birine bağımlı olma duygusunun daha rahat olduğunu aşılamıştır. Kadınların zararına olan yasalarla birlikte kadın en somut şekilde öteki haline gelmiş ve bu durum hem erkekler hem de onların yarattığı toplum ahlakına uygun düşmüştür. Beauvoir, kadın davranışlarını incelerken kadının toplumun dayattığı roller kapsamıyla ilişkili olarak düşünce eyleminden çok düş kurma eyleminde bulunduğunu öne sürer. Çünkü düşlemek büyük ölçüde düşüncenin yarattığı eylem sonucundan kaçmak demektir ve daha kolay bir yoldur. Bu kolay yol, kadını toplumda etkisiz bir nesne haline getirir. Erkeğin varoluşundan itibaren bir şeyler yaratması, kadının ancak bu yaratımı devam ettirmesi onu yeni bir şey ortaya koymaktan mahrum bırakır. Bu bağlamda erkeğin egemen oluşu bedensel farklılıklardan değil, ortaya koyduğu eylemlerin onu bir özne haline getirmesindendir.

Beauvoir kadınların özgürleşmesi konusunu toplumun özgürleşmesi olarak görmüş ve aydın bir toplum düzenine ancak bu şekilde erişileceğini savunmuştur. Kadınların toplumda etkin rol aldıkları müddetçe gerçekleşecek olan özgürlük durumu ilk olarak ekonomik yaşamla sağlanabilmektedir. Bir kadının kendi parasını kazanabilmesi, onu diğer alanlarda da bağımsız kılar. Eğitim almak, sanat, bilim ya da bunlar gibi alanlarda varlık gösterebilmek için yapılması gereken şey iş imkânlarının arttırılmasıdır. Bu bağlamda bakıldığında kadınlar ancak %26 gibi bir oranda iş olanağı elde etmektedir. Erkeklerin uzun süredir elinde olan iş imkânlarını kadınlarla paylaşmayacakları aşikârdır. Bu sebeple de erkeklere göre kadınları çalışma düşüncesinden uzaklaştırmak ve bunun kötü bir fikir olduğunu aşılamak gerekir. Daha farklı bir toplum yapısı veya herhangi bir iş dağılımı için çalışana ihtiyaç duyulması durumunda, hiç şüphesiz çalışan kadının daha çekici, ilginç ya da güzel olduğuna dair ideolojiler yaratılacaktır. Bu da gösteriyor ki toplumun ya da erkeğin sahip olduğu imkânlar dâhilinde gelişen düşünceler, bunu kabullenmeye mecbur bırakılan öteki olarak nitelendirilen kadına dayatılır. Tarih boyunca köle ya da nesne olarak

önemsizleştirilerek baskı altında bırakılan kadın mutlaka ki bunu kabul edecektir. Beauvoir' e göre kadın özgürlüğü ve doyumu ancak kendisinin yaratıcı planları ve özne olmayı seçme isteğiyle sağlanacaktır. Kadınlar bu noktada ilk olarak yaratıcılıkları ve eleştirel düşüncelerini geliştirmelidir. [14]

Simone de Beauvoir' in bütün çalışmalarının amacı ve felsefesi eşitlik üzerine olmuştur. Kadın ve erkek arasında bir fark gözetmemek mümkün değildir ancak bu farklılıklar bir cinsi diğerinden üstün tutmaya sebep olmamalıdır. Yalnızca iki farklı cinsiyet birbirine göre ötekidir. Beauvoir' in feminizme en büyük katkısı kadının hem kültürel hem de politik anlamda toplumda yer alması gereken statüyü irdelemesi ve bunu engelleyen faktörleri ortaya koymasıdır. Her ne kadar kadınların çeşitli tabuları yıkmak için savaş verdiği söylense de, kadın dünyasında yetiştirilen kadın en bariz örnekle, evlendiğinde kocasının boyunduruğuna girmektedir.

Hayatı boyunca çocuk sahibi olmayan ve bu açıdan hem kadın hem de erkekler tarafından eksik olduğuna dair eleştiriler alan Beauvoir bu durumun kadınlara dayatılmış bir zorunluluk olarak gören anlayışa da tepki göstermiştir. Kişi yalnızca bir şey isteyip elde edemediği takdirde eksik olabilir. Çocuk istemeyen ya da evlenmeyen bir kadının, kadın ya da insan olmaktan uzaklaştırılması oldukça yanlış bir bakış açısıdır.

Simone de Beauvoir İkinci Cins kitabının yayınlanışının ardından kadınlarla ilgili köklü değişimler yaşanacağına inanarak bir gün kitabının modasının geçmesini dilemiştir. Durumun ne yazık ki böyle sonuçlanmadığı, eşitliğe dayanan feminizmin modasının geçtiğini görmesi üzerine büyük hayal kırıklığına uğramıştır. Ancak yine de vefatına kadar (1986) kadınların kendi benliklerini bulabilmek için altında ezildikleri taşlardan kurtulmaları ayrıca özgürlük ve eşitlik isteğinden vazgeçmemeleri gerektiğini savunmuştur.

[14] Simone de Beauvoir, "Denemeler", *Payel Yayınları*, Çev. Asım Bezirci, 4. Baskı, İstanbul 1989, s.20.

Feminizm kavramının irdelenme konusu öncelikli olarak ne olduğunun öğrenilmesi doğrultusunda ele alınmıştır. Çeşitli feminist yazarlar ve kadın hakları savunucuları her ne kadar bu konuyu kendi düşünceleriyle ele aldıklarında bazı fikir ayrılıklarına düşseler de ortak payda olan konu daima kadın-erkek eşitliği üzerine olmuştur. Kadınların oy kullanma hakkını parlamentoda savunan ilk kişi olan İngiliz filozof, ekonomist ve devlet adamı John Stuart Mill de kadın özgürlüğü konusunda bir kitap yazmış ve bu kitapta yukarıda bahsedilen kadın feministlerle yakın fikirler paylaşmıştır.

John Stuart Mill, toplumun kadına biçtiği rolü evlilik ve çocuk sahibi olmak üzerine iki noktaya bağlar. Ancak bu duruma tepkisini gösterirken Güney Carolina' daki köle sahiplerini örnek verir. Buna göre yetiştirilmesi zorunlu olan pamuk ve şeker beyaz erkekler tarafından yetiştirilemez ve siyahiler de onlara teklif edilen ücretle bu işi gönül rızasıyla yapmazlar. Bu işe çeşitli şekilde zorlanmaları gerekir. Kadınların da bahsedilen iki noktayı kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirmeyeceğini ve bu yüzden zorlanmaları ya da çaresiz bırakılmaları gerektiğini, toplumun bu şekilde hareket ettiğini belirtir. [15]

Mill de Flora Tristan gibi kölelik anlayışını kadınlar üzerinden örneklemiştir. Geçmişte kadınların babaları tarafından zorla bir erkeğe satılması, kadının bu erkek karşısında her konuda haksız olması ve de İngiltere' nin eski yasalarına göre kadının kocasını lordu olarak görmesi zorunluluğu pek çok eşitsizliğin temelini oluşturur. Buna göre kocasını öldüren bir kadın, hükümdarına ya da lorduna ihanet etmiş sayılmaktadır ve cezası yakarak öldürme ile sonuçlanmıştır. Kadının kocasına bağlılığı öyle bir noktadadır ki, kocası onay vermeden kadın herhangi bir eylemde bulunamaz. Miras yoluyla edineceği maddi kazancı bile itiraz dahi edemeyeceği şekilde kocasının olur. Evlilikte yaşça büyük olanın erkek olması da uzun bir müddet erkeği kadına egemen kılan sebeplerden biri olmuştur. Ayrıca erkeğin eve gelir sağlaması da kadını daha alt bir konuma indirger. Bu düşünce kadına tanınmayan iş olanakları ile

[15] John Stuart Mill, "Kadınların Özgürleşmesi", *Pinhan Yayıncılık*, Çev. Damla B. Aksel, 1. Basım, İstanbul 2016, s. 41.

bağdaştırılmamış yalnızca yetersiz bir nesne olarak tanımlanmasında rol oynamıştır. Ortaya çıkan eşitsizlikler evliliğin zorunlulukları değil, toplumun dayattığını şartlara ve düşünce anlayışına bağlıdır. Erkeklerin büyük çoğunluğunun kendilerine eşit bir varlıkla yaşamaya tahammül edememeleri sonucunda kadın ev işlerine mahkûm bırakılmaktadır. Bu mecburiyet durumu ise cinsiyetçi bakış açısının oluşturduğu kadının yetersiz ya da başarısız olduğu düşüncesiyle sonuçlanır.

Kadınların sanat, bilim ya da felsefeyle ilgilenecek duruma gelmeleri çok uzun uğraşlar sonucunda mümkün kılınmıştır. Antik çağlardan başlayıp, Avrupa sanatına uzanan kadının ancak babasından ya da kocasından eğitim alabilme şansı kadının doğduğu aile yaşantısı ve toplum anlayışına göre değişim göstermektedir. İlkçağ düşünce tarihine önemli katkıları olan **Miletli Aspasia** dönemin şartlarına göre diğer pek çok kadından daha iyi bir eğitim alabilme fırsatı yakalamıştır. Bunun sebebi onun bir yabancı olmasında görülür. Bazı tarihçiler onun seks işçisi olduğunu ileri sürse de tarih kayıtları bunun yalnızca Aspasia' yı karalamak, kadın başarısını hiçe saymak gibi konular üzerinden şekillendiğini belirtmiştir.

Aspasia Antik Yunan'daki kadın sınıflamasının (köle, evli, fahişe) dışında kalan nadir kadınlardandır. Düşünceye dayalı her eylemin erkek cinsine atfedildiği dönemde açtığı salonda pek çok Atinalı kadının yanı sıra Anaksagoras, Archimedes, Sophokles ve Sokrates gibi pek çok ünlü filozof yer almıştır. Tarihi kayıtlar Sokrates' in Aspasia ile pek çok felsefi tartışmada bulunduğunu ve bu tartışmalar sayesinde Sokrates' in bir filozof olduğunu gösterir. Sokrates'in felsefi düşünceyi ve bilgiyi sınayarak geliştirdiği öğretme yöntemi olan **"Sokratik Yöntem** "in aslında Aspasia' nın yöntemi olduğu bilinmektedir.

Aspasia yaşadığı dönemde de, ölümü sonrasında da pek çok eleştiri ve saldırı almıştır. Özellikle komedi yazarları herhangi bir kanıt bulunmamış olmasına rağmen onu seks işçisi olarak tanımlayarak küçümsemiştir. Aspasia kurduğu eğitim salonunu

uzun yıllar açık tutmayı başarmış ancak günümüze felsefi bir yazı bırakmamıştır. Buna karşın Sokrates' in onun fikirlerini uyguladığı yadsınamaz bir gerçektir. [16]

1.4. 20. Yüzyılda Feminizm

20. yüzyıla gelindiğinde feminizm daha radikal bir hale gelmiştir. Kadınlara yönelik çeşitli dergilerin çıkması (*Woman and Home, Good House Keeping*) isim ve içerik bakımından bazı hayal kırıklıklarına yol açsa da 1920'lerde Virginia Woolf, Rebecca West ve Rose Macaulay gibi isimlerin yer aldığı kadınların bulunduğu konumu tartışan muhalif çalışmalar da gerçekleşmiştir. Örneğin *Time and Tide* adıyla çıkan dergi, kadınların birine bağımlı olmadan siyasi partilerde yer alabilmeleri ve evli olmayan kadınların çocuklarının velayeti konusunda hak sahibi olabilmeleri gibi konuları içermektedir.

Feminizmin ana temasını irdeleyen kadınlar, zaman zaman birbirlerinden farklı ifade yolları tercih etmiştir. Örneğin West, fikirlerini belirtirken oldukça saldırgan ve iğneleyici bir üslup tutumundadır. Özellikle bir oy hakkı savunucusu olan West, kadınların savaşacağı başka birçok konu olduğunun üzerinde sıklıkla durmuştur. Kadını bir Madonna (Meryem Ana) yerine koyan erkek düşüncesini son derece alaylı bir şekilde ele almış, kadınların kutsallaşması için öncelikle beslenme hakkına sahip olduklarını belirtmiştir. Rebecca West' in benimsediği bu acımasız tutum, ev içinde kalma halinden memnun olan ve günlerini pelteleşerek geçiren, hakkını aramayan üst sınıf kadın için de geçerli olmuştur.[17]

İngiliz feminist yazar Virginia Woolf ise kadının öteki oluşunu ve toplumdaki eşitsizliği oldukça başarılı olduğu halde erkekler tarafından küçümsenen ve istismar edilen ünlü şair William Shakespeare' in kız kardeşinin onun kadar yetenekli görülmeyişi ile örnekler. Tıpkı William Shakespeare gibi Londra tiyatrolarına umutla

[16] John Stuart Mill, "a.g.e", s.95.
[17] Margaret Walters, "a.g.e", s.125.

giren Joan Shakespeare kısa süre içinde çocuk sahibi olmuş ve varlığı ünlü şairin kardeşi olmasıyla sınırlı kalmıştır.

Feminist hareketin en temel unsuru; yasal, kamusal ve eğitim alanında verdiği eşitlik mücadelesi olmuştur. Ancak feminist hareket ve tüm kadın hakları savunucuları cinsiyetin oluşturduğu farklılıkları diğerinden alt ya da üst gören anlayışa da büyük ölçüde tepki göstermiştir. Kadını yalnızca eş ya da anne rolünde betimleyen toplum anlayışı ortadan kaldırılmalı ve kadın, cinsten önce insan olarak derin bir şekilde kavranmalıdır.

20. yüzyılın sonlarında şekillenen ve ikinci dalga feminizm olarak nitelenen hareket ise toplumdaki statü sorunu yerine kadının kendi bedeni üzerindeki hakkı şeklinde ele alınmıştır. Özellikle Batılı feministler kadına yine bir mecburiyet olarak yüklenen güzellik algısını derinlemesine incelemiştir. Erkeğin güzellik anlayışına hitap edecek görüntüye sahip olmaya mecbur bırakılan kadınlar ne yazık ki bunu reddetmek yerine bunu elde etmeye çalışmıştır ki birçok kadın bunun sonucu olarak anorexia (yemek yememekten kaynaklanan beslenme bozukluğu), obezite (fazla yemekten kaynaklanan beslenme bozukluğu) ya da çeşitli cerrahi operasyonlar neticesinde sağlık sorunları yaşamıştır.

İlkçağlardan günümüze kadar gelen kadın hakları sorunu, eşitsizlikler ve cinsiyetçi yargılar ortadan kalkana değin mutlaka irdelenecektir. Feminist yazarlar, eleştirmenler ve kadın sanatçılar varlıklarını göstermek için kendilerini çok daha başarılı olmaya zorlamış, doğduklarından itibaren süregelen cinsiyet farkının yarattığı ikinciliği bu şekilde yok etmeye çalışmıştır. Tüm dünyadaki feministler bu doğrultuda yapılacak yegâne şeyin dayatılan yargılara, eşitsizliğe ve cinsiyetçi tutuma karşı daima mücadele etmek ve vazgeçmemek olduğunu belirtmiştir.

II. BÖLÜM

2.1. Feminist Sanat ve Avrupa Resminde Kadın Kompozisyonları

Feminizm 'in bir uzantısı olan feminist sanat tarihinin kökenleri, var olan dünya düzenini gelişmiş ve değişmiş görmek isteyen siyasi radikalizmle ilgilidir.[18] Feminist sanatın çıkış noktası kadın sanatçıların bulundukları sanat ortamında kendilerine bir yer bulamama sorunudur. Bunun yanı sıra çeşitli sergi, müze ve sanat kurumlarda kadın kişiliğinin ve bedeninin yanlış temsili, toplumda kadının en çok sanatta nesnelleştirildiğini gösterir. Feminist sanat tarihi de, bunu normalleştirmiş olan ayrımcı bakış açısını ortaya koymayı amaçlamıştır. Eşit hak ve özgürlük arayışı kapsamında yapılan çalışmaları eleştiri odağı haline getiren karşıt görüşün aksine çok sayıda başarılı eser ortaya konmuş ve bu eserler var olan anlayışı değiştirmek için önemli bir başlangıç olmuştur. [19]

Özellikle Amerika'da ele alınan feminist düşüncenin sanat ortamında yaygınlaşması ancak 1960 yılında feminist sanatçıların ve eserlerin artan oranıyla mümkün olmuştur. Yapıldıkları dönemde çok fazla eleştiriye maruz kalan bu çalışmalar, pek çok kadın sanatçının cesaretlenmesinde etkin bir rol oynar. Bu sayede yazılan feminist sanat tarihi makaleleri, kurulan çeşitli örgütler, kadınların kalabalık bir şekilde yer aldıkları projeler feminist sanat açılımının bir kimlik kazanmasına ve kabul görmesine katkıda bulunmuştur. Bahsedilen dönemden yaklaşık yirmi yıl sonra, 1980'lerde yeni sanat tarihi açılımının ortaya çıkması da feminist sanatın yaygınlaşmasında büyük öneme sahiptir. Yeni sanat tarihi açılımının ilk amacı tutucu sanat tarihi anlayışını yıkmak ve var olan keskin kalıpları ortadan kaldırmaktadır. Bu amaç beraberinde oldukça geniş kapsamlı, esnek ve sorgulayan bir disiplin meydana

[18] Jonathan Harris, *"Yeni Sanat Tarihi"*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, s.112.
[19] Ahu Antmen, *"20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar"*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2019.

getirmiş ve böylece feminist sanat tarihi konusu geniş bir alanda incelenmeye başlanmıştır.

Yeni sanat tarihinin disiplinlerarası bir nitelikte oluşu pek çok kişiyi imgelerin anlamlarıyla derinden ilgilenmeye yöneltmiştir. Kadın imgelerinin içeriğindeki düşmanlık temasına yönelen Carol Duncan bu bakış açısıyla çeşitli çalışmaların gerçekleşmesinde öncülük etmiştir. Örneğin edebiyat profesörü Bram Dijkstra; Victoria dönemindeki rahibe temalarını ve çeşitli Meryem kompozisyonlarını incelemiştir. Bu duygusal ve manevi anlamların ardından 1890 yıllarındaki kin ve düşmanlık imgelerini inceler. Burada yer alan vampir ve erkek düşmanı kadın örneklerini ayrıca cinsel erkek gücünü harekete geçiren çıplak kadın bedeni kompozisyonlarını Degas, Manet ve Renoir gibi sanatçıların eserlerinden verir. [20]

Modern sanatçı kimliğiyle tanınan Pierre Auguste Renoir, modern dünyaya baktığında sadece mutlu burjuvalar, güzellik ve neşe görmüştür. Yaşamı boyunca resim malzemelerini temin etmek de dahi zorlanmasına karşın kendini hiçbir zaman yoksul olarak nitelememiştir. Ona göre parasızlık durumu neşe, başarı ve düş gücünü yok etmemelidir.[21] Renoir eserlerinde özellikle şehvetli çıplak kadın betimlemelerine ve duygusal temalara yer vermiştir. Gündelik hayatı ele aldığı resimlerinde aynı zamanda yüksek burjuvanın zevk ve eğlence anlayışını da yansıtmıştır. Toplumdaki cinsiyet rollerini eserlerinde bariz bir şekilde gösteren Renoir geleneksel ahlak anlayışını da ikna edici bir şekilde izleyiciye göstermiştir.

[20] Jonathan Harris, a.g.e, s.49.
[21] Polyxeni Potter, "Everything Flows. Nothing Stands Still", Emerging Infectious Diseases, Vol: 12, No: 10, October 2006.



Resim 2: Pierre Auguste Renoir, *Çayırda Uzanan Nü*, 1869-1870, 66,7x122,9 cm, National Gallery Londra.[22]

İzlenimci ressam Edgar Degas da Renoir gibi konusunu günlük yaşamdan alan eserler yapmış olmasına karşın yoğunlaştığı iki tema balerinler ve yıkanan kadınlar olmuştur. Sanatçı iç ya da dış mekân oluşuna aldırmaksızın banyo yapan çıplak kadın vücutlarına güneş ışığını etkili bir biçimde yerleştirmiş ve güneşle buluşan ıslaklığı en etkili şekilde yansıtmıştır.



Resim 3: Edgar Degas, *Küvet,* 1885-86, 70x70 cm, Hill Stead Müzesi.[23]

[22] Resim 2: Erişim (12.03.2022): https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/renoir-pierre-auguste/pierre-auguste-renoir-cayirda-uzanan-nu-11860/
[23] Resim 3: Erişim (12.03.2022): https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_in_a_Tub_(Degas)



Resim 4: Edgar Degas, *Banyo Yapan Kadın*, 1892, 103x99 cm, Ortario Sanat Galerisi.[24]

Degas, balerin temalarının da dâhil olduğu çoğu eserinde kadınların yüzlerini soğuk, mutsuz ve ciddi bir şekilde göstermiştir. Ancak dikkati çeken nokta banyo temalarında hiçbir kadın modelin yüzünü göstermemesi olmuştur. Göz teması kurmayan bu kadınları ya kurulanırken, ya saçlarını tararken ya da yerdeki sabunu alırken göstererek ısrarla arkalarını döndükleri bir kompozisyon yaratmıştır. Bunun sebebi hem kadınların mahrem anlarında yakalanmaları, hem de iç dünyalarına hapsolmuş olmalarıdır.

Realizmin kurucusu olarak anılan Gustave Courbet de yaptığı nü çalışmalarla adından sıkça söz ettirmiştir. Courbet çıplak kadın kompozisyonlarında gerçekliği son derece yansıtmasının yanı sıra figürlerine kışkırtıcı ve erotik bir anlam yüklemiştir.[25] Sanatçının en çok eleştirildiği nokta kadınları alışılmışın dışında resmetmesidir. Bu sıra dışılığa en iyi örnek 1857 tarihli *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar* isimli tablosudur.

---

[24] Resim 4: Erişim (13.04.2022): https://arsizsanat.com/isik-degerlerini-kadin-teniyle-bulusturmak-edgar-degas/

[25] Mary Morton, "Gustave Courbet", *Nineteenth-Century Art Worldwide 7, No:2,* Autumn 2008, pp. 178-179.



Resim 5: Gustave Courbet, *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar*, 1857, 96,5x130 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ulusal Galeri, Londra.[26]

Sanatçının bu eseri Türk ressam İzzet Ziya'nın 1923 tarihli *Sahilde Uzanan Kadınlar* isimli eseri ile son derece benzerlik gösterir. Figürlerin iki resimde de neredeyse aynı kompozisyonda gösterilmesinin yanı sıra burada dikkati çeken, normal şartlarda kadınların açık bir alanda böylesine bir rahatlık içerisinde bulunamayacaklarıdır.



Resim 6: İzzet Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar*, 1923.[27]

[26] Resim 5: Erişim (13.04.2022): http://www.leblebitozu.com/gustave-courbetnin-hayati-ve-eserleri/
[27] Resim 6: Erişim (13.04.2022): https://tr.pinterest.com/pin/464081936572143285/

Figürlerin gösterdiği bu rehavet duygusu kıyafetleri üzerinden verilmiştir. Zaman içerisinde değişim gösteren kıyafet anlayışı kadınların daha ön planda tutulmasına sebep olmuştur. Abartılı kadın kıyafetlerine karşın erkek kıyafetleri son derece sadeleşmiş ve modern yaşama renk katan unsurlar olarak nitelenmeye başlamıştır.[28] Gerek Batı, gerekse Osmanlı toplumlarında modern hayata uyum sağlayan bu kadınların seyirlik bir nesne olarak betimlenişi görünmez **flaneuse** (aylak gezgin) kavramı ile tanımlanmıştır.[29] Buna göre kadının ulaştığı özgürlük betimlemeleri ancak deneyimden ibaret bir kimlik kurgulanışıdır.

Batı resim sanatı çıplak kadın figürleri dışında yeni bir tür olarak bir dizi genç kız kompozisyonu ortaya koymuştur. Bu kompozisyonlarda genç kızlar tek başlarına gösterilmiş ve masumiyet sembolü olmuşlardır. Renoir, Monet, Maillol gibi sanatçılar özellikle *Şemsiyeli Kız* resimlerinde son derece güzel yeni bir kadın kimliği ortaya koymuştur. Doğada gösterilen bu kompozisyonların renk ve ışık gibi unsurlarla birleşerek görsel beğeniye hizmet etmesi, o dönem sanatçıları için önemli olanın kadın bedeninden ziyade kıyafetler olduğunu gösterir.

[28] Tamar Garb, "Bodies of Modernity-Figure and Flesh in Fin-de-Siécle France", *Thames and Hudson,* Londra 1998, p.81.
[29] Ahu Antmen, "Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet", Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 44.



Resim 7: Pierre Auguste Renoir, *Şemsiyeli Lise*, 1867, 184x115,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Essen Folkwang Müzesi.[30]

Gustave Courbet' nin 1866 yılında yaptığı *Uyuyanlar* isimli tablosu çıplak kadın kompozisyonlarındaki erotik bir örnek olarak dikkat çeker. Lezbiyenliği tasvir eden eser *İki Dost* ya da *Tembellik ve Şehvet* olarak da bilinmektedir. Gizli lezbiyenliği son derece realist bir biçimde yansıtan Courbet aynı zamanda erkek bakışını da gözler önüne sermiştir.[31] Eser aslında Osmanlı Dönemi'nin önemli bir koleksiyoncusu olan ve uzun süre Paris'te yaşayan Halil Şerif Paşa tarafından yaptırılmıştır. Resimdeki modellerden biri, Britanya kökenli ressam James Abbott McNeill Whistler'ın bir süre yasak ilişki yaşadığı Joanna Hiffernan'dır. Lezbiyen ve Gey tarihleri ansiklopedileri, Courbet'nin eserini oldukça önemli ve ünlü bir tablo olarak tanımlamıştır. Ayrıca birçok sanatçının bu eserden etkilenerek lezbiyen çift temasını benimsemesi resmin

[30] Resim 7: Erişim (14.04.2022): https://tr.painting-planet.com/bir-semsiye-ile-lisa-pierre-auguste-renoir/

[31] Dorothy M. Kosinski, "Gustave Courbet's The Sleepers. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature", *Artibus and Historiae* 9, No: 18, 1988, p.187

19. yüzyıl sanatında büyük bir yer kazanmasını sağlamış ve böylece lezbiyenlikle ilgili tabular az da olsa ortadan kalkmıştır.



Resim 8: Gustave Courbet, *Uyuyanlar*, 1866, 140x200 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Paris Petit Palais Müzesi.[32]

Resimde cinsel ilişki sonrası birbirine sarılmış dinlenmekte olan iki kadın görülmektedir. Ressam ten rengi ve saç kontrastı ayarı ile koyu tenli bir esmere ve açık tenli bir kızıl kadına meydan okumuştur. Arka plandaki kadife lacivert perde, sağ tarafta köşede yer alan çiçek dolu vazo, sehpa ve birkaç başka küçük detay dışında resimde hiçbir nesneye yer verilmemiş böylece kadın imajı gölgede bırakılmamıştır. Yatağın üzerindeki kırık inciler ve sağ taraftaki saç tokası önceki gün gerçekleşen olaya dikkati çekmek için yerleştirilmiştir. Courbet *Uyuyanlar*' da erotik sanatı modernize etmiş oldukça gerçek ve fiziksel bir eser ortaya koymuştur.

Courbet'nin erotizm anlayışına ve sanatına yansıttığı bu cinselliğe ilgi duyan Halil Paşa, sanatçının *Dünyanın Kökeni* isimli eserini de satın almıştır. Orsay müzesinde yer alan eser modelin kimliği doğrultusunda birçok tartışmaya yol açmıştır. Uyuyanlar tablosunun modeli Joanna Hiffernan 'ın olduğu düşünülse modelin kızıl

[32] Resim 8: Erişim (15.04.2022): https://www.queerarthistory.com/love-between-women/gustave-courbet-le-sommeil-sleep/

saçlı oluşu ve beraberinde yapılan araştırmalar doğrultusunda tablodaki figürün Halil Paşa'nın metresi Constance Quéniaux 'un olduğu ihtimali geçerli sayılmıştır. Eserde kadınlığın bedensel imgelerine yoğunlaşan Courbet, diğer eserleri gibi *Dünyanın Kökeni* 'nde de gerçekçi ve alışılmamış bir kompozisyon ortaya koymuştur.

Etrüsk lahitlerinde yer alan figürlerden antik heykelciklere kadar betimlerine rastlanılan *Uzanan Kadın* kompozisyonları çeşitli dönemlerde gelenekselleşmiş bir çıplak kadın kompozisyonu türüdür. Özellikle Rönesans döneminde geniş yer kaplayan bu pozu İtalyan ressam Giorgio Barbarelli da Castelfranco 'nun yarattığı bilinmektedir.[33] En bilinen uzanan çıplaklardan Francisco Goya'nın *Çıplak Maya*'sı bu temanın bir yansımasıdır ancak bu resmin bir de giyinik versiyonunun bulunması irdelenmesi gereken bir noktaya işaret eder.

Goya'nın *Çıplak Maya*'yı yaptığı dönemde çıplak kadın betimlerimi yapmanın yasak olduğu bilinmektedir.[34] Sıradan bir kadını andırması eseri diğer çıplaklardan daha önemli bir konuma taşımıştır. Daha sonra Goya, aynı resmin giyinik versiyonunu yapmış ve bu şekilde resmin ilk versiyonunu gizlemeye, unutturmaya çalışmıştır.



Resim 9: Francisco Goya, *Çıplak Maya*,1799-1800, 97x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Prado Müzesi, Madrid.[35]

[33] Lidia Guibert Ferrara-Frances Borzello, "Reclining Nude", *Thames and Hudson*, Londra 2002, pp.7-14.
[34] Ahu Antmen, a.g.e. s.21.
[35] Resim 9: Erişim (15.04.2022): https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1plak_Maya



Resim 10: Francisco Goya, *Giyinik Maya*, 95x188/190 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1800-03, Prado Müzesi, Madrid.[36]

Eleştirel bir perspektife sahip olan Goya, eserlerinde ruhban sınıfını, ortaçağdan aydınlanma çağına kadar olan süreçteki sınıf ayrımını ele almıştır. [37] Goya'nın toplumsal olaylara karşı geliştirdiği bu tutum onu son derece aydın bir kişilik yapmıştır. Bu noktada yarattığı giyinik ve çıplak Maya kompozisyonlarındaki figürün rahatlığı, izleyiciye bakışı, kendinden eminliği cinsel bir güçten ziyade ressamın yenilikçi bir anlayış geliştirmesindendir. Goya bu eserleri sebebiyle mahkemeye çağrılarak sorguya tutulmuştur. O dönemde bu eserlerin kim tarafından sipariş ettirildiği ile yakından ilgilenilmesi, Çıplak Maya'nın ünlü sanat koleksiyoncusu Manuel de Godoy'un sarayında yer alan pek çok çıplak kompozisyondan biri olduğunu göstermiştir. Bu resimlere sahip olan kişiler karşıt görüşlere hedef olmamak amacıyla onları kendi yaşam alanlarında saklamak durumunda kalmıştır.

Oryantalist ressam Jean Leon Gerome, geleneklerden git gide uzaklaşılan süreçte kalıplaşmış sanat anlayışının yerine oldukça yeni bir anlayış geliştirmiştir. *Kuyusundan Çıkan Gerçek* isimli eseri birçok sanatçıyı biçim ve içerik açısından yeni

[36] Resim 10: Erişim (15.04.2022): http://artforartt.blogspot.com/2016/12/cplak-maya-francisco-de-goya.html
[37] Akasya Kansu Karadağ, "Devingen Zaman ve Aydın: Francisco Goya'nın Resimleri Üzerinden Bir İnceleme", *Hukuk Kuramı*, C. 4, S. 2, Mart-Nisan 2017, ss. 18-25.

tekniklere yöneltmiştir. Gerome bu noktada gerçeğin kuyu içine atılmış bir kadın olduğunu gösteren çok sayıda resim yapmıştır.



Resim 11. Jean Leon Gerome, *Kuyusundan Çıkan Gerçek,* 1896, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Anne de Beaujeu Müzesi.[38]

Gerome ’un bu eserinin yapılma amacıyla ilgili birçok yorum yapılmıştır. Bunlardan ilki sanatçının eseri **Dreyfus Olayı** ile ilişkilendirmiş olduğudur. 1894’te haksız yere casuslukla yargılanan Yüzbaşı Alfred Dreyfus ’un Fransa’da yargılanması üzerine gerçekleşen ve Dreyfus Olayı olarak anılan olay Yahudi karşıtı olayın başlangıcı olarak görülmüştür. [39] Diğer görüş ise eserin izlenimcilik gibi yeni bir akımın klasik geleneklerle çekişmesi doğrultusunda yenilik kavramının öneminin anlaşılması için yapıldığıdır ki ikinci görüş doğru kabul edilmektedir.

Gerçeklik kavramı pek çok düşünüre göre; doğada, denizde ya da kuyuda bulunan ancak derine inmeden asla ulaşılamayan bir olgudur. Bazı düşünürler

[38] Resim 11: Erişim (13.04.2022): https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jean_L%C3%A9on_Gerome_1896_La_V%C3%A9rit%C3%A9_sortant_du_puits.JPG
[39] Selçuk Sami, “Dreyfus Davası”, *İmge Kitabevi*. Ankara, 2016.

gerçekliğin içine girip çıkılabilen bir kuyu olamayacağını ileri sürse de Gerome' un hakikati; hapsolduğu yerden oldukça saldırgan ve güçlü bir şekilde çıkan 'kadın' figürüdür. Ancak bu kadının yaratılışı gereği mi kuyuda olduğu, yoksa insanlar tarafından zorla mı itildiği sorusu başka bir tartışma konusu olmuştur. İtalyan ressam Annibale Caracci gerçeğin diplerden kurtulmasına yardım eden alegorik figürü zaman olarak nitelemiştir. Böylelikle Gerome 'un zamanla etkin olan yenilik anlayışını zincirlerinden kurtulan kadın figürlerinde net bir şekilde görülmektedir.



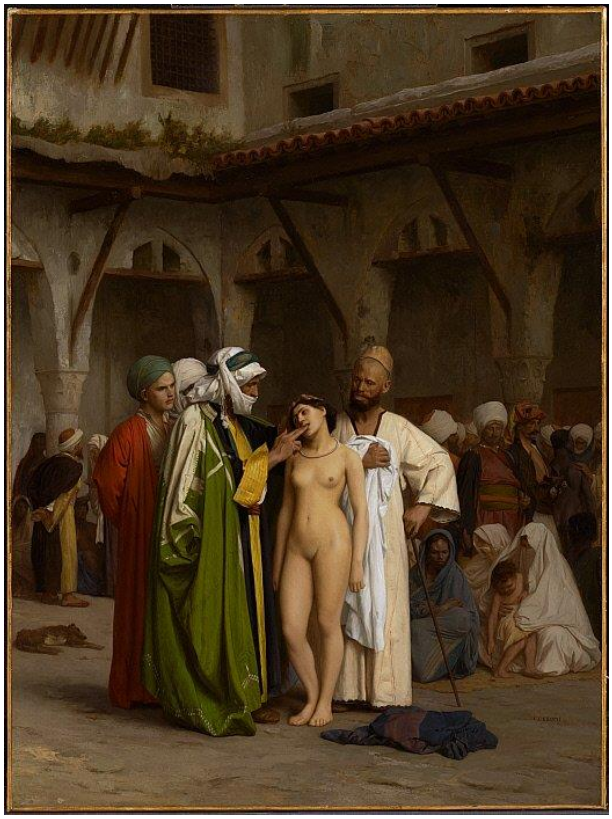
Resim 12: Annibale Caracci, *Gerçeğin ve Zamanın Bir Alegorisi*, 1585, 130x169, 6 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Hampton Court Sarayı.[40]

Gerome pek çok nü kadın tablosu yapmış ancak buradaki kadın figürünü alışılmış kadın vücudu güzelliğinden ziyade başka özellikler ile ön plana çıkmıştır. Figürün dağınık saçları, açılmış ağzı ve gergin suratı oldukça korkutucu ve karanlık bir kompozisyon oluşturur. Figürün son derece tekinsiz duruşu ise hiç kimsenin yardımına ihtiyaç duymayan kendinden emin bir kadın imgesi sunmaktadır. Tam olarak kuyudan çıkışı sergileyen bu sahne alışılmış kadın güzelliği ve cinsel dürtü gibi erkeksi duygulardan yoksundur. Elinde bir kırbaç tutması ise öfkesinin cezalandırıcı niteliğine işaret eder ve bu öfke hapsedilmiş olmasından kaynaklanır. Gerome 'un

[40] Resim 12: Erişim (14.02.2022): https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XXNHR&titlepainting=An%20allegory%20of%20Truth%20and%20Time&artistname=Annibale%20Carracci

gerçeklik algısı çağdaşlarının aksine kadının eline bir ayna değil, kırbaç yerleştirmesinden anlaşılmaktadır. Sanatçı bu eseriyle yazılı ve görsel gelenekleri yeni bir tasarımla izleyiciye sunarak oldukça başarılı bir girişim yaratmıştır.

Yakın ve Uzak Doğu toplumlarının, kültürlerini, dillerini ve halklarını inceleyen Batı kökenli bir araştırma akımı olan Oryantalizm 'in ünlü sanatçısı Jean Leon Gerome; akımın öne çıkan konularından olan harem ve esir pazarları çerçevesinde de eserler vermiştir. Oryantalist resmin konuları genel olarak Mısır, Suriye, Lübnan, Kuzey Afrika kıyıları, Balkanlar ve Endülüs dönemi İspanya'sı gibi coğrafyalarda şekillenmiştir. [41]



Resim 13: Jean Leon Gerome, *Köle Pazarı*, 1866, 74,9x59,7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.[42] Clarck Sanat Enstitüsü.

[41] Timur Bilir, "Oryantalist Tabloların Vazgeçilmez Dekoratif Unsuru Olarak Çiniler", Sanat Dergisi, Cilt 34, Sayı 92, s.93-94.
[42] Resim 13: Erişim (16.03.2022): https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/slave-market

Bir erkeğin, çıplak kadın bir kölenin dişlerini incelediği özellikli olmayan bu resim Orta Doğu ve Kuzey Afrika ortamını tasvir etmektedir. Eserde erkek ve kadın arasındaki güç ilişkisi bariz bir biçimde yansıtılmasa da erkek otoritesi ve varlığı kuvvetli bir biçimde hissedilir. Erkeklerin cinsel tatmini için para karşılığında satılan kadınların gösterildiği eser, Orta Doğu ve Afrika'daki kölelerin zorla evlendirilişi ve cinsel sömürüye maruz kalmalarını nitelemesi açısından son derece önemlidir. İslam toplumunu vahşi ve oldukça tuhaf gösteren betimlemesiyle eser, Fransa'nın ahlaki üstünlüğüne hitap etmektedir.

19. yüzyılın sonlarında sembolizm; çizgi, renk ve şekil gibi anlamlara yoğunlaşarak romantik akımdan uzaklaşmıştır. Sanatçılar eserlerinin konusunu mitoloji, rüyalar, kâbuslar, din ve yaşam gibi konulardan almıştır. Victoria dönemi sanatında ise sembolizm, ahlakı farklı biçimlerde yorumlamak ve tartışmak için kullanılmıştır. İngiliz tarihinde birçok değişim ve dönüşümün yaşandığı Victoria dönemi boyunca hızlı sanayileşmenin sonucu olan birtakım sorunla karşılaşılmıştır.[43] Bu dönemde meydana gelen sosyal ve kültürel değişimlerin sanata yansıması ise Kraliyet ailesi öncülüğünde kurulan Kraliyet Akademisi'nin baskıları doğrultusunda gerçeklemiştir.



Resim 14: Giovanni Segantini, *Kötü Şeytani Anneler*, 1894, Belvedere Sarayı, Viyana, Avusturya.[44]

[43] Meltem Yaşdağ, "19.Yüzyılın Sıra dışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt:26, Sayı 1, 2017, s.172.
[44] Resim 14: (Erişim 04.02.2022): https://serkanhizli.wordpress.com/2015/12/14/evil-mothers-kotu-seytani-anneler-1894-ressam-giovanni-segantini/

Giovanni Segantini ’nin *Kötü Şeytani Anneler* isimli eseri Victoria dönemi sanatındaki sembolizmi incelemek için oldukça eşsiz bir eserdir. Sanatçı biçim, renk ve konuyu manevi bir biçimde birleştirmiştir. Annesi tarafından küçük yaşta terk edilmesi onun kadınlarla olan ilişkisini zorlaştırmış ve bu zorluk sanatçının kadınlara yalnızca anne ve eş sıfatı yüklemesine sebep olmuştur. Ona göre kendi annesi de dâhil olmak üzerine sorumluluklarını yerine getirmeyen her kadın aslında bir şeytandır. Bu düşünce sebebiyle eserlerinde soğuk bir kompozisyon yaratmak için ıssız ve dağlık alanları tercih etmiştir.

Kötü Şeytani Anneler başlığının bir 12. yüzyıl keşişinin şiirinin çevirisinden alındığı bilinmektedir. Şiirin teması anneliği ve evliliği kabul etmeyen kadınları anlatmaktadır. Segantini de bu doğallıktan uzak durumu eserinde acı çeken bir kadın görüntüsüyle yansıtmaktadır. Ancak sanatçının çocuklarının annesiyle hiç evlenmemiş olması bu noktada oldukça ironiktir.

Segantini eserinde kadın yani anne figürünü ağacın içine tutsak edilmiş şekilde göstermiştir. Bükülmüş ağaçla aynı anatomide gösterilen kadın yarı çıplak bir şekilde gösterilirken bir bebek de göğsünü emmektedir. Kadın her ne kadar cezalandırılmış gibi gözükse de bebek detayı bir kutsama anını işaret etmektedir. Segantini bu şekilde kadının aslında kabul etmediği anneliğinin onun için bir ödül olduğunu nitelemeye çalışmıştır. Kökenleri Şamanizm’e uzanan hayat ağacı ise yeniden doğuş anlamıyla, aslında Segantini ‘nin annesinin geri dönüşünü beklediğine işaret etmektedir.

Diego Velazquez’in tanrıça Venüs’ü erotik bir pozda resmettiği *Aynadaki Venüs* isimli eseri çıplak kadın kompozisyonlarındaki dikkat çekici örneklerdendir ve sergilendiği salonda çok fazla eleştirel yoruma maruz kalmıştır. Resmin yapıldığı yıllarda nü çalışmalar yapan sanatçılar engizisyon tarafından ceza almaktaydı. Tutucu İspanyol toplumu ve güçlü engizisyon kurumunun nü çalışmalara karşı olan düşmanca tutumu pek çok sanatçı için tehlike arz ediyordu. Velazquez’in çalışma odasının kraliyet sarayının yakınında olması Aynadaki Venüs’ü yapmasını oldukça zorlaştırmış

ve bu yüzden sanatçının eseri İtalya'da mı yoksa İspanya'da mı yaptığı kesinlik kazanamamıştır. Eser çeşitli feminist yazarlara göre kadın çıplaklığının feminist anlayıştaki yerinin algılanmasında büyük bir rol oynamıştır. [45]



Resim 15: Diego Velazquez, *Aynadaki Venüs*, 1647, 1,22x77 m, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Londra Ulusal Galeri.[46]

Venüs'ün aynadaki belirsiz yansıması modelin bilinmezliğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Aşk tanrısı Küpid ile gösterilen Venüs'ün sırtının dönük olması doğrudan izleyiciye bakabilecek rahatlıkta olmamasına işaret eder. Agnolo di Bronzino ise oldukça erken tarihli Venüs ve küpid kompozisyonda oldukça cinsel bir kompozisyon gerçekleştirmiştir.

[45] Lynda Nead, "The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality, Londra, New York Routledge, 1992.
[46] Resim 15: Erişim (17.03.2022): https://sonhaber.ch/bir-kadin-haklari-eylemi-aynadaki-venus/



Resim 16: Agnolo di Bronzino, *Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi*, 1503-1572, National Gallery, Londra.[47]

Avrupa nü resminde gerçek kahramanın resimde hiçbir zaman görülmediği gerçeği Bronzino 'nun bu eserinde net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Asıl kahraman resmin önündeki seyirci yani erkektir. Resmin yapılma amacı da, vücutların çıplaklığı da onun içindir ve sanatçı eserinde bu cinsel kışkırtmayı ustaca yansıtmıştır. Kompozisyonda Venüs'ü öpen çocuk aşk tanrısı Küpid'dir. Ancak kadının sergilediği duruş eylemle hiçbir alakası olmadığını göstermektedir. Vücudunun aldığı şekil sadece resme bakan erkeğin cinselliğini uyandırma amacı taşımıştır.

Venüs'ün beyaz ve ipeksi teni Rönesans döneminin güzellik anlayışını yansıtmaktadır. Ayrıca kadın vücudundaki kılların resme geçirilmeme alışkanlığı Avrupa geleneğinde de alışılmış bir amacı temsil eder. Cinsel gücü simgeleyen kıl,

[47] Resim 16: Erişim (17.02.2022): https://tr.painting-planet.com/venus-ve-ask-tanrisi-ile-alegori-agnolo-bronzino/

kadında yoksun tutularak onun herhangi bir cinsel tutkudan uzak olmasını sağlamış böylece cinsel güç ve tutku yalnızca izleyicinin yani erkeğin tekeline girmiştir.

Eser cinsel zevklerin yanı sıra cinsel yolla bulaşan hastalıklara yani **frengi enfeksiyonuna** dikkat çekmektedir. Venüs'ün buradaki hareketi frengi ile özdeşleştirilmiş ve klasik mitolojik hikâyesi dışında iffetsiz bir aşkın acı verici sonuçlarını göstermiştir. Sahnedeki diğer karakterlerin kim oldukları ve kompozisyonda neden yer aldıkları tam olarak bilinmese de frengi enfeksiyonunun tedavi edilmemiş sonuçları oldukları düşünülmektedir.

Velazquez içerisinde bulunduğu kültür ve yaşadığı ortam nedeniyle çağdaşlarından daha entelektüel bir anlayış geliştirmiştir. Hem mekân hem de izlenim olgusuna dikkat çektiği *Halı Dokuyanlar* isimli eserinde oldukça kalabalık ve güçlü bir kompozisyon yaratmıştır. En eski fabrika resmi olarak nitelenen eserde Velazquez, hem saray hem de fabrika hayatını bir arada göstererek ikili bir kompozisyon yaratmıştır. Gündelik konuları işlediği resimlerde figürlerin sıradanlığını yok etmek amacıyla onlara soylu bir ifade ekleyen Velazquez, kral ve kraliçe portrelerinde ise oldukça şatafatlı kıyafet ve aksesuarlar kullanmayı tercih etmiştir. Özellikle kadın figürler kabarık elbiseleri ile son derece dikkat çekicidir.



Resim 17: Diego Velazquez, *Halı Dokuyan Kadınlar*, 1657, Prado Müzesi, Madrid.[48]

[48]Resim 17: Erişim (18.03.2022): https://tr.painting-planet.com/tellerinin-arachne-nin-hikayesi-diego-velazquez/

Resimde ön tarafta çarkın başında ip eğiren kadınlar yer alırken, sağ taraftaki dokuma sahnesine güçlü bir ışıkla dikkat çekilmiştir. Sanatçı keskin çizgileri ortadan kaldırarak doğal bir izlenim havası yaratmıştır. Hızlı fırça darbeleriyle sürülen taze boya, Velazquez'in boya sanatındaki yeniliklerinden sadece biridir. [49]

İplikçiler ve *Madrid'deki Santa Isabel Goblen Fabrikası* adlarıyla da uzun süre anılmış olan eserin teması ünlü Arachne efsanesi ile de bağdaştırılmaktadır. Efsaneye göre dokuma sanatı ile ünlü olan Arachne, insanlara sanat ve zanaat öğreten Athena'dan daha yetenekli olduğunu iddia eder. Bunun üzerine Athena yaşlı bir kadın kılığına girerek Arachne 'ye tanrılarla boy ölçüşemeyeceğini öğütler ancak kız buna aldırmaz. Yaptıkları yarışmada Athena on iki Olympos tanrısını nakışlarken, Arachne bu tanrıların başından geçen olumsuz serüvenleri işlemiş ve oldukça başarılı olmuştur. Bunu kabullenemeyen Athena, Arachne 'nin işlemesini parçalar ve kız bunun üzerine kendini asar. Athena ise onu bir örümceğe dönüştürerek sonsuza kadar duvar köşelerinde hapseder. Resimde soldaki genç kadın figürü Arachne, ona öğüt veren yaşlı kadın ise Athena ile bağdaştırılmıştır. Bütün bunların dışında Velazquez'in eseri kadının toplumdaki yaratıcı yönüne ve zanaata katkısını işaret etmesi açısından son derece önemlidir.

Batı sanatı çıplak kadın figürleri ve erotik betimlemelerle son derece bütünleşmiş durumdadır. Ancak bu durumun içeriği akademisyenler ve eleştirmenler tarafından göz ardı edilmiş, bazı Sürrealist örnekler dışında ele alınması gereken bir sorun olmaktan uzak görülmüştür. Kişisel fantezilerin kontrol ettiği bu imgeler öylesine kabullenilmiştir ki erotik sanat başlığı yalnızca erkekleri ilgilendiren ve onların yarattığı bir sanat olarak kavranmıştır. Özellikle 19. yüzyılda kadınların yer almadığı bir erotik sanattan söz etmek mümkün değildir. Genel olarak çıplak tasvir edilen kadın imgesi, giyinik olduğu durumlarda dahi, içerisinde şehvet ve cinsellik barındıracak biçimde betimlenmiştir.

[49] Adnan Turani, "Dünya Sanat Tarihi" *Remzi Kitabevi*, İstanbul 1992, s.462-463.

Kadın cinselliğine atıfta bulunan lezbiyen temaları bile erkek alıcılar için yapılmıştır. Gustave Courbet'nin *Uyuyanlar* (Resim 7) eseri **femme fatale** (felakete neden olan kadın) için yapılmasa da alıcısının bu tarz nü eserlere ilgi duyması ve benzer noktada siparişler vermesi bahsedilen erkek tatminine işaret eder. 19. Yüzyılda kadın fantezisine dayanan herhangi bir sanat eserinin bulunmaması erkeklerin kurguladığı bir dünyadan çok, kadınların kendi benliklerine ve cinselliklerine sahip olamamalarıyla ilgilidir. Bu sanat eserlerinin hem ana karakteri hem de alıcısı olan erkeklerin meydana getirdiği koşullanma kadın görüşünü yok saymaya neden olan bir paradokstur.

19. yüzyıl sanatının kadın gereksinimlerine herhangi bir alanda yer vermediği düşünüldüğünde Jean Auguste Dominique Ingres'in *Türk Hamamı* eserinin karşıt bir versiyonunun son derece ütopik olacağı sonucuna varılmaktadır. Oryantalizmin izlerini taşıyan bu kompozisyonda 25 çıplak kadın figür bulunmaktadır. Osmanlı Sarayı'nın Harem kısmını betimleyen Ingres orada hiçbir zaman bulunmamış, eseri yaparken çeşitli kaynak ve örneklerden yararlanmıştır.

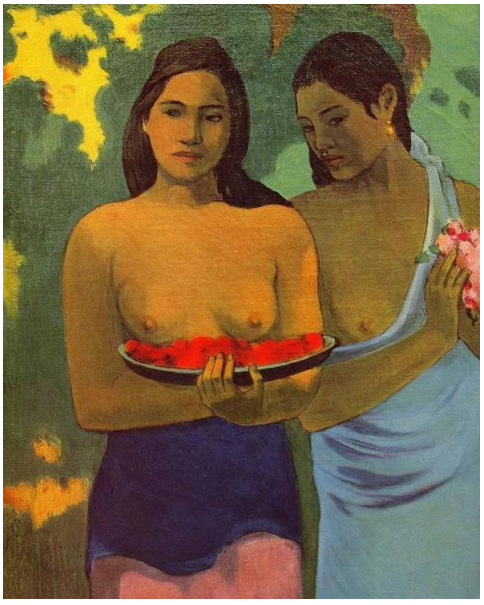


Resim 18: Jean Auguste Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1863, 108,x1,08 m, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi.[50]

[50] Resim 18: Erişim (23.03.2022): https://resimbiterken.wordpress.com/2014/02/09/ingresin-the-turkish-bath-eseri/

Ingres eserde canlı model kullanmayıp daha önce yaptığı çıplak kadın kompozisyonlarından faydalanmıştır. Fiziksel olarak dolgun ve göbekli olarak gösterilmiş kadınların yüzleri vücutlarına göre daha ince, oval diyebileceğimiz bir anatomidedir. Kadınlar hamamda oluşlarının eğlenceli atmosferine zıt olarak mutsuz bir halde gösterilmiştir. Figürlerdeki anatomik bozukluklar Ingres 'in tasarladığı bir güzellik anlayışına işaret etmektedir. Eserin ilk yapıldığında dikdörtgen formda olduğu bilinir ancak daha sonra Ingres resmi yuvarlak hale getirerek, yıkanan kadınların bir anahtar delindiğinden gözlendiği hissini vermiş ve böylelikle resmin erotik etkisi daha da arttırılmıştır. Erkeğin isteği doğrultusunda kilit altında tutulan kadınları bu şekilde seyretme hakkı, izleyicisine rahatlıkla sunulmaktadır.

Sanatsal değer niteliğinde oldukça aşağılayıcı bir betimleme olsa da talep edilen kadın bedenin olgun meyvelerle birleştirildiği temalar erotik imgelerle ilgili önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Ancak kadın göğsünün bir çiçek ya da elma ile temsili, estetik anlayış bağlamında önemli bir metafor oluşturmaktadır. [51]



Resim 19: Paul Gauguin, *Çiçekli Tahiti Kadınları*, 1899, Ulusal Sanat Galerisi.[52]

[51] Linda Nochlin, "Kadınlar, Sanat ve İktidar", (Çev. Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2021.

[52] Resim 19: Erişim: (22.03.2022): https://www.ebay.com/itm/PAUL-GAUGUIN-TWO-TAHITIAN-WOMEN-OLD-MASTER-PAINTING-PRINT-POSTER-2205OMLV-/121751797427

Gauguin ’in kadınların göğüslerini çiçek ve meyveye benzettiği bu eserde son derece asil bir duruş sergileyen Tahitili genç kız, hemen göğüs hizasının altında içi çiçeklerle dolu bir tepsi tutmaktadır. Tepsinin doluluğu bereketle özdeştirilirken figürün göğüsleri bir bolluk pınarı olarak tasvir edilmiştir. Gauguin Güney Pasifik Okyanusu’nda yer alan Tahiti bölgesinin mitlerini benimsediği için bu çerçevede başka eserler de meydana getirmiştir.

Amerikan sanat tarihçisi Meyer Schapiro bu kadın ve meyve birleşimini Cézanne’ın yapıtlarında incelemiş ve göğüs/elma benzetmesini hem Batı’nın tarihsel kültürüne hem de Cézanne’ın psikolojisine bağlı olarak yorumlamıştır. Erkeklerin sulu, dolgun bir meyveye duyduğu isteğin kadın bedeni ile aynı bağlamda irdelenmesi sanatsal bir yüceliğe dayatılmasına karşın gülünç denecek bir noktada ele alınmıştır.

19. yüzyılda kadınların herhangi bir tatmini için erkek bedeninden söz edilmemektedir. Sanat eleştirmenlerine göre kadın, kendi çıplaklığını ve cinselliğini alma gücünde bulunamamıştır.[53] Bu durum her ne kadar cinsel özgüvensizliğe işaret etse de asıl sebep erkek ve kadının toplumda edinebildiği mevcut konumla ilgilidir.

2.2. Olympia Betimlemeleri: Bir İkon Olarak Olympia

Çıplak kadın kompozisyonları zaman zaman içlerinde karşıtlıklar bulundurarak sunulmak isteneni ironik bir biçimde aktarmıştır. Buna en iyi örnek İtalyan ressam Tiziano Vecellio’nun 1538 yılında yaptığı *Urbino Venüsü* isimli eseridir. Resim de doğrudan verilen teşhir temasının yanı sıra arka plandaki figürlerin sandıkta kıyafet aramaları kuşkusuz bir çelişki oluşturmuş ve modelin çıplak oluşuna dikkat çekmiştir.

[53] Linda Nochlin, a.g.e. s. 141



Resim 20: Tiziano Vecellio, *Urbino Venüsü*, 1538, 1,19x1,65 m, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Uffizi Galerisi, Floransa.[54]

Tiziano'nun modelinin kim olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Ancak böylesine bir duruş ve çıplaklık tanrıça kavramına işaret ettiği için Venüs olduğu düşünülmektedir. Oldukça gösterişli bir saray odasında, divanda uzanan kadının elinde güller olması Venüs'ün simgesi olan güllerle bağdaştırılmıştır. Venüs; kulağındaki inci küpeleri, bileziği ve parmağındaki yüzük ile son derece zarif bir pozda gösterilmiştir.

Urbino Venüs'ünün diğer bir gizemi de Rönesans sanatının en önemli resimlerinden biri kabul edilen *Uyuyan Venüs* ile büyük ölçüde benzerlik taşımasıdır. Giorgione'nin 1510 yılında yapımına başladığı eser sanatçının vefatı ile yarım kalmış ve eser Tiziano tarafından tamamlanmıştır.[55] Buradaki Venüs figürü Tiziano'nun Venüs'ü gibi bir odada değil, bir manzara önünde, çimlere serilmiş bir örtünün üzerinde uzanırken gösterilmiştir.

[54] Resim 20: Erişim (25.04.2022): https://stringfixer.com/tr/Titian
[55] Erdal Kara, "Giorgione, Tiziano, Manet: Üç Sanatçı, Üç Venüs", *Journal of Arts Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, 2019, s.40.



Resim 21: Giorgio Barbarelli da Castelfranco, *Uyuyan Venüs*, 1510, 175x108 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Old Masters Picture Gallery.[56]

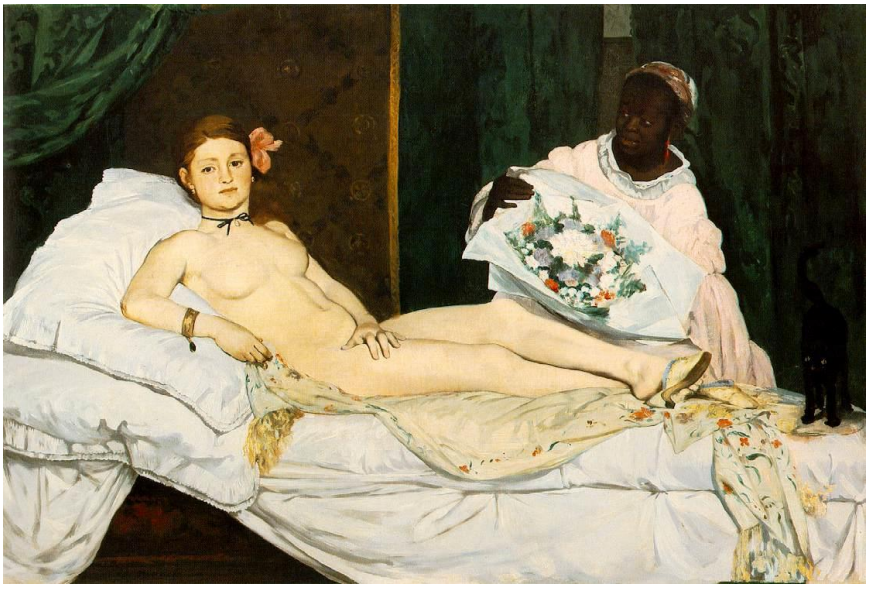
Bir elini başının altına koymuş, uyumakta olan Venüs, Tiziano'nun Venüsü gibi bir eliyle kasığını kapatmaktadır ve yine aynı şekilde gözleri kapalı da olsa yüzü izleyiciye dönüktür. Tiziano eserinde ana figürün ayakucuna bir köpek yerleştirmiş, sadakat ve erotizmi bir arada vermiştir. Bunun aksine Giorgione uyuyan tanrıçanın ayakucunda aşk tanrıçası Küpid'i resmetmiş ancak figürün üzeri 1832 yılında boya ile kapatılmıştır. Giorgione'nin Venüsü doğada resmetmesinin amacı kadın vücudu ve doğayı birleştirerek birçok resimde yer alan kadın-doğa ikiliğini aşk temasıyla bir arada sunmaktır. Giorgione gerek poz, gerekse izleyiciye bakmamasıyla Venüs'ün dokunulmazlığına ve tanrısallığına işaret ederken, Tiziano'nun Venüsü davetkâr bakışıyla izleyiciye cinsel bir çağrışım yapmaktadır.

Batı sanatında ikon haline gelen ve Rönesans'ın idealize ettiği estetik anlayıştan öte bir gerçeklik betimi haline gelen eser ise, Edouard Manet 'nin *Olympia*'sıdır. Manet 'nin idealizasyona ve kalıplaşmış yargılara karşı durduğu bu eser, pek çok sanatçının da eserinde sürekli olarak yer verdiği bir imge haline gelmiştir. Olympia' nın en ayrıcalıklı özelliği kalıplaşmış ifade şeklinin dışında yer alan sanatçıların kendi temsillerinde aradıkları özgürlük anlayışını bu kompozisyonda

[56] Resim 21: Erişim (25.03.2022): https://www.wikiwand.com/tr/Giorgione

bulmalarıdır. Resim ve izleyici arasındaki ilişki sosyal olarak ele alınmış ve kasıtlı iddiası, oldukça küstah görüntüsüyle Olympia, çıplak kadın figürlerinin alışılmış mütevazılığı ile çelişmiştir.

Manet, alışılmış uysal duruş ve kaçamak bakışları ortadan kaldırarak, özgürlüğü ve gücü kadın çıplaklığına yerleştirmiş böylece kabullenilmiş temsil algısına saldırıda bulunmuştur. Basite indirgenmiş bir çıplaklık betimi dışında sanatçı, ırk ve cinsiyet konularında Batı'nın görsel kültür mekanizmasına da tepki göstermiştir. Olympia'yı çeşitli şekillerde ele alan birçok sanatçı öznede sabit kalmasa da bedenin tasviriyle bu tepkiyi ve değişimi ortaya koymuştur.



Resim 22: Edouard Manet, *Olympia,* 1863, 130,5x 190 cm, Kanvas Üzerine Yağlı Boya, Paris, Orsay Müzesi.[57]

Eserin çok fazla tepki görmesinin sebebi modelin bir hayat kadını olduğu düşüncesidir (Victorine Meurent, Fransız ressam ve ressam modeli). Olağandışı bir anlayışı olan Manet 'nin *"Askerler Tarafından Alay Edilen İsa"* isimli eserini nü tablosu Olympia ile yan yana sergilemesi de eleştirilerin devamına sebep olmuştur.[58]

[57] Resim 22: Erişim (25.04.2022): https://www.pivada.com/edouard-manet-olympia
[58] Gülser Aktan, "Manet 'nin Salon Sergilerinde Olumsuz Eleştiri Alan Resimleri ve Modern Sanata Katkısı", *İdil Dergisi*, Cilt:7 Sayı:49, Eylül 2018, s.1162.

Alman ressam Paula Modersohn-Becker toplumun ona dayattığı meta değerden ve sanatçı kişiliğinden sıyrılarak kendini yalnızca bir kadın olarak tanımlamıştır. Bilinçli insan olma isteği onu Manet 'nin eserinde (Resim 21) ortaya konan çelişkiyi çözme eğilimine iter ve bu bağlamda sıklıkla derin hümanizm ve inanç olgularından bahseder.

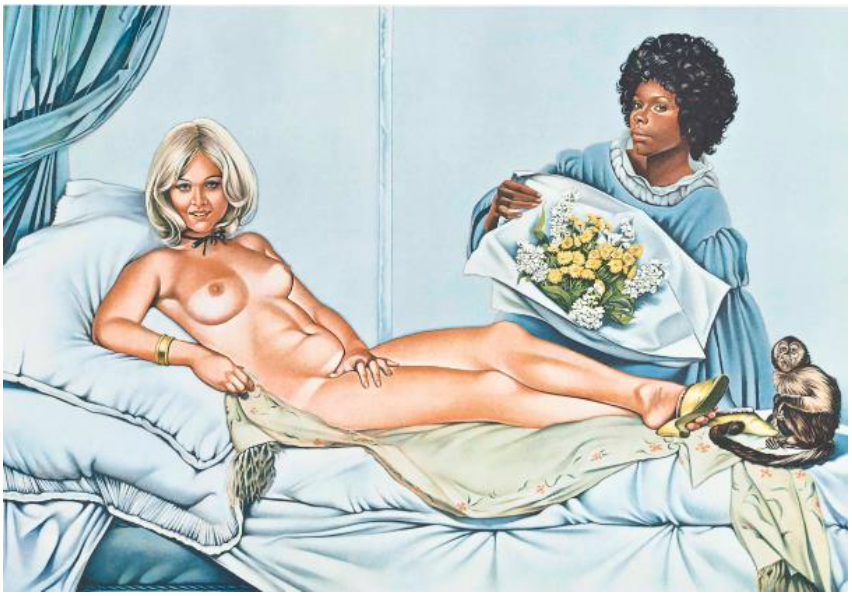
Olympia 'nın değişen tutumda bir ikon olarak algılanması yakın tarihli sorgulamalara öncü olmuştur. Birçok sanatçı (Yasumasa Morimura, Renée Cox, Rotimi Fani-Kayode, Katarzyna Kozyra) Olympia'yı yaşadıkları kültürel ortamda ele alarak Batı'nın yansıttığı kalıp yargıların yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Irk, cinsiyet ve kadın cinselliği konularını kendi bedenlerini sergileyerek ele alan bu sanatçılar sanatın farklı bir kimliğe bürünmek[59] olduğu savını desteklemiştir. Cinsel bir kimlikle karşımıza çıkan *Urbino Venüsü* temasının ardından, görsel algı durumuna işaret eden Olympia 'ya baktığımızda topluma ve kültüre göre değişen çeşitli yorumlamalardan bahsedilebilmektedir. Buna göre farklı süreçlerde ele alınan Olympia; bu değişen algı durumlarını birbirine bağlamaktadır.

Picasso mizah ve karikatürü bir arada sunduğu *Olympia Parodisi* 'nde kadınlara çatışmacı roller vermiştir. Kendi kendine yeten kadın imgesini vurgulamak için figürlerde ters bakışı kullanmış, erkek zevki için orda olmadıklarını belirtmiştir. Tiziano'nun Urbino Venüs'ünde baştan çıkarıcı bir şekilde konumlandırdığı kadın eli, Olympia 'da tepkisiz bir duruş sergileyerek cinsel bağımsızlığını gösterir. Ayrıca Venüs'ün elinde tuttuğu çiçekler Olympia 'nın görmezden geldiği bir imgeye dönüştürülerek önemsiz kılınmıştır.

[59] Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler…* s.147



Resim 23: Pablo Picasso, *Olympia Parodisi*, 1901, 15,3x22,4 cm, Özel Koleksiyon.[60]



Resim 24: Mel Ramos, *Manet'nin Olympia'sı*, 59,9x67,4 cm, Dokuma Kâğıt Üzerine, 1974.[61]

[60] Resim 23: Erişim (24.03.2022): https://www.pablopicasso.net/parody-of-manets-olympia-with-junyer/
[61] Resim 24: Erişim (24.03.2022): https://exchange.umma.umich.edu/resources/11763/view



Resim 25: Larry Rivers, *Ben Olympia nın Kara Suratlısını Seviyorum*, 1970, 182x194 x100 cm, Menil Koleksiyonu, Houston.[62]

Bu üç Olympia temsilinin ortak noktası siyahi figürlere dikkat çekecek şekilde oluşturulan kompozisyonlarıdır. Mel Ramos alışılmış sarışın güzelliğini açıkça iletirken, siyahi figürün kıvırcık saçlarıyla da aynı güzelliği vurgulamaya çalışmıştır. Ayrıca Tiziano ve Manet'nin kullandığı kedi-köpek figürlerinin ötesine geçerek kadın cinselliğini bir maymunla göstermiş, Rivers ise yarattığı kalabalık ortamda figürlerin renklerini değiştirerek ırkçılık imasında bulunmuştur.



Resim 26: Yasumasa Morimura, *Portre*, 1990, 210x19,x299,72 cm, Akrilik Boya ve Jel Ortamı İle Kromojenik Baskı.[63]

[62] Resim 25: Erişim (27.04.2022): https://www.flickr.com/photos/ganimede1984/5748797416
[63] Resim 26: Erişim (27.04.2022): https://www.sfmoma.org/artwork/97.788/

Japon sanatçı Morimura, Manet'nin Olympia'sını tamamen benimseyerek eserin öznesi olmuş, bakma ile bakılan arasındaki ilişkiyi değiştirerek cinsiyet ve ırksal yargıları tamamıyla yok saymıştır. Morimura 'nın kendi yapıtında hem özne hem de nesne olarak yer alma düşüncesi Cindy Sherman ve Laura Aguilar gibi kadın performans sanatçıların eserlerini akla getirse de **kabuki** denilen Japon halk tiyatrosu[64] türünden imgelere eserlerinde oldukça yer vermesi onu kendi kültürüne bağlı kılmıştır. Batı sanat tarihindeki en bilinen eserlere kendini yerleştiren Morimura, kendini Batı'ya hem çok yakın hem de çok uzak bulmuş, bu yapıtların gerçekleşme sebebini bu sanata olan büyük ilgisi ile yorumlamıştır.[65]

Bir başka Olympia betimlemesi de çalışmalarıyla Amerika'da feminist sanat hareketinin bir parçası olan Renée Cox tarafından yapılmıştır. Kendi bedenini model olarak kullanan Cox, hem cinsellik hem de ırkçılık fikrini yansıttığı eserinde özellikle siyahilik yargılarına dikkat çekmek istemiştir. Siyahi kadınların resimlerde ve fotoğraflarda öncelikli bir arzu nesnesi olmaları *Olympia 'nın Oğlanları* eserinde kadın figürünün oldukça kendinden emin ve korkusuz bir biçimde temsil edilmesine sebep olmuştur. Cox canlandırmasında Avrupalı fahişe yerine kendini, siyahi hizmetçi yerineyse oğullarını koymuştur. Burada yapmak istediği, ötekileştirilen siyahi hizmetçiye koruyuculuk, Avrupalı fahişeyi ise kendi benliği ve anneliği ile birleştirerek kraliçe konumuna yükseltmektir.

[64] Yasemin Kılınçarslan, "Geleneksel Japon Kabuki Dans Tiyatrosunun Aykırı Bedenleri: Onnagatalar", *İnsan&İnsan,* Sayı: 14, Güz 2017.
[65] Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler…* s.151



Resim 27: Renée Cox, *Olympia 'nın Oğlanları*, 2001, 134x168 inç, Aliminyum Üzerine Monte Edilmiş Arşiv Dijital c-print.[66]

Ötekileştirme kavramı ırk ve cinsiyet konuları dışında fiziksel görünüm ve yaş durumuyla da şekillenmiştir. Bu duruma gereken tepkiyi yine bir Olympia betimlemesiyle ünlü video sanatçısı Katarzyna Kozyra vermiştir. Sanatçının gerçek yaşamında gördüğü kimyasal tedavi sürecinde gerçekleşen yapıt dört yıllık bir sürece dayanır. Yaşlılığı ele aldığı yapıtında Olympia ile benzer bir duruş sergilemese de boynunda bulunan siyah kurdele doğrudan Manet'nin ve hatta tüm Batı sanat tarihinin kalıplaştırdığı güzellik anlayışına tepkisine işaret eder.



Resim 28: Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996, 120,5x180x2 cm, Fotoğraf ve Video Enstalasyonu.[67]

[66] Resim 27: Erişim (20.03.2022): https://akilfikir.net/feminist-sanat-ve-kadin-kimligi/
[67] Resim 28: Erişim (21.03.2022): http://katarzynakozyra.pl/en/projekty/olympia/



Resim 29: Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996, Fotoğraf ve Video Enstalasyonu.[68]

Kozyra çalışmalarında cinsellik, ırkçılık ve kadın çıplaklığı konularını reddetmenin yanı sıra bunların oluşturduğu kalıp yargılara da oldukça cesur bir biçimde dikkat çekmiştir. İki eserinde de Olympia 'ya göndermede bulunmuş aynı zamanda kullandığı figürlerin kimliklerinden yola çıkarak farklı mekân betimlemeleri kullanmıştır. Onun reddettiği şey gençlik ve güzellik gibi kavramların öne çıkarılmasıdır. Sanatçı alışılagelmiş şehvet kavramını yeniden yorumlayarak varlığından belki de haberdar dahi olunmayan kadınları toplumda görünür kılmıştır.

Bahsedilen sanatçıların hepsi farklı şekillerde de olsa Olympia 'nın dışlanışını kendi dışlanmalarına bir sembol olarak görmüş ve onu belki de bir silah olarak kullanmışlardır. Resim sanatının yanı sıra özellikle özne yerine geçtikleri fotoğraf karelerinde yansıtmak istedikleri düşünceleri daha kolay yansıtarak öteki kavramını göstermiş ve belli bir noktada bu kalıbı yıkmışlardır.

İnsanların hangi kültürde olursa olsun dünyaya bir kimlikle ve belirli sorumluluklarla gelmesi sadece toplumun alıştığı düşüncelerini yansıtan bir dayatmadır. Kişilerin bireysel olarak toplumun ötesine uzanan düşünceleri ise ancak

[68] Resim 29: Erişim (21.03.2022): http://katarzynakozyra.pl/en/projekty/olympia/

sanatla ifade edilebilmektedir. Olympia 'nın bir ikon haline dönüşmesinin sebebi de bu yönde ele alınabilmektedir. Son derece bilinen bir tablo olmasının yanı sıra Batı sanat tarihini geleneksel kalıp yargılarını belli bir ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu kalıp yargılar günümüze değin yapılmış çalışmalarla tamamen ortadan kalkmasa da yeni yaklaşımlar ve yeni bir görsel algı oluşmasına büyük ölçüde faydalı olacaktır.

2.3. Bir Görsel Kültür Ögesi Olarak Kadın Bedeni

Görsel kültür gözle görülen her şey olmasının yanı sıra en açık şekilde görsel olanın sosyal ve toplumsal yapılanması olarak tanımlanmaktadır. Görüntüleri bireyde bıraktığı izlenimle irdeleyen görsel kültürün en önemli özelliği sorgulayıcı, şüpheci ve analitik olmasıdır. Sosyal, kültürel ve tarihsel süreçleri içerisinde barındırır ve bu bağlamda oldukça esnek ve güncel bir açılım olarak değerlendirilebilir. Geleneksel disiplinlerin ötesinde yer almakta ve sosyoloji, antropoloji, tarih, sanat tarihi gibi belli bir noktada sınırlanan açılımları içerisinde barındırmaktadır. Çeşitli kuramcılar görsel kültürün işlevsel ve estetik bir amaç taşıması[69] gerektiğini ileri sürmüştür. Buna göre bireyin gördüğü her görüntü onun bakış açısını değiştirmek veya düşüncelerine yeni anlamlar katmasını sağlamak gibi amaçlar taşımaktadır. Burada dikkati çeken nokta asıl önemli olan gözle görülen görüntü değildir, o görüntünün kişide veya toplumda ne anlama geldiğidir. Neden sonuç ilişkisini bu denli irdeleyen görsel kültür, anlam olgusuna yöneldiğinde sosyoloji ile birlikte ele alınmaktadır.

Görsel kültür genel olarak tasarımsal ve estetik noktalarda dikkat çeker. Günümüzde sık sık değişime uğrayan görüntüler medya ve onu yaratan teknolojik araçlarla sağlanmaktadır. Günlük hayatta karşılaşılan, maruz kalınan her görüntü kitle iletişim araçları doğrultusunda bireye aktarılmaktadır. Televizyon bunun en değişmez örneğidir. Bunun dışında film afişleri, billboardlar ve kitap kapakları en sık karşılaşılan görüntü sistemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İmgelerle bu denli ilgilenen görsel kültür sanat tarihini de imgeler tarihine dönüştürür ve ondan bu şekilde faydalanır.

[69] Malcolm Barnard, "Sanat Tasarım Görsel Kültür" (Çev. Güliz Korkmaz), *Ütopya Yayınevi*, Ankara 2002, s.80.

Görsel kültürün görme eyleminin alt anlamlarıyla ilgilenmesi ve anlamın güzellik kavramından daha önemli olduğuna dikkat çekmesi sanatta yapılan çeşitli araştırmalar ile bir kesişim durumu yaratır. İrdelenen anlamın ortaya koyduğu sonuçlar özellikle 1950'li yıllarda gerçekleşen eleştirel yaklaşımlara bir çıkış noktası sağlamaktadır.[70] Feminizm ve feminist sanat tarihi kadın bedeninin meta olarak değerlendirilmesine ve toplumdaki ayrımcılığa olan tepkisini görsel kültürün dikkat çektiği anlamlar dünyası ile gösterebilmiş ve somut örnekler ortaya koyabilmiştir.

İmgeler her ne kadar bireyin ve toplumun bakış açısının ürünü olarak yorumlansa da zaman zaman gizlenmiş bir fikrin ya da olayın, örtülü bir mesajı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en somut örneği Tiziano'nun Urbino Venüsü'nde arka plana kıyafet arayan kadınlar yerleştirerek aslında Venüs'ün çıplaklığına dikkat çekmesidir.

Erkeğin yüzyıllardır toplumda çeşitli yetkilerle varlığını ortaya koyma durumu beraberinde kadın üzerinde ne gibi haklara sahip olduğuna karar verme gücünü de getirmiştir. Erkeğin bakış açısı ve bir kadını nasıl gördüğü aynı zamanda o kadının kendisini nasıl gördüğüyle de ilgilidir. Bu noktada *erkekler kadınları seyreder, kadınlar ise seyredilmelerini seyrederler.*[71] Bu algı cinsiyet ayrımı, seyirlik bir nesne haline gelen kadın bedeni ve ötekileştirme gibi sorunların çıkış noktası olarak kabul edilmektedir.

Jacques Louis David'in 1784 yılında yaptığı *Horas Kardeşlerin Yemini* isimli tablosu kadın bedeni ve çıplaklığı ile ilgili bir vurgu yapmasa da kadının toplumdaki yerini oldukça açık bir şekilde betimlemiştir. Üç erkek kardeşin babalarına uzattıkları kılıçları ile Roma'ya bağlılık yemini ettiği sahnede David vatanseverlik temasını

[70] Engin Ümer, "Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge*", İdil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 33, 2017, s. 1538.
[71] John Berger, "Görme Biçimleri", *Metis Yayınları*, İstanbul 2005, s.47.

işlemiştir. Dikkati çeken nokta erkek figürlerin yansıttığı kendinden eminlik duygusunun kompozisyondaki kadın figürlerle pekiştirilmiş olmasıdır.



Resim 30: Jacques Louis David, *Horas Kardeşlerin Yemini*, 1784, 330x425 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris.[72]

Kompozisyondaki erkeklerin oldukça güçlü görünen bir vücut anatomisine sahip olması ve duruşlarındaki paralellik ilk bakışta dikkati çekmektedir. Buna karşın arkadaki üç kadın figürü erkeklerin enerji ve gerginliklerine tezat oluşturacak şekilde son derece üzgün ve köşeye sinmiş gözükmektedir. Birbirlerine yaslanmış ağlamakta olan kadın figürlerinden biri Horaslar'ın kardeşi, diğeri eşidir. Arkadaki yaşlı kadın figür ise Horaslar'ın anneleridir ve torunlarına sarılırken gösterilmiştir. Kadının en önemli görevi olan eşlik ve annelik yerine getirilmiştir. Erkeklerini savaşa yollayan kadınların üzüntüsü son derece feminen ve duygu yüklü bir ortam yaratır. Erkeklerin yansıttığı katı tavır ve kadınların duygusallığı arasındaki zıtlık arka tarafta bulunan kemerlerle de pekiştirilmiştir. Üç bölümlük hikâyeyi betimleyen kemerden ilki kardeşlerin yeminini, ikincisi baba figürünün elinde tuttuğu kılıçlarla savaş anını, üçüncü ise alışılagelmiş kederli ve acı çeken kadınları temsil eder. Yalnızca kahramanlık teması işlediği düşünülen David aslında kadınların zayıf, duygusal ve

[72] Resim 30: Erişim (26.03.2022): https://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Karde%C5%9Flerin_Yemini

güçsüz yanlarına dikkat çekmiştir. Bu betimlemeler eserin üretildiği 18. Yüzyıl resminin alışılmış bir örneğidir.

Avrupa yağlı boya tablolarında bir gelenek haline gelen kadın çıplaklığının kökeni Âdem ve Havva'ya dayanmaktadır. Yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulmaya sebep olan kadın; suçlanarak erkeğe boyun eğmekle cezalandırılır. Erkek burada Tanrı'nın temsilcisi rolüne bürünmüştür. Domenichino Zampieri 'nin erken tarihli Âdem ve Havva betimi cennetten kovulmadan önceki anı ve tanrının kızgınlığı karşısında Âdem'in Havva'yı suçlamasını gösteren öncü bir esedir. Ortaçağda hikâye şeklinde resme aktarılan bu olay Rönesans'a gelindiğinde yerini genel olarak utanma anının vurgulandığı kompozisyonlara bırakır.



Resim 31: Domenichino Zampieri, *Âdem ve Havva'nın Azarlanması*, 1626, 121,9x172.1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ulusal Sanat Galerisi. [73]

[73] Resim 31: Erişim (28.01.2022): https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8LHRJ9&titlepainting=Adam%20and%20Eve&artistname=Domenichino%20(Domenico%20Zampieri)

Âdem ve Havva'nın çıplaklarını fark ettiklerinde yaşadıkları utanma anı zaman içerisinde ortadan kalkar. Bir yaprakla örtünme hali birbirlerinden değil, seyirciden utanma haline işaret eder. Daha sonra farklı konulara yönelen sanatçılar tür olarak kadın çıplaklığından uzaklaşmamış, seyredilen ve bunu farkında olan kadın temalarını işlemişlerdir. Kadının çıplaklığı seyircinin onu görüş biçimi ve seyretme gücüyle önem kazanır. Buna en somut örnek Almanya ve İtalya'da popüler olan *Susannah ve Yaşlılar* temasıdır. Tintoretto ve Guercino gibi sanatçıların ele aldığı hikâye, genç ve güzel bir kadının iki yaşlı adam tarafından gizlice izlenmesine dayanır.



Resim 32: (Guercino) Giovanni Francesca Barbieri, *Susannah ve Yaşlılar*, 1617, 176x208 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Prado Müzesi.[74]

16. ve 17. Yüzyılda pek çok sanatçının bu hikâyeyi resmetmesinin sebebi hem erotik bir sahneyi, hem de çıplak bir kadın figürünü betimleme şansı bulabilmeleridir. Yaşlı adamlardan birinin seyirciye dönerek Susannah'yı rahat izleyebilmek için uyarıda bulunması hem onların hem de izleyicilerin figürün çıplaklığına bakabilmekte ve onu düşünmekte bir özgürlük alanı sağlar. Tintoretto'nun resminde ise yine yaşlılar

[74] Resim 32: Erişim (04.02.2022): https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Susana_y_los_viejos_(Guercino).jpg

ve seyirciler ona bakabilmekte özgürdür. Ancak bu sefer Susannah da ona bakan seyircilere bakmaktadır.



Resim 33: Jacopo Tintoretto, *Susannah ve Kentin Büyükleri*, 1518-94, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.[75]

Kadın çıplaklığının çok sayıda esere konu olmasının sebebi çıplak kadına bakmaktan duyulan zevk ile ilgilidir. Bu zevk zaman zaman tersine çevrilmiş ve kadının eline yerleştirilen bir ayna ile kendine hayranlık duyduğu iddia edilip ahlaksızlık ile bağdaştırılmıştır. Ancak ayna kadının kendini görmekten zevk duymasını değil, onu seyirlik bir nesne haline getiren tüm dış etmenlere bir cevap olarak en çok kendisinin bedenini seyirlik nesne haline getirmesi vurgulamaktadır. Çıplak kadınların seyredilişini gösteren bir başka eser ise *Paris'in Yargısı* 'dır. Kadının erkeğe sunduğu görsel haz bu noktada aranan güzellik ile başka bir boyuta ulaşmıştır.

[75] Resim 33: Erişim (29.01.2022): https://gazetesanat.com/toplumsal-cinsiyet-ve-sanat

Yunan mitolojisine göre Olympos'da düzenlenen bir düğüne çağrılmayan Eris kıskançlığından ötürü üzerinde 'en güzele' yazan bir elmayı düğün yerinde orta yere fırlatır. En güzel sıfatını alabilmek için Hera, Athena ve Aphrodite arasında bir yarışma düzenlenir ve Zeus'un yargıç olarak seçtiği çoban Paris, verilen rüşvet neticesinde en güzel tanrıça olarak Aphrodite'i seçer.[76] Güzel olanın ödüllendirildiği, olmayanın ise önemsizleştirildiği bu hikâye erkeğe yargılama ve kadından bir karşılık alabilme hakkı sağlamıştır.

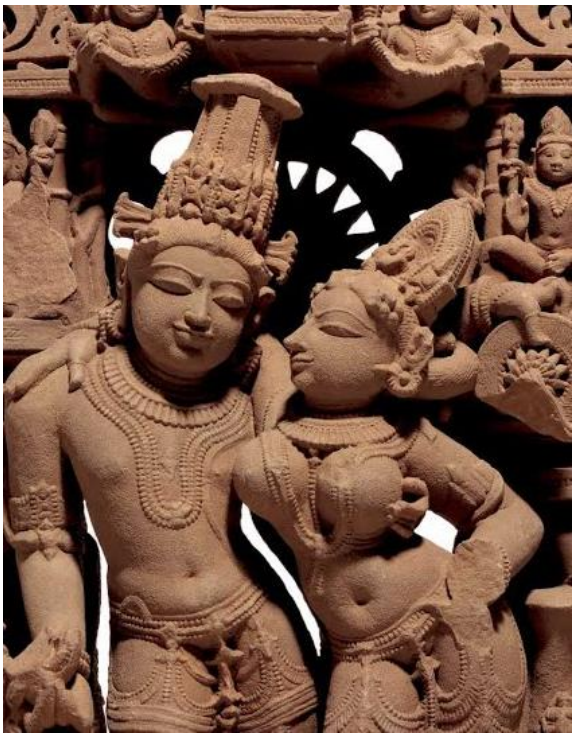


Resim 34: Peter Paul Rubens, *Paris'in Yargısı*, 1577-1640, 144,8x193,7 cm, Meşe Ağacı Üzerine Yağlı Boya, National Gallery, Londra.[77]

Avrupa'da gelişen bu sanat anlayışının aksine Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlileri sanatta çıplaklığı hiçbir zaman bir cinsiyet üzerinde konumlandırmamıştır. Çıplaklığın ve cinselliğin konu olduğu yapıtlarda hem kadın hem de erkek etkin bir rolde ayrım yapılmaksızın gösterilir. Hinduizm'de tanrının bir şekli olan Vişnu ve güzellik tanrıçası olan karısı Laksmi'nin Parsavanatha Tapınağı'nda yer alan

[76] Özkan Ertuğrul, "Mitoloji, İkona ve İkonografya", *Paradigma Akademi Yayınları*, İstanbul 2013, s. 31.
[77] Resim 34: Erişim (25.03.2022): https://www.ijoess.com/Makaleler/799375742_1.%20849-869%20Serpil%20YAYMAN%20ATASEVEN.pdf

betimlemelerinde aynı kompozisyonda, kendinden emin bir duruş sergilemektedir. Ayrıca iki figürün de aynı derecede çıplak oluşu bu eşitlik olgusunun bir örneğidir.



Resim 35: Vişnu ile Laksmi, 11. Yüzyıl Parsavanatha Tapınağı, Khajuraho.[78]

Feminist sanat bağlamında Gerilla Kızlar denen sanatçı grubunun sorduğu *Kadınların Müzelere Girebilmeleri İçin Çıplak Mı Olmaları Gerekir?* Sorunun afişine model olan *Büyük Odalık* isimli eser[79] dişilik kavramı bakımından öne çıkan bir örnektir. Küçük bir kafa ve biçimsiz uzuvlarla uzanmış bir şekilde gösterilen cariye Jean Auguste Dominique Ingres 'in ideal güzellik anlayışını yansıtmaktadır. Burada en çok dikkat çeken nokta kadının bakışlarıdır. Seyircinin göz hapsinde olan figür, onu tanımamasına rağmen nazlı bir şekilde bakmakta ve kadın burada izlenmekten memnun bir tavırda kadınlığını sunmaktadır.

[78] Resim 35: Erişim (26.02.2022): https://www.agefotostock.com/age/en/details-photo/lord-vishnu-with-consort-lakshmi-on-parasvanath-temple-khajuraho-madhya-pradesh-india/DPA-NMK-68831
[79] Savaş Güngör, "Feminist Sanat ve Demokrasi", Uluslararası Sanat ve İletişim Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 2017, s. 111.

Kadın çıplaklığında durağan bir kompozisyon yaratmak oldukça zordur. Çünkü süreci ve kadın hareketleri yansıtamayan resim işlevselliğini bir noktada yitirir ve imge sıradanlaşır. Flaman Barok geleneğinin önemli bir temsilcisi olan Peter Paul Rubens, bu durağan çıplaklığı *Kürk Mantolu Helene Fourment* isimli eserinde ele almıştır.



Resim 36: Peter Paul Rubens, *Kürk Mantolu Helene Fourment*, 1577-1640, 176x83 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.[80]

Sanatçı bu eserinde kendinden yaşça küçük olan ikinci karısını resmetmiştir. Kadın bedeni belli bir ölçüde çıplak olarak ele alınmış olsa da burada dikkati çeken şey figürün durağan bir halde olmamasıdır. Yana dönmek üzere olan kadın adeta bir

[80] Resim 36: Erişim (25.03.2022): https://artsandculture.google.com/asset/helena-fourment-in-a-fur-robe-peter-paul-rubens/AQGjRwVmn07mlA

fotoğraf izlenimi vermektedir. Seyirlik bir nesne olmaktan uzaklaşan kadın bedeni, içerisinde yaşanmışlık barındıran bir imgeye dönüşür. Öyle ki bu yaşanmışlık aslında sanatçının, yani resmi meydana getiren kişinin yaşantısıdır. Erkek hâkimiyeti bir şekilde imgeyi kendi tekeline almıştır. Ressam kadının yüzündeki pembelik ve vücudundaki yumuşaklık vurgusunu birleştirerek sıradan bir seyirci ile gerçek bir sevgili arasındaki bakış açısı farkını ortaya koymuştur.

Avrupa resminde gelenekselleşen bireycilik algısı çıplak kadın imgelerinin artışındaki sebeplerden biri olarak kabul edilmektedir. Yapıtı ortaya koyan, talep eden ya da satın alan kişinin kendine has özgürlük algısı yapıtın nesnesi olan kişiyi yani kadını özgürlük durumundan uzaklaştırmıştır. Alman ressam Albrect Dürer 'in kusursuz nü 'nün farklı kişilerden alınan fiziksel özelliklerle gerçekleşeceği düşüncesi, resmin konusu olan kişiyi dikkate almamak ve kim olduğuyla ilgilenmemek anlamına gelmektedir. Bu yok sayıcı bakış açısı sadece erkeklerin düşünme biçimi olmaktan çıkarak zamanla kadının kendini görme biçimi halini almıştır. Avrupa sanatında konumu seyredilmek olan kadın; süreç içerisinde kendi dişiliğini seyretmeyi kabullenen bir yaklaşıma yönelmiştir.



Resim 37: Albrecht Dürer, *Uzanmış Kadının Resmini Çizen Adam,* 1471-1528, 7,7x21,4 cm, Gravür.[81]

Nü türünü dönüm noktası haline getirmiş olan Manet'nin *Olympia*'sı ideal kadın imgesi algısını değişikliğe uğratsa da, 20. yüzyıldaki öncü resmin değişmez

[81] Resim 37: Erişim (01.01.2022): https://docplayer.biz.tr/51819027-Gazi-universitesi-egitim-bilimleri-enstitusu-guzel-sanatlar-egitimi-ana-bilim-dali-resim-is-ogretmenligi-bilim-dali.html

teması fahişe kadın olmuştur. Bu kalıplaşmış bakış açısı yağlı boya tablolardaki kadının günümüzde farklı biçimlerde tablo yerine afiş ve reklamlarda yer almasına yol açmıştır. Medya kültürü ile geniş kitlelere erişebilen tüm veriler nasıl gösterildiğinden ziyade, nasıl görüldüğü sorusu üzerine şekillenir. Kadının erkekten oldukça farklı bir biçimde gösterilmesinin sebebi ideal izleyicinin erkek olarak kabul edilmesi ve kadının o idealliğe tatmin duygusu verme sorumluluğundan kaynaklanmaktadır.

Görsel kültür; toplumdaki kadın ve erkek rollerini de kalıplaşmış yargılara paralellik oluşturacak şekilde iletmektedir. Medyada kullanılan dil, kadının annelik ve eşlik sorumluluklarına işaret etmektedir. Yağlı boya tabloların barındırdığı bedensel estetiklik kavramı ve erkeğin tatmini konuları 21. yüzyılda şekil değiştirse de eşitsizlik durumu varlığını hala sürdürmektedir. *Horas Kardeşlerin Yemini* resminde verilen duygusallık ve erkek enerjisi zıtlığının 18. yüzyılda kadının kapladığı alanı ve konumu etkilemesi günümüzde hala gördüğümüz ötekileştirme ve ayrımcılık kavramlarının çıkış noktası olarak örneklendirilebilir.

2.4. Erken Yirminci Yüzyıl Avangart Resminde Erdem ve Erkek Egemenliği

Birinci Dünya Savaşı öncesinde bir grup Avrupalı sanatçı; erkeksi ve güçlü üslup aynı zamanda içerik barındıran bir dizi resim yapmıştır. Kadınların güçsüz ve cinsellik açısından boyun eğdirilmiş olarak gösterildiği bu resimler; Fovistler, Kübistler, Almanlar, Ekspresyonistler ve diğer öncü sanatçılar tarafından yapılmış nü tablolar olup, sanatçının cinsel açıdan baskınlığını iddia ettiği çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. 19. ve 20. yüzyıl sonlarında da geçerli olan sanatta erkeklik ile ilgiyi gözler önüne serme çabası sadece bahsedilen dönem sanatçılarının bakış açısıyla ilgili değildir.[82] Ancak bu erkeklik iddiaları özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesindeki on yılda güçlenmiş ve sıkça kullanılarak birçok sanatçının eserine

[82] Carol Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", *Artforum*, December, 1973, pp. 30-39. Revised by the Author for this edition. By permission of the author and *Artforum* copyright, 1973 *Artforum*.

yansımıştır. Bu sanatçıların eserleri her ne kadar sadece bazı çağdaşları tarafından anlaşılsa da ortaya koydukları eserler, kendi içlerindeki ihtiyaç ve arzularının tarihsel bir yansıması şeklinde ele alınmalıdır.

Herhangi bir sanat dalı gibi ideolojik olarak faydalı olan **Avangard Sanat**; yenilik bağlamında ispatlanan bir özgürlük modelidir. Avangard sanatçı bu özgürlük hissini toplumdan önde olduğu düşüncesine dayandırmaktadır. Sanatçının bu yalnızlık ve özgürlük hissi onu var olduğunu düzeni eleştirmeye ve eleştirdiği her durumun reformdan geçmesi gerektiği düşüncesine sevk etmektedir.[83]

Modern sanat tarihinin yenilikle ilgili ısrarcı açıklamalarının (eserlerin biçim olarak yaratıcılığı, benzersiz ikonografyası ve malzemelerin bireye yönelik kullanımı) sebebi eserin bu bağlamda ideolojik olarak fayda sağlamasıdır. Sanatçının özgürlüğü her şeyden önce insan özgürlüğünü temsil eder ve böylece öncü resimler bireyci ikonlar olarak önem kazanır. Her ne kadar yenilikçi bir kimlikten bahsedilse de erken dönem sanatçılarının eserleri çelişkiler barındırır. Özgürlükten bahseden resimler evrensel bir sorundan çok, değişen dünya düzenindeki orta sınıf erkeklerin düşlerinden ve kaygılarından oluşur.

Özellikle 19. yüzyıl sonralarında Avrupa yüksek kültürü insan varoluşunun en önemli sorunu olan kadın-erkek bağlantılarına dikkat çekmektedir. Ancak edebiyat ve tiyatro, feminist bakışı irdelerken Avangard resim erkeklerin korunma sahası olmayı sürdürmüştür. Örneğin sembolist sanatta erkekler kadınlarla ilgili tüm düşüncelerini ve arzularını ortaya koymuştur. Munch, Gauguin ve Moreau gibi sanatçıların eserleri ise kadın sorunu, erkek çıkmazı olarak yorumlanmıştır. Bu sanatçılar özellikle bir kadından çok içgüdülerinin yönlendirdiği kalıplaşmış Havva, Salome, Sfenks ve Madonna mitlerini canlandırmaktadırlar.

---

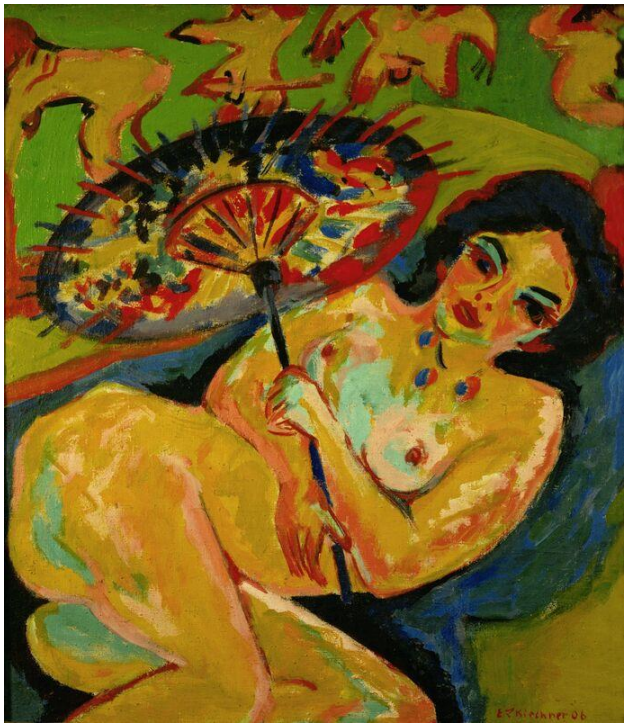
[83] Gülce Sorguç, "Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 24, Güz 2017, s.40.

1905 yıllarında sembolizmin içinde barındırdığı kendini arayan sanatçı dürtüsünden uzaklaşan sembolistler, sessiz renk ve ağır ritimlerden uzaklaşmakla kalmayıp bahsedilen arketipleri de reddetmişlerdir. Bu yeni öncüler gürültülü renkleri tercih eden ve kendi duygularını her şeyden önce iletmek isteyen genç sanatçılardır. Ancak onlar da kendilerinden önceki sanatçılarla yakın düşünceleri paylaşmış ve yaşamı erkek durumu açısından yorumlamıştır.

Bir varoluş sorunu sebebiyle 1905-1913 yıllarında Almanya'da kurulan Dışavurumcu sanat hareketi **Die Brücke (Köprü)** genç kuşağın kendinden önceki kuşağa bir saldırısı olarak yorumlanmıştır. Bu sanatçılar şiddeti irdelemiş; renk, biçim gibi konulara ise psikolojik bir düşünceyle yaklaşmışlardır. Bu şekilde var oldukları düzene karşı koymayı hedeflemişlerdir. Dresden'de kurulan grup hem klasik hem de akademik geleneklere başkaldırması sebebiyle Avrupa'da kısa sürede yaygınlaşmıştır. Genellikle konularını günlük yaşamdan alan sanatçılar; Alman Baskı Resim Sanatı tekniğine de sahip çıkma amacıyla biçimleri ortaya çıkarırken tahta baskı kullanmışlardır.[84]

Die Brücke Grubu'nun lideri ve en tanınmış üyesi olan Ernst Ludwig Kirchner salt biçime yoğunlaşarak, doğadaki derin varlığı abartılı bir biçimde ele almıştır.[85] Onun ve arkadaşlarının yegâne amacı bir sanat yaratmaktan çok, sanatçı olmak ve sanatçı gibi yaşamaktır. Kendi düşüncelerine yakın buldukları sanatçılarla iletişim kurmuş ve Zenci yontuları, Afrika masklarını incelemişlerdir. Bu nedenle de çalışmalarında ilkel sanatın izlerine rastlanmaktadır.[86] Kirchner 'ın *"Japon Şemsiyesi Altındaki Kız"* isimli eseri dönemin hem sanatsal hem de cinsel ideallerini kendine özgü bir cesaretle ortaya koymaktadır.

[84] Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
[85] Lioner Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.16.
[86] Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.

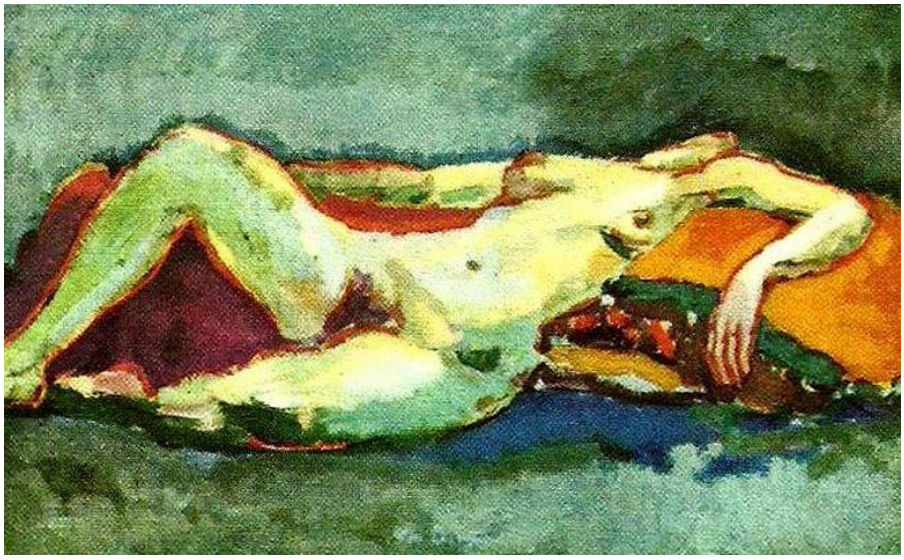


Resim 38: Ernst Ludwig Kirchner, *Japon Şemsiyesi Altındaki Kız*, 1909, 92x80 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Düsseldorf, Kunstsammlung Müzesi.[87]

Sanatçı bu eserde gücünü ve enerjisini kontrol edemeyerek kadına saldıracak izlenimi vermektedir. Şiddetli ve ham renkler kullanma sebebi cinselliğe tepkisizliği ortaya koymaktadır. Kirchner; hem ilkel bir vücut boyası hem de modern kozmetik ürünlerini andıran dikkat çekici tonlamaları Japon şemsiyesinde özellikle belirterek bir Brücke tablosu ya da Doğu esintileri taşıyan ilkel bir çalışma gerçekleştirmiştir. Japonya, Çin ve İngiltere'de soylu kadınların güneşten saklanarak beyaz tenlerini korumak için kullandığı şemsiye; Kirchner 'ın eserinde kadın figürünün erkekten ve dış dünyadan korunma dürtüsüne bağlıdır.

Bu çalışmaya benzer bir örnek Hollandalı Fransız ressam Kees van Dongen tarafından yapılmış *"Uzanmış Çıplak"* isimli eserdir. Sanatçı burada kadın bedenini uzuvları belirsiz el ve ayaklara, bir hayvan etine indirgemiştir.

[87] Resim 39: Erişim (04.11.2021): https://www.artsy.net/artwork/ernst-ludwig-kirchner-madchen-unter-japanschirm-girl-under-a-japanese-umbrella



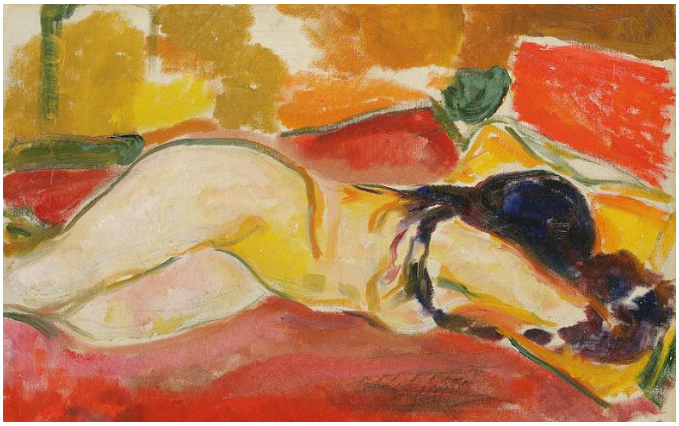
Resim 39. Kees van Dongen, *Uzanmış Çıplak*, 1904-05, Monaco, Özel Koleksiyon.[88]

Bu resimdeki görüntü de sanatçının anlamsız cinsellik düşüncesini ortaya koymaktadır. Şehvetli fırçası kadın bedeninin hacmini ve kütlesini hızlıca şekillendirmiştir.

Kirchner ve Dongen 'in bu nü çalışmaları ters çevrilmiş bir ilişkiyi tasvir eder. Kadın bedenini ete indirgeyerek güçsüzlüğüne dikkat çeker ve femme fatale düşüncesi yerini boyun eğmiş, itaat eden bir hayvana bırakır. Sanatçı, kendi cinsel gücünü şiddetle ortaya koyarken, karşı cinsteki insani her şeyi yok etmiştir.

Edvard Munch; Van Dongen 'in eseriyle aynı adı taşıyan "*Uzanmış Çıplak"* çalışmasında yine alışılmış kadın masallarını tersine çevirmiş, önceki ölümcül kadın masallarını yok saymıştır. Canlı renk tonları kullanarak, saklanan, korkan çaresiz kadını betimler.

[88] Resim 39: Erişim (04.11.2021): https://www.colourlovers.com/photocopa/160546/Unnamed_Photo



Resim 40: Edvard Munch, *Uzanmış Çıplak*, 1905, Sulu Boya, Hamburg, Kunsthalle.[89]

Kadınların tüm zekâ ve diğer özelliklerden arındırıldığı ve cinsellik nesnesine dönüştürüldüğü başka bir örnek ise Picasso'nun *"Koltuktaki Kadın"* isimli eseridir.



Resim 41: Pablo Picasso, *Koltuktaki Kadın*, 1913, New York, Victor W. Ganz Koleksiyonu.[90]

Burada ete verilen biçim ve kadının sarkan göğüsleri, insanlıklarının yok sayılmasını önermektedir. Amerikalı sanat tarihçisi Max Kozloff yaptığı

[89] Resim 40: Erişim (05.11.2021): https://arthive.com/edvardmunch/works/10489~Reclining_Nude
[90] Resim 41: Erişim (05.11.2021): http://artsviewer.com/picasso-453.htmlf

araştırmalarla, Picasso'nun kübist dönem çalışmalarında kadın imajının bir portre olarak yansıtılmadığını ortaya koyar. Ayrıca *"Mandolinli Kız"* ve *"Ambrosia Vollard'*ı" karşılaştırarak, kadın ve erkek betimlemeleri arasındaki farka dikkat çeker.

Picasso'nun yarattığı kadın betimlemelerinde cinsiyet neredeyse rol oynamaz. Sadece çıplak bir görüntü ya da tanınmayacak bir şekil olarak soyutlanır. *"Ma Jolie"* isimli eser de bu olguya örnektir. Ancak *Ambrosia Vollard* isimli eserde Vollard oldukça güçlü ve soylu bir mevcudiyet içerisinde, bir birey olarak betimlenmiştir.

Die Brücke grubunun bir üyesi olan Erich Heckel' in cinsel ilgisini açıkça ortaya koyduğu *"Kanepe 'de Çıplak"* ve *"Kristal Gün"* adlı eserlerinde kadın figürleri, o dönemde ele alınan sanata yönelik bir anlayışla hem pasif hem de teşhirci bir duruşla gösterilmiştir.



Resim 42: Erich Heckel, *Kanepe 'de Çıplak*, 1909, 96x120 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Münih, Devlet Modern Sanat Galerisi.[91]

[91]Resim 42: Erişim (06.11.2021): http://www.allart.org/art_20th_century/modern_art/modern%20art3a.htm

Resimde dağınık bir ortama yayılan kadın figürü yine el ve ayakları detaylandırılmadan gösterilerek ressamın cinsel algısı doğrultusunda betimlenmiştir. Erkeklerin cinsel güç iddialarını belirtmesi açısından figür suratını kapatmıştır. Bu erkeğe göre kadının kendinden vazgeçerek bedenini ve ruhunu sunması anlamına gelir. Ayrıca Heckel, kalın fırça darbeleri kullanarak eserde bir derinlik kullanmaktan da kaçınmıştır.



Resim 43: Erich Heckel, *Kristal Gün*, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Berlin Özel Koleksiyon.[92]

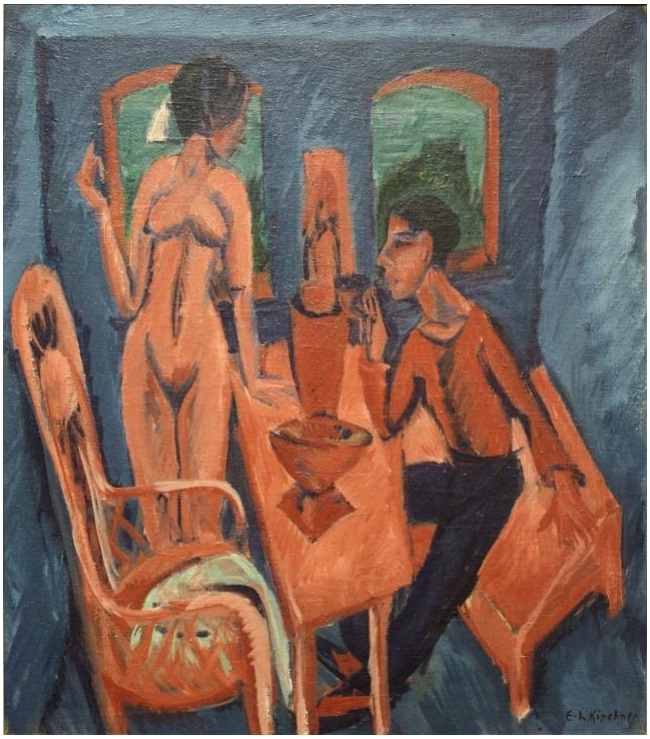
”*Kristal Gün* ”de göğüs uçları detaylı bir şekilde yansıtılmış olan nü; yüz hatlarına sahip değildir. Banyo yaptığı düşünülen bu kadının dizlerine kadar suyun içinde olması şehvet ve teşhir pozudur. Eser seyirciye sıkışmışlık hissi vererek kadın çaresizliğine atıfta bulunur ancak sanatçı kullandığı göl ve bulut şekilleriyle aynı zamanda bir dinginlik yaratmıştır. Heckel bu betimlemelerle yansıma ve çarpıtma fikirleri denemiş, figürün etrafındaki her şeyle ortaklık kurmasını sağlamıştır. Ancak

[92] Resim 43: Erişim (06.11.2021): https://kweiseye.wordpress.com/2015/02/13/erich-heckel-1883-1970/

dışavurumcu diğer çalışmalarında olduğu gibi bu eserde de bir düzensizlik vardır. Figür ve dekorlar ne kadar ortak payda da buluşsa da, duygular onlardan uzaktadır.

Bir başka bilinmeyen çıplak örneği Ernst Ludwig Kirchner 'ın *Kule Odasında Erna ile Otoportre*'sidir. Sanatçı, sanatı iç çatışmaların görsel sembollere dönüşmesi olarak yorumlamıştır. Buna bağlı olarak da eserindeki kadın figürünü, yaratıcısının hemen önünde oldukça itaat eden bir şekilde betimlemiştir.

Birçok nü resim yapmış olan Gaugin'in *Çıplak* adlı eseri de Kirchner 'ın ele aldığı noktalara değinmiş, ancak bunu daha sakin bir şekilde yapmıştır. Resimde dikkat çeken nokta figürün arkasında bir ayna bulunmasıdır. Burada ikinci kez görülen kadın figürünün üzerinde onu dizginleyen sanatçı figürü anlatılmak istenmiştir.



Resim 44: Ernst Ludwig Kirchner, *Kule Odasında Erna ile Otoportre*, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kolomb Sanat Müzesi.[93]

[93] Resim 44: Erişim (07.11.2021): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Tower_Room,_Fehmarn_(1913).jpg



Resim 45: Henri Charles Manguin, *Çıplak,* 1905, Paris, Mm Lucile Manguin Koleksiyonu.[94]

Bu sanatçılar farklı betimlemeler gerçekleştirse de tür olarak aynı noktada eser vermişlerdir. Hepsinin kompozisyonu güçlü erkek ve boyun eğdirilmiş kadın üzerinedir. Fovizm akımının kurucularından olan Fransız ressam Maurice de Vlaminck *Genelev* isimli gravür çalışmasında ilginç bir noktaya değinmiştir. Üç kadını neredeyse iç içe geçmiş bir kompozisyonda betimlemiş ve figürleri hareket halinde göstermiştir. Neyin harekete geçmelerine sebep olduğu bilinmese de, ortada bulunan kadının kollarını kaldırarak bir protestoyu temsil ettiği hatta kendini savunmayı tercih ettiği görülebilmektedir.

[94] Resim 45: Erişim (07.11.2021): https://en.muzeo.com/art-print/nude-sleeping/henri-charles-manguin



Resim 46: Maurice de Vlaminck, *Genelev,* 1906, 24,8x17,9 cm, Gravür, Zürih, Dr. Sigmon Pollag Koleksiyon.[95]

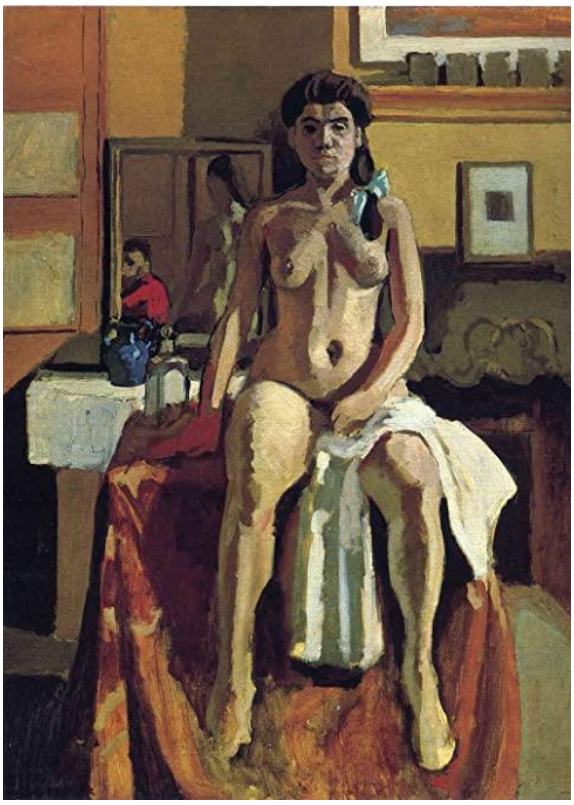
Bu kendini koruma ya da protesto hareketi, baskının üst kısmında oldukça iyi betimlenmiş ancak bu eğilimlerin ikisi de sanatçının sunulan bedeni şehvetli görmesini ve onu ele geçirmesini engellememiştir. Aksine bu savaştan keyif duymuş ve bunu görüntüde açıkça dile getirmiştir.

Bahsedilen sanatçılardan farklı bir yönelim gösteren Henri Matisse sanatında daha çok ilkellik, içgüdü, naiflik, yaşama sevinci, gibi temaları kullanmaya çalışmıştır. Matisse diğer sanatçılardan daha burjuva ve daha cüretkârdır.[96] Onun resminde kullandığı bakış ve ifade gibi noktalar pasifçe ifade edilen bedenin ete indirgenmesi durumunu hafifletir. Örneğin *Çingene* adlı eserinde modelin yüzünü ve göğüslerini

[95] Resim 46: Erişim (08.11.2021): https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/100416/
[96] Nazan İpşiroğlu, "*Sanatta Devrim"*, 4. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 163.

eşit bağlamda ele alarak insani bir müdahalede bulunmuştur. Ayrıca Matisse çıplak figürlerin gözünü korkuttuğunu kabul etmiştir.

Carmelina'da güçlü bir duruş sergileyen figürün ona doğrulttuğu bakışlar son derece soğuktur, daha doğrusu bu bakışlar modelin arkasındaki aynaya yansımaktadır.



Resim 47: Henri Matisse, *Carmelina,* 1903, 81,3x59 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, Tompkins Koleksiyonu, Arthur Cordon Tompkins Kalıntı Fonu.[97]

Sanatçının kendisini figürden daha pasif ve küçük göstermesi Manguin ve Kirchner 'ın gösterdiği cinsel iddialardan oldukça uzaktır. Ancak Matisse resimdeki güçlülüğü çok daha farklı bir şekilde ortaya koyar. Kompozisyonda yer alan tek

[97] Resim 47: Erişim (09.11.2021): https://www.matissepaintings.org/carmelina/

kırmızıyı kendisinde kullanması kontrolün onda olduğunu gösterir. Ayrıca kullandığı ayna imgesiyle baskın rolü femme fatale şeklinde Carmelina 'ya yükler.

Uyuyan ya da yüzleri belli olmayan modellerin bulunduğu diğer resimlerinde de Matisse erkeklik iddiasını doğrudan iletmez. Erkekliğin saldırganlığının kanıtlarını biçim, renk ve çeşitli çarpıtmalarla ortadan kaldırarak sanatsal kontrolü sağlar. Bu şekilde eserlerine daima bir sakinlik katmıştır.

Yirminci yüzyılın başlarındaki sanatta erkek gücü ve alışkanlığı kadın sanatçıların toplumsal olarak savaşması gerektiği tehlikeli bir yönelim olarak yorumlanır. Güç ve kendinden eminlik duygularını yansıtmak isteyen erkek sanatçılar bunu çıplak kadın eti üzerinde gerçekleştirmiştir. Fransız ressam Suzanne Valadon, Sonia Delaunay ve çağdaşları eserlerinde kadını tüm insani özellikleriyle -genç ve yaşlı, çıplak ve giyinik- göstererek bu duruma tepki göstermişlerdir.

Kültür antropoloğu Sherry Ortner insanların benliklerinin kendi öncelikleri doğrultusunda şekillenen bir kültür özelliği olduğunu ifade eder. Erkeğin kültürle eşitlendiği bir ikilimde kadın doğa olarak eşitlenmese de alt kademe bir varlık düzeni gösterir [98]ancak kadınlar daima erkeklere göre doğaya daha yabancı nitelenmiştir.

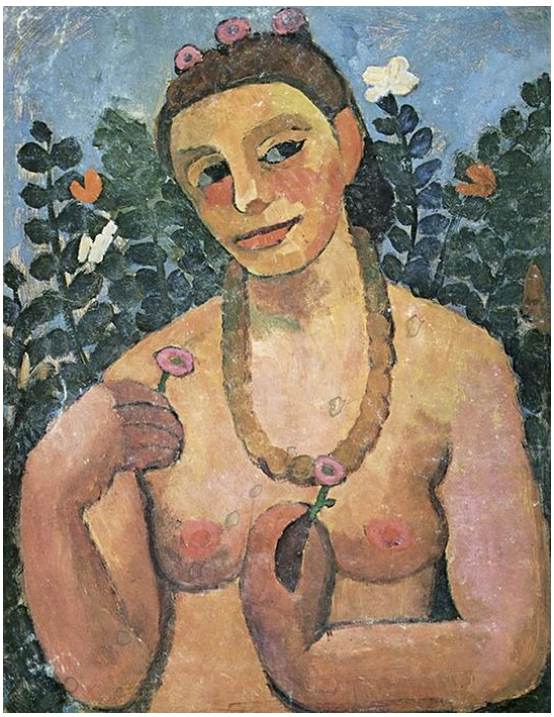
Erkeği kültürle kadını ise doğayla birleştiren ikilem erkeklerin geliştirdiği en eski fikirlerdendir. Ancak 18. yüzyıldan itibaren Batı burjuva kültürü, kadının toplumsal önemini kabullenmeye başlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise kızlar daha fazla eğitilmiş toplumsal işbirliklerine teşvik edilmiştir.

19. ve 20. yüzyılda yapılan nü eserlerin kadın ikiliği konularında ısrarcı olması ve onları insani imgelemelerden uzak tutma çabaları avangard sanatçıların İncil

[98] Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Feminist Studies,* Cilt 1, 1972, p.10.

temalarına ısrarlı bağlılıklarından kaynaklanmaktadır. Ancak bu nokta da erkek cinselliğinin gücünden uzaklaşılamaz.

Kadınların amacı var oldukları toplumsal düzeni tersine çevirmek değil psikolojik, politik ve sosyal bir özgürlük arayışıdır. Becker, 1906 yılında kendi otoportresini yaparak çıplaklığıyla yüzleşmiştir. Bu eserle birlikte güçsüz, yüzsüz bir erken yirminci yüzyıl kadını betimlenmiştir. Sembolizm akımı ile bir femme fatale oluşturulmuştur. Görünümün aksine eserdeki zıtlığın derininde bu düşüncenin destek veren yapısalcılığı bulunmaktadır.



Resim 48: Paulo Modersohn-Becker, *Kendi Otoportresi*, 1906, 62,2x48,2 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.[99]

Yeni oluşan imgelemde kadınlar, önceki neslin Sfenks ve Havva'ları gibi erkeklerden çok başka bir varlık şeklinde betimlenmektedir. Bu betimlemelerde erkeklerin görmek istedikleri şekilde ele alınan kadınlar; ahlaksız bir varlık hatta insan

[99] Resim 48: Erişim (10.11.2021): https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/becker-paula-modersohn/paula-modersohn-becker-kendi-portresi-3374/

varoluşunun temel etkeninden çok bir **antagonist** (muhalif düşman) niteliği görmektedir.

Modern burjuva; kültürel açıdan kadın-erkek ilişkilerine karşı çıkacak bir anlayış geliştirmiştir. Ancak bu anlayış kadın temalarında gösterildiği şekliyle tarihsel ve gerici kabul edilmiş, sembolist sanatçılar üstünlük iddialarına kapılarak onlardan nefret etmiştir.

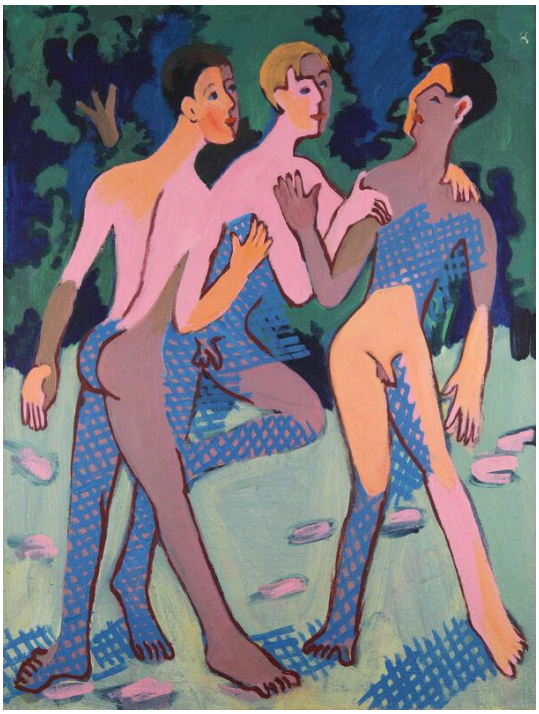
Edvard Munch'ın 1990 yıllarındaki sanatı kadın/doğa ilişkisini korku ve arzu duyguları ile araştırmış ve bu erkek çıkmazına karşı bir protesto ortaya koymuştur. Gauguin, Holder ve Klimt'ın resimleri kadının doğayla zahmetsiz bir şekilde içgüdüsel yakınlığını ortaya koymuş ancak bu kadın/doğa ilişkisi, kadının yabancı bir deneyim olarak nitelenmesi sonucunu ortadan kaldıramamıştır. Sanatçı bu beraberliği kabul etse de tam olarak o alana girmek kadın kimliğini ve dünyasını kontrol etme gücünü kaybetmek anlamına gelmiştir. Bu durum 20. yüzyıl çalışmalarında, doğada yer alan nü resimlere işaret etmektedir.

Kadın olgusuyla doğa ile kurulan kutsal iletişim ataerkil düşünceyle birlikte yok olmuş ve kültürlerin zıt bakış açıları yaratmasına sebep olmuştur. Bu noktada ele alınması gereken akıl ve doğa ilişkisi; akılla birlikte doğanın kontrol altına alınması durumudur ve kontrol gücüne sahip olan aklın öznesi aslında erkektir. Platon ve Aristoteles'in felsefeleri de aklı (erkek) doğaya (kadın) üstün bir konumda tutar. Platon'un idealar dünyasına göre Gaia (toprak ana) 'nın yerini alan göksel tanrılar onu ve doğal olarak doğayı değersizleştirir. Bedeni yeryüzü, ruhu ise gökyüzü olarak niteleyen Platon; *"Beden ve tutkular kesin sınırlarla ayrı tutulan aşağı âleme aittir, dışlama ile homojenleştirilir ve tanımlanır, üstün aklın tahakkümü ve denetimi altında ona hizmet etmelidir"*[100] diyerek maddi ve manevi düalizmini açıklar.

[100] Val Plumwood, "Ekofeminizm ve Doğaya Hükmetmek", (Çev. B. Ertür), *Metis Yayınları*, İstanbul 2004, s.100.

Aristoteles de *Politika*'sında aynı görüşü paylaşır. Efendi-köle ilişkisini incelerken erkek ve akıl aynı kategoride ele alınmıştır. Kadınlar, hayvanlar ve köleler gibi kontrol altına alınması gereken bir varlıktır. Her ne kadar kadını aile bileşeni olarak tanımlasa da, erkeğin yaptığı devlet işleri gibi ciddi meselelerde kadının söz hakkı ve rolü olmaması gerektiğini ileri sürer.[101]

Kadın ve doğa alanı erkeği akla dayanan tecrübelerden daha çok, hayal gücüne ve duyulara dayanan bir dünyaya çağırır. Ancak sanatçı resmettiği kadın doğa temalarına girmekten daima uzak durmaya nesnelliği ile içgüdülerini tespit etmeye çalışmıştır. Bu noktada doğada bulunan nü erkek kompozisyonları çok nadir karşılaştığımız yapıtlardır.



Resim 49: Ernst Ludwig Kirchner, *Üç Çıplak Genç Adam*, 1932/36, 65x50 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.[102]

[101] Abdullah Kıran, "Aristoteles, Devlet, Köleler ve Vatandaşlık", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 2019, Sayı 44, s.357.
[102] Resim 49: Erişim (18.02.2022): https://ifpda.org/2020/10/30/galerie-henze-ketterer-triebold-jewels-gems-and-little-treasures/

Kirchner; yaptığı resimlerde her ne kadar serbest erkek kompozisyonları yaratsa da buradaki figürler oldukça bilinçli ve rahatsız görünmektedir. Bedenini sunan ya da boyun eğmiş figürler genellikle kadın nü'lerine aittir. Doğadaki erkekler sosyal kimliklerle ve kültürel çalışmalarla giydirilerek önem kazanırlar.



Resim 50: Ernst Ludwig Kirchner, *Duştaki Topçular*, 1915, 140x152 cm, New York, Guggenheim Müzesi.[103]

Fovizm ya da Brücke hareketlerinde görülen çıplak erkek teması banyo sahnelerinde dahi kimlikli ya da modern erkek betimlemeleri olarak karşımıza çıkar. Kadınların gösterildiği bu sahnelerin aksine kültür tanımını yansıtıp önem kazanırlar. Henri Matisse'in *Yaşam Sevinci* de bu noktada ayrıcalıklı bir yer kazanır.

[103] Resim 50: Erişim (19.02.2022): https://fineartamerica.com/featured/the-soldiers-bath-ernst-ludwig-kirchner.html



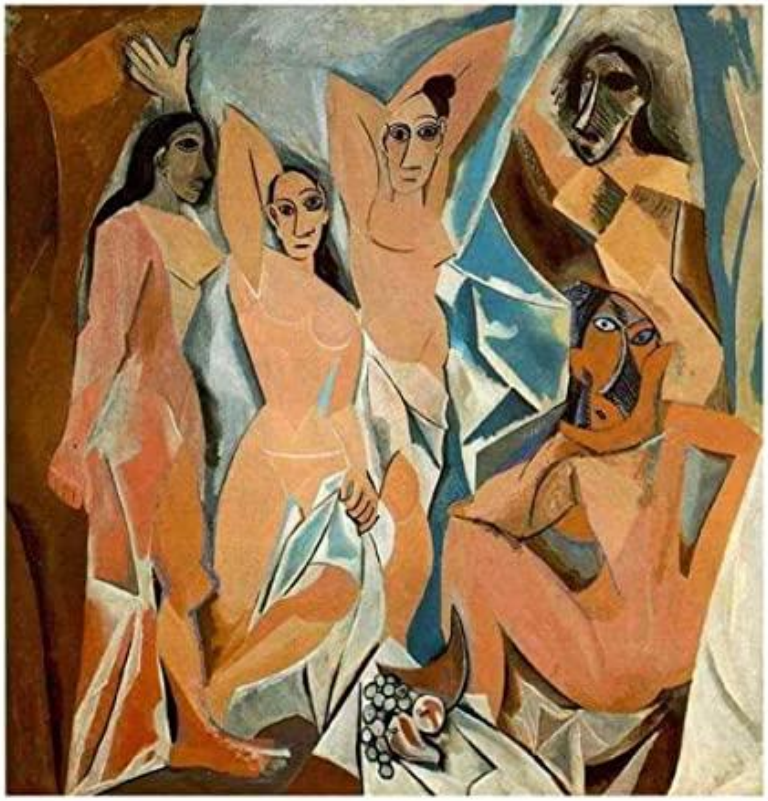
Resim 51: Henri Matisse, *Yaşam Sevinci*, 1906-06, Merion, Pensilvanya.[104]

Matisse bu eserinde figürleri uyum içinde yerleştirerek özgürlük hissi katmıştır. Güneşli bir günde gerçekleşen kompozisyonda hiçbir figür başkasına boyun eğmemiştir. Olay sanat tarihinde büyük ilgi gören Arkadya bölgesinde geçmektedir. Arkadya Yunanistan'da dağlarla çevrili, hayalî bir bölgedir. Her şeyden izole oluşuyla antik dönemde yeryüzü cenneti olarak nitelenmiştir. Doğanın özüyle kaynaşan insanların betimlendiği kompozisyonda ön plandaki flüt çalan figür ve arkadaki çoban bu doğaya dönüşü desteklemektedir. Ancak Matisse bu ortamda bile çoban dışında cinsel özellik gösteren figürleri kadın olarak betimlemiştir. Kültürel faaliyetler yine erkeklere atfedilmiş, kadınlar ise şehvetli ve sanatsız ifadelere sahip figürler olarak yer almıştır.

Erkek ve kadın ikilemini ortaya koyan önemli bir diğer örnek Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* isimli eseridir. Picasso bu eseri tamamlayabilmek için kendini

[104] Resim 51: Erişim 18.02.2022): https://mozartcultures.com/matissein-yasama-sevinci-tablosu/

atölyesine kapatır. İçeriğinde birçok eskiz çalışması bulunduran resim bir yıllık süreçte tamamlanmıştır.[105]



Resim 52: Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar,* 1906-07, 243.9x233.9 cm, Yağlıo Boya, New York, Modern Sanat Müzesi.[106]

Eserin en önemli noktası içerisinde bir femme fatale 'nin yanı sıra ilkel kadının gizinde yer alan yapısal temeldir. Picasso'nun atölyesinde yer aldığı sıralarda *"Felsefi Genelev"* gibi isimlerle anılan[107] eser; içerisinde birçok zıtlık barındırır. Bunlar; fahişe-tanrı, dehşet verici-müstehcen, güçlü ve korkak gibi karşıtlıklardır. Picasso buradaki kadın figürlerini hem erkekten saklanan hem de kendini ele veren şekilde yansıtmıştır. Delacroix, Cezanne, Ingres ve diğer sanatçıların nü çalışmalarının Avignonlu Kızlar ile yakın bir sentezde ele alınmasının sebebi, Picasso'nun asıl biçimi

[105] Mary Ann Caws, "Pablo Picasso", (Çev. Onur Belli), *Güncel Yayıncılık*, İstanbul 2006, s.53.
[106] Resim 52: Erişim (17.02.2022): https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2016/10/15/1069/
[107] William R. Everdell, "İlk Modernler", *Yapı Kredi Yayınları*, (Çev. Hülya Kocaoluk), İstanbul 2007, s.386.

ortaya çıkarmak için onlardan faydalanmış olmasıdır.[108] Sanatçı bu çalışmayla birlikte kadın ve doğa ikiliğini Mısır, Eski Avrupa ve Afrika'daki kadın kompozisyonuna yöneltmiştir. Bu bağlamda ilkel sanatın kadın imgesini alt kategoride ve insandan öte bir varlık olarak iletmiştir. Picasso'nun çağdaşlarında çok az bir kısım Avignonlu Kızlar 'ın etkisini sürdürebilse de asıl anlamı daima desteklemiş kadını ötekileştirerek sanatın ve kültürün erkek gücü olduğunu eserlerinde vurgulamıştır.

Maurice de Vlaminck bir manzara ressamı olmasına karşın, yaptığı resimlerde kullandığı teknikleri erkekliği ile özdeştirmiştir. Biçimden ziyade kalbiyle resim yapmaya çalıştığını[109] söylese de kadın kompozisyonlarında cinsel dürtülerini yoğun bir biçimde aktarmıştır. Fovizm akımını kendiyle bir görmüş, özgürlüğünün ve isyanının bir yansıması olarak tanımlamıştır.[110]

Nü eserler erkeklerin enerjileri tarafından ortaya çıkmış ve sürdürülmüştür. Bu sebeple dönemin çoğu **seminal** (ufuk açıcı) eserlerinde nü figürler yer almıştır. Sanatçı, kendinden uzaklaşıp bir kimlik arayışına girdiğinde ya da belli esaslara dönmek istediğinde nü kompozisyonlara yönelim gösterir. Örneğin Kirchner 'ın *Perde Arkasındaki Çıplak Kız* eseri hem ilkelliğiyle hem de modernliğe yakın bir Brücke tablosu görüntüsüyle bir sentez yaratır.

Henri Matisse'in *Kırmızı Oda* eserinde çiçekler, saksılar ve meyveler dolu bir oda betimlemiştir. Sanatçı mekânı yeniden oluştururken[111] renkten faydalanarak kırmızıyı kullanmıştır. Oldukça kalabalık olan bu kompozisyonun çoğunluğunu çıplak kadın figürleri oluşturur ve Picasso'nun Avignonlu Kızlar'ına yaklaşır.

---

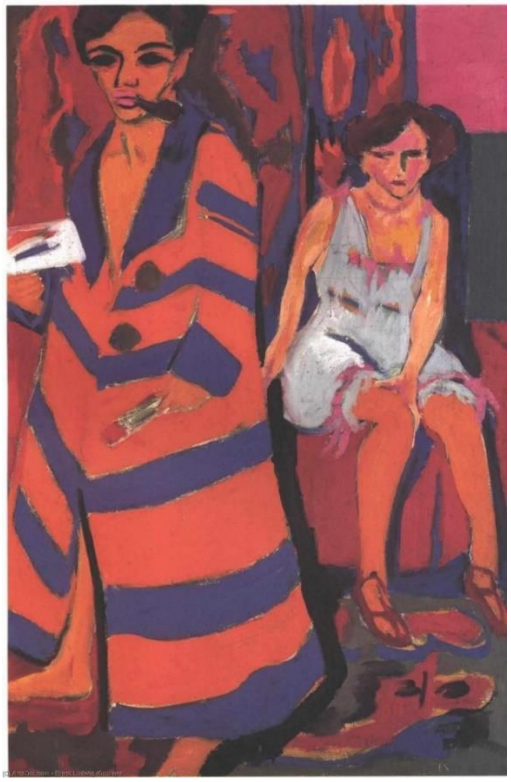
[108] Robert Rosenblum, "The Demoiselles d'Avignon*" Art News,* April 1973, pp.45-48.
[109] Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel Part I", *Art News*, September 1972, pp.25-26.
[110] Nimet Keser, "Sanat Sözlüğü", *Ütopya Yayınları*, Ankara 2005, s. 139.
[111] A. Hande Orhan, "Henri Matisse'in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı", Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt 47, Sayı 1, 2007, s.81.



Resim 53: Henri Matisse, *Kırmızı Oda*, 1911, New York, Modern Sanat Müzesi.[112]

Bir başka örnek Kirchner ‘ın *Modelli Otoportre* adlı eseridir. Eserdeki çatışan renklerle dikkat çeken Kirchner kendini tam ortada kasık hizasındaki fırça ile betimler. Sanatçı ağzındaki pipo ile doğrudan izleyiciye bakarak poz verir. Oldukça bol olan ceketi ya da sabahlığı rahat bir ortamda olduğunu göstermektedir. Arkasındaki kadın figürü çıplak olmamasına karşın gecelik gibi bir elbiseyle köşeye sinmiş şekilde tasvir edilmiştir. Sanatçının ayakucunun ve başının tam olarak gösterilmemesi ise önceki sanat anlayışında görülmeyen bir yeniliktir. Bu kırpma yöntemi Japon sanatından ilham alınmakta ve ayrıca zihinden geçenleri yansıtma konusu olarak Fovizm akımını hatırlatmaktadır.

[112] Resim 53: (Erişim 26.02.2022): https://tr.painting-planet.com/kirmizi-studyo-henri-matisse/



Resim 54: Ernst Ludwig Kirchner, *Modelli Otoportre*, 1907, 149,9x100,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kunsthalle, Hamburg Almanya. [113]

Sanat ve cinsellik arasındaki sentezin Freud'un kuram ve bilimsel esaslarını şekillendirdiği zamanda ortaya çıkması sanatçı ve bilim insanı arasındaki ortak paydayı gösterir.

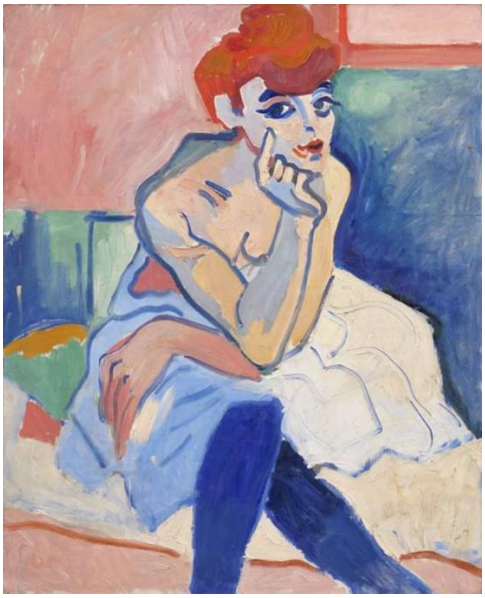
Freud, genç avangard sanatçılarla aynı düşüncededir ve erkek cinselliğinde bir yaratıcılık olduğunu bilimsel olarak kanıtlamaya çalışmıştır. Yaptığı araştırmalarda cinsel arzuların olmadığı takdirde bir sanat eserinin de olmayacağını vurgulamıştır. Güzel olanın cinsel uyarıma katkı sağladığını ve görülenin yarattığı hazzın dokunma eylemine dayandığını ileri sürmüştür.[114]

[113] Resim 54: Erişim (13.02.2022): https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XXUS3&titlepainting=Self-Portrait%20with%20a%20Model&artistname=Ernst%20Ludwig%20Kirchner

[114] Adela Abella, "Çağdaş Sanat ve Hanna Segal'in Estetik Üzerine Düşünceleri", *Sel Yayıncılık*, İstanbul 2011, s.52.

20. yüzyıl başlarında sanatın etkilendiği tek yönelim cinsiyetçilik kavramı olmasa da sanayileşme, yeni ve özgür bir biçim arayışı ve daha pek çok tarihsel güç, feminizm ve cinsiyetçi düşünce konusunda çeşitli kesinlikler meydana getirmiştir. Erken öncü sanat, eserlerini hem içgüdüleriyle hem de şiirsellikleriyle meydana getiren bir sanatçı örneği sunmaktadır. Bu sanatçı resim yapmakla kalmayıp edindiği özgürlükle dünyayı biçimsizleştirir. Van Dongen ve Kircher'ın eserlerindeki modeller, kim olduklarına bakılmaksızın sadece cinsel kimlik edinebilmiştir. Toplumsal rolleri önemsenmeyen bu kadınlar bedenlerini sunan alt sınıf kadın kategorisine yerleştirilir.

André Derain'in *Kombinezonlu Kadın* eseri hem kayıtsız hem de kendinden emin bir kompozisyondur. Sanatçının eseri yaratırken ki iddiasına karşın model son derece rahatsız ve kuşkulu görülmektedir.



Resim 55: André Derain, *Kombinezonlu Kadın*, 1906, 100x81cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kopenhag, Statens Kunst Müzesi.[115]

Oldukça kemikli bir vücut ve abartılı bir makyaj ile gösterilen kadın bu yönde dikkati çekse de çirkin ve insani nitelikler taşımaktadır. Sanatçı bu kompozisyonla

[115] Resim 55: Erişim (08.01.2022): https://arthistoryproject.com/artists/andre-derain/woman-in-a-chemise/

üstünlük, model ise zavallı bir kimlik kazanır ancak beğeni ya da bir kutsallık barındırmaz. Vlaminck 'in *Sıçan Mort Dansçısı* eseri de aynı cinsellik ve davetkârlık temasını taşır.



Resim 56: Maurice de Vlaminck, *Sıçan Mort Dansçısı*, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Paris, Özel Koleksiyon.[116]

Beyaz ten, kızıl saç ve siyah çoraplar kullanarak baştan çıkarıcı bir görünüm yaratan Vlaminck noktalı bir renk tekniği kullanmış ve bu abartılı çekicilikten heyecan duymuştur. Vlaminck ve çağdaşı sanatçıların eserlerinde özgürleşmeleri modellerinin yani kadınların tutsaklığı anlamına gelmektedir. Eserlerinin ima ettiği şey eşitlikçi bir anlayıştan oldukça uzaktır ve kapitalist toplumun sınıfsal ilişkilerini somut bir şekilde örneklendirir. Sanatçılar alt sınıf kişiliklerini, özgürlük arayışlarını ve kent soylularına

[116] Resim 56: Erişim (06.02.2022): http://www.artnet.com/artists/maurice-de-vlaminck/la-danseuse-du-rat-mort-oUTkxeC_L2Qm-4sjGjIkog2

karşı duruşlarını vurgulasalar da burjuvazinin özellikle alt sınıf olarak nitelediği kadınlara yüklediği boyun eğmişliği nadir olarak görmek istemişlerdir.

16, 17 ve 18. yüzyıllarda varlıklı kişiler sanatçının eserini bir obje olarak satın almaktan öte, eserin içeriğine ve eserdeki cinselliğine de hâkim olma durumundadır. Onlar hem konuyu hem de eserdeki modelin hizmetini satın alabilmektedir. Bu durum 20. yüzyıldaki nü eserlerde sanatçının söz hakkına sahip olması durumuyla değişim göstermiştir. Anlık yansıtılan herhangi bir tema aslında sanatçı kişiliğinin bir yansımasıdır. Bu da patronun sanatçının kimlik ve güç yansımasını paylaştığını gösterir. Yansıtılan kompozisyonlar erotik bir haz duygusundan çok erkeğin güç sahibi olması durumuyla alakalıdır. Bu sentezde var olan gerçek bohemden burjuvaya, alt katmandan üst katmana simgesel bir geçiştir.

III. BÖLÜM

3.1. Feminist Sanatı Yayma Girişimleri

Feminist sanatın en öne çıkan mücadelesi geleneksel metotların bakış açılarını değiştirmek üzerine olmuştur ve bu mücadelenin ilk örnekleri 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçıların eserlerinde görülmektedir. Feminist sanat fikri nihai şekline ulaşmadan önce erkek egemenliği altındaki sanat, bir grup kadın sanatçının eserleriyle eleştirilmiştir. Örneğin Artemisia Gentileschi ve Frida Kahlo'nun çalışmaları eserlerinin dili ve ifade biçimleriyle onlardan sonra gelen feminist sanatçılara büyük ölçüde örnek olmuştur.

Kadınların eğitim görmesinin, özellikle de sanatla ilgilenmesinin toplum tarafından uygun karşılanmadığı dönemlerde, bir kadının resimle ilgilenebilmesi için ya eşinin ya da babasının ona bunları öğretecek bilgiye sahip olması gerekliydi. Bu avantaja sahip bir kadın olan İtalyan ressam Artemisia Gentileschi; babası Orazio Gentileschi'nin destek ve bilgileriyle Barok dönemin oldukça öne çıkan kadın sanatçılarından olmayı başarmıştır. Babasının onu daha iyi bir eğitim görmesi amacıyla sanatçı bir arkadaşının yanına göndermesi ve Artemisia Gentileschi'nin burada tecavüze uğraması, hayatını ve eserlerini şekillendiren üzücü bir olay olarak yorumlanmaktadır. Sanatçı daha sonra evlenerek Floransa'ya yerleşmiş ve Floransa Desen Akademisi'ne giren ilk kadın sanatçı olmayı başarmıştır.

Artemisia Gentileschi'nin 1611 yılında yaptığı *Judith Holofernes'i Katlederken* isimli eserinin hikâyesi pek çok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Hikâyeye göre İsrailoğullarından güzel ve genç bir kadın olan Judith ve hizmetçisi Abra, Bethulia kentini işgal etmek isteyen Holofernes'i kandırıp çadırına girerler. Adı duyulmuş bir komutanın öldürülmesinin Asurluları korkutacağını düşünmektedirler. Sarhoş olduktan sonra Judith'in kafasını keserek yaşadıkları kenti kurtarırlar. Hikâyede verilen kahraman kadın temasının yanı sıra Gentileschi'nin işlediği kompozisyon pek çok açıdan dikkat çekicidir. İki kadın figür de oldukça kendinden

emin ve güçlü bir duruş sergilemektedir. Gücü vurgulamak için yapılı bir şekilde resmedilen kadınların gözlerinde en ufak bir çekinme duygusu ya da korku yoktur. Bu yüzden de sahnede Holofernes yaşıyor bile olsa çok kısa bir süre sonra öleceği anlaşılabilmektedir. Kendinden emin kadın duruşunun bu temsili feminist sanatta kadın enerjisinin ve gücünün yaygınlaşması için öncü bir girişim olarak nitelendirilmiştir. Erkek figürüne yapılan bu saldırı, Gentileschi'nin ona tecavüz eden kişilere ve bastırılmış kadın kompozisyonlarına gösterdiği bir tepki olarak yorumlanmaktadır. Yaşadığı olayda her ne kadar mağdur olsa da kadını suçlu görmeye alışmış olan toplum algısı onu suçlu bulmuş ve bunun üzerine sanatçının yarattığı kompozisyon onun bu yargılara bir tepkisi olarak yorumlanmıştır.



Resim 57: Artemisia Gentileschi, *Judith Holofernes'i Katlederken*, 1611-12, 158,8x125,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museo Capodimonete, Napoli, İtalya.

Barok sanatın ilk büyük temsilcisi olarak kabul edilen İtalyan ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio da 1598 yılında bu hikâyeyi resmetmiştir. İlk

bakışta seyircide dehşet ve korku hissi uyandıran bu eser derinlemesine incelendiğinde ve özellikle Gentileschi'nin eseri ile karşılaştırıldığında çok farklı yorumlamalara olanak sağlamaktadır. Caravaggio yaptığı betimleme ile aslında insan hayatının en can alıcı noktasına, yaşamdan ölüme geçilen noktaya işaret etmektedir. Holofernes'i dehşet içinde gösteren sanatçı Judith ve yardımcısı Abra figürlerinde yansıttığı çekingenlik ifadeleri ile güçlü kadın temasından uzaklaşmıştır. Holofernes'in mücadeleci betimine karşılık Judith oldukça çekingen, Abra ise yaşlı ve güçsüz gösterilmiştir. Eser Gentileschi'nin temasından bu noktada ayrılmaktadır çünkü iki kadın da erkekle mücadele edemeyecek, gücünü yettiremeyecek şekilde gösterilmiştir.



Resim 58: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Keserken*, 1598-99, 145x195 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Palazzo Barberini, Roma.[117]

Caravaggio hikâyeyi benzer bir kompozisyonda ele almış olsa da figürlere yüklediği anlamlar ile başka bir noktaya değinmiştir. Judith'in tedirgin bakışı ve zayıf duruşu, hizmetçinin ise oldukça yaşlı ve güçsüz betimlenişi hikâyedeki güçlü kadın kompozisyonundan uzaklaşarak alışılmış kadın tedirginliğine dikkat çeker. Kadın ve

[117] Resim 58: Erişim (10.03.22): http://www.sanatteorisi.com/?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3186

erkek iki farklı ressam tarafından ele alınan bu hikâye yanlı görüşü ve beraberinde erkeğin otoriter bakış açısını gözler önüne seren bir örnektir.

Meksikalı ressam Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderon ise kimlik cinsiyet ve ırk sorunlarını ele aldığı yapıtlarının dışında dikkat çeken özel yaşamı ve politik görüşleri ile de tanınmıştır. Marksist, Feminist ve Milliyetçi bakış açılarını sanat eserlerinde somut bir hale getirmiştir. Yaşamı boyunca birçok fiziksel hastalık geçiren sanatçı, duvar resimleriyle ünlü Diego Rivera ile tanışmasının ardından pek çok duygusal bunalım yaşamış ve hayatında yaşadığı en büyük kazayı onunla özdeşleştirmiştir.

Frida Kahlo'nun pek çok çağdaşı dönemin talep ettiği biçimde eser ortaya koyarken Kahlo, bu standartları reddederek güzel olmayan özelliklere değer vermiş ve yapıtlarını bu çerçevede meydana getirmiştir. Genellikle eserlerinde kendini model alan sanatçı bu durumu yalnız olmasıyla bağdaştırmıştır. Otoportrelerinde bile aynaya bakarak çalışan sanatçı geçirdiği trafik kazasının ardından uzun süre yatağa bağlı kalmış ve yalnızken aynada gördüğü kişiyi gece ve gündüzlerini öldüren kişi olarak tanımlamıştır.

Cinsiyet kavramına eklenen rolleri reddeden Kahlo, pek çok eserinde olması gereken kadın görüntüsünü kendi ele alış biçimleri ile yıkmış ve bunun en somut örneğini 1940 yılında yaptığı *Kırpılmış Saçlı Otoportre*' de vermiştir.



Resim 59: Frida Kahlo, *Kırpılmış Saçlı Otoporte*, 1940, 40x28 cm, Ahşap Satıh Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanat Müzesi, New York.[118]

Frida Kahlo bu resimde kendisini bir erkek kıyafeti içerisinde resmetmiştir. En dikkat çekici nokta ise Kahlo'nun kadın güzelliği ile özdeşleşen uzun saçından kurtulmuş olmasıdır. Sağ elindeki makas ve yerde biriken saç tellerinin yanı sıra resmin üst köşesindeki yazı sadece kadınsı özellikler ile sevilme durumunu eleştirmiştir. "*Bak eğer seni sevdiysem saçın içindi, saçın olmadığı için artık sevmiyorum*"[119] cümlesi ile sanatçı; kadınların yegâne görevinin güzel olmak olduğunu aksi takdirde sevilemeyecek olduklarını acı bir şekilde ifade etmiştir.

Kahlo'nun erkek ve kadın cinsiyetini bir arada ele aldığı bu temsil eril özellikleri dışa vurmanın yanı sıra erkek egemenliğine bir meydan okuma olarak da kabul edilmektedir. Erkek cinselliğine hizmet etmeyi reddetmesi kadın acılarını ve kırgınlıklarını dile getirdiği eserler yapması Frida Kahlo'yu bir feminist olarak ilan

[118] Resim 59: Erişim (14.02.2022): https://www.moma.org/collection/works/78333
[119] Sema Öcal, "Feminist Sanat Bağlamında Frida Kahlo", *İdil Dergisi*, Haziran 2020, s. 931.

etmeye yetmez. Kahlo'nun eserlerinin en temel noktası yaşadığı duygusal ve fiziksel acıları ortaya koymasıdır. Hem erkekliği hem de kadınlığı dile getirdiği çalışmaları bir noktada var olan düzene başkaldırı olarak yorumlanmıştır. Çalışmaları bariz bir şekilde feminist anlayışı dile getirmese de kullandığı imgeler ve ele aldığı konular, kadın hakları, kadın boyun eğmişliği ve kadın cinselliği konularına dair güçlü tepkiler barındırmaktadır.

Kadına yönelik şiddet, tecavüz, kadınlığın gelenekselleştirmesi gibi konular ilk kadın sanatçılar dışında yeni yorumlamalarla feminist sanat pratiğinin içeriğini oluşturmaktadır. Bu noktada karşımıza birinci ve ikinci kuşak olarak adlandırılan iki ayrı sanatçı grubu çıkar. Birinci kuşak feminist sanatçıların ele aldığı konular daha çok bedensel imgeler çerçevesinde yoğunlaşmıştır. Eşit temsil bağlamında ortaya konan çalışmalar sergilendikleri dönemde pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Bu çalışmaların en öne çıkan örnekleri Carolee Schneeman,'ın "*Aybaşı Günlüğü"* ve "*Et Şenliği*", Monica Sjoo'nun "*Doğum*", Judy Chicago'nun 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği "*Yemek Daveti*" olarak sayılabilmektedir.

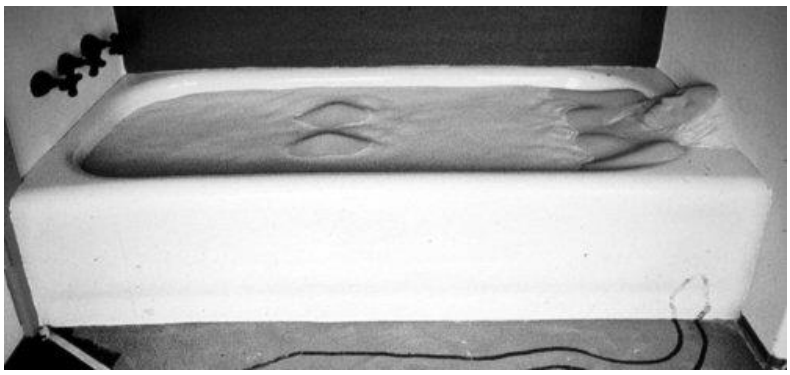
Feminist hareketin Amerika'da ortaya çıkmış olması Amerikalı kadın sanatçıların daha cesur çalışmalar meydana getirmesine sebep olmuştur. Özellikle "kadın işbirliği" adı altında değerlendirilen bu çalışmaların en ünlüsü Judy Chiago ve Miriam Shapiro tarafından gerçekleştirilen 1971 tarihli *Kadın Evi* projesidir. Kadın izleyiciyi bilinçlendirme amacıyla yapılan bu çalışma kadının toplumdaki yerine ilişkin sosyal ve kültürel eleştiriler barındırmaktadır. 21 kadın öğrencisi olan projenin gerçekleştirilebileceği bir yer bulunamadığından, sanatçılar Los Angeles'ta harabe halinde bir evi kullanırlar.

İngiliz feminist yazar Virginia Woolf 'un *Kendine Ait Bir Oda* isimli kitabından yaklaşık 43 yıl sonra meydana getirilen çalışma Woolf 'un sorguladığı ve eleştirdiği ötekileştirme konusu ile aynı niteliği taşımaktadır. Kadın varlığını toplumda uygun bir şekilde konumlandıramayan bakış açısı bu bağlamda kadın tarafından

meydana getirilen her şeyi eleştirmektedir. Bunun üzerine kadınlar da özgür oldukları bir oda veya bir ev inşa etmek zorunda kalmışlardır.

Kadın evi projesini ortaya çıkaran özgürlük isteği, kadınlarla özdeşleşmiş imgeleri eleştirel bir noktayla izleyiciye sunmaktadır. Mekân olarak tercih edilen ev kadınların besleme ve beslenme alanı olmasının yanı sıra hem bireysel hem de dışa dönük bir mücadelenin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Kadının görevi haline gelmiş olan eş ve anne kimliği bir yana bırakılarak, kendi hayal ve fantezilerini gerçekleştiren kadın kimliği ön planda tutulmuştur. Bu bağlamda sanatçılar evin her odasında bedensel imgeleri kültürel kodlarla işleyerek farklı bir bakış açısı meydana getirmeyi amaçlamıştır.

Kadının, özellikle de annenin sınırlandırılmış alanı olan mutfak pembeye boyanmış ve mutfak mobilyalarının üzerine çeşitli kolaj işler yapıştırılmıştır. Banyo, makyaj malzemeleri ile doldurulmuş ve korunmasızlık hissi verdiği düşüncesi ile içerisine kum dolu bir küvet yerleştirilmiştir. Projenin temelini oluşturan özgürlük düşüncesi ise Sandy Orgel tarafından düzenlenen *Havlu Dolabı* çalışması ile pekiştirilmiştir. Havlu dolu bir dolabın içerisinden çıkmak üzere olan manken izleyiciye kadınların artık kapatıldıkları yerden çıkıp özgürleşmesi gerektiğine işaret etmektedir.



Resim 60: Robbin Schiff, *Kâbus Banyosu*, (Kadın Evi Projesi), 1971, Los Angeles.[120]

[120] Resim 60: Erişim (28.02.2022): https://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/

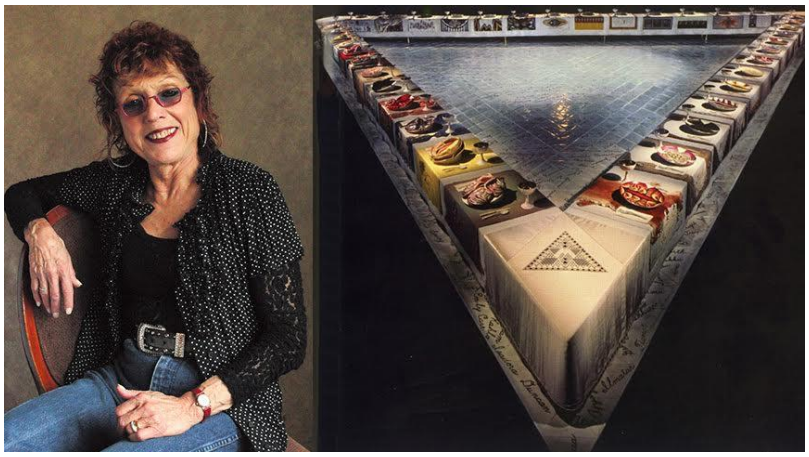


Resim 61: Sandy Orgel, *Havlu Dolabı*, (Kadın Evi Projesi), 1971, Los Angeles.[121]

Kadın iş birliği kapsamında gerçekleştirilen bir diğer çalışma Judy Chicago'nun yaklaşık 39 kadın sanatçı ile gerçekleştirdiği *Yemek Daveti* diğer adıyla *Akşam Yemeği Partisi* isimli çalışmadır. Yemek Daveti 'nde özellikle vajinal imgelere yoğunlaşılmış ve üçgen bir kompozisyon oluşturarak bu imgeler pekiştirilmiştir. Chicago yemek masasındaki her tabakta vajinal bir noktaya dikkat çekerek kadın bedenini metaforlaştırmıştır. Sanatçı eserde güncel sorunları ele almanın yanı sıra geçmişte yitik öyküler yaşamış kadınların sorunlarını da ele almış ve bu noktada birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Üçgen masa farklı alanlarda pek çok başarıya imza atmış kadınları temsil ederken porselen zemin bu dokuz yüz doksan dokuz başarılı kadının ismini yazmak için, bir noktada duyurulmaları için tasarlanmıştır. Bunun dışında masada tarihsel olarak önemli on üç kadının oturması için yer ayrılmış ve bu yerler çeşitli imgelerle süslenmiştir. Yemek masasında yer alan genital motifler ise kadın

[121] Resim 61: Erişim (28.02.2022): https://sianuca.wordpress.com/2020/05/25/sandy-orgel/

varlığının erkekler tarafından yalnıza cinsel olarak ele alınmasının bir eleştirisi olmuştur.



Resim 62: Judy Chiago, *Yemek Daveti*, 1974-79[122]



Resim 63: Judy Chiago, *Yemek Daveti*, 1974-79, Detay.[123]

İkinci kuşak feminist sanatçılar ilk kuşak sanatçıların aksine bedensel imgelerden uzaklaşmış ve eserlerinde kadın bedenini içine alan kültürel yaklaşımların eleştirisine yer vermiştir. Biyolojik yaklaşım yerini yapı sökümcü bir yaklaşıma bırakır

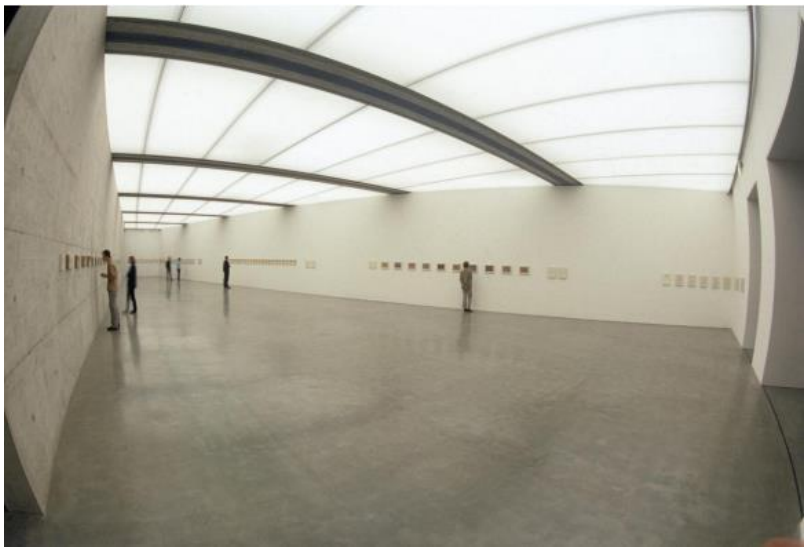
[122] Resim 62: Erişim (28.02.2022): https://www.tarihlisanat.com/feminist-sanat/
[123] Resim 63: Erişim (28.02.2022): https://www.tarihlisanat.com/feminist-sanat/

ve sanatsal dile getiriş biçimleri kullanılır. Özellikle ele alınan iki konu kadın bedeninin bir obje olarak kullanılması ve toplumsal cinsiyet sorunlarıdır.

Feminist yaklaşımla ele alınan ilk örnekler kadınlığa yüklenen görevler ve bunun nasıl hissettirdiği üzerinde şekillenmiştir. Bu noktada farklılıklar en aza indirgenmeye çalışılmış ve eşitlik arayışına gidilmiştir. Bu durumun aksine ikinci kuşak sanatçılar farkı aza indirmekten çok, bu farklılığın irdelenerek öneminin ortaya konması üzerine yoğunlaşmıştır.

Amerikalı sanatçı Mary Kelly'nin 1973-79 tarihlerinde gerçekleştirdiği *Doğum Sonrası Belgeseli* ve Judy Chicago'nun 1985 yılındaki *Doğum Projesi* çalışmaları, kuşak farklılıklarının yanı sıra cinsel farklılaşma süreçlerini yansıtan iki benzer çalışma olarak değerlendirilebilir. İki sanatçının da vurguladığı nokta kadın sorumlulukları olarak kalıplaşmış olan çocuk doğurma ve yetiştirme görevleri gibi konuları işler. Mary Kelly çalışmasında anne-çocuk ilişkisini derinlemesine incelerken Chicago; doğum ve yaratılış konularına yoğunlaşmış bu bağlamda birçok görsel tasarlamıştır.

Doğum Sonrası Belgesi kadın duygusunun yerini ve bu duyguların yaşandığı karmaşık toplum düzenini bir arada işlemektedir. Altı yıllık bir süreçte gerçekleştirilen çok katmanlı çalışma anne, çocuk ve kadın hareketini çeşitli nesnelerle betimlemektedir. Çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde var olan siyasi aktivizm dalgası beraberinde bilinçlenme, sanatta yenilik ve düzeltilmesi gereken sosyal ilişkiler sorununu beraberinde getirmiştir. Çeşitli feminist çevrelerde yer alan Kelly, kadın emeğine ve üreme sağlığı konularına yönelerek çağdaş tartışmalar kapsamında bilgilendirilmiş eserler üretmiştir.



Resim 64: Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgeseli*, Kurulum, Genel Vakıf, 1998, Viyana.[124]

139 ayrı bölümden oluşan ve birçok kez düzenlenen projede sayısız olaya yer verilmiş ve bu olaylar anne-çocuk ve erkeğin birbirleriyle olan ilişkilerine dikkat çekmiştir. Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan feminizm, kadın hareketi ve psikanaliz eğitim konuları nesne ve çeşitli söylemlerle desteklenerek aralarındaki bağlantının kolay kurulabilmesi sağlanmıştır.

Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde sergilenen bu ilk tek kişilik kadın sergisinde Kelly, en genel anlamda annelik kavramını en objektif şekliyle ele almıştır.[125] Yeni bir anlayış oluşturmanın aksine kalıplaşmış anlayışlar yapısöküme uğratılmıştır. Sanatçının hiçbir eserinde bariz bir kadın imgesi ve bakış açısı bulunmaz. Yapılmak istenen şey izleyicinin bir anlam üretmesi ve bu konuda bir sorumluluk almasıdır.

[124] Resim 64: Erişim (27.02.2022): https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79
[125] Paula McCloskey, "Post-Partum Document And Affect", *Studies in the Maternal*, 5(1), 2012, pp. 1-5.



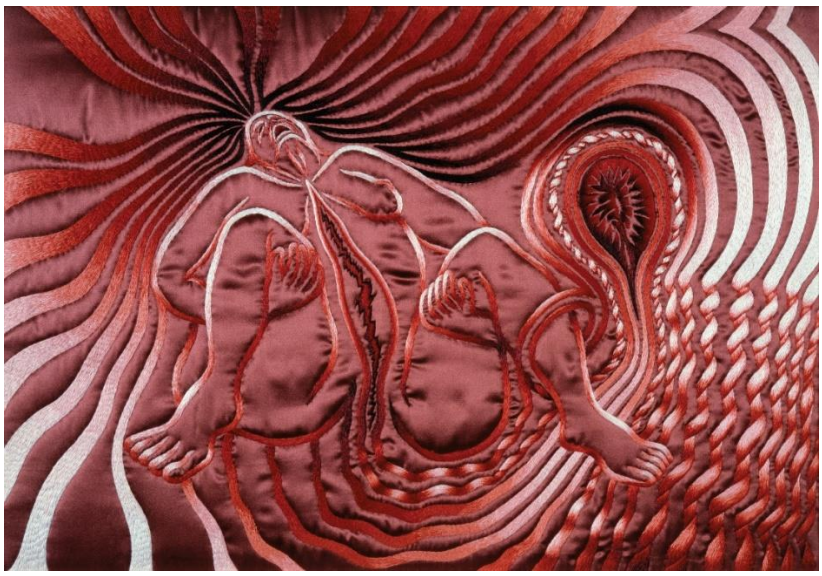
Resim 65: Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgeseli*, Giriş, 1973, Detay.[126]

Judy Chicago'nun *Doğum Projesi* isimli çalışması, Kelly'nin çalışmasından farklı olarak duygusal bir ilişkiyi değil insanlığın evrensel bir deneyimi olan doğum konusunu işler. Batı sanatında yalnızca birkaç imgeden oluşan doğum konusu Chicago tarafından göz ardı edilemez bir noktaya taşınmıştır. *Doğum Projesi*'nde içerik kadın deneyiminin iğne işi ile kaynaştırılmasıyla meydana gelmiştir. Çalışma aşamasında Chicago, kadınlara doğum süreçlerini sorduğu çeşitli anketler gönderir ve gelen yanıtlar doğrultusunda iğne işi tuvaller şekillendirir. Geniş kapsamlı projede çocuk yetiştirmedeki aktif rolün yalnızca kadın olması gerekmediğine vurgu yapılır ancak böyle bir durumun henüz mümkün olmadığı aşikârdır. En dikkat çekici nokta sanatçının kadın çocuk doğurduğunda özgür değil anlayışına yönelik vurgular yapmasıdır. Kaybedilen bu özgürlük, toplum tarafından kolayca kabullenilerek zamanla kurumsallaştırılmıştır.

[126] Resim 65: Erişim (27.02.2022): https://www.researchgate.net/figure/Mary-Kelly-Post-Partum-Document-Introduction-1973-detail-1-of-4-PPD-consists-of-a_fig1_285123133



Resim 66: Judy Chicago, *Doğum Üçlüsü*, Tuval Üzerine İğne İşi, 1983, Susan Bloomenstein, Elizabeth Colten, Karen Fogel, Helene Hirmes, Bernice Levitt, Linda Rothenberg ve Miriam Vogelman, The Gusford Koleksiyonu, New York.[127]



Resim 67: Judy Chicago, *Doğum Gözyaşı*, İpek Üzerine Nakış, 1982, Jane Gaddie Thompson Özel Koleksiyon, New York.[128]

Marry Kelly de Judy Chicago da çalışmalarında ele aldıkları konularda farklı bakış açılarına yaklaşmaktadır. Kelly'nin çalışması toplumsal bir yargının üzerine düşünülmesine işaret eder ve daha çok ideoloji ağırlıklıdır. Chicago ise kadının kutsal bir varlık olarak düşünülmesine dayalı olan bazı noktalarda mitsel ve tarihsel bir

[127] Resim 66: Erişim (26.02.2022): https://flash---art.com/article/plunging-into-the-void/
[128] Resim 67: Erişim (26.02.2022): http://gallery.stkate.edu/exhibitions/judy-chicagos-birth-project-born-again

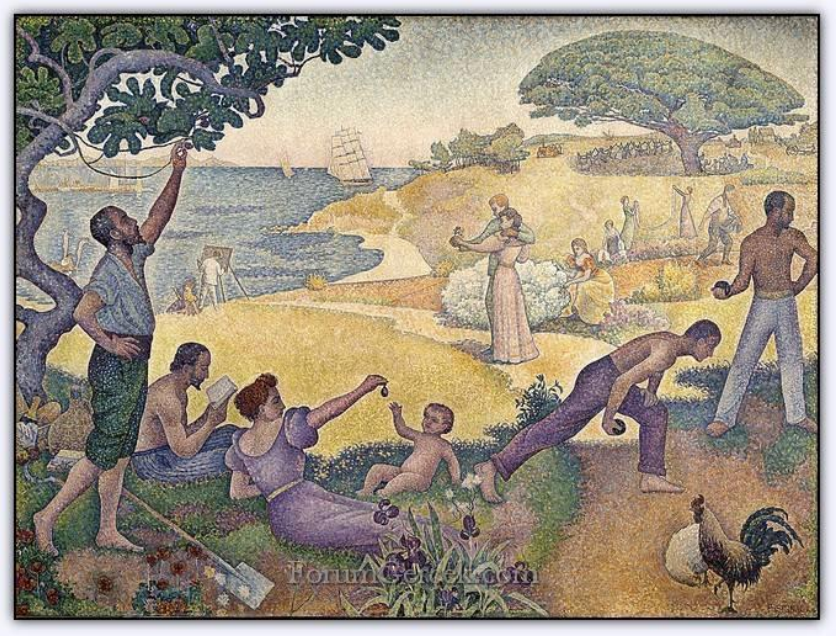
çalışma gerçekleştirmiştir. İki sanatçının çalışmaları da görsel ve kültürel noktalarda farkındalık yaratma girişimlidir ve büyük bir ölçüde bunu başarmıştır.

Kadın sanatçıların kendileri temsil ettiği çalışmalar kapsamında feminist kuram ve feminist sanat, kadın bedeni ve kadın deneyimlerini yorumlayan bir açılım olarak biçimlenmiştir. Feminist sanatı yayma girişiminde öncü olarak kabul edilen Alice Neel, Jennifer Linton, Miriam Shapiro ve Judy Chicago gibi sanatçılar çalışmalarında doğum, cinsel şiddet ve istismar gibi konulara öncelik vererek kadınlığın gerçek deneyimlerini göstererek toplumun oluşturduğu alışılmış kadın algısını ve sanattaki tabuları yıkmaya çalışmıştır.

Feminist sanat kadın deneyimlerini yansıtmanın yanı sıra, kadınların sanatta ve sanat tarihindeki göz ardı edilişini araştırarak bunu değiştirmek için biçimlenmiştir. Feminist eleştiri cinsiyeti yüceltmek yerine sınıf, ırk, yaş, cinsel tercih gibi konuları çeşitli dış etkilerle bir arada ele alarak kendisini sosyal ve politik hareketlerle de temellendirmiştir. Feminist yaklaşımla eleştirilen eserler çeşitli sorulara cevap aramak üzerine şekillenmiş, bu sorular bir eserdeki kadın kahramanın nasıl bir karakterde olduğu ve eserin kadınlar için alışılmış toplumsal rollere ne gibi bir bakış açısıyla yaklaştığı şeklinde gelişmiştir.

Bu bağlamda Fransız neo-empresyonist ressam Paul Victor Jules Signac'ın *Uyum Çağında: Altın Çağ Geçmişte Değil Gelecektedir* isimli eseri çözümleyici bakış açısıyla dikkat çeker. Sanatçı eserinde kadınlara ve erkeklere toplumda ne gibi roller verildiğini yansıtmış ve aynı zamanda bu rolleri eseri yaptığı dönemin sosyal ve kültürel bağlamına oturtarak desteklemiştir.[129]

[129] Nimet Keser, "Sanat Metodolojileri", *Ütopya Yayınevi*, Ankara 2018, s. 160.



Resim 68: Paul Victor Jules Signac, *Uyum Çağında: Altın Çağ Geçmişte Değil Gelecektedir*, 1893-95[130]

3.1.2. Gerilla Kızlar

Feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971 yılında yayımladığı *"Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?"* isimli makale, feminist sanatın yayılımı ve tarihteki kadın sanatçıların araştırılması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Bu makalenin ardından gerçekleşen çalışmalarda kadınların sanat dünyasındaki varlığı irdelenmiş ve feminist sanatta bir kız kardeşlik duygusu yaratılmıştır. Kendilerini sanat dünyasının vicdanı olarak tanımlayan Gerilla Kızlar da bu kardeşlik duygusundan ve mücadeleci ruhtan var olmuştur. 1985 yıllarında New York'taki beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini ve müze kurumlarını eleştirdikleri posterler onları öne çıkaran çalışmalar olmuştur. Bir posterlerinde sordukları *"Kadınların Müzelere Girebilmeleri İçin İlla Ki*

[130] Resim 68: Erişim (27.02.2022): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27In_the_Time_of_Harmony;_the_Golden_Age_is_Not_Passed...%27_by_Paul_Signac.jpg

Çıplak Mı Olmaları Gerekir?" sorusu 1990 yılından sonra yayınlanan pek çok sanat kitabının feminist sanat bölümünün odaklandığı ana tema olmuştur.[131]

Gerilla Kızlar yaptıkları çeşitli taktiklerle (anonim üyelik, gizli sayım, kamusal alanlara asılan yasadışı posterler) bir süre sonra sanat dünyasında ve medyada ciddiye alınmayı başarmıştır. Davet edildikleri pek çok etkinliğin ardından Amerikalı yazar Lucy R. Lippard tarafından bir sergi düzenlemeleri için teklif alırlar. Serginin ana teması dört ön yargının ortadan kaldırılması ve yanlış olduğunun gösterilmesi üzerinedir. Bunlar *"biyoloji kaderdir, kadınlar sanatçı olamaz, sezgi ve duygu erkeklere yöneliktir, sergilerde yalnızca erkeklerin işleri yer alabilir"* şeklinde maddelerdir ve Gerilla Kızlar bu maddeleri neredeyse dalga geçerek ele alarak yanlış olduklarını savunmuştur.

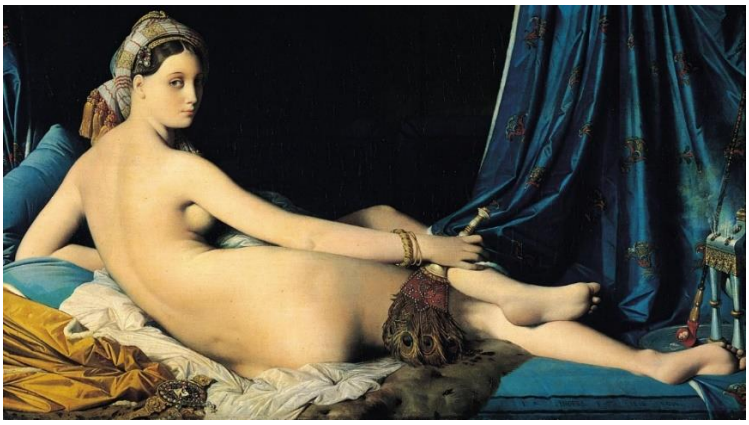
Grubun üyelerinden bir sanatçı, grubun kuruluş sebebini 1985 yılında New York'ta gerçekleştirilen bir sergide 169 sanatçıdan yalnızca 13'ünün kadın oluşuyla ilişkilendirmiştir. Gerilla Kızlar müze ve sanat galerileri gibi kurumlarda kadın sanatçıların eserlerinin yer almaması noktasında çalışmalarına başlayarak ilk posterlerini yaparlar ve bu posterleri New York sokaklarına yapıştırırlar.[132] Gerilla Kızlar seslerini duyurmak için sadece sokaklara poster yapıştırmakla kalmamış, aynı zamanda çeşitli sanat hamilerine mektuplar yazarak sanat pratiğini bir eylem sahasına dönüştürmüşlerdir.

Gerilla Kızlar 'ın en öne çıkan çalışması feminist sanatın doğrudan ele aldığı kadın çıplaklığı konusuna bir tepki içeriği olan *"Kadınlar Metropolitan Müzesine Girmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mı?"* isimli çalışmadır. Gerilla Kızlar bu posterde sorunun hemen altına Jean Auguste Dominique Ingres 'in *"Büyük Odalık"* isimli

[131] Ahu Antmen, "Sanat, Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri", *İletişim Yayınları*, İstanbul, 2008, s.7.
[132] Şakir Özüdoğru, "Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman", Sanat ve Tasarım Dergisi, 2010, s.117.

eserinde kullandığı çıplak kadını kullanmış, ancak modelin kafasına kendi sembolleri olan goril maskelerinden birini takmışlardır.

Ingres ‘in eserinde resmettiği kadın figürü Fransız sanatının doğuya olan ilgisine dikkat çekmesinin yanı sıra yaratılmış olan bozuk anatomisi ile de Osmanlı sarayında cariyelerin nasıl bir konumda olduğunu gözler önüne serer. Olması gerekenden uzun şekilde betimlenmiş kol ve bacaklar, küçük kafa ve orantısız gövde uzunluğu İtalyan Maniyerist ressam Parmigianino’nun *“Uzun Boyunlu Meryem ”*ini çağrıştırır. Gerçeklikten uzak anatomi betimi ile Ingres seyirci üzerinde şehvet duyguları yaratan bir cariye kompozisyonu ortaya koymuş ve padişahın cinsel isteklerini yerine getirmekle yükümlü bir cariye resmetmiştir.



Resim 69: Jean Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, 91x162 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Paris, Louvre Müzesi.[133]

Gerilla Kızlar posterlerinde Ingres ‘in bu temsili yerine kendilerinin bir temsilini koymuştur. Posterdeki yazı metninde vurgulanan müzeye katılım sağlayan sanatçı oranı (yüzde dört) ve müzede sergilenen çıplak kadın kompozisyonu oranı (yüzde yetmiş altı) cinsiyet ayrımcılığı ve kadının bedeninin metalaştırılması gibi konulara büyük ölçüde dikkat çekmiştir.

[133] Resim 69: Erişim (27.02.2022): https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk_Odal%C4%B1k



Resim 70: Gerilla Kızlar, **"**Kadınlar Metropolitan Müzesine Girmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mı?" 1989, Afiş.[134]

Gerilla Kızlar bu ve diğer pek çok çalışmasında erkek otoritesinin kurduğu sahneleri yıkmayı ve yeniden yorumlamayı amaç edinmiştir.[135] Sanat tarihine isimlerini yazdırdıkları bu öne çıkan soruyu günümüzde yanıtlayacak olursak kadınlar müzelere girmek için çıplak olmak zorunda değildir cevabını kolaylıkla verebiliriz. Ancak bu hayır yanıtını vermek kadın sanatçıların uzun ve zorlu mücadeleleri doğrultusunda gerçekleşmiştir. Afişte yer alan müzedeki çıplak kadın oranı halen yüzde doksan civarında olmasına karşın bunun erkek egemen bir sanat tarihi yazımının yansıması olduğu kabul görmüş ve bu bağlamda incelenmiştir.

Gerilla Kızlar 'ın çıkış noktası cinsiyet ayrımı olarak düşünülse de aslında insan hakları ve eşcinsel hakları gibi konularla da doğrudan ilgilenmişlerdir. Gerilla Kızlar grupta kendi isimleri yerine çeşitli kadın sanatçıların isimlerini kullanarak hem anonim kalıp merak uyandırmış, hem de bu kadın sanatçılara duydukları saygıyı ifade etmişlerdir.

[134] Resim 70: Erişim (23.03.2022): https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1650301
[135] Hazal Ünsal Coruk, "Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim", *ViraVerita Dergisi*, Sayı:13, Mayıs 2021, s. 200.

3.1.3. Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?

Feminist sanatı yayma girişimleri bağlamında en etkili çalışmalardan biri Amerikalı sanat tarihçisi ve kadın hakları savunucusu olan Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınlanan *"Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*?" isimli makalesidir. Nochlin'in bu makaleyi yazdığı süreçte feminist sanat tarihi şeklinde bir açılım henüz var olmamıştı. Kadınların Özgürlüğü isimli hareketin revaçta olduğu günlerde yazılan bu makale bu dönemin siyasi enerjisini taşımakla kalmamış, aynı zamanda dönemin iyimser bakış açısını da paylaşmıştır.[136]

Nochlin makalesinde ele aldığı kadın sorununu sanat tarihi disiplinin içinde oldukça dar ve sınırlı bir konu olarak görmeyi reddetmiştir. Ona göre kadınların yapmaları gereken ilk şey, kendilerini erkek egemen bir düşüncenin sınırlarından kurtarıp sorunun asıl odağı olmaktan uzaklaşmalarıdır. Feminizmin siyasal tasarımı her şeyden önce entelektüel bir açıklığa kavuşturulmalıdır. Üniversite kurumlarında aktif bir rolde olmak en az kadın hakları eylemlerinde aktif olmak kadar önemlidir çünkü radikal değişimler için öncelikle tarihsel analizler gereklidir. [137] Feminizm ve feminist sanat tarihi, bu bağlamda kadın ve erkek bakış açısının sentezinden ziyade, kadının toplumda nasıl bir yer edindiği veya edinemediği ile ilgili biçimlenmelidir.

Nochlin'in bu öne çıkan sorusu neredeyse bütün kadın sorunu tartışmalarında ele alınmaktadır. Bu konuyla ilgili gerek basit gerekse oldukça karışık tezler öne sürülmüştür. Feministler ise bu soruya cevap verirken somut veriler ortaya koyarak, bir cevaptan ziyade bir farkındalık da yaratmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda tarih boyunca bilinmeyen ya da değer görmeyen pek çok kadın sanatçı eserleri ile birlikte ortaya çıkarılmış, ilginç ve üretken yaşamları ele alınmıştır. Bunun dışında kadın ve erkeklerin "büyüklük" anlayışının pek çok noktada farklı oluşu, kadınların biçimsel olarak farklı anlatım yolları seçtiklerini ve bu doğrultuda başka bir üslubun var

[136] Linda Nochlin, "Kadınlar, Sanat ve İktidar", *Yapı Kredi Yayınları*, Çev. Süreyya Evren, İstanbul 2021, s.9.
[137] Jonathan Harris, "Yeni Sanat Tarihi", *Sel Yayıncılık*, Çev. Evren Yılmaz, İstanbul 2013, s.115.

olduğunu gözler önüne serer. Kadınların toplumda erkeklerden oldukça farklı bir konumda olması kendilerini ifade edebilmek için bilinçli olarak bir araya gelen bir kadın grubunu temsil eder ve bu noktada üslup olarak bir kadın sanatından söz edilmemiştir.

Örneğin Caravaggio'nun izinden giden sanatçılar, Gauguin 'in etrafında yer alan ressamlar, Mavi Süvariler ve bunlar gibi gruplar üslup açısından belirli bir çerçevede ele alınan özelliklere sahiptir. Ancak Artemisia Gentileschi, Madam Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou gibi kadın sanatçıların eserlerine baktığımızda üslup açısından bir kadınlık paydası söz konusu değildir. Sanatçılar, erkek sanatçıların aksine birbirleri ile değil, aynı dönemde yaşadıkları sanatçılarla yakınlık kurmuşlardır.

Kadın sanatçıların eserleri genellikle duygusal bir boyutta incelenmiş ve kırılgan, malzemeye dönük bir tutum sergilendiği düşünülmüştür. Ancak yukarıda sözü edilen hiçbir kadın sanatçının eserinde öne çıkan bir kırılganlık söz konusu olmamıştır. Eğer kadın sanatının yalnızca bu tutumla ele alınışı doğru olsaydı 18. yüzyıl' da ortaya çıkan sadelik, zariflik ve güzelliğin ön planda olduğu Rokoko üslubunun yalnızca kadınlara ithaf edilmesi gerekirdi. Bunun aksine Rosa Bonheur'ün *At Panayırı* isimli eseri narinlikten ve zarafetten oldukça uzak, son derece güçlü bir kompozisyona sahiptir.



Resim 71: Rosa Bonheur, *At Panayırı,* 1853, 244,5x506,7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Cornelius Vanderbilt bağışı Metropolitan Müzesi, New York.[138]

At Panayırı eseri Bonheur'ü uluslararası bir üne kavuşturmuş, ressam bu sayede Kraliçe Victoria'nın dikkatini çekmiştir. İngiltere'ye davet edilmesi üzerine pek çok önemli ressamla tanışma fırsatı bulmuş, resmin yapıldığı tarihten yaklaşık iki yıl sonra eserleri, İngiliz aristokratları tarafından satın alınmıştır. [139]

Sorun şudur ki, yapılan araştırmalar doğrultusunda bildiğimiz kadarıyla çok büyük kadın sanatçılar hiç var olmamıştır ancak yeterince araştırılmayan, önemsenmeyen ilginç ve başarılı kadın sanatçılar mutlaka ki vardır. Feminist sanatın yayılmasını ve anlaşılmasını sağlama bağlamında önemli bir çalışmaya imza atmış olan Nochlin; Michelangelo ya da Manet gibi büyük kadın sanatçı çıkmamasının sebebini kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olamamasında bulur. Bir kadının sanat öğrenmek için babasının ya da eşinin sanatla ilgilenmesi ve kadın için bunu onaylaması gerektiği hususlarına dikkat çeker. Sırf sanatçı olabilmek için evliliği reddeden Rosa Bonheur'a makalesinde büyük ölçüde yer veren Nochlin, toplumdan dışlanan sanatçıyı başarıları ve en ünlü hayvan ressamı olması noktaları ile ele almıştır.

[138] Resim 71: Erişim (02.02.2022): https://en.wikipedia.org/wiki/The_Horse_Fair
[139] Aydan Can, "19. Yüzyıl'da Kadın Sanatçı Olmak: Rosa Bonheur," *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt:4, Sayı:6, Haziran 2019, s. 402.

Nochlin, kadınların dışlanma durumunun en somut temsilini 1772'de Johann Zoffany'e İngiliz Kraliyet akademisi kurucularını resmetmesi için verilen sipariş ile gözler önüne serer. Resim çıplak modelden çalışılan bir atölye dersinde betimlenmiştir. İlginç olan şudur ki, Kraliyet Akademisi'nin iki kadın kurucusu Angelica Kauffmann ve Mary Moser atölye dışında bırakılmıştır. Zoffany bu kadınlara duvardaki portrelerde yer vermiş ve böylece onları iki katı dışarıda bırakmıştır.

Dışlanma etmeni kavramı özellikle Avrupa'daki akademilerde kadınların çıplak modelden çalışılan atölyelere girememesi kuralıyla doğrudan ilişkilidir. Akademik alanda bir sivrilme olanağı sağlayan nü çalışmalardan mahrum bırakılan kadınlar, ne kadar yetenekli olsalar da, bu eğitimi rahatça alabilen erkeklerle aynı derecede bir sanat statüsüne sahip olamamıştır.

IV. BÖLÜM

4.1. Kadın Sanatçıların Başarı Öyküleri

Yüzyıllar boyu süre gelen kadının toplumdaki yeri ve bu bağlamda şekillenen kadın sanatçı konusu çeşitli feminist, sanat eleştirmeni ya da kadın hakları savunucularınca ele alınmıştır. Bu incelemeler doğrultusunda; Michelangelo, Rembrandt, Da Vinci ya da Picasso ölçeğinde olmasa da yine de dikkat çeken pek çok kadın sanatçı varlığı ortaya konmuştur. Sözü edilen bu kadın sanatçıların neredeyse hepsi, sanatçı babaların kızlarıdır ya da 19. ve 20. yüzyıllarda baskın bir erkek sanatçı ile yakından bağ kurmuştur.

13. yüzyılda Alsace'de yaşayan kadın taş ustası Sabina von Steinbach ile örneklendirilmeye başlayabileceğimiz erkek sanatçı bağı; 19. Yüzyılın önemli hayvan ressamlarından olan Rosa Bonheur'a, Tintoretto'nun kızı Marietta Robusti'ye, İtalyan ressam Orazio Gentileschi'nin kızı Artemisia Gentileschi'ye, Elizabeth Chéron, Madam Vigée-Lebrun ve Angelica Kauffman da dâhil olmak üzere pek çok kadın sanatçıya dayanır. Kadın sanatçıların yetenek kazanımlarında hoşgörülü babanın etken bir rolü olmasa da, çeşitli teknikleri öğrenmek, sanat okullarında eğitim almak gibi açılardan destekleyici baba rolü önemli bir faktör olmuştur.

Kadınların toplumda var olma çabası her şeyden önce bir başkaldırı gerektirmektedir. Herhangi bir meslek seçimi ya da sanatta kendini gösterebilme çabası ancak geleneklerden kopulabildiği takdirde mümkün kılınmıştır. Kadın sanatçının ailesinden ya da çeşitli kimselerden aldığı desteğin yadsınamaz bir avantaj olmasıyla birlikte sanatta var olmak isteyen kadın içerisinde bir isyan barındırmalı ve toplum tarafından dayatılan anne ve eş rolünü kabul etmemelidir. Sanat dünyasında başarı gösteren tüm kadınlar bu noktaya geliştirdikleri "erkek" özellikleri ile gelebilmiştir.

Sözü edilen erkek özellikleri içerisinde odaklanma, kendinden eminlik ve işine kendini adama gibi faktörler mevcuttur. Bu özellikler doğrultusunda karşımıza çıkan tartışmasız kadın sanatçı örneği Rosa Bonheur olmuştur. En başarılı ve yetkin kadın sanatçılardan biri olan Bonheur 'un eserleri çeşitlilikten uzak olsa da, 19. yüzyıl sanatına ilgi duyan herkes tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Rosa Bonheur' un kadın olması bir dezavantaj olsa da sanatçı olabilmek için seçtiği süreç onun başarılı olmasında büyük bir rol oynar. Bu dönemde burjuvazinin yükselmesi, mitolojik ve dinsel sahnelerden uzaklaşılarak gündelik yaşam konulu resimlerin tercih edilmesine sebep olmuştur. Tarih konulu resimlerin o dönemde orta sınıfın oturma odasında yer almaması, tür resimlerine, manzara ve natürmorta olan ilgiyi arttırmıştır.

Rosa Bonheur' un natüralizmi ve kullandığı hayvan figürlerinde bir ruh yakalayabilmesi o dönemki burjuvazinin beğenisine büyük ölçüde hitap etmiştir. Rosa Bonheur' un babasının bir desen ustası olması onun sanata ilgisinin küçük yaşta şekillenmesine sebep olmuş ve sanatçı ısrarcılık, inatçılık, enerjiklik gibi erkek protestolarını oldukça erken bir dönemde kendinde keşfetmiştir.

Katıldığı bir söyleşide kadın olmaktan gurur duyduğunu[140] söyleyen Bonheur, kadınlığın kutsallığını babasının öğretileriyle bütünleştirir. Ayrıca hayatı boyunca evlenmeyi reddederek, evliliği toplumun dayattığı zorunlu bir ayin olarak görür. Ona göre her evlilik kadının benliğini yitirmesinde etkin bir rol oynar. Bir eş ve çocuk sahibi olmayı kölelik olarak yorumlamasının sebebi annesinin yoksulluk ve sürekli ev işi yapmaktan dolayı onun gözleri önünde eriyip gitmesi olmuştur.

Kadınların gerçek bir eşitlik talebi, herhangi bir alanda –sözgelimi sanatta- bireysel bir çaba doğrultusundan çok toplumsal ve kurumsal çalışmalarla gerçekleşecektir. Sanatta oldukça önemli olan çıplak modelden çalışılan atölyelere kadınların alınmaması, ne kadar yetenek sahibi olurlarsa olsunlar erkeklerle aynı doğrultuda başarı elde edemeyeceklerinin somut bir örneğidir. Bahsedilen ve bahsedilecek olan tüm başarılı kadın sanatçılar dezavantajları bir mazeret olarak

[140] Anna Klumpke, "Rosa Bonheur: Sa Vie, Son Oeuvre", Paris, 1908, s.311.

görmemiş, kendi tarihsel gerçekleriyle yüzleşerek belki de çok daha fazla çalışıp, çok daha fazla zorluğa göğüs gerip toplumdan dışlanma durumunu dahi göze olarak varlıklarını göstermiştir. Eşitlik konusuyla ilgili en etkin gelişme toplumsal önyargıları yıkmak olsa da, bu yargıları yıkacak olan yine kadın sanatçı, kadın yazar, kadın filozof ve kadın hakları savunucularıdır.

4.2. 18. Yüzyılın Başlıca Kadın Sanatçılarının Biyografileri

4.2.3. Pauline Auzou (1775-1835)

Paris'te doğan ve Jean Baptiste Regnault tarafından sanat eğitimi alan Auzou'nun eserleri 1793 yılında Paris Salon'unda sergilenmiştir. Pek çok kadını çeşitli toplumsal statülerden uzak tutan evlilik ve çocuk sahibi olma durumu Fransız ressam Pauline'i etkilememiş, dört çocuk doğurmasına rağmen resim yapmaya devam etmiştir. Pauline Auzou yaşamı boyunca portre, tür ve tarih resimleri yapmış, diğer kadın sanatçılar için de eğitmenliğini kendisinin üstlendiği bir sanat okulu kurmuştur.

4.2.4. Marie-Guillemine Benoist (1768-1826)

Neoklasik ressam Benoist, ilk eğitimlerini Elisabeth Vigée Le Brun' den almış, daha sonra sanat hayatı boyunca çalışmalarından esinlendiği Jacques Louis David'in yanında eğitim görmüştür. 1793 yıllarında Pierre-Vincent Benoist ile yaptığı evlilik, devrim ve sonrasında gerçekleşen terör, sanatçının kariyerini tehlikeye atmıştır. Ancak sanatçı daha sonrasında Napolyon tarafından kendisinin ve ailesinin portrelerini yapması için görevlendirilmiştir. En çok kadın ve çocuklara yönelik yapmış olduğu tür sahneleriyle tanınan sanatçı, 1804 Salonu'nda başarılı eserleriyle altın madalya kazanmıştır.

4.2.5. Anne Seymour Damer (1748-1828)

İngiltere'de 20. yüzyıla kadar kayıtlara geçen tek kadın heykeltıraştır. Aristokrat bir ailede doğan Damer; Giuseppe Ceracchi ve John Bacon tarafından eğitim almıştır. Portre büstlerinde uzmanlaşmış, özellikle İngiltere ve Amerika'nın önde gelen kişilerinin büstleri yapmıştır. Sanatçının eserleri 1767 yılında evlendiği John Damer' in vefatından sonra (1785-1811 yılları arasında) amatör olarak Kraliyet Akademisi'nde sergilenmiştir.

4.2.6. Marguerite Gérard (1761-1837)

Grosse, Provence' da doğan sanatçı, ablasının rokoko üslubuyla tanınan ressam Jean Honoré Fragonard ile evlenmesi üzerine onlarla yaşamak için Paris'e taşınmış ve Fragonard 'ın öğrencisi olmuştur. 1780 yıllarının ortalarında üç yüzden fazla tür sahnesi eser meydana getiren sanatçı dönemin önde gelen tür ressamlarından biri olmuştur. Yaptığı resimlerden yalnızca birkaçında Fragonard ile işbirliği yapmış olmasına karşın eserlerinin büyük bir kısmı Fragonard'a atfedilmiştir. Gérard' ın çalışmaları 1799-1824 yılları arasında Salon' da sergilenmiş ve sanatçı 1804 yılında altın madalya kazanmıştır.

4.2.7. Angelica Kauffman (1741-1807)

İsviçre'de doğan başarılı neoklasik ressam, daha sonra büyük ustaların çalışmalarını inceleme maksadıyla onu İtalya'ya götüren sanatçı babası tarafından eğitim görmüştür. 1766'da İngiltere'ye gelerek on beş yıl boyunca çalışmalarına burada devam etmiş ve modaya uygun bir portre ressamı olmayı başarmıştır. Portre ressamlığının yanı sıra tarih ressamı olarak da ayrıcalıklı birkaç kadından sayılan Kauffman, 1768 yılında Kraliyet Akademisi'nin kurucu üyesi olmuştur. Bir maceraperestle yaptığı kötü sonla biten kısa evliliğin ardından sanatçı 1781 yılında İtalyan ressam Antonio Zucchi ile evlenerek Roma'ya yerleşmiş ve başarılı kariyerine

devam etmiştir. Çalışmalarıyla büyük bir ün kazanan Kauffman' ın cenazesi dönemin önde gelen neoklasik heykeltıraşlarından Antonio Canova tarafından yönetilmiştir.

4.2.8. Mary Moser (1744-1819)

İsviçreli bir emaye ressamı ve altın avcısının kızı olan Moser, 18. yüzyıl Britanya'sının en ünlü kadın sanatçılarından biridir. Babası tarafından aldığı eğitimle son derece başarılı bir çiçek ressamı olmuş ve bu başarı neticesinde Kraliyet Akademisi'nin kurucu üyelerinden ikincisi olmuştur. Birleşik Krallık kraliçesi Charlotte 'un gözdesi olarak Frogmore'da bütün bir adayı çiçeklerle boyamak için görevlendirilmiştir. Sanatçının başarılı kariyeri kısa sürmüş, genç yaşta yaptığı evlilikten sonra yalnızca amatör resimler meydana getirmiştir.

4.2.9. Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842)

Paris'te doğan ressam, eğitimini sanatçı babası tarafından almıştır. Yirmi bir yaşında sanat tüccarı Jean-Baptiste Lebrun ile evlendiğinde aristokrasinin başarılı portrecisi olmuş ve yaklaşık otuz Marie Antoinette portresi de dâhil olmak üzere kraliyet ailesinin birçok üyesini resmetmiştir. 1783 yılında Royal Akademi'nin bir üyesi olmuştur. Devrimin arifesinde kızıyla birlikte kaçan sanatçı on iki yılını sürgünde geçirmiş, Londra'da (1803-05) iki yıl kaldıktan sonra Fransa'ya yerleşmiştir. Sanatçının 1842'deki ölümüne dek altı yüzden fazla portre ürettiği bilinmektedir.

Kadın sanatçıların ele alındığı 18. yüzyıl kapsamı yukarıda verilen biyografilerle sınırlı kalmamıştır. Kendilerini özellikle portre ve tür resminde geliştiren sanatçılar, var oldukları toplum düzeninde kalıplaşmış yargıları ortadan kaldırmaya yardımcı olacak başarılı eserlere imza atmıştır. Sanatçı bir babanın kızı olma avantajına sahip olan Françoise Duparc (1726-1778), Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), Marie-Denise Villers (1774-1821) gibi sanatçılar bu avantajları

yetenekleri ve azimleriyle birleştirerek, pastel boya, portre, minyatür-portre, natürmort gibi konularda uzmanlaşmış ve dönemin ünlü galerilerinde eserlerini sergilemişlerdir.

İngiltere'de bilinen ilk kadın sanatçı olan Susanna Horenboult (1503-1554) 'un başarılı kariyerinin temel taşı yine sanatçı bir babanın kızı olmasından ve babası Gheraert Horenboult' un kızını Tudor Sarayı'nda ressam olması konusunda desteklemesinden kaynaklanmaktadır. Albrecht Dürer' in bir kadının bu kadar başarılı resim yapabilmesine duyduğu şaşkınlık da sanatçının Susanna Horenboult' la tanıştığında ondan satın aldığı İsa'nın ışıklı bir minyatürüne dayanmaktadır. Horenboult, Gent'teki aile atölyesinde aldığı temel eğitim sayesinde 19. yüzyıla kadar süren kadınları sanat okullarından ve çıplak modelden çalışılan atölye derslerinden uzak tutan katı kuraldan etkilenmemiş ve ortaya koyduğu başarıyla kadınların işlerinden para kazanmasına karşı olan bir dünyayı cesaretlendirmeyi başarmıştır.

Tarih boyunca başarılı kadın sanatçıları ele alan eserler ortaya konmuştur. Romalı bilgin Gaius Plinius Secundus döneminin tüm bilginleri kapsayan *Historia Naturalis* (MS 77-79) isimli eserinde Boccaccio'nun *Ünlü Kadınlara Dair* (1413) eserinde yeniden ortaya çıkan altı kadın sanatçıdan bahsetmiştir. Boccaccio'nun çalışmasının bir sonraki çevirisinde ise bahsi geçen kadınlardan birinin el aynası yardımıyla kendi portresini çizdiği bir bezeme yer almaktadır.

16. yüzyılın ortalarında İtalyan ressam, yazar ve mimar Giorgio Vasari, *Hayatları En Seçkin Ressamlar, Mimarlar ve Heykeltıraşlar* kitabının ilk baskısında Plinius 'un bahsettiği altı kadına yer vermiş, eserin ikinci baskısında ise aralarında Susanna Horenboult 'un da bulunduğu on üç kadın sanatçının çalışmalarını irdelemiştir. Vasari'nin öne çıkardığı bir diğer kadın sanatçı ise İtalyan Rönesans'ının en başarılı kadın sanatçılarından kabul edilen Sofanisba Anguissola (1532-1625)'dır. Sanatçının son derece nazik ve genellikle mizahi portre çalışmaları Barok sanatçısı Artemisia Gentileschi' nin dramatik resimleriyle büyük karşıtlık oluşturmaktadır.



Resim 72: Sofanisba Anguissola, *Satranç Oyunu*, Poznań, 1555, 72x97 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Polonya Ulusal Müzesi.[141]

Bir sanatçı olarak İtalya'da uluslararası ün kazanan ilk kadın olan Sofanisba Anguissola, üç kız kardeşinin satranç oynarkenki bu resmini çizdiğinde henüz yirmi üç yaşındaydı. O tarihlerde günlük bir ev sahnesinin temsil edilmesi son derece sıra dışı olmasına karşın Anguissola, aile sevgisini ve samimiyetini iletme becerisini son derece başarılı bir şekilde sergilemiştir.

Kadın sanatçıların neredeyse hepsi geçimlerini sanatla sağlamaya çalışırken, yeterli bir eğitim almak için de büyük çaba sarf etmiştir. Çalışmalarını erkek dünyasına kabul ettirmeye çalışan bu sanatçılar toplumun ısrarla öne çıkardığı engelleri aşma konusunda büyük ölçüde beceri sahibidir. Bu çaba doğrultusunda 1600 yılından sonra profesyonel kadın sanatçı sayısı çoğalmıştır. Daha hırslı ve azimli olan kadınlar portre

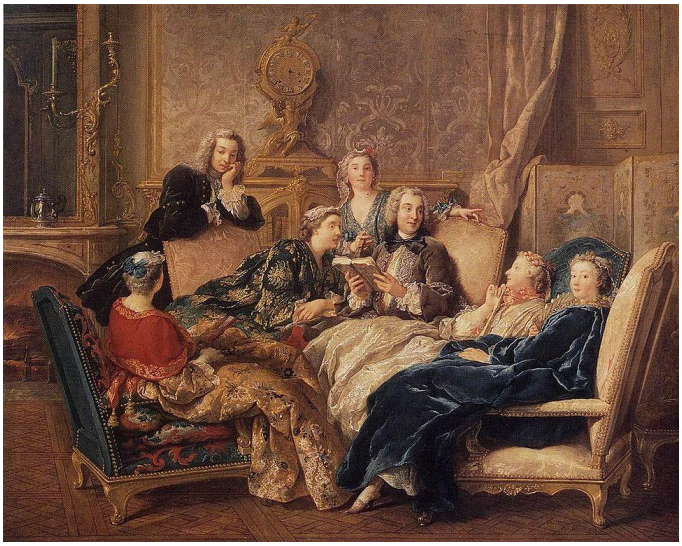
[141] Resim 72: Erişim (20.03.2022): https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Chess_Game_-_Sofonisba_Anguissola.jpg

ve dini konu genellemesindeki eserlerine tür resmini ve henüz popüler olan natürmortu da eklemiştir.

Alman **entomolog** (böcek bilimci) Maria Sibylla Merian (1647-1714)'ın bitkiler ve böcekler üzerine yaptığı ilgi çekici çalışmalar doğanın güzelliklerini bilimsel bir yöntemle ortaya koymakta büyük bir yetenek örneği göstermiştir. Bunun yanı sıra Hollandalı natürmort ressamı Rachel Ruysch (1664-1750) özellikle çiçekler üzerine yoğunlaşmış, kullandığı geçmeli çiçek buketlerinin bir mücevher hissi vermesi sanatçının ününü ve servetini arttırmıştır.

18. yüzyılda üst ve orta sınıf kadınlarının Avrupa kültürüne sağladığı katkı daha fazla ortaya çıkmaya başlamıştır. Kadınlar, müze salonlarına ev sahipliği yapmış, bunun yanı sıra yazdıkları kitaplarla edebiyata farklı bir bakış açısı getirmişlerdir. Ayrıca eğitimlerini aksatmayarak tarih, bilim ve sanat okumuşlar, bununla birlikte tarih boyunca karşılaştıkları güçlüklere rağmen çok sayıda kadın sanatçı profesyonel olmak için çaba göstermiş ve bu kadınların çoğu çeşitli sergiler tarafından tanınmıştır.

1976 yılında kadın sanatçıların Los Angeles County Sanat Müzesi'nde düzenledikleri sergi; kadın sanatçılar konusunu açığa çıkarmış ve unutulan birçok sanatçıyı yeniden gün yüzüne çıkaran düzenli bir yayın akışı sağlamıştır. Pek çok sanat eleştirmeni bu gösteriyi en önemli tema gösterilerinden biri olarak kabul etmektedir. Ancak Linda Nochlin ve Jonathan Harris gibi organizatörler müze müdürlerinin çoğu konudaki destek eksikliğini gerek temaya, gerekse konsepte duyulan ilgisizlik olarak yorumlamıştır. Sergiye eser kazandırmak ve kadın sanatçıların varlığını ortaya koymak şeklindeki direnişler devam etse de ne yazık ki Londra Ulusal Galeri'nin kalıcı koleksiyonunda oldukça az bir sayıda kadın sanatçı eseri varken New York Modern Sanat Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda da yalnızca yüzde 3,5 oranında kadın sanatçıya yer verilmiştir.



Resim 73: Jean-François de Troy, *Moliére'den Okuma*, 1730, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1730.[142]

Kadınlar tarafından yönetilen Paris salonları son derece rahat bir ortam sunmaktadır. Bu rahat ortam sanatçıların patronlarla tanışabilmesi için uygun bir atmosfer oluşturmuştur. Fransız rokoko ressamı De Troy da yansıttığı bu samimi betimleme ile moda resimlerinin mucidi olarak kabul edilmiştir.



Resim 74: Angelica Kauffman, *Sabah Eğlencesi*, 1773,Moskova, Puşkin Müzesi.[143]

[142] Resim 73: Erişim (21.03.2022): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DeTroy.jpg
[143] Resim 74: Erişim (21.03.2022): https://www.allposters.com/-sp/Morning-Amusement-c1784-Posters_i16776022_.htm

Angelica Kauffman, 1770'li yıllarda zamanın modasına uygun olan Türk kostümlü kadınların bir dizi resmini yapmıştır. Kadınları zarif ve dökümlü giysiler içinde tercih etmesi oldukça popüler olmuş ve Kraliçe Charlotte 'un ilgisini çekmiştir. Kauffman' ın kadınları genel olarak alışılagelmiş günlük işleri yaparken resmetmesi, toplumsal statüye dikkat çekmesi açısından da önem taşır.



Resim 75: Rose Adélaide Ducreux, *Arplı Otoportre,* 1791, 76x50 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi.[144]

Bu dönemdeki portre çalışmaları için arp oldukça popüler bir aksesuar olmuştur. Ducreux 'un yetenekli bir sanatçı olmasının yanı sıra, Jacques Louis David'e atfedilen başka bir otoportrede sanatçının klavsen çalması başarılı bir icracı ve besteci olduğunu da göstermektedir. *Arplı Otoportre* 'de sergilenen duruş ve elbisenin oldukça görkemli olması çağdaş eleştirmenler tarafından oldukça beğenilmiştir.

[144] Resim 75: Erişim (18.03.2022): https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436222

Bir müzik aleti çalabilmek, toplumun bu beceriye sahip bireylere duyduğu hayranlıktan ötürü teşvik edilen bir alan olmuştur. Kadınlar müzik alanında yükselişe geçtiklerinde ise erkekler tarafından bunu engelleyecek ya da sınırlandıracak faaliyetler ortaya konmuştur. Örneğin, Thomas Gainsborough, Richard Samuel gibi ressamların eserlerine konu olan şarkıcı Elizabeth Linley' in kariyerinin yükselişe geçtiği sırada yaptığı evlilik, onu yalnızca soyluların özel toplantılarında performans gösterebilmesiyle sınırlandırmıştır. 18. Yüzyılın İngiliz müzisyeni ve şarkıcısı olan Anne Ford ise **viola da gamba** denilen yaylı enstrümanda oldukça ustalaşmasına karşın, babası düzenlenen bir konseri engellemek için elinden geleni yapmıştır. Bu ve bunun gibi erkek müdahaleleri, kadınların pek çok konuda olduğu gibi müzikte de yeterince etkin olamamalarına sebep olmuştur.



Resim 76: Marguerite Gérard, *Piyona Dersi*, 1786-87, 45,7x38,1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Shickman Galerisi, New York.[145]

[145] Resim 76: Erişim (18.03.2022): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marguerite_Gerard_-_La_Lecon_De_Piano.jpg

Gérard günlük hayatın duygusal sahnelerini başarılı bir şekilde resmederek ünlü bir tür resmi yaratmıştır. Anne ve çocuk temaları, bağımsız kadınlara ilişkin tasvirleri çağdaşları tarafından başarı örneği olarak nitelenmiştir. Gérard' ın çalışma tarzı Hollandalı ressamları hatırlatmaktadır ancak onun diğerlerinden ayrıldığı nokta cinsel kompozisyonlar yerine romantik bir tema seçmesidir. *Piyona Dersi* isimli bu eserinde burjuvaziyi ve üst sınıfı izleyiciye son derece idealize edilmiş bir dünya olarak sunar. Resimdeki anne figürü gösterişli bir kıyafet giymiştir ve piyano, gitar, mücevher kutusu gibi lüks eşyalarla çevrilidir. Bu kompozisyon annenin müzik öğretmeni tutabilecek maddiyata sahip olduğunu gösterir ancak Gérard burada kızının bütün sorumluluğunu alan bir anneye dikkat çekmek ister. Piyona ile ilgili bilgilerin (yapımcısı, yapım tarihi, adresi) resme eklenmesi (şimdi okunaksız) sanatçının detaylara verdiği önemin dikkat çekici bir örneğidir.



Resim 77: Rolinda Sharples, *Annesiyle Otoporte*, 1820, 36,8x29,2 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Bristol Müzesi ve Sanat Galerisi.[146]

[146] Resim 77: Erişim (29.03.2022): https://www.ekdergi.com/kadin-ve-otoportre/

Rolinda Sharples ressam ve zanaatkâr bir aileden geldiği için yeteneğini geliştirme imkânı bulmuş şanslı kadın sanatçılardan biridir. Pastel portre ressamı olan babasından resim yapma tekniklerini öğrenmiş İngiltere'de başarılı bir kariyer yapma ayrıcalığına sahip olmuştur. Ancak Sharples' ın kariyer yükselişindeki etken figür esas olarak annesinin öğretileri ve teşvikleridir. Bu ikili portrede de sanatçı, annesinin desteğine duyduğu saygıyı memnun bir tebessümle ifade etmiştir.



Resim 78: Johann Zoffany, *Kraliyet Akademisyenleri*, 1771-1772, 101,1x147,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Londra, Özel Koleksiyon.[147]

Zoffany' nin ünlü tablosu, Kraliyet Akademisi'nin yaşam sınıfına katılan kırk kurucu üyesinden otuz sekizini gösterir. Figürler çıplak modelden çizim yapmanın önemini tartışırken, akademinin iki kadın kurucusu Angelica Kauffman ve Mary Moser resimde mevcut gösterilmemiştir. Sanatla ilgili çoğu konunun tartışıldığı ve bilgi alışverişinde bulunulduğu bu salonda kadınların bulunmaması Linda Nochlin' in dışlanma etmeni olarak belirlediği kavrama işaret etmektedir. Buna göre kadınların ne orada bulunmaya, ne de konuşulanları dinlemeye hakkı vardır. Kadınların bu ortamda

[147] Resim 78: Erişim (29.03.2022): https://stringfixer.com/tr/List_of_Royal_Academicians

sadece Zoffany' nin belirlediği şekilde bitmemiş portlerde yer alması belirlenen bir yasaktan ziyade, fiziksel bir uygunsuzluk olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktadır.

Resmi akademiler 18. yüzyıl boyunca kadın üye seçme yönelimlerinde tereddütlü ve kuşkulu davranmıştır. Royal Akademi, 17. yüzyılın sonunda az sayıda kadını kabul etmiştir ancak anayasa kabullerine göre bu kadınların sayılarının artmasına izin verilmemiştir. Venedikli rokoko ressamı Rosalba Carriera'nın Paris ziyareti sırasında 1720'de üye olması dışında, 1757 yılına dek hiçbir Fransız kadın sanatçı seçilmemiştir. Buna karşın Fransa'daki çeşitli bölgesel akademiler daha hoşgörülü bir tutum sergiledi. Kadınlara yönelik bu gerici tavrın en somut örneği ise Zoffany' nin resminde kadınları portrelere sıkıştırarak iki katı dışarda bırakmasında kendini gösterir.



Resim 79: Rosalba Carriera, *Elinde Kız Kardeşinin Portresi*, 1715, 71x57 cm, Kâğıt Üzerine Pastel, Floransa Uffizi Galerisi.[148]

[148] Resim 79: Erişim (03.04.2022): https://stringfixer.com/tr/Rosalba_Carriera

Rosalba Carriera yüzyılın ünlü pastel sanatçılarından biri olmasına karşın sanat becerisini bir eğitim yerine dantel yapımcısı olan annesinden kazanmıştır. Dantele olan ilginin ve endüstrinin zayıfladığı dönemde Carriera, ailesinin geçimini sağlayabilmek için enfiye kutularının kapaklarına minyatürler yapmaya başlamış ve parşömen yerine fildişi kullanan ilk ressam olmuştur. Bu ikili portrede sanatçı, stüdyo asistanlığını yapan kız kardeşi Giovanna 'ya saygılarını sunmaktadır.



Resim 80: Elizabeth Vigée Le Brun, *Charles Alexandre de Calonne*, 1784, 155,5x130,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Royal Koleksiyon, Birleşik Krallık.[149]

Vigée Le Brun, ressam babası tarafından aldığı eğitimle Avrupa çapında, kraliyet ve aristokrat sınıfı resmettiği şık tasvirlerle ünlenmiştir. Calonne' un Fransa'nın maliyesinden sorumlu kişi olması bu resmi Vigée Le Brun için önemli bir komisyon haline getirmiş ve bu yüzden figür ona uygun biçimde büyük bir ortama yerleştirilmiştir. Resim dekor ve ikonografi açısından Vigée Le Brun' ün erkek portrelerinin en karmaşık olanlarından biri olarak kabul edilmektedir. Resmin diğer ayırıcı özelliği ise ödenen paranın skandallarla çevrelenmesi olmuştur. Calonne' un

[149] Resim 80: Erişim (03.03.2022): https://artsandculture.google.com/asset/charles-alexandre-de-calonne-1734-1802/cQGHDF7RxrnPWQ?hl=tr&avm=2

metresi olduğuna dair söylentiler sanatçı tarafından peruk takan birini çekici bulmaması gerekçesiyle reddedilmesine rağmen yıllarca peşini bırakmamıştır.

Portrenin kadınlar için sıklıkla tercih edilmesinin sebebi tarih resimlerine kıyasla küçük ölçekli oluşu ve insan figürünün ustalığına daha az bağımlı olmasıydı. Kadınların bu resim türüne erkeklerden bile uygun görülmesi ve bu iş için yaratılış kaynaklı bir içgüdü barındırdıkları sanatçılar için son derece teşvik edici olmuştur. Buna karşın portre boyamanın kadınlar için uygunsuz ve kaba bir davranış olduğunu düşünenler de vardır. Bu konuyla ilgili olumsuz yorumların temel sebebi kadınların portrelerde izleyiciye istedikleri gibi bakabilme özgürlüğüne sahip olmalarıdır. Ağırbaşlı ve mahzun bir bakış yerine kendilerine istediklerini bakışı ekleyen kadınlar bu samimi eylem doğrultusunda eleştirilere maruz kalmıştır.



Resim 81: Maria Cosway, *Bayan Gardiner' in Ölümü*, 1789, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Musée de la Révolution Française, Vizille.[150]

Maria Cosway' ın karmaşık ve tutkulu bakış açısı, içerisinde evrensel fikirler ve insanı tasvir etme vurgusu barındıran tarih resmine yönelmesine sebep olmuştur.

[150] Resim 81: Erişim (05.04.2022): https://womennart.com/2022/04/06/the-death-of-miss-gardiner-by-maria-cosway/

Yaşamı boyunca bir manastıra girmek istemiş ve bu yüzden ölmekte olan Bayan Gardiner' in cennete uzanışını büyük bir duyguyla tasvir etmiştir. [151]

Tür boyama, temalarını kendi hayatlarından alabilecekleri için kadınların tercih ettiği bir resim yönelimi olmuştur. Ayrıca tarih resimlerine sahip olamayan orta sınıfın bu resimler için kurduğu hazır pazarlar tür resmini daha popüler bir hale getirmiştir. Fransa'da tür resminde başarıya ulaşan ilk kadın sanatçı Marguerite Gérard olmuştur. Hollandalı tür ressamlarından oldukça etkilenen sanatçı, titizlikle boyadığı küçük ölçekli resimlerinde genel olarak bir annenin çocuklarıyla olan ilişkisini betimlemeyi tercih etmiştir.

İspanyol barok ressamı Françoise Duparc ise işçi sınıfının günlük işleriyle meşguliyetini ele alarak kadınlara farklı bir bakış açısı getirmiştir. Portre ve tür resmini harmanlayan sanatçı eserlerinde çağdaşlarının aksine aristokrasiyi değil burjuva kadın ve erkeklerin gündelik hayatlarını tema olarak seçmiştir. Hayatına dair oldukça az bilgi bulunan Duparc' ın stüdyosundaki 41 eserin yalnızca 4 tanesi ona atfedilmiştir. Vasiyeti doğrultusunda Marsilya belediye binasına miras kalan eserler şu an Güzel Sanatlar Müzesi (Musée des Beaux Art) 'nde bulunmaktadır.

[151] Delia Gaze, "Concise Dictionary of Women Artists", *Routledge, Taylor &Francis Group*, New York London, 2011, pp. 267.



Resim 82: Pauline Auzou, *Coquetry' nin İlk Duygusu*, 1804, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon (Salon Carré), Paris.[152]

Fransız ressam Pauline Auzou, kadınların çıplak insan resmi yapmasının uygun karşılanmadığı dönemde ortaya koyduğu kısmen giyinik görüntülerle çıplaktan çalışma yolları bulduğunu ortaya koyar. Tarihi tür ve portre resimleri yapan Neoklasik sanatçı, Napolyon' un da pek çok tasvirini yapmıştır. Auzou'nun eserleri Paris Salonu'nda sergilenmiş ve sanatçı Constance Mayer, Marguerite Gérard, Marie-Denise Villers gibi Fransız Devrimi'ni izleyen başarılı kadın sanatçılardan biri olmuştur.

[152] Resim 82: Erişim (09.04.2022): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pauline_Auzou-The_First_Sense_of_Coquetry,_1804.jpg



Resim 83: Anne Vallayer-Coster, *Deniz Kabukları ve Mercanlarla Natürmort*, 1769, 130x97 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi.[153]

Fransa'nın önde gelen sanat kurumu Académie Royale de Peinture et de Sculpture' a henüz yirmi altı yaşında iken kabul edilen Coster, böylelikle kariyerinin çok erken dönemlerinde ün kazanmıştır. Sanatçı özellikle renk ve detaya önem vererek bu çerçevede zengin resimler üretmiştir. Deniz kabuğu ve mercanı bir bütün haline getiren Coster' ın tekniği resimlerinde birkaç katman oluşturmaktır. Burada sol tarafta bulunan dikenli kırmızı mercan için dört farklı kırmızı ton katmanı kullanmıştır.

Natürmort resminden türeyen çiçek resmi 17. Yüzyılda özellikle Hollanda'da önemli bir tür olmuştur. İnsan anatomisi bilgisi gerektirmeyen ve küçük ölçekte yapılan bu resimler kadınlara hitap etmiş ayrıca daha doğal ve kabul edilebilir bir konu olarak görülmüştür. Dönemin en başarılı çiçek ressamlarından olan Rachel Ruysch,

[153] Resim 83: Erişim (11.04.2022): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne_Vallayer-Coster_-_Still-Life_with_Tuft_of_Marine_Plants,_Shells_and_Corals_-_WGA24264.jpg

kullandığı çiçek parçalarında vahşi böcekler ve tehditkâr sürüngenlere de yer vermiştir.



Resim 84: Rachel Ruysch, *Böcek, Arı ve Gül Spreyi*, 1741, 36,6x30,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Basel Sanat Müzesi.[154]

Ruysch' ın resminde kullandığı çiçek parçaları hayatın gelip geçiciliğine yani bir vanitas temasına işaret etmektedir. Çiçeklerin estetik açıdan hoş bir tasvirinden fazlasını sunan resim, 18. yüzyılda ortaya çıkan çeşitli natürmort resimlerini keşfetme ve karşılaştırma olanağı sağlamaktadır. Hollandalı çiçek ressamı Willem van Aelst tarafından eğitilen Ruysch, aynı zamanda bilimsel bir örnek koleksiyonu olan babaya sahipti ve bu açıdan çiçek, meyve ve böcek ressamı kariyerinde başarılı olmak için yeteri kadar donanımlıydı. Kendine ait bir tarz oluşturan sanatçı seksen üç yaşında ölmeden üç yıl öncesine kadar resim yapmaya devam etti.

[154] Resim 84: Erişim (12.02.2022): https://artvee.com/dl/still-life-with-rose-branch-beetle-and-bee/



Resim 85: Mary Cosway, *Kolları Katlanmış Otoportre*, 1787, British Museum.[155]

Maria Cosway 1787 tarihli bu portrede kendini oldukça düşünceli ve rahatsız bir şekilde otururken betimlemiştir. Kendini son derece tavizsiz bir şekilde cesaretli sunmayı seçen sanatçı, bugün yalnızca bir gravürden bilinen otoportresinde kendini fırfırlı bir elbise içinde özenle hazırlanmış saçları ile göstererek soğukkanlı bir bakış sergilemektedir. Cosway' in başarıları Kraliyet Akademisi'nde düzenli sergi açabilme potansiyeline eriştiğinde kocası çalışmalarını satmasını engellemiştir. Sıkıca katlanan kollar o dönemde son derece alışılmamış bir poz olsa da Cosway bu duruşla ve yüzündeki esrarengiz ifade ile potansiyeline ulaşamamanın hayal kırıklığını göstermektedir.

18. yüzyılda orta ve üst sınıf kadınlar zaman geçirmenin yollarını bulmak için pek çok meşguliyet edindiler. Bunlar genel olarak hava almak, kiliseye gitmek, hayır işleri yapmak şeklindeydi. Kadınlar amatör kalmaları sınırlandırılmasıyla birlikte

[155] Resim 85: Erişim (14.03.2022): https://www.wikiwand.com/en/Maria_Cosway

çeşitli alanlarda başarıya da ulaşabildiler. Bu başarılar yalnızca aile ve arkadaş çevresi ile keyifli vakit geçirmek koşuluyla gerçekleştirildi ve kadınların para kazanamaması koşuluyla takdir ve teşvik de edildi.



Resim 86: Marie-Guillemine Benoist, *Bir Zencinin Portresi*, 1800, 81x65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi.[156]

Madeleine Portresi olarak da bilinen eserin 1795'te köleliği ortadan kaldıran geçici bir kararnameden esinlenerek yapıldığı düşünülmektedir. 18. Yüzyıl Avrupa sanatında siyahilerin hizmetçi olarak alışılmış temsilini değiştiren sanatçı kadının oturduğu sandalyedeki süslemelerle iyi bir iç mekânda oturduğuna dikkat çeker. Standartlardan uzaklaşıp olağandışı bir kompozisyon yaratan Benoist, izleyiciye oldukça soğukkanlı bir tarafsızlıkla bakan gururlu ve bağımsız bir kadın tasviri ortaya koymuştur.

Kadınların yeterli eğitimi alabilme çabaları İngiltere'de uzun yıllar devam etmiştir. Sanat okullarında alınan eğitim her ne kadar başarı için önemli bir basamak

[156] Resim 86: Erişim (01.03.2022): https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Marie-Guillemine_Benoist_-_portrait_d%27une_negresse.jpg

olarak görülse de kurucu kadın üyelerin dahi Kraliyet Akademisi'ne alınmaması kuralı 1860 yılına kadar geçerliliğini sürdürmüştür. Bu kural bir kadının yanlışlıkla akademiye kabul edilmesi üzerine çeşitli sınırlamalarla değişime uğramıştır.

İngiliz sanatçı Laura Herford' un yalnızca baş harfleriyle imzaladığı çalışmasını akademiye sunması üzerine sınav görevlileri hiçbir kadın sanatçının başvurmaya cesaret edemeyeceğini düşünerek onu kabul etti. Ancak yine sanatçının bir erkek çıplaktan çalışmasına izin verilmedi. Akademiye kabul edilen ilk kadın olan Laura Herford kısa bir kariyer edinmesine rağmen eserlerini on iki kez Kraliyet Akademisi'nde sergilemeyi başardı.

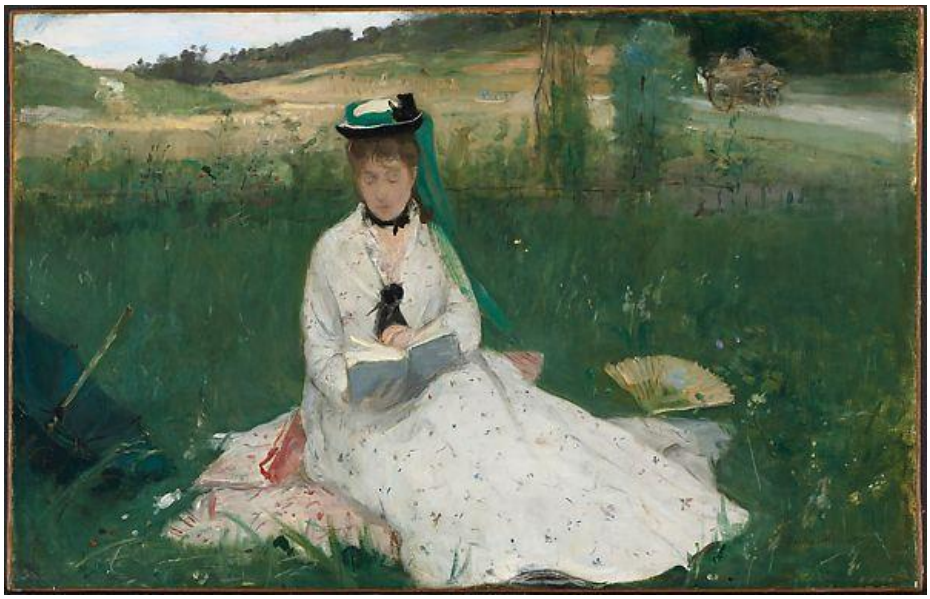
1893 yılına kadar kaldırılmayan çıplak bir erkekten çalışma yasağı, çeşitli kurallar ve sınırlandırmalarla değişime uğradı. Akademi okullarının son derece tutucu eğitim sistemine tepki gösteren Slade Sanat Okulu'nun 1871'de açılması, öğretimin mükemmelliği ve karma eğitim veren ilk okul oluşuyla kısa sürede ün kazanmasına sebep oldu ve Gwen John, Paula Rego ve Rachel Whiteread gibi önemli sanatçılar yetiştirdi.



Resim 87: Elizabeth Thompson, *Sonsuza Kadar İskoçya*, 1881, 101,6x194,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Leeds Sanat Galerisi.[157]

[157] Resim 87: Erişim (16.03.2022): https://www.gzt.com/gztmzt/elizabeth-thompson-sonsuza-kadar-iskocya-1881-3425870

Savaşın ve kahramanlığın bir tasviri olan resim ilk bakışta Rosa Bonheur'ün At Panayırı isimli eserini akla getirmektedir. Oldukça hareketli bir kompozisyon meydana getiren Thompson, eserindeki detayların gerçekçiliğinden emin olmak için bu hücum başlangıcının adeta bir canlandırmasını yapmıştır. Askerler işe alınmış, uygun üniformalar giydirilmiş, duman etkilerini ölçmek için toplar ateşlenmiştir. Ayrıca sanatçı, bir atın bacak hareketlerinin uygun temsilini ortaya koyan ilk sanatçılardan biri olmuştur.



Resim 88: Berthe Morisot, *Okuma,* 1873, 46x71,8 cm, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, Cleveland Sanat Müzesi.[158]

Berthe Morisot' nun da aralarına dâhil olduğu birkaç isim dışında izlenimci ressamlar çoğunlukla erkeklerden oluşmaktaydı. Morisot' nun resimleri izlenimciliğin özellikleri taşımasının yanı sıra konu olarak genellikle cinsiyetin sosyal kısıtlamalarını yansıtmıştır. Resimde ön planda oturan şık kadın sanatçının kız kardeşi Edma'dır. Bir portre oluşturmaktan ziyade Morisot, doğal ve açık bir ortamda bir figür oluşturmayı amaçlamıştır. Hızlı fırça darbelerinin oluşturduğu resim; tazelik, canlılık ve zarif bir çekicilik duygusu barındırmaktadır. Çeşitli eleştirmenler tarafından olumsuz yorumlar alan Morisot, ilk resim öğretmeninden de sadece suluboya ile yapılacak bir resimde

[158] Resim 88: Erişim (01.03.2022): https://www.smartresize.com/tr/hd-wallpaper-desktop-mpjiu

yağlı boya kullandığı gerekçesiyle eleştiri almıştır. Tüm bunlara karşın eser Morisot' nun en bilinen çalışmaları arasındadır.



Resim 89: Mary Cassatt, *Çocuğun Banyosu*, 1893, 39,5x26,0 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Chicago Sanat Enstitüsü.[159]

Cassatt' ın *Çocuğun Banyosu* isimli eseri 19. yüzyılda Fransa'da, bir kadın ve çocuğu yani Meryem Ana'yı ve bebek İsa'yı anımsatan pozların popüler olması sebebiyle *Modern Madonna* olarak anılmıştır. Annelik temasını açık bir şekilde gösteren Cassatt, konu ve bakış açısı olarak Japon gravür baskılarından ve Edgar Degas' dan ilham almıştır. Erkeklerin kadınları erotik bir nesne olarak görmesine sebep olan çıplaklıktan bilinçli olarak kaçınan sanatçı kadınların cinselliğini yalnızca annelik olarak öne sürmeyi istemiştir. Mary Cassatt eserlerindeki dokunma eylemini bir koruma ve yakınlık hissi ile ifade ederken çıplaklığı da iyilik, saflık ve yapaylıktan

[159] Resim 89: Erişim (09.03.2022): https://roberttracyphd474spring2018.design/2018/04/23/i-am-independent/

uzak oluşla simgelemiştir. Giyinik bir kadın figürü ile yarı çıplak çocuğun birleşimi de sanatçının cinsel duyguları reddetmesinin bir göstergesidir.

18. yüzyılda varlık gösteren kadın sanatçıların bazıları çeşitli sebeplerle iz bırakamamıştır. Bazıları 1972 yılında Walters Sanat Müzesi'nde yapılan serginin konusu olmuştur. 2002 yılında Anne Vallayer-Coster Amerika'da büyük bir serginin konusunu oluşturmuştur. Angelica Kauffman 'ın çalışmalarının retrospektifi 1998 yılında İsviçre (doğum yeri), Münih, Düsseldorf ve Chur' da yapılmıştır. En görkemli canlanma ise Elisabeth Vigée Le Brun 'un eserlerinde yaşanmıştır. Kendi ülkesinde gösterilecek olan eserlerinin ilk büyük retrospektifi 2015 yılının sonlarında Grand Palais'te yapılmış, bunu kısaltılmış bir versiyonunun New York Metropolitan Müzesi'ne gönderilişi izlemiştir. Tüm bu başarıların ardından Vigée Le Brun, 18. yüzyıl ressamlarının ve kadın sanatçıların en önemlileri arasında kabul edilmiştir.

Bu bağlamda 18. yüzyılda profesyonel bir kadın sanatçı olabilmek için yeteneğin yanı sıra fiziksel ve zihinsel bir dayanıklılık ihtiyacının mecburiyeti görülmektedir. Korkutulan, eleştiriye maruz kalan, çoğu imkândan faydalanamayan kadınlar tüm bunlara rağmen caydırılamamıştır. Tarihte başarıya ulaşamamış ya da kariyeri bazı sebeplerle kısa sürmüş olan pek çok kadın vardır. Ancak bu kadınlar toplumun ayrımcılığına ve kayıtsız anlayışa inatla direnmiş, eserlerini üretmeye devam etmiştir. Yeteneklerinin ve azimlerinin peşini bırakmayan kadın sanatçılar arkalarında özverilerinin kanıtı niteliğinde bir çalışma bütünü ve kendilerinden sonraki nesillerin takip edebilmesi için bir yol bırakmışlardır.

5. Feminist Sanat Neyi Başarmış, Neyi Başaramamıştır?

Kadın haklarının genişletilmesi talebiyle çıkış noktası bulan feminizmin öncelikli olarak her türlü cinsiyetçi ayrımı reddetmesi feminist sanat hareketini de bu çerçevede şekillendirmiştir. Erkeklerin kadınlardan üstün bir şekilde konumlandırıldığı sanat alanını çeşitli eğilimlerle farklı bir noktaya taşımaya çalışan kadın sanatçılar ve feministler bu alanda gerek resim ve heykel gerekse performans sanata yönelerek yüzyıllardır irdelenmeyen konuları gün yüzüne çıkarmıştır. Sanat tarihinde feminist açılımın güçlü bir şekilde yer bulmasını sağlayan ve performans sanat bağlamında önemli çalışmalar ortaya koyan Ana Mendieta'nın çalışmaları *beden konusu* sorununun altını çizen öncü örneklerdendir.

Latincede **"perfunger"** İngilizce ve Fransızcada **"performance"** Almancada ise **"leistung"** sözcüklerine tekabül eden ve yapmak, bitirmek, herhangi bir başarı yerine getirmek[160] gibi anlamları olan performans kelimesi, başka bir deyişle de *gösteri sanatı* olarak anılmaktadır. Dışavurumun sanatsal yolunu kendi yaptığı şekilde tanımlayan sanatçılar bu bağlamda güncel sanat yolunu da seçerek boya, desen, fotoğraf ve bunların yanı sıra videodan yararlanmıştır.

Yaptığı performans sanat çalışmalarının yanı sıra heykeltıraş, ressam ve video sanatçısı olan Ana Mendieta'nın küçük yaşta yurdundan ayrılmak zorunda bırakılması onun için şahsi bir travma olmuş ve kendini ifade etme yolunu bedeninde bulmuştur. Evrenle bir bütün olmaya yönelen sanatçının bunu somutlaştırdığı çalışma *"Silüetalar"* toprak-beden sanatı olarak bilinmektedir. Çalışmalarındaki temayı kadın bedeninin izlerinde bulan sanatçı, geleneksel sorunları hatırlatmakla birlikte Batı sanatında ele alınan kadın bedeninin erkeğin arzusu yönündeki ele alınışı reddetmiş ve kadın bedeninin izlerini çürüyen ya da yok olan izler olarak doğal süreçler içerisinde göstermiştir. Özellikle 1970 yıllarında irdelenen kadın bedeninin seyirlik bir nesne

[160] Nilgün Bayazıt, "Performans", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, *Yem Yayınları*, İstanbul, 1997, s. 1443.

olarak nitelenmesi sorunu, öncelikli olarak Ana Mendieta'nın kadın imgelerinde yaptığı temsille farklı bir boyut kazanmıştır.

Ana Mendieta çalışmalarında genel olarak doğanın temel unsurlarını dönüştürerek onlara bir kimlik kazandırır. *Silüet* serilerinden biri olan *Yaşam Ağacı* eserinde bedenini çamurla kaplayarak bir ağaç yüzeyinde ana tanrıça pozu veren Mendieta, ağaç ve kadın figürünü birbirleriyle özdeş göstererek doğanın bedendeki birlik ve uyumuna dikkat çekmeyi amaçlamıştır.



Resim 90: Ana Mendieta, *Yaşam Ağacı*, 1966-1977. [161]

1970'li yıllarda geleneksel resim ve heykelin dışına çıkarak beden ve performans sanatıyla kendilerini gösteren feminist sanatçılar, fikirlerine somut bir ifade yolu bulabilmek için bedenlerine ve benliklerine yönelmiştir. En aykırı performans sanat çalışmalarından biri ise 1960'larda **Viyana Eylemcileri** olarak

[161] Resim 90: Erişim (09.03.2022): https://www.meftun.art/post/tree-of-life-hayat-agaci-ana-mendieta

bilinen grup tarafından meydana getirilmiş olan mazoşist çalışmadır. Gunter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus, Heinz Cibulka gibi isimlerin dâhil olduğu grup; Institut für Direkte Kunts'u kurmuş ve genel olarak çıplak, kanlı, vahşet içeren performanslar gerçekleştirmiştir. Domuz bağırsağı çıkarmaktan, boyaları cehennem olarak tasvir etmeye kadar uzanan performans içeriği[162] genel olarak polislerin müdahaleleriyle sonlandırılsa da, Viyana Eylemcileri bu çalışmalarla hem içinde bulundukları şiddet ortamını insanlara göstermiş hem de bu çarpıcı şiddetle o dönem sanatçılarının üsluplarını şekillendirmelerinde etki sahibi olmuşlardır.



Resim 91: Rudolf Schwarzkogler, *3. Eylem*, 1965.[163]

[162] Meliha Yılmaz, "Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete –Sanatta Kanlı İçselleştirmeler-", *İdil Dergisi*, Cilt 2, Sayı 10, 2013, s.16.
[163] Resim 91: Erişim (18.04.2022): https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848



Resim 92: Gunter Brus, *Viyana Yürüyüşü*, 1965.[164]

Viyana Eylemcileri 'ne göre yaşam hem var hem de yoktur.[165] Var olan yaşamı yok olmaktan ayrı tutmayan sanatçılar performanslarında genellikle sargı bezi, ampul, jilet, şırınga, çeşitli ölü hayvanlar, klasik müzik ve beyaz örtü gibi objeleri nesnelleştirerek yaşam ve ölüm arasında birlik sağlamaya çalışmıştır. Sanatçıların çalışmalarında amaçladıkları yegâne şey diktatör rejime ve bunun birey üzerinde etkisine dikkat çekerek şiddeti sıradanlıktan kurtarmaktır.

Beden kullanıma Viyana Eylemcileri'nden daha ılımlı bir yaklaşım sergileyen Ana Mendieta doğanın sembolize ettiği potansiyellerde ilkel dönemlerde kadınlara verilen güçten faydalanarak çalışmalarında ana tanrıça imgelerinin yanı sıra inanç sistemlerine de yer vermiştir. Mendieta'nın sanatsal, politik ve feminist düşüncelerinin kavramsal teması olan ve azizlerin ibadetini ifade eden Santeria inancı,

[164] Resim 92: Erişim (10.05.2022): https://www.nytimes.com/2018/02/15/arts/gunter-brus-austria.html
[165] Oktay Emre, "Tuvalden Fırlayan Performans Sanatçıları: Viyana Aksiyonistleri", *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 1, Aralık 2015, s.19.

önceki formlardan ziyade sanatçının hayata yakınlık kurmasını sağlayan bir çıkış noktası olmuştur. Santeria inancı her ilahı bir doğa gücü ile tanımlamış ve doğayı tanrının tezahürü olarak anlamlandırmıştır. Bu inancın, içerisinde hem erkek hem de kadın ilahlar barındırması Mendieta'nın feminist algısında geniş bir yer tutmasına sebep olmuştur.



Resim 93: Ana Mendieta, *Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri*, 1972.[166]

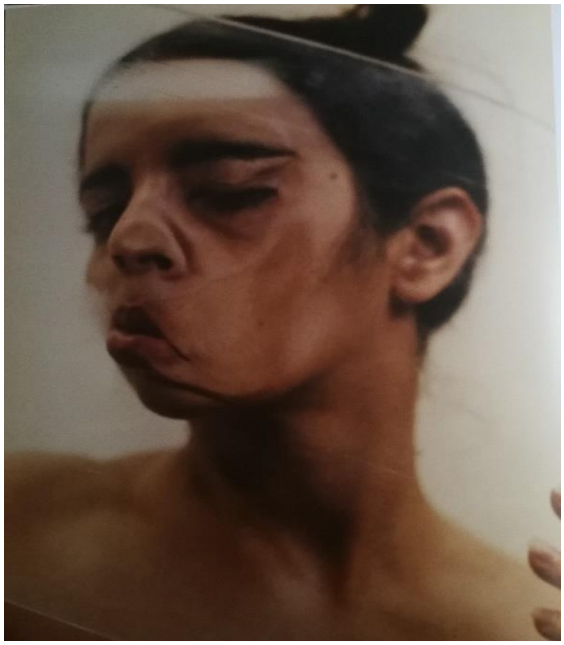
Feminist sanat algısının Avrupa sanatını da kapsayarak tepki gösterdiği eril iktidar ve kadın güzelliğinin erkeğe sunuluşu konusu Mendieta 'da da erkeğin yani bakan öznenin isteği dışında bir kompozisyon oluşturma gereksinimi doğurmuştur. Sanatçı *Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri* adı altında gerçekleştirdiği performanslarda kadın

[166] Resim 93: Erişim (21.04.2022): https://www.moma.org/collection/works/55679

bedeninin yalnızca güzelliğiyle değer görmesini ve buna altyapı sağlayan moda ve makyaj endüstrisini eleştirmiştir.



Resim 94: Ana Mendieta, *Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri*, 1972.[167]



Resim 95: Ana Mendieta, *Beden Üzerinde Cam*, 1972.[168]

[167] Resim 94: Erişim (23.03.2022): https://www.artarticles.org/post/modern-minimalism-one-artist-s-journey
[168] Resim 95: Erişim (23.03.2022): https://www.artarticles.org/post/modern-minimalism-one-artist-s-journey

Mendieta kadın bedeninin deforme edilişini ifade ettiği *Beden Üzerinde Cam* isimli çalışmalarında ise cam parçalarını vücudunun çeşitli yerlerine bastırarak bedeninde bir bozulma yaratmıştır. Sanatçı çalışmalarında camın keskin kenarlarına vurgu yaparak etinin parça parça oluşunu ifade etmiş ve geleneksel beklentilere meydan okumuştur.

Mendieta'nın çalışmalarında hayatla özdeşleşen formları kullanması sanat ve yaşam arasında bir diyalog kurabilmesini sağlamıştır. Bedenin maddesel yönünü aşmaya çalışan sanatçı, bedenini sıklıkla bir başkalaşım haline sokmuştur. Sanatçının kişisel deneyimleri doğrultusunda şekillenen köken arayışı feminist algıya hitap eden Santeria inancına yönelmesine ve bu bağlamda cinsiyetçiliği reddeden çalışmalar ortaya koymasını sağlamıştır. Feminist sanat kapsamında gerçekleştirdiği çalışmaların yanı sıra Mendieta, başka birçok sanatçıya ilham olmuş ve henüz yeni yayılım gösteren çeşitli düşünceleri bir zemine oturtmayı başarmıştır.

Feminist sanat açılımının kendini en iyi şekilde ifade etme alanı olan performans sanat kapsamında pek çok sanatçı eşitlik talebinde bulunarak sanat ortamının yanlı görüşünü eleştirmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar sonraki sanatçılara ilham olma nitelikleriyle dahi sanatta büyük öneme sahip olmuştur. Bireysel veya bir sanatçı grubu birleşiminde meydana gelen çalışmaların feminist sanatın başarmak istediğiyle büyük ölçüde çelişen örneği İtalyan sanatçı ve aktivist Pippa Bacca'nın eşitlik ve dünya barışı uğruna hayatını kaybetmesidir. Pippa Bacca arkadaşı Silvia Moro ile birlikte 8 Mart 2008 tarihinde "*Barış Gelinleri*" adını verdikleri performansı gerçekleştirmek üzere Milano'dan yola çıkmış, pek çok ülkeyi otostop ile dolaşarak insanlara barış ve güven gibi mesajları iletmeyi amaçlamıştır. İki arkadaşın bireysel olarak gerçekleştirdiği performansta son durak olan Tel Aviv'e Silvia Moro tek başına ulaşmıştır. Sanatçılar ayrıca barışçıl evliliği temsilen giydikleri beyaz gelinliği performans sonunda sergilemeyi amaçlasa da Pippa Bacca; İtalya, Slovenya, Hırvatistan, Bosna, Sırbistan ve Bulgaristan' a ulaşabilse de yolculuğunun üçüncü haftasındaki durağı olan Türkiye'de Gebze'de tecavüze uğramış ve

öldürülmüştür. İçerisinde barışın ve güvenin esas olduğu çalışma bu kapsamda suç vakasına dönüşerek hedefinin tam tersinde bir olayla sonlanmıştır.



Resim 96: Pippa Bacca-Silvia Moro, *Barış Gelinleri*, 2008.[169]

Barış Gelinleri performansında ilk olarak dikkati çeken, mekânsal boyutun genişletilmesi ve bu kapsamda kadının bedeninin yanı sıra bulunduğu ortamın sınırları aşabilmesine işaret eder. Mekân kurgusu burada çeşitli ülkelere, yollara, kültürlere ve politikalara uzanmıştır. Kadının gidip gidemeyeceği yerler ve eğer giderse katlanacağı koşullara yönelik inançlar çalışmanın sonucuyla birlikte değişmese de, iki kadın sanatçının yaşayacakları zorlukları göze alarak yola çıkması 1960'lardan günümüze değin çeşitli sanatçılar tarafından ele alınan bedene dönük şiddet eğiliminin en uç noktası olarak değerlendirilmektedir.

Avangard sanatın sınırlarını ortadan kaldıran çağdaş performans sanat özellikle 1960'lı yıllarda toplumsal sorunları bireyciliğin yanı sıra sanatçı olarak ele almasıyla yaygınlaşan bir ifade biçimi olmuştur. Sanat ile eylemin iç içe geçtiği tarihlere paralellik gösteren kadınlar ve feminizm ikiliği kültürel kodları ve

[169] Resim 96: Erişim (02.01.2022): https://cineuropa.org/en/newsdetail/386704/

kalıplaşmış yargıları yıkmayı amaçlamasıyla performans çalışmalarının yanı sıra çok sayıda feminist müze saldırısını da meydana getirmiştir ki kadın hakları savunucu Mary Richardson'ın Velazquez'in *Aynalı Venüs*'üne (Resim 14) saldırısı bunun yalnızca bir örneğidir. Bu bağlamda performans sanatın feminist yaklaşımla gerçekleştirdiği çalışmalar ve feminist eylemler tarihsel sürece bakıldığında sanatsal nitelikten ziyade ideolojik ve eleştirel bir amaca hizmet etmektedir.

Toplumsal şiddete genel bir perspektifle eleştiride bulunan Viyana Eylemcileri 'nin aksine kadın sanatçılar kendi bedenlerine uyguladıkları şiddetle kadınlara yönelik toplumsal baskı ve şiddete dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Yoko Ono ve Gina Pane gibi sanatçılar bu şiddeti performanslarında kesici aletler ve kendilerine zarar verdikleri sahneler ile metaforlaştırmıştır.



Resim 97: Yoko Ono*, Kesme Biçme İşi*, 1964.[170]

Barış Gelinleri'ni diğer tüm performans çalışmalarından ayıran nokta mekân unsurudur. Sözü edilen sanatçıların gerçekleştirdiği şiddet sahneleri ve tepkileri,

[170] Resim 97: Erişim (29.03.2022): http://www.sanatatak.com/view/yoko-ono-sonunda-hak-ettigini-elde-ediyor

genellikle sanatçıların kendi atölyelerinde güvenli denilebilecek mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar bir ya da birkaç kişi tarafından izlenmiş veya fotoğraflanmıştır ki bu da diğer bir koruma faktörü olarak karşımıza çıkmaktadır. Pippa Bacca ve Silvia Moro' nun bedeni simgesel alandan çıkarıp verdikleri mesajın içeriğine bağlı olarak barış ve güven talebi ile tüm korunma faktörlerini reddetmesi bu bağlamda ayrı bir anlam taşımaktadır.

Kültürel yapı içerisinde kadına uygulan şiddet ve cinsel istismar konularını bir kolaj hazırlayarak ortaya koyan İngiliz feminist sanatçı Margaret Harrison, Batı sanat tarihinden aldığı sahneleri çeşitli suç nesneleri ile birleştirerek cinsel şiddetin normalleştirildiğine dikkat çeker. Örneklerde sıklıkla yer verilen ormandaki çıplak kadın figürleri ve gazete kupürlerinde yer alan haberler, kadınların gitmemesi gereken yerlere gittikleri takdirde karşılaşacakları olayları yadsımamalarına ironik bir cevap vererek suçun yasa karşısında normalleştirildiğini gösterir.



Resim 98: Margaret Harrison, *Tecavüz*, 1978.[171]

[171] Resim 98: Erişim (23.02.2022): https://artuk.org/discover/artworks/rape-63522

Pippa Bacca ve Silvia Moro' nun performanslarını korunaklı bir mekânda gerçekleştirmemelerinin sebebi, performansın amacının teslimiyet ve dünya barışına yönelik yeni bir anlayış aşılama istekleridir. Bu bağlamda ele alınan teslimiyet duygusu pasif bir kabullenişten ziyade alışılagelmiş kalıpları ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Sanatçıların gösterdikleri bu iyi niyetli yaklaşım istatiksel verileri değiştirmese de kadına yönelik şiddet ve tecavüz olaylarının toplumsallaşma konusunda eksik kalan kültürleri ve zayıflayan denetimler doğrultusunda ortaya çıkan acımasız insan davranışının bir örneğini gösterir. *Barış Gelinleri* performansının sonucu bu noktada çoğu kişiye göre değişmeyen cinsiyetçi yaklaşımı tescillese de, Pippa Bacca ve Silvia Moro gelenekselleşen sanat dünyası reddederek sanat ve hayat arasındaki çizgileri ortadan kaldırmayı başarmıştır.

Henüz ilkçağlarda başlayan kadın düşmanlığı konusu Antik çağlarda ve diğer tarihi dönemlerde de varlığını göstermiştir. Yahudi geleneğine bağlı olarak şekillenen kadın düşmanlığı Eva (Havva) ile belirirken, antik yunandaki tehlikeli kadın figürü Pandora olmuştur.[172] Buna göre bu iki kadın kendi kendine yetebilen erkeği var olduğu konforlu durumdan çıkarmış ve günaha teşvik etmiştir. Erkeğin tanrının bulunduğu konumdan ya da cennetten uzaklaştırılması tamamen kadının yönlendirmesine bağlanmakla birlikte cinsellik ve kışkırtıcılık suçlamaları da kadını tehlikeli bir varlık olarak konumlandırmıştır. Bu düşünceler Ortaçağda pek çok kadının cadı ya da büyücü olarak anılmasına ve yakılarak öldürülmesine sebep olmuştur. Modernleşme sürecine girildiğinde feminist algının ortaya çıkışıyla kadına yönelik nefret konusu irdelenmiş ve çeşitli alanlarda somutlaştırılarak yargıları yıkmaya yönelik girişimlerde bulunulmuştur.

Feminist sanat kadınların sanatta hak ettikleri yeri bulma çabalarının yanı sıra bir ifade biçimi olmuş; şiddet, tecavüz ve ötekileştirme konularını birçok alanda ele almıştır. Kadın sanatçıların toplumdaki konumlarını gösteren eserler ortaya koymalarının yanı sıra bu eserlerin yaratmış olduğu başarılar sanatçıların

[172] Ufuk Bircan, "Feminist Sanatın Kadınlar Üzerine Etkisi", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 22, Nisan 2019, s. 110.

biyografilerine bir yönelim sağlamıştır. Bahsedildiği üzere pek çok kadın sanatçı yeteneğinin şekillenebilmesi ve başarılı olabilmesi için sanatçı bir eş veya babaya ihtiyaç duymuştur. Destekleyici bir erkek figür bulunamadığı takdirde sanatçılar eserlerini ya sergileyememiş ya da diğer sorumlulukları yüzünden ihmal etmek zorunda kalmıştır.

Kadınların birçok alanda olduğu gibi sanatta da başarılı olma şansının yetenekten ziyade azimden ve eğitimden kaynaklandığı görülmektedir. Bu noktada şu an isimlerini ve eserlerini bildiğimiz tüm kadın sanatçılar erkek egemen toplumla savaşmak zorunda kalmış, zaten hakları olanı elde etmek için büyük çaba sarf etmiştir. Bu çabalar onlardan sonra gelen kadın sanatçıları ve feminist sanatçıları yüreklendirdiği gibi çeşitli önyargıları da büyük ölçüde yıkmayı başarmıştır.

Kadınların çeşitli nesne ve tekniklerden yararlanarak sıkça başvurduğu performans sanat ise bir ifade biçimi olarak feminist algıda büyük önem taşımaktadır. Sanatçıların bireysel olarak gerçekleştirdiği performansların fotoğraflanması doğrultusunda ortaya konan mesajın görsel kültür çağında ayırıcı bir yeri bulunmaktadır. Bunun yanı sıra performans sanat çalışmaları birçok kişi tarafından sanatçının isteği ve performansın içeriğine göre izlenebilmektedir.

Biyolojik cinsiyetten yola çıkılarak şekillenen toplumsal cinsiyetin kadın ve erkeğe farklı roller yüklemesi ve erkeği üstün bir konuma yerleştirmesi feminizm ve feminist sanat açılımını çeşitli kodları yıkma çabasına yönlendirmiştir. Bu bağlamda sanatta kadının temsili erkeğin ele aldığı biçimden çok farklı olmuştur. Kadının özellikle Avrupa sanatında metalaştırılması konusu tüm feminist sanat çalışmalarında tepki görmüş ve katı bir biçimde reddedilmiştir. Toplumda olduğu gibi sanatta da kadınların yanlış biçimde, yanlış yerde ifade edilmeleri konusu feminist sanatın sanat tarihine eleştirel bir gözle bakmasına sebep olmuştur. Bu noktada feminist sanat feminist eleştiri ile bir sentez oluşturmuş ve günümüzde dahi devam eden tartışmaların ele aldığı bağlamı gözler önüne sermiştir.

SONUÇ

Çalışmada elde edilen verilerle çeşitli önyargılar doğrultusunda şekillenen kadına yönelik bakış açısının, özellikle kültürel ve toplumsal bağlamda eşitsizlik durumunu meydana getirdiği gözlemlenmiştir. Kadınların hem sosyal hayatta, hem de sanat gibi önemli bir dışavurumda ötekileştirildiğini gözler önüne sermek amacıyla seçilen konu, bu ötekileştirmenin derinine inmeyi ve kanıksanmış yanlışlıkların altyapısını ortaya koymayı sağlamıştır.

Mevcut durumun işaret ettiği konuları somut verilerle ortaya koyma gerekliliği kadın temasını sıklıkla ele alan Avrupa Sanatı'nı işaret etmektedir. Birçok sanatçı kadın betimlemelerinde çıplaklığı ve erkek egemenliğini ele almıştır. Edgar Degas' nın 1892 tarihli *Banyo Yapan Kadın* (Resim 4), 1885 tarihli *Küvet* (Resim 3), Jean Auguste Dominique'nin 1863 tarihli *Türk Hamamı* (Resim 18) eserleri kadın çıplaklığını ortaya koymanın yanı sıra, kadınların mahrem alanlarına özgürce girebilme yetisini kendilerinde bulduklarını da göstermektedir. Konu seçimi ve ifade biçiminde son derece özgür olan erkek sanatçıların aksine, kadın sanatçılar için herhangi bir tatmin veya özgürlük durumundan bahsedilemez. Bunun nedeni kadınların cinselliğini ve çıplaklığını kendi tekeline alma gücünde olmamasıyla yorumlansa da, asıl sebep toplumsal düzendeki mevcut anlayışla açıklanabilmektedir. Erkek egemenliğinin hissedildiği betimlemeler, çıplaklık konusu dışında da kendini göstermektedir. Jacques Louis David' in 1784 tarihli *Horas Kardeşlerin Yemini* (Resim 30) eseri, erkeğin barındırdığı güçlü vücut anatomisi ve paralel duruşla son derece güçlü bir erkek kompozisyonu oluşturmaktadır. Buna tezat oluşturacak şekilde; köşeye sinmiş, kederli ve acı ceken kadın kompozisyonu ise resmin kahramanlık temasından ziyade, kadınların duygusal ve güçsüz yanının temsiline işaret etmiştir.

Sanattaki kadın temsili konusunun feminizm ve feminist sanat tarihi ile ilişkisi, bu açılımın tepki gösterdiği eşitsizliklerinin sanat ortamında büyük ölçüde yer almasından kaynaklanmaktadır. Resim sanatının ortaya koyduğu sonuçlar dışında, çalışmada çeşitli kitap, makale ve tezler irdelenmiştir. Betimsel analizin gözler önüne

serdiği sonuçlar, kadınların sanatta bir nesne olarak yer aldığını göstermiştir. Yetkin olamama sorunları ise eğitim eksikliği, toplumun dayattığı statü ve sorumluluklar kapsamında örneklendirilerek açıklanmıştır.

Kadınların içinde bulundukları toplumsal rolü oluşturan önyargılı düşünceler ve onları sanatta müze, sergi ve akademi gibi kurumlardan uzak tutan anlayış ancak bunun yanlışlığı tespit edildiğinde ortadan kalkacaktır. Bu amaçla; çalışmada kadın sanatçıların eserleri ve özellikle bu eserleri oluştururken karşılaştıkları güçlükler irdelenmiştir. Yeterli imkân sağlandığında kadınların da en az erkekler kadar başarılı olabileceği somut verilere dayandırılmıştır. Bu noktada eşitliğin sağlanabilmesi için ilk olarak yapılması gereken toplumun kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılması ve cinsiyetçi tutumu rafa kaldırmasıdır.

Çalışmada elde edilen veriler kadın ve erkek sanatçıların sanatta eşit ölçüde başarılı olmadığını göstermektedir. Ancak bu durum kadınların yetenek ya da başarı konusundaki eksikliğine değil, toplumun eşitlik anlayışının yoksunluğuna işaret etmektedir.

Cinsiyetçi ayrımı ortadan kaldırmak amacıyla feminist sanat kapsamında yapılan performans sanat çalışmaları; kanıksanmış düşünceleri değiştirmek adına önemli başarı örnekleri vermiştir. Başarılı olmak ve alışılmış temsillerini değiştirmek için kadınların yapması gerekenin vazgeçmemek ve erkeklerden daha azimle çalışmak olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Günümüzde belirli oranda devam eden eşitsizlik sorununun da bu tez çalışmasıyla birlikte çeşitli soru işaretlerini ortadan kaldıracağı ve bu alanda yapılacak çalışmalara büyük ölçüde kaynak sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abella, Adela, "Çağdaş Sanat ve Hanna Segal' in Estetik Üzerine Düşünceleri", *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı,* İstanbul 2011.

Aktan, Gülser, "Manet' nin Salon Sergilerinde Olumsuz Eleştiri Alan Resimleri ve Modern Sanata Katkısı", *İdil Dergisi*, C.7 S. 49, Eylül 2018. Erişim (02.02.2022): https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1535544498.pdf

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 8. Basım, İstanbul 2019.

Antmen, Ahu, *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul 2014.

Antmen, Ahu, *Sanat, Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul 2008.

Barnard, Malcolm, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Çev. Güliz Korkmaz, Ankara 2002.

Bayazıt, Nilgün, "Performans", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1997.

Bayoğlu, Filiz, "Simone de Beauvoir: Öteki Olarak Kadın", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı: 15, 2010. Erişim (01.02.2022): http://hdl.handle.net/11452/10905

Beauvoir D. Simone, *Denemeler*, Çev. Asım Bezirci, 4. Baskı, İstanbul 1989.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul 2005.

Bilir, Timur, "Oryantalist Tabloların Vazgeçilmez Dekoratif Unsuru Olarak Çiniler", *Sanat Dergisi*, C. 34, S. 92, 2019. Erişim (23.01.2022): https://orcid.org/0000-0003-0873-5354

Bircan, Ufuk, "Feminist Sanatın Kadınlar Üzerine Etkisi", Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 22, Nisan 2019. Erişim (03.02.2021): http://acikerisim.dicle.edu.tr/xmlui/handle/11468/5029

Borzello, F.& Ferrera G. L, "Reclining Nude", *Thames and Hudson*, Londra 2002.

Bronte, Chorlette, *Jane Eyre*, Çev. Nihal Yeğinobalı, 3. Baskı, İstanbul 2004.

Butler, Judith, *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar&Zeynep Talay, İstanbul 2014.

Can, Aydan, "19. Yüzyılda Kadın Sanatçı Olmak: Rosa Bonheur", *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 4, S. 6, Haziran 2019. Erişim (21.12.2021): https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55451/759953

Caws, A. M, *Pablo Picasso*, Çev. Onur Belli, İstanbul 2006.

Collins, M. M, and Sayre, W. S, "Flora Tristan: Forgotten Feminist and Socialist", *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 1, no. 4, 1973. Erişim (12.01.2022): https://www.academia.edu/42288273/The_Socialist_Cosmopolitanism_of_Flora_Tristan

Coruk, Ü. H, "Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim", *ViraVerita Dergisi*, S. 13, Mayıs 2021. Erişim (04.02.2022): https://doi.org/10.47124/viraverita.876274

Donovan, Josephine, *Feminist Teori*, Çev. Aksu Bora-Fevziye Sayılan-Meltem Ağduk Gevrek, İstanbul 2005.

Dökmen, Y. Z, *Toplumsal Cinsiyet-Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, 10. Baskı, İstanbul 2019.

Duncan, Carol, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", *Artforum*, December 1973. Erişim (22.02.2022): https://www.artforum.com/print/198808/anxiety-at-the-met-34679

Emre, Oktay, "Tuvalden Fırlayan Performans Sanatçıları: Viyana Aksiyonistleri", Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, S. 1, Aralık 2015. Erişim (20.12.2021): https://www.academia.edu/6656624/Tuvalden_F%C4%B1rlayan_Performans_Sanat%C3%A7%C4%B1lar%C4%B1_Viyana_Aksiyonistleri

Ertuğrul, Özkan, Mitoloji, İkona ve İkonografya, İstanbul 2013.

Everdell, R. W, *İlk Modernler*, Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul 2007.

Garb, Tamar, "Bodies of Modernity-Figure and Flesh in Fin-de-Siécle France", *Thames and Hudson*, Londra 1998.

Gaze, Delia, "Concise Dictionary of Women Artists", *Routledge, Taylor&Francis Group*, New York London 2011.

Gouges, D. Olympe, *Kadın Uyan! Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirisi*, Çev. Berna Günen, 1. Basım, İstanbul 2019.

Güngör, Savaş, "Feminist Sanat ve Demokrasi", Uluslararası Sanat ve İletişim Dergisi, C. 1 S.1, 2017. Erişim (17.02.2022): https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/573212

Harris, Jonathan, *Yeni Sanat Tarihi*, Çev. Evren Yılmaz, 1. Basım, İstanbul 2013.

Harris, Jonathan, *Yeni Sanat Tarihi*, Çev. Evren Yılmaz, İstanbul 2013.

İpşiroğlu, Nazan, *Sanatta Devrim*, 4. Baskı, İstanbul 2009.

Jung, G. C, *Feminen: Dişiliğin Farklı Yüzleri*, Çev. Tuğrul Veli Soylu, 4. Basım, İstanbul 2020.

Kara, Erdal, "Giorgione, Tiziano, Manet: Üç Sanatçı, Üç Venüs", *Journal of Art Dergisi*, C. 2 S. 1, 2019. Erişim (12.02.2022): https://dergipark.org.tr/en/download/issue-full-file/43736

Karadağ, K. K, "Devingen Zaman ve Aydın: Francisco Goya'nın Resimleri Üzerinden Bir İnceleme", *Hukuk Kuramı*, C. 4, S. 2, Mart-Nisan 2017. Erişim (29.11.2021): https://www.academia.edu/33549601/DEV%C4%B0NGEN_ZAMAN_VE_AYDIN_FRANCISCO_GOYANIN_RES%C4%B0MLER%C4%B0_%C3%9CZER%C4%B0NDEN_B%C4%B0R_%C4%B0NCELEME

Keser, Nimet, *Sanat Metodolojileri*, Ankara 2018.

Keser, Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ankara 2005.

Kılınçarslan, Yasemin, "Geleneksel Japon Kabuki Dans Tiyatrosunun Aykırı Bedenleri: Onnagatalar," *İnsan&İnsan*, S. 14, Güz 2017. Erişim (19.03.2022): https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/353260

Kıran, Abdullah, "Aristotales, Devlet, Köleler ve Vatandaşlık", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S. 44, 2019. Erişim (21.12.2021): https://doi.org/10.17498/kdeniz.651388

Klumpke, Anna, *Rosa Bonheur: Sa Vie Son Oeuvre*, Paris 1908.

Kosinski, M. Dorothy, "Gustave Courbet's The Sleepers. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature", *Artibus and Historiae* 9, No: 18, 1988. Erişim (23.10.2021): https://www.jstor.org/stable/1483342

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul 1991.

Michel, Andree, *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul 1984.

Mill, J. S, *Kadınların Özgürleşmesi*, Çev. Damla B. Aksel, 1. Basım, İstanbul 2016.

Morton, Mary, "Gustave Courbet", *Nineteenth-Century Art Worldwide 7, No:2,* Autumn 2008. (Erişim 29.10.2021): http://www.19thc-artworldwide.org/autumn08/37-autumn08/autumn08review/85-gustave-courbet

Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londra New York Routledge, 1992.

Nochlin, Linda, *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, Çev. Süreyya Evren, 2. Baskı, İstanbul 2021.

Orhan, H. A, "Henri Matisse' in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı", *Dil ve Tarih-Coğrafya Dergisi*, C. 47 S. 1, 2007. Erişim (16.01.2022): https://docplayer.biz.tr/4556861-Manzarayi-duygularla-kaynastiran-ressam-henri-matisse.html

Ortner, B. S. “Is Female to Male As Nature Is to Culture?”, *Feminist Studies*, C.1 1972. Erişim (24.03.2022): https://www.jstor.org/stable/3177638

Öcal, Sema, “Feminist Sanat Bağlamında Frida Kahlo”, *İdil Dergisi,* S. 70, Haziran 2020. Erişim (28.02.2022): https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1595223469.pdf

Özüdoğru, Şakir, “Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.1 S.6, 2010. Erişim (28.01.2022): https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20661/220415

Plumwood, Val, Ekofeminizm ve Doğaya Hükmetmek, Çev. Başak Ertür, 1. Basım, İstanbul 2004.

Potter, Polyxeni, “Everything Flows. Nothing Stands Still”, *Emerging Infectious Diseases,* Vol: 12, No: 10, October 2006. Erişim (29.01.2022): https://www.researchgate.net/publication/343462441_Everything_Flows_Nothing_Stays_Still

Richard, Lioner, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1991.

Rosenblum, Robert, “The Demoiselles d’Avignon”, *Art News,* April 1973. Erişim (10.10.2021): https://www.jstor.org/stable/776977

Sami, Selçuk, *Dreyfus Davası*, Ankara 2016.

Sorguç, Gülce, “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, S. 24, Güz 2017. Erişim (20.12.2021): https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/804368

Steinberg, Leo, “The Philosophical Brothel Part I”, *Art News*, September 1972.

Tansuğ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, 1. Basım, İstanbul 1999.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul 1992.

Ümer, Engin, "Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge", *İdil Dergisi*, C.6 S. 33, 2017. Erişim (24.02.2022): https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1492791812.pdf

Walters, Margeret, *Feminizm*, Çev. Hakan Gür, 2. Baskı, Ankara 2005.

Yaşdağ, Meltem, "19. Yüzyılın Sıra Dışı Sanat Hareketi: Pre- Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi", *Sanat Tarihi Dergisi*, C. 26 S. 1, 2017. Erişim (12.01.2022): https://docplayer.biz.tr/138788098-19-yuzyilin-siradisi-sanat-hareketi-pre-raphaelite-kardesligi-ve-sembolizmi-1.html

Yılmaz, Meliha, "Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete- Sanatta Kanlı İçselleştirmeler", *İdil Dergisi*, C. 2, S.10, 2013. Erişim (17.03.2022): https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf