MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

GÜNÜMÜZ PERFORMANS SANATINDA KADIN İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

ÖZLEM ÇALIK
Danışman: Dr.Öğr.Üyesi ZAFER MİNTAŞ

İSTANBUL, 2021

GENEL BİLGİLER

Ad ve Soyadı : Özlem ÇALIK

Ana Sanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: : Dr. Öğr. Üyesi Zafer MİNTAŞ

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans Tezi 2021

Anahtar Kelimeler : Kadın, kadın imgesi, performans sanatı

ÖZET

Geçmiş zamanlara bakıldığı zaman erkek ve kadın arasındaki eşitsizlikler, kadını fikirsel anlamda da adaletsizlik, bir güç karşılaştırması ile cinsiyet yönünden her zaman ikinci plana koymuştur. Batı ve doğu toplumlarında da erkek olgusu daima önemli olmuştur. Toplumun önem arz eden yapı taşlarından biri olan kadın ise tarihi dönemlerden bugüne dek farklı sosyal eşitsizlikler içinde yer almıştır. Bu doğrultuda kadının yaşamış olduğu güç durumlar, sosyoloji, psikoloji ve felsefe gibi akademik alanlarda incelenirken sanat alanında da çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Kadın ve sanat terimlerine toplumlarım bakış tarzları asırlardır farklılık göstermiş olsa da bu süreç günümüzde de aynı şekilde sürmektedir. Bu nedenle sanatta da kadın imgesi, cinsiyet ve bedeni üzerinden kadın haklarına ilişkin sürdürülen politikalarla kadının toplumsal yaşamdaki yeri çeşitli yönlerden incelenmiştir. Günümüzde performans sanatı ile kadın imgesi pek çok alanlardaki gibi toplumsal konular içinde de yer almaktadır. Tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi çeşitli disiplinler arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı hedefleyen performans sanatı ile kadın olgusu aktarılmak istenen esas fikirler içinde ifade edilmiştir. Bu çalışmada, geçmiş ile günümüz zaman diliminde kadın imgesinin toplumdaki yerinin, performans sanatı ile incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, kadın imgesi, performans sanatı.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Özlem ÇALIK

Major : Painting

Thesis Supervisor: : Dr. Öğr. Üyesi Zafer MİNTAŞ

Degree Awarded and Date : Master's Thesis 2021

Keywords : Woman, female image, performance art

ABSTRACT

When we look at the past, inequalities between men and women have always put women in the second place in terms of intellectual injustice, a power comparison and gender. In western and eastern societies, the male phenomenon has always been important. Women, one of the most important building blocks of society, have been involved in different social inequalities since historical times. In this direction, the difficult situations that women have experienced have been examined in academic fields such as sociology, psychology and philosophy, while they have been dealt with in various ways in the field of art. Even though the way societies view the terms of women and art has differed for centuries, this process continues in the same way today. For this reason, the place of women in social life has been examined from various aspects with the policies pursued on women's rights through the image of women, gender and body in art. Today, performance art and the image of women are also included in social issues as in many fields. Performance art, which aims to eliminate the boundaries between various disciplines such as theater, visual arts, dance and music, and the phenomenon of women are expressed in the main ideas to be conveyed. In this study, it is aimed to examine the place of the woman image in society in the past and present time period with performance art.

Keywords: Woman, female image, performance art.

İÇİNDEKİLER

GENEL BİLGİLER ii
Ad ve Soyadı : Özlem ÇALIK ii
Tez Danışmanı: : Dr. Öğr. Üyesi Zafer MİNTAŞ ii
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans Tezi 2021 ii
Anahtar Kelimeler : Kadın, kadın imgesi, performans sanatı ii
ÖZET iii
GENERAL KNOWLEDGE iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİLLER LİSTESİ viii
BİRİNCİ BÖLÜM 1
GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 1
1.2. Çalışmanın Amacı 3
1.3. Çalışmanın Önemi 3
İKİNCİ BÖLÜM 5
FEMİNİZM VE SANATTA FEMİNİST HAREKETLER 5
2.1. Feminizm Kavramı 5
2.2. Feminizmin Tarihçesi 8
2.2.1. Birinci Kuşak Feminizm 8
2.2.2. İkinci Kuşak Feminizm 9
2.2.3. Üçüncü Kuşak Feminizm 12
2.2.4. Postmodern Feminizm 13
2.2.5. Yirminci Yüzyıl Sanatında Feminist Hareketler 13
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 23
KADIN İMGESİ VE SANAT TARİHİNDE KADIN İMGESİ 23
3.1. Kadın İmgesi Kavramı 23
3.2. Sanat Tarihinde Kadın İmgesi 25
3.3. Modernizmde Kadın İmgesi 30
3.4. Batı Sanatında Kadın İmgesi 35
3.5. Batı Resminde "Doğu" İmgesi 37
DÖRDÜNCÜBÖLÜM 54

PERFORMANS SANATINDA KADIN 54
4.1. Performans Sanatı 54
4.2. Performans Sanatının Gelişimi 56
4.3. Feminizmde Performans Sanatı 60
4.4. Performans Sanatında Kadın Bedeni 68
4.5. Performans Sanatında Kadın Bedenine Eleştirel Bakış 74
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 80
KAYNAKÇA 83

ŞEKİLLER LİSTESİ

Görsel 3.1. Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, 1598-1599…….29

Görsel 3.2. Berthe Morison, Okuyan İki Kadın, 1869-70…….....34

Görsel 3.3. Mary Cassat, Beş Çayı,1880 ……...…34

Görsel 3.4. J. A. D. Ingres, Madame Moitessier (1856), tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra) ……..36

Görsel 3.5. J. F. Millet, "Başak Toplayan Kadınlar" (1857), tuval üzerine yağlıboya, 83,5 x 110 cm, Orsay Müzesi, Paris ……..37

Resim 3.6. Jean Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, tüyb. 162x91 cm ……42

Görsel 3.7. Jean Auguste Dominique Ingres, Köle ve Odalık, 1842, tüyb, 76x105cm …….43

Görsel 3.8. Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862, tüyb, çap:108cm …….……44

Görsel 3.9. Eugene Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834, tüyb. 180x229cm…… 46

Görsel 3.10. Jean Leon Gerome, Köle Pazarı, 1867, tüyb. 63.5 x 84.8 cm……...49

Görsel 3.11. *Henry* Matisse, Yeşil Şalvarlı Mavi Kuşaklı Uzanan Odalık,1927, 98x130cm. ……..53

Görsel 4.1.Valıe Export, Genital Panic, 1969 ……...65

Görsel 4.2. Faith Wilding, Bekleyiş, 1971, performans…… 66

Görsel 4.3. Valie Export, Dokunmatik Sinema 1968. …….……..68

Görsel 4.4. Carolee Schneemann, Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak, 1973-1976 …….70

Görsel 4.5. Marina Abramovic, Rhythm 0, Napoli, 1974…..……71

Görsel 4.6. Nil Yalter, Başsız Kadın veya Göbek Dansı 1974 ……...……..73

Görsel 4.7. Judy Chicago Yemek Ziyafeti/The Dinner Party, 1979 ……..….…….75

Görsel 4.8. Guerilla Girls, İsimsiz Afiş, ABD, 1987.....77

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1960'lı senelerde popüler hale gelen performans sanatı, geleneksel ve biçimci anlayıştan farklı olarak alınıp satılma gibi durumların olmadığı, canlı olarak seyircinin önünde yapılan ve sanatçı veya sanatçıların bedeninin kullanarak seyirciye sunulan bir sanat şeklidir. 20. yy.'da sanatın terimsel yapı çerçevesinde gelişmesinin performans sanatının da kavramsal boyutlarını belirgin hale getirdiği bilinmektedir. Performans sanatçıları da toplumsal problemlerden olan cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, savaşlar, siyasi yaklaşımlar ve teknolojinin getirmiş olduğu bazı problemlerden hareketle bedensel gösteriler sergilemişlerdir (Çay ve Yayan, 2020).

Toplumsal problemlerden olan cinsiyet ayrımcılığına bağlı kadının toplumsal statüsü de Avrupa ve Türkiye'de de evrensel bir sorun şeklinde bugüne kadar uzanmıştır. Sanatçılar hangi dönemde olursa olsun toplumda kadına bakış açısını, herhangi bir sansüre yenilmeden özgür olarak kullanmışlardır. Performans sanatı ile birlikte bedenin sanatçı tarafından canlı şekilde kullanımı ve seyircilerin o esnada sanata dahil edilmesi ile kadının toplumsal statüsünün açıkça aktarılması hususunda önem arz etmiştir. Resim alanında kullanılan kadın figürünün toplumsal mesajları ise seyirci üzerindeki etkileri performans sanatı ile anlamlanmıştır (Aydın, 2019: 62). Performans sanatında, kadının toplumsal konumunun eleştirel olarak yansıtılmasında kadın sanatçıların performanslarının yer alması da daha anlamlı olmuştur.

1.1. Problem Durumu

Sanat tarihi süresince kadın fiziksel yönü ve barındırmış olduğu derin duyguları ile sanat ve sanatçılar için her zaman bir ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar kadın figüründen esinlenirken aynı zamanda yaptıkları yapıtların arka planında da psikanalitik tarafı ile kadından etkilenmişlerdir. Bu sanatsal süreçte sanatçılar yapıtlarını ortaya koyarken bilinçli veya bilinçsiz şekilde anlatmak istedikleri fikir ve duyguları objeler vasıtasıyla karşı tarafa hissettirmek isterler. Bu şekilde kadının toplumdaki statüsünü her alanda tartışılırken tartışma alanlarından

biri de sanattır. Geçmiş süresince çoğu sanatçı kadının inceliğini, bedenini, naifliğini, çektiği çileyi vb. yönlerini yapıtlarında konu edinerek, farklı biçimlerde kendi toplumlarına iletiler sunmuşlardır. Bu nedenle kadının toplumdaki yeri tarihsel kökenine bakılmadan bitmeyen ve çözülemeyen bir denklem şeklinde daima karşımıza çıkmaktadır. Tarihe bakıldığında doğu, batı toplumları içinde kadın zayıf-güçlü, köle-efendi, fakir-zengin gibi değerlendirilen çeşitli sınıflar içinde bulunmamış ancak en fazla zararı gören kesim olmuştur. Bununla alakalı olarak her toplumda kadınların yapması gerekli olan mecburiyetlerin düşüncesi buna neden olarak gösterilebilir (Geçit, 2013: 108).

Gönenç (2006), bu konuya dair kadının geçmişte yer alan tüm toplumlarda ikinci planda olduğu, dışlandığı, yalnızca üreme ve zevk aracı olarak görüldüğü fikrinin yanı sıra, din adı altında çoğu haklardan da mahrum edildiği düşüncesi üzerinde durmuştur. Altıntaş (2016) ise, kadının çoğu toplumda bedeni üzerinden incelenirken bir tabu olarak görüldüğünü, bugün itibariyle de bu nedenden ötürü duyguları, hisleri, cinsel yaşamları, istekleri ve kadınlık duyguları gibi hallerinin yok sayıldığını ve sosyal yaşamdan, iş ya da farklı alanlardan geri kalmamak için gücünü gösterme çabasında erkeksi tutumlar göstermek zorunda olduklarını ifade etmektedir. Kadını bu fikre sürükleyen davranışa neden olarak da toplumsal baskıların rolünün olduğu görülmektedir. Evrensel olarak kadın, her zaman her toplumda farklı biçimlerde arka planda tutulmaya çalışılmıştır. Soyun sürekliliğinin sağlanması için rolünde etkili olacağı fikri ile de erkeğe daha çok önem gösterilmiştir. Bu manada gücün erkekte olduğu mantığı ile kadın daima küçük, önemsiz ve kimliksiz olarak görülmüştür. Bu gibi konular üzerinde kadınlar incelendiğinde sanatçılar da kadın imgesini kendi sanatlarında değişik biçimlerde incelemişlerdir. Toplumsal olarak kadın üzerinden iletişim sağlarken toplumların kendilerini sorgulayacak bir yükümlülük bilincini de yaratmışlardır. Bu yükümlülük bilincinin sanatsal yönden incelenerek insan bedeninin performans sanatı ile ifade edilmesi ise 1960 seneleri itibariyle başlamıştır. Böylece kadın bedeni üzerinden performans sanatının dünya çapında farklı sanatçılar tarafından direkt olarak incelenmesinde sanatçılar beden üzerinden ruhun karşı tarafa yansıtılması ve seyircinin mevcut düzenini sorgulaması da istenmektedir. Ayteş (2014), performans sanatı, toplumda mevcut problemlere

karşı eleştiri yapmak, protesto etmek ya da temel bir fikri karşı tarafa aktarmak için somut hale getirme görevi üstlenen bir alan olduğunu ifade etmiştir. Performans sanatının bir özelliği ise sergilenmesinde belirli bir mekâna gereksinim olmayıp çeşitli zamanlarda farklı alanlarda sergilenebilme olanağın da olmasıdır (Ayteş (2014).

Günümüz itibariyle yapılan çeşitli araştırmalardan hareketle kadının, bu süreçteki konumuna bakılarak incelenmesini de mecbur kılmaktadır. Kadının hak ettiği yerde olmaması yanında, fikrine de önem gösterilmemesinin temelinde psikolojik, sosyolojik, din gibi farklı nedenlerin olduğu da açıktır. Ek olarak artan kadın cinayetleri, tecavüzler, iş yaşamından soyutlanma gibi hususlarda bunlara ilave edilebilecek konular arasındadır. Dolayısıyla tarihten günümüze doğru doğu ve batı medeniyetlerinde kadına nasıl bakıldığı ve Türk toplumunda nasıl bir yerinin olduğu, geçmişteki kadına karşı oluşturulan düşünce ile şimdiki düşünce arasında olumlu anlamda gelişmeler, sanat alanında kadına yeterince yer verilip verilmemesi önem arz eden ve incelenmesi gerekli konulardır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, günümüz performans sanatında kadın imgesinin toplum içerisindeki konumunun, psikolojik ve sosyal boyutunun performans sanatı ile incelenmesidir.

1.3. Çalışmanın Önemi

Bugün ulusların sahip olduğu ve medeniyetlerin temsili olarak da görülen sanat yapıtlarının birer ölçüt alınması gibi kadın figürü de medeniyete ulaşma manasında toplumlar için bir ölçüt olarak alınabilir. Kadın sosyal toplum içinde ne derece güçlü ve sosyal haklar manasında eşit ise toplumlar da o derece uygar bir toplumdur denilebilir. Erol (2016), "toplumdaki cinsiyet rolü dayatması ile kadın, her çağda farklı haksızlıklara, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalmıştır" diyerek kadınların toplumdaki yerine vurgu yapmıştır. Toplum ve aile ilişkisinde kadın, bağ kurma işlevini üstlenirken, sanatla da toplumu yansıtan, eleştirel bir bakış açısını kazandıran bir görevi de üstlenmektedir. Ancak kadının bilinçaltında olan ve zorla dayatılan "cinsellik"', sınırlı özgürlük, sosyal çevreden uzak olma gibi terimler da bu

doğrultuda feminizmin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Feminizmle beraber kadın imgesinin performans sanatında doğrudan aktarımı ile duyuşsal ve ruhsal anlamda kadının daha iyi anlaşılması ve vermek istediği mesajı doğrudan karşısındakine iletmesini de sağlamıştır. Böylelikle kadının toplumdaki yerinin tarih ve günümüz açısından performans sanatı ile incelenmesi önem arz etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM VE SANATTA FEMİNİST HAREKETLER

2.1. Feminizm Kavramı

1960'lı yıllarda dünya çapında gerçekleşen savaşların oluşturduğu olumsuz etkilere ve sanayileşme ve teknolojinin giderek gelişmesi ile beraber artan tüketim çılgınlığına karşı bir başkaldırı anlayışı da sanat çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu sanat anlayışlarından biri olan Feminist Sanat 1970'lerde ortaya çıkarak kadınların toplumdaki yerini sorgulamayı amaçlamıştır. Kadın olmanın ötesinde bir birey olarak toplumda var olmayı hedefleyen kadın sanatçılar gelişen ve değişen çağa ayak uydurarak çeşitli sanatsal eylemlerde bulunarak kendilerini göstermeye çalışmışlardır.

Erkek endeksli toplum yapısının eleştirilmeye ve sorgulanmaya başlanmış olduğu bu dönemde kadın hakları, özgürlük, bir birey olarak kadının varlığı gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu kapsamda "1960 senelerinde cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her çeşit ötekileştirici davranışın sorgulandığı toplumsal muhalefet ortamından ortaya çıkan ve beslenen Feminist Sanat, bu manada belirli bir misyon duygusundan hareketle kadınların davasının yoğun olarak konuşulmasında önemli rol almıştır... Amerikalı Sanatçı Linda Nochlin'in 1971 yılında yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir" Linda Nochlin'in Makalesinde yönelttiği soru, yeni dönemin başlangıcı olmuş 1970'lere kadar erkeğin gölgesi altında sanatını icra eden kadınlar ayaklanarak bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir (Aktaş, 2013).

Çağın beraberinde getirdiği haksızlık, adaletsizlik, sınıfsal ayrımların yanında ataerkil toplum yapısının getirmiş olduğu erkek endeksli yaşam biçimi gibi olumsuzluklara karşı sanatçılar da tepkisiz kalmamış ve bu olumsuzlukları en iyi yansıtan içerikleri kendi imgelemeleriyle yansıtmışlardır.

1960'lı yıllarda sanatta ki erkek egemenliği değişim göstererek sanatta kadınlarda söz sahibi olmaya başlamıştır. Kadının sanatta doğru temsil edilmediğini, arka planda tutulmasına karşı bir mücadele içerisine giren Feminist Sanatçılar

eylemlerinde genellikle kendi bedenlerini kullanarak, kadın bedeninin toplumdaki yerini, statüsünü, haklarını ve cinsiyetçi yaklaşımını eleştirel bir bakış açısıyla ele aldıkları görülmektedir. Feminist sanatın ve sanatçıların ana ilkesi kadına olan yaklaşımı değiştirip, geliştirmektir Toplumdaki kadın kavramına olan görüşün bu sayede temelinden sarsılacağını düşünmektedirler. Radikal bir tutum sergileyen kadın sanatçılar erkek iktidarlığın yerine toplumda kadın ve erkek eşitliğinin altını çizmektedirler. Yıllardır tuvalde obje olarak var olan kadın, artık tuvalin dışında ürettiği sanat eserleriyle var olmaktadır (Aktaş, 2013).

Feminist sanat anlayışını yaymak isteyen kadın sanatçılar, bir araya gelip dernekler, vakıflar ve sergi alanları kurup kadın sanatçıların yasal haklarını ifade eden bir platform oluşturmak istemişlerdir. Guerrilla Girls, kadın haklarını savunan aktivitelerde bulunan temsili gruplar içerisinde günümüzde yer almaktadır. Guerrilla Girls yaptıkları posterlerde geçmişteki kadın sanatçılara atıfta bulunarak, erkek egemenliğindeki sisteme karşı iğneleyici ve espiritual bir tutum sergilemektedirler (Aydın, 2019).

Feminist sanatçılar, galeri ve sergi salonlarından yararlanma hakları gasp edildiği için, bir araya gelerek Kadın Evi ve Kadın Mekânlarını kurarak eserlerini sergileme fırsatını kendileri oluşturmuşlar ve yazın süreçlerini paylaşma imkanları bulmuşlardır. Amerikalı Feminist sanatçılardan olan Judy Chicago, akademik alanda boy göstererek Sanat Enstitüsünde de Feminist sanatına dair eğitimler vermiştir.

Faith Wilding, Kadın Evinde gerçekleştirdiği Bekleyiş (Waiting) adlı performansında tüm kadınlarını hezeyanlarını dile getirmektedir. Sanatçı Kadının toplumsal rolde üstlenmesi gereken çoğu şeye değinerek, geleneksel rolünü, sosyal yaşantısını, aşk hayatını, kimliğini, merakını, güzellik ve estetik görünme kaygısını, cinsel sınırına ulaşmasını beklediğini belirtmektedir. Performansının sonunda ise nihai amacının; bir kadın olarak hayatın sırrını ne aramakta olduğunu ve onu beklediğini ifade ederek performansını sonlandırmıştır (Bingöl, 2014).

Feminist sanatçı Shigeko Kubota, kadın bedenini cinsel obje olarak lanse eden, kadının cinsel çekicilik yönünü ön plana çıkaran Pop-Art'a karşıdır. Çünkü kadın bedeni, cinsel istekler, arzular, erkek tüketimini desteklemek için var olmamıştır.

Yapısökümcü bir yaklaşım içinde olan sanatçı, Vajina Resim (Vagina Painting) isimli performansında vajinasına boyalı fırçayı sabitleyerek kağıt üzerinde çömelerek resim yapmıştır. Kubota, Kadın bedeninin yapısını değil, sosyal ve kültürel yönden analizini gerçekleştirmektedir.

Yeni arayışlar içine giren Levine, sanatını gerçekleştirirken fotoğraftan faydalanmaktadır. Çünkü fotoğraf, tarihsel geçmişi yansıtmada en etkili sanatsal yöntemdir. Levine, sanatçıların ünlü karelerini yorumlayıp, fotoğraflayarak karelerini tekrardan sergilemekte böylelikle sanatçıların eserlerinin özgünlüğüyle geleneksel biçim anlayışıyla alay etmektedir.

Afiş tasarımları yapan Barbara Kruger, afişlerin yanı sıra video ve film sanatıyla da ilgilenmektedir. Afişlerinde kullandığı görseller ve yazdığı metinlerle, izleyiciyle direkt bir bağ kuran sanatçının amacı; sanat aracılığıyla siyasal ve toplumsal olaylara izleyicinin farklı bakış açısıyla yaklaşmasını sağlamaktır. Kruger'in çalışmalarında genellikle kırmızı, siyah ve beyaz renkleri hakim olmasının sebebi, renklerin diğer renklere göre daha dikkat çekici olduğunu düşünmesidir. Feminist Sanatçı Barbara Kruger, "Your/My veya diğer araştırmalarında kullandığı I/You gibi dile ait temsilleri, özneyi değiştirmek için kullanarak, yapıtlarında erkek egemenliğinde olan düşünsel ve toplumsal yapılara eleştirel göndermeler yapmaktadır (Kozlu, 2009: 12).

Kadının sosyal kimliğini sorgulayan Feminist Sanatın önemli isimlerinden Nil Yalter; performans ve video çalışmaları ile dikkat çekmektedir. İlk interaktif çalışmaları ortaya koyan sanatçı, genel olarak insan hakları ve feminizmle alakalı çalışmalar ortaya koymuştur. Çalışmalarında kendi fotoğraflarını, belgeleme, bilgisayar, video ve performanstan faydalanmıştır. İlk video işi "Başsız Kadın" veya "Göbek Dansı" (1974) olarak bilinmektedir. Yalter, bu işinde yaklaşık bir saat boyunca bir yandan kalçasına ve göbeğine feminizm ve kadın cinselliği ile ilgili sözler yazarken, bir yandan da çekim yapmıştır. Filmin sonuna doğru yazı sarmallaştıkça, sanatçı erotik bir oryantal dans yapar gibidir. Diğer çalışmaları arasında "Les Rituels" (Alışkanlıklar – 1980), "Historie de Peau" (Bedenin Tarihi – 2003) bulunmaktadır (Atakan, 2008: 2).

Kadın içerikli olsa da santçıların gerçekleştiriği eylemler performans sanatıdır. Vücut sanatı, happenin, fluxus kullanılan beden, Feminist sanatta beden ve kavramlar üzerine yoğunlaşmıştır.

Performans Sanatı, her şeyin sanatta malzeme olacağını, bu malzemelerden birinin de beden olacağını savunarak, bu yaklaşımla Feminizm Sanatıyla benzerlik göstermektedir. Çünkü Feminizm Sanatında, sanatçılar genellikle etkili bir ifade aracı olan bedeni, sanat nesnesi haline getirerek eylemlerini gerçekleştirmişlerdir.

2.2. Feminizmin Tarihçesi

2.2.1. Birinci Kuşak Feminizm

Amerika ve Avrupa'da kendini öne çıkaran toplumsal yenilikler kadın hakları ve eşitliği için büyük bir önem arz etmektedir. Bu yenilikler adına en başından bu yana gayret gösteren kişilerin bir çoğu erkekler olsa dahi kadınlarında yaptıkları yok sayılamaz (Danovan, 2010: 15; Bock, 2004: 41).

Birinci dalga feminizm genellikle kadınlar açısından eğitimi oy ve mülkiyet üzerinden ilerlemiştir. 20. yy. başında Amerika ve Avrupa'da yalnızca siyahların ve kadınların oy kullanma hakkı bulunmamaktaydı. Amerika'da oy kullanma mücadelesi siyah kadınların mücadele etmesi ile başlamaktadır. Bu dönemler sırasında siyah kadınlar kölelik zıttı davranışlarda tanışmış oldukları beyaz kadınlarla eş değer kaderi paylaştıklarının bilincine varmışlardır. Oy hakkı verilen siyah erkekler, kadınların yerlerinin evleri olduğunu düşünmektedir ve hakları için mücadele vermelerinin gereksiz olduğunu öne sürmektedirler. Bu doğrultuda hem beyaz hem de siyah kadınların tam desteğini elde eden kadın hakları mücadelesi onlarla beraber politik hak ve ırkçılığa karşı savaşmaya başlamışlardır (Bock, 2004).

Fransa'da 19. yy. hayatın her anında eşit haklar için çaba gösteren Süfrajet ismi verilen oy hakkı mücadelesindeki kadınlar, feminist davranışlar bağlamında küçük görülmüş ve aşağılanmışlardır. Bu durum süfrajetleri daha fazla güçlü olmaya itmiştir. Kadınlar Fransa'da 1944 senesinden sonra oy hakkını kazanabilmişlerdir. 1904 senesinde İngiltere ve ABD'de oluşturulan Uluslararası Kadın Oy Hakkı Birliği kadınların oy haklarının elde edilmesi için mücadele vermeyi sürdürmüştür. Birinci Dünya Savaşı sona erdiğinde Rusya, İngiltere ve Almanya'nın da aralarında olduğu

yirmi bir ülke çapında kadınlar oy hakkını kazanmışlardır. Ancak Fransa'da kızların eğitimi, ücret eşitliği vb. hususlarda önemli başarılar sağlanmasına karşın kadına oy hakkı tanınmamıştır (Evans, 1997: 25).

Sovyetler Birliği'nde, erkekler ile beraber mücadele veren kadınlar Bolşevik Devrimi sonrasında, doğum izni, ücretsiz sağlık imkanlarından faydalanma, boşanmanın basitleştirilmesi gibi sosyal haklara sahip olsalar bile iç savaşın nüfusun azalmasına yol açması ile üreticiliğe olan önem önde tutularak kadınlar yeniden anne olmaya ve evlerine dönmeleri için desteklenmiştir (Walters, 2005: 98).

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk zamanlarında erkekler ile beraber eş değer işleri yapmakta olan kadınlar çoğu sosyal hakları da elde etmiştir. Ancak sonraki senelerde Türkiye'de annelik kavramı yüceltilmiş, kadınlar evlerine çekilmiştir. Kadınlar Halk Partisi Türkiye'de ilk dalga feministlerin ileri gelenlerinden birisi olan psikoloji ve sosyoloji alanlarında faaliyetler gerçekleştirmiş Nezihe Muhiddin tarafından oluşturulmuştur. Kadınların asker ve milletvekili olması gibi isteklerin fazla olması üzerine parti kapanmıştır. Sonrasında ise Türk Kadınlar Birliği oluşturulmuştur. Fakat kadınlar 1934 senesine dek seçme ve seçilme hakkını elde edememişlerdir (Balcı ve Tuzak, 2017).

2.2.2. İkinci Kuşak Feminizm

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ikinci dalga da, kadınlar haklarının çoğunu kazanarak bedenleri üzerinden başka kişilerin ithamlarda bulunması durumuna son vermek amacıyla mücadelelerini sürdürmüşlerdir (Walters, 2005: 140). 1970 yıllarının önem arz eden sloganlarından birisi olan "Kişisel olan siyasidir", bu dönemde kendini öne çıkarmaya başlamıştır. Bunlardan hareketle özel alan içerisindeki hastalık, işsizlik ve kürtaj gibi durumların politik alan içerisinde olması gerektiği ifade edilmiştir (Cafri and Thompson, 2004: 15).

20. yy. kadınlar için doğum kontrol teknikleri geliştirse bile bu durum tüm ülkelerde kanunsal durumda değildi. Kadın olarak dünyaya gelinmez kadın olunur fikriyle Simone de Beavoir toplumsal cinsiyet terimini araştırmıştır. Kadınların doğduktan sonra yaşamış oldukları şartlara ve çevreye göre yaşamak zorunda kaldığını ve cinsiyet rollerinin seneler içerisinde öğretilerek geliştiğini öne

sürmektedir. Toplumsal cinsiyet terimi, kuram ilerledikçe, toplumsal cinsiyetin yalnızca sonuç olduğu fark edilmiştir.

Önemli çabalar neticesinde feministler Fransa'da 1967 yılında doğum kontrolünü kanunlaştırmışlardır. Amerika'daki eyaletlerin birçoğunda doğum kontrolü kanunlaşmıştı. Fakat kadınların kürtaj hakkını edinmesi gerekmekte idi. İngiltere'de 1967 senesinde edinilen kürtaj hakkı, farklı propagandaların ve gayretlerin neticesinde 1973 yılında Amerika'da ve daha sonradan da diğer ülkelerde kabul görmüştür. Ancak sonraki senelerde muhafazakâr alanlardan kürtaja tepkiler oluşmuş, yasak olması istenmiştir. Amerika'da kürtaj uygulayan kliniklere saldırılmış ve yangın çıkarma gibi fiillerde protesto edilmiştir. Feminist yazar Simone de Beavoir'ın "özel olan siyasidir" teklifinin etkilerinden biri, kadınların hapsedildiği ve ezilmeye mahrum bırakıldığı özel alan ile feministlerin mücadelesine yol açmıştır. Bir başka tesiri de feministlerin ortaya koydukları "kız kardeşlik" kavramı üzerinedir.

Bu dönemde kız kardeşlik esas alınmış ve feministler ile batı feminizmini oturtamayan ülkelerdeki feminizm anlayışı arasında zıtlık ön plana çıkmıştır. Robin Morgan "Kız kardeşlik küreseldir" fikri ile kendi içerisinde bir çelişki yaşamaktadır. Kadınların hepsini eş değer şartlarda kabul etmek mümkün olmamaktadır. Doğuda yaşam süren bir kadınla Batıda yaşam süren bir kadının yaşam deneyimi arasında ciddi farklılık mevcuttur. Doğu Afrika'da yaşam süren bir kadına Batının feminizmini kabul ettirmek onu mevcut olduğu özgürlüklerden dahi alıkoymak olmaktadır (Danovan, 2010: 296).

Bu doğrultuda ikinci sınıf birey olarak kabul edildiklerini ifade eden siyahîler ise 1960 senelerinin sonuna doğru feminist hareketlere dahil olmaya başlamışlar ve tek bir feminizm fikri altında kadınların savunulmasının doğru olmadığını zira bir beyaz kadın ile siyah kadının eş değer deneyim ve şartlara sahip olmadığını ifade etmişlerdir (Danovan, 2010: 296).

1970'li yıllarda siyahî, Asyalı ve Latin gibi değişik kültürlerdeki kadınlar kendi aralarında toplanarak teşkilatlanmışlardır. Birinci örneklerinden olan "Ulusal Siyah Feminist Örgütü" 1973'de siyahî kadınlar ile ilgili gelenekleri ortadan kaldırmak

amacıyla kurulmuştur. Kendi geleneklerine göre bir araya gelen kadınlara zamanla çeşitli renk ve ırktaki kadınlarda dahil olmuşlardır. Böylelikle beyaz kadınlar da çeşitli ırk ve kültürden olan feminist kadınları aralarına almaya başlamışlardır. Çeşitli ırkların bir araya gelmesi bu süreçte elde edilmiş olsa bile halen ırklı feminizm için yeteri kadar bir ilerleme olduğu görülememiştir (Cafri and Thompson, 2004).

Milletler Cemiyeti'nde kadınlar üzerine gerçekleştirilen çalışmalar başarılı olamamış olsa bile, kadın eşitliğine tarafsız bir yaklaşımda bulunarak görünür duruma gelmesi için uzun ve güçlü çabalar verilmiştir. BM yapısı altında 1947'de "Kadınların Konumları Komisyonu" ismi ile bir komisyon bir araya gelmiştir. Ancak kısıtlı kaynaklar sebebiyle Mexico City'de 1975 senesinde "1. Dünya Kadın Konferansı" bir araya gelmiştir (UN, 1975). Uluslararası standartlar ve müeyyideler ile kadın-erkek eşitliğinin oluşması için uğraşılmıştır (Steans, Pettiford, & Diaz, 2005).

1979'da kadınlara dair kabul edilen sözleşmede, toplumsal cinsiyete bağlı olarak meydana gelen durumlara öncelik verilmiştir (UN, 1979). Viyana'da 1993 senesinde Dünya İnsan Hakları Konferansı'nda ve kadın hakları ile ilgili önemli ilerlemeler meydana gelmiştir (UN, 1993). Bu bildiriler ile erkeğin kadına ev içerisinde gösterdiği baskı tanınmış ve bu durum uluslararası bir konu haline gelmiştir. Bu gelişmeler kamu, özel, uluslararası ayrımlar arasındaki konuların zamanla beraber nasıl farklılaştığını ifade etmektedir (Ataman, 2009: 5).

1992'de Rio'da yapılan "Çevre ve Kalkınma" konferansında ki Rio bildirisi (UN, 1992) kadınların idare ve gelişimi bakımından büyük bir öneme sahiptir (Reanda, 1999: 50,51). Akademisyenlerin ve çoğu çalışmacının son zamanlarda kadın hareketleriyle alakalı durumlar da araştırmalarda bulunması çoğu üniversitenin kadın hareketleri ile alakalı bölüm açmasına yol açmıştır (Ataman, 2009: 5).

Türkiye'de ise feministler, 1980 yılından sonra kendilerini duyurabilmişlerdir. 1980 yılından önce sosyalizm tabanlı bir topluluk olan İlerici Kadın Derneği, kadın mücadelesinde Türkiye'deki ilk tecrübe olarak kabul edilmiştir. 1984 senesinde oluşturulan ilk feminist teşkilatlanma "Kadın Çevresi" ismindeki yayın evindedir. Burada feminizm konulu kitaplar basılmış ve feministler ve feminizm üzerine

düşünen kadınlar bir araya toplanmıştır. Burada tanışan kadınların 1987-1990 tarihlerinde çıkarmış olduğu yayın olan "Feminist", şekilsel, içerik, ebatları, renkleri ve iç tasarımı olarak Türkiye'de yayınlanmış hiçbir dergiye benzememektedir. Feminist, feminist kuram bakımından oldukça önemli bir dergi olarak görülmüştür.

Batı dünyasındaki gibi Türkiye'deki feministler de kendi problemleri ile ilgili araştırmalar yapmışlardır. Çıkarmış oldukları "Dayağa Karşı Kampanya"dan sonra 1987'de Çorum'da şiddet sebebiyle boşanmak isteyen bir kadının isteğini, hâkimin "kadının karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmeyeceksin" diyerek reddetmesi üzerine yeniden kampanyalar oluşturularak akabinde Mor Çatı'yı oluşturmuşlardır. Sarkıntılık ve tacize karşı "İffetli Kadın Olmak İstemiyoruz!" kampanyasıyla Türkiye'deki kadın hareketleri adına gerçekleştirilecek olan köklü değişikliklere ön ayak olmuştur.

2.2.3. Üçüncü Kuşak Feminizm

Üçüncü dalga feminizm, ABD'de bulunan gençlerin yüksek mahkeme kararlarına karşı gelmeleri ile ortaya çıkmıştır. Çeşitli ırktaki ve kültürdeki kadınları bir araya getirerek teşkilatlanmaya yönlendirmişlerdir.

Birinci ve ikinci dalga feminizmdeki konular ortak özellikler içermekte iken, üçüncü dalga feminizmde, bu özellikler çok dikkat çekmemiştir. Kadın eşitliği hareketleri yerine bireylerin kendi seçimlerine ilişkin araştırmalarla alakadar olmuşlardır. İkinci dalga feministlerin "özel olan siyasidir" fikri üçüncü dalga ile "Politik olan özeldir" biçiminde kendini göstermiştir. Üçüncü dalga feminizmin temel özelliği postmodernizm bir tenkitle kadın hareketlerini özgürleştirmektir. Bu tenkit sayesinde tüm değişiklikler görülmüştür (Colman, 2009: 8).

20. yy. da halen kadınların işleri yetenek gerektirmeyen, maliyeti az ve süresi az olarak belirlenmektedir. Globalleşen dünya ile kadınlar seslerini daha çok duyursalar da cinsiyet ayrımından kurtulamamışlardır. İktisadi yapıya ve güce egemen olan erkelere kıyasla daha az kazanmış ve üretime katkı sunan kadınlar kötü ve ağır koşullarda çalışmışlardır. Resmi olmayan turizm, tarım, yiyecek hazırlama ve ihraç gibi işler de kadınların sayısı erkeklerden çok olmasına karşın düşük ücretlerde çalıştırılmışlardır (Elias ve Ferguson, 2010: 236).

2.2.4. Postmodern Feminizm

Feminizmin tarihsel gelişimi içerisinde, Liberal Feminizm, Marksist Feminizm, Radikal ve Sosyalist Feminizm gibi farklı düşünce yaklaşımlarını da ortaya çıkardığı bilinmektedir.

Liberal Feministler özgürlük ve fırsat eşitliğini savunur ve onlar için önemli olan cinsiyet değil zekâdır. Aynı zamanda kadınların bir görevi gibi görülen ev işlerinin de erkekler ile paylaşılmasını önermişleridir. Kadınların ezilmesini cinsiyet yerine sınıf farklılığına bağlayan Marksist'ler ise, ekonomik bağımsızlığını eline alan kadınların bu ezilmişlikten kurtulabileceğine inanmışlardır. Kadının kurtuluşunu ataerkil sistemin ve kapitalizmin tamamen yok edilmesine bağlayan Radikal Feminizm, kadını baskı altına aldığı için evliliğe de karşı çıkmıştır. Sosyalist Feministler ise; Marksist Feministlerin ve Radikal Feministlerin savundukları düşüncelere karşı çıkmıştırlar (Akalın ve Baş, 2018: 118).

Bu düşünce sistemlerinin yanında Postmodern Feminizm ise mevcut durumlara karşı konuya daha farklı bir boyut kazandırmış, yeni bir toplumsal ve siyasal eleştiri getirmiştir.

Postmodern Feministler, kadın ve erkek ayrımının biyolojik olarak değil fikir olarak ayrı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi toplumsal kategorilerin belirleyiciliğine karşı çıkmışlar ve kadının bu kategorilerden istediğine dâhil olabileceğini savunmuşlardır (Akalın ve Baş, 2018: 118).

2.2.5. Yirminci Yüzyıl Sanatında Feminist Hareketler

1960 yıllarından sonra ABD'de kadının sanat tarihinde, kurum ve müzelerde tam manasıyla mümessil edilmesine yönelik olarak çeşitli eleştirmen, sanat tarihçisi ve feminist sanatçı bu duruma yönelik olarak mücadelelere başlamıştır (Antmen, 2008: 239).

Sanat camiası sınıf çelişmeleri, sermaye ve cinsiyetin sanatta ayrı birer algı olduğunu öne sürmüştür. Bu savunurken bazı zamanlar sanat kollarını ve sanatçılarını bir yükseğe çıkarırken, bazı zamanda aksine indirgeyerek ortaya koyar. Böylece sistemin ilmileştirdiği sanatsal işler ve sanatçı kişiler karşısında toplumsal

cinsiyete bağlı hususları inceleyen araştırmalar, sistemin ataerkil yapısını ortaya koymaktadır. Feminist sanat, ataerkin kültüre dayanarak sanatta da egemen olan ataerkil anlayışa bir tepki olarak var olmuştur (Arapoğlu, 2010: 42).

18. yy.'ın sonundan itibaren etkililiğini ilan eden modern sanat akımlarının yayılarak ilerlemesinde, Batı sanatının şekillenmesinde kadın sanatçılar büyük bir rol oynamaktadır. Öncelikle Fransa başta olarak, İngiltere, İsviçre, Amerika, İtalya, Almanya, Finlandiya ve başka ülkelerde seneden seneye kadın sanatçıların, ressam heykeltıraş ve seramikçilerin gittikçe artmasında, modern toplumsal ilerlemelerin ve kadın haklarına dair uyanışın da önemli rolü vardır. 20. yy.'dan önce kadın, Batıda kendine mahsus yeri aramıştır.

19. yy. kadınların erkekler ile eşit haklara sahip olmaları yönünde farklı çabalarla ilerlemiştir. Bu çaba 20. yy. başında da tüm etkililiğini koruyarak devam etmiştir. Tüm insanların doğuştan eşit oldukları fikri, gelişmiş ve kalkınmış endüstri toplumların ifade ettikleri ve öne sürdükleri bir fikirdir. Benzer olarak evlilik, cinsiyet ve aile terimlerinde de çeşitli değişimler söz konusu olmaktadır. İlerlemiş endüstri toplumlarında kadın, gelişmekte olan teknolojinin imkânlarından faydalanabiliyor, ev işlerini daha kısa zamanda yapabilmenin vermiş olduğu rahatlık içerisinde topluma karışmanın ve erkekler gibi meslek edinmenin yöntemlerini araştırabilmektedir. Bu şekilde geleneksel kadın-erkek ilişkilerinde birtakım farklılıklar kendini belli etmeye başlamış ve kadınlar kişiliklerini bulmuş, kendilerine kültür ve sanat alanında da yer bulmuşlardır.

1960 senelerinden bu yana ABD ve Avrupa'da meydana gelen toplumsal dalga etkinliğini kısa zamanda sanatta ve sanat teorisinde öne çıkarmıştır. 1970 senelerinin başında fark edilen feminist sanat avangard merkezinde erkek sanatçı mitinin yok olmasına karşı, batı sanatında yerleşmiş olan ataerkil bakışı tenkit eden işler ve güzel terimini tekrardan meydana getiren araştırmalar mevcut olmuştur. Kültürel ve toplumsal olarak kadın bedeni ve kadın kimliğine uygun görülen rolleri tenkit eden feminist sanatçıların çoğu fotoğraf, video, enstalasyon ve performanslarında bedenlerini bireysel bir malzeme şekline kullanmışlardır. Fetişizm, cinsiyet eşitsizliği ve ataerkil bakış, evcilliğin sorun olarak ortaya konması tecavüz, ölüm gibi

problemler çerçevesinde üretilen işler, diğer taraftan da niçin az sayıda kadın sanatçı olduğunu sorgularken, ayrıca büyük müzelerin koleksiyon yönetimini de tenkit etmiştir (Akalın ve Baş, 2018: 118).

Linda Nochlin, çalışmış olduğu bir makalesi ile nitelikli kavramların birçoğunun erkeklere, erkekler tarafından ifade edildiğini öne süren sanat tarihçileri ve eleştirmenlerin araştırmalarını, müze, sanat tarihi, akademi gibi belirleyici kurumlarca kadın sanatçıların nasıl dışlandığını araştırmaktadır (Antmen, 2008: 14).

Linda Nochlin, Rodin ya da Leonardo düzeyinde ünlü bir kadın sanatçı çıkmamasının sebebini tarih boyunca kadınların erkekler ile eşit hak ve özgürlüklere sahip olmamasına ve eğitim hakkından mahrum kalmış olmasına bağlamaktadır (Antmen, 2008: 241).

Avrupa'nın önemli sanat akademilerinde kadınların ders almasının yasaklandığı çağda Fransa'da yaşayan Camile Claudel de bu yasaktan etkilenenler arasındadır. Fakat eserleri ile ismini bugüne kadar ulaştırmış ve çağın önde gelen heykel sanatçılarından birisi olan Rodin'in özel atölyesinde dersler almıştır. Claudel'in var olan yeteneklerinin erkekler ile yarışacak düzeyde olduğu ve yaptığı heykeller ile eğitimcisi Rodin'i bile etkilediği ve hatta Rodin'in Claudel'in kendisinden daha kabiliyetli olmasını kaldıramayarak onun eserlerine kendi imzasını atarak sahiplendiği bilinen bir gerçektir (Akalın ve Baş, 2018: 120).

Batı sanatında erkeğin hakim olduğu kültür, vajinayı görülmez hale getirmiş, kadın cinsel organları genellikle gizlenmiştir. Klasik eserlerde çıplak bir erkeğin cinsel organı gerçekçi ve detaylı bir biçimde işlenirken kadın nüde biçimde incelenmiştir. Erkeği bütün çıplaklığı ile meydana çıkaran sanat, kadınları hiçbir şeyleri yokmuş gibi göstermiştir. İlk olarak kilisenin, sonrasında da soyluların egemenliğinin ortadan kalkması ile çıplak erkek bedeninden ziyade kadın bedeni ön plana çıkarılmaya başlamıştır. Burjuvazinin pervasızlığından sebep, kadın bedeni üzerindekinden ve mitoloji gibi örtüler sırasıyla atılmış, geriye de yalnızca estetik denen görünmez bir tül bırakılmıştır. Gerçekte ise, estetik olmasından ziyade, resimdeki çıplaklık hem arzu uyandıran, hem arzulayan, izlenmekten rahatsız olmayan aksine, bunu kullanan dünyevi bir çıplaklıktır. Sere serpe poz veren bir özne

durumuna gelmiştir. Dikizlendiğinin farkındadır. Jhon Berger'e göre bu durumun erkek egemen toplumun kadınlara belirlediği rolün bir sonucudur (Antmen, 2008: 287).

Resim sanatı tarihi incelendiğinde 16. ve 17. yy. kuzey sanatında genellikle işlenen ve cinsellik barındıran "kışkırtıcı" kadın sembolünün başka bir yanında ise tam karşıtı olan kadının evcil, pasif ve güçsüz olduğu yapıtların bulunduğu gözlemlenmektedir.

Artermisia Gentileschi ile çağdaş olan kadın sanatçı Judith Leyster, "Dikiş Diken Kadın" tablosu bu temayı yansıtan öncelikli örneklerdendir. Leyster'in işlemiş olduğu bu örnek, dönemin yegane örneği olamasa da Hollanda'nın artistik temasına karşı bireysel bir tenkit ve başkaldırı olarak oldukça önemli bir konuma sahip olmaktadır. 20. yy. 'da bu durum ile alakalı çok fazla ilerleme meydana gelmemişse de halen eleştirmenlerin ve sanatçıların soyut ve dekoratif sanatlar arasındaki ayrıma yönelik vermiş oldukları mücadeleyi gösterir niteliktedir. Soyut sanatı kavram haline getirmek ve yüceltmek amacı ile kadınların, ticari sanatçıları ve kölelerin işlerini "aşağı sanat" olarak ifade ederek bu işlerin dekoratif sanatlar ile olan bağını kabul etmemektedir. 1918 yılında Lee Corbusier ve Amedee Uzenfant'ın söylemiş olduğu "Sanatta hiyerarşi bulunmaktadır: Dekoratif sanatlar alttadır ve insan formu yukarıdadır. Çünkü biz erkeğiz" cümlesi, sanat tarihinde kadına dönük ayrımcılığının bariz örneklerinden birisidir (Ulusoy, 1999: 56).

Duncan 20. yy.' da yazmış olduğu makalesinde, sanatın ortaya çıkardıklarını konumlandırmak ve kontrol etmek adına önemli sanatçıların kullanmış olduğu kadın nü'lerini araştırmaktadır. Sanatçıların tablolarında bulunan kadın nü'lerin, zayıf imgelerin ve hazır bedenlerin sanatçının cinsel gücünün ispatı niteliğini taşıdığı neticesine varmıştır. Buradaki kadınlar ötekileştirme yolu ile ayrı bir ırk ve insancıl olan ne varsa bütünüyle zıtlık içerisinde tasvir edilmişlerdir. Duncan'a göre bu kadın imgeleri, kadın haklarına verilen mücadeleni yüksek seviyeye eriştiği esnada erkeklerin kültürel baskınlıklarını ispatlama ihtiyacı duyduğunu kanıtlamaktadır (Antmen, 2008: 47-48).

1920 senesinde Marcel Duchamp'ın sunduğu Rrose Selavy fotoğrafları sanat ve kadın arasındaki ilişkiye darbe vuran en önemli işlerdendir. Bu iş, sanat anıtındaki kadın ifadesinin irdelenmesi ve ataerkil bakışın kırılması gibi birçok mana barındırmaktadır. Modernizmde temsiliyet ve ataerkil bakış Duchamp'a rağmen sanatın açılımlarını baltalamıştır. Ancak 1970'li yıllarda kadın sanatçıların kendi bedenlerini kullanması ve bunu sanat eserine dönüştürmesi ile gerçek kırılma meydana gelmiştir. 2000 senelerinde Türkiye'de Canan Şenol, Yüksel Moral ve Nezaket Ekici gibi kadın sanatçılar bedenlerini kullanarak bu tabular ile savaşmış olsalar da, sanata erkek hakim bakışı ile odaklanmış izleyicinin onları doğru biçimde eleştirebildiğini söylemek mümkün değildir (Madra, 2018).

1960 ve 1980 seneleri arasında aktif olan birinci kuşak feminist sanatçılar, kadın ve erkek arasındaki biyolojik bakımdan fark oluşturan ayıt edici özellikleri açıklama gayretine girmişlerdir. 1970'li yıllarda feminist sanatçılar, kadınlığa atfedilen duygusal, minör, dekoratif gibi zanaat işlerine yönelerek bunu güzel sanatlar konumuna getirebilmişlerdir. Beden ve bedensel değişikliklere yönelik hususlar, sanatçılarca sık bir biçimde kullanılmıştır. Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadın sanatçıların işlerinin değerlendirilmesi, statüsü ve nitelikleri ile ilgili konularla alakadar olurlar ve feminist sanat eleştirisinin gelişimine öncü rol oynamışlardır. Sanat eserlerinde kadın tecrübesinin söz konusu olmaması, birinci kuşak feminist sanatçıların "kadın olma halini ve deneyimini" incelemelerine etki etmiştir. Kadın tecrübesinin büyük çoğunluğunu meydana getiren geleneksel ürünler sanat eseri olarak değerlendirilmemiş ve yüksek ve düşük sanat olarak ayrım yapılarak bu eserler "düşük" sanat eseri olarak "zanaat" kategorisi içerisine dahil edilmiştir. Kadın zanaatının politik durumları, çeşitli hassasiyetler ilerisine giderek; güçsüzlük ve güçlülük ifadelerini, kadının yaratıcılığını, sanat üretim tarihini ve baskıya bağlı fikirlerini de barındırmaktadır. Ayrıca zanaat, kadınların kültürel imgelerinim yükseltilmesi ve parçalanması arasında süregelen çatışmanın ölçütlerinden birisidir. Kadını toplumsal ve kültürel kuruluşlarca belirlenen değişmeyen bir tavır olarak kabul edenler genelde ayrımcılık barındıran bir davranış ile kadınlara ait nitelikleri yüceltmeye, kadınların ezilmesini ve doğasını ortaya koymaya yönelik olarak çalışma yapmışlardır. Feminizm olgusundan tek bir tür şeklinde bahsedilmeyeceği

gibi tek bir tür feminist sanattan da bahsetmek söz konusu olamaz. Bazı sanatçılar biyolojik değişiklikleri üzerinden, bazıları ise toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden eleştirilerini yapmışlardır (Antmen, 2008).

Lucy Lippard, feminist bir sanat eleştirisi oluşturmaya çalışmış ve bu eleştirisi herhangi bir eleştiri sistemini kullanmamak ile yapılmıştır. 1980 senesinde Amerikalı feminist sanat tarihçisi Moira Roth, Amerikan feminist sanat ve teorisinde tinsel ve siyasal olarak iki çeşit olduğunu belirtmiştir. Tinsel olan, kadınlar arasındaki duygulu, gizemli bağları ve tanrıça imgelerini açıklamaktadır. Roth, feminist sanatçılar ve feminist sanat arasında ayrım yaparak feminist eleştirinin geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır. Roth, ilk kuşak feminist sanatçıların önceliğinin kadın bakış açısı ile kadınlar ile alakalı sanat yapmak ve kadınların şartlarını ifade ederken bunu şartların farklılaşmasını sağlayacak bir yöntem ile yapılmasının gereğini belirtmiştir.

19. yy. sonuna dek toplumsal cinsiyet düşüncesi, plastik sanatlarda kadınların bu alanda faaliyetler yapmaları adına cesaretlendirmiş ve kadınalra yalnızca mütevazı ve amatör düzeyde bir başarıyı yeterli bulmuştur. 19. yy. sonlarından itibaren plastik sanatlar üzerinde çalışan ve başarı sağlayan kadınların sayısında artış meydana gelmişse de, elde edilen bilgiler ile cinsiyete bağlı örüntülerin kadınların bu alanda üst düzey seviyede kariyer sahibi olmalarını kısıtlayan taraflarını belirtmektedir. Cinsiyet, fizyolojik olarak kadın ve erkek farklılığını, toplumsal cinsiyet ise cinslerin uygulaması gereken kişisel davranışları açıklamaktadır (Ulusoy, 1999: 58).

Toplumsal cinsiyet ayrımı, kadın ve erkek rollerindeki farklardan bahsederken; bakire, anne, fahişe gibi benzer anlamdaki kadın ifadelerini ataerkil kesime sunarak, baskılanması ve arzulanması gereken olarak temsil etmektedir (Madra, 2018). Tarihten önceki dönemlerden bugüne dek sanat eserlerinde kadın imgesi, tapılan kadın, satılan kadın ve anılan kadın olarak belirtilmiştir (Madra, 2018).

Geç dönem 20. yy. feminizmi, 1970'lerin başında "Kadınların Özgürlük Hareketi" olarak akademik ve toplumsal şekilde kendini ifade etmeye başlamıştır. Bu dönemde genel olarak feminizm, kadının kültürünü, tarihini ve toplumsal

gerekliliğini yüceltme eğilimindedir. Performans sanatı gelişmekte olan yeni usulü ile gerçek tanrıçayı tekrardan canlandıran sahnelemeleri ile kadınların estetik olduğu kadar kişisel olarak da güç almasına katkıda bulunmuştur. Feminizm, 1960'larda meydana gelen toplumsal hareketlilik ve özgürlük arayışı ortamında, yeniden yükseliş göstermiş, sanat vasıtası ile de kendini geliştirme imkanı elde etmiştir (Antmen, 2008: 19).

1960'ların sonlarında sanat boyutunda meydana gelen feminist hareketler, kısa süre öncesine yoğunlaşan feminist hareketinin etkisi ile başlamıştır. 1971 senesinde kurulan "Sanatta Kadınlar" adlı örgüt, kurulduktan iki sene sonra New York Kültür Merkezi'nde yüz dokuz modern kadın sanatçının yapıtlarıyla beraber "Kadınlar Kadınları Seçiyor" başlığı ile geniş çaplı bir sergi açmışlardır. Yapıtları sergilenen kadın sanatçıların sayılarının az olmasını protesto etmek adına 1972 ve 1984 yıllarında feminist sanatçılar, New York Modern Sanat Müzesi'ni işgal etmişlerdir (Antmen, 2008: 19-20).

1970'lerde sanatta feminist hareketler artış göstermiştir. Feminist sanatçılar ve eleştirmenler yapmış oldukları sorgulamalar ve araştırmalar ile seslerini duyurma çabasına girmişlerdir. 1971 senesinde Judy Chicago California Sanat Enstitüsü'ndeki Feminist Sanat Programı'nda Miriam Schapiro ile birlikte çalışmış, bu çalışma neticesinde ünlü "Kadın Evi" sergisi açılmış ve sergide kadınların yaşamlarının nasıl olması gerektiğini betimlemişlerdir. Bu imgeler mizah, öfke gibi birçok duyguları yansıtan imgelerdir. 1979 senesinde varlığını hala devam ettiren Feminist Sanat Enstitüsü'nü Miriam Schapiro, Nancy Azara ve diğer feminist sanatçılar ile birlikte kurmuştur. 1973 yılında Los Angeles Kadınlar Binası, kadınlara dönük çalışma programları ile açılmıştır (Antmen, 2008: 52-53).

Feminist sanatın gelişimine katkıda bulunan yayınlar; 1972 yılında kurulan Feminist Art Journal, modern sanata farklı ve yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Yaşayan sanatçılar ile yapılan sohbetler ve biyografik bakış ile hazırlanan tarihi kişiliklerin portreleri, ulaşılmaya çalışılan bilgilerin az olduğu alanlar da önemli başvuru kaynaklarını meydana getirir. 1977 yılında Feminist Art Journal yayın yapmayı durdurmuştur. Feminist sanat literatürüne katılan ve halen etkinliğini devam

ettiren iki önemli yayın, 1979 senesinden sonra kadın sanatçılar ile alakalı makaleler ile yayına başlayan Helicone, Nine, A Journal of Woman's Art and Letters ve Woman and Peformance gibi yayınlar, sanatta da feminist bilincini ayakta tutmuş, tarihte kadın sanatçılara ilişkin yapılan ayrımcılığı gözler önüne sermiştir (Antmen, 2008: 21-23).

1985 senesinden sonra feminist sanata değişik bir bakış açısı getiren Gerilla Kızlar New York'ta beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini, sanat eleştirmenleri eleştiren posterleri ile ilgi çekmeyi başarmışlardır. Farklı gerilla taktikleri uygulayan grubun sanat pratiği aktivizmdir. Bu grubun taktiklerinin en başında anonim üyelik, oylamalar ile alınacak kararları gizli sayım ile gerçekleştirmek, daha önceleri hiçbir devlet kurumundan kanuni izin alınmadan gerçekleştirilen sürpriz fiil ve performanslar ve kamusal alanlara kanunsal olmayan poster asmak gelir (Akalın ve Baş, 2018: 128).

ABD dışındaki ülkelerde de feminist sanat etkileşimleri gelişim göstermiştir. 1970'lerin başında Britanya'da feminist sanat hareketleri, ABD ile hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Britanya sanatı ile Amerikan sanatı arasındaki durumlar farklılık göstermektedir. Amerikan sanatında toplumsal sanata önem verilmezken; İngiltere'de ise sesini duyurmayı ve medyanın gündeminde olmayı başaran bir grup tarafından önem verilmiştir. 1970'lerin başlarında İsveç, Almanya ve Danimarka'da feminist etkinlikler başlamış, bu ülkelerde ortaya çıkan durum da Amerika'daki durum ile benzer olgular ile hareketlenmiştir. İtalya'da ise feminist sanat hareketi biraz daha sonra ortaya çıkmıştır. 1975 senesinde Güney Avustralya'yı ziyaret eden yazar Lucy Lippard ülkedeki feminist hareketlere hız kazandırmıştır. (Antmen, 2008: 36).

Sanat camiasının başyapıtlarının kutsallaştırılması ile dalga geçen bir sanatçı olan Mike Kelley'in işlerinde tartışma konusu olan hususlardan biri sanatçının "kadın işleri" olarak tanımlanan aktiviteleri sahiplenmesi ve bebekler gibi "erkeksi olmayan" şeylere gösterdiği alakalardır. Birçok karikatüründe, içi doldurulmuş hayvan heykellerinde ve keçe bayraklarında açığa vurduğu gibi feminizmin erillik

eleştirisinden etkilenen Kelley cinsellik olgusu ve cinsel kimlik farklılıkları gibi konular ile alakalı nesneler üretmektedir.

1980 senesinden günümüze cinsiyet terimi porno işleri ile sanatın bir anlamda iç içe geçmesi sonucunda değişik bir boyuta erişmiştir. Burada Artaud'un deyimi ile "mind" ve "matter" arasında toplumsal kodlar ile belirlenmiş ayrımcılığın çöküşü konu edilmiştir. Mopplethorpe'nin, Linda Montano'nun, Carole Schneemann'ın yapmış olduğu işler örnek olarak gösterilebilir. Bu işlerin ortak noktası çıplaklığın, cinsel dışavurumun meydana getirilmesinden daha çok otoriteye eleştirel yaklaşımın söz konusu olmasıdır. Bilhassa kadınlar ve eşcinseller yapmış oldukları işlerde temsil eden ve temsil edilen olarak performansları esnasında kendilerini ve kendilerinden yola çıkarak toplumu eleştirel bir tutum içerisinde çözümlemektedirler. 1990'lı yıllarda daha çok eylemsel ifadelerin kullanıldığı alanlara yönelen sanatçılar Venessa Beecroft ve Tracy Emin'le, resimsel anlatım ile devam edenlerde Paul Rego ile daha özgün eserler ortaya koymuşlardır. Ayrıca Shirin Neshat, Mona Hatoum gibi Doğu kökenli sanatçılar ise, hüviyet, hafıza, aidiyet gibi kavramlar ile yeni bakış açıları geliştirerek, kuvvetli eleştiriler getirmişlerdir.

Yaşadığımız dönemde, pornografik ifadeyi gösterebilmek adına yine aynı ifadeyi savunan David Salle ve Eric Fischl kadını nesnel hale getirmektedir (Antmen, 2008: 36-37).

Birinci kuşak feministler çoğunlukla, kadına has özellikleri incelemiş olsalar bile bu özelliklerin kültürel bakımdan belirlendiği ve bu belirleyiciler ile birlikte değişime uğradığını savunurlar. Birinci kuşak sanat içerisindeki kadın ve erkek ayrımcılığını görünür kılma, yenilikleri savunma ve dönemlerin tüm kadın sanatçılarının işlerini sergileme gibi durumlarda başarı göstermişlerdir. İkinci kuşak ise, farklı bir bakış açısı ile postmodernizm ile ilişkili olan konularla yeni bir bakış açısı ortaya koymuşlardır. Feminist düşüncenin ilk örneklerinde kadın olma tecrübeleri vurgulanmış, bu bağlamda farklılıklar aza indirilmeye çalışırlar. İkinci kuşakta yapılan farklılık ise azaltmak değil, farklılığını sahip olduğu önemi, yapılan eylemlerin merkezine yerleştirmektir.

İkinci kuşak feminist sanatçılar kadın duyarlılığı ve kadın cinselliği sorununu bir kenara bırakmış, sadece kadına özgü olan nitelikleri araştırmış, kadın ve erkek arasındaki farklı durumların işleyişini ve bıraktığı etkileri araştırmaktadırlar. Sanat eleştirmeni Tickner, ilk kuşakta çoğu feminist sanatçı sömürülmüş ve ötekileştirilmiş kadın bedeninin yeniden yapılandırdığını savunmaktadır. İkinci kuşak feminist sanatçı ve eleştirmenler genellikle özgül anlamlandırma sistemlerinde meydana gelen değişebilir bir kadınlığın sorgulanması ile alakadar olmuşlardır.

20. yy.'a kadar kadınların eğitim alanındaki olanaklarının sınırlandırılması ve kadının toplumsal alana çıkmasının aile yaşamına zarar vereceğine ilişkin meydana gelen normlar kadını ev içi alanlara hapsetmiştir. 20. yy.'a bakıldığında, fırsat eşitliği hareketleri ile kadınların elindeki meslekleriyle ev dışında toplumun kalkınmasına dahil olmaları mümkün olmuş ve aktif kadın nüfus oranında geçmişe göre bir artış sağlansa da ulaşılan durum eşitlik düzeyine ulaşamamıştır. Elde edilen bilgiler, kadınların eğitim aşamasında sayısal ve niteliksel açıdan avantaja sahip oldukları halde, iş gücüne katılma konusunda bu avantajları yitirdiklerini belirtmektedir. Bu bağlamda, plastik sanatlarda tespit edilen bu durum genellikle kamusal cinsiyete bağlı iş bölümünün çoğu uzman mesleklerdeki gibi sanatsal sistemin başat liderlerine yeteri kadar uyumludur. Halen kadınlardan istenilen ve beklenen en önemli rol iyi bir eş ve iyi bir anne olunması ve halen mesleki olarak iki cinsin arasında önemli değişiklikler mevcut olmaktadır. Eğitimli kadınların dahi önemli bir kısmı özellikle evlilikten sonra meslek hayatlarını ikinci plana attıkları veya bıraktıkları, arzu ve becerileri varken salt toplumda hakim olan fikirlerin etkisi ile evliliği meslek olarak kabul ettikleri görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADIN İMGESİ VE SANAT TARİHİNDE KADIN İMGESİ

3.1. Kadın İmgesi Kavramı

İnsanlık tarihinden bu yana kadın "baştan çıkarıcı" olarak isimlendirilmektedir. Kadın tutkunun, şehvetin, yoldan çıkarılmanın diğer ismidir. Havva baştan çıkarıcıdır, erkeği baştan çıkarandır ve uzun yüzyıllar süresince bu durum böyle kabullenilmiştir. Dolayısıyla kadın kısıtlanmalı, dizginlenmelidir. İlk günah kadından çıkmıştır ve mutlaka diğer bütün günahlara davetiye çıkartan da kadındır (Işıkören, 2015).

Ataerkil toplumda erkek ele alındığında bu durumun tam aksi görülmektedir. Bir kadın ne derece kısıtlanıyorsa erkek de o derece özgür hale getirilebilmektedir. Dış dünya iletişimi olmayan ya da olamayan kadın kendi iç dünyasına gömülmektedir ve yalnızca gerçekleştirmekte mecbur olduğu işlevleri yağmaya çalışmaktadır. Bu durum zaman zaman onun tabiatının olduğu gibi aktarılmasına yol açmaktadır. Yani kadın imge arayışına giren sanatçı için erişebilir imgedir. Kadın eştir, annedir, hizmetlidir aynı zamanda erkek hakim toplumun en ulaşılır imgesidir. Bu sebepten kadın, sanatçının gerek sosyal hayat gerekse cinsel dürtülerin veya kadın sorunsalı yansıtıp tenkit etmek manasında olsun başvurmuş olduğu tek imge statüsündedir. Birçok yapıtta görüldüğü gibi kadın, anne olan kadın, güzel kadın vb. tabirlerle ele alınmaktadır (Işıkören, 2015).

Kadın erkeklere haiz bir dünyada kendine yer edinmek istemektedir ve sahip olduğu kısıtlı çerçevede kendisine bir düzen kurmak istemektedir ancak bu o kadar kolay olmamaktadır. Kadın kabul görülmesi açısından kendisini beğendirmek mecburiyetindedir ve içerisinde bulunduğu bu çelişkili hali kabullenmek zorundadır. Nitekim başarılı olmak için atmış olduğu adımların neticesinde edindiği şey başkası tarafından beğenilme duygusudur.

Sanat tarihi boyunca kadının var olması şiddetli bir gerçeklikle dikkat çekmektedir. Yüzyıllar süresince kadının güzel olması, sevgisi, anneliği, şefkati, kutsallığı, iç dünyası özetle sanatsal uğraşların esas imgesi olmuştur. Kadın

sanatçılara sessiz bir model olmakta iken erkek ondan ilham alan ve dış dünyaya sesini ulaştıran olmuştur.

Kadın imgesini betimlemek çoğu ressam açısından aranılan konu haline gelmiştir. Sanat tarihi perspektifi ele alındığında bunun ne derece etkili olduğu görülmektedir. Dönemlerin sahip olduğu özel bir kadın imgesi bulunmaktadır. Bu imge o dönemlerin toplumsal yapısının kadına biçmiş olduğu rol ile doğru orantılıdır. Her dönem kendi içinde bulundurduğu ideal kadın imajını aramaktadır.

Sanat tarihi süresince ideal kadın kıstasları devamlı değişiklik arz etmiştir. Bu durumun altında ise o dönemin güzele biçtiği değer bulunmaktadır. Tarih öncesi dönemlerde ideal kadını güç, sağlamlık ve dayanıklılık mümessil etmiştir. Ancak Mısır döneminde ise uzun boylu güzel tanrıçalar ideal kadını mümessil etmiştir. Eski Yunan'da ise erkeksi vücut yapısına sahip fakat cesur ve onurlu kadın imgesi kusursuz kadın kimliğini mümessil etmiştir. Ortaçağda kusursuz kadını saflığı, duruluğu, fiziksel arılığı mümessil etmiştir. Masumiyet ve bekaret kusursuz kadında aranan eşsiz faktördür. Klasik dönemde inceliği ile tanınan kusursuz kadın aydınlanma çağında özüne dönmüş ve doğal olmaktan taraf olmaya çalışmıştır. Fransız devrimine dek olan süreçte abartılı makyaj, korse, peruk, güzellik faktörü olarak ön plana çıkmıştır. Bu çağda sanatçılar kadın figürlerini çıplak resmetmekten çekinmemişler bunun yanı sıra onların dişiliğini ön plana çıkarma gayreti göstermişlerdir. Devrimden sonra kadında abartı olan faktörler ortadan kalkmıştır. Empresyonizmle beraber ise bunun yerine sağlıklı kadın imgesi geçmiştir. Bu şekilde kadın daha mutlu ve daha sağlıklıdır (Berktay, 2017).

II. Dünya Savaşı sonrasında kadının etine dolgun olması tercih konusu olmuştur. Bu dönemde yuvarlak hatlara sahip kadın sağlığı ve güzelliği mümessil etmiştir. Sonraki senelerde ise kusursuz kadın imgesini genellikle sinema ve reklamlarda görülen özgür kadın mümessil etmiştir. Bu yeni imge daha özgür, güzel ve dolgun vücutlu, eskinin tersine bronz tene sahip olan kadın almıştır. Yüksek kesim kadınlarının yerine mini etek giyen kadın daha asil görülmüştür.

Günümüzü itibariyle ise bu durumlar tamamıyla değişime uğramıştır. Kadın hala sanatın önem arz eden bir konusu iken sanatın kendisi daha fazla öne

çıkarılmaya çalışılmaktadır. Fikir, duygu ve tutumları ile bütüncül şekilde varlığını sürdüren insan, devamlı şekilde gelişmektedir. Bu fikir ve duyguları tutuma dönüştürürken kendisini ifade edebilmek için birtakım teknikler kullanarak farklı etkinlikler içinde girmektedir. Hayatın her anında idame edilen bu etkinlikler bazen insan ruhuna dokunan bir müzik olmakta iken bazen de insanı farklı fikirlere iten yazınsal bir yapıt olabilmektedir. Bazen rengi ile dokusu ile, tarzı ile göze hitap eden bir resim yani görsel olmaktadır. Renksel özelliklerle gösteirlen kadın imgesi resimlerde aslında temel faktör özelliği barındırmaktadır. Bu temel faktör olma özelliği onun toplum içindeki yerini göstermektedir. Sanat tarihi süresince çeşitli şekillerde sürekli incelenen kadın daima özel bir imge olarak büyük ilgi odağı olmuştur. Çoğu sanatçıya ilham kaynağı olan kadın imgesi, dinsel konulu önerilerde ve gündelik hayat manzaralarında oldukça sık kullanılmıştır (Işıkören, 2015).

Bugünün tüketim kültürü unsuru olarak reklam alanında başroldedir. Kadın imgesinin varlığı sanatçıların fikir ve duygularını ifade etme şekli sanat ile başlamaktadır. Birçok yöntem ve konu içinde önemini koruyan kadın imgesi sanatın gelişimine benzer bir farklılık içermektedir. Kadının toplumdaki konumu da dönemlere dayalı olarak sanat unsuru olma yolunda kendini elzem imge yapmış durumdadır. Bazı zamanlar bereket imgesi, bazı zamanlar tanrısal kuvvet bazen de güzellik simgesi olmakta iken bugün itibariyle görsel meta özelliği barındırmaktadır. Bilhassa 20. yy'da çok fazla betimlenen kadın imgesi neredeyse bütün sanatçıların esas imgesi halini almıştır. Sanatçılar kendi usullerine benzer olarak kendi kadın imgelerini ortaya çıkarmışlar ve farklılaştırmalar yaparak çeşitli yaklaşımlar elde etmişlerdir. Bu farklı tarz ve fikir yöntemine sahip yeni yaklaşımlar, sanatçıların form anlayışı ile kendilerine haiz tarzı ile özdeşlemiştir.

3.2. Sanat Tarihinde Kadın İmgesi

Kadının imgesel bedeni tabiatın değil toplumsal kültürün tesiri ile ortaya çıkarılmıştır. İnsan bedeni eğilimler ve özellikler ile yaratılmıştır, bedenin nasıl yorumlanacağı ise iktidarın ortaya çıkardığı toplumsal pratiklere dayalı olmuştur. Kadın bedeni asırlardır sanatın esas konuşları içinde yer almıştır. Bugüne kadar gelen en eski sanat yapıtlarından modern sanata dek kadın bedeninin resmedilmesi ve temsili sanat tarihi süresince değişiklik arz etmiştir. Sanat tarihindeki ilk kadın

imgeleri ele alındığında doğurganlık sembolü olan Ana Tanrıça'nın tasviri kullanılmış, gelişen medeniyetler ile bu tasvir değişim yaşamıştır. Fakat kutsal dinlerin meydana gelmesi ile beraber kuvvetli ve kudretli olan erkek, toplumu idare ederken kadın ise erkek hakimiyetinin kontrolünde yer almıştır. Dolayısıyla kadın toplumda ikincil bir figüre evrilmiştir (Aydın ve Karakelle, 2020).

Kadın imgesi toplumlarda Tek tanrılı dinler ile beraber çeşitli şekillerde incelenmiştir. Mesela İslamiyet'te ve Musevilik'te kadının çıplaklığı büyük bir günah olarak belirtilmiş ve bedenin resmedilmesinden uzak durulmuştur. Hristiyanlık dini doktrininin yayılması için ise kutsal anne, Meryem Ana ve Tanrı'ya Tövbe eden Maria Magdalena betimlenmiştir. Topluma kabullendirilen erkek ve kadın sembolleri bu açıdan dinlerin ve kültürlerin asırlardır meydana getirdiği bir ananenin parçası durumuna gelmiştir. Bilhassa Tek tanrılı dinler eliyle tasvir edilen imgeler toplum eliyle kabul edilerek kesin ve değişmez kaideler bütününü ortaya çıkarmıştır. Berktay'ın ifade ettiği gibi, Dinsel kültürün yaydığı imajlar, gerçeklik ile ilgili anlattığı hikayeler veya mitoslar, tanrısal alanın tasavvur edilme şekli ve bunun çevresinde örülen palanlar, o kültürde yaşam süren kadınların rolleri, konumları ve imgeleri ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla dinin kadınları, aileyi ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini içeren düşünce ve pratikleri homojen hale getirecek bir etki yaptığı ifade edilebilir (Berktay, 2017).

Kutsal dinlerin erkeği merkeze koyan bu etkisi, toplumdaki kadın imgesinin manası ve ifadesi bakımından fikirlerinin tespit edilmesinde önemli bir rol almıştır. Dinlerin geçmişi ile beraber varlığını meydana getiren ataerkil sistem günümüz şartlarında toplumsal düzeni meydana getiren ve yerini sağlamlaştıran bir yapı olarak ortaya çıkarılmıştır. Kutsal dinler ile beraber erkeklere evrensel bir güç verilmiştir. Bu güç kadın bedenindeki kontrolünü kadının toplumda kamusal alandaki yerini ortaya koymuştur. Dolayısıyla kadın olarak dünyaya gelmek, erkeklerin mülkiyetinde olan özel çevrelenmiş bir alanda olmak anlamına gelmektedir (Berger, 1999: 46). Bu manada erkeği merkezine alan kutsal dinler asırlarca kadın bedeni ve kadının toplumdaki konumu ile alakalı söz sahibi olmuştur. Dinin toplumdaki tesiri yaşanılan çağların şartları ile beraber farklılaşmış toplumların özelliklerine elverişli olarak dönüşmüştür. Bu doğrultuda kutsal dinlerin ortaya çıkması, toplumun maddi

ve kültürel gelişimine dayanarak belirlenmiştir. Toplumda kadınların statülerin belirlenmesinde yalnızca kutsal dinlere değil ayrıca toplumsal ilişkiler, aile, siyasal ve kültürel şartların da etkilediği görülmüştür (Aydın ve Karakelle, 2020).

Amal Rassam kadının toplum içerisindeki yerinin belirlenmesini çeşitli şekillerde ele alarak üç maddeye dikkat çekmektedir; Bunlar iktidarın toplumsal teşkilatlanması, kadın bedenini kontrol eden ideolojik ve kurumsal vasıtaların niteliği, toplumdaki cinsel iş bölümü ve rollerdir (Berktay, 2017: 16). Buna göre kadın bedeninin kontrol edilmesinde önem arz eden vasıtalardan birisi olan dinin kurumsal ve ideolojik bakımdan kadının toplumdaki rolünün belirlenmesinde etkin olduğu ifade edilebilir. Bugün itibariyle kadınların başa çıkmak zorunda oldukları çoğu problemin sebebi kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri toplumun kültür anlayışını algılama şekli tarafından belirlenmiş olmasıdır. Dolayısıyla toplumda oluşturulan semboller asırlarca dinlerin ve kültürlerin tesiri ile meydana gelen ananelerin bir parçası olmuştur.

Erkeğin akılcı ve güçlü olması, kadının fiziksel ve duygusal güçsüz olarak ifade edilmesi ve erkeğin devleti temsiline yol açmıştır. Kutsal dinlerin tesiri ve sosyal olarak kadının toplum içindeki yeri erkek bir tahakküm altında iken sanat tarihi bakımından da benzer kıstaslar ortaya koymuştur. Bunun en belli sebebi hakim ideolojinin her alanda olduğu gibi sanat alanına yayılmasıdır. Dolayısıyla sanat tarihindeki kadın imgelerinin ilk örnekleri olan Antik Yunan çağı tez bağlamı bakımından önem arz etmektedir. Antik Yunan toplumunda cinsiyet rollerinin eşit olmaması ve kadının ikinci statüde bulunması sanat yapıtlarında da belirgin bir şekilde görülmektedir. Bilhassa sanatçıların üretmiş oldukları yapıtlarda mitolojik karakterlerden etki gördükleri belirlenmiştir.

Mitolojik öykülemelere göre evren, erkek hakimiyetinde oluşturulmuş ve yönetilmiştir. Dolayısıyla Batı sanatının ilk örneklerinde kadın imgesinin betimlemesi Antik Yunan yapıtlarının etkisi altında olmuştur. Batının politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısının farklılaşmasıyla bilhassa 15. yy ile beraber başlayan Rönesans'taki kadın imgesi, dönemin kültürel ve sosyal yapısına göre betimlenmiştir. Dönemin tabloları ele alındığında kadının bedeni çoğunlukla

çıplak betimlenmiştir. Bu durumun sebebi toplumunda çıplak kadın bedeninin hayranlık oluşturmasıdır. İlk dönem resimlerin çoğunda çıplak olan kadının elinde bir ayna vardır. Kadın kendini aynadan hayranlıkla izlemiş ve çoğunlukla toplumda ahlaksal statüsünden mahrum bırakılmıştır. Berger (2017), aynanın esas görevinin daha başka olduğunu, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden fazla seyirlik bir şey olarak gördüğünü ifade etmek için resme konduğunu ifade etmiştir (Berger, 2017: 51).

Kadın imgesinin seyirlik bir obje olarak betimlenmesi, erkeğin kadın için senelerce toplumsal olarak biçmiş olduğu rollerden biri olmuştur. Toplumun üst tabakasında bulunan aristokrat kadınlar seçkin ve şık olarak resmedilirken mitolojik hikayelerde ise kadın imgesi hayatın güzelliği ile beraber bedeninin günaha çağrılışını belirtmiştir. Bu mitolojik hikayelerden birisi de Venüs'ün Doğuşu 'dur. İlk defa İtalyan ressam Sandro Botticelli tarafından tasvir edilmiştir. Angele Poliziano'nun Venüs'ün ortaya çıkışını anlattığı şiir Botticelli'nin ilhamı olmuştur (Berger, 2017: 51).

Barok dönem ile beraber bedenin betimlenmesi güçlü hatlarla belirgin hale gelerek çoğu sanat yapıtında görülmüştür. İtalyan Barok ressam Artemisia Gentileschi çalışmaları Caravaggio eserlerinden izleri barındıran kendi neslinin en başarılı kadın sanatçısı olarak benimsenmiştir. Yer aldığı zamanda kadın olma mücadelesi gösteren Gentileschi dönemin Avrupa'sında yasaklanan Nü resim yerine natürmort çalışmaları gerçekleştirmiştir. Artemisia Gentileschi yaşamış olduğu çağda toplumun kadın imgesine bakışından farklı şekilde ele alarak kadının toplumdaki yerini etkili ve kuvvetli olarak tasvir etmiştir. Bu güçlü tasviri sonraları 1970 yıllarında feminist sanatçılar ve sanat tarihçilerinin çalışmaları neticesinde isminin duymasına yol açmıştır.

Artemisia Gentileschi'nin özel hayatındaki çoğu hadise sanatını ve yapıtlarını etkilemiştir. Gerçekleştirdiği çoğu yapıtta sanatçı İncil'deki öykü ve kişilerden esinlenmiştir. Gentilaschi yapıtlarında kadınları güçlü şekilde betimlemesi, toplumun kabul ettiği cinsiyet rollerindeki kadın imgesini tersine dönüştürmüştür. Sanat tarihindeki kadın sanatçıları ele alan feminist ve sanat tenkitçilerinin ilgisin çeken

erken dönem işlerinden birisi olan "Holofernes'in kafasını kesen Judith" resim tarihinin en çok bilinen yapıtlarından birisi olmuştur. Yapıtta eski Ahit'te bulunan Asurlu bir general olan Holofernes'in başını bedeninden ayıran Judith sahnelenmiştir. Caravaggio'nun da aynı sahneyi tasvir ettiği yapıtında Judith korkak ve pasif bir statüdeyken Artemisia Gentileschi Judith'i olgun ve cesur bir kadın olarak tasvir etmiştir. Kılıcı tutuş şekli ve Holofernes'e olan bakışı ile güçlü kadın imgesi ortaya çıkarmıştır. Bu imge Feminist sanat tarihi Gentileschi'nin eserlerinde uğradığı ifade edilen tecavüzün izlerini ararken, bir taraftan da Tintoretto veya Rubens gibi erkek ressamların da işlediği "Susanna İle İki İhtiyar" öyküsünde bir kadın ressam olarak getirdiği farklı bakış açısına ilgi çekmektedir (Antmen, 2017: 175).

Kadın imgesindeki bu güçlü betimlemesi ve ataerkin yapının tersine bir tavır takınması feminist sanat tarihinin ilk kadın sanatçılarının birisi olarak yer almasına yol açmıştır.



Görsel 3.1. Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, 1598-1599

Sanat tarihinde kadın sanatçıların kendi dönemlerinden sonralarında yer almalarının sebeplerinden birisi de dönemin erkek sanat tarihçileri eliyle nasıl algılandığı olmuştur. Nanette Salomon Batı Avrupa'da sanatçıların belli ideolojik tercihlerine göre gruplandırıldığı sanat yapıtlarını sanat tarihçileri üstünden hazırladığı 2007 tarihli Sanat Tarihi Yasası Dışlama Günahları makalesinde ifade

etmiştir. İlk sanat tarihçisi Vasari'nin erkek ve kadın sanatçıların hazırlamış olduğu biyografilerinin arasındaki farkı şöyle ifade etmiştir: "Vasari erkek sanatçıların yapıtlarını kişiselleştirmek ve gizemli kılmak adına biyografi kullanılmıştır, halbuki aynı araç kadınlara uygulandığı zaman tamamıyla farklı bir tesir oluşturmuştur. Vasari'de bir erkeğin biyografisinin detayları evrenselin ölçüsü ve bütün insanlık için geçerli faktörler olarak belirtilir, erkek dâhide bu nitelikler açık bir şekilde vurgulanır ve yüceltilir. Tam tersine bir kadının biyografisinin detayları, onun bir istisna olduğu fikrini belirtmek için kullanılır; bu detaylar sadece onun için geçerli olmaktadır ve bu kadını ilginç bir kişisel olay durumuna getirmektedir. Kadının sanatı onun bireysel ve ruhsal yapısının görsel kaydına indirgenmektedir." Dolayısıyla kadın sanatçıların imal ettikleri yapıtlar ve biyografiler arasında ruhsal bir bağ kurulmuştur. Sanat tarihçisi Vasari'nin erkek sanatçıların kahraman şekilde örneklendirildiği biyografileri ile ifade edilmesi, onların toplumdaki kültürü mümessil etmelerine yol açmıştır. Kadın yapıtlarının sana tarihi yazımı da erkekler eliyle denetlenmesi, kadın sanatçıların sanat tarihinde yer almasını aksatmıştır. Kadın toplumdaki var olma nedeninin yalnızca ondan beklenen hazırlanmış roller ve beklentileri yapmasıdır. Bu doğrultuda erkek etken kadın edilgen statüdedir. Nitekim toplumu oluşturan normlar erkek eliyle belirlenmektedir, kadın da bu yapıya adapte olmaktadır. Direk (2018), Normların toplumsal yaşamda bedenleri birbirinden ayırt eden ve bağdaştıran akışları, alışverişi sağlamakla kalmadığını, birtakım bedenleri özneleştirdiğini, diğerlerinin özne olmaktan çıkardığını ifade etmektedir (Direk, 2018: 210). Toplumun öznesi olamayan kadının imgesi de bu kaidelere göre ifade edilmiştir. Dolayısıyla kadının toplumda sanatta etkili bir kişi olması 20. yy'ın ilk yarısından feminizmin politik ve kültürel manada toplumda yer alması ile tesirini ortaya koymuştur.

3.3. Modernizmde Kadın İmgesi

Aydınlanma Dönemi'nin bilimseli akılcı ve hümanist yapısı ile beraber toplumlarda sanat, kültür ve siyasette çağdaş dönemin ortaya çıkışı başlamıştır. 19. yy endüstri devriminden etki gören Batı toplumunu, yeni sosyal ve ekonomik ilerlemelerin etkisi ile toplumsal yapının farklılığı da etkilemiştir. Avrupa'da İngiltere deniz ticareti ile beraber ekonomide Fransa ise kültür ve sanat alanında

etkin bir güce sahip olmuştur. Dolayısıyla Modernizm insanlık tarihi için önem arz eden bir dönemin başlangıcı kabul edilmektedir. Çoğu sanat akımını içeren çağdaş dönem 20. yy 'ın ortalarına dek etkisini devam ettirmiştir.20. yy'a damgasını vuran Modernleşme, 18. yy 'da başlayan bilim devrimini takip eden 19. yy'daki sanayi devriminin tesiriyle yeni sosyoekonomik yapıların meydana gelişi olarak ifade edilebilir. 20. yy 'da elektronik teknolojisi, atom fiziği, makineleşmiş üretim, otomobil ve uçağın imal edilmesi ve yaygın hale gelmesi gibi teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, Batının bütün ekonomik ve toplumsal yapısını değiştirmektedir. Batı modernizminin getirmiş olduğu toplumsal farklılık içinde sanat da kendinden önceki bütün anlatım tarzlarını reddetmiş ve çağdaş hayatın karışıklığını ve ciddi değişimini ifade edecek tarzlara yönelmiştir (Yüksel, 2001).

Çağdaşlaşmanın tesiri ile bilimsel okullarda resim sanatına da farklı bir seçenek arayan Empresyonistler; Rönesans'tan beri belli kalıpların dışına çıkmışlardır. İlk olarak Fransa'da ortaya çıkan bu akımda sanatçılar, tabiatı ve insanı algılama şekli ile tasvir etmişlerdir. Bunun en büyük tesiri fotoğrafın icadının etkisinde kalan sanatçıların bu yeni rasyonellikten etkilenmiş ve bunu resim çalışmalarında kullanmalarıdır. Akımın ana temsilcileri olan Claude Monet, Edgar Degas, Marry Cassatt ve Berthe Morisot'un yapıtlarında toplumun kültürel ve sosyal yapısını ele almışlardır. Bu açıdan İzlenimcilik akımının kadın mümessili seyirlik bir obje olmaktan daha çok dönemin kültürel ve sosyal kodlarına göre tasvir edilmişlerdir. Bu manada sanatçıların çoğu yapıtındaki nü kavramı değişmiştir. Edouard Manet'in Olyimpia'sı bu yapıtlardan en önemli olanıdır.

Rönesans ressamlarından Titian'ın Urbino Venüs'ü ile kıyaslandığında çağdaş toplumun farklılaşan toplumsal ve kültürel değerlerinin bir izi olarak ele alınabilir. Dolayısıyla sanat tarihinin ilk dönemlerinden beri devamlı farklılaşan kadın imgesinin kusursuz görüntüsü artık toplumun kültürel değerlerine göre şekillenmeye başlamıştır. Kadınların belli yerlerde (yatak odası, mutfak vb.) temsilinin erkek sanatçılar eliyle tasvir edilmesi kadınların toplumdaki statülerini ortaya koymuştur.

Griselda Pollock "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları" isimli makalesinde Edouard Manet'in iki tür grupsal kadın imgesini betimlediği Olympia ve Folies-

Bergere'de Bar isimli tablolarından örnekle açıklamıştır. Bu örneğinde; "Manet'in iki tür gruptan canlandırmış olduğu bir kadına Olympia'ya veya garson kıza hayali olarak sahip olması tavsiye edilebilir mi ki bundan yoksun olma duygusu yaşasın? Bir kadın olarak çağdaşlığı Clark'ın ifade ettiği şekilde tecrübe edebilir miydi?" şeklindedir (Antmen, 2012: 192). Dolayısıyla sanat tarihi süresince kadını çıplak olarak betimleyen erkek sanatçıların artık kadınların cinsiyetlerini mekanlaştırmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. Bununla birlikte Modernizmin getirmiş olduğu birtakım kültürel özgürlüklere karşın kadınların kendi temsiliyetlerini erkeklerin elinden alacağı politik ve sosyal şartlar gündemde yer almamıştır. Modern sanatın liderleri olarak ifade edilen isimlerin birçoğu erkek sanatçılar olmuştur. Bu durum kadın sanatçıların varlıklarının olmadığı manasını içermektedir. Kadınların kendilerini ve fikirlerini mümessil eden bir sanat akımının bulunmaması sanat tarihinde erkek hâkimiyetini güçlendirmiştir.

Kadın sanatçıların tabloları daha fazla onlara yöneltilen alanların betimlemelerinden meydana gelmiştir. 19. yy Fransa'sında empresyonist akımına katılan kadın sanatçılardan Mary Cassat ve Berthe Morisot'un araştırmaları ele alındığında, dönemim kadınlarının mekanları ve toplumdaki konumlarını yansıtan geçmişin en önemli sanat akımının içerisinde bulunduğu görülmüştür. İki kadın ressamın yaşam sürdüğü dönemde kültür, sanat ve eğlencenin yeni merkezi olan Paris; tüketim, para ve lüksün yeri haline gelmiştir. Bu açıdan çağdaş sanatta önem arz eden ilerlemeler yaşanmaktayken kadın imgesi lüks ve tüketim kültürü içinde yine erkeğin betimlemesi ile belli bir kimlikte sahne almıştır.

Griselda Pollock'un "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları" isimli çalışmasında sanat tarihçisi T. J. Clark'ın "Modern Yaşamın Ressamı" isimli yapıtında modernizm ortaya çıkışı ve Paris şehrinde şekil alan modernizmin araştırmasını ele almıştır. Gösteri ve tüketim dünyasındaki Paris'i empresyonist çağda erkek sanatçıların gerçekleştirilen yapıtlarında kadının toplum içindeki yerini ve imgesini ele almıştır. Clark gerçekleştirilen bu tablolarda kadının cinselliğinin yanında toplumsal grubu da değerlendirmiştir. Yapıtlarda erkek tüketiciler-izleyiciler için yapıldıkları imasının olduğunu ifade ederek feminizme göz kırpmaktadır ancak bu olayı kuramsal ve tarihsel çözümleme eşiğinin altında bırakmaktadır ve onun normal görünmesini

sağlamaktadır. Bu tabloların akabindeki toplumsal cinsiyete dayalı şartlar ayırmak istenirse, bu yapıtlar için bir kadın izleyici ve kadın üretici hayal edilmesi, yeterli olmaktadır şeklinde ifade edilmiştir.

Modernizmin içerisinde bulunan eğlence ve tüketim kültüründen kadın bedeni ve cinselliğin ticari bir alış veriş şeklinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Paris'in şehir merkezinde genelev sahneleri ve bu alanlarda erkek özgürlüğü egemenken kadınlar erkek sanatçılara bedenleri satarak çalışmışlardır. Fakat bu egemen olan erkek özgürlüğü kuşkusuz iktidarın toplumsal cinsiyet uygulamaları ve erkek-kadın eşitsizliğinden ileri gelmiştir. Bu eşit olmayan durum kadın ve erkek sanatçıların yapıtlarından neleri konu alacağını, kadının hangi alanlarda olacağını öngörmüştür. Empresyonist sanatçılar arasında bulunan Berthe Morisot ve Mary Cassatt'ın tabloları ele alındığında kamusal alan ve ev içerisinde kadının toplumsal kültürün meydana getirdiği alanda kusursuz eş, anne, kadına ilişkin mekanları görülmektedir. Yapıtlarında yalnızca mekanları değil aynı zamanda kadınların toplumsal konum farkını da tasvir etmişlerdir. Kadın sanatçılarının burjuva konumunda olan kadınların eğlence, tiyatro ve kamusal alanda bulunan yerlerde yapıtlar imal etmişlerdir (Yüksel, 2001).

Feminist sanat tarihçileri Mary Casat ve Berthe Morison'un yapıtlarını değerlendirdiklerinde kadının yer ile bağdaşan stereotipleri görmüşlerdir. Bu araştırmalar ele alındığında örneğin Beş Çayı ve Okuyan İki Kadın isimli tabloların, kadınların gündelik rutin yaşamlarının yerleri ile alakalı bilgi vermektedir. Bu doğrultuda günümüz feminist sanatı ele alındığında, belli alanlarda kadının temsil edilmesinin toplumda kadın ve erkeğin cinsiyet eşitsizliğini çözümlerken aynı zamanda toplumun meydana getirdiği kadınlık stereotiplerinden kurtulmak hedeflenmiştir. Yapıtlarında kadınların ev içi statülerine dikkat çekilse de devam eden sanat hayatları süresince toplum eliyle inşa edilen kadının evleri ile ilgili bilgilendirme yapmışlardır.



Görsel 3.2. Berthe Morison, Okuyan İki Kadın, 1869-70



Görsel 3.3. Mary Cassat, Beş Çayı,1880

Giselle Pollock "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları" isimli çalışmasında, Cassat'ın çalışmaları gençlikten başlayıp anneliğe ve yaşlılık senelerine dek uzanan dönemde dayatıldığı, benimsediği biçimi ile kadınlığın hatlarını çizmektedir. Morisot kendi kızının hayatından esinlenerek bilhassa kadınların kritik dönüm noktalarında

kadın öznelliğini işlemelerii le ilgi çeken yapıtlar üretmiştir. Dolayısıyla toplumda kabul gören kadın imgesinin temsilini tablolarına aktaran Cassat ve Morison kendi yaşamlarından kesitleri tasvir etmişlerdir.

İktidarlar kadınlığın toplumsal hali, cinselliğini ve psikolojik halinin inşasını devamlı üreterek düzenlemektedir ve tartışmaktadırlar. Bu süreç sosyo-kültürel ve sanat manasında geçerli kılınmıştır. Bir sanat yapıtı üretilmesinde tasvir edilen görüntünün tecrübesini keşfederken meydana gelen yeni resmin Cassat ve Morisot'un kadınlara haiz sosyal statülerinin resmetmekle kalmayarak, yarattıkları bu imgeler onların kendi dünyalarını yansıtmalarına yol açmışlardır. Kadınlar imal ettikleri yapıtlar üzerinde hiçbir zaman övülmemiştir. Bunun da ilerisinde kendinden emin erkek sanat tarihçileri eliyle kadın yapıtlarında psikolojik ve ideolojik okumalar gerçekleştirilmiştir.

3.4. Batı Sanatında Kadın İmgesi

İlk sanat yapıtlarından doğurganlık sembolü olan Ana Tanrıça-kadın imgesi, insan topluluklarının toprağa yerleşmesi ve ilk medeniyetlerin oluşması ile dönüşüme uğramıştır. Erkek tanrının yanında bir zaman varlığını devam ettiren Ana Tanrıça, zamanla ikincik bir figüre dönüşmektedir. Tek tanrılı dinlerin oluşması sonrasında kadın imgesi, tekrardan değerlendirilmiştir. İslamiyet ve Yahudilik'in figüratif tasvirlemeden uzak durmasına rağmen Hristiyanlığın görsel sanatları kendi öğretisini yaymak için kullanması sebebiyle esas olarak iki kadın imgesi meydana gelmiştir (Aydoğan ve Müge, 2006).

İdeal, kutsal anne Meryem Ana ve tövbekar Maria Magdalena. Ortaçağ Avrupa'sının üst grubuna haiz kadınları, Meryem Ana imgesinin izinde tasvirlenmişlerdir. Çıplaklık, günahkârlıkla aynı görülmüş ve çıplak kadın imgesi, cehennemde cezalandırılanları simgelemiştir. Avrupa'nın kültürel ve ekonomik yapısını farklılaştıran Rönesans döneminde, Hümanizm felsefesinin tesiri ile kadın imgesinin zenginleştiği görülmektedir. Burjuva ve aristokrat kadın imgeleri, "seçkinliği ve ayrıcalıklı olmayı" yansıtırken, mitolojik hikayelerin resmedildiği resimlerdeki çıplak kadın imgeleri, hayatın güzelliği ile beraber, "bedenin günaha çağrısını" ifade etmektedir.

Kadın imgesinin bu sınırlı ifade şekilleri, Caravaggio gibi istisnai sanatçıların haricinde, 19. yy.'a dek sürmektedir. Barok dönemin ve gerçekçiliğin en önemli sanatçılarından Caravaggio, döneminin toplumsal adaletsizliklerini vurguladığı yapıtlarında, Meryem Ana ve Maria Magdalena'yı fakir İtalyan kadınlarını model alarak tasvir etmiştir. Romantik dönemde, Oryantalizm'in etkisiyle, egzotik, cinsel obje olarak Doğu kadını Batı resim sanatına girmektedir.



Görsel 3.4.: J. A. D. Ingres, "Madame Moitessier" (1856), tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra)



Görsel 3.5. J. F. Millet, "Başak Toplayan Kadınlar" (1857), tuval üzerine yağlıboya, 83,5 x 110 cm, Orsay Müzesi, Paris

Sanayi devriminin 19. yy'da yaşanması ile birlikte işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yükselen Gerçekçilik akımının sanatçıları, çalışan alt sınıf kadınlarının gerçekçi tasvirlerini yapmıştır. 20. yy.'a dek, üst toplumsal grubun kadınları edilgen statülerde, alt sınıfların kadınları ise çalışırken tasvir edilmişlerdir. Ingres'in Madame Moitessier resmindeki gibi üst sınıfın beyaz tenli, şişman kadınları, zengin iç mekânlar veya manzara içinde, konformizmi sembol eden pozlarıyla, ailelerinin erkek fertlerinin sahip olduğu her çeşit gücü yansıtırken, çalışırken betimlenen alt sınıfa ait kadın imgeleri, Millet'in "Başak Toplayan Kadınlar" resmindeki gibi çalışmanın bu sınıfın kadınlarının işlevi olduğunu göstermektedir. Endüstrileşmenin getirdiği makineleşme, sanatsal üretimi de farklılaştırmıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla resim sanatının birinci görevi olarak görülen gerçeği kopyalama görevi önemsiz hale gelir ve sanatçılar yeni görme şekilleri geliştirmek mecburiyetinde kalmaktadırlar (Aydoğan ve Müge, 2006).

3.5. Batı Resminde "Doğu" İmgesi

Oryantalizm terimi Batı dilinde güneşin doğduğu yer manasına gelen Orient sözcüğünden gelmektedir. 19. yy. ortalarında Fransız yazar Teophile Gautier'nin yazılarında Doğu coğrafyalarını konu edinen bir resim çeşidini kavramsal hale

getirmek adına kullanılan Oryantalizm. giderek Batın'nın Kuzey Afrika kıyılarında Orta Asya steplerine bütün Osmanlı İmparatorluğu topraklarını zamanla Hindistan yarımadasını içerisine alan İslam dünyası karşısındaki öğretileri ifade eden genel bir terim olarak kabul edilmiştir (Germaner, İnankur, 1989: 9).

Oryantalizm, Doğu insanlarının dinlerini, tarihlerini ve kültürlerini ele alan Batı kökenli ve Batı merkezli çalışma alanlarının bütünün içermektedir (Çırakman, 2003: 119). Edward Said 1978 senesinde yayımlanan eserinde oryantalizmi, Batı'nın kendi kimliğini belirtmesinin kendisini tanımlayıp fiilini meşru hale getirmesinin ideolojik, dolaylı ve kültürel yolu olarak ifade etmiştir (Uluç ve Soydan, 2007: 37).

Kendini ifade etmek için ötekine duyulan gereksinimi, insanlık geçmişi kadar eski bir olaydır. Yalnızca Batılı bir aklın eğilimi olduğunu savunmak da mümkün değildir. Yaşamı rasyonalize etme gayreti olarak da algılanabilecek bu durum Batı'da giderek sistemli duruma oturmuş ve Doğu ile Batı arasında gerilimli bir bağlantının meydana gelmesine yol açmıştır. Bu iki dünyada her zaman mevcut olan kültürel alışverişi politik ihtilaflar ve savaşlar kadar ticari ilişkiler de köklemiş, "öteki" çevresinde meydana getirilen mitler, edebi yapıtlara olduğu kadar ressamların eserlerine de konu olmuştur. 72. Venedik dükü Giovanni Mocenigo ressam Gentile Bellini'yi Fatih'in tablosunu yapmak için İstanbul'a göndermiş, Costanza De Ferrara 1481 yılında Fatih'in madalyonunu yapmış ve Titian ise 1530 senesinde Kapitülasyonlar olarak bilinen Osmanlı-Fransız ittifakını başlatan Kanuni Sultan ile I. François'in portrelerini boyamıştır. Rembrandt ve Hans Holbein'in yapıtlarında da Doğu'ya dair imgeler vardır. 1558 senesinde gerçekleştirilmiş Melchior Lorich'e haiz olduğu ifade edilen çizimlerde bir haremde müzik yapan ve dans eden bir kadın resmedilmektedir (Denny, 1983: 271).

Batı ve Duğu sanatında geçmişten bu yana yabancı kültürlerle haiz olumsuz, kötü, komik veya çirkin imgelere tesadüf etmek de mümkün olmaktadır. Fakat Denny, Batılı sanatçılar için Doğu imgesinin çeşitli kültürlere gösterilen önyargılardan daha karışık nedenlere bağlı olabileceğini belirtmektedir (Denny, 1983: 266).

Oryantalist sanat çerçevesine giren yapıtlardaki cinsiyetçi, ırkçı ve kültürel önyargıları kapsayan imgeler 19. yy itibariyle sömürgeci söylemin bir parçası durumunu almıştır. Ancak Oryantalizm yalnızca Doğu üzerine bir söylem şeklinde algılanmamalıdır. Esas tuzak Doğu diye başka bir mekan üzerine bir söylemin oluşmuş olması durumdur. Foucault bir yaklaşım ile Oryantalist kurguyu bilgi-iktidar ilişkisi üstüne kurulmuş bir aygıt olarak inceleyen Said, Doğu'nun ve Doğulu'nun bilgisini üretmeden Batının sömürgeci emperyalist bir kuvvete dönüşemeyeceğini savunmaktadır. Diğer bir taraftan bu bilgi emperyalist gelişmenin sağladığı imkanlarla toplumsal anlamda yineleyerek türetilmiştir. İktisadi, edebi, akademik, ahlaki gibi kurumlar vasıtasıyla meydana getirilen söylemde Doğu farklı bir mekan olarak gösterilmiştir. Bu söylemde farklı olanı belirleyerek kendinin tersi olan bir öteki türeten Batı, yer aldığı merkezi statünün üstünü kapatarak kendini evrensel bir bilgi öznesi kabul etmiştir. Bu şekilde bir bilgi toplumsal tabakalara geçerek bir boşluğu doldurduktan ve yansızlığı netleştirdikten sonra söylemsel mekana da egemen olmuştur (Keyman, 1999: 31-33). Dolayısıyla Doğu ile alakalı verilen bilgiler, edinilen tavırlar ve yapılan benzetmeler bir hükmetme biçimi, üstünlük sürdürme yöntemi ve Doğu üzerinde otorite oluşturma gayreti olarak değerlendirilmektedir (Said, 1998: 14).

Doğu çevresinde meydana getirilen bütün basmakalıplar, Batı'nın Kuzey Afrika ve Ortadoğu topraklarına ilişkin sömürgeci fiillerini haklı bulup meşrulaştırma gayretinin vasıtaları olarak görülebilir (Güçsav, 2012: 12). Diğer yandan oryantalist sanatçıların bu felsefenin taşıyıcılığını bilinçli olarak gerçekleştirdiklerini ifade etmek daima mümkün değildir. Batının üretmiş olduğu bilginin evrensel bir bilgi olduğu ön kabulü ile kendilerini merkezi bir alana statülendiren sanatçılar için Doğu farklıdır ve haliyle ötekidir.

Doğulu bir dekor içerisinde ve Doğu usulü kostümleri ile egzotik olanı mümessil eden harem kadınının şekilsel kökenleri Batılı Nü resim ananesindeki Venüs mümessillerine bağlanmaktadır. Aslında Roma mitolojisindeki güzellik ve aşk tanrıçası Venüs, Erken Rönesans itibariyle Batı resmine konu olmuştur. Giorgione'nin Uyuyan Venüs adlı yapıtı sonrasında genellikle resim düzlemine benzer bir döşek üzerinde tembelce uzanan Nü figürlerin farklı şekilleri üretilmiştir.

Dönemin güzellik anlayışına elverişli şekilde tasvir edilen bu kadınlar zengin kumaş kıvrımları arasında uzanırlarken bir elleri başlarının arkasına uzanmış diğer elleri ise cinsel uzuvlarını kapatacak şekilde konumlanmıştır. Çoğunlukla yüzleri izleyiciye dönük olan bu kadınlar izlendiklerinin bilincindedirler. Bazı zamanlar dayandıkları yüksek yastıklar, bazı zaman da başlarının arkasına giden kolları sebebiyle bedenleri hafifçe yukarıya kalkarak resim düzleminde diyagonal bir hareket yaratmaktadırlar. Genellikle iç mekanda tasvir edilseler bile arka plandaki bir pencere, kemer veya kapı gibi bir aralıktan görünen tabiat manzarası espası ufuk çizgisinde kadar uzatmaktadır. Bu resimlerde Venüs'e ara sıra Cupid, Ares, Satir eşlik etmekte, ara sıra da hepsi bir arada tasvir edilmektedir. Velazquez, Titian, Rubens, Cabanel, Goya ve Manet gibi belirli sanatçıların da yardımı ile asırlardır içinde meydana gelen bu Venüs şablonu, çıplaklığın ayıp ve günah görüldüğü erkek hakim Batı kültüründe Nü betimlere toplumsal bir meşruluk edindirmiştir. Erkek izleyiciler için erkek sanatçılar eliyle yapılan Venüs tasvirleri yakın çağa kadar hayatın içerisindeki çıplaktan farklı olarak statülendirilmiştir.

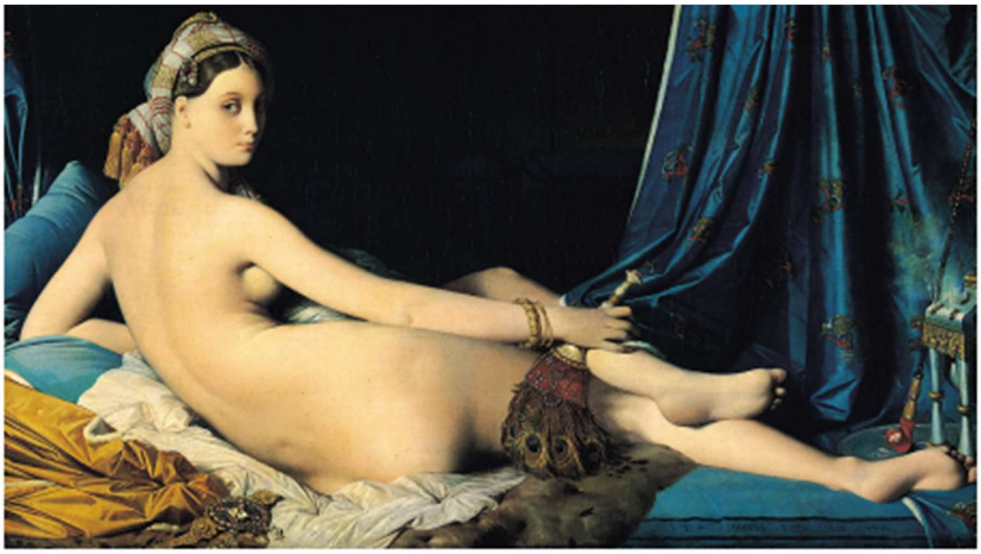
19. yy itibariyle Venüs şablonu Oryantalist anane tarafından devralınmıştır. Aslında Batı kültüründe asırlardır içerisinde oldukça iyi ifade edilmiş olan bu şablon, Doğu'yu tensel şehvet düşkünü olarak göstermek için oldukça elverişlidir. 19. yy'da sömürgeci niyetlerle Doğu'ya eğilimlenen Batı eylemini meşru hale getirmek ve haklı çıkarmak adına edebiyat ve bilimi olabildiğince resim sanatını da araçsal hale getirmiş ve meydana getirdiği öteki söyleminin toplumsal yapının bütün tabakalarına geçmesine sağlamıştır. Oryantalist resimlerde kılıç ve kanla sembol edilen Doğu, despotik ve barbar bir toplum olarak Batı'nın fethetmesi ve medeniyet götürmesi gerekli olan bir mekan olarak gösterilmiştir.

Doğu-İslam coğrafyasının sömürgeleştirilme evresinde haremin kalın duvarları arasında yaşam süren veya peçenin ardında saklanan kadın, Batılı erkek özne için daima sırrını korumuştur. Doğulu kadının bu görünmezliği ve ulaşılmazlığı fethettiği toprağı denetleme ve ona egemen olma isteğinde olan sömürgeci öznenin merakının fanteziye dönmesine yol açmıştır. Bu durum bilinçdışının devreye alındığı karışık bir sürece işaret etmekle beraber, Denny'nin Egzotik Oryantalizm başlığı altında incelediği yapıtların arka planına açıklık sağlamaktadır. Odalık teması işlenen

oryantalist yapıtlarda cinsel obje statüsüne konulan kadınlar, sınırsız bir dişilik ve şehvet sunmaktadırlar ve egemenlik altına alınmaya istekli görünmektedirler. Doğu ile alakalı bu cinsel imgelem Batı'nın sömürgeci menfaat ve istekleri ile bağlantılıdır. Bu resimlerde sefil, basit ve boyun eğen olarak gösterilen kadınlar, içerisinde yaşamış oldukları İslam coğrafyasını da sembolize etmektedirler. Bu nedenle harem konusunu ele alan resimlerde kendini yönetmekten yoksun olan Doğu'yu fethederek egemenlik altına alma ve idare etme isteğinin meşruiyeti, örtülü bir biçimde belirtilmektedir.

19. yy'ın ilk senelerinde Gros ve Girodet'nin Napolyon için yaptıkları savaş resimleri ile başlayan Fransa'daki Doğu ilgisi, kısa zamanda romantizmin tesiri ile Oryantalizm modasına dönmüştür. Bu evrede yapılan resimler imgeseldir, sanatçılar Doğu'ya gerçekleştirilen gezilerde çekilen fotoğraflardan esinlenerek Fransa'da buldukları egzotik eşyalar ile yarattıkları kompozisyonları lokal renkler kullanarak boyamışlardır. Boningyon ve Ingres gibi önemli ustalar esasen Doğu'ya hiç gitmemişlerdir.

Oryantalist sanatçıların en önemli ilham ve bilgi kaynağı yazınsal ederler ve seyahat anılarıdır. Delacroix Doğu'ya sadece bir defa kısa bir gezide bulunmuştur. Sanatçı Sakız Adası Katliamı ve Sardanapalus'ın Ölümü isimli yapıtlarını Fas seyahati öncesinde yapmıştır. 19. yy'ın ikinci yarısında gizemli Doğu fikri artık sanatçılara egzotik resimler boyamak için bahane yaratmaya başlamıştır (Needham, 1982: 339).



Görsel 3.6. Jean Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, tüyb. 162x91 cm.

Jean Dominique sanat hayatı süresince Doğu ile alakalı birçok yapıt üretmiştir. Doğu ile ilgili bilgileri Avrupa edebiyatının efsanevi anlatımları ve Lady Mary Montagu'nun 1763'de yayımlanan mektuplarının da içerisinde bulunduğu gezi notlarına dayanmaktadır (Güçsav, 2012: 62). 1814 yılında sanatçının boyamış olduğu Büyük Odalık adlı yapıtta resim düzlemine benzer şekilde konumlandırılmış bir yatak üzerinde uzanan bir Nü tasvir edilmiştir. Fotoğrafın hemen hemen bütününü kaplayan bu çıplak kadın arkadan gösterilmesine karşın yüzünü izleyiciye çevirmiştir. Sol dirseğinden destek alarak arkasında duran büyük yastığa dayanmak suretiyle gövdesini yukarıya doğru kaldırıp, yatay pozisyonda diyagonal bir hattın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sağ elinde tavus kuşu tüyünden yapılan bir yelpaze bulunmaktadır. Ayakucunda bulunan gümüş tepsinin üstünde uzun saplı bir pipo ve buhurdanlık vardır. Buhurdanlıktan çıkan duman odada bir tütsünün yakıldığını ifade etmektedir. Genç kadının muhtemelen resim vaktinden biraz ince üzerinden çıkarıp yatağın üzerine bırakmış olduğu kıyafetler ile kürkün bir bölümü görülmektedir. Kumaş yığının içinde değerli taşlar ile süslü bir altın kemer dikkat çekmektedir. Sağ taraftan kadraja giren mavi renkli ağır perdenin ucunu sağ eli ile zarifçe kavramış olan kadının izleyiciye dönen bakışları bu mahrem anın biraz sonra biteceğini ima etmektedir. Bütün tenselliğine karşın oldukça zarif görüntüsü olan figürün başındaki

değerli taşlar ile süslenmiş türbanı ve çevresindeki Doğulu objeler, eseri oryantalist bütünün içerisinde almaktadır. Halbuki Ingres'ın yapıtı şekilsel olarak uzanan Venüs ananesini izlemektedir. Sanatçı Velazquez'in Aynalı Venüs'ündeki gibi modelini sırtından göstermek amacıyla izleyici ile arasına bir mesafe koymuştur. Diğer taraftan Ingres figürün anatomisini olabildiğince güçleşmiştir. Modelin büyük bir yay çizen sırtı normalden fazla uzundur, boyun hiç kasılmadan başın o şekilde büyük bir açı ile evrilmesi ise olanaksızdır. Sağ kol sol kola kıyasla fazlaca uzundur. Diğerinden daha uzun olan sol bacağın kalça ile birleşmesi de olanak dahilinde değildir. Yine çıplağın yüzünde ya da bedeninde zorluk yaşadığını gösteren bir ibarede yoktur. Bütün bu ayrıntılar onun yalnızca tenden ibaret olduğunu, bedeninde hiç kemik olmadığını düşündürmektedir.



Görsel 3.7. Jean Auguste Dominique Ingres, Köle ve Odalık, 1842, tüyb, 76x105cm

Ingres 1842 yılı Köle ve Odalık isimli yapıtında uzanan Venüs ananesini Doğulu "öteki" olarak çağdaş bir kurama taşımıştır. Görselin ön planında soldan sağa doğru bir diyagonal ortaya çıkaracak biçimde uzanan çıplak kadın figürünün Giorgione ve Tiziano'nun Venüs figürleri ile bağları oldukça açık görünmektedir. Fakat "Büyük Odalık"tan hemen hemen 28 sene sonra yapıldığı bu yapıtta odalığın çıplaklığını açık olarak sunmayı tercih etmiştir. Genç kadının beyaz teni ve kızıl

saçları onun Batılı olduğunu göstermektedir. Biraz arkada oturmuş müzik altı çalan kadın ve ahşap korkulukların arkasında ayakta duran siyahi erkek figürünün giysileri mekanın bir harem olduğu göstermekte iken ön plana çıkarılan nargile, biraz arkada sağ tarafta yer alan ibrik ve Türk halıları bu düşünceyi destekler niteliktedir. Kırmızı sütunun arkasından ufuk çizgisine yönelik uzanan dış alandaki atmosferik etkiler Ortadoğu'nun çöl ikliminden hariç Kuzey ülkelerinin ışığını aktarmaktadır. Bahçedeki havuzun etrafında tasvirlenmiş figürlerin mutlu dinamizmi ise iç mekandaki mahrem sessizlikle zıtlık yaratmaktadır. İkili zıtlıkların biçimlendirildiği bu kurgusal gerçekliğin esasen Ingres'ın fantezi dünyasının bir ürünü olduğu söylenebilir. Bu şekilde Batılı erkek öznenin oluşturduğu erotik fanteziler, uzaktaki gizemli Doğu imgesi üstüne giydirilerek meşru hale getirilmiştir.



Görsel 3.8. Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862, tüyb, çap:108cm

Ingres'in Türk Hamamı (1862) isimli yapıtı hemen hemen bir buçuk asır önce eşi Fransa'nın İstanbul Büyükelçisi olan Lady Mary Wortley Montagu'nun yazmış olduğu bir mektupta betimlediği hamam sahnesinden esinlenerek gerçekleştirdiği ifade edilmektedir. Resmin ön planında hafif sol tarafta tasvir edilmiş olan türbanlı figürü, sanatçı daha önce "Valpinçonlu Yıkanan" (1808) isimli yapıtında da kullanmıştır. İzleyiciye arkası dönük olduğu halde yere bağdaş kurarak oturmuş olan bu kadın ud çalmaktadır. Kompozisyonun içerisine sıkıştırılmış yirmi yedi tane kadın

figürünün çıplak olması ve geriye doğru gittikçe atmosferin buğulu bir görüntüye sahip olması, sol taraftan kadraja giren havuz ve karşı duvardaki nişin içerisinde oturtulmuş çini vazo gibi ayrıntılar, mekanın Türk hamamı olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan bembeyaz tenleri, iri göğüsleri ve dolgun vücutları ile erotik pozlar veren bu kadınların birçoğu Ingres'ın öteki resimlerinden derlenmiştir. Bir eğlence anı tasvir edilmesine karşın huzurlu olmayan bir durgunluk resmin bütün atmosferine yayılmıştır. Richard Leppert, resmin ne Türk hamamı, ne Türk kültürü ne de Türk tarihi ile bir alakası olmadığını belirtmektedir. Leppert'e göre Ingres'ın Türk Hamamı isimli yapıtı Ortadoğu'yu yüksek yasak cinsellik ve ilkellik ile bağdaştırıp oryantalizmin kaynağı olarak göstermeye çalışan tüm o Batı fantezilerinin birleştiği bir olaydır (Leppert, 2009: 314).

1820 yılları itibariyle oryantalist kapsamlı konularla alakadar olmaya başlayan Eugene Delacroix'in Batı'daki yazınsal ve görsel tasvirlerden bilhassa da Ingres'ın 1819 Salonu'nda gösterilen Büyük Odalık isimli yapıtından etki gördüğü ifade edilmektedir. Bu sergiden kısa zaman sonra yapmış olduğu bir desen ile Büyük Odalık arasındaki benzerlik oldukça açık bir şekilde görülmektedir. İki yapıtta da arkası dönük modelin başı izleyiciye dönük ve yatağın üstüne uzanan bacakları ise çapraz bir halde yansıtılmıştır. Fakat Delacroix'nın uzanan figürü daha gerçekçi tasvir edilmiştir.

Delocroix sanat hayatı süresince beş tane odalık resim yapmıştır. Bu resimlerden dört tanesi uzanan Venüs ananesine elverişli olarak resim düzlemine paralel veya hafifçe diyagonal bir hat yaratacak biçimde bir yatak veya döşek üzerinde uzanan Nü tasvirleridir. Ressamın kadraja koymuş olduğu birkaç Doğulu obje haricinde bu tasvirleri erotik Venüs imgelerinden ayırt etmek mümkün değildir. Yalnızca 1857 yılında son Odalık resminde yarı giyinmiş olan figür bir divanda oturur haldedir. Fakat Delacroix'in egzotik Doğu ile alakalı en bilindik yapıtı, Cezayirli Kadınlar'dır. 1832 yılında Kuzey Afrika gezisinden iki sene sonrasında boyadığı resim 1834 Salonu'nda gösterilen ve belgesel bir rasyonellik duygusuna sahip olduğundan büyük bir ilgi görmüştür. Ressam Cezayir'de iken iki gün ziyaret etme avantajı yakaladığı bir haremde yüzlerce eskiz gerçekleştirmiştir. Delacroix'in "Cezayirli Kadınları"ı kurgularken bu eskizlerden faydalandığı ifade edilmektedir.

Güçsav, sanatkarın gerçekleştirdiği eskizleri oldukça değiştirmiş olsa bile detayların belgesel doğruluğunu korumaya önem verdiğini ifade etmektedir (Güçsav, 2012: 90).



Görsel 3.9. Eugene Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834, tüyb. 180x229cm

Resimde iç mekanda dört kadın figürünün tasvir ettiği ayrıntılı harem sahnesi bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda bulunan üç figür, farklı yönlerden poz veren tek bir model izlenimi yaratacak kadar benzerlik göstermektedir. Ayakta resmedilen tek figür ise kadrajın sağında bulunan siyahi hizmetçidir. Arkada görülen hareket halindeki kadın, mekanın dışına çıkılıyor izlenimi vermektedir. Siyahi kadının üzerinde bulunan kıyafetler, diğer figürlerin kıyafetlerine oranla daha sade bir görünümdedir. Yanında ve biraz gerisinde yerde oturan genç kadın ise, başına arkadan siyah bir eşarp bağlamış, kulağının üzerine de pembe bir gül yerleştirmiştir. Beyaz ve uzun gömleğinin üstüne pembe bir yelek geçirmiş, altına ise altın sırmalar ile işlenen yeşil bir şalvar giymiştir. Profilden betimlemesi yapılan bu figür yere doğru bakmakta ve elinde nargilenin sapını tutmaktadır. Onun hemen sağında, kompozisyonun merkezinde, rahat bir tavır takınan, oturan kadın ise cepheden betimlenmiştir. Başını sağa hafifçe çeviren kadının başında siyah eşarp bulunmaktadır. Fakat boyuna açık turuncu renge sahip bir fular bağlamıştır. Şeffaf organze bluzunun üzerinde işlemeli bir yelek bulunmakta, göğsünü birkaç sıralı

gerdanlık doldurmaktadır. Ağır desenli kumaştan yapılan mavi desenli şalvarı ve üzerine doladığı çizgili eteği bulunmaktadır. Aralarında sohbet halinde olan bu kadınların önünde bir nargile, içerisinde nargile kömürü bulunan bir küçük sepet ve iki farklı çarık terlik mevcuttur. Resmin sol tarafında yerde uzanan kadın figürünün duruşu ise Venüs betimlemelerini anımsatmaktadır. Ön planda olan ve diğerlerinden daha ayrı konuma yerleştirilen bu figürün üzerinde bulunan gösterişli kıyafetler haremdeki mertebesinin diğerlerinden daha yüksek olduğu izlenimi vermektedir. Bakışlarını izleyiciye yöneltmiş olan bu genç kadın da diğerleri gibi başına siyah bir eşarp bağlamıştır. Fakat onun kullandığı eşarp diğerlerinden farklı olarak altın yaldızlı süslemelere sahiptir. Boynunda dört sıra inci kolye ve kulağında iri küpeler bulunmaktadır. Beyaz gömleğinin üstüne altın yaldızlarla süslü turuncu ceket giymiş, yeşil şalvarın üzerine ise altın yaldızlı şeritleri olan bordo bir kumaş geçirmiştir. Ayağında kırmızı çarık bir terlik, sağ bileğinde ise bir halhal vardır. Oda içine yayılan egzotik nesneler ve birbirine oldukça yakın konumlanmış kadınlar, hemen hemen kadrajın hepsinin doldurmuştur. Sanatçı, odanın yan duvarını kadrajın solunda bir diyagonal yaratacak biçimde konumlandırmış fakat figürlerin az gerisinde sağ taraftan kadraja dahil olan perde ile köşenin görünümünü önlemiştir. Temelinde seramik karolar üstünde farklı halı ve kilimler ile renkli işlemeli minder ve yastıklar yer almaktadır. Tavana uzanan seramik karolarla kaplı olan yan duvarda bir gömme dolap yer almaktadır. Dolabın aralık kapağından rafların üstünde cam eşyalar olduğu görülebilmektedir. Üzerindeki nişi içinde de yine cam eşyalar bulunmaktadır. Nişin sol tarafında yüksek bir yere eğilimli bir aynı bulunmaktadır. Aynanın gösterişli çerçevesi, kalabalık olan bu alanda Batıyı çağrıştıran tek ayrıntıdır. Kadrajın sol üst köşesindeki girintiden mekana sızan ışık, burada küçük bir pencere olduğuna dair düşünce bırakmaktadır. Pencerenin bu derece yüksekliği loş olan bu mekana yoğun bir kapalılık hissi vermektedir ve haremin çağrıştırdığı mahremiyet hissini kuvvetlendirmektedir.

Güçsav (2012)' ye göre, "Cezayirli Kadınlar" sergilendiğinde o zamana kadar Avrupalılar için sır bir yer olan harem, inandırıcı bir betim olarak görülmektedir (Güçsav, 2012: 93). Sebebi ise, figürlerin üstündeki kostümlerin ve odada yer alan nesnelerin, mekanın mimari özelliklerinin detaylı şekilde tasvir edilmesidir. Diğer

taraftan sanatçının resme vermiş olduğu "Cezayirli Kadınlar" adı etnografik kapsama işaret etmekte iken harem yerine daire (appartement) ifadesini kullanması, farklı bir okuma istemini düşündürmektedir. Fakat Güçsav, "Cezayirli Kadınlar"ın birer tanıklık resmi olduğunun düşünülmesine mani olan birkaç konuyu ifade etmektedir. Sonuçta Delacroix misafir olduğu haremde yabancı biridir. Bundan dolayı ait olmadığı bu alandaki günlük işleyişe tanıklık etme olasılığı çok azdır. Ayrıca kendisine poz veren kadınların İslami kuralların katı biçimde uygulandığı bir coğrafyada Müslüman ananelerine aykırı bir hal içerisinde olmaları sebebiyle üzerlerinde baskı hissetmeleri olasıdır. Kuzey Afrika gemisine resmi heyet ile dahil olan Delacroix'in Fransa'nın emperyal niyetleri ile alakalı bir tenkitsel tutum içerisinde olmadığı görülmektedir. Bu gezi sırasında karşı karşıaya kaldığı Doğu'nun gerçekliğinden ne derece etkilendiğini gösterse de Delacroix'in içerisinde yer aldığı ve kendini şekillendiren Fransız kültüründen bağımsız şekilde Doğu'ya bakma olasılığı düşüktür. Bu ihtilaflı konular "Cezayirli Kadınlar"ın nesnelliğini göreceli duruma getirmektedir.

Netice olarak Delacroix, belgesel görünüme sahip bu yapıtı vasıtasıyla Avrupalı izleyicilerin zihinlerinde yer eden Doğu imajının gerçek bir görünümünü sunmaktadır (Güçsav, 2012: 97-98). Gerçekçilik akımının gelişmesiyle beraber Oryantalizm tekrardan canlanmış ve Doğu'ya giden sanatçılar, gittikleri alanlarda uzun zaman geçirmeye başlamışlardır. Bu mekanlarda yapmış oldukları sayısız taslağın yanında belleklerini desteklemek için fotoğraflardan da faydalanmışlardır. Sebebi kısmen Paris salonlarında kabul görebilmek için mimari eserler ve insan figürlerinin gerçeğe uygun betimlenmesi yönündeki bilimsel meyildir (Needham, 1982: 339).

19. yy'da Fransa'nın başarılı ve en tanınmış ressamlarından birisi olan Jean Leon Gerome 1856-1880 senelerinde bir çok kez Orta Doğu'ya gitmiş, Suriye, Filistin, Kahire, Sina ve İstanbul'da pek çok taslak çizmiş, fotoğraflar çekmiş ve otantik nesneler elde etmiştir. Ressam, Fransa'daki atölyesinde bu malzemelerden hareketle yapıtları ortaya koymuştur. Gerome'un sayısı beş yüz elliyi bulan eserlerinin üçte ikisi oryantal konuları barındırmaktadır. Siyah-beyaz fotoğraf teknolojisinin yeni gelişmekte olduğu bu çağda sanatçının fotoğraf bazlı yapıtları,

gerçeklik yanılsamasını kuvvetlendirmiş, kullandığı anlı renkler fotoğrafla rekabet etmesini kolay hale getirmiştir (Leppert, 2002: 318).

Jean Leon Gerome, 1867 senesinde yapmış olduğu "Köle Pazarı" isimli yapıtında;



Görsel 3.10. Jean Leon Gerome, Köle Pazarı, 1867, tüyb. 63.5 x 84.8 cm

Orta Doğu'da bir alışveriş gerçeğini resmetmektedir. Yapıtın merkezinde ayakta duran çıplak kadının beyaz teni onun Batılı olduğunu göstermektedir. Arkasında yer alan erkek figürün elindeki beyaz giysi genç kadının bakire olduğu düşündürmektedir. Başını sola eğmiş olan bu kadının edilgen hali, altın yaldızlarla süslü yeşil bir kostüm giyen Doğulu erkeğin dişlerini muayene etmek için dudaklarına uzanan elinden rahatsız olmadığın ifade etmektedir. Mekanda yer alan diğer figürlerin hepsi giyinmiş vaziyettedir. Fakat bedenlerini büyük bir bölümünü kapatan giysilerin müsaade ettiği oranda görünen koyu tenleri, Batılı izleyiciye

onların "ötekiler" olduğunu düşündürmektedir. Köle pazarı bir konu, içerisinde ahlaki iletiler barındırması ile beraber kompozisyondaki erotik çağrışımlar resmin ikili okumalara açık bir kurgu olduğu ifade etmektedir. Bu resimlerde öte taraftan Doğulu erkekler miskin ve tembel olarak ifade edilirken öte yandan da Ortadoğu, Batılı erkek izleyicinin fantezilerini süsleyen bir hayal diyarı şeklinde resmedilmektedir. Leppert (2002)'ye göre sebebi erkeksi siyasal egemenliklerden meydana gelen Batılı benliğin kültürel üstünlüğünü ilan ve kanıtlama gayretidir (Leppert, 2002: 356).

19. yy'ın sonlarında Oryantalist resimler çizilmeyi sürdürse de eleştirmenler, birbirinin kopyası gibi duran bir resimsellik ve tekrarlardan yakınmışlardır. Rosenthall, 1893 yılında Fransa Oryantalist Ressamlar Derneği'nin oluşturulmasını, sadece bilimsel bir tarz olarak hayat bulan Oryantalizm'in sonunun gelmesi şeklinde değerlendirmektedir (Needham, 1982: 340).

19. yy süresince Oryantalist bir alakayla Doğu'ya yönelmiş olan Batı, iki boyutlu ve şemasal özellikler arz eden Doğu ve İslam sanatını tarihi Rönesans'a uzanan natüralist geleneğin içerisinde algılamayı tercih etmiş ve perspektifinden mahrum olduğu için ilkel ve geri olarak nitelendirmiştir (Azman, 2012: 188-189). Fakat 19. yy'ın ortalarından itibaren Avrupalı sanatçıların ilgisi, egzotik Doğu'dan Doğu sanatına doğru yönelmiştir. Bu çağda Doğulu objeler gerçekçi oryantalistlerin yapmış olduğu gibi sözde Doğulu dekorun bir parçası olarak kullanılsa da Doğu sanatının biçimsel imgeleri yeni benzetme şekilleri oluşturmakta kullanılmıştır (Güçsav, 2012:160).

Claude Monet, Eduard Manet, Alfred Sisley, Camille Pissaro gibi izlenimci sanatçılar geçmiş sanatçılar gibi Doğu'nun büyüsü ile alakadar olmamışlardır. Katı ve sığ gördükleri gerçekçi biçimden uzaklaşarak modern şehir hayatı ve doğayı en basit ve çekici hali ile resmedebilme gayreti, onları Oryantalizmin uzağına götürmüştür. Doğu'ya duymuş oldukları ilgi ise bazı istisnalar haricinde Delacroix'e duymuş olduklarını ilginin önüne geçememiştir (Lemaire, 2001: 256). El sanatları, Japon sanatı ve bilhassa da Japon baskılarının benzersiz güzelliği ve inceliği karşısında şaşırmışlar ve gittikçe büyüyen Japon çılgınlığı Japonizm isminde bir

sanatsal hareketin başlangıcına neden olmuştur. Çağdaş dönemin ilk ustaları Japon sanatını tecrübe ederken onun mantığını ve prensiplerinin anlamaya çabalamışlar, imgesel olarak ifade edilen ve bazen basit bir şekilde yok olan perspektif ile temsil şeklini esnetebileceklerinin farkına varmışlardır (Lemaire, 2001: 282). Pasifik kültürüne ilişkin ilgi ise zamanla "köklere dönme" ve daha çok doğal hayat isteğine dönmüştür.

Doğu'nun Müslüman toplumları da modern sanatın kaynakları içerisinde yer almaktadır. Natüralist ifade geleneğinden ıraklaşmak arzusunda olan Batılı ressamlara yüzey sorunlarını aşma hususunda Doğu resminin şematizmi yardımcı olmuş ve ön görünüşe bağlı akademik perspektiften vazgeçilmesi devrim kapsamında neticeler ortaya çıkarmıştır (Azman, 2012: 188-189).

Fovların ünlü üyesi olan Henry Matisse, çoğu çağdaş sanatçı ile Doğu ve İslam sanatlarına bilhassa da minyatür, çini ve halı dokumalara ilgi göstermektedir. 1906 ve 1912 senelerinde Fas ve Cezayir'e gerçekleştirmiş olduğu geziler Matisse'ye ilham olmuş, Doğu sanatı ve estetiği, soyut dekoratif bir alan anlayışı oluşturmasında etkili olmuştur (Altıntaş, 2014: 75). Fakat bu süreçte yapmış olduğu yapıtlar, hayat tecrübeleri neticesi edindiği izlenimleri yansıtmaktadır. Matisse, sanatı için yeni bir teknik arayışında olmasına karşın Batılı resim geleneği ile bağlarını tamamıyla koparmamıştır. Bu süreçteki hedefi efsanevi bir Doğu oluşturmak değildir. Batı sanatını Doğululaştırmak yerine Doğu'dan almış olduğu düşünceleri Batılılaştırma eğilimindedir (Lemaire, 2001: 298). Batı sanatı, perspektif prensipleri renk ve ışık ilişkileri kullanılarak ortaya çıkarılan derinlik ve hacim yanılsaması üzerine yapılandırılmıştır. Halbuki İslam sanatı üç boyut etkisini yadsımaktadır. Bu iki gelenek arasındaki ihtilaf, Matisse'in resimlerinde figür ve zemin arasındaki ihtilafı beslemiştir. Sanatçı 1910 senelerinde İslam minyatürlerinin prensiplerini uygulayarak yaptığı eserlerde bezemelerle süslenmiş alanda tasvirlediği figürleri arka planla kaynaştırmaya çalışmıştır. Fakat giysilerle kapattığı insan bedenlerinin oylumlarını saklamak, üç boyutlu figür ve iki boyutlu resim düzlemi arasındaki ihtilafı gidermeye yeterli olmamıştır (Güçsav, 2012: 163-164). Matisse, 1920 senelerinde Odalık konulu yaklaşık elli adet resim ortaya koymuştur. Sanatçının Kuzey Afrika gezilerinden neredeyse on sene sonra başladığı bu seri, 19. yy.

Oryantalist resim ananesinin bir devamı şeklinde görülebilir. Bu anane içinde oldukça iyi tanımlanmış olan odalık figürü, onun resimlerinde merkezi bir motife çevrilmiştir. Ingres, Delacroix ve Gerom'un yapıtlarından aşina olunan Doğulu objelerin ise Matisse'nin resimlerinde yinelenerek kullanıldığı görülmektedir. Ressamın 20. yy'ın başında önemini kaybetmiş ve birbirleri ile aynı olan oryantalist resmilere yönelmesi ve bunların başat figürü olan odalık gibi bir konuyu yeninde resmetmesi dikkat çekici olmuştur. Halbuki Matisse'nin resimlerinde yaşamdaki gerçekliğe şart yeni bir gerçeklik oluşturmak istediği bilinmektedir. Fovist dönem itibariyle esas sorunu resim üzerinde düzlük ve derinlik arasındaki uyumsuzluğu çözmek olan Matisse, bu bağlamda biçimi deforme etmeye yönelmiş ve stilize tarzlar kullanmıştır. Ayrıca renk ilişkilerini görsel algıyı güçleştirecek biçimde kullanmaya çalışmıştır. Ancak konu ise onun için bir araç olmakta ötesine geçememiştir.

Matisse, "Odalık" serisinde derinlik ve düzlük arasındaki uyumsuzluğu gidermek adına İslam sanatının bezeme mantığını kullanmıştır. İslam estetiğinde uzam, yüzeyce belirlenmekte, yüzey de motif yinelemesi ile edinilen bezemelerde meydana gelmektedir. Ressam ton geçişleri kullanmadığı renkli motif tekrarlarından meydana gelen bezemeler vasıtasıyla derinlik tesiri yaratma gayretine girmektedir. Genellikle yarı çıplak veya çıplak olarak tasvir edilmiş olan figürlerin tenindeki tonalite uygulamasının yol açtığı hacim tesirlerini yok etmek için ise kalın konturlar kullanılmaktadır. Zemin ve figür arasındaki uyuma ulaşma gayreti bu resimlerde Doğu estetiği ile Cezanne etkilerini bir araya getirmiştir. Fakat İslam sanatlarının tesiri arttıkça içerik ve konu önemini kaybetmektedir. Bilinen manada bir "Nü" olmaktan uzaklaşan odalık figürü gittikçe merkezi bir motife dönmektedir ve kompozisyonun başka elemanlarını bir arada tutan itici bir güç gibi görünmeye başlamaktadır (Güçsav, 2012: 167).

Matisse'in Doğu sanatı ile oluşturduğu bağın ortasında "tekrar" prensibi yer almaktadır. Yinelenerek bezemeyi meydana getiren motifler, sıradüzensel anlamlarını yitirerek merkezi önemini kaybederken içleri de boşalmaktadır. Bu durumda her bir motif yüzeyi meydana getiren bezemenin eşit öneme sahip bir bileşenidir. Fakat Matisse'in resmilerindeki bezeme yöntemi yüzey örüntüsü ile kısıtlı olmamaktadır. Ressamın Odalık serisindeki bütün yapıtlarına bir bütün

şeklinde bakıldığı zaman odalık figürlerinin aslında birbirinden türediği, ahşap sehpa, pirinç semaver, çiçek vazosu, odalığın üzerine uzandığı şilte ve başını koymuş olduğu yastık gibi eşyaların ise tekrar tekrar kullanıldığı görülmektedir. Matisse İslam sanatının bezene mantığını oldukça üst düzeye taşımış ve günlük eşya ve insan figürlerini motif haline getirmiştir. Bu şekilde Oryantalist gelenek içerisinde oldukça iyi ifade edilmiş olan odalık figürü de Doğulu nesnelerde manalarını kaybetmiş ve içerikten mahrum bir bezeme faktörü duruma gelmişlerdir (Güçsav, 2012: 168)



Görsel 3.11. *Henry* Matisse, Yeşil Şalvarlı Mavi Kuşaklı Uzanan Odalık,1927, tüyb, 98x130cm.

1925-1927 senelerine tarihlenen sanatçının beş adet Odalık resminin her birinde resim yüzeyine paralel bir döşek uzanmış yarı çıplak bir figür tasvir edilmiştir. Sanatçı yine bu resimde de aynı şablonu kullanmıştır. Resimlerin üst kısmı arka planı, alt kısmı ise zemini meydana getirmektedir. Resim düzleminin alt yarsına konulan nülerle arka plan arasında, pirinç bir semaver ile ahşap bir sehpa yer almaktadır. Arka plan ise dikey düzlemde üç yüzeye ayrılmış durumdadır. Bunların her biri farklı motifler ile bezenmiştir. Kadrajın solunda en geniş olan yüzey dörtgenlere bölünmüş ve her birinin merkezine çiçek motifleri konulmuştur.

DÖRDÜNCÜBÖLÜM

PERFORMANS SANATINDA KADIN

4.1. Performans Sanatı

Performans kelimesi, icra etme, gösterme, perform etme, geçmişi bugüne, bugünü geçmişe taşıma, bir gayeyi ve sözü taşımak, kişiler arası iletişimi sağlamak anlamlarını taşımaktadır. 1960 yıllarına dek sanatın iki boyutlu veya üç boyutlu objeler üzerinden temsili söz konusu iken, performansla beraber boya yerine terimlerin ve dilin kullanımı ile sanatın bedenle icrası başlamıştır. Performans sanatı gösterilerin anlık niteliği ile temsil sonrası bir sanat pratiğini işaretlemektedir ve geçiciliğini vurgulamaktadır. Yinelense dahi bu tekrar öncekine göre farklılık gösterecektir. Bunun yanı sıra sanatçılar zamanla performanslarını kayıt yoluna da başvurmuşlardır. Seyircinin o anda yapılan eyleme tanık olmasını gerektiren, bir süreliğine olan, biten ve zihinde yer edinen performanslar, video ve fotoğraf yolu ile o esnada orada olmayanlara performansı eksik bir biçimde sunan dokümanlara dönüşmüştür. Performansta temsil yerine kendilik ön planda olmaktadır. Geçici süreliğine meydana gelen ve tecrübe oluşturan performans belgesi, o tecrübenin yerine asla geçemese de onu işaret etmektedir. Performansın kendisi metaya dönüşmenin reddi iken belgesi yine sanat piyasasındaki alınıp satılan sanat eserleri zincirine dahil olmaktadır.

1960'lı senelerde performans sanatı belirli bir ideolojiyi taşıyan galeri ve müzelerdeki objelere ve sanat piyasasına karşı, sanatçının bedenini bir imge şeklinde kullanıp izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat şekline dönmüştür. Performans sanatçıları toplumda yer almış sanat anlayışını bozarak galerilerin dışındaki alternatif yerlerde seyirciyi pasif statüden aktif katılımcı statüsüne getirmektedir. Seyirci ve sanatçı için belli zaman diliminde yinelenmeyen, özgün, tek bir tecrübe oluşturarak seyircinin zihninde varlığını devam ettirmektedir. Performans sanatı provası ve tekrarı olmayan hayata en yakın sanat şekillerinden birisidir (Antmen, 2014: 222).

Performans kelimesi, taklit yapmak, beklenen role girmek vb. manalar edinirken diğer tarafta tam aksine temsilden ve taklitten kaçmak, saf tecrübenin alanına girmek şeklinde de okunabilir. Günlük yaşam performansları tecrübe edinilmiş, yapılaşmış davranış kalıplarının yinelenmesiyle yapılan eylemler, performans konusundaki ilk tartışmayı açmak için yeterli olmuştur. Erving Goffman (2009) için günlük yaşam performansları, öncelikli olarak belli bir toplumsal yer ve zamanda birileri karşısında yapılmış davranış kalıplarının kişi tarafından eylenmesi halidir" (Goffman, 2009: 31).

1970 yılı sonrasında kadın bedeni performans sanatında etkili bir rol almıştır. Nesneleştirildiğinin, eşitsizliğin, cinsiyet rollerine ilişkin adaletsizliğin giderek daha bilincinde olan kadınların kadın hareketleri ile ilişkili gayretleri, kadının özneliğini ön plana çıkarmaktadır. Özgürlük hareketleri ile artış gösteren kadınlar arası diyaloglar ile alakalı konuşulmayan konuların görünür duruma getirilmesini sağlarken performanslar da kadının ne olduğu veya nasıl olması gerektiğine ilişkin önyargıları kadın bedeninin çeşitli temsilleri üstünden tenkit etmektedir.

> " […] kadın hareketinin yükselişi, kadınlar tarafından oluşturulan ve onların kadın olarak bireysel ve kamusal seviyede yaşadıkları tecrübelere eğilen performans işleri için çok daha uygun bir iklim oluşturdu" (Carlson, 2013: 219).

Kadının özne olma haline önem veren sanatçı Elenor Antin bu konuya şu şekilde yorum yapmaktadır; "Gerçekten Güney Kaliforniya'da performansı kadınların ortaya çıkardığını düşünüyorum." (Carlson, 2013: 220).

Kadın hareketinin yükselmesi ile beraber kadına biçilen rollerin onu edilgen statüden çıkarıp etken koruma getirdiği ifade edilebilir. Judi Chicago da kadınların, performans sanatındaki başarılarını kendilerinin yaşadığı ve toplumda meydana gelen kadın sorunlarına gerçek duygularla yaklaşabildiklerinden ileri geldiğini ifade ederek Antin'i desteklemektedir.

> "Performans, resim ve heykelin aksine öfkeyle ateşlenebilir. Fresno'daki kadınlar neredeyse hiçbir kabiliyetleri olmadan performanslar geçekleştirdi ancak meydana getirilen işler oldukça güçlüydü, çünkü sahici duygulardan oluşuyordu (Carlson, 2013: 221).

Kadınların ciddi duygular ile bireysel kontrollerini kendi ellerinde barındırabilmeleri performansı çekici duruma getirmiştir. Herhangi bir eğitim almaksızın yalnızca yaşadıklarından ilham alan kadınlar performanslarını senaryo haline getirerek kostümlerini dahi kendileri tasarlamışlardır.

Asırlardır kadınların sanatın bir objesi statüsünde görülmesi, sanatta kadın temsillerinin hep erkek sanatçılarca yapılıyor olması ve teşhir ediliyor olması, 1970 yıllarında bazı kadın sanatçıları hareketlendirmiştir. Kadın hareketinin tesiriyle kadınlar toplum içinde kendi varlıkları ile farkındalık oluşturmuşlardır. 1970 yıllarında nesne olmaktan çıkarak etkin sanatçı statüsüne geçen kadınlar artık toplum içinde maruz bırakıldıkları şiddet ve cinsel istismarlara yönelik kendi bedenleri ile problemlerini ifade etmeye başlamışlardır.

Performans sanatı sanat faaliyetlerini görsel iletişime dönüştürme arzusu ile sanatçıları sanat nesnesi oluşturma mecburiyetinden kurtarmıştır. Performans; tiyatro, dans, müzik ve görsel sanatlar vb. disiplinler arasındaki sınırları yıkarken diğer taraftan da kullanılabilecek malzemeleri özgür hale getirmiş veya konu hazinesini genişletmiştir. Seyirciyi sanatın içine katarak hareket eden bedenin imkanları ile yer ve zaman problemini de incelemeye başlamıştır. Zira performans sadece bir anlık var olmaktadır ve hayatın en uç noktasını ifade etmekte iken ölüme de oldukça yakındır (Germaner, 1996: 58).

1960'lı seneleri sonrasında meydana gelen toplumsal olayların da tesiri ile sanatçılar, sanatsal ifadelerini özgürce ve farklı şekillerde göstermeye başlamışlardır. Sanatçılar, bilhassa geleneksel sanat yaklaşımlarını yıkmak için sık sık performansa başvurmuştur. Ayrıca müze ve galeri mekânlarında seyircilerin belli bir mesafeden izlemek mecburiyetinde kaldığı nesnelere karşı, sanatçı bu mekânlarda kendi bedenini kullanarak seyirciyi pasif konumdan aktif katılımcı statüsüne getirerek sanatın bir parçası kılmıştır.

4.2. Performans Sanatının Gelişimi

Performans sanatının gelişimine bakıldığında rönesanstaki gösterilere kadar uzanan tarihe sahip olduğu ifade edilebilir. Fakat gerçek manada fütürizmden başlayarak 20. yy. öncü akımlar içindeki sanatçıların gösterileri performans sanatının

geçmişini oluşturmuştur. Bilhassa İtalyan fütürist Filippo Marinetti 1910 yılında trieste'deki tiyatro rosetti'de düzenlemiş olduğu gösteri ve 1916 yılında Dadaistlerin Zurich'te Kabare Voltaire'deki oyunları performans sanatının habercileri olmuştur. Fütürist performans uygulamadan ziyade manifesto ve propaganda içermekle beraber güzel sanatlar ve edebiyat akademilerinin yerleşik değerlerine saldırılar da kapsamıştır. Aynı zamanda müzikten de faydalanılmıştır. Zürih'teki Dada hadiselerinde ise Rudolph Von Laban'ın deneysel dans stüdyosunun dansçıları performansta bulunmuştur. Böylece Dada performansçıları ile dansçıların birleşmesi performans sanatının disiplinler arası anlayışının erken örnekleri arasındadır. Aynı zamanda o dönemde kabare Voltaire'de performansların deneysel araştırmalarında modern resim, modern müzik ve modern dans bir araya getirilerek farklı eylemler yapılmıştır. Aynı zamanda Almanya'da Bauhaus'un önemli çalışmaları da performans sanatının gelişmesine yardımcı olmuştur. Bilhassa da bütün sanat kollarını bir araya getirmeyi hedef edinen romantik Bauhaus manifestosu kendisiyle birlikte işbirlikçi araştırmalar ve düşünce alışverişi zincirini getirmiştir. Bauhaus'un da tesiriyle Amerika'da performans 1930 yıllarının sonlarında Avrupalı savaş sürgünlerinin New York'a ulaşması ve disiplinler arası amaçlı eğitimin buralarda yayılması neticesinde başlamıştır (Gürcan, 2003: 20).

Performans sanatının sanatla canlı aksiyonu bir araya getirmesi bakımından eylem resmi ile bağları bulunduğu ileri sürülmektedir. Bu resmim liderlerinden Jackson Pollock'un yere serdiği tuval bezi üzerinde ileri geri hareketlerle bir tür ritüele dönüşen çalışma usulü performans bakımından erken bir örnek olarak gösterilebilir. Ancak performans sanatının ortaya çıkmasında canlı aksiyon alanında önem arz eden ilerlemeler "oluşumlar" ile meydana gelmiştir. "Bir kere ve bir yerde birden çok yapılan veya algılanan hadiselerin birleşimi sanatı gündelik hayata kılmak maksadıyla göstericiler ve seyirciler tarafından meydana getirilen çevresel sanat eylemleri" şeklinde amacı tespit edilen ve malzemesi aktör olarak sanatçı olan Happening yani oluşumlar 1960'lı yılların başlarında meydana gelmiştir (Atakan, 1998: 9). Sanatın önem arz eden temsilcilerinden ola Allan Kaprow sanatın müzeler vasıtasıyla toplumdan koparıldığını belirterek alternatif yerlerden etkileşim ortamı sağlayan Happeninglerinde olağan gösteri şekillerinden ve özgür anlatım

tekniklerinden faydalanmış, seyirci ve sanatçı arasındaki sınır ortadan kaldırmıştır. Bu şekilde de Happening ile geleneksel sanatın alışkanlıklarından uzak durulmuştur. Bu açıdan Happening performans sanatının biçimlenmesinde oldukça önemli katkılar sağlamakla beraber zamanla birbirleri ile karıştırılacak kadar benzer yaklaşımlar olmuştur. Ancak Happening daha anlık, planlanmamış ve daha çok seyirci katılımı gerektirmesi bakımından performans sanatından ayrı düşmektedir

Performans sanatının tarihi gelişimi içerisinde önemli olan sanatlardan biri de vücut sanatıdır. 1960'lıyıllar itibariyle sanatçıların tema olarak, kendi vücutlarına yönelik ilgileri artmıştır ve bu sanatçılar edindikleri görüntüleri önce ayna vasıtasıyla giderek monitör ve video filmi vasıtasıyla aktarmışlardır. Bu görüntüler zamanla şiddet ve saldırı da barındırmıştır. Örnek olarak; bu sanat alanında en çok tartışma konusu olan isim Chris Burden'in "atış" isimli performansı gösterilebilir. Sanatçı bu performansında 22 kalibrelik bir silah ile kendini bir arkadaşına vurdurmuştur (Özayten, 1997: 701).

Performans sanatında bedenin kullanılmasına dair Yves Klein'in ünlü performansları "Mavi Dönemin Antropometreleri" ve "Atlayış" ise ayrı bir önem arz etmektedir. Kadın sanatçıların feminist bakış açısı ile gerçekleştirdikleri sanatsal araştırmalar da performans sanatına farklı boyut getirmiştir. Feminist teşebbüsler sanatsal performanslar ile sokak protestolarının doğaçlama tekniklerini harmanlayarak, kadınların medyadaki imajının tenkit edilmesi ve alternatif bir temsil şeklinin oluşturulması için çalışmıştır. Hatta New York'ta profesyonel ve amatör sanatçıları birleştiren performans atölyeleri oluşturulmuştur. Bu şekilde cinsellik sebebiyle işlenen cinayet kurbanları anılarak, basının onları suiistimal eden tavrı tenkit edilmiştir (Clark, 2004: 198).

Bütün bunların yanında performans sanatını başka alanlarından farklı olarak tarihsel bakımdan ele alınırsa, bu sanatın ortaya çıkmasında 1960 yıllarında meydana gelen hadiselerim önemli payı olduğu ifade etmek gerekmektedir. 1960 senelerinde dünya çapında baş göstermiş olan özgürlük eğilimlerinin de tesiriyle kitleler tepkilerini eylemsel olarak göstermişlerdir. 1960'lı yıllar olarak isimlendirilen sosyal devrim sanat dünyasına da etki etmiştir. Tiyatro ve filmde görülen ekip çalışması,

disiplinler ortaklığının yanında toplu protestoların da tesiriyle sanatçılar sanat yapmanın en radikal formu olarak canlı performansa yönlenmişlerdir. Japonya, Avrupa ve Amerika'daki bazı performanslar kültürel farklılık için siyasi ve entelektüel savaşa karşı gelmiştir. Esasen bunlar yavaş yavaş silinmeye başlayan savaş sonrası travması olarak değerlendirilmektedir ve Dada ve Fütürist tavırların uzantısı olarak görülmektedir. Marcel Duchamp'ın hazır objelerinden de ilham alarak yol alan 1960 yıllarının sanat olayları ses, hareket, nesne, renk ve psikoloji kapsayarak ve seyirci etkileşim halinde meydana gelmektedir. Aksiyon art bir sanat olmuş ve performans sanatı da bu anlamda dünyanın dört bir yanında hızlı bir şekilde ilgi gören bir sanat kolu olmaya başlamıştır. Bilhassa çeşitli disiplinlerdeki sanatçılar beraber çalışarak veya birbirlerinin yapıtlarından ilham alarak performanslarda bulunmuşlardır. Bu performanslardaki ortak fikir ise dünyanın zaten nesnelerle dolu olduğu ve bu sebepten daha çok fazla nesne üretmek yerine performanslarla sanatı gerçekleştirmenin doğru olduğu olgusudur. 1970'li yıllara gelindiği zaman dünya toplum ve sanat bakımından köklü olarak farklılaşmıştır. Ekonomi farklı sınırlamalara maruz kaldığından gelişme kaydedecek az üretimle karşılaşılmıştır. İzleyiciler de sanat eserlerinin işlevinden, etkililiğinden ve anlamında kuşku duymaya başlamışlardır. Teknolojideki insansızlaştıran gelişmeler sanatçıları teknolojiye karşı gelmeye mecbur bırakmıştır. Sanat galerilerindeki tahribat olayları 1970'li yıllar süresince popüler bir hobi durumuna gelmiştir. Bu durum yüksek sanatı da temelinden sarsıntıya uğratmıştır. Performans sanatında kullanılan jestler, mimikler de bu manada geleneksel sanatın malzemesine yönelik bir silah olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda sözcüklerin ve kitle iletişim vasıtalarının maddi olarak kısıtlı olduğu fikri terimsel sanatçıların öykülerini tiyatrolaştırmalarına yol açmıştır. Meydana gelen gelişmeler neticesinde performans sanatı 1970 yılları itibariyle kendi başına özgün bir sanatsal anlatım aracı olarak görülmüştür. Uluslararası sanat merkezlerinde müzelerin sponsorluğundaki festivallerde bulunan performans sanatı, sanat okullarında da ders olarak işlenmiştir. 1979 senesinde ilk performans sanatı tarihi basımı yapılmıştır. 1980 yıllarında ise yüksek sanat ile birleştirme gayretleri performansın hedefleri ile bağdaşmıştır. Bilhassa da halk ile iletişime geçmek isteyen sanat bu açıdan 1970'li yıllardan farklı bir bakış açısında sahip olmuştur. İzleyici artık sanat eserinin tamamlanması adına bir ortak olarak görülmektedir. 1990

yıllarında ise sanatçının yanında sanat seyircisi, metin yazıcısı, bir film seyircisi ya da tiyatro yapımı içerisinde bulunanların hepsi bir performans şeklinde görülmektedir. Aynı zamanda performans etkinlikleri de cinsiyet, beden ya da çok kültürlü olarak çoğu konuda modern bakış açısı araştırmaları için malzemeler sağlamıştır (Gürcan, 2003: 28).

Performans sanatı bilhassa gelişmekte olan haberleşme araçlarının tesiri ile bütün dünya çapında benzer bir ilerleme kaydederek tek bir ülkeye veya bölgeye ait bir yaklaşım olmamıştır. Bu manada diğer ülkelerde görüldüğü zamanlarda Türkiye'de de performans sanatı pek fazla olmasa bile kendini ön planda göstermiştir. Bilhassa ülke dışından gelen yerli ve yabancı sanatçıların performansları bu sanatın tanıtılmasına ve anlaşılmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Sonrasında düzenlenen sergi vb. organizasyonlar bu ilerlemeleri daha ileri bir seviyeye getirmiştir. Türk sanatı alanında performans sanatı 1980 yılları itibariyle artış gösteren bir eğilim ile destek veren organizasyonların artması bienal, festival gibi sanatsal faaliyetlerin artması ile güncel sanatta önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Bu ilerlemeler içinde olan performans sanatçıları da birbirinden farklı araştırmalar meydana getirmekle beraber birtakım ortak konulara da yönlenmişlerdir. Kimlik, beden, ikili ve çoklu ilişkiler, doğa kirliliği, politik ve toplumsal dönüşümler, toplumsal ve kişisel zihin gibi kavramlar yöneldikleri ortak konulardır.

4.3. Feminizmde Performans Sanatı

20. yy. ortalarında sosyal ve ekonomik kültürün farklılaşması ile kadının toplumdaki temsili, oluşturulan imgeler ile beraber devamlı değişim yaşamıştır. 1960'lı senelerde bilhassa Simon de Beauvior, Lucia Irigaray ve Julia Kristeva kadın imgesini tarihsel, kültürel ve sosyal olarak incelemişlerdir. Böylelikle kadının özgürlüğü için gösterilen çabayı, toplumun ve erkeğin oluşturduğu bir düzenden farklı şekilde, kadının kendini temsil etmesi için önemli adımla atmışlardır. 1968 gelişmelerinin ideolojik tesiriyle de kendini feminist bir çaba içerisinde bulan kadın, hakim anlayışın belirlediği kültürel imgesinin temsili için yazınsal ve görsel yapıtlar oluşturmasının yanında performans sanatıyla da beraber bu algıyı radikal olarak

farklılaştırmaya çabalamıştır. 20. yy'ın ikinci yarısında çoğu disiplini birleştiren "Performans Sanatı" kendi başına ayrı bir terim olarak incelenmeye başlanmıştır. Beden sanatı, happening, aksiyon vb. farklı başlıklar altında birleşen performans sanatı bilhassa terimsel sanata yönelen sanatçıların kendi bedenlerini bir anlatım vasıtası olarak kullanmaları ile iktidarın oluşturduğu çoğu ideolojik söylem ve eyleme performans sanatı ile karşı gelmişlerdir (Carlson, 2013: 121).

Aynı zamanda performans sanatı, sanat piyasasında kabul edilen iki boyutlu işlerin tersine bedeni, tek başına sergilenen ve kendini temsil eden bir sanatsal malzeme durumuna da getirmiştir. Performans sanatının geçmişi deneysel tiyatrodan başlayarak, dada ve sürrealizm, Bauhaus'a uzanan, happening sanatında Allan Kaprow'un performanslarına ve Josaph Beuys'un bedenin varoluşsal fikirlerini çağdaş performans sanatı ile deneysel araştırmalarla ele almışlardır. Kadın sanatçıların da bulunduğu Dadaizm ve Sürrealist akımlarında kadın imgesinin temsil ve tenkiti performans sanatı teriminde kedini bulmuştur. Aynı zamanda teknolojik ilerlemelere fotoğrafın yükselen bir kültür olması, sanatçıların toplumsal cinsiyet ve kadın imgesi üzerine gerçekleştirdikleri araştırmalarında etkili bir araç olmuştur. Feminizm ve toplumsal teriminde kimliğin sahnelenmesi, rol yapma ve poz terimleri üzerine gerçekleştirdikleri ilk eserleri bilinen Claude Cahun, Marcel Duchamp, Marie Hoeg ve Bolette Berg gibi sanatçıların kimlik üzerine olan politikaları fotoğraf çalışmalarında görülmüştür. 196 yılları ile beraber feminist politikalarında kadın sanatçılarda bedenlerini performans sanatına dahil etmişlerdir. Beden vasıtasıyla performans sanatına yönelen sanatçılar, kendi bedenleri ile sanat tarihinden beri eril kültürel kodların içerisinde bulunmuş imgeleri tersine çevirmeye uğraşmışlardır.

Performans sanatı Amerika ve Avrupa 1960 seneleri ile beraber toplumu bilinçlendirmek ve toplumsal endişeler üzerine kurgulanmış, kamusal alanlarda oluşan bir gerilla sanatı şeklinde başlamıştır. Kamusal alanlarda gösterilen performansların bir kısmı toplumun ilgisini çeken topluluklarca yapılmıştır. Ayrıca bu performanslar toplumda çözülmemiş veya görmezden gelinen problemler üzerine bilinçlendirme işlevini de yükümlenmişlerdir. 1960 senelerinin başlarında II. Dünya Savaşı sonu kurulan devletlerin sömürgeci davranışları, ekonomik manda etki gören 2. ve 3.Dünya ülkelerinin Avrupa ve Amerika devletlerince işgal dünya çapında çoğu

eylemi ortaya çıkarmıştır. En önemli olanları ise ABD'de ırk ayrımına yönelik gerçekleşen mücadeleleri ve Vietnam Savaşının savaş karşıtı gösterileri döneme damgasını vurmuş, çoğu toplumsal ve kültürel hareketlerin de oluşmasına yol açmıştır. 1959 senesinde Küba Devriminin yaşanması, başka sömürge halkların bir kısmını kapitalist sömürgeciliğe yönelik başkaldırmalarını sağlamıştır. Böylelikle 1960 senelerinde yapılan eylemlerin özellikleri ülkelerin toplumlar üstünde oluşturduğu her çeşit tahakküm ve ideolojik baskılara karşı olmasıdır. Eylemlerde toplumsal dinamizmden etki gören kadın ve LGBTI örgütler de yer almıştır.

1960 senelerinde meydana gelen bir çok toplumsal ve politik hadiselerin tesiri, modern kadın hareketlerinin ortaya çıkmasına ve bunun kamusal alanlarda hızlı bir şekilde ortaya çıkan siyasi söylemlere temel oluşturmuştur. Kadın sanatçılar ilk kamusal alanda gerçekleştirilen gösterileri yalnızca siyasal duruşu imgelemekle kalmayıp, ayrıca toplumda kadın bedenine olan estetik ve kültürel algıların iktidar tarafından inşa edilme biçimini performansları ile tenkit etmişlerdir. Bu tenkitlerin merkezinde sanat galerinde buluna çıplak kadın imgeleri, kadını bir objeye, bir gösterge durumuna getiren bütün uygulamaları içermiştir. Bu doğrultuda ilk feminist performans sanatçıları kadının bedenine ve toplum alanındaki yerine adapte olmuştur. Kadın sanatçıların günlük hayattaki tecrübeleri de performanslarının konusu durumuna gelmiştir. Kadın bedenini objeleştirmesi ve tamamıyla erkek merkezli bir dünyanın içine hapsolmasına yol açmıştır. Örnek olarak, Linda Montano "Ev azabı" yapıtında kadının hayatından kısımları konu alması gösterilebilir. Bir haftada tamamlanan bu performansında bütün gün evde kalarak ev içi hayatını not almıştır. Buna benzer olarak Barbara Smith'in "Sıradan Hayat" performansı esnasında seyircisi ile etkileşime geçerek ve kendi tecrübelerini aktararak kadınların toplumsal hayattaki statülerini sorgulamalarına vurgu yapmıştır. Dolayısıyla ilk kadın performans sanatçıları genel olarak kadınlık tecrübeleri, ataerkil sistemden gelen ortak geçmişleri üstünde aktivist bir davranış göstermişlerdir. Bu dönem aynı zamanda sanatçıların alışılmış yerlerden, galeri ve müze vb. belirli bir ideolojiyi bulunduran ortamlara yönelik muhalif bir tavır ile ifade etiklerinden dönemin ideolojik davranışlarına yönelik daha aktif bir rol almasına yol açmıştır. 1960'lı yıllarda Viyana Aksiyonistlerden Gunter Brus, Hermann Nitsch gibi sanatçılar

toplumca tabu olarak görülen hususları seyircilerin tahammül sınırlarını zorlayarak kamusal alanda performanslarını göstermişlerdir. Dolasıyla gerçekleştirilen yapıtlar kadın sanatçıların toplum içindeki tecrübelerini performanslarının temel konusu durumuna getirmiştir.

Valie Export, Hannah Wilke, Gina Pane, Carolee Scheneemann, Marina Abramoviç gibi performans sanatçıları da ikinci dalga feminizmle ile beraber kadın bedeninin temsilleri üzerine fikirlerini, eylem vasıtasıyla beden sanatına odaklanmışlardır. Dolayısıyla erken dönem feminist sanatçılar toplum içinde kadın bedenin manasını, temsilini, biçimini tekrardan sorgulanmasına yol açmışlardır. Bu isimler, fotoğraf ve videoyu görsel bir kayıt dokümanı olarak kullanmışlar fakat kimi kadın sanatçılar performanslarına seyirciyi dâhil ederken kimisi ise bu duruma uzak olmuştur.

Alman performans sanatçısı Ulrike Rosenbach ve Avusturyalı sanatçı Valie Export, 1960 yıllarının Viyana Aksiyonistler'nin kışkırtıcı performanslarındaki duyguyu feminist bakış açısıyla yeninden gündeme getirmişlerdir. Bu performansları geliştirerek "feminist eylemcilik" ismini koymuşlardır. İki kadın sanatçının beden performansları, performans sanatındaki eylemciliğinin yeni yaklaşımı Marvin Carlson'a göre; "madde = beden = doğa yerine beden = toplumsal inşa = başkalaşmış doğa eşitliğini geçirmek arayışındaydılar" olmuştur (Carlson, 2013: 248). Dolayısıyla toplumlara haiz kültürel kodların kadın bedeninin temsili üstüne tahakküm oluşturmasını tenkit eden sanatçılar, etkileyici performansları ile kadınların temsil haklarının olması gerektiğini ifade etmişlerdir.

Erkeklerce kadına ilişkin ifadeleri kışkırtıcı biçimde sergileyen ve sokak performansları ile tanınan Avusturya'lı sanatçı Valie Export, kadın bedeninin eril kültürden arındırmak için performanslarını göstermiştir. Export'un göstermiş olduğu performanslar kamusal alanlarda etkikeyici ve şok edici tesirler bırakmıştır. Medyanın ve toplumsal kültürün kadın imgesini belirlemesini tenkit eden sanatçı, yapıtlarının tahrik edici olmasını şöyle ifade etmektedir: Kadın imgesini erkek tanımlamıştır. "Kişiler iletişimsel ve toplumsal medyayı bilim ve sanat, imge ve söz, mimari ve giysi, toplumsal haberleşme ve emek ayrımı gibi ortaya çıkararak

denetlemektedir. Bu medya içerisinde erkekler kadın imgelerini ortaya çıkarmıştır. Kadınları bu medyanın oluşturduğu kalıplara göre biçimlendirmiştir. Şayet gerçeklik toplumsal bir erkeklik yapımı ise ve erkekler onun mühendisleri ise o halde eril bir erkeklikle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu durum direniş olmadan olamayacağından mücadele etmek gerekmektedir. Şayet biz kadınlar amaçlarımıza erişmek istersek, eşit toplumsal haklar, kendi kaderini kendi belirlemek, kadınlar bakımından yeni bir özbilinç istiyorsak, tüm bunları hayatın her anında ifade etmemiş gerekecektir. Böylelikle kadınların toplumsal mücadele vasıtası olarak ve kültürü eril değerlerden arındırmak için toplumsal gelişmenin vasıtası olarak tüm medyayı kullanmaları gerekmektedir" (Harrıson Ve Wood, Akt, Gürses, 2011: 976).

Export'un çalışmaları kendinin ifade ettiği şekilde kendinden daha sonraki kadın sanatçılar için eril düzende ortaya çıkarılmış kadın bedenini toplumsal mücadele vasıtası olarak medyayı esas alan tahrik edici tenkitsel bir tavırla ifade etmiştir. Performans sanatı tarihçisi Roselee Goldber' e göre; performans kadınlarınca özellikle seçilen bir sanatsal ifade şekli olması, temelindeki bu anarşist eylemcilikten ileri gelmektedir (Antmen, 2014: 176). Dolayısıyla Export'un işlerinde anarşist eylemler oldukça sık görülmektedir. Mesela, etkileyici performanslarından birisi olan "Genital Panik" performansında Münih'te deneysel film gösterilerinin olduğu sinemada, üzerinde deri bir ceket, genital bölgesi açık ve elinde bir tüfek ile izleyicilerin arasında gezmiştir. Performas süresince seyirciler Export'tan rahatsızlık duymuşlardır. Zira kamusal ortamda önceden tanık olmadıkları bu performas karşısında bu kadın imgesinden rahatsızlık duyup salondan ayrılmışlardır.



Görsel 4.1.Valıe Export, Genital Panic, 1969

Başka bir sokak gösterisinde bedeninin üst göğüs bölümünü saran bir tahta kutu giymiş olan Export, sokaktan geçen kişileri bu kutunun için bakmaya ve hissetmeye davet etmiştir. Genital Panik gibi Dokunma Sineması da kadın bedeninin kamusal ortamda tahrik edici bir performansla sergilenmesinde meydana gelmiştir. Bu doğrultuda Export, performansları için birtakım ifadeler dile getirmiştir. Bunlar; " Benim için fazla muhafazakar olduklarından bir galeride ya da müzede sahne almak istemedim ve deneysel işlerine sadece geleneksel tepkiler gösterilecekti. Performanslarımı topluma kamusal alanda ve bir sanat-konservatuarda değil, o dönem yeraltında adı verilen bir alanda göstermek benim için önem arz etmekteydi. Hareketlerini topluma açık, sokaklarda, kentsel alanlarda yaparken farklı ve yeni kabul şekilleri gelişmiştir. Ben tahrik edici olmak, kışkırtmak istedim ancak saldırganlık niyetimin bir parçası idi. Kışkırtmak istedim, çünkü insanların düşünme ve görme biçimini değiştirmeye çalıştım... Şayet tahrik edici olmasaydım, göstermek istediğimi açıkça göremezdim".

Faith Wilding "Bekleyiş" isimli performansında toplum ve iktidar tarafından kadına yöneltilen belirli kalıplara vurgu yapmıştır. Sanatçı seyircinin içinde bir sandalyeye oturup, sakin ses tonu ile kadına biçilmiş olan rolleri ifade etmektedir. Beklerken birinin onu giydirmesi, evlendirmesi, doğum yaptırmadı, okutulması, yemek yemesi gibi belli emirleri sakin olarak saymıştır. Dolayısıyla kadına, erkekler

tarafından biçilmiş olan roller toplumsal ve biyolojik üreme ve kamusal ortamdaki cinsel iş bölümüne dek erke bütün koşulları elinde barındırmaktadır. Sanatçı bu eril davranışı performansıyla tenkit etmiştir.



Görsel 4.2. Faith Wilding, Bekleyiş, 1971, performans

Kadın bedeninde özerkliği öne süren feministler doğum kontrolü, kürtaj hakkı gibi hususlara da özgürlük istemişlerdir. Bilhassa Amerika'da kürtaj zıttı gösteriler sürmekte iken kendi bedenleri üstünde hak öne süren iktidara yönelik çoğu kadın sanatçı gösterilerinde Vajina Sanatı başlığı ile kadına ve bedenine biçilen rolleri tabu yıkıcı ve öğretici tarafıyla 1970 yıllarında ciddi yankı uyandırmıştır. Erkeğin hakim olduğu ideolojinin söz sahibi olduğu beden politikalarına yönelik bedenlerini tanıma ve kendi ifadelerini ortaya çıkarma gayretine düşen sanatçılar önemli yapıtlar ortaya koymuşlardır. 1970'li yıllarda kendine has dişil estetik anlayışını meydana getiren feminist sanatçılar kuvvetli bir kadın imgesi oluşturma gayretine düşmüşlerdir. Simon de Beauvoir, Kate Millet, Juliet Mitchel vb. feminist kadın düşünürler, kadının ataerkil düzende onların erkek hakim kaidelerine uyum sağlamasını şiddetle reddetmişlerdir.

Kadın imgesinin temsili hususunda sanatçılar yeni bir algı şeklinde kendi bedeninin temsilini de incelemişlerdir. Örneğin, Hannah Wilke performans ve fotoğraf sanatını aynı anda kullanan sanatçı 1970 yıllarının ortasında vajina heykelleri yaptığı fotoğraf ve performans incelemelerinde kadına haiz olan sembolleri cinsel obje olma yolunda ifade eden toplumsal terimleri tenkit etmiştir. Çalışmalarında cinsellik öne çıkmış olsa bile yapıtlarında özne ve nesne olarak kendini statülendirmiştir. Bu durumda erkeğin kadın bedeninde olan faktör tavrını edilgen bir statüye yerleştirmesi yönünden önem arz etmektedir.

Kadın sanatçıların bir kısmının performans sanatına eğilimlenmesinin nedenlerinden birisi de iktidar tarafından saklanmış, sahiplenip, biçimlendirilmiş olan bedenlerini yine kendi bedenleri ile kültürel kodların tenkitini yapmalarıdır. Örneğin; Et Oyunu (1964), İçteki Tomar (1974) isimli yapıtları ile ortaya çıkan eril kodlarına kendi bedenini dahil ederek tenkit eden Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann, resim sanatı başlamış olduğu kariyerini 1960 senesi ile beraber performans sanatıyla sürdürmüştür. Bilhassa kadın imgesi konulu performans incelemelerinde bulunmuştur. Yapmış olduğu bütün çalışmalarda kadını direkt olarak ele alma şekli, idealize edilmiş imgeyi çevirerek sanat tarihinden bu yana geleneksel olarak betimlenen çıplak kadın bedeninin sınırlarını değiştirmiştir. İktidarın ortaya çıkardığı toplumsal cinsiyet politikaları üstünden meydana getirilen kadın normlarını farklılaştırarak kültürel kodları ile oynamıştır. Bunların önemlilerinden birisi erkeğin bakışı altında kadın bedeninin bir fetiş ve istek nesnesi olarak imgelenmesinin sebebine yoğunlaşmasıdır. “Arzu ilkel toplumlardan beri erkeğe haiz, negatif ve pozitif kutupları bulunan bir hareket şeklinde incelemiştir”(Direk, 2018: 160). Dolayısıyla toplum içinde arzunun erkeğin bakışları ile belirlenmesini tenkit eden Carolee Schneemann kadın bedeninin kutsallığının vurgulanması için Eski Tanrıçanın tekrardan inşa edilmesi gerekliliğini öne sürmüştür. Ataerkil düzene geçiş yapıldığında kadınlardan alınan hakları için kadınların evde, yatakta, eğitimde, iş yerinde söz sahibi olmaları ve toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamaları gerekliliğini öne sürmüştür.

4.4. Performans Sanatında Kadın Bedeni

Feminist kadın sanatçıların geneli kadının toplumsal problemlerinin yanında kadına verilen roller ve toplumsal cinsiyetin ayrımcı rolü üstünde yoğunlaşmışladır. Kadın sanatçılar kadın problemini konu edinirken kendi bedenlerini kullanarak yaptıkları performanslarda doğum ile başlayan serüvenlerinde kadın olmanın vermiş olduğu sorunları dikkate almışlardır. Performans sanatı ile beraber beden siyasi bir vasıta olarak eylem alanı durumuna gelmiştir. Kadın sanatçılar genellikle iktidar sistemlerinin ezici gücünü kendi bedenlerine koyduğu manalarla alt üst etmeye uğraşmaktadırlar.

Adını bir sigara markasından alan kendi logosunu yaratmak için onu büyük harflerle kullanan Valie Export performans sanatında bir lider olarak görülmektedir. Kadın hareketinde sanatın yeri sanat hareketinde kadının yeri olarak ifade edilir. Kadının tarihi erkeğin tarihi demektir (Harrison & Paul Wood, akt, Gürses, 2011: 976).

Bugüne dek sanatın daima erkekler tarafından gerçekleştirildiği ve bir obje şeklinde kadını kullandıkları göz ardı edilememektedir. Ayrıca kadınlar, sanatta, çalışma hayatında ve sosyal hayatta daima arka planda kalmış ve toplumun oluşturduğu kalıplara göre biçim almıştır.

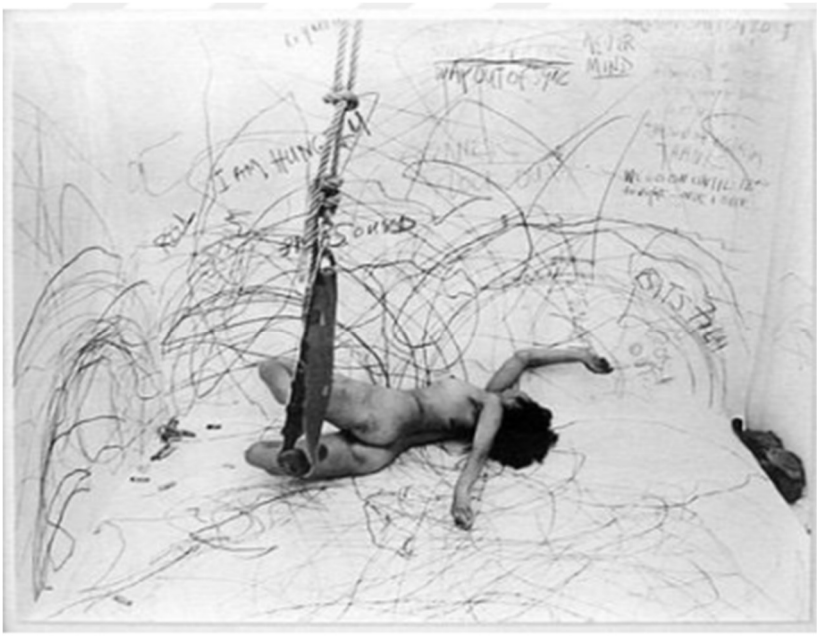


Görsel 4.3. Valie Export, "Dokunmatik Sinema", 1968.

Feminist hareketle kadınların kendilerini anlatabileceği ve erkeğin hakim olduğu toplumda yaşadıkları problemleri kurgulayarak bedenleri ile ifade ettiklerinde hayatta özgür olabilecekleri fikri itici bir güç haline gelmiştir. Sokaklarda karşı karşıya kaldığı kişilere bedenine dokunma hakkı verdiği "dokunmatik sinema" gibi performansları erkek hakimiyetine ve düzene karşı koymaktadır. Sanatçının bedenini ve onun parçalarını imgeleyen performanslar dikizciliği" tenkit edip kadının çıplaklığını erotik unsurdan çıkartarak kadının objeye dönüşmesini incelemektedir. Export'un çalışmaları açık bir şekilde medyada yer alan kadın imajı ile alakadar olmakta, sosyopolitik problemlerin üstüne girmek için kendi bedenini kullanarak çalışmalarına tamamıyla feminist bir göz ile bakışın sınırlarını geçmiştir.

Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann "Et Şenliği" gibi, kan, çiğ tavuk ve balık gibi cansız hayvanlar ile yaptığı performanslarıyla kadın bedenine baskıyı, tarih süresince kadın bedeninin objeye dönüştürülmesini araştırmaktadır. Schneemann, 1973 ve 1976 senelerinde bir çok kez yapmış olduğu "Sınırlar Dahilinde Yukarı Kızılırmak" adlı çalışmalarında duvarların her yanı kağıt ile sarılı olan bir odada çıplak durumda ayaklarında tavana asılmış durumdadır. Asılmış olduğu halat, sanatçının bazı sınırlı hareketlerine müsaade edecek seviyede düğümlenmiş durumdadır. Bu şekilde bağlı iken yuvarlanarak, kendini duvarlara çarparak, etrafa saçılan pastel boyalar ile uzandığı alanlara duvarlara çizimlerde bulunmuş, yazılar yazmıştır. Bir kadın tarafından gerçekleştirilen bir yapıt kısıtlı olanaklarla bu derece iyi olabilecektir. Schneemann bu gösterisine toplumca kadına gösterilen kısıtlı haklarla aynı mana yüklemektedir. Performans sanatında kadın imgesinin açıklayan bazı örneklerde yer, bedeni kısıtlayan bir olay şeklinde nitelendirilirken, Schneemann performanslarının değişik şekilde hareket ederek yeni hareket imkanlarını da aramıştır. Kimi performanslarda yalnızca mekanın sınırlarının müsaade etmiş olduğu oranda geliştirilen hareket olanağı, kadının toplumdaki durumunun da metaforunu meydana getirmektedir. Performansını erkeklerin kadın bedenini bir seks nesnesi ve bir meta şeklinde düşünmelerine yönelik bir tepki şeklinde belirtmiştir. Pornografik bir nesne şeklinde kullanılan kadın bedenine ilişkin bakışı toplumsal problem şeklinde gören Schneeman, kendi bedenine egemenlik

oluşturarak kendi bedeninin tek sahibi olduğunu ifade etmektedir. Kadının toplumda obje ya da bir meta değil, saygın ve kişilik sahibi bir karakter şeklinde incelenmesi gerekliliği ifade etmiştir.



Görsel 4.4. Carolee Schneemann, "Sınırlar Dâhilinde Yukarı Kalkmak", 1973-1976

Kadın bedenini objeleştirmesini sorunsal hale getiren performans sanatı örnekleri içinde en dikkat çeken işlerden biri, Marina Abramoviç'in "Ritim 0" adlı çalışmasıdır. Bedeninin dayanıklılık kısıtlarında dolaşan veya prova yapılmadan yapılan performanslardır. Yapmış olduğu performanslarda bedeninin acıya karşı dayanıklılığını zihin yolu ile sınayan bir sanatçı olan Abramoviç, 1960 senelerinde oluşan vücut sanatının önem arz eden temsilcilerindendir. 1974'de Napoli'de yaptığı Ritim 0 isimli performansında kendini objeleştirerek izleyiciyi performansın içerisinde katıp aktifleştirmiştir. Altı saat sürmüş olan performansta masanın üstüne 72 tane obje bırakılmıştır. Bunlar içinde gül, şarap, mendil, kuş tüyü, boya ve yara bandının yanı sıra silah, makas, jilet, bıçak vb. kesici aletler de yer almaktadır. Abramoviç masanın üstüne seyircilerin tüm objeleri kullanarak ona istediklerini yapabileceklerini yazan bir not yazmıştır.



Görsel 4.5. Marina Abramovic, **"**Rhythm 0", Napoli, 1974.

Yazılmış olan ve masaya konulan objeler karşısında şaşkın olan seyirciler ilk olarak kesici olmayan nesnelerle sanatçıya müdahale etmişlerdir. Sanatçının pasif tutumu karşısında seyirciler daha çok aktif duruma geçip kesici aletleri de kullanmışladır. Gül dikenlerini karnına batırmaktan, meme uçlarını kesmeye ve sonunda silaha kadar erişen süreçte insanların ruhundaki kirlilik görülmektedir. Performans sırasında sanatçı, genel olarak erkeklerin şiddetine maruz bırakılmıştır. Seyircilerin arasında yer alan kadınlardan birisi bir mendil ile gözyaşını sildiği, diğerlerinin ise yüzlerinde erkekleri şiddete teşvikleyen küçümser bakışlar görülmektedir. Abromoviç bu performansında kadının toplumdaki pasiflik durumunu tenkit ederek kendi yaşamını tehlikeye atarken, seyirciler içinde yer alan kadınların performans süresince Abromoviç'e uygulanan şiddet karşısında tepki göstermemeleri ilginçtir. O zamanda mazoşistlikle suçlanan Abramoviç, yapmış olduğu Ritim 0 performansı ile esas mazoşistliğin ona şiddet uygulayan ve uygulamalara karşı tepkisiz kalan insanların olduğunu ortaya koymuştur.

Kendi bedenine zarar verme, feminist performans örneklerinde karşılaşılan bir durumdur. Çalışmalarının genelinde acı ile kendinin zorlayan Gina Ppane 1970

yılında feminist sanatın önem arz eden öncülerindendir. Gina Pane performanslarında kendisine zarar vererek ayine benzer bir şekilde kendi kanını çekmektedir. Pane performanslarından birinde, jiletle yüzünü kesmesini "bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine ilişkin kalıplaşmış fikirlerin ihlalliği" şeklinde ifade etmektedir. Pane'in kendi işi ile alakalı yorumları, kendine zarar verirken esasen topluma zarar verdiğini hissettiğini göstermektedir (Antmen, 2014: 8).

Gina Pane de kendi bedeninde uygulamış olduğu acı veren performansları ile şiddeti görsel duruma getirerek seyircilerden esas bir tecrübe oluşturma çabasına girmiştir. Buradaki amaç izleyiciyi ilgisizlik alanından çıkartarak o tehlikeyi hissettirmektedir. Performans sırasında jilet darbeleri ile yaralamış olduğu bedeni üstünden cinsiyet terimini ve geleneksel güzellik algısını sorgulamaktadır. Performans neticesinde sanatçı yaralarından akan kanı sildiği pamukları da sergilemiştir.

Nil Yalter'in 1974'de kendi bedenini kullanarak yapmış olduğu "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı" adlı çalışması, kadın bedenini tenkitsel dil ile ifade ederken ironiyi de ifade diline katan performanslar arasında önemli bir çalışmadır. Söz edilen özgürlük hareketlerinin tesiri, Yalter'in sanatçı olarak gelişiminde önem arz etmektedir. 1968 hadiseleri ile beraber erkek hakimiyetindeki yaptırımlarla kadının yok sayılmasına ilişkin artan farkındalık sanatçıda içsel bir evrim oluşturmuştur. Yalter bu dönüşümle beraber toplum içinde kadının sosyal kimliği ile alakalı yaşamış olduğu problemler üstüne düşünmeye ve üretmeye başlamıştır. Sanatçının 1974 senesinde kendi bedenini kullanarak yapmış olduğu "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" ismindeki ilk video performansı Türkiye'nin de ilk video sanatı örnekleri arasındadır. Türkiye için erken tarihli olmasının yanında çağdaşları için de oldukça öncü olan eser, geleneğin baskısı altındaki kadına tenkitsel bir ironi ile yaklaşmaktadır. Performansında sanatçı kendi göbek deliğinin çevresine, Rene Nelli'nin *Erotique et Civilisations* isimli kitabından alıntıladığı bir metni, siyah keçeli kalemle "Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir…" yazdığı bilinmektedir. Bu alıntı Afrika'da bazı bölgelerde kadınlara yapılan sünneti tenkit etmek için kullanılmıştır. Aynı zamanda Anadolu'da doğurganlığı arttırmak adına kadınların

göbeklerine tılsımlı yazı yazan imamları da anımsatan bu yapıt, kadınların bir seks objesi şeklinde algılandığının ve doğal zevklerinden mahrum bırakıldığını vurgulamaktadır. Videoda kamera sanatçının göbek deliğine adapte olmuştur. Akabinde yazı ile kaplı bölgenin göbek dansı gösterilirken, yazılanlar Fransızca olarak bir kadın tarafından yüksek sesle okunmaktadır. Sanatçının kendi bedenini kullanmış olduğu video dönemin feminist hareketinin kullanmayı sık olarak tercih ettiği ironik bir tona sahip olmaktadır (Antmen, 2014: 105).



Görsel 4.6. Nil Yalter, "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" 1974

Hannah Wilke, beden sanatında erkek hakim toplum içinde kadının psikolojik olgularının, iç gerçeğini belirgin göstergelerle dışa vuran bir sanatçıdır. Çalışmalarında kadın duygularının ve fantezilerinin oluşmasına müsaade eden bir sanat anlayışının ortaya çıkmasını hedeflemektedir. Başka bir eseri olan "Yıldızlaşmış nesne serisi" nde şöyle ifade etmektedir; "Ben sanatımım, sanatım da bana dönüşüyor" (Antmen, 2014: 258).

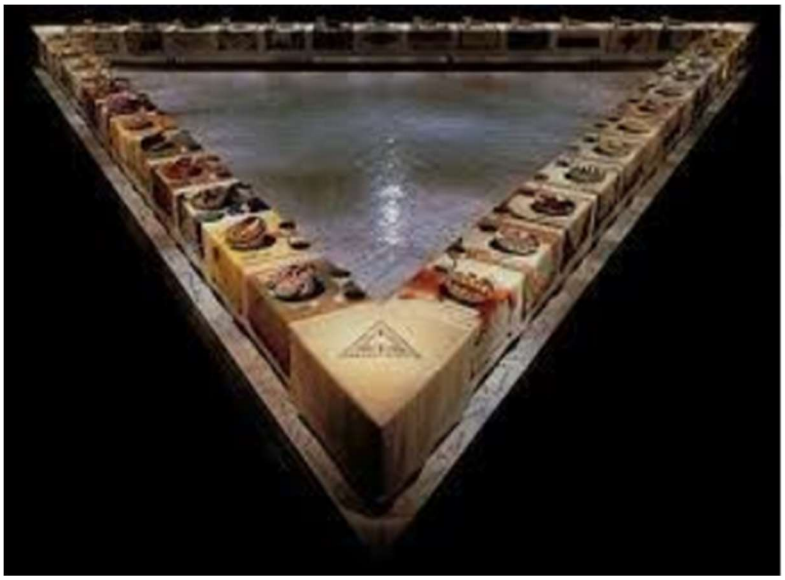
Küba kökenli olan Amerikalı performans sanatçısı Anna Mendiata işlerinde aidiyet, kimlik, erkeklik ve cinsiyet terimlerini sorgulamaktadır. Kadının erkek hakim toplum tarafından obje olarak algılanmasını sert biçimde tenkit eden işler gerçekleştirmiştir. İlk önem arz eden performansını henüz üniversite öğrencisi iken

kampüste tecavüz ve cinayetlere dikkat çekmek için arkadaş çevresini eve davet ederek, kendini tecavüz kurbanıymış gibi kanlar ve parçalanmış kıyafetler içerisinde bulmalarını sağlayarak yapmıştır. Aynı zamanda Küba kültüründen beslenerek silueta serisi ile toprak ve bedenini kullanarak yapmış olduğu performanslarda kimlik ve aitlik ilişkisini esas alan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Yapıtlarında erkek hakim toplumu devamlı tenkit eden Mendieta 1960'ların sonunda başlayan feminist harekete yönelik de tenkit yönlü bir davranış sergiler, beyaz ve orta sınıf olmayan etnik ötekilerin önemsenmemesinden rahatsızdır (http://www.5harfliler.com/ana-mendieta-carl-andre-ve-olumu).

Neticede performans sanatını kabul eden sanatçılar, kadın bedeninin kullanımı sorunsal olsa bile, kadınların toplumdaki varlıklarının inşasına ilişkin tenkitsel bir yaklaşım meydana getirerek bedenlerinin cinsellikten ibaret olmadığını belirtmektedirler. Esasen kadın sanatçıların maksadı, bedenlerine sahip çıkmak, toplumda yeni bir tanım oluşturmak ve kadın bedenlerini yücelterek erkek tarafından tüketilen bir istek nesnesinin ilerisinde var olmak olmuştur. Bu manada kadın sanatçılar, performanslarında eril zihniyetin cinsellik anlayışını kırarak, tenkitsel bir perspektif oluşturmaya çalışmaktadırlar.

4.5. Performans Sanatında Kadın Bedenine Eleştirel Bakış

Sanat tarihine bakıldığında kadın bedeninin performans sanatında kullanılmasının teorik bakımdan gelişmemiş ve idealist olduğu sebebiyle eleştirmenlerce katı bir biçimde tenkit edildiği görülmektedir. 1982 senesinde Mary Kelly yapmış olduğu bir sohbette, kadın bedeninin kullanıldığı araştırmalarda kadının bir obje olarak inşa edildiğini, bu şekilde noksanlıklarını belirten ve kendini ötekileştiren bir varlığa evrilmesinden endişe duyduğunu ifade etmektedir. Sanat tarihinde ilk kuşak feminist sanatçılardan olan Judy Chicago'nun büyük bir grup ile beraber gerçekleştirdiği "Yemek Daveti/The Dinner Party" (1979) adlı çalışması kadınların başarılarını gösterecek ortak bir çalışma ürünüyken o çağın en tartışmalı işlerinden biri halini almıştır.



Görsel 4.7. Judy Chicago "Yemek Ziyafeti"/"The Dinner Party", 1979.

Judy Chicago, "Yemek Daveti" isimli çalışmasında tarihten bugüne dek tarihin hiçbir sahnesinde bulunmayan kadınların yitik hikayelerini yeniden yorumlayıp incelemeyi hedeflemiştir. Dönemin en fazla tartışılan çalışmalarından birisi olan bu çalışma hayatın her anında kadınlara uygulanan baskıyı, olanaklar sunulduğunda kadınların başarılarını ispat ettikleri bir ortaklık ürünüdür. Kadınların geçmişi tarihteki seramik ve iğne işi yöntemleri ile işlemiş oldukları kadın imgeleri sonra fazlaca özcü görülmüş ve kadının toplumsal, ırksal, cinsel eğilimlerini dikkate almadığından çoğu eleştirmence tenkit edilmiştir.

Hilton Kramer bu işi hayal gücüne gerçekleştirilen pek çok hakaret olarak değerlendirmektedir. Ferdinand Saint-Martin ise Chicago'nun kadın geçmişinden çok vajinalarla alakadar olduğunu ifade etmektedir (Antmen, 2014: 54). Çalışmaya da ılımlı yaklaşan Freeland'e göre, Chicago bu çalışması ile "kadının edilgenliğini ve elde edilebilirliğini değil, gücünü ve başarılarını gösteren metinlerle kadının görsel temsillerini bir araya getirerek bedensel tecrübesini yüceltme yoluna başvurmuştur." (Freeland, 2008: 136).

Belirtilen eleştireler dikkate alındığında kadın bedenini sanat yapıtlarında kullanılması, toplumun yaratmaya çalıştığı kadınlığı altüst etmekte önemlidir.

Çalışmalar istenen hedef kitleye erişmesi ile kadınların kendi kadınlığına değer göstermelerini amaçlamaktadır.

Kadın bedeninin manevi varlığının sanat imalatında kullanımı tenkitsel ölçütlere erişmiş olsa bile, bu onun kendi kuvvetini belirtmesi ile değerlendirilebilir. Zira senelerdir ataerkil sistemde kadın bedeni, olumsuz tecrübelere ev sahipliği yapmış olsa da kadınlar sanat pratiğinde kendilerini anlatabildiği kadar var olmaktadır. Esasen kadının toplumdaki varlığına dair bedensel araştırmalar aracılığıyla üretimlerinin itibarını arttırmak ve daha geniş kitlelere erişmesini sağlamak mümkün olmaktadır. Toplumda kadının bastırılmışlığından hariç bunun altında yer alan katmanların yapısal sebepleri incelenerek kalıcı yapılanmaların oluşmasına katkı sağlayabilir. Kadınların kendi kadınlık tecrübelerine önem göstermelerinin sağlanması kadar sistemin de tenkitsel bir tavır ile sorgulanması gereklidir. Mary Kelly şu şekilde bir yorum yapmıştır;

> "Performans işlerinde artık, objenin sanatsal bir varlıkla donatılıp donatılmaması sorun olmaktan çıktı: sanatçı vardır ve yaratıcı öznellik, onun sahip olduğu özsel bir yetinin neticesi olan verili bir şeydir… Destekleyici eleştirmenlere göre beden sanatının sahihliği, belli bir morfoloji seviyesinde tescil edilemez; dolaysız tecrübe bağlamında dünyaya kazınması gerkemektedir" (Antmen, 2014: 300.

Feminist sanatın bağımsız bir sanat hareketi olarak etkin olmasının çoğu nedeni vardır. Bilhassa 1960 senelerinde Amerika'daki sanat çevrelerinde kadın sanatçılara yeteri kadar seçenek sunulmamasından hareketle her çeşit ötekileştirmeye, cinsiyet ayrımcılığına ve hatta ırkçılığa karşı gayret gösterici bir tavrın gösterilmesi ile başlamıştır.

Feminist hareket ile beraber erkek hakim toplumlarda mücadele veren kadın sanatçılar modernizmin kırılma noktasına katkıda bulunmuştur (Antmen, 2014: 300). Kadın sanatçılar, erkek hakim kültüre karşı bir dirençle bedenlerinin denetiminin kendilerine haiz olduğunu, bedenlerini kullanarak, dönüştürerek ve sergileyerek ifade etmişlerdir. Bu şekilde kadın sanatçılar kendini temsil etmede de görünürlüklerini ispatlamışlardır. 1960 yılları sonrasında sanatçılar, bağımsız bir tutumla sınıf, ırk, feminizm, kimlik ve cinsiyet gibi terimleri ellerinde sihirli bir değnek olmadığı için çözüme ulaştıramasa da bu değişiklikleri görünür

kılmışlardır. Performans sanatı ile beraber kadın sanatçılar sanatın cinsiyetten ibaret olmadığını da ispatlamışladır. Farklı çabalar neticesinde modern kadın sanatçılar günümüzde sanatın önde gelen kurumların içinde yer almaya başlamışlardır. Edinilen başarılar kadın sanatçılara cesaret vererek günümüz sanat alanında nicelik ve nitelik bakımından üstün olmalarını amaçlamaktadır.

1960 yılları sonrasında gelişmiş olan feminist hareket sanat tarihindeki ayrımcılığa yönelik feminist bir bakış açısı oluşturmuştur. Sanat tarihinde niçin kadın sanatçılardan söz edilmediği üstüne tartışma alanının ortaya çıkmasına temel oluşturmuştur. Yakın geçmişte ise Gerilla Kızları (Guerilla Girls) ve sanat tarihinde cinsiyet ayrımını görünür kılmak için yaptıkları eylemler de önem arz eden dönüşüm olarak nitelendirilebilir.



Görsel 4.8. "Guerilla Girls", İsimsiz Afiş, ABD, 1987.

Gerilla Kızlar bağımsız bir feminist sanatçı olarak sanat kurumlarının cinsiyet ayrımcılığını göz önüne koyan eserleri ile tanınmıştır. Kendi kimliklerini saklayarak sanat tarihinde seçmiş oldukları kadın sanatçıların adlarını üstlenen topluluk üyeleri kamusal alanda devam ettirdikleri eylemlerde goril maskeleri kullanmıştır (Antmen, 2014: 300). Erkek hakim kültür içinde dayatılmış olan erkek sanatında, feminizmin önem arz eden bir hareket olduğu şüphe götürmez bir gerçekliktir. Feminist tenkit, kadın bedeninin seyirlik bir obje durumuna getirilmesini dünyanın en doğal haliymiş

gibi sunan bir tarih anlayışının cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya koymayı hedeflemiş ve bunu başarmıştır.

20. yy'ın başında kadınlarında asırlardan bu yana sanatın objesi olarak kullanılmasına ilişkin tavırlardan birisi de ABD'de ve Birleşik Krallık pasif direniş olarak oluşan Süfrajet hareketidir. Sufrajetler kadınların seçme ve seçilme hakkını savunmak için hareket etmektedir. Orta sınıftan gelen kadınların kendi aralarında organize olarak adalet istediği bu hareket kapsamında erkeklerin hakimiyet kurup bütün toplum için geçerli olacak kararları aldığı kamu toplantıları aksatılmaktadır. Kadınlar haklarını kazanmak için açlık grevleri gerçekleştirmişlerdir. Birleşik Krallık'ta kadınların seçme ve seçilme hakkı için savaşın ve vandalizme kadar erişen kadın direnişçilerinden Mrs. Pankhurst'un cezaevinde yaptığı açlık grevinde Pankhurst önemli sağlık sorunları geçirmiştir. Bunun üstüne süfrajet eyleminde önem arz eden bir role sahip olan avukat Mary Richardson tarafından 1914'de Diego Velasques'in Londra Ulusal Galeri'de sergilenen "Aynadaki Venüs'e yapılan saldırı dönemim en önemli hareketidir.

Mary Richardson sabah saatlerinde galeriye giderek Aynadaki Venüs'ün karşısında uzun uzun düşündükten sonra ceketinin altına sakladığı baltayı çıkarıp yarı çıplak halde sergilenen tuvalin camını kırıp "Aynadaki Venüs" resmi parçalamaya başlamıştır.

Richardson savunmasında:

> "Çağdaş tarihin önemli kişilerinden olan Mrs. Pankhurst'ı yok eden hükümeti protesto etmek adına mitolojik tarihin en güzel kadınının resmine zarar vermeye çalıştım. Adalet, tuvalin dışı veya renkler kadar güzellik elementidir. Mrs. Pankhurst, kadın haklarının var olması için yollar aradı ve bu nedenle hükümetin Iscariot politikası tarafından yavaşça öldürüldü. Şayet benim başarıma karşı bir haykırış olursa, Mrs. Pankhurst ve yaşayan diğer güzel kadınların imhasına izin verenlerin ikiyüzlülük çığlığını anımsayın." (Gültekin, 2013).

Richardson, bilhassa figürün omuzlarının arasına denk gelecek biçimde resme tam yedi kez saldırmıştır. Saldırıdan sonra, müzelerde kadınlara karşı bir fobi oluşmaya başlamış ve kadın ziyaretçiler sadece erkek güvenlikçiler eşliğinde gezebilmişlerdir. Mary Richardson'nın saldırısı yalnızca sesini duyurabilmek için

vandalist bir saldırıdan çok, dönemin sanat anlayışına ve kadının objeleşmesine yönelik bir eylem niteliği barındırmaktadır. Aynı zamanda sanatın her kısmında geleneksel olarak kadın, erkek ressamlar tarafından erkeğin istek nesnesi şeklinde betimlenmektedir. Erkekler tarafından çizilen tüm resimlerde kadın bedeninin seyirlik bir objeye indirgenmesine ilişkin gelen feminist hareketle beraber, sanat tarihinin cinsiyet ayırımcı bakışını ortaya çıkarmış ve gerçek anlamda da başarıya ulaşmıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Toplumsal problemlerden olan cinsiyet ayrımcılığına bağlı kadının toplumsal statüsü de Avrupa ve Türkiye'de de evrensel bir sorun şeklinde bugüne kadar uzanmıştır. Sanatçılar hangi dönemde olursa olsun toplumda kadına bakış açısını, herhangi bir sansüre yenilmeden özgür olarak kullanmışlardır. Performans sanatı ile birlikte bedenin sanatçı tarafından canlı şekilde kullanımı ve seyircilerin o esnada sanata dahil edilmesi ile kadının toplumsal statüsünün açıkça aktarılması hususunda önem arz etmiştir. Resim alanında kullanılan kadın figürünün toplumsal mesajları ise seyirci üzerindeki etkileri performans sanatı ile anlamlanmıştır

Performans Sanatı, her şeyin sanatta malzeme olacağını, bu malzemelerden birinin de beden olacağını savunarak, bu yaklaşımla Feminizm Sanatıyla benzerlik göstermektedir. Çünkü Feminizm Sanatında, sanatçılar genellikle etkili bir ifade aracı olan bedeni, sanat nesnesi haline getirerek eylemlerini gerçekleştirmişlerdir.

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk zamanlarında erkekler ile beraber eş değer işleri yapmakta olan kadınlar çoğu sosyal hakları da elde etmiştir. Ancak sonraki senelerde Türkiye'de annelik kavramı yüceltilmiş, kadınlar evlerine çekilmiştir. Kadınlar Halk Partisi Türkiye'de ilk dalga feministlerin ileri gelenlerinden birisi olan psikoloji ve sosyoloji alanlarında faaliyetler gerçekleştirmiş Nezihe Muhiddin tarafından oluşturulmuştur. Kadınların asker ve milletvekili olması gibi isteklerin fazla olması üzerine parti kapanmıştır. Sonrasında ise Türk Kadınlar Birliği oluşturulmuştur. Fakat kadınlar 1934 senesine dek seçme ve seçilme hakkını elde edememişlerdir

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ikinci dalga da, kadınlar haklarının çoğunu kazanarak bedenleri üzerinden başka kişilerin ithamlarda bulunması durumuna son vermek amacıyla mücadelelerini sürdürmüşlerdir. Türkiye'de ise feministler, 1980 yılından sonra kendilerini duyurabilmişlerdir. 1980 yılından önce sosyalizm tabanlı bir topluluk olan İlerici Kadın Derneği, kadın mücadelesinde Türkiye'deki ilk tecrübe olarak kabul edilmiştir.

Üçüncü dalga feminizm, ABD'de bulunan gençlerin yüksek mahkeme kararlarına karşı gelmeleri ile ortaya çıkmıştır. Çeşitli ırktaki ve kültürdeki kadınları bir araya getirerek teşkilatlanmaya yönlendirmişlerdir. Birinci ve ikinci dalga feminizmdeki konular ortak özellikler içermekte iken, üçüncü dalga feminizmde, bu özellikler çok dikkat çekmemiştir. Kadın eşitliği hareketleri yerine bireylerin kendi seçimlerine ilişkin araştırmalarla alakadar olmuşlardır. 20. yy. da halen kadınların işleri yetenek gerektirmeyen, maliyeti az ve süresi az olarak belirlenmektedir. Globalleşen dünya ile kadınlar seslerini daha çok duyursalar da cinsiyet ayrımından kurtulamamışlardır. İktisadi yapıya ve güce egemen olan erkelere kıyasla daha az kazanmış ve üretime katkı sunan kadınlar kötü ve ağır koşullarda çalışmışlardır.

20. yy.'a kadar kadınların eğitim alanındaki olanaklarının sınırlandırılması ve kadının toplumsal alana çıkmasının aile yaşamına zarar vereceğine ilişkin meydana gelen normlar kadını ev içi alanlara hapsetmiştir. 20. yy.'a bakıldığında, fırsat eşitliği hareketleri ile kadınların elindeki meslekleriyle ev dışında toplumun kalkınmasına dahil olmaları mümkün olmuş ve aktif kadın nüfus oranında geçmişe göre bir artış sağlansa da ulaşılan durum eşitlik düzeyine ulaşamamıştır. Elde edilen bilgiler, kadınların eğitim aşamasında sayısal ve niteliksel açıdan avantaja sahip oldukları halde, iş gücüne katılma konusunda bu avantajları yitirdiklerini belirtmektedir.

Sanat tarihi boyunca kadının var olması şiddetli bir gerçeklikle dikkat çekmektedir. Yüzyıllar süresince kadının güzel olması, sevgisi, anneliği, şefkati, kutsallığı, iç dünyası özetle sanatsal uğraşların esas imgesi olmuştur. Kadın sanatçılara sessiz bir model olmakta iken erkek ondan ilham alan ve dış dünyaya sesini ulaştıran olmuştur.

Kadın imgesini betimlemek çoğu ressam açısından aranılan konu haline gelmiştir. Sanat tarihi perspektifi ele alındığında bunun ne derece etkili olduğu görülmektedir. Dönemlerin sahip olduğu özel bir kadın imgesi bulunmaktadır. Bu imge o dönemlerin toplumsal yapısının kadına biçmiş olduğu rol ile doğru orantılıdır. Her dönem kendi içinde bulundurduğu ideal kadın imajını aramaktadır.

Günümüzü itibariyle bu durumlar tamamıyla değişime uğramıştır. Kadın hala sanatın önem arz eden bir konusu iken sanatın kendisi daha fazla öne çıkarılmaya

çalışılmaktadır. Fikir, duygu ve tutumları ile bütüncül şekilde varlığını sürdüren insan, devamlı şekilde gelişmektedir. Bu fikir ve duyguları tutuma dönüştürürken kendisini ifade edebilmek için birtakım teknikler kullanarak farklı etkinlikler içinde girmektedir.

1960'lı senelerde performans sanatı belirli bir ideolojiyi taşıyan galeri ve müzelerdeki objelere ve sanat piyasasına karşı, sanatçının bedenini bir imge şeklinde kullanıp izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat şekline dönmüştür. Performans sanatçıları toplumda yer almış sanat anlayışını bozarak galerilerin dışındaki alternatif yerlerde seyirciyi pasif statüden aktif katılımcı statüsüne getirmektedir. Seyirci ve sanatçı için belli zaman diliminde yinelenmeyen, özgün, tek bir tecrübe oluşturarak seyircinin zihninde varlığını devam ettirmektedir.

1970 yılı sonrasında kadın bedeni performans sanatında etkili bir rol almıştır. Nesneleştirildiğinin, eşitsizliğin, cinsiyet rollerine ilişkin adaletsizliğin giderek daha bilincinde olan kadınların kadın hareketleri ile ilişkili gayretleri, kadının özneliğini ön plana çıkarmaktadır.

Performans sanatı sanat faaliyetlerini görsel iletişime dönüştürme arzusu ile sanatçıları sanat nesnesi oluşturma mecburiyetinden kurtarmıştır. Performans; tiyatro, dans, müzik ve görsel sanatlar vb. disiplinler arasındaki sınırları yıkarken diğer taraftan da kullanılabilecek malzemeleri özgür hale getirmiş veya konu hazinesini genişletmiştir. Seyirciyi sanatın içine katarak hareket eden bedenin imkanları ile yer ve zaman problemini de incelemeye başlamıştır. Sanat tarihine bakıldığında kadın bedeninin performans sanatında kullanılmasının teorik bakımdan gelişmemiş ve idealist olduğu sebebiyle eleştirmenlerce katı bir biçimde tenkit edildiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu (2008). *Sanat Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2014*). Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çeviren: Soğancılar, E. (4. Baskı). İletişim Yayınları. İstanbul, S. 222.

Akalın T. ve Baş, R. (2018). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi,* 2-2: 112-128

Aktaş, G. (2013). Feminist söylemler bağlamında kadın kimliği: Erkek egemen bir toplumda kadın olmak. Eğitim Fakültesi Dergisi, 30 (1), 53-72

Altıntaş, O. (2014). "Matisse'in Eserlerinde Oryantalizm", *İdil Dergisi* 3(11).

Arapoğlu, F. (2010). *Sanatın Meta Değeri*. Genç Sanat, 187, 29-38.

Ataman, M. (2009). Feminizm: Geleneksel Uluslararası İlişkiler Teorilerine Alternatif Yaklaşımlar Demeti. *Alternatif Politika Dergisi*, 1(1).

Atakan, N. (1998). *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Arayışlar*. Yapı Kredi Yayınları

Atakan N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar , Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir

Aydın, K. (2019). *Modern sanatta kadın imgesinin değişimi (resim sanatı örneğinde)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.

Aydın, K. & Karakelle, A. (2020). "Modern Sanat Akımları İçerisinde Kadın İmgesinin Yeri", *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 6(27):960-977

Aydoğan, Ö. ve Müge, S. (2006). Kadın Bedeni Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.

Ayteş, E. (2014). Kavram ve eylem boyutuyla performans sanatı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Azman, Ayşe, (2012). "Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una", *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 24. Sayı 1

Balcı M. ve Tuzak, M. (2017). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Nezihe Muhiddin Özelinde Türk Kadınlarının Siyasi Hakları İçin Mücadelesi. *Marmara Üniversitesi Kadın Ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi,* 1: 43-51.

Berger, J.(1999) *Görme Biçimleri*,(Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık

Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*. Metis Yayıncılık

Bingöl, O. (2014). Toplumsal cinsiyet olgusu ve Türkiye'de kadınlık. KMÜ Sosyal ve Ekonomik Arastırmalar Dergisi, 16 (1), 108-114

Bock, G. (2004). *Avrupa tarihinde kadınlar*. (Çeviren: Zehra Aksu Yılmazer). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, s. 219

Clark Toby, (2004), *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Esin Hoşsucu (Çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Çay, R. & Yayan, G. (2020). "Performans Sanatı Üzerinden Kadın Figürünün Toplumdaki Konumuna Bir Bakış", *International Social Sciences Studies Journa*l, 6(61), 1758-1771.

Denny, Walter B. (1983). "*Orientalism In European Art*". *The Muslim World*, 73: 262– 277.

Cafri, G., & Thompson, J. K. (2004). Measuring Male Body Image: A Review of the Current Methodology. *Psychology of Men & Masculinity, 5*(1), 18–29.

Elias J. and Ferguson, L. (2010). *Production, Employment and Consumption*. Routledge Taylor & Francis Group.

Evans, J. A. (1997). Men in Nursing: Issues of Gender Segregation and Hidden Advantage. *Journal of Advanced Nursing*, 26(2), 226-231.

Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*, Çeviren: F, Demir. Ankara: Dost Kitabevi.

Geçit, B. (2013). John Stuart Mill'de Kadının Toplumsal Konumu. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy,* 3(2), 105-127.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye,* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat,* Kabala Yayınevi. İstanbul, S. 58.

Goffman, E. (2009). *Gündelik Hayatta Benliğin Sunumu*. Metis Yayınları, İstanbul, S. 31.

Güçsav, G. (2012). *Odalık, Görünmeyeni Sergilemek*, (çev. Evren Yılmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gültekin, T. (2013). Sanat Eserlerinde Kullanılan Kadın Teması: Farklı Sanat Dönemleri Üzerinde Bir Araştırma". *Akademik Bakış Dergis*i, Sayı: 34. İstanbul.

Gürcan a. Göknur, (2003), *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, Hacettepe Üni. Sbe, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Harrison C. & Wood, P. (2011). *Sanat Ve Kuram*, Çeviren: Sabri Gürses, (1.Baskı)Küre Yayınları, İstanbul, S.976

Işıkören N. D. (2015). Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi. *STD*, 115-13

Keyman, F. ve Mutman, M. (1999). *Meyda, Oryantalizm*, *Hegemonya ve Kültürel Fark içinde Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999

Kozlu, D. (2009). Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* Sayı 3.

Lemaire, G. (2001). The Orient in Western Art, Könemann, Köln

Leppert, R., (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü , Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Leppert, R. (2009), Sanatta anlamın görüntüsü imgelerin toplumsal işlevi (Çev: İsmail Türkmen). İstanbul

Needham, G. (1982). “Orientalism in France”, Sanat Dergisi, Sayı 42, Bölüm 4, 1982

Özayten (1997), *Gösteri Sanatı.* Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, Yem Yayın, İstanbul

Said, E. (1998). Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu”, (çev. Nezih Uzel), İrfan Yayıncılık, İstanbul, 1998

Shiner, L., (2004). Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, (çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Steans, J., Pettiford, L., Diez T. and El-Anis, I. (2005). An Introduction to International Relations Theory. Perspectives and Themes. *Routledge.*

Ulusoy, D. (1999). Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* , 16 (2).

Uluç, G. ve Soydan, M. (2007). “Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare” Bilig, *Yaz*, Sayı: 42, 35-53.

Walter, Info F. (2005). *Gauguin.* (Çev: Ahu Antmen), İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi.

Yüksel, M., (2001). Feminist Hukuk Kuramı Ve Feminist Düşünce Teorileri, Marmara Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul