ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Fatma Deniz KORKMAZ

ELEŞTİRİ KURAMI OLARAK FEMİNİZM VE SANATA YANSIMALARI: FEMİNİST SANAT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR

ERZURUM–2006

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma, Resim Anasanat Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul edilmiştir.

Yrd.Doç.Fevziye EYİGÖR
Danışman / Jüri Üyesi

Yrd.Doç.Mustafa KÜÇÜKÖNER
Jüri Üyesi

Yrd.Doç.A.Sultan KARAOĞLU ŞAHİN
Jüri Üyesi

Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. 04 / 09 / 2006

Prof.Dr.Vahdettin BAŞÇI
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖZET III

ABSTRACT IV

ÖNSÖZ.....V

RESİMLER DİZİNİ VI

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM 9

1. KAYNAKLARI VE KÖKENLERİYLE FEMİNİZM.....9

1.1. Feminizmi Hazırlayan Koşullar.....9

1.2. 19. yy. Avrupa'sında Sosyal ve Siyasal Oluşumlar.....10

1.3. 1960'larda Feminizmin Sosyal Başkaldırısı ve Siyasal Talepleri..15

İKİNCİ BÖLÜM 22

2. MODERN SÜREÇTE FEMİNİST SANATIN TEMELLERİ…….....22

2.1. Feminist Hareketin Öncesinde Kadın Sanatçılar……..…….22

2. 2. 1850- 1960 yılları arasındaki Süreçte Öncü Kadın Sanatçılar..…24

2.3. 1960'dan Günümüze Feminist Sanatın Temel Göstergeleri…..…42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM …….....57

3. GÜNÜMÜZ SANATINDA FEMİNİST YANSIMALAR…...…….…….57

3.1. Bellek, Kimlik, Etnik Köken Sorunlarını Ele Alan Sanatçılar..…..58

3.2. Gelişmiş Görsel Araçları Çalışmalarına Merkez Alan Sanatçılar ……71

3.3. Kendi Bedenlerini Uygulama Alanı Olarak Kullanan Performans Sanatçıları……..…….80

3.4. Aile İçi Şiddet ve Cinsel Sömürüleri Ele Alan Sanatçılar …..….92

3.5. Kadının Tüketim Toplumunun Özendirici Öğesi Rolünü Eleştiren Kadın Sanatçılar……....……...107

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM …….....115

4.UYGULAMA RAPORU……..…115

4.1.Uygulamanın Yapılış Gerekçesi……..115

4.2. İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar…….115

4.3. Uygulamanın Düşünsel Yönü…….....119

SONUÇ 120

KAYNAKLAR 124

ÖZGEÇMİŞ 128

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELEŞTİRİ KURAMI OLARAK FEMİNİZM VE SANATA YANSIMALARI: FEMİNİST SANAT

Fatma Deniz KORKMAZ

Danışman : Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR

2006 – Sayfa : 137

Jüri : Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR

Yrd. Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Yrd. Doç. A. Sultan KARAOĞLU ŞAHİN

Genel olarak, kadın/erkek ayrımcılığına karşı çıkarak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan görüş olarak tanımlanan feminizm, bir kuram olmasının yanı sıra, 1960'lı yıllardan günümüze değin, tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme; resim, performans ve enstelasyonlardaki egemen kadın klişelerini yok etme, kolektif eylemlerle kadın sorununun temsil formunu oluşturma yönünde bir çok kültürel ve sanatsal etkinliklerde yansıma bulmuştur.Söz konusu yansımaların neden-sonuç ilişkisini kurmak;ortaya koyulan eserleri anlamak ve anlamlandırmak tez eserinin temel amacı olmuştur.

Sanat tarihinin başlangıcından 20.yy'a kadar, kadın sanatçıların erkek sanatçılara oranla ikinci planda kaldığı, 1960'lı yıllardan itibaren gelişen feminist hareketlerin etkisiyle bu durumun ortadan kalkarak, nihayetinde, günümüzde, kadın sanatçıların da sanatta söz sahibi olduğu görülmektedir.Dünya sanatına paralel olarak, Türkiye'de de yansımalarını gördüğümüz güncel sanat örneklerinde kadın sanatına özgü niteliklerin belirginleşmesi ve erkek sanatçıların dahi 'öteki' olarak kadını sıklıkla ele alıyor oluşu tez konusunun önemini ortaya koymaktadır.

Tez çalışmamız, kadın sanatı ve kadın sanatçılar üzerine yazılmış kaynakların sayıca azlığı ve hemen hemen hepsinin yabancı dilde yazılmış olması nedeniyle hissedilen boşluğun kısmen giderilmesinde önem arz etmekte, sanat alanında amatör yada profesyonel anlamda kendilerini çok yönlü yetiştirmek isteyen bireylere bilimsel katkı sağlaması beklenmektedir.

ABSTRACT

MASTER THESIS

FEMINISM AS CRITICAL THEORY AND ITS REFLECTIONS TO ART: FEMINIST ART

Fatma Deniz KORKMAZ

Supervisor : Assist. Prof. Fevziye EYİGÖR

2006 – Page : 137

Jury : Assist. Prof. Fevziye EYİGÖR

Assist. Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Assist. Prof. A. Sultan KARAOĞLU ŞAHİN

Feminism is describes as a point of view defending equality in politics, economics and society by opposing the gender discriminatiton. Beside on that theory, it has many reflections on various times cultural and artistic activities throughout; the forms represending women issue cy collective actions, the abolition of tritness where the women dominant painting, performance and installitions, and discoverying the position of women in history and culture since 1960s to present.The main objektive of that thesis is to understand Works of art given allow to make contribution to them and establish a relation ship between reasons and results, belonging to the mentioned reflections.

From the beginning of the history of the art up till 20th century, women in art a verry poor second with respect to men. Effect of feminst actions, developed things have chargedby since 1960s. It has been observed that today, women has been exciting their autherity in art.As paralel to the art in the word, to become an evident of its own peculiar to features of women's art in the resent artistic samples, seen in the reflection in Turkey, abd to take women in to account as "other" fruquently by men artistic.

Due to,the lack of the works written on women's art and woman artists, and due to the fact that they are written nearly in foreign language, our thesis is of great importance in fulfilling this lackness, and it is expected that this work will provide scientific contribution to the individuals who want to improve themselves in the fiel of Art in amautor or Professional manner.

ÖNSÖZ

“Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat” konulu bu çalışma, kadının yüzyıllardır siyasal, ekonomik ve toplumsal alanda olduğu gibi sanat çevrelerince de nasıl “öteki” kavramı içine itildiğini ele almaktadır. Sanatçı öznesinin benimsenmeye başlandığı Rönesans’tan günümüze değin kadın sanatçının “ikincil” konumu irdelemek, sorunun asıl kökeni üzerinde çözümlemeler yapmak hedef olarak benimsenmiştir.

Konu ile bağlantılı literaür araştırması sonucunda ulaşılabilen kaynakların ışığında elde edilen veriler, kadın sanatçıların yaptığı resimler, enstelasyon çalışmaları, performanslar, video ve fotoğraf çekimleri, sanatçı biyografileri, bulundukları dönemlerinin özellikleri ve feminist kuramla bağlantısallığı göz önüne alınarak incelenmiştir.

Yapılmış olan eserleri anlamlandırmada, ayrımcı bir yargıya gidilmeksizin, biçim ve içerik bütünlüğü aranmış, nihayetinde, ‘sanat’a evrensel bir olgu olarak yaklaşılmış ve kadın perspektifi vurgulanmıştır.

Batı toplumlarında önemli bir yer işgal eden Feminist sanatın, Türk toplumunda ve doğu toplumlarındaki sanatsal görgüye ters ve ‘öteki’ olarak kolay kabul edilebilir olmamama niteliği üzerinde düşünmek ve bir an evvel harekete geçmek gerekmektedir.

Böyle bir çalışmayı gerçekleştirmemde, her türlü yardım ve desteği benden esirgemeyen, sahip olduğu birikimleriyle çalışmamın oluşmasında bana kaynaklık eden ve yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Fevziye EYİGÖR’e, maddi ve manevi desteğiyle çalışmama katkıda bulunan eşim Ömer EKİCİ’ ye, ayrıca katkılarından dolayı, çalışma arkadaşlarım Arş. Gör. Asuman ÖZDEMİR, Arş. Gör. Kübra Sevim GÜLEÇ ve Arş. Gör. Melike BOLAT’ a teşekkür ediyorum.

ERZURUM / 2006 Fatma Deniz KORKMAZ

RESİMLER DİZİNİ

SAYFA NO

Resim G.1. **Nancy Spero,** "*Explicit Explanation(Kesin Açıklama)*", 1998, rölyef baskı ….....4

Resim 1.1. **Tatyana Yablonskaya,** "*Ekin*", 1949, t.ü.y.b., (200x 370)cm., Tretyakov Galerisi, Moskova …..…….…….13

Resim 2.1. **Artemisia Gentileschi,** "*Judith Beheading and Holofernes*", 1612, t.ü.y.b, …….…….....23

Resim 2.2. **Berthe Morisot,** "*Küçük Kız ve Oyuncak Bebeği*", 1884, t.ü.y.b.……...…25

Resim 2.3. **Mary Cassatt,** "*Banyo*" 1891,t.ü.y.b……..……...…..25

Resim 2.4. **Rosa Bonheur**, "*The Horse Fair*", 1852, t.ü.y.b……..……26

Resim 2.5. **Suzanne Valadon,** "*Oyuncak Bebekli Küçük Kız*", 1919, t.ü.y.b..……..29

Resim 2.6. **Paula Moderson-Becker**, "*Otoportre*", 1906……..……....31

Resim 2.7. **Kathe Kollwitz**, "*Ölü Çocuklu Anne*", 1903…….……...32

Resim 2.8. **Kathe Kollwitz**, "*Bir Kadının Ölü Alacağı*", 1934…….……32

Resim 2.9. **Kathe Kollwitz**, "*Kurtulanlar*", 1923 ……....33

Resim 2.10. **Kathe Kollwitz**, "*Dokumacıların İsyanı Serisi'nden*", 1895-97…..…..…34

Resim 2.11. **Gwen John**, "*İyileşen Hasta*", 1923-24, t.ü.y.b. …….……35

Resim 2.12. **Camille Claudel,** "*Flütçü*",1904, bronz…...……..…36

Resim 2.13. **Georgia O'Keeffe,** "*Jack-in-the-Pulpit No. IV*", 1930, t.ü.y.b., Alfred Stieglitz Koleksiyonu……...…….…..……..38

Resim 2.14. **Georgia O'Keeffe,** *"Like a Georgia O'Keeffe"*, t.ü.y.b., Alfred Stieglitz Koleksiyonu…….……38

Resim 2.15. **Emily Carr** , "*Manzara*", 1930,t.ü.y.b. ……...……40

Resim 2.16. **Frida Kahlo**," *Henry Ford Hastanesi*", 1932……..…….….41

Resim 2.17. **Judy Chicago,** "*Yemek Ziyafeti*", 1974-78……...……..…48

Resim 2. 18. **Miriam Schapiro**, "*Wonderland*", 1983, kolaj……..…50

Resim 2. 19. **Mary Beth Edelson,** "*Ataerkilliğin Ölümü*",
Rembrantın Resmi, 1976, Ofset afiş…….……...……....52

Resim 2. 20. **Gorilla Kızlar**, "*Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?*", 1985……...……...…..54

Resim 2. 21. **Gorilla Kızlar** ,Venice Bianeli'nde, 2005……...…….…..…55

Resim 3.1. **Mona Hatoum** "*Çekme*", 1995, Performans Gösterisi……...…59

Resim 3.2. **Mona Hatoum,** "*Uzaklık Ölçüleri*", 1988, Renkli video görüntüsü…….60

Resim 3.3. **Shirin Neshat** , " *İsimsiz",* 1997, Siyah-beyaz fotoğraf ……...…61

Resim 3.4. **Shirin Neshat,** *"İsimsiz",*1996, Siyah-beyaz fotoğraf……...…….…61

Resim 3.5. **Shirin Neshat,** "*Devrimin Gardiyanları*", 1994, Siyah-beyaz fotoğraf.…63

Resim 3.6. **Shirin Neshat ,** 1996 "*Arzulanan*", Siyah-beyaz fotoğraf**,**…….....……63

Resim 3.7. **Kara Walker** "*Vurun Beni*",2001……..…….……..…65

Resim 3.8. **Kara Walker** "*Kamp Köyü Kadınları*" 1998
Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma……...…….…….66

Resim 3.9. **Kara Walker** "*Düzenbaz Grup*", 2004,
Duvar Üzerine Kesilmiş Kağıt Yapıştırma ……..…..……66

Resim 3.10. **Ellen Gallagher,** "*Delux'den Siyah Tarak*" , 2004-2005, Kolaj …..……68

Resim 3.11. **Ellen Gallagher** , "*Delux'den Peruklar*", 2004-2005, Kolaj ……...…68

Resim 3.12. **Adriana Varejao**, "*Bastard Son*", 1992, (110x14) cm……...……..70

Resim 3.13. **Adriana Varejão,** *"Mavi, Beyaz ve Taze Et"* ,
2002, t.ü.y.b.,karışık malzeme, (270 x200x 40) cm……...……71

Resim 3. 14. **Barbara Kruger**, "*İsimsiz (your body is a battleground)"*,
1989, fotoğraf üzerine serigrafi, 112 x 112 inç……73

Resim 3.15. **Cindy Sherman**,"*İsimsiz Film Kareleri, serisinden*", 1991, renkli baskı……..75

Resim 3.16. **Cindy Sherman**, "*Cinsel İlişki Mizansenleri*,
serisinden", 1999, renkli baskı ……...…76

Resim 3.17. **Nan Goldin**, "*Nan Dayak Yedikten Bir Ay Sonra*", 1984, renkli baskı, ...78

Resim 3.18.,**Nan Goldin**, "*Misty ve Jimmy Taksinin İçinde*", NYC, 1991…...……79

Resim 3.19. **Yoko Ono,** "*Cut Pieces*", 1965, DIAS, Londra…….82

Resim 3.20**. Marina Abramovic**, "*Thomas Lips* adlı performans gösterisinden", 1975…….....……84

Resim 3.21**. Marina Abramovic,** "*Nefes Alma/Nefes Verme*", 1977 ……...……..85

Resim 3.22. **Orlan**, Cerrahi dudak operasyonundan, 1993……..…87

Resim 3.23. **Orlan**, Cerrahi yüz operasyonundan,1993 ……..…… 87

Resim 3.24. **Orlan**, Cerrahi kulak operasyonundan, 1993……...……...…..88

Resim 3.25. **Orlan,** renkli baskı……...……..……...….89

Resim 3.26. **Orlan**, "*Orlan'ın Suretleri*" ……...…….….89

Resim 3.27. **Carolee Schneemann**, "*Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak*", 1973-76, Video gösterisi……..…….…...91

Resim 3.28. **Carolee Schneemann**, "*Interior Scroll*", 1975, Performans gösterisi, ……..……...…92

Resim 3.29. **Paula Rego**, "*Triptych*", 1998, Kağıt üzerine pastel boya……93

Resim 3.30. **Paula Rego**, "*Köpek Kadınlar, serisinden"*, 1985……..…...94

Resim 3.31. **Paula Rego**, "Aile", 1988……..…….95

Resim3.32. **Louise Bourgeois**, *Histeri nöbeti*", 2000, Çeşitli materyaller…….....…...97

Resim 3.33. **Louise Bourgeois**, "*Hücre*", 1993, Çelik, Mermer, Cam, Seramik, ağaç……...……..98

Resim 3.34. **Louise Bourgeois**, "*Maman*", 1999, Çelik materyal…….……99

Resim 3.35. **Louise Bourgeois,** "*Couple*", 2002, Kumaş ve bez parçaları ……...100

Resim 3.36. **Niki de St. Phalle,** "*Shooting Picture*", 1961, ……....102

Resim 3.37. **Niki de Saint Phalle,** "*Black Venüs*", 1967, polyester……..……...…102

Resim 3.38. **Niki de Saint Phalle,** *"The Tarot Garden"*,
1980, Strüktür malzemeleri…….……...103

Resim 3.39. **Canan Şenol**, "*Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum*",
2003, C- print, (105 x 168) cm.....104

Resim 3.40. **Canan Şenol,** *"Şeffaf Karakol"* Şeffaf film, plexiglass,
1998, (1,80 x 1,12 x 0,15) cm……...…….….106

Resim. 3.41. **Jenny Seville**, "*Shift*" t.ü.y.b…….….108

Resim 3.42. **Jenny Saville**, "*Closed Contact No:8*", 1996, t.ü.y.b, ……....108

Resim 3.43. **Jenny Saville**, "*Passage*", 2004, t.ü.y.b, ……...…109

Resim 3.44. **Jenny Saville,** "*Torso*", 2004, t.ü.y.b, ……....110

Resim 3.45. **Jenny Saville,** "*Seperates*", 2001, t.ü.y.b, …….....110

Resim 3.46**. Elke Krystufek**, "*Geceyi Paylaş*", 1997 , Video gösterisi …….....111

Resim 3.47. **Elke Krystufek**, "*Aşk Düşüncesi*", 1999, (180 x140) cm…….....…....112

Resim 3.48 **Laura Aguilar,** "*Devinim No:56*", 1999, Jelatin gümüş baskı……..…..113

Resim 3.49 **Ariane Lopez-Huici,** "Aviva",1996, Siyah/Beyaz Fotoğraf,
(79 x 117) cm….....113

Resim 4.1. **F.D. Korkmaz**, "Kaybetme Korkusu", 2005, t.ü.y.b.,(120x100)cm….....116

Resim 4.2. **F.D. Korkmaz**, "Yalnızlık Korkusu", 2005, t.ü.y.b.,(120x120)cm……...117

Resim 4.3. **F.D. Korkmaz**, "Hegemonya", 2006, t.ü.y.b.,(110x130)cm……118

Resim 4.4. **F.D. Korkmaz**, "Beni İçine Alır mısın?", 2006, t.ü.y.b.,(100x120)cm…..119

GİRİŞ

Plastik sanatlar alanında, kadın sanatçılar, yüzyıllardır ikinci planda tutulduğundan, hak ettiği konuma gelebilmek için çeşitli mücadeleler vererek, kadın kimliğini geçerli kılmış; nihayetinde de günümüz sanatında, şaşırtıcı bir biçimde, tartışmaya açılan konularda, sunulan biçimlerde, sanatsal faaliyetlerde, en azından sayıca bile olsa kadın sanatçı egemenliğinden söz edilmeye başlanmıştır.

İnsanlık tarihinin ilkel dönemlerinde, Arkaik Çağ'da ve Helenistik dönemde 'bereket', 'doğurganlık' ve 'aşk' tanrıçası olarak betimlenen; tek tanrılı dinlerin yaradılış efsanelerinin 'içine şeytan girmiş mahluk'u, dolayısıyla da, XIX.yy.'a değin sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik pozisyonlarda, erkeğe oranla geri planda tutulup, sömürülmesi uygun görülen 'kadın'ın şimdilerdeki konumunu, elde ettiği gücü, neden-sonuç ilişkisi kurarak anlama / anlamlandırma gereği hissedilmektedir. Bu gerekçe ile, diğer alanlarda olduğu gibi, sanatta, kadın-erkek arasında cinsiyet temelli ayrımdan ötürü yaşanan çifte standartları gidermede başrol oynayan Feminizm adlı düşünce akımını kendine dayanak noktası yapan Feminist Sanat'ı incelemek kaçınılmaz olmuştur.

Öncelikle herhangi bir yanlış anlama olasılığına karşın, amacımızın kadın-erkek ayrımı yapmak olmadığını belirtmemiz gerekmektedir. Taraf tutmak gibi bir tutumun izlenmediği çalışmamızda, günümüze kadar gelen tarihi akış içerisinde kadının "öteki" oluşu ve buna neden olan durumlar irdelenmekte, genel yapısı itibarıyla Feminist kuram incelenmekte, Feminist sanatı temsil eden sanatçılar ve eserleri incelenerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmaktadır. Bu türden bir yapılanma, aynı zamanda, feminist sanat üzerine yazılmış Türkçe kaynakların yeterli sayıda olmamasının bir sonucudur.

Bilindiği üzere kadın, ev-çocuk-eş üçgeninin ayrılamaz bir parçasıdır. Erkek egemen bakış açısının koruyucu / kollayıcı yaklaşımı, kadını herkesçe benimsenmiş bir saygınlık halesinin içerisine gömer; yaşamı boyunca hayatı çok sıkı denetimlerden geçirilen, benimsenmiş değer yargılarıyla babanın egemenliğinden kocanın egemenliğine aktarılan kadın yaşamı, aynı "kutsal" değerler içerisinde yaşamsallığı elinden alınmış bir süreç içerisine sokulmuştur. Değişik kültürlerde bu durum farklılık gösterse de, özünde, dünyanın bütün kadınlarının yaşadığı süreç aşağı yukarı aynı biçimdedir.

Kültür arasındaki söz konusu benzerlik ve farklılıklardan kısaca bahsetmek gerekirse; Eski Çin'de kadın insan bile sayılmadığı gibi ona özel bir isim de verilmezdi. Kadın veya kız çocuklarına bir, iki, üç gibi sıra sayıları ile hitap edilirdi. Erkek çocukları çok değerli olmasına karşın kız çocuklarından "domuz" diye bahsedilirdi.[1]

Eski Hint'de kadın, evlenme, miras ve diğer konularda hiçbir hakka sahip değildi. Kutsal kitapları Veda'larda kadın yılandan, zehirden, kasırgadan ve ölümden daha kötü bir yaratık olarak anlatılır. Hatta baştan Buda Dini'ne kadınlar kabul edilmemiş, daha sonra kabul edilmişler fakat bu durumun Buda Dini'nin sonu olduğu kabul edilmiştir.[2]

Eski Yunan ve Roma'da kadın hiçbir hakka sahip değildi. Evlenmenin amacı, çocuk sahibi olmak, mal ve mülkler üzerinde yakın bir bakıcı bulmaktı. Hatta cinsel anlamda güçlü bir kadın, kocasının dışındaki erkeklerle ilişkiye zorlanırdı. Roma'da kadın babasından kocasına aktarılan bir maldı. Dışarıya yüzü açık ve yalnız çıkamazdı. Kadının izleyici olarak sokağa çıkışı Ağustos ayında kadınlara tiyatroda özel bir yer ayrılmasıyla başlamıştır.[3]

Eski İran'da erkekler kız kardeşleriyle evlenebiliyorlardı. Kız kardeş, anne ve kan akrabalığı önem arz etmiyordu.

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

İngiltere'de M.S. V-XI. yy.lar arası kocalar eşlerini satabilirdi. Kadın kirli bir yaratık sayıldığından İncil'e el süremezdi. Ancak XVI. yy.da VIII. Henri döneminde (1509-1547) parlamentodan çıkan bir kararla kadınların İncil'e dokunmalarına ve okumalarına izin verildi.[4]

İslamiyet'in doğuşundan önce Arabistan'da kadın evlenme, aile kurma, boşanma ve miras hakkından mahrumdu. Kız çocuk ailede maddi bakımdan bir yük, manevi bakımdan bir utanç meselesiydi. Çünkü kız çocuğu erkek gibi savaşamaz ve ailenin

[1] YAKIT, İsmail, **Tarihte ve Kur-an'da Kadın ve Kadın Hakları**, Ötüken Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 40
[2] YAKIT, A.g.e. s. 40
[3] YAKIT, A.g.e. s. 41
[4] YAKIT, A.g.e. s.41

şerefini koruyamaz düşüncesi vardı. Bu yüzden baba kızını öldürmekte serbestti. İsterse diri diri toprağa gömerdi.

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

X. yy.da Ruslar'da komünal bir cinsel ilişkinin varlığını İbni Fal'dan öğrenmekteyiz. Rus kadınlarının zengin adamların cariyesi oldukları bilinmektedir. Adam ölünce cariyelerden yada kızlardan herhangi biri seçilerek kurban edilir ve ölünün yakılacağı gün oda yakılırdı. Efendisiyle birlikte yakılacak olan kız, öldürülmeden önce ölünün yakınlarıyla birlikte çadırlarda cinsel ilişkiye zorlanır daha sonra da "ölüm meleği" adı verilen yaşlı bir kadın tarafından öldürülürdü. Çarlık Rusya'sında kadınlar eğitimden, özgürlükten ve evlilikte seçim hakkından mahrum edilirdi.[5]

Yukarıda yapmış olduğumuz belirlemeleri anlamlandırmada, dört büyük din bağlamında dinler tarihine bakmak bile yeterli olmaktadır. Dinler tarihinde ilk erkek ve kadının yaratılışı teması benzerlikler göstermektedir; Tanrı, önce erkeği kendi suretinden; sonra kadını, erkeğin kaburgasından yada kanından yaratmıştır. Mitolojide ve efsanelerde Adem'den sonra yaratılan Havva, şeytan tarafından kandırılmış, yasak elmayı yemiştir. Sonuçta cennetten kovulmuşlar ve insanoğlunun 'ölümlü' olması cezasına çarptırılmışlardır. Şeytan tarafından kandırılan kadının bazı kesimlerce ve tarih süreçlerinde lanetlenmesi ve 'şeytan' sıfatıyla anılmasının sebebi budur. Öyle ki, Ortaçağ Avrupa'sında kadının bir insan olup olmadığı tartışılmış, onun olduğu, ondan mümkün mertebe uzak durulması gerektiği dini bir inanış haline gelmiştir. Bu yüzden rahipler evlenmeyi bir tür necaset, hafiflik ve günah görmüşler hatta hayat boyunca kadınlardan uzak durmaya yemin etmişlerdir. [6]

---

[5] YAKIT, A.g.e. s.42
[6] **Encylopedia Britannica**, 1988, London, v.12, s. 733

Hıristiyanlığın cinsel ilişkiyi meşru bile olsa günah saydığını bugün Katolik kiliselerindeki evlenme törenlerinde okunan duadan da anlayabiliriz. Duada "Günahla düşmüşüm annemin karnına, günah işlemiş Annem bana gebe kalırken" denmektedir. Hıristiyanlık tarihi kadın açısından oldukça olumsuz olayların var olduğu bir tarihtir. VI. yy.da azizler ve papazların hakim olduğu mason meclislerinde kadının, ruhunun olup olmadığı tartışılmış, bir oyun dışında ruhunun olmadığına karar verilmiştir.[7]

XIII. yy.dan itibaren Hıristiyanlıkta kadın düşmanlığının, büyücü avı adı altında kadın katliamlarına dönüştüğü görülür. Kilise, şeytanla cinsel ilişkiye giren böylece insanlar arasında fuhuşu ve kötülüğü yaymak isteyen büyücü kadınlardan dünyanın temizlenmesi görevini üstlenir; büyücü avına çıkılmış ve on binlerce masum kadının diri diri yakılmasına veya suda boğulmasına sebep olmuştur.

Konumuzu açıklamada bu türden bilgilerin önemini bir örnekçe ile belgeleyecek olursak; cadı avı olarak bilinen katliamları, bir çok feminist sanatçı kendisine konu edinmiştir. Nancy Spero, kendisini asıl harekete geçiren ve feminist bir sanatçı olmasında payı olan yaklaşık iki milyon kadının vahşice katledildiği büyücü katliamlarını resmettiği bir dizi baskı resim yapmıştır. "Explicit Explanation (Kesin Açıklama)" adını verdiği resminde (Resim 1), büyücü olarak adı çıkmış kadınlara



Resim G.1. **Nancy Spero**
"*Explicit Explanation(Kesin Açıklama)*"
1998, rölyef baskı

uygulanan işkence sahnelerini betimlemiştir. Resimdeki kadınlar dönemin kıyafetleri içerisinde elleri kolları bağlı, boyunlarından asılmış yada işkence koltuklarına

[7] BOBEL, Chris, **The Paradox of Natural Mothering**, Temple University Press, Philadelphia, 2002, s.46

oturtulmuş bir haldedirler. Spero, yaptığı araştırmaların sonucu oluşturduğu resimlerin hepsinin kesin kaynaklardan elde edildiğini ve yapılan işkencelerin raporlarla sabit olduğunu ifade etmektedir.

Avrupa'da yetişmiş Ortaçağ, Yeniçağ ve Modernçağ'ın birçok düşünürü de kadın konusunu ele almış ve bu konuda pek çok bakış açısı ortaya koymuştur. Genellikle bakış açıları kadınlar için olumsuz olan bu düşünürlerin yaşadıkları toplumun inanç sistemi ve sosyal yaşantıları düşüncelerinin yönünü belirlemiştir. Bu türde düşüncelere sahip fikir adamlarının görüşlerini birkaç kategoride ele almak mümkündür.

Kendi sistemi içinde kadın konusunu ele alan Ortaçağ'ın batılı ünlü düşünürlerinden Malebranche "Gerçeğin Araştırılması" isimli eserinde "…*Zevke ait her şey, kadınlara kalmış bir iştir. Ancak, genel olarak araştırılıp bulunması, biraz güç gerçekleri kavramak kadınların elinden gelmez. Soyut olan her şey kadınlar için anlaşılamaz bir şeydir*…"[8], diyerek kadınların sadece gördüklerini anlayabildiklerini, soyut olanı anlama yeteneklerinin olmadıklarını iddia etmektedir. Kadını daha kötü, hatta riyakar bir varlık olarak gören "İrade ve Tasavvur Olarak Dünya" adlı eserin yazarı XIX.yy. ünlü Alman filozofu Schopenhauer, şunları söylemektedir:*"Arslanın dişleri ve pençeleri vardır, filin ve yaban domuzunun büyük dişleri vardır, boğanın boynuzları vardır, mürekkep balığının da çevresindeki suları bulandıracak mürekkebi vardır. Fakat tabiat kadına, kendini savunmak ve korunmak için riyakarlık vermiştir…En zarifinde olduğu kadar, en aptal kadında da riyakarlık vardır. Bu nedenden dolayıdır ki, mutlak olarak dürüst ve samimi bir kadına rastlamak hemen hemen imkansızdır"* [9]. Bazı yazarlar ise, kadını daha ılımlı bir tavırla ele almışlardır. Onlara göre kadın ve erkek eşit değildir. Özgürlük konusunda da onu nasıl kullanacağı bilgisinin kadına verilmesi gerektiği görüşünü benimsemişlerdir. Mesela Pierre-Joseph Proudhan, "*Erkek ve kadın 'mutlak'ın önünde denk olabilirler. Onlar hiç eşit değildirler, onlar ne ailede ne şehirde eşittirler*", demektedir. Emil Zola, kadının özgürlüğünü dile getirirken şunları söylemektedirler: "*Kadını özgürlüğüne kavuşturmak harika bir şeydir. Ama her şeyden evvel özgürlüğün nasıl kullanılması gerektiğini ona*

[8] YAKIT, İsmail, "Batı Düşüncesi ve Mevlana'da Kadın", III. Uluslar arası Mevlana Kongresi, 2004, s.135-148
[9] YAKIT, İsmail, **Tarihte ve Kur'an'da Kadın ve Kadın Hakları**, Ötüken Yayıncılık, İstanbul, 2003,s.46

öğretmek gerekecektir".[10] Batılı düşünürlerden bazıları "kadın-kilise" ikilisi hakkında pek olumlu düşünmüyorlardı. Bunlardan Charles Baudlaire, "*Kadınların kiliselere girmelerine izin verilmiş olmasına her zaman şaşırmışımdır. Onlar Allah'la hangi diyalogu kuruyorlar?"* [11]

Bu ve bu gibi söylemler uzun uzadıya devam etmektedir. Feminizmin ilk oluşumlarının batılı toplumlarda ortaya çıkmasının gerekçesi olarak bu düşünceleri gösterebiliriz. Sarf edilen sözlerden de anlaşıldığı gibi kadın, erkekten ayrı ve onun çok daha altında ele alınmış, olumsuz yönleri ve zaafları içerisinde değerlendirilmiştir. Bu tip düşünceler feminizmin kökenlerini oluşturmuştur. Kısaca tanımlamak gerekirse, feminizm, kadınların erkeklerden farklı fakat eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan bir düşünce akımıdır.

Doğa; kadını yaratıcı, doğurgan yapmayı seçmiştir: Kadın doğurur, çocuğa bakar; çünkü erkek, avlanır, kadını korur, daha kuvvetlidir, iktidardır, güç ondadır. Erkekteki doğurganlığın eksikliği, belki de onu 'yapay yoldan yaratma'ya iter. Burada da iktidar kurmakta gecikmez. Her çağda mutlaka "farklı bir takım kadınlar çıkıp, erkeklerin yaptıklarına ayak uydurma cüretini göstermiştir, ama her daim azınlıktadır.[12]

Bu durum sanat için de geçerlidir. Sanat Tarihi'ne baktığımızda modern sanata kadar kadın ismine pek rastlanmaz. Bu durum tabi ki kadınların yeteneklerinin sınırlı olduğu anlamına gelmez. Yeteneklerini fark eden kadınlar ancak yakınlarının himayesiyle sanatsal ürünler sunabilmiştir.

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

Hal böyle olunca da erkek egemen kültürün ürünü olan kadın, "ikinci cins" yada "değişmez öteki" olarak tescil edilmiştir. Çifte standarda maruz kalan kadın sanatçıların "öteki" olmaktan kurtulması ancak kendilerinin olağanüstü çabalarıyla mümkün

[10] CHRONIQUE, La Tribune, 1868, C.F., s.585
[11] YAKIT, İsmail, a.g.e. s.48
[12] ANONİM,"Modern Zamanlarda Kadın", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Yapı Kredi Yay., Ist., 1996, sayı 63, s.3

olabilecektir. Kadın sanatçıların sanat dünyası içerisinde hak ettiği değeri elde edebilmesi, öncelikle sanat dünyasında kadın imgesinin, erkek bakışına estetik-pornografik-erotik sınırlarda dolaşan biçimlerde sunulmasının önüne geçme girişimiyle başlanabilirdi.

Yıllardan beri kadın, resmin konusunu oluşturan göğüsleri, kalçaları, cinsel çağrışımlar yapan uzuvları olan estetik figürün karşılığı olarak görülmesinin dışındaki özelliklerinin ön plana çıkarılması gerekmekteydi. Kadının bundan sonra çalışan, üreten, kendine ait fikir ve yetenekleri olan, kendine ait üslubu, galerisi hatta sanat okulları olan ve cinsiyeti bunun önüne geçemeyen bir bireye dönüşmesi gerekiyordu.

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

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

Kabul etmek gerekir ki, toplumsal ilerleme ve çağ değişimleri, kadınların özgürlüğe doğru ilerleyişi ile orantılıdır, toplum alanında gerilemeler ise kadınların özgürlüğünün azalmasıyla meydana gelirler. Kadın imtiyazlarının genişlemesi, tüm toplumsal ilerlemenin genel ilkesidir. Şiddet açısında da bakıldığında toplumların

ilerlemesi kadınların daha iyi eğitim alması ve kendini geliştirmesi oranında olur. Kadın kendini geliştirdikçe kendi hak ve özgürlüklerinin farkına varıp kendisini ataerkil yapının baskısından kurtaracaktır. Kadın kendini geliştirdiği haklarını koruduğu oranda da toplumların ilerlemesi mümkün olabilir. Kadın, belirli haklara sahip olup ekonomik özgürlüğünü elinde bulundurduğu, iş hayatında ve özel hayatında kendini gösterebildiği oranda kadına uygulanan şiddetin azalabileceği veya kadınların şiddet karşısında tepkilerini dile getirebileceği düşünülmektedir.

21. yy.ı geride bırakırken, hala, "kadın sanatı" gibi bir ayrımın yapılması her ne kadar hoşa gitmeyen bir durum olsa da "kadın sanatçı" terimi sanat tarihi metinlerinde ezici çoğunluğun erkek sanatçılardan oluşmasına bir tepki olarak kullanılmıştır. [13]

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

Çalışmamamızın asıl konusunu teşkil eden ikinci kısımda, feminist sanatın örnekleri olarak görülen eserler sanatçılarıyla ve onların biyografileriyle birlikte ele alınarak, eser ve biyografi arasında neden sonuç ilişkisi kurulmuş ve çalışmaların analizi yapılmıştır. Feminist sanatın oluşumuna katkıda bulunmuş sanatçılar, eserleriyle birlikte incelenerek, feminist bakış açılarıyla yansıtılmıştır.

Modernizmle birlikte erkek egemen bakış ve temsiliyetlere karşı duran günümüz sanatçıları, üçüncü kısımda anlatılmıştır. Çeşitli yönleriyle ortak paydada birleşen sanatçılar ortak gruplar içerisinde işlenmiştir. Bu gruplar, aile içi şiddet gören ve kötü geçmiş deneyimlerini kullanarak çalışmalar üreten sanatçılar, kendi bedenleri üzerinde hakimiyet kurarak tabuları yıkmaya çalışan sanatçılar, ideal olarak öngörülmüş kalıplara

[13] FERNİC, E., **Art History and Its Methods**, Phaidon Press, London, 1991, s.384

sokulan kadın bedenini eleştiren, toplumsal sorunları ele alan sanatçılar ve etkin iletişim araçlarını kullanarak eserler veren sanatçılar olarak ayrılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KAYNAKLARI VE KÖKENLERİYLE FEMİNİZM

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

1.1. Feminizmi Hazırlayan Koşullar

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

Fransız İhtilali'ni takiben Olympe de Gouges "*Kadın ve Kadın Yurttaşların Haklarının Bildirisi*"ni yazdı. Hemen ardından 1792'de Olympe de Gouges'in etkisiyle İngiliz bir kadın olan Mary Wallstonecraft, "*Kadın Haklarını Koruma*" adlı kitabını Londra'da yayınladı.[14]

Yayınlanan bu çalışmalar feminizm adına yazılan ilk ciddi belgelerdir. Mary Wallstonecraft liberalizmin etkisinde kalarak ilk sistematik feminist eleştirilerde bulunmuştur. Wallstonecraft'ın en fazla savunduğu konu, kadınlara eğitimde fırsat eşitliğinin tanınmasıdır. Evliliğe olan inançsızlığı evlilik dışı bir çocuk doğurmasına sebep olmuştur. Tabi o dönemlerde kadınların bu tür bir yaşam tarzı içerisinde olmasını kabullenemeyen toplum tarafından Mary'e ahlaki bir baskı uygulanmış ve kötü kadın damgası yemiştir. Yaşantısındaki çalkantılar sebebiyle birçok çevreler tarafından

[14] MISIROĞLU, F. Mehlika, "Feminizmin Doğuşu", **www.sebnemdergisi.com**

yazdıkları dikkate alınmamıştır. Günümüzde dahi, neden kadın haklarını savunan kişi, iyi işler yapmış, düzeyli bir yaşam tarzını benimsemiş bir kadın tarafından değil de hayatı "skandal" olmuş bir kadın tarafından savunuluyor, diyerek Mary Wallstonecraft'ı sorgulayan yazarlar vardır. Tabi Mary'yi eleştirmenin yanında feminizmin de kimler tarafından benimsendiğine dair bir gönderme yapılmaktadır.

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

1.2. 19. yy. Avrupa'sında Sosyal ve Siyasal Oluşumlar

Avrupa'da XIX.y.y. toplumsal düzenini önemli ölçüde değiştiren Sanayi Devrimi, işçi hareketleriyle birlikte komünizm anlayışını yaygınlaştırmaya başlamıştır. Ağır koşullar altında çalışan işçi sınıfıyla birlikte, kapitalizm ortaya çıkmış ve zengin ile fakir arasındaki fark gittikçe açılmıştır. Tüm bunların sonucunda XX.y.y. başlarında anarşizm, sosyalizm ve komünizm anlayışlarının birleşiminden oluşan yeni bir radikal düşünce gelişmiştir. Bu radikal düşüncenin sahibi olan Karl Marx, kapitalizme ve işçinin sömürülmesine son vermenin yollarını aradı. Bunun sonucunda kendisi gibi düşünen Friederich Engels' la birlikte Komünist Manifesto'yu yayımladılar. 1848'de Paris' de yayımlanan manifestoda, diğer sosyalistlerin benimsedikleri uzun süreli sosyal reform önerisinden farklı olarak sosyalizme giden tek yolun devrim olduğu fikri savunulmuştur.

Marksizm olarak anılan bu radikal düşünce, sınıf çatışmasının devrimle ortadan kaldırılacağını, özel mülkiyetin yerini bir zaman sonra topluma ait üretim araçlarının

alacağını savunmuştur. Marksist düşünceye göre sadece bir özel uzmanlık alanına sahip bireylerin olması olumsuzdur. Çünkü uzmanlaşma, bireyleri çok dar kalıplar arasına sıkıştırmakta ve bireyi diğer konularda bilgisiz ve yetersiz bırakmaktadır. "Bunun yerine bir birey sabahleyin avlanıp, öğleden sonra balık tutup, akşam hayvanlarına bakıp, yemekten sonra eleştiri yazabilmelidir".[15] Fakat Marx'ın kapitalist çözümlemelerinde hesaba katılmayan olumsuz tarafları da vardır. Özel mülkiyetin olmayışı, çalışan işçilerin yaptıkları işle kendileri arasında yabancılaşma meydana getirme riskini doğurmuştur. Yaptığı işin kendine ait olmadığını düşünen işçi, yaptığı işi benimsememekte, en sonunda hem emeğine hem de kendisine yabancılaşmaktadır.

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

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

[15] MARX, Karl- ENGELS, Friederich, **Komünist Manifesto**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003

devamlı artan zenginleşme arzusuyla varlıkların devri sorunu ortaya çıktı. Erkek, kadının hegemonyasını kaldırmak için var kuvvetiyle çalıştı.[16]

Engels de kadının köleleşmesinin özel mülkiyetin belirlenmesine bağlı olduğunu savunmaktadır. Ekonomik sebeplerle anaerkilliğin yerini tutan ataerkillik kadını erkeğe bağlı kılmaktadır. Burjuva hukuku erkeğin üstünlüğünü onaylamaktan başka şey yapmaz. Ama ucuz ve fazla el emeğine ihtiyacı olan kapitalizmin kadınları, fabrikalara alınır. Kadınların üretime katılması onların kurtulmasını sağlayacaktır. İşte o zaman kadının kurtulmasının birinci şartı, tüm kadınların kamu sanayisine girmesi olmuştur. Fakat bu şartla birlikte aile, toplumun ekonomik birimi olma niteliğinden yoksun olmak zorunda kalacaktır.[17]

Sovyetler Birliği'ndeki 1917 devrimiyle birlikte parti yönetimi değişmiş ve dünyanın ilk İşçi ve Köylü Hükümeti kurulmuştur. Proleter kültürün hakim olacağı bu dönemle birlikte kadınlar da düşünülmüştü. Komünizmin sıkı savunucularından Lenin'e göre, "*kadın ancak kendi maddi bağımsızlığını kazanırsa özgürleşebilir. Bunun için de kadının çalışma hayatına girmesi gerekmektedir. Kadın, erkek için sosyal alanda paha biçilmez bir yardımcı olacaktır. Çünkü kadın bu alanda özel yeteneklerini kullanacak, örgütleme ve işlere bakma tecrübesini getirecektir. Kadının gerçek kurtuluşu, gerçek komünizm, ev ekonomisine karşı yığınların savaşı başladığı zaman, yahut daha doğrusu, büyük sosyalist ekonomiye doğru kitlesel dönüşüm sırasında başlayacaktır*."[18] Tabi sonuç olarak bakıldığında Lenin'in kadınları üretime dahil etme isteği kadınları gerçek anlamda hak ettiği yere getirmedi. Kadınlar maddi bağımsızlıklarını kazanarak özgürleşmek yerine ağır çalışma koşulları altında uzun saatler çalıştırılarak daha fazla ezilmeye başladılar. Aktif görevlerde çalıştırılmak yerine geri hizmetlerde çalıştılar. Bu sefer de yaptıkları işler itibar görmedi. Yaptıkları işlerin itibar görmediğini erkeklere oranla oldukça düşük tutulan maaşlardan anlaşılmaktadır. Çalışma hayatına giren kadınlara duyulan güvensizlik, verilen işlerin nitelikli olmamasıyla paralel doğrultudadır.

Lenin, Ekim 1917 devriminde kadınlara kapitalizmden ve ev sömürüsünden olmak üzere çifte kölelikten kurtulmayı vaat etti ve "özgür aşk" kavramını ortaya attı.

---

[16] MARX, Karl , ENGELS, Friedrich , LENIN, V.İ, **Kadın ve Marksizm**, Çev: Ufuk, Ö., Sorun Yayınları, İstanbul, 1996, s.16-26
[17] ENGELS, Friederich, **Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni,** Çev: SOMER, Kenan, Sol Yayınları ,1992
[18] MARX, ENGELS , A.g.e., s. 60-65

Evlenmeler ve boşanmalar kolaylaştı, doğan çocuklar devletin mülkiyetine alınmaya başlandı. Hatta kadının kamulaştırılması bile gündeme geldi. "Özgür Aşk Büroları" kadınları, kölelikten kurtaracak yerde, onlara saldırı ve tecavüz olaylarını artırdı. Vlademir şehrinde yayınlanan bir emir şöyle idi: "18 yaşına gelen her genç kız devlet mülkiyetine geçer. Bu yaşa gelen her kız özgür aşk bürolarına kayıt yaptırmalıdır. 19-50 yaş arası bütün erkekler devletin çıkarı uyarınca kayıtlı kızlardan birini-kızın rızası alınmaksızın kendine eş olarak seçebilir. Bu seçimler ayda bir kez yinelenecektir. Bu tür birleşmelerden doğan çocuk devletin mülkiyetinde olacaktır". Halbuki Sovyet Anayasası'nın 122. maddesinde "kadın iktisadi, siyasi, kültürel, idari ve toplumsal faaliyetlerin her alanında eşit haklara sahiptir" diyordu. İşte görüldüğü üzere kanunların iyileştirilmesi yahut meydanlarda "artık kadınları anlıyoruz" söylemleri kağıt üzerinde yada sadece verilen vaatlerde kalmıştır.

Stalin döneminde ise, aile sosyalist toplumun temeli oldu. Analık, yurtseverlik görevi olarak ilan edildi. Kayıtsız evlilikler kayda alındı. Boşanmalar zorlaştırıldı. Dünya harbinin en büyük yükünü Rus kadınları çekti. Stalin döneminde çok sayıda çocuğa sahip olan annelere mali desteğin yanında madalya ve şeref unvanları verilmeye başlandı. Kısaca Rus kadını tarih boyunca ancak ailenin devamını sağladığı ve yurtsever evlatlar yetiştirdiği sürece takdir edildi. Bu da devletin devamı demekti. Onun dışında kadınlar zayıf, iradesiz konuları sembolize eden bir varlıktan öteye geçemedi. Bu sebeptendir ki, sosyalizmle birlikte kurtuluşa kavuşacaklarını inanan kadınlar 'devrim'in en büyük sorumluluğunu yüklenmiş ve en büyük acısını yaşamışlardır.



Resim 1.1. **Tatyana Yablonskaya,** "*Ekin*", 1949, t.ü.y.b.,
2x 3.7 m. Tretyakov Galerisi, Moskova

Stalin döneminde Komünizmin getirisi olan proleter düzeni desteklemek amacıyla birçok sanatçıya resim siparişleri verilmiştir. Bu sanatçılar da, yönetimin başarılıymış gibi görünmesi için birçok resim ve afiş yapıp sergilemişlerdir. Özellikle de başarılı yönetimi betimlemek için çalışan işçi kadınların görüntülerini kullanmışlardır. Sipariş edilen resimlerde herkes hayatından memnun görünmektedir. Resim 1.1.'de Tatyana Yablonskaya'nın oldukça büyük ebattaki "*Ekin*" adlı resminde buğday tarlasında çalışan bir dizi kadın görülmektedir. Gayet neşeli olarak resimlenen bu kadınlar sanki bir karnaval havasındaymışçasına çalışmaktadırlar. Yablonskaya, Stalin iktidarının başarısını kanıtlamak istercesine proleteryanın işçi kadınlarını kullanmayı doğru bulmuştur. Stalin bu resminden ötürü Yablonskaya'ya Stalin ödülü vermiştir.

XVIII.yy.'dan itibaren kadınların kendi benliklerini kazanabilmek için topluma karşı verdiği zorlu mücadele meyvelerini yüzyıllar sonra vermeye başlamıştır. İlk defa 1870 yılında evli İngiliz kadın, gayri-menkul sahibi olma hakkını elde etti. 1919 yılında parlamentoya girebilme ve 1928 yılında oy verme hakkını elde etti. Uzun soluklu çabaların sonucunda Amerikalı kadın 1920 yılında oy kullanabildi. Avrupa'nın çoğu ülkesinde kadın hakları daha geç kazanılmıştır. Örneğin Fransa'da 1944 yılında, Belçika'da 1948 yılında, Yunanistan'da 1951 yılında, İsviçre'de 1971 yılında kadınlara seçme hakkı verilmiştir.[19]

XIX. yy.da feminist kadınların düşüncelerinin karşısındaki insanlar feministlere kadının biyolojik gerçeğinin haykırıyorlardı: Kadının doğurganlığı. Henüz aile planlaması ve doğum kontrol yöntemlerinin gelişmediği dönemlerde yasalar izin verse dahi kadınlar hamilelikleri yada çocuk bakımı nedeniyle aktif olarak çalışma hayatına giremiyorlardı. Tabi durumun sadece yasalar üzerinde halledilmiş olması uygulama alanı içerisinde düzelmiş olması anlamına gelmiyordu. Bu durumda kadınların önüne iki seçenek sunulmaktaydı: Ya kariyer yada çocuk. Feministler bu iki seçeneğin bir arada olamayacağını savunarak, kadınların sadece birini tercih ederek, kadınlara "seçme hakkı" önermişlerdir. Hatta bazı radikal feministler daha ileri giderek yetenekli kadınların birinci vazifelerinin kariyer seçeneğini gerçekleştirmek olduğunu savunmuşlardır. Tabi bu dönemde kadınların çoğunluğu tercihini anne veya eş

[19] MISIROĞLU, F. Mehlika, "Feminizmin Doğuşu", **www.sebnemdergisi.com**

konumundan yana kullanmışlardır. Bu sorunu gidermek için Margeret Sanger adlı Amerikalı bir kadın "doğum kontrolü" terimini feminist literatürüne sokmuştur. Sanger'ın da etkisiyle, 1921 yılında "Amerikan Doğum Kontrolü Ligi" kurulmuştur. Böylece kadınlar bir seçim yapma zorunda kalmayacaklardı. Hem aile yaşantısını, hem de kariyer hayatını birlikte sürdürebilecekti.

1.3. 1960'larda Feminizmin Sosyal Başkaldırısı ve Siyasal Talepleri

Feminist akımın aktif olarak kendini gösterdiği yıllar 1960'ların sonlarıdır. Akımı asıl tetikleyen bu dönemde ortaya çıkan Vatandaşlık Hakları hareketidir. Özellikle Avrupa ve Amerika ülkelerinde birçok kolda artarak gelişen modern feminizm, akademik dünyada ve sanat çevrelerinde geniş yankı bulmuştur. Feminist Hareket, "Kadınların kendi meslek ve hayat şekillerine karar verme hakkını, onların erkekler ile aynı sınıf ve eşit haklara sahip olmalarını iddia eden sosyal bir hareket", olarak tarif edilmekteydi. Feminist hareketin içerisinde yer alan kadınlar, kadının kamusal alandan tecridinin sebeplerini sorgulamışlardır. Kadının ikinci sınıf bir varlık olarak görülmesi, emeğinin sömürülmesi, siyasi ,sosyal ve ekonomik bir çok haktan mahrum edilmesini eleştirmişlerdir. Kadınlara uygulanan şiddet de protesto edilen davranışlardan en önemlisi idi.

Simon de Beauvoir'in 1949 yılında yayınladığı "İkinci Cinsiyet: Kadın" adlı yapıtıyla yeni bir ivme kazanan feminizm, 1960'larda kendi içinde farklılaştı. "İkinci Cinsiyet" ten sonra yazılan en önemli feminist çalışma, 1963 yılında Betty Friedan'ın "Kadınsal Mistik" adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada kadının ev işlerindeki rolünün değişmesini isterken bundan sonra erkeğin üstünlüğünün sona ermesi gerektiğini vurgulamaktadır. 22 sene evli kaldıktan sonra boşanan ve evliliğindeki mutsuzluğu üzerine "Kadınsal Mistik"i yazdığı söylenen Betty 1966'da diğer feministler ile, "National Organization for Woman"ı (Kadınlar İçin Millî Organizasyon) kurdular. Bu organizasyon, kadının aleyhine görünen kanunları Amerika'da kaldırılması için uğraştı. Ve nihayet 1975'i Birleşmiş Milletler'in "Kadın Yılı" ilân etmesiyle ilk defa Dünya Feministleri bir araya geldiler ve dünya çapında kararlar aldılar.[20]

[20] MISIROĞLU, F.,A.g.k.

1968 yılında Amerikalı kadınlar çok ilginç bir protestoyu gerçekleştirdiler. Adına "Kadınlık Geleneğinin Cenaze Töreni" verdikleri gösterilerinde mezarlığa kadar ellerinde meşalelerle ilerlemişler aynı zamanda bir koyuna Miss Amerika olarak taç takmışlardır. Yanlarına iç çamaşırlarını, jartiyerlerini ve takma kirpiklerini alarak, çöplüğe atmışlardır. İki yıl sonra Fransız kadınlar, Paris'teki Zafer Takı'na "Meçhul Askerin Meçhul Karısı" adlı bir çelenk bıraktılar ve imalı bir göndermede bulundukları ikinci bir çelenk bıraktılar. Bu çelengin üzerine "Her İki Erkekten Biri Kadındır" yazısını iliştirdiler.

Bu ve bu gibi eylemler yasal olarak kadınlara yönelik birçok değişiklik sağlamıştır. İtalya'da kürtajın serbest bırakılması ve birçok ülkede onaylanan kadınlar için reform yasaları onaylanmıştır. Örneğin Birleşik Krallıkta 1970 tarihli Eşit Ücret Yasası'nın ardından 1975 yılında Cinsiyet Ayrımcılığı Yasası gelmiştir. Yine aynı yıl İstihdamı Koruma Yasası'yla birlikte ücretli doğum izni zorunlu hale getirilerek gebelik, doğum ve doğum sonrasında haksız işten çıkarılmaların önüne geçilmiştir. 1976 yılında Aile İçi Şiddet ve Evlenme Yasası ise şiddet düşkünü eşler karşısında kadınların haklarını koruma altına almıştır. Aynı yıl çıkarılan Cinsel Suçlar Yasası, mahkeme sırasında tecavüz kurbanlarının mahremiyetlerinin daha geniş bir şekilde korunmasını sağlamıştır.[21] 1970'li yıllarda ABD'de Kongre, kadın Haklarına ilişkin 71 yasayı kadınlar lehine çıkardı yada eklemeler yaptı. Günümüzde dahi yüzde kırkı geçerli olan bu yasaların çıkış yeri o dönemde faaliyet gösteren feminist kadınların çabalarıyla oluşmuştur.

Kadınların insan temel hak ve hürriyetlerinden faydalanabilmeleri, siyasal, sosyal, hukuki ve eğitim alanlarında erkeklere eşit olma gibi temel hedeflere sahip olan feminizm hareketi çeşitli kollara ayrılmıştır. Tabi genel kalıplar içerisine yerleştirdiğimizde sosyalist feminizm öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra radikal feminizm, liberal feminizm gibi gruplara da ayrılabilir.

Sosyalist Feminizm bir çok yerde Marksist Feminizm adıyla da anılmaktadır. Fakat bazen birbirleriyle ters düşebilmektedirler. Marksist feministler, sosyal yapıyı biçimlendiren üretim ilişkileri ve patriarkal aile yapısını sömürünün kaynağı olarak görürler. Feminizmin öncülerinden Simon de Beauvoir 1949'da yayınlanan ve "İkinci

[21] ERGAS, Yasmine, "1970'lerde Feminizm", çev: Özden ARIKAN, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.191

Cinsiyet" adını verdiği kitabında ataerkil toplumlarda kadının nasıl erkeğe göre, yeni norm kabul edilen, geçerli sayılan, cinse göre eksik, edilgen, güçsüz, duygusal ve yeteneksiz diye tanımlandığını anlatır. Gerek bireyler arasındaki ilişkiler gerekse toplumların çeşitli kurumlarındaki iş ve özel ilişkiler kadınlarla ilgili gelenekleşmiş bu önyargılarca düzenlendiğinden Simon de Beauviour'a göre, en bağımsız kadın bile bu çarpık görüşlerin etkisi altında kalır. İkinci seks kitabında "kadın doğmaz, kadın olur" denirken cinsiyet kavramının aslında biyolojik değil, toplumsal olduğu vurgulanmış olur.

1960'ların sonlarına doğru batı toplumlarında görülen feminist hareketler genellikle Simon de Beauvoir 'in çizgisinden farklıdır. Bu dönemde feminist hareketlerin içinde yer alan kadınlar çoğunlukla devrimci sol akımında aktif üyeleridir. Dönemin erkek solcuları toplumsal çatışmanın temelinde ırkçı, etnik ve sınıfsal ayrımların yarattığını söylerken ve kadınlara karşı ayrımcılığın Marksist devrimden sonra kendiliğinden ortadan kalkacağını öne sürerken, Sulamith Firestone gibi feminist Marksistler en köklü ve belirgin toplumsal çatışmanın seksizmden kaynaklandığını savunular. Firestone'a göre kadınlar erkeklerden farklı ama onlarla eşittirler. Marksist açıdan ise kadınların ezilmesi ve bu olgunun sonuçları, işçilerin ezilmesinin de, bundan doğacak sınıf çatışmalarının da önemli bir sorunudur.

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

şekillenmektedir. Ataerkil aile sisteminde yetişen erkekler şiddet uygulamayı kendilerinde hak olarak görmektedirler. Erkekler aile içinde yöneten konumundayken, kadınlar yönetilen konumundadır. Erkekler böylece aile içerinde her türlü hakkı kendilerinde görmektedirler.

Sınıfların ortaya çıktığı andan itibaren, egemen sınıfların sömürülenlere, ezilenlere biçtiği tüm toplumsal roller, her zaman kadına ayrı biçimde ve daha da ağır biçimde yansımıştır. Kadın sadece bir köle, serf yada işçi olarak bırakılmamıştır. Kadın her zaman her yerde kadın olmasından gelen özelliği ile zora maruz bırakılmış boyun eğdirilmiştir. Erkeğin fiziki üstünlüğü kadının boğun eğdirilmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Sabahtan akşama kadar tarlada emek türeten erkek köylünün, yeniden kendi emeğini üretebilmesi için, kadın evde hizmetkar olarak kullanılmaya zorlanmıştır. Oysa aynı kadın tarlada, erkeğin yanında emek tüketmiştir. Ezilen ve sömürülen sınıfın erkeklerine, egemen sınıflar tarafından hak olarak gösterilmiştir. Bu şekilde erkeğe verilen hak, aynı zamanda ezilen sınıfların kendi içlerinde kendileriyle çatışmasının bir aracı olarak kullanılmıştır. Oysa egemen sınıfların amaçları, emek gücünü en ucuza mal etmek ve en verimli biçimde kullanmaktır. Onların zenginliklerinin, egemenliklerinin rahatlıklarının tek yolu budur ve kadın hiç bir ücret ödemeksizin, emekçi erkeğin sömürücü sınıflara daha ucuza mal olmasını sağlayan bir araç haline getirilmiştir.

Fabrikada bütün gün çalışmış eve gelen işçi erkeğin, evinde kendisini bekleyen ona hizmet sunan, çocuklarına bakan bir kadın olduğunu bilerek yaşamak durumunda bırakılmıştır. Ve kadın doğduğu andan itibaren bu toplumsal görevi yerine getirmek için yetiştirilmiştir. Bu toplumsal görevle yetiştirilen kadın da erkeğin kendinden üstün olduğunu kabullenip her türlü şeye göz yummuştur. Erkeğin üstün konumu, kadının erkeğe hizmet etmesinin ve erkeğin aile içi kararlarda söz sahibi olmasının doğal görülmesi de şiddeti besleyen unsurlardandır. Kadın şiddet uygulayan erkeğe karşı gelmeyip erkek otoritesini ve gücünü kabullenmiş durumdadır. Çalışmayan ve geliri olmayan kadın evi terk ederse gidecek yeri ve geçimini sağlayacak parası da yoktur. Bu sebeplerden dolayı erkeklerin her türlü eziyetine maruz kalmıştır. Yüzyıllardır erkek işi diye kandırılan uzak tutulan işlerde çalıştırılarak bunun bir aldatmaca olduğunu gören emekçi kadın, aynı zamanda ev işinin sadece kadın işi olduğu şeklinde aldatmacaya da kanmaz olmuştur ve bir takım haklara sahip olduğunun bilincinde şiddetten uzak her şeyi beraber paylaşabildiği bir hayat istemektedir.

Sosyalist feminist teori; kadın ezilmişliğinin ciddi sosyolojik, psikolojik ve ideolojik olgusu altında maddi bir temel olduğunda ısrar eder. Marksizm'in bu kökenin belirlenmesine yada tanımına hiç bir zaman eğilmediğini de vurgular. Ailenin bu temelde yatan nedenleri besleyen başlıca yapılarından biri olduğu varsayımına ulaşır. Sosyalist-feminizm, çelişkili ve aldatıcı olan bu iki noktada sosyalist teori ve pratiği reddeder. Zaten sosyalist feminizmin kadının ezilmişliğine sol kanat idealist bir eğilimle basit bir hak eksikliği ve ideolojik bir şovenizm, olarak bakılmasını küçümser. İkincisi sosyalist feministlerin özellikle aileden kaynaklanan psikolojik ve ideolojik kaygıları, yine sol kanatta kadının ve ekonomik olgularla yapılan yorumuna ters düşer. Bütün bunlar 'kişisel politiktir' sloganının teorik kapsamını oluşturarak sosyalist-feminist akımının kadın sorunu ele alışındaki esasları belirler.

Sosyal feministler, sosyalizm de kadın sorununa eğilen çalışmaları, teorik yada pratik bir öz yakalamak amacıyla incelemişlerdir. Sosyalist feminist hareketinin en büyük katkısı kadının ezilmişliğinin kökeni ile ilgili olarak getirdikleri sorular; toplumsal yaşantının her alanında cinsiyet ayrımı, kadın özgürlüğünün anlamı ve tanımı, cinsiyete karşı yada sosyalizm için verilen mücadelenin örgütlenmesi gibi konuları da içine alan boyutta sorulardır ve bugüne dek sosyalist teorinin verileriyle açıklanmayacak niteliktedirler.[22]

Marks ve Engels'in kadın sorunu üretim olgusunun belli sosyal ilişkileri çevresinde odaklanırken sosyal-feministler kadın ezilmişliğini aile ve toplumsal çoğalma konularından ayırmaya çalışmaktadır. Mitchell, Marks ve Engels'in analizlerini çok dar kapsamlı bulduğunu ve Marks'ın ekonomik açıklamalara fazlasıyla bağımlı kaldığını belirtmiştir. Bu açıdan Marks ve Engelsin çalışmalarında bir aile tartışmasından ayrı tutulmuştur. [23]

Şimdiye kadar anlatılanlar da sosyalist feminist teoriye göre kadın ezilmişliğinin nedeni ve bu incelemelerin eksik kalan yönler üzerinde durulmuştur. Kadın ezildiği sürece toplumda her türlü şiddete mahkum kalacaktır. Sadece şiddet açısından değil her türlü yönden sömürülmeye maruz bırakılır. Kadının özgürlüğü kadar tüm insanlığın gerçek toplumsal eşitliğine tam bir inanç ve bağlılık şarttır. Günümüz toplumları güç eşitsizliğine kuruludur. Kadınların ve erkeklerin belirli rolleri vardır ve bu rollerin

[22] VOGEL,1990;46-56, **www. vogel.com.tr**
[23] MITCHELL, Juliet, **Woman's Estate**, New York, birinci baskı, 1971, s. 78-80

öğrenilmesine dayalı bir toplumsallaştırma süreci erkeklere toplumda güçlü ve üstün bir konum sağlamakta ve erkeklerin kadınlar üzerinde şiddet uygulaması için hoşgörü ortamı hazırlamaktadır. Toplumun erkeği güçlü, akılcı, üretici olarak göstermesi ve kadına hakim olma, eşine hakim olma, eşini yönetme rolünü vermesi ile de bir erkek modeli oluşturmakta ve erkek kendisine yüklenen bu rolü yerine getirme amacıyla şiddet uygulamaktadır. Feminist teoriler altında kadınlar da özgürlüğünü savunduğu sürece koruyacak, toplumda kendini savunup ezdirtmeyecektir.[24]

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

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

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

[24] DEMREN, Ş.Banu, "Şiddet ve Şiddetin Kurbanı Kadınlar; Aile İçi Şiddet", **www.anthropology-works.org**

Erkeklerin yaptıkları yanlışları ve haksızlıkları kadınların da yaparak bir eşitlik sağlanacağına inanırlar. Erkekleri ezmek isterler ve onlardan nefret ederler ki bu durum yanlışlıktan dönülmek yerine yanlışın cinsiyet değiştirmesinden başka bir şey değildir.

Sonuç itibariyle erkeğin üstünlüğünün asıl sebebi çalışarak ailenin geçimini sağlamaktan ileri gelmektedir. Tabi binlerce yıldır süregelen geleneklerin birkaç yüzyılda değişmesini beklemek fazlasıyla iyi niyetli olacaktır. Tarihsel olarak kadının ezilmişliğinin kurumsallığının yıkılması tam anlamda gerçekleşmemiştir. Hala evde ev işçisi olarak çalışan kadın, ücretli işte çalışan erkek için karşılıksız hizmetler vermektedir. Bu da kadın erkek arasında düşmanlıklara yol açmaktadır. Kadının ayrıca politik ve sosyal eşitsizliği ve hakları için savaşması da yine kadın-erkek arasında bir çelişki nedenidir. Aile ve ev içinde sürekli gerilimli olan bu ortamda, kadının ezilmişliği salt erkek tarafından ezilmişliğine bağlı görünmektedir. Çünkü tarihsel bir iş bölümünün yarattığı tarihsel bir düşmanlıktan kaynaklanan bu gerginlik aile içinde de mevcuttur. Kadın ancak kendi özgür ekonomik gücüne ve haklarına kavuştuğu oranda toplumlarda gelişme görülebilir. Aile içindeki şiddetin de engellenmesi için kadınların eğitim düzeylerinin yükselmesi, ekonomik faaliyetlere katılımının arttırılması sağlanmalıdır. Bu sayede kadın daha bilinç sahibi, kendi haklarının farkında olarak kendini ezdirmemeyi başarabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN SÜREÇTE FEMİNİST SANATIN TEMELLERİ

Feminist Sanat, tıpkı feminizm kuramında olduğu gibi özellikle batı toplumlarında, ataerkil toplum kültürünün sonucu olarak, sanatta, erkek egemenliğine karşı bir duruşun sonucu oluşmuştur. Özellikle XIX.yy.dan itibaren kadın sanatçıların sanat tarihi içerisinde kadın sanatının hangi konumda olduğu konusunu incelemeleriyle feminist sanat süreci başlamıştır. Mevcut sanat tarihi incelendiğinde neredeyse hiç kadın sanatçıdan bahsedilmemiştir. Bu haksızlıktan ötürü kadın sanatçılar harekete geçmiştir. Dilbilimi araştırmalarıyla tarih anlamına gelen 'history' kelimesinin açılımı yapıldığında 'his-story' sözcüklerine dönüşmesi tepkiyi daha da artırmıştır. Toplumsal yaşam içerisinde kadının ikincil konumu farkında olmadan yazınsal dilde de kullanılmıştır. yani bugüne kadar kullandığımız 'tarih (history)' kelimesi bile erkeğin tarihi sürecini ifade eder şekilde düşünülmüştür.

Birinci kısımda uzun uzadıya bahsettiğimiz kadının toplum içerisindeki "ikincil" konumu, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sanat alanında kadının varlık göstermesine engel olmuştur. Günümüzde dahi birçok kesimde 'kadın' olduğu için çalışması, okuması uygun görülmeyen insanların olduğunu düşünürsek, yüzyıllar öncesindeki durum şaşırtıcı gelmeyecektir.

2.1.Feminist Hareketin Öncesinde Kadın Sanatçılar

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

Peki gerçekten hiç mi kadın sanatçı olmamıştır? Bu sorunun cevabını araştırdığımızda Rönesans'tan günümüze değin zor şartlar altında dahi olsa içindeki sanat isteğini bastıramayan kadın sanatçılar olduğunu görmekteyiz. Vassari'nin 1568

yılında genişletilerek basılan "Ünlü Heykeltıraş, Ressam ve Mimarların Yaşamları" adlı kitabında on üç kadın sanatçıya yer verilmiştir. Bu sanatçılar arasında yer alan Properzia de Rossi, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani ve Artemisia Gentileschi resim sanatçısıdır. Bu dört sanatçının da ortak özelliği babalarını ressam olması ve saygın ailelerden gelmesidir. Babalarının himayelerinde olmalarına rağmen yinede birçok sıkıntı çekmişler, resimlerini babalarının yada kocalarının isimleriyle imzalayarak satabilmişlerdir. XVI.yy.da yaşamış yetenekli bir başka ressam olan Marietta Robusti ünlü bir ressam olan Tintoretto'nun kızı olmasına rağmen yeteneğini babasının imzası altına gizlemek zorunda kalmış ve yaptığı resimleri hep babası imzalamıştır.

Bu dönem sanatçılarının hepsinin birçok sıkıntıyı çekmelerine rağmen bir isim vardır ki, kadın ve kadın sanatçı olmanın en ağır bedellerini ödediği tartışmasızdır. Artemisia Gentileschi on dokuz yaşına geldiğinde resim yeteneğinden dolayı babası ressam Orazio tarafından kendisine perspektif dersi vermesi için tutulan Agostino Tassi'nin tecavüzüne uğramış ve tüm hayatı bu durumdan ötürü kötü bir şekilde etkilen-



Resim 2.1. **Artemisia Gentileschi**
"*Judith Beheading and Holofernes*", t.ü.y.b., 1612

miştir. Bu olayın üzerine mahkeme tarafından iffetsizlikle suçlanmış, hatta mahkeme salonunda bekaret kontrolü yapılarak tacizin boyutu daha da büyümüştür. Gentileschi bu yaşadıklarının izlerini ömür boyu taşıyarak, normal hayatta cezalandıramadığı erkeksi dünyayı resimlerinde cezalandıracaktır. Resim 2.1 de Artemisia, bıçakla yasal olarak cezalandıramadığı Tassi'yi resminde cezalandırmaktadır. Kendisini bu derecede küçülten Tassi'den hiç acımadan boğazını keserek intikam almaktadır. Yanında kırmızı

giysiler içerisinde yardım eden hizmetçisi bulunmaktadır. Onun yüzünde de merhametin izleri yoktur. Feminist sanatın ilk resimlerinden biri olarak kabul edebileceğimiz bu eser, hala birçok sanat tarihi ve sanat kitaplarında yer almamaktadır.

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

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

2. 2. 1850- 1960 yılları arasındaki Süreçte Öncü Kadın Sanatçılar

XIX.yy.da kadın sanatçıların sayısında önemli bir artış görülmüştür. Sayıları kadar eserlerinin sanatsal nitelikleri de oldukça göz dolduran bu sanatçıların sırf kadın oldukları için yaptıkları sanatın sanat tarihçiler tarafından görmezlikten gelindiğine şaşırmamak elde değildir. Mary Cassat ve Berthe Morisot XIX.yy.ın öne çıkan önemli kadın ressamlarındandır. Her iki sanatçının eserleri incelendiğinde, tekniklerinin ve konuları işleyiş biçimlerinin oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Cassat ve Morisot genellikle anne-çocuk figürlerinin yer aldığı kendi cinsiyetlerinin konularını ele almışlardır (Resim 2.2 ve Resim 2.3). Bunun yanında sanat dünyasında kadın sanatçıların konumlarını sorgulayıcı roller üstlenmişlerdir. Birlikte kendi dönemlerinin erkek sanatçılarıyla bir araya gelip, toplantılar yaparak kadın sanatının erkek sanatından neyin farklı kıldığını tartışmışlar ve sorularına cevaplar aramışlardır. Aynı

dönemde Louisa May Alcoutt kadınların kariyer yada aile arasındaki seçim yapma zorunluluklarından ve erkeklerin sırf seksüel farklılıklarından ötürü ayrıcalıklı olmalarından dem vurarak bu sorunlara ışık tutmuştur.



Resim 2.2. **Berthe Morisot**
"*Küçük Kız ve Oyuncak Bebeği*"
. t.ü.y.b., 1884



Resim 2.3. **Mary Cassatt**
"*Banyo*" 1891,t.ü.y.b.

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

Elbetteki XIX.yy.ın kadın ressamları bu kadar sınırlı değildir. İkinci Dünya Savaşı sırasında tüm eserleri yok edildiği için fazla tanınmayan Fransız heykel ve resim sanatçısı Maria Bashkirseff, Amerikalı empresyonist figür ressamı Cecilia Beaux, Paris Exposition Universelle sergisinde altın madalyayla ödüllendirilen Rus Anna Bilinska, Fransız empresyonistlerinden Marie Bracquemond ve sıra dışı görünümüyle tanınan Fransız Rosa Bonheur XIX.yy.ın önemli diğer kadın sanatçılarındandır. Bu sanatçılar arasında feminist kişiliğiyle dikkat çeken Rosa Bonheur, cinsel kimliğiyle de farklı olan bir sanatçıdır. Cinsel tercihi lezbiyenliğini hiçbir zaman saklamayan Bonheur, erkek gibi görünmekten hoşlanan bir kadındı. Bu yüzden de sürekli erkek kıyafetleri içerisinde kısa kesilmiş saçlarıyla ve elinde sigarayla dolaşırdı. Resimlerinde genellikle iyi işlenmiş anatomileriyle hayvan figürleri yer almaktadır (Resim 2.4). Kadın

figürlerini yapmaktan hoşlanmadığı için insan figürü çalışsa dahi erkek modelleri tercih ediyordu.



Resim 2.4. **Rosa Bonheur**, "*The Horse Fair*", 1852, t.ü.y.b.

XIX.yy.dan beri kadınlar tarafından verilen mücadelenin faydalarını ancak XX.yy.da yaşayan kadın sanatçılar görebilmişlerdir. Kadınlar artık erkeklerle aynı sanat akademilerinde çalışabiliyor, aynı uzmanlık alanlarına başvurabiliyor, aynı sergilere katılıp ödüller alabiliyorlardı. Artık kadınlar sanat dünyasında görev alarak aktif roller oynayabiliyorlardı.

Sadece kadınlar tarafından yapılmış resimlerden oluşan ilk resim sergisi 1884 yılında Amsterdam'da düzenlenmiştir. Daha sonraları Paris'te 1908 ve 1913 yıllarında yine sadece kadınların eserlerinin sergilenebileceği daha ileri düzeyde sergiler için kadın sanatçılara davetiyeler gönderilmiş ve bunun sonucunda birçok sergi düzenlenmiştir.[25]

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

[25] GROSENICK, Uta, **Women Artists,** Taschen, Köln, London, Los Angeles, Paris, Tokyo, 2005, s. 12

gereken seviyede değildir. Çok az kadın sanat okullarına alınıyor yada akademilerin üyesi olabiliyordu. Sadece düzenlenen yarışmalı sergilere katılarak, erkek sanatçılarla birlikte resimlerin değerlendirilebilmesine fırsat tanınıyordu. Bunun dışında ne koleksiyoncular bu resimleri kendi koleksiyonlarına dahil ediyorlar ne de halk tarafından görülebilecek şekilde sergilenme fırsatı bulabiliyorlardı.

Kadınlar sonunda eğitim ve öğretim hakkını elde etmelerine rağmen bu kez de sosyal çevrenin normlarıyla sınırlandırılıyorlardı. Fakat yinede erken dönemde yaşamış kadın sanatçılara göre daha iyi konumlara sahiplerdi.

XX.yy.ın ilk on yılı içerisinde Avrupa'da kısa bir periyot içerisinde çeşitli sanat hareketleri görülmeye başlamıştır. Art Nouveau(Jugenstil), Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Futurizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Soyut sanat ve Sürrealizm gibi akımlar inanılmaz bir hızda çeşitlilik göstermiştir. Ayrıca fotoğraf ve sinemanın gelişmeye başlaması bu sanat hareketlerinin oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır.

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

Modernizmin ilk evrelerinde feminist eleştirmen ve sanat tarihçilerinin dikkatini giderek daha fazla çeken bir başka yön ise bu dönemin erkek sanatçılarının kadın bedenine yükledikleri cinsel ve erotik anlamlardır. Biçimsel anlamda modern sanatın yönlendirmesiyle oluşan resim ve heykeldeki figürler, kadın biçimine erotik temelli saldırılar uygulamışlardır. Manet ve Picasso'nun fahişeleri, Gaugen'in ilkelleri, Matisse'nin çıplakları örnek niteliğinde çalışmalardır. Renoir'dan Picasso'ya kadar

birçok modern sanatçı, sanatsal yaratıcılıklarını erkek cinsel enerjisiyle birleştirerek modelleri olan kadın figürlerini güçsüz ve cinsel bakımdan boyun eğer biçimde sunarak cinsel olanla sanatsal olanı kaynaştırmışlardır.

Carol Duncan, bu durumu işlediği, "Öncü Resimde Ergenlik ve Erkeklik" adlı makalesinde Fouve'lerin, Kübistlerin ve Ekspresyonistlerin çalışmalarında cinsel yaklaşımları ele alarak cinsel ve toplumsal bir sonuca varır:

"*Demek ki bir Vlaminck'in, Van Dongen'in yada Kırchner'in toplumsal bakımdan radikal iddiaları kendi içlerinde çelişkilidir. Onların resimlerine bakılırsa sanatçının özgürleşmesi başkalarının egemenlik altına alınması anlamına gelmektedir; Onun özgürlüğü başkalarının özgür olmamasını gerektirmektedir. Bu resimlerin ima ettiği kadın erkek ilişkisi kadınların belli erkek ilgilerinin nesnesi durumuna indirgenmesi kurulu toplumsal düzene karşı çıkmak şöyle dursun, kapitalist toplumun temel sınıf ilişkilerinin cinsel bir düzeyde cisimleşmesi anlamına gelir.*"[26]

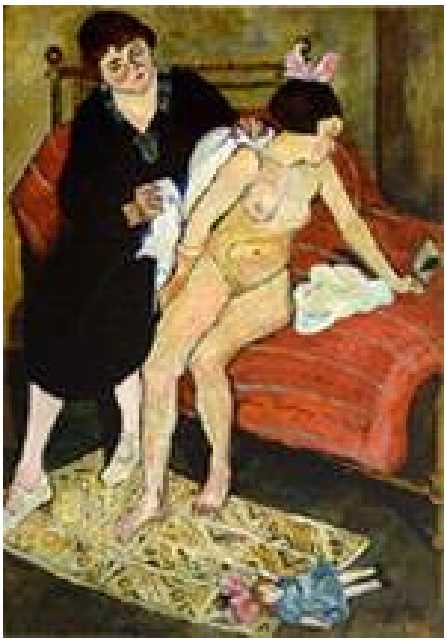
Özellikle çıplak kadın figürleriyle yoğun bir şekilde çalışan ilk kadın sanatçılardan Suzanne Valadon ve Paula Modersohn-Becker'ın resimleri ilk bakışta bu tip konfigürasyonlar uygun görünse de aslında benzerlik sadece çıplak olmasıyla kalmaktadır. Özellikle Valadon'un resimleriyle karşılaşan sanat eleştirmenleri,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

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

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

eden ressamlara modellik yapmıştır. Puvis de Chavanne, Toulouse Lautrec, Renoir gibi ünlü ressamlara modellik yapması dışında aynı sanatçılarla özgür cinsel birliktelikler de yaşamıştır. Valadon'un bu birlikteliklerden gayri-meşru bir çocuğu olmuştur. Valadon o dönemlerde çocuğunun babasının kim olduğunu kimseye söylememiş daha sonra bulunan belgelerde Puvis de Chavanne olduğu öğrenilmiştir. Bu çocuk daha sonra kendisi gibi ressam olacak olan Maurice Utrillo'dur.

Valadon, modellik yaparak sanat dünyasına dahil olmuş ve daha sonra izlenimlerinden yararlanarak resim çalışmalarına başlamıştır. Valadon'un resim yapmaya başlaması eğitimden ziyade rahat ve cinsel özgürlüğü olan modellik yoluyla gerçekleştirmiştir. Modellik deneyimiyle gözlemlerini bir araya getirerek oluşturduğu resimlerinde, eleştirmenlerin aksine erkek bakış açısından ziyade kadın duyarlılığı vardır. Resimlerinin çoğunda çıplak modeller bir ev ortamında herhangi bir ev halinde resmedilmiştir. Oysa bu dönemin erkek sanatçıları kadının çıplaklığını diğer tüm objelerden yalıtmış durumda göstermişlerdir. Resim 2.5. de, Valadon'un kız kardeşi ve yeğenini betimlediği "Oyuncak Bebekli Küçük Kız" adlı resimde bahsettiğimiz kadın duyarlılığını görmekteyiz.



Resim 2.5. **Suzanne Valadon**
"*Oyuncak Bebekli Küçük Kız*"
1919, t.ü.y.b.

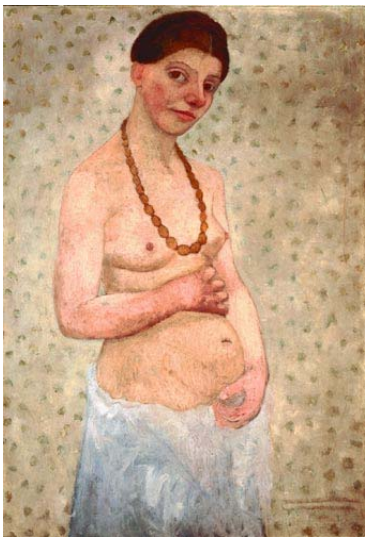
Resimdeki alışılmamış estetik öğelere ek olarak resmin kuvvetli bir psikolojik boyutu vardır. Banyodan sonra annesi kızının saçlarını kurutuyor iken kızı arkası dönük bir vaziyette elindeki aynada kendini izlemektedir. Bu arada kızın yere düşen bebeği dikkati çekiyor. Her halinden yeni ergenliğe geçtiği belli olan kızın dikkatinin oyuncak bebekten kendi vücuduna kaydığını gösteren resimde ergenlik sembolize edilmiştir. Genç kızın vücudu her ne kadar çocuk vücuduna benzemese de başındaki pembe kurdele onun hala çocuk düşüncesinde olduğunu göstermektedir. Valadon birçok erkek sanatçı tarafından boyanan çıplak kadın görünümlerinden kaçınarak, izleyicilere genç bir kızın hayatındaki yetişkinliğe geçiş aşamasına şefkatli bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Ekspresyonizm akımı içerisinde yer alan Paula Modersohn-Becker ve Kathe Kollwitz, Modernizm ile toplumsal gerçeklik arasındaki çatışmayı en açık şekilde resmeden kadın ressamlardandır. Fransız modernizmi ile Worpsede ressamlarının sanatsal ve toplumsal tutuculuğunun etkisinde kalan Modersohn-Becker, bu etkileşimi nesneleştirerek resimlerine aktarmıştır. Kollwitz ise, kendisini topluma ve toplumsal sorunlara adayan bir sanatçıdır. Bu yüzden dönemin ezilen kesim insanlarının resimlerini yapmıştır. Özellikle o döneme kadar fazla tanınmayan ve kullanılmayan baskı-resim tekniklerini kullanması, el ilanları ve posterler yapması sanat tarihçileri tarafından Kollwitz'in resimlerini propaganda ve siyasi amaçla bulunarak reddedilmesi yada makbul görülmemesi yanılgısına dönüşmüştür.

1876 yılında Dresden'de doğan Modersohn-Becker resme karşı ilgisinden ötürü ilk sanatsal eğitimini ailesinden almış, sanata karşı profesyonel yaklaşımının artmasıyla 1897 yılında Kuzey Almanya'daki Worpswede sanatçı topluluğuna katılarak, Fritz Makensen'le çalışmaya başladı. Worpswede ressamları genellikle doğa ve köy yaşamının ilkel basitliği ve saflığını resmetmişlerdir. Worpswede ressamlarının akademik eğitimi küçümsemesine katılmayan Becker, Monet, Courbet, Millet, Cezanne ve Gauguin'in yapıtlarından etkilenerek kendi resim dilini oluşturmuştur. 1898 yılında derslerini tamamladıktan sonra ressam Otto Modersohn'la evlendi. 1907 yılında kızını dünyaya getirdikten üç hafta sonra henüz otuz bir yaşındayken öldü.

Yapıtlarında grubun diğer üyelerinin aksine doğa ve atmosfer görünümleri yerine marjinal insan figürlerini kullanmayı tercih eden Modersohn-Becker, figürleri

yalın ve karakteristik özellikleriyle betimlenmesinden yana olmuştur. Resme karşı duyduğu "çocuksu coşku" onun dramatik vurgulardan uzak kalmasına yol açmış, resimlediği konuların olanca gerçekliği ve saflığıyla ön plana çıkmasına neden olmuştur. Tıpkı Kathe Kollwitz gibi özellikle anne ve çocuk temaları üzerinde temalaşmış, analığın kutsal ikonunu ön plana çıkarmak adına orantı ve perspektif kurallarından vazgeçebilmiştir. Modersohn- Becker'ın yapıtlarında evlilik, analık ve sanatın birbirine olan karşıt duyguları görmekteyiz. Analık hissine karşı gelenekselci bir duyarlılık ve samimiyet taşıyarak, sanatta gelenekselciliğe karşı çıkmış, modernist bir tavır içerisinde her iki konuyu kaynaştırmıştır. "Otoportre" Resim 2.6.da olduğu gibi, modernizmin profesyonel etkilerinin yanında bir kadın olmanın tüm naifliği ve arınmışlığı hissedilmektedir. Modersohn-Becker'ı farklı kılan bir başka özelliği de sanatın geleneğine karşı çıkarak kadın sanatçıların erkek meslektaşlarından farklı olarak kendi cinsel ve kültürel kimliklerini son derece açık bir biçimde görünür kılmalarına bir başlangıç oluşturmasıdır.



Resim 2.6. **Paula Moderson-Becker**, "*Otoportre*", 1906

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

Savaş dönemdeki duygu yoğunluğunu en iyi yansıtan sanatçılardan bir olan Kathe Kollwitz, toplumsal içerikli resimler yapmıştır. Kollwitz, savaş karşıtı sol görüşlü

bir sanatçıdır. Savaşın karşısında yer alan tavrının yanında, işçi kesiminin ağır şartlar altında ezilmesini protesto eden bir dizi baskı resim yapan Kollwitz, sosyalist komünizmi desteklemekteydi. Doktor olan eşi ile birlikte Berlin'in varoş kesimlerinde bir mahallede, yoksul insanlara yardım etmek amacıyla yaşıyordu. Kollwitz'in özellikle anne ve çocuk teması üzerine yaptığı resimler (Resim 2.7, Resim 2.8), sanatçının kadın olmasının da verdiği bir duyarlılıkla yansıtılmıştır. Sanatçı ifadeyi güçlendirmek adına zaman zaman biçimi bozmaktan çekinmemiştir. *Kollwitz'in kişisel bir korku olarak işlediği anne ve ölü çocuk teması, I. Dünya Savaşı'nda oğlunun ve II. Dünya Savaşı'nda torununun ölümüyle trajik bir şekilde gerçeğe dönüşmüştür.*[27]



Resim 2.7. **Kathe Kollwitz**
"*Ölü Çocuklu Anne*", 1903
Gravür Baskı.(42.5x 48.6 cm.),Berlin



Resim 2.8. **Kathe Kollwitz**
"*Bir Kadının Ölü Alacağı*", 1934
Litografi, National Gallery of Art

Kathe Kollwitz, mitleştirilmiş bereket sembolü kadın figürleri yerine sıkıntılardan ötürü kadınların kendi çocuklarına bakmalarını engelleyen sefalet durumlarını işlemiştir. Bir dizi taşbaskı çalışmalarında ve diğer birçok yapıtında yeterince beslenemediği ve sefalet içinde yaşadığı için gebeliklerinin ve anneliklerinin keyfini yaşayamayan anne ve çocukları resmetmiştir. "Kurtulanlar" adlı eserinde, savaş sonrası kurtulmayı başaranlar arasında çocuklarını koruma altına alan bir annenin taş baskı resmi görülmektedir (Resim 2.9). Tüm figürlerin yüzlerinde acı, endişe, korku ve sefaletin izleri okunmaktadır.

[27] CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İst., 2004,s.32



Resim 2.9. **Kathe Kollwitz**, "*Kurtulanlar*", 1923

Kathe Kollwitz, sosyalist feminist ve barış yanlısı bir yaklaşımla mükemmel tekniğini kullanarak olgun eserler üretmiştir. Özellikle kadın sanatına ilişkin gelişmelere katkıda bulunmak amacıyla 1913 yılında Berlin'de "Kadın Sanat Birliği"ni kurmuştur. 1891 yılında doktor olan Karl Kollwitz ile evlenerek Berlin'in kenar mahallelerindeki insanlara tedavi ve yardım hizmeti vermişlerdir. Resimlerindeki keskin dışavurumcu ifadelerini de genellikle yerleştirdiği yerin etrafındaki sanayi ve dokuma işçilerinin yaşamlarını gözlemlemesi sonucu oluşturmuştur. Resim sanatçısı Max Klinger'in oyma baskılarından Emile Zola'nın gerçekçiliğinden etkilenerek işçi kadınlardan yana toplumsal konulu oyma ve taş baskı resimler yapan Kollwitz, 1895-97 yılları arasında Silesia'lı işçilerin çektiklerini yansıtmak için "Dokumacıların İsyanı" adlı taş baskı serisini gerçekleştirmiştir (Resim 2.10). Özellikle siyah-beyaz baskılardaki kasvet, Kollwitz'in ifadeciliğini daha da güçlendirmiştir. Kesin çizgiler ve biçimlerle dokuma işçilerinin sefalet dolu yaşam ve çalışma koşullarına olan tepkisi güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Sanatçının "Dokumacıların İsyanı" serisi o kadar iyi ifade edilmiştir ki, dönemin bakanı tarafından altın madalya ile ödüllendirilmesi için önerildiğinde, bu ödülün verilmesine resimlerin politik olduğu gerekçesiyle Kayzer tarafından engel olunduğu bilinmektedir.[28] Bu sergideki başarısının ardından Kathe Kollwitz, Berlin Künstlerinnenschule'de ders vermek üzere görevlendirilmiştir.

[28] GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü,** Çev: Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 566-567



Resim 2.10. **Kathe Kollwitz**, "*Dokumacıların İsyanı Serisi'nden*", 1895-97

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

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

Gwen John, ne sanatın kuramsal yönleriyle ilgilendi nede bu sanat akımlarına katıldı. O daha çok bazılarına modellik de yaptığı Rodin, Puvis de Chavanne, Vuillard, Bonnard, Modigliani ve Rouault'un resimlerinden etkilenmiştir. Resimleri bu sanatçıların çalışmalarına yüzeysel bir benzerlik gösterir. Fakat resimlerinin kuru yüzeyleri, kısıtlı renk kullanımı ve motifli fırça çalışması John'u Fransız modernistlerinden çok Londra'daki Camdenton Grubuna yaklaştırır. Yakından tanıdığı konuları seçmesi Slade'de edindiği deneyimlere dayanır. Tonların baskı altında tutulduğu, formal bir düzenlenişe sahip resimleri güçlü duygusal tepkiler doğurur.[29]

[29] CHADWİCK, A.g.m., s.177

Gwen John'un resimleri ele alındığında genellikle figürlerini kadın olarak seçtiği gözlenir. John erkek ressamların tercih ettiği çıplak modelden çalışmayı reddederek, kadınlarını giyinik olarak resmetmeyi yeğlemiştir. Resim 2.11. de görüldüğü üzere kadınlarının yüzlerinde tıpkı Rönesans resimlerinde rastladığımız mistik ifade hakimdir. Minimum form, minimum renk resimlerinin genel karakteristiğidir.



Resim 2.11. **Gwen John**,
"*İyileşen Hasta*", t.ü.y.b. 1923-24

Gwen John'un feminist sanat tarihindeki önemi yeteneğini kendi çalışmalarında birleştirmek yerine modellik yaptığı aynı zamanda sevgilisi olduğu Rodin'e katmasından gelmektedir. John'un Rodin'le ilişkisi John'un sanatının önüne geçmiştir. Bu yüzden John'u toplumdan destek görmediği için yeteneklerini kendisinden daha deneyimli bir erkeğe katarak yapıtları zarar görmüş diğer kadınlarla değerlendirmek gerekir.

Rodin'in stüdyosuna 1883 yılında asistan olarak giren ve onun modeli, sevgilisi ve çalışma arkadaşı olmanın yanı sıra kendi çalışmalarını da sürdüren heykeltıraş Camille Claudel gibi Gwen John'da yaratıcı yaşamının başkalarının gözünde Rodin'inkiyle birleştiğini gördü. Claudel'in 1880'lerde 1890'ların başında Rodin'e sağladığı yardım onun insan üstü bir üretkenliği olduğu mitinin sürmesini sağladı ve

bütün bu yıllar boyunca Claudel'ın yaratıcı çalışmalarının büyük bir kısmı Rodin'inkilerden ayırt edilmeyi bekledi.

Bir erkeğin bir kadının sanatına ne kadar engel olduğuna belki de en iyi örnek Camille Claudel ve Rodin ilişkisidir. Camille, 1890'larda yeteneği fark edilmiş ve sanat çevrelerince saygı gören bir kadın sanatçı olmuştur. Claudel'in heykelleri ne kadar sağlam ve mükemmelse Rodin'le olan ilişkisi o kadar kötüye gitmiştir.



Resim 2.12. **Camille Claudel**
"*Flütçü*",1904, bronz

Rodin'in kanatları altında olmayı reddeden Camille, 1898'de Rodin tarafından terk edilince asıl bunalımlı dönemi başlamıştır. Fakat çok zor geçen bu dönem Camille'nin en iyi eserlerini yaptığı dönemdir (Resim 2.12).

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

Bir sanatçıya verilebilecek en büyük ceza bu olmalıdır. Otuz yıl boyunca çamura, taşa, heykele dokunmadan geçirmek korkunç bir sondur. Ailesi için fazla

özgür, başına buyruk olduğu için tehlikeli olan Camille'nin asıl tehlikesi, Rodin için geçerliydi. Çünkü Rodin'in yaptığı heykellerin bir kısmının Camille tarafından yapıldığı söylentisi her tarafa yayılmıştı. Camille, Rodin için bir ilham perisinden ziyade tehlikeli bir rakibe dönüşmüştür.

Gwen John'un Rodin'le ilişkisi ise, aynı ölçüde yoğun olmakla birlikte aynı çalışma alanını paylaşma zemininde oynanan bir oyun değildi. Kendini "küçük bir ızdırap ve arzu parçası" olarak betimleyen ve gitgide resimden soğuyan John, gene de çalışmalarını bütünüyle bırakmamış, Paris'deki ilk on yılında sayısız çizim ve en az bir düzine tablo yapmıştır. Gwen John'un düşüncelerle dolu adanmış yaşamı, Onu kendi zamanının kadınlarının çoğuna dayatılan toplumsal yükümlülüklerden büyük ölçüde kurtarmış olsa da eleştirmenler onun yapıtlarında "özünde kadınsı" bir öğe aramaya devam etmişlerdir.[30]

Gwen John'un çağdaşı Georgia O'Keeffe, 1920'lerin başında gelecek vadeden bir sanatçı olarak kendini göstermiştir. Georgia O'Keeffe, kadınlık mitini sanatıyla birleştiren önemli öncü ressamlarından biridir. 1920 yılı kadınlara yönelik daha özgür bir ortamın oluştuğu ve sanat okullarına daha fazla kadının alındığı bir döneme rastlamaktadır. Bu elverişli durum O'Keeffe'nin kendisini göstermesi için iyi bir fırsattı.

1912-1918 yılları arasında Cornelia Barnes, Alice Beach Winter ve Josephine Verstille Nivison'un da bulunduğu sanat öğrencileri birliğinden kadın öğrenciler, kadınların oy verme hakkını, doğum kontrolünü ve başka kadın haklarını savunan radikal sosyalist The Masses(Kitleler) dergisine çizim ve desenleriyle katkıda bulundular. Başka kadınlarda o zaman ki toplumsal gerçekleri konu alan çalışmalar yaptılar. Bunlar arasında Theresa Bernstein'in "Oy Hakkı İçin Yürüyüş" ü (1916) ve iş için bekleyen bir grup umutsuz kadını betimlediği "Bekleme Odası-İş Bulma Bürosu" da bulunuyordu.[31]

Georgia O'Keeffe, çiftçi bir ailenin ikinci çocuğu olarak Amerika'nın Wisconsin Eyaleti'nde dünyaya gelmiştir. Çocukluğu ve gençliğini geçirdiği bu doğal ortam O'Keeffe'nin resimlerinin temelini oluşturmuştur. O'Keeffe önceleri geniş manzara görünümlerini resmederken daha sonraları çiçeklerin doğal biçimlerini

[30] CHADWİCK, A.g.m., s.178
[31] CHADWİCK, A.g.m., s.182



Resim 2.13. **Georgia O'Keeffe**
"*Jack-in-the-Pulpit No. IV*", 1930, t.ü.y.b.
Alfred Stieglitz Koleksiyonu



Resim 2.14. **Georgia O'Keeffe**
"Like a Georgia O'Keeffe", t.ü.y.b.
Alfred Stieglitz Koleksiyonu

keşfetmiş ve çiçek biçimleriyle kadın bedenini ilişkilendirmiştir. Özellikle Freud'un bilinçaltı analizinden etkilenerek çiçek şekillerini kadın vajinası şeklinde betimlemiştir (Resim 2.13, Resim 2.14).

Fakat Georgia O'Keeffe'nin kendisine sorulursa böyle bir ilişkilendirme olmadığı konusunda ısrarlıdır. Ona göre yoğun iş temposu içinde insanların bir çiçeğin tüm ayrıntılarını inceleyecek vakitleri yoktur. Kendisi bu görevi üstlenerek, kırları ve çiçekleri insanların ayağına getirdiğini söylemektedir. Bir an için tek nedenin bu olduğunu düşünecek olsak bile neredeyse tüm resimlerde aynı ilişkilendirme gözümüze çarpmakta, yoğun renklerin kullanıldığı biçimlerin karmaşasından damıtılmış bu arı renklerden oluşmuş resimler, bizi yine kendi düşüncemize yöneltmektedir. 1974-79 yılları arasında Judy Chicago'nun oldukça ses getiren "Akşam Yemeği Partisi" adlı çalışmasında O'Keeffe'nin ve çalışmalarının simgesi olarak bir beyin içerisinde bir vajina girişi şekli düşüncemizde yanılmadığımızın bir göstergesidir.

O'Keeffe'nin asıl yükselişi 1916 yılında Alfred Stieglitz'le tanıştığı zamana denk düşer. Stieglitz'in, 1919 yılından itibaren O'Keeffe ile birlikte yaşaması,

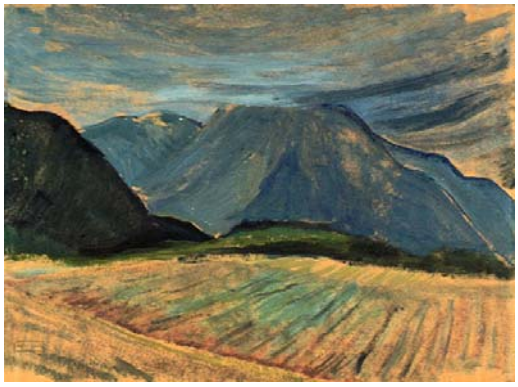
O'Keeffe'nin sanat çevrelerince zarar görmesinin önüne geçmiştir. Alfred Stieglitz, büyük sergilerin düzenleyicisi ve organizatörü olan ve aynı zamanda fotoğraf sanatıyla ilgilenen sanat çevrelerinde saygı gören bir kişiydi. O'Keeffe'nin resimlerine olan hayranlığını her zaman dile getirmiş, sanat çevrelerince söylenen "*Stieglitz olmasa O'Keeffe'nin adı duyulamaz*" yorumlarına karşı Stieglitz;*"Kadınlar yalnızca bebek üretebilir, diyor bilim adamları. Bende diyorum ki, kadınlar sanat da üretebilir, Georgia O'Keeffe bunun kanıtı*[32]*",* sözleriyle cevap vermiştir. Bir kadın sanatçının bir erkek sanatçı tarafından takdir edilmesinin ifadesi olan bu sözlerin ardından Stieglitz Georgia O'Keeffe'nin katıldığı bir başka serginin afişinde şu ibareyi yazdırmıştır: *O'Keeffe'yi Stieglitz'in koruması altında gibi gösteren, Onun hatırı sayılır yeteneğini "özünde kadınsı" diye niteleyen bu kadınsılık ideolojisi, erkek otoritesine ve erkek vekaletine meşruiyet verir ve bu yanlıştır*[33]*".*

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

Georgia O'Keeffe'nin 1930'larda tanıştığı ve kendisi gibi doğadan kesitlerle resimlerini oluşturan Emily Carr ile tanışarak bazı sergilere birlikte katıldığı bilinmektedir. Fakat Emily Carr, O'Keeffe kadar sanatını savunmak zorunda bırakılmamıştır. Bunun sebebi de Emily Carr'ın İngiliz Kolombiyası'nda sürdürdüğü toplumdan kopuk yaşam şekli olabilir. 1890-1910 yılları arasında San Francisco, Londra ve Paris'ten kısa aralıklarla resim eğitimi alan Carr, Amerika'da yaşayan Kızılderililer ve onların yaşadıkları çevreleri betimleyen resimleriyle neredeyse hiç

[32] CHADWİCK, A.g.m., s. 183
[33] CHADWİCK, A.g.m., s. 183

dikkat çekmemiştir. Fakat buna fazla aldırış etmeden tıpkı O'Keeffe gibi birçok kaynaktan etkilenerek kendine özgü tarzını oluşturmuştur. Konusunu doğadan aldığı anıtsal nitelikteki resimleri fazla ayrıntıdan uzak ve yalıtılmış biçimlere sahipti. Resim 2.15. de Carr, modernist tarzdaki resimlerini duygusal, ahlakçı ve imalı yaklaşımlardan arındırarak bağımsız bir üslupla sunmuştur .



Resim 2.15. **Emily Carr** , "*Manzara*", t.ü.y.b.1930

1920 ve 1930'larda baş gösteren Sürrealizm, kadın ve kadın yaratıcılığı fikrini hiç olmadığı kadar yüceltmiştir. Modernist hareketler içerisinde kadına en geniş ve en karmaşık rolü Sürrealist akım vermiştir; Birinci Dünya Savaşı sonrası mahvolmuş Fransa'nın geleceği alınabilecek tedbirlere bağlıydı. Bunun için Fransız Hükümeti ülkenin nüfusunu yeniden eski sayısına ulaştırmak için acil eylem planlarını uygulamaya soktu.Hükümet kadınlardan doğum sayılarını artırmalarını istiyor ve "Fransa'nın kaderi, geleceği aileye bağlı" sloganıyla kadınların vatansever duygularını harekete geçirmeye çalışıyordu. Sonraki yıl kürtajın ve doğum kontrolünün değil uygulanmasını savunulmasını dahi yasaklayan bir yasa çıkardı. İşte tam da bu dönemde, 1919 yılına kadar orduda çalışmış daha sonra terhis edilerek Paris'e dönmüş Andre Breton ortaya çıkmaktadır. Breton'un tek amacı ise kadınlardan istenen bu fedakarlıkların önüne geçmek olmuştur.

Andre Breton gibi diğer Sürrealistler, sarsıcı ve şaşırtıcı bu sanatın oluşumu için sevilen bir kadınla yola çıkmaları gerekliliğini savunmuşlardır. Ancak bu şekilde savaşın yoldan çıkardığı kültürlerine tepkilerini dile getirebileceklerine inanmışlardır. Tüm bu nedenlerden ötürü 1924 yılında Birinci Gerçeküstücü Bildirge yayınlanmıştır. 1930'larda gerçeküstücü harekete birçok kadın sanatçı katıldı. Bunun nedeni gerçeküstücülüğün anti-akademik bir tutumu olması ve kişisel gerçekliğin

egemenliğindeki bir sanatı onaylamasıydı. Ne var ki bu kadınlar kendilerini erkeklere ait bir yaratıcı çevreyi onaylayıp tamamlamalarının beklendiği ve özne/nesne kutupsallıklarının kadınlara yönelik şiddetli saldırılar yoluyla mecazi olarak ortadan kaldırıldığı bir bağlamda, sanatta olgunlaşmak için mücadele ederken buldular. Bu durumda, kadınların çoğunun gerçeküstücü hareketten ayrılıp bağımsızlıklarını ilan etmesinde şaşılacak bir şey yoktu.[34]

Kadın sanatçılar, gerçeküstücü kuram ve manifestoların dışında kaldıktan sonra daha olgun eserler vermeye başladılar. İşte bu dönemde kadın ve erkek gerçeküstücülerin farklılıkları yaptıkları eserlerden görülmeye başlanmıştır. Özellikle Salvador Dali'nin eserlerinde olduğu gibi halüsinasyon ve cinsel içerikli resimlerin yerine fantezi ve büyüsel konuların işlendiği kendi iç dünyalarını yansıtan resimler yapmışlardır. Aynı zamanda bilimsel araştırmaları benimsedikleri resimler de yapmışlardır. Sanat eğitimine önem vererek, anti-akademik olanı değiştirmişlerdir. Bu dönemde Leonora Carrington, Leonora Fini, Amerikalı ressamlardan Kay Sage, Dorothea Tanning ve İspanyol-Meksikalı ressam Remedios Varo sanat eğitimi olarak daha olgun eserler vermişlerdir. Bu sanatçıların titizlikle işlenmiş bilimsel fantezileri, kadının bilim ve sanat dünyasındaki yerini değiştirmiştir.



Resim 2.16. **Frida Kahlo**," *Henry Ford Hastanesi*", 1932

Meksikalı ressam Frida Kahlo'nun resimleri, genç kızlığında yaşamış olduğu bir troleybüs kazasının izlerini taşımaktadır. Bu kazadan sonra sürekli olarak çektiği acılar

[34] CHADWİCK, A.g.m., s.187

resimlerinde yer almış, rahatsız, tedirgin edici imgelere dönüşmüştür. Bir ayna aracılığıyla yatağa bağımlı hayatının içsel ızdıraplarını yansıtmıştır. Çağdaşı Leonora Carrington'da, tıpkı Frida gibi ayna aracını kullanarak resimlerini hem resmeden hem resmedilen konumunda yer alarak ikili bir varlık haline dönüşmüştür. Kadın gerçeküstücüleri erkeklerden ayıran önemli ayrıntılardan birisi de budur. Kadın kendi bedenini gözlemleyip yorumlarken, erkek kadın bedenini kendi yorumu içerisinde sunmaktadır. Bu farklılık gerçeküstücülüğün erotik dili içerisinde kadın sanatçının yer almamasına dönüşmüş ve kadın sanatçılar bu erotik dili kullanmaktan kaçınmışlardır.

Geçeküstücülüğün belki de en önemli fonksiyonu sanatçısının kendi duygularını cisimleştirerek sunmasıdır. Böylece resmin yaratıcısının iç dünyasına ait çözümlemelerine ulaşarak yaşadıklarının yanında o anda neler hissettiğini algılayabileceğimiz belgelere ulaşabiliriz. Tıpkı Frida Kahlo'nun 1932 yılında yaptığı "Henri Ford Hastanesi" resminde olduğu gibi (Resim 2.16). Resimde Frida Kahlo, bir hastane karyolasının üzerinde, gözyaşları içerisinde yatmaktadır. Bebeğini düşürmesi sebebiyle meydana gelen kanama, beyaz çarşafı kanlar içerisinde bırakmıştır. Eliyle tuttuğu altı kırmızı ipin her birinin diğer ucunda, bebeğini düşürmesine neden olan ve düşük sebebiyle kendisinde meydana gelen kırılganlığı temsil eden imgeler bulunmaktadır. Bu imgeler kaybettiği bebeğin fetüs hali, sorunlu üreme organlarının anatomik heykeli, kaza yüzünden omurgasına takılan ve bebeğini düşürmesinin de sebeplerinden biri olan platin destek, üro-genital bölgenin iskeleti, kırılganlığını ifade eden solgun mor çiçek ve bebeğini düşürdükten sonra kendisini tıpkı onun gibi hissettiği salyangozdan oluşmaktadır. Bu resimle birlikte Kahlo'nun bebeğini kaybettiğini ve kaybedişle birlikte hissettiği ruhsal sıkıntılarını, tedirgin edici yalnızlık hissi içerisinde olduğunu anlamaktayız.

2.3. 1960'dan Günümüze Feminist Sanatın Temel Göstergeleri

1960'ların sonları yeni bir dönemin başlangıcı olmuş, feminizm akımı yeni bir güç olarak kendini göstermeye başlamıştır. Kadın sanatçılar, kendilerini erkeklerden neyin farklı kıldığı üzerinde çalışmaya araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Sanatın cinsiyetini belirlemek adına, "kendi sanatlarıyla, erkek sanatçıların sanatları arasındaki farklarla ilgilenmişlerdir. Feminist akım birçok

kesim tarafından protesto edilmesine rağmen, Almanya, İngiltere ve Amerika'da kalabalık bir taraftar kitlesi edinmiştir.

Feministler kaydedilen tarih sürecinin hepsinin erkek egemen olduğunu, oysa kadınların daha çok olan emeğinin göz ardı edildiğini savunmaktadırlar. Yaptığımız çalışmanın amacının feminist teoriyi tekrar canlandırmak değil, yeterince anlaşılamadığı için konuyu aydınlatmaya çalışmak olduğunu belirtmemiz gerekir.

Feminist teori bugüne değin bazı yanlış anlatım ve anlamlara dönüşmüştür. Feminizm sadece "kadının erkeğe göre ikinci olma konumu" nu ele almamıştır. Aynı zamanda birçok kadının yaşamlarının bir parçası olan annelik, ev hanımlığı ve diğer sorumlulukları içerisinde değerlendirmiştir. Zaten doğru olan yaklaşım da budur. Toplumda yanlış bir şekilde bilinen feminizmin ve feminist sanatın "erkek düşmanlığı" olarak algılanmasının önüne geçmek, bu tip saplantıların yanlışlığını dile getirmek durumundayız.

Feminist sanat, özellikle batıda baskın ataerkil kültürün mirası içerisinde erkekler tarafından yapılan sanatın üstün görülmesine karşı bir duruş hareketidir. Tabi erkek egemen sanatın tek sebebi sanat tarihçilerinin tek yanlı yaklaşımları değildir. Diğer bir sebebi de sanat alımlayıcısı (izleyici) olan erkeklerdir. Erkek egemen sanat dünyasının yanında izleyiciler de erkek sanatını öne çıkarırken kadın sanatını ihlal etmişlerdir. Bunun yanında galeriler, erkek sanatçıların yaptıkları eserleri satın alıp, onları sergi salonlarında sergilemeyi sürdürmüşlerdir. Bu tutuma müzeler de dahil olmuş, toplanan eserlerde erkek sanatçıların ezici çoğunluğu mevcuttur.

Bilindiği üzere 1960'lı yıllara kadar kadın sanatçıların çoğu sanat çalışmalarını sürdürebilmek için büyük sıkıntılara ve sorgulamalara maruz kalmışlardır. "kadın" kimliğini taşımış olmaları, sürekli olarak yaptıkları çalışmaların önüne geçmiş, bu yüzden eserlerinden ziyade yaşamları tartışılmıştır. Bu yıllarda feminist hareketle birlikte aynı dönemde ortaya çıkmış, tepkisel hareketler cereyan etmekteydi. Amerika'da Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Vietnam Savaşı, ekonomik zenginlik, oral kontraseptiflerin(doğum kontrol hapı) ortaya çıkışı, Katolik kilisesindeki reformlar, John Kennedy'nin başkanlığı ve psiko-terapi

ilaçlarının kullanımıyla birlikte sosyal bir patlama yaşanmaktaydı. Bu toplumsal dönüşüm, bir çok farklı ülkede yankı bularak benzer sıkıntılar ve sorgulamalar yaşanmasına neden olmuştur. O güne kadar kadın sanatçılar tarafından ele alınan cinsiyet konusu, erkeklerin de yoğun bir biçimde ele aldığı bir konu olmuştur. Aslında feminist sanat özünde her iki cinsiyeti ilgilendirmesine rağmen, daha çok kadınların cinselliği ve cinsel kimlikleri üzerinde durmuştur. Feminist sanat cevabının araştırılmasını gerektiren bir çok soruyu da beraberinde getirmiştir. Bir kadının bakış açısı bir erkeğin bakış açısından nasıl farklı olabilir? Her iki cinsiyetin farklı görünümleri dünyada nasıl etkiler bırakır ve onlar sanatı nasıl görür? Pornografi ve çıplaklık neyin oluşmasına sebep olur? Pornografi ve çıplaklık nereden gelmektedir? Sonuçları nelerdir? Sanatlarının konuları nelerdir? Tüm bu sorular feminist sanatın sorguladıklarıdır. Bu sorgulamalar, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada geniş yankı bulmuştur. Kadın sanatçılar eşit haklar için müze ve sanat akademilerinde protesto gösterileri yapmışlar, kendi sergilerini kendileri organize etmişler, kendi galerilerini işletmişler ve kendilerine ait sanat okulları açmışlardır. Hatta erkek egemen yapılarda bu durumu yok etmek için politik anlamda çalışmalar yapmışlardır. Janet Wolf, Katy Deepwell ve Griscida Pollock yeni sanat eleştirisinin önemli kişilikleri sayılabilir.[35] Bu sanatçılar genellikle geleneksel sanat tarihini sorgulamışlar ve eleştirel bir yaklaşım getirmişlerdir. Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde, bugüne kadar aktarılan bilgilere olan güven aniden sarsılmıştır. Özelikle modernist sanat tarihçiler kadın sanatçıları görmezden gelmişler, kadınların yaptığı sanatı zanaatla ilişkilendirerek, kadınları sadece el becerileri gerektiren işlerden bahsederken kullanmışlardır. Bu ilişkilendirmeyi açıklarken de kadınların yaratıcılık gerektiren işlerden yoksun oldukları için zanaatla uğraştıklarını iddia edecek kadar ileri gitmişlerdir.

Feminist akımın bu tepkisel çıkışı her ne kadar 1970'li yıllarda zirveye çıksa da, 1960'lı yılların Amerikan kadın sanatçıların katkılarını gözden kaçırmamak gerekir. Tam da bu dönemde geleneksel sanatın içeriğinde oldukça radikal gelişmeler oluşmaya başlamışlardır. Bu radikal gelişmelerin sonucunda aynı anda çok farklı yaklaşımları içinde barındıran bir çok tarz oluşmuştur. Bu tarzlar

[35] KUMRAL, Çiçek, "Feminist Sanat Tarihinin Temelleri", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Mayıs/Ağustos 2002, sayı: 54, s.46

içerisinde yer alan kadın sanatçılar, feminist kurama yeni bir ivme kazandırarak kadınların sanatsal yaklaşımlardaki rolünü artırmışlardır. Pop-Art içerisinde Niki de Saint Phalle, Op-Art 'da Bridget Riley, Konseptual sanat da Hane Darboven, Land-Art içerisinde Nancy Holt, minimal sanatlarda Agnes Martin, performans gösterileriyle Marina Abramovic ve Body-Art'la Yoko Ono yaklaşık aynı anda ortaya çıkan, saydığımız kadın sanatçıların dahil olduğu modernist tarzdaki sanat yaklaşımları olmuştur. Ayrıca Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi Batı kıyısı sanatçılarının araştırmacı kişilikleri ve çalışmalarını eklememiz gerekmektedir.

Judy Chicago ve Miriam Schapiro diğer kadın sanatçılar bu çıkışları yaparken, New York'da Devrimde Kadın Sanatçıları (WAR) olarak bilinen grup 1969 yılında daha da büyüyerek Sanat İşçileri Koalisyonu (AWC) adını alıyordu. Bu koalisyonu 1970'te kurulan Kadın Sanat Komitesi (WAC) izledi. Bu dönemde, eleştirmen Lucy Lippard ve sanatçı Faith Ringgold, yılda bir kez açılan Whitney Sergisi'ni cinsiyet ayrımcılığı yaptıkları için protesto edip, kendi gösterilerini organize ettiler ve galeri çalışmalarını kendileri yürüttüler.[36]

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

1970'li yıllar, her anlamda kadınlar için bir dönüm noktası olacak olayları barındırmıştır. Daha önce de adı sıkça geçen Judy Gerowitz, evlilik sebebiyle kullandığı eşinin soyadını reddederek kızlık soyadı olan "Chicago"yu geri almış ve evliyken bu soyadını kullanmıştır. Feminist sanatın akademik eğitim içerisinde yer

[36] KUMRAL, A.g.m., s.46

almasının en önemli sebebi olan Judy Chicago'nun bu tutumu geniş yankı bulmuştur. Tabi bu, Chicago'nun yapacaklarının sadece başlangıcını oluşturmaktadır. Aynı yıl beş öğretmenin radikal aktivitelere katıldıkları gerekçesiyle işten çıkarıldıkları Fresna State College'de bu olaylara neden olan deneysel bir ders verilmeye başlanmıştır. "Feminist Sanat Programı" olarak adı geçen bu ders, Marksizm, anarşist teori, Amerikalı siyahlar, Meksikalılar ve Ermenilerle ilgili derslerin düzenlenmesine ön ayak olmuştur. İşten çıkarılan öğretmenlerin yerine, feminist bir düşünce tarzına sahip olduğu bilinen Los Angeles'lı Judy Chicago getirilmiştir.

Yine aynı yıllarda, cinsiyet temelli sorgulamalar doruk noktadaydı. Kadınların sanat dünyasında yer almamış olmalarının nedenleri araştırılıyordu. Bu araştırmalardan en önemlisi ise Linda Nochlin tarafından 1973 yılında yayınlanan "Niçin Büyük Kadın Sanatçılar Yok?" adlı makaledir. Bu makale, sanat çevrelerince oldukça fazla dikkat çekmiştir. Nochlin'e göre, tarihte Manet ve Michaelangelo ayarında büyük kadın sanatçı olmamıştır. Bunun nedeni ise, eğitim ve kurumların, yeteneği ortaya çıkaracak fırsat eşitliğini kadınlara sağlamaması olarak açıklamaktadır. Yaratıcılık, yetenek ve deha gibi kavramların erkeklere özgü olarak düşünülmesi bu fırsat eşitliğinin önüne geçmekteydi. Bu makaleyle birlikte kadınların sanat çalışmalarını destekleyecek imkanlar sağlanmış, burslar verilmiştir. Böylelikle feminist akıma oldukça hızlı bir ivme kazandırılmıştır.

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

Eleştirmen Lucy Lippard'ın öne sürdüğü üzere bağımsız bir kadın sanatına olan kuşkuyu tıpkı Georgia O'Keeffe'de olduğu gibi Judy Chicago'da da karşımıza çıkmaktadır. Lippard, kadın sanatçıların çalışmalarında gizli bir kadın duyarlılığı olduğunu savunmuştur. Bunun nedeni olarak kadın sanatçıların çoğunda egemen

olan organik imajlar, kavisli çizgiler ve en belirgin olarak da özellikle O'Keeffe ve Chicago gibi sanatçıların kullandığı merkezi odak noktasını göstermektedir. Fakat iki sanatçı arasındaki fark O'Keeffe'nin bu durumu kabullenmezken, Chicago'nun bunu kasten yaptığını savunmasıdır. Zaten "merkezi odak" terimi Judy Chicago tarafından önerilmiş ve literatüre sokulmuştur. Chicago, kadının karanlıkta kalmış ve tabu sayılan kısmı olan vajinayı aslında kadınlığın karanlıkta kalmış kısmı olarak düşünmüş olmalı. Bunun içinde kadınların geçmişteki karanlık yönlerini aydınlatmak için önce kendi vajinalarını tanımaları ve sevmeleri gerektiğini savunmuştur. Bu yüzden öğrencileriyle birlikte atölyelerde çalışarak, öğrencileri kendi cinselliklerini tanımaları, yüzleşmeleri ve sevmeleri için teşvik etmiştir. Atölyelerde uzun saatler boyunca yüzyıllarca tabu sayılmış kadın vajinası tüm detaylarıyla incelenmiş ve bu incelemeler sonucunda heykel yada resim olarak biçimlenmiştir.

Judy Chicago ve ona yardım eden arkadaşları sayesinde yaptıkları "vajina sanatı" cinsel kimlikler konusunda bilinçlenmeyi beraberinde getirmiştir. Oluşan bilinçlenme sayesinde feminist sanat çalışmalarının içinde en önemlisi ve hala feminist hareketin totemi olarak kabul edilen "The Dinner Party(Yemek Ziyafeti)" adlı yapıt ortaya çıkmıştır (Resim 2. 17).

1974-78 yılları arasında Judy Chicago ve ona yardım eden birçok gönüllü asistanın yardımıyla oluşturulan The Dinner Party, rekor düzeyde birçok izleyicinin önünde San Francisco Modern Sanatlar müzesinde sergilenmiştir. The Dinner Party, üçgen şeklinde bir düzenektir. Bu düzenek yan yana getirilmiş masaların birleşiminden oluşmaktadır ve her bir masanın uzunluğu 1.463 metreden oluşmaktadır. Toplam otuz dokuz tane olan masalar tamamen Judy Chicago tarafından tasarlanmış, nakışlar ve Çin resimleri gibi kadına has el becerileri olarak kabul edilen dizaynlar ile tamamlanmıştır. Bu otuz dokuz ayrı masa, tarih ve sanatta büyük rol oynamış, otuz dokuz kadını simgelemektedir. Her bir masanın üzerinde kadının cinsel kimliğini yansıtan vajina yada "merkezi odak" şeklinde seramikten yapılmış, özel olarak tasarlanmış tabaklar bulunmaktadır. Tabakların haricinde yine seramikten yapılmış bir kadeh, çatal, bıçak, kaşık ve kelebek yada nakışlarla işlenmiş altlık olarak kullanılan bir örtü bulunmaktadır. Otuz dokuz kadının

haricinde tarihte önemli yeri olan yaklaşık dokuz yüz kadının ismi fayans yüzey üzerine yazılmıştır. Böylelikle tarihteki kadınların başarıları anlatılmış ve kadın sa-



Resim 2.17. **Judy Chicago,** "*Yemek Ziyafeti*", 1974-78

natı geleneği doğru bir noktadan yoluna devam etmiştir. Bu çalışma bünyesinde ayrıca birçok kadın sanatçının isminin geçtiği resim sergileri düzenlenmiştir. Bu yapıtla birlikte Chicago, kadınların zanaatla ilişkilendirilerek yaptıklarının el becerisinden öteye gitmediğini iddia eden eleştirmenlere imalı bir gönderme yapmıştır. Judy Chicago'ya The Dinner Party çalışmasına nasıl karar verdiği sorulduğunda alınan cevap bu çalışmanın kadının toplumsal yerini belirlemede ne kadar gerekli olduğunu gözler önüne sermiştir: "*Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe (Avrupa'nın Entelektüel Tarihi), konulu bir ders*

aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve "Kadınların katkısı mı? Hiç" dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa ben nasıl bir ilk olacağımı farzedebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımın yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü "The Dinner Party" ortaya çıktı. Birçok kimse bana "The Dinner Party"den sonra yaşamlarının değiştiğini belirtti".[37]

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

Judy Chicago'yla birlikte Amerika'da feminist sanatın gelişimine katkıda bulunan ve feminist sanat tarihinde kilit rol oynayan önemli bir sanatçı da Miriam Schapiro'dur. 1971 yılında Chicago'yla birlikte Valencia'da Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde "Feminist Sanat Bölümü"nü kurmuşlar ve yönetmişlerdir. Kadınların yaptıklarının el becerisinden öteye gitmediği görüşüne tepkili olması, Chicago gibi Onu'da bu düşüncenin aksine yönelik çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Schapiro bu

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

karşı çıkışı, kadınlarla özdeşleştirilen eşyaları kullanarak gerçekleştirmiştir. Kendisinin "Femmage" adını verdiği, dantel, kumaş parçaları, düğme, payet gibi genellikle kadınların el işlerinde kullandıkları sıradan nesneleri ölçülü aralıklarla kullanıp, üst üste bindirerek, kolaj tekniğinde kendine ait bir tarz geliştirmiştir.

Resim 2.18. de görüldüğü üzere, kadına ait bir uğraş olarak görülen nakışlı bir çerçeve ve kumaş desenleri hareketli bir zemin olarak kullanılmıştır. Schapiro zeminin üzerini, mutfak önlükleri, dantel peçeteler, payetler ve oyalarla süslemiş ve tam ortasına da üzerinde "Evimize Hoş Geldiniz" yazılı bir kağıt yapıştırmıştır. Bu kağıdın altında her evde olabilecek bir görünüm resmedilmiştir. Schapiro, bu ve benzeri resimlerini kadınları sadece ev ve elişi yapan yaratıklar olarak görenler için yapmıştır. Böylelikle aslında kadınların resimdeki malzemeleri kullanarak hem elişi hem de sanat yapabileceklerini ifade etmiştir.



Resim 2. 18. **Miriam Schapiro**, "*Wonderland*", 1983, kolaj

Eleştirmen Lawrence Alloway, kadın sanatının antik semboller ve törensellikle ilişkili olarak tanımlanmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Alloway, cinselliği öne çıkaran heykellerin çokluğunu kuşaksal bir özellik olarak görür. Benzer bir karşı çıkış, Kaliforniya asıllı Lynda Benglis tarafından yapılmıştır. Benglis'in çalışmaları matematik ve teknolojik hesaplamayı içeriyor olup, erkeklerin yapmış olduğu

minimalizmle yarışırcasına düzenlenmişlerdir. Benglis'in kendini erkeklerin ağırlıkta olduğu sanat piyasasında ikinci planda hissetmesi, onu 1974 yılında kamuoyu tarafından yadırganmış olan hareketi üzerinden kadının erkek gözüyle bir güzellik nesnesi olarak tanımlanması anlayışına karşı alay etmeye kadar götürmüştür.[38]

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

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

Amerika'da 1968 yılında Atlantic City'de düzenlenen Bayan Amerika Gösterisi'nin dağıtılması ile WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) eylemleri gibi 1960'ların sonunda ve 1970'lerde görülen feminist girişimlerde savaş karşıtı gösteriler gibi sanatsal performanslar ile sokak protestocularının doğaçlama yöntemlerini kolayca harmanlamıştır. Kadınların medyadaki imajının eleştirilmesi ve alternatif bir temsil biçiminin yaratılması kadın hareketlerinin genel önceliği olmuş ve sadece sanatçı kesim için bir önem taşımamaktadır.[39]

Sanatın sadece nesnesi değil öznesi olmak için verilen savaşa Leslie Labowitz ve Suzanne Lacey gibi performans sanatçıları katılmıştır. Bu sanatçılar 1977 yılında "Yas

[38]KUMRAL,A.g.m., s.48
[39] CLARK, A.g.e., s. 197-198

ve Nefret İçinde" adlı eylemlerini gerçekleştirmek için WAVAW (Kadınlara Yönelik Şiddete Karşı Kadınlar" ve "Tecavüz Kriz Hattı" gibi kadına yönelik şiddeti engellemeye çalışan feminist gruplarla bağlantı içerisinde çalışmışlardır. "Yas ve Nefret İçinde" ki gösteride tecavüze uğrayarak öldürülmüş kadınlar anılmış, bunun yanında bu cinayetleri kendi çıkarları doğrultusunda haber yaparak suiistimal etmiş basın kınanmıştır. Bir başka performans sanatçısı olan Marie Beth Edelson, geçmişte suçsuz yere öldürülmüş kadınlar anısına birçok gösteri yapmıştır. Nancy Spero'nun yoğun bir şekilde işlemiş olduğu cadı katliamları, ifade dilini değiştirerek Edelson'la birlikte yeniden protesto edilmiştir.



Resim 2. 19. **Mary Beth Edelson**
"*Ataerkilliğin Ölümü*", Rembrant' ın Resmi, 1976, Ofset afiş

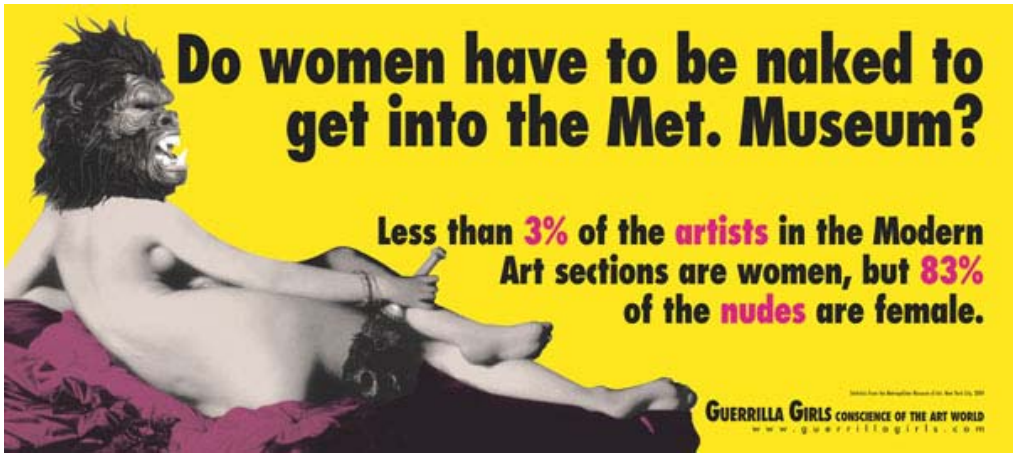
Marie Beth Edelson, New York'da sadece kadınların alındığı bir sanat galerisi kurmuş ve içerisine birçok performans atölyesi açtırmıştır. Feminist sanatta oldukça radikal gösteriler yapan Edelson, 1974 yılında Kuzey Carolina kıyılarında tanrıçalar ve cadılar anısına çıplak gösteriler yapıp, bu gösterileri fotoğraflamıştır. Baskısını aldığı fotoğrafların üzerine performans arkadaşlarıyla birlikte güneş şekilleri çizip boyayarak, "Kadınlar Doğuyor" adlı fotoğraf dizisinde kullanmıştır. Feminist sanatı galerilerden kurtararak gösterilere dönüştüren Edelson'ın en yaratıcı çalışması 1976 yılında yaptığı "Ataerkilliğin Ölümü" adlı kolaj tekniğindeki resmidir (Resim 2. 19). Bu resim aslında Rembrant'a ait "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" tablosudur. Resmin orijinalinde Dr. Tulp,

etrafındaki öğrencilerine kadavra üzerinde anatomi dersi vermektedir. Fakat Edelson, hepsi erkek olan doktor ve öğrencilerinin kafalarını kesip çıkararak, yerine erkek egemenliğini yok etme başarılarını kutlayan feminist kadın sanatçıların kafalarını yapıştırmıştır. Resmin etrafına da feminist sanata yönelik birçok fotoğraf ve gazete haberlerini yapıştırmıştır. İkonlaşmış bir resmi müthiş yaratıcı bir zihniyetle birleştirerek feminist kuram içerisine yerleştiren bu çalışma, feminist sanatın başarısını nüanslı bir şekilde ele almıştır.

Kadın sanatının ikincil konumuna yapılan önemli ve yerinde protesto gösterisi 1985 yılında "Gorilla Kızlar" adı verilen bir grup kadın tarafından yapılmıştır. 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde "Uluslar arası Resim ve Heykel Sergisi" açıldığında, etkinliği düzenleyenler talihsiz açıklamalar yapmışlardır. Sergiyi düzenleyenler kendilerinden öylesine emindiler ki, "buraya alınmayan ressam kariyerini yeniden gözden geçirmeli" gibi talihsiz sözler sarf ettiler. Sergide toplam 169 sanatçıya yer verildiğini düşünürsek, kariyerini gözden geçirmesi gereken sanatçı sayısı oldukça fazladır. Sergide toplam on üç kadın sanatçıya yer verilmiş, durum böyle olunca da bu tartışmalar, feminist sanatçılar içerisinde de yoğun bir şekilde gerçekleşti. Serginin sanatsal boyutundan ziyade, cinsiyet ayrımı ve diğer sanatçıları dışlamasıyla gündeme yerleşti. Serginin açılışını takip eden günlerde Gorilla Kızlar, New York sokaklarına "*Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?*" başlığıyla afişler asmışlardır (Resim 2. 20). Yazının altına ise, Ingres'in ünlü "Odalık" resmindeki çıplak kadın figürü yerleştirilmiştir. Figür üzerinde bazı değişiklikler yapılarak baş kısmına bir goril kafası yerleştirilmiş, eline de bir yelpaze verilmiştir. Bu goril kafası, Gorilla Kızlar'ın simgesi olan ve asla kafalarından çıkarmadıkları goril maskesinin yerine kullanılmıştır. bu betimlemeyle Gorilla Kızlar, Ingres'in figürünün yerine kendilerinin bir temsilini yerleştirmişlerdi. Resmin hemen yanında ve soru başlığının altında devam eden metine göre müzeye katılan sanatçıların sadece yüzde üçü kadın iken, sergilenen resimlerdeki çıplak figür oranı yüzde seksen üçtür. Posterin en alt kısmında ise, imza niteliğinde "Sanat Dünyasının Vicdanı" olarak kendilerini lanse eden "Gorilla Kızlar" yazısı bulunmaktadır.

Aslında bu protestonun kökeni, atölye ortamında sanatın yürütülmesinden beri model olarak çıplak kadınların kullanılmaya başlandığı zamana kadar inmektedir. Çünkü 1890'lara kadar bir ressamın usta olarak görülebilmesi için akademilere girip

buralarda çalışması gerekiyordu. Fakat atölyelerde çıplak model kadın olmasına rağmen atölyelere kadın sanatçılar alınmıyordu. Bu akademilerin atölyelerinde çalışmak erkek sanatçılara tanınan bir ayrıcalıktı. Gorilla Kızlar'ın vurgulamak istedikleri nokta tam da bu duruma denk düşmektedir. Bir sanat müzesine girebilmek kadın sanatçı olmayla değil de, çıplak bir model olmayla gerçekleşmekteydi.



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

Gorilla/Gerilla Kızlar, 1985 yılında kurulduklarında kendi adlarını gizleyerek, ölmüş kadın sanatçıların isimlerini kullanmışlardır. Dışarıda halk arasında gösteriler yaparken kendi kimlikleri tanınmasın diye kafalarına goril maskesi takmışlardır. Böyle giyinmekteki amaçları ise, kendi kimliklerinden ziyade isimlerini kullandıkları sanatçıları ön plana çıkarmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Amaçlarına fazlasıyla ulaşan bu sanatçılar, kimliklerini öğrenmek isteyen basından kendilerini saklamayı bilmişler ve sürekli anonim kalmışlardır. Başlarındaki goril maskesinin haricinde sürekli olarak frapan giysiler içerisinde topuklu ayakkabılar ve file çoraplarla gezmişlerdir (Resim 2. 21).

Grup kurulduktan sonra, 1989 yılında bastırdıkları bir listeyi yayınlamışlardır: Listeye göre bir kadın sanatçı olmanın avantajları şöyle sıralanmaktadır:

- Başarı baskısı olmadan çalışmak,
- Erkeklerle aynı gösteriler içerisinde bulunmak zorunda olmamak,
- Seksen yaşında kariyerinizin zirvesinde olacağınızı bilmek,
- Yaptığınız her ne iş olursa olsun, kadınsı bir etki bırakmak,

● Kadrolu bir öğretici pozisyonunda sıkışıp kalmamak,

● Erkek arkadaşınız sizi daha genç bir kadın için terk ettiğinde çalışmak için daha fazla zamana sahip olmak,

● Fikirlerinizin, bir başkasının çalışması üzerindeki etkilerini görmek,

● Annelik ve kariyer arasında seçim yapma fırsatına sahip olmak,

● İtalyan takım elbiseleri içerisinde yada kocaman puroları içerek, boğulmak zorunda kalmamak,

● Sanat tarihini tekrar gözden geçirmek,

●Yetenek yada bir deha olarak adlandırılmanın sıkıntılarına maruz kalmamak,

● Sanat dergilerinde goril kıyafetleri içerisinde fotoğraflara sahip olmak.[40]



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

Kuruldukları 1985 yılından beri, yüzlerce kimliği belirsiz kadınla çalışarak, posterler, bilboardlar, performans gösterileri, feminizmi güncel ve hoşa gidici hale dönüştüren projeler üretmişlerdir. Aktif oldukları 1980-1990 yılları arasında birçok müze ve galerinin kadın sanatçılar konusunda tutumlarını değiştirmeyi başarmışlardır. Gorilla Kızlar, yıllarca cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, sosyal adaletsizlik gibi konularla savaşmış ve Yeni Sağ'ın ortaya çıktığı dönemlerde kürtaj hakkı, cinsel taciz, Körfez Savaşı, işsizlik, evsizler, Amerikan dış politikası gibi konuları sorgulamış en uzun ömürlü sanat gruplarından biridir. Hala internet ağı üzerinde oluşturdukları kendi adlarını taşıyan sitelerde etkinliklerine devam etmekte ve gösterilerine katılmak isteyen kadınlara yönelik çalışmalar yapmaktadırlar.

[40] **http://www.artlex.com**

Bu ve bu gibi mücadelelerin sonunda çağdaş kadın sanatçılar nihayet yüzyılın son yirmi yılında sanatın seçkin kurumlarını fethetmişlerdir. 1989 yılında Jenny Holzer, solo gösterisini New-York'daki Guggenheim Müzesi'nde sergilemiştir. Rebecca Horn, 1993 yılında her sanatçının şiddetle arzuladığı Londra Tate Galerisi tarafından verilen ödüle layık görüldü. Horn'un ödül aldığı 1993 yılında bir başka önemli gelişme ise İngiltere tarafından verilen Turner Ödülü'nün ilk defa bir kadın sanatçıya, Rachel Whiteread'a verilmesi olmuştur. Ticari piyasada Susan Rothenberg ve Rosemaria Trockel gibi sanatçıların bazıları eserlerini çok yüksek fiyatlara satabilmişlerdir.[41]

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

[41] GROSENICK,A.g.e., s.15-16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GÜNÜMÜZ SANATINDA FEMİNİST YANSIMALAR

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

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

Bu belirlenmişliklerle birlikte, günümüz sanatının edindiği problematikler olarak karşımıza çıkan, 'Bellek', 'Kimlik', 'Etnik Köken' kavramlarını ele alarak, kadın öznesinin sosyal siyasal konumunu irdeleyen sanatçılar; kadın konusunu bir bahane olarak değerlendirip, gelişmiş görsel araçları çalışmalarına merkez alan sanatçılar; kendi bedeninin tek sahibi olduğunu vurgulayarak toplumsal baskılara direnen, kendi bedenlerini uygulama alanı olarak kullanan performans sanatçıları; aile içi şiddet ve cinsel sömürüleri konu edinerek toplumu bilinçlendirme, tabuları yıkma eğilimi gösteren sanatçılar ve kadını estetik, pornografik, erotik obje olarak konumlandıran

tüketim toplumunu eleştiren kadın sanatçılar olmak üzere dört ayrı grup oluşturmak en akılcı yol olarak görülmüştür.‘’’’

3.1. Bellek, Kimlik, Etnik Köken Sorunlarını Ele Alan Sanatçılar

Bazı kadın sanatçılar, çalışma konularını kendi ülkelerindeki kadınların yada birçok kültürü bir arada yaşayan kadınların konumlarından seçmişlerdir. Batı dışı kültürel kökenlerden gelmiş olan Mona Hatoum, Shirin Neshat, Kara Walker, Adriana Varejao ve Ellen Glagher bellek, kimlik, aitlik gibi konuları ele alarak ortak bir noktada buluşmuşlardır.

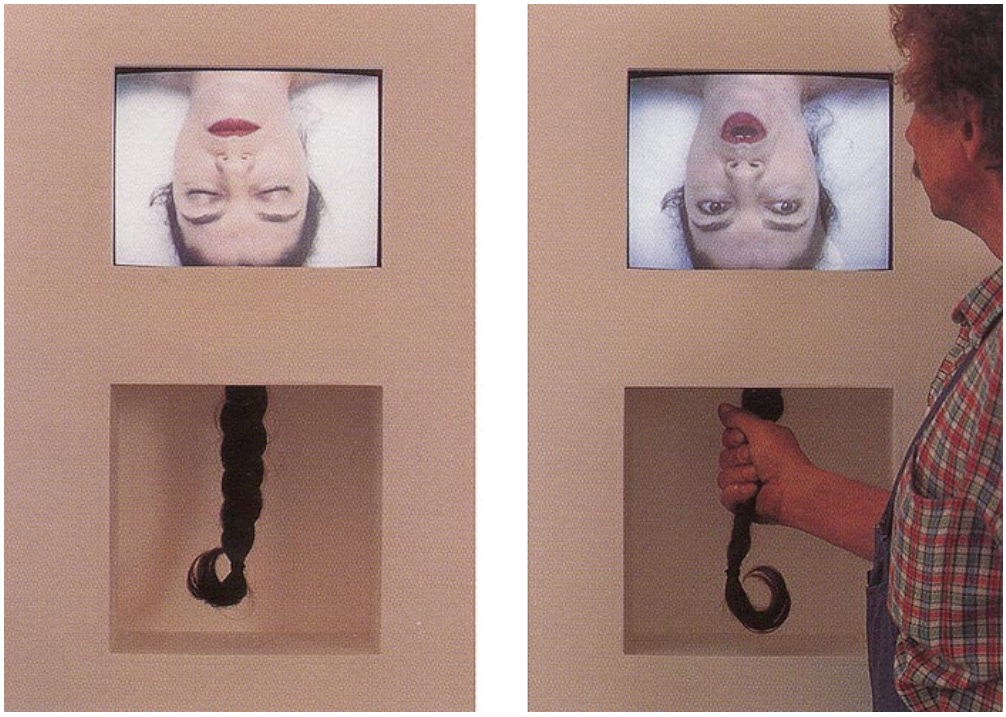
Mona Hatoum, 1952’de Filistinli bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Beyrut’tan ayrılarak 1975 yılında Londra’da yaşamaya başlayan sanatçı Lübnan’daki iç savaş sırasında gerçekleştirdiği bir dizi performans ve enstelasyonla tanınmıştır. *Hatoum’un resimlerinin organizasyonunu yapan Küratör Jessica Morgan’a göre Mona Hatoum, eserleri şimdiye değin İngiltere’nin büyük müzelerinde sergilenmemesine rağmen dünyaca tanınmış bir ressamdır.*[42]

Hatoum’un çalışmaları oldukça kişisel ve tamamen politiktir. Politik olarak işlediği konular yabancılaşma ve bölünme sorunlarıdır. Modern dönemde görülen ırk ve cinsiyet ayrımına gösterdiği hassasiyet, sanatçının savaş sonrası Beyrut’tan sürgün edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatçı ırkçılık, cinsiyet ayrımı, yabancılaşma ve bölünme gibi problemleri anlatmak için geçmişinde yaşadığı içsel dramlarını sergilemiştir. Hatoum’un didaktik olmayan gösterileri sırasında izleyicilerle birebir diyaloga girerek onları sahneye almakta ve izleyicinin gözleriyle izleyiciye kendi dünyasını göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken izleyiciyi cesaretlendirir. Performanslarında sahneye aldığı izleyiciyle kendisi arasındaki ayrımı ifade etmek için değişik yöntemler geliştirmiştir. Resim 3.1. de görüldüğü gibi kendisini özel olarak hazırlanmış kutu içerisinde sergilemiştir.

Hem fiziksel hareketi hem de iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma halini anlatmaktadır[43].

---

[42] ANONİM,“*Contemporary Female Artists*”, www.skidmore.edu,
[43] CLARK, A.g.e., s. 202-203



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

Daha açık olarak anlatmak gerekirse, Hatoum'un yapmak istediği kendi toplumunun ve bu toplumdaki kendi cinsiyetinin insanlarının sıkıntılarını izleyiciye hissettirmekti. Sanatçı empati yoluyla yaşadıklarını tüm dünyaya anlatma çabası içindedir. Hem Filistinli, hem mülteci, üstelik kadın olmanın güçlüklerini insanlara duyurma çabası, sanatçının olaylara verdiği tepkinin bir sonucudur.

Hatoum'un 1988 yılında gerçekleştirdiği, Resim 3.2.de görülen "Measures of Distance (Uzaklık Ölçüleri)", adlı video çalışmasında sanatçı, sürgüne gönderilmenin verdiği duygusal ve politik karmaşayı yaşamaktadır. Bu video gösterisi sanatçının, Beyrut'ta ailesiyle birlikte yaşadığı ev içerisinde çekilmiş annesinin görüntülerinden oluşmaktadır. Sanatçı annesinden kendisine gelen mektupları, ekranda annesinin görüntüleri devam ederken sesli bir şekilde okumaktadır. Sanatçının aile ve anne kavramına olan duyarlılığı 1975 yılında, henüz yirmi üç yaşında iken patlak veren iç savaş sırasında İngiltere'de bulunmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Mona Hatoum Londra 'da iken iç savaş süresince, Lübnan'da bulunan ailesinin güvenliği için, ailesiyle iletişimine sınır getirmek zorunda kalmıştı. Daha sonra sanat çalışmaları için uygun gördüğü İngiltere'de kalmayı seçen sanatçının ailesiyle görüşmeleri sınırlı düzeyde kalmaya devam etmiştir. Bu durum Hatoum'un aile ve annesine olan duyarlılığını

gösteren çalışmalarda kendisini göstermiştir. Bu duyarlılığın yanı sıra Hatoum'un çalışmaları, Lübnan'da sürgün sırasında oluşan izlerin yanı sıra cinsiyet ve ırk ayrımı konusunda gösterdiği duyarlılıktan oluşmaktadır. Hatoum Berlin ve Londra'da yaşamını sürdürerek , çalışmalarına devam etmektedir.



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

Tıpkı Mona Hatoum gibi Shirin Neshat'da içinde yaşadığı toplumun sorunlarını hayatında birebir yaşamış, ülkesinde ortaya çıkan devrim sebebiyle sürgüne gönderilmiş bir kadındır. Yaşamındaki bu kötü dönemlerin izlerini yaşamı süresince sanatına yansıtmış ve yansıtmaya devam etmektedir. Shirin Neshat'ın sanatındaki başlıca problem, genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların, içinde bulundukları sistemlerin yada muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesidir. Neshat, fotoğrafları ve video enstelasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirdiğini, onaylamak yada reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir.

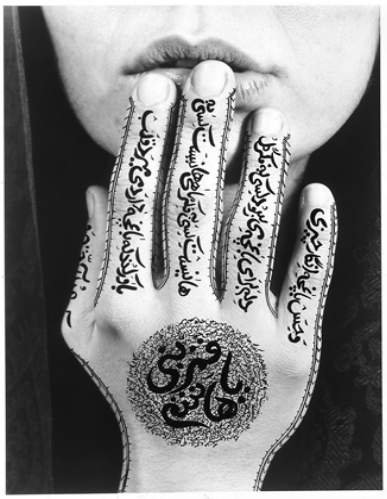
Shirin Neshat 1957, İran doğumludur. Lisans ve Güzel Sanatlar Yüksek Lisans öğrenimini 1979-82 yıllarında Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley'de yapmıştır.

Dünyanın birçok önemli sanat etkinliğinde ve önemli uluslararası galerilerde yapıtları sergilenen Shirin Neshat 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1997) katılımcıları arasında yer almıştı. Çağdaş sanatlarla ilgilenenler ve feminist çevreler Shirin Neshat'ın yapıtlarını yakından tanırlar.[44]

Sanatçının hayatındaki en önemli kırılma noktası 1979'da gerçekleşen İran İslam Devrimi'dir. Neshat 1979-1990 arasındaki dönemi Amerika'da sürgünde geçirdikten sonra ülkesine döndüğünde, yaşanan değişimin boyutlarını görünce oldukça şaşıracaktır. Artık İran, Şah döneminden bütünüyle farklı, teokratik bir yönetimle yönetilmektedir. Toplumun tamamı politize olmuştur ve dini politizasyonun kadın bedeni üzerinde devam eden stratejilerinin göstergesi siyah çarşaftır. Kadın, İslami rejim altında kamusal yaşama ancak çarşaf altında vücudunu gizleyerek, örtünerek katılabilmektedir. Neshat, 11 yıllık bir kesintinin yarattığı şoktan beslenen sarsıcı deneyimin etkisiyle 1993-1997 yıllarında "Allah'ın Kadınları" (Resim 3.3, Resim 3.4., Resim 3.5., Resim 3.6. başlıklı fotoğraflar serisini üretir.[45]



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



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

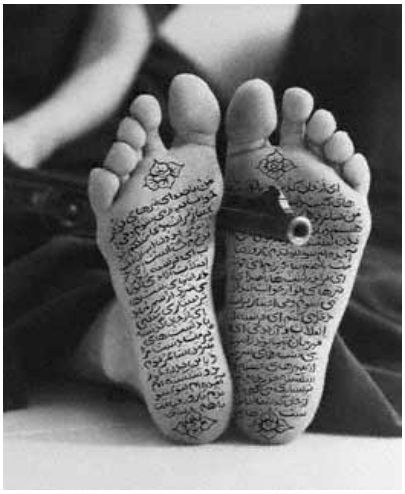
Allah'ın Kadınları serisinde Shirin Neshat, genellikle kendisini model olarak alıp, siyah beyaz fotoğraflarla çarşaflı kadın imajlarını yineler. Neshat'ın yarattığı kurgusallıkta kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerde) Arap harfleriyle Farsça yazılar yer alır. Sanatçı bu yazıları

[44]AKMAN, Kubilay, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", İzinsiz Gösteri.net, mkakman@mail.com
[45] GROSENICK, A.g.e., s.226

fotoğrafların üzerine yerleştirmiştir. Yine aynı seri içinde yinelenen bir öğe kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlardır. Yazılar ve silahlar toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri gibidir. Batı'dan bakıldığında ki Neshat'ın sanatının Doğu'da ve ülkesinde ciddi bir izleyici potansiyeli yoktur; O daha çok Avrupalı ve Amerikalı entelektüellere seslenmektedir. Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılsın ve hangi metni içerirse içersin İslam'ı sembolize eder.

Allah'ın Kadınları 'nda beliren anlam, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında ortaya çıkan Müslüman kadın kimliğinin oluşumuna işaret eder. Kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları veya kadının varolmasının mümkün olduğu sosyal /kamusal alanlar tanrısal kelamın otoritesi altında şekillenir. Kadın burada kendi iradesiyle değil Tanrı'nın buyurduğu yönde hareket edecektir. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir. Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur. Kendilerini kuşatan otoriteye karşı direnir gibi değildirler. Zaten "Müslüman" kelimesi de "teslim" anlamına gelir. Fakat ilginç olan şudur ki, Neshat fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. Buradaki örtük anlam Batılı izleyiciler için yeterince açık değildir. Tensel hazların dolu dizgin aktığı Batılı ülkelerde Müslüman kadının yabancı bir erkekle göz göze gelmemesi gerektiğini, eğer bu kazayla bir kez gerçekleşse dahi ikinci kez yinelenmemesi gerektiğini, bunun günah olduğunu anlamak kolay değildir. Neshat'ın bu dini kuralla ilişkilendirilerek okunabilecek olan göstergesel nüansı yüzeysel oryantalist yaklaşımlar aşıldığında kavranabilir. Neshat izleyicinin gözleri içine bakarken, bu izleyicilerin bir kısmının erkek olduğu düşünüldüğünde, "günah"a doğru adım atmaktadır. Ama bu "teslim olma" halini aşan bir adım değildir. Çünkü Neshat'ın imgeleri fotoğraf karelerindedir, hiçbir zaman İslam açısından kabul edilemez olan o ikinci bakışı yapamayacaklardır. Neshat, içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimci değildir. O bir sanatçıdır. Çağına tanıklık eder. "Arada" olma hali Shirin Neshat'a sadece İran'da bir kadın olmayı değil, Amerika'da, Diaspora'da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkanını tanır. Neshat, İranlı Mollalar için istenmeyen bir sürgün, Amerikan devletinin

ideolojik aygıtları için Ortadoğulu diktatörlüklerin kurbanı kadınların acılarının bir sözcüsü olabilir. Fakat, onun sanatının önemi bu iki eğilimin dışında bir yerde bulunmaktadır. Asıl olan, Neshat'ın tarihsel bir dönemin kadın tanığı olmasıdır. Bilindiği gibi İslam'da iki kadının tanıklığı bir erkeğinkine denktir. Genel olarak da tarihte kadınların tanıklığı dikkate alınmamıştır. İnsanlık tarihi erkeklerin tarihidir, denebilir. Sanırım, bu açıdan bakıldığında Shirin Neshat'ın bir kadın sanatçı olarak tanıklığının neden önemli olduğu görülecektir.[46]



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



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

Kara Walker, çalışmalarında Amerikan İç Savaşı öncesi yaşamı, fiziksel şiddet ve köleliği yaşayan toplumlardaki ahlaki çöküşü ele alan konuları kullanmaktadır. Sanatçı bu konuları çalışmalarına aktarırken sosyal adaletsizlik, ırkçılık ve kimlik sorunları üzerine odaklanmıştır. Figürleri genellikle zararsız bir görünüme sahip sevimli karakterleri anımsatan beyaz fon üzerine siyah siluetlerdir. Fakat bu siluetler dikkatli incelendiğinde cinayet, yaralama tecavüz yada beyazlar tarafından zencilerin maruz bırakıldığı herhangi başka bir tacizi anlatmaktadır. Seyircinin detaylara indikçe şok olması Kara Walker'ın tam istediği durumlardan bir tanesidir.Walker Güney Amerika tarihinde zencilerin durumunu anlatan konular ile kendi hayalindeki görünümleri ustaca kombine etmiştir. Kara Walker çalışmalarından bahsederken "*Görüntüler kendim için*

[46] AKMAN,A.g.k.

kurduğum karışık bir sorunun en iyi çözümüdür. Irkçılığın rahatsız edici etkilerini, ırk ve cinsiyet ayrımı yapan kişilerin toplum üzerindeki etkileri ve günlük yaşamımızda bıraktığı etkileri araştırıyorum. Çalışmalarım oldukça erotik hatta edepsiz. İzleyicilerin resimlerimin önünde dururken bir parça utandıklarını hissetmek hoşuma gidiyor. Zaten bende bu nahoş durumu algılamalarını istiyorum"[47], demiştir.

Kara Walker, 1969 yılında Amerika'nın Kaliforniya eyaletinde doğmuş bir zencidir. Walker'ın çalışmaları, ailesi diğer zenci Amerikalıların çektiklerini anlatan kişisel bir öykü olarak algılanabilir. Walker, kendi toplumunun esaretinin yoğun temsillerini sunmaktadır. Zenci Amerikalıların aile yapılarındaki esaretin şiddetli yıkımı, iki-üç kuşak sonra iyileştirilen vatandaşlık hakları kanunlarıyla düzeltilebilecek bir şey değildir. Kanunlar düzeltilmesine rağmen, insanların esaret ve ırk ayrımından dolayı tahrip olmuş duygularının iyileşmesi yılları alacaktır. Bu tip davranışlara maruz kalan insanlarda sürekli olarak bir kompleks olması doğaldır. Bu yüzden Walker'ın çalışmalarındaki iddialı siyahlık, korkunçluk, acımasızlık üstü kapalı bir şekilde hiçliği ve kendi kendini temsil ediyor gibi görünmektedir. Çalışmalarının büyük çoğunluğunda Amerika'da zencilere uygulanan ayrımcılıktan dolayı beyazlara duyduğu tepki vardır. Resim 3.7. de 2001 yılında yaptığı "Vurun Beni" adlı çalışmasında beyazlar tarafından şiddet gören zenci bir çocuğu ve ayakta duran iyi giyimli iki beyaz adamı resmetmiştir. Cansız bir şekilde evin çatısı üzerinde sarkmış olan zenci genç ayakta duran adamlar tarafından sebep olunmuş bir istismara maruz kalmıştır. Bu istismar cinsel olabileceği gibi fiziksel şiddet yada dayak da olabilir. Yaptıkları karşısında kendilerinin de şaşkınlık duyduğu olayı anlatmak için beyaz adamlardan birisi kollarını yanlara açmış omuzlarını yukarı kaldırmıştır. Beyaz adamın bu yorumu aynı zamanda kendi yaptıklarının boyutlarının kendilerince de fark edilmesinin bir göstergesidir. Amerikalılar tarafından zencilere yapılan aşağılayıcı tavırlar, birçok anlamda anlaşılabileceği gibi özellikle zenci kadınlar daha çok, cinsel anlamda aşağılanmaktaydı. Resim 3.8. de Kara Walker'ın 1998 yılında yaptığı "Kamp Köyü Kadınları", bu durumu anlatan etkileyici örneklerden birisidir. Resimde jokey gibi giyinmiş bir adam zenci bir kadının üstüne çıkmış ve onu koşturmaktadır. Kadının hızını artırmak için atlara uygulanan bir yöntem kullanılmaktadır. Atın üzerindeki kişi ucunda bir yiyeceğin

---

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

asılı olduğu sopayı atın önüne uzatır. At her seferinde yiyeceğe erişmek için daha hızlı koşmakta fakat bir türlü yiyeceğe erişememektedir. Bu yöntemin resimdeki kadına uygulanması beyaz adamın onu ne kadar aşağıladığını göstermektedir. Erkek dergilerinin amblemi olarak kullanılan tavşan objesinin kadının arkasından ateş eden figür olması zenci kişiyi aynı zamanda bir kadın olarak da ne kadar aşağıladığını göstermektedir.

Kara Walker'ın karşı durduğu sadece beyazların zencilere yaptığı adaletsizlik ve ayrımcılık değildir. Walker aynı zamanda zencilerin kendilerini beyazlara kabul ettirmek adına öz benliklerini reddetmelerine de karşı çıkmaktadır. Özellikle de zenci kadınların beyazlar tarafından kendilerinin cinsel anlamda sömürülmelerine izin vermelerinden oldukça rahatsızlık duymaktadır. Sanatçının 2004 yılında yaptığı çalışma (Resim 3.9), bu tepkinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Resim dikkatle incelendiğinde erotik bir istismar dikkati çekmektedir. Resmin merkezinde kendisine kur yapmasına izin veren zenci bir kadın ve bu fırsatı değerlendiren beyaz bir adamın silueti yer almaktadır. Çıplak olarak resmedilen zenci kadın bir yandan utangaç tavırlar sergilerken diğer yandan durumu değerlendirmesi için beyaz adama fırsat vermektedir. Bu iki figürün dışında resmin sol tarafında yer alan ve palmiye ağaçlarıyla resmedilmiş iki zenci kadın kendilerini beyaz adama beğendirmek için vücutlarını teşhir ettikleri erotik duruşlar sergilemektedirler.



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



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



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

Kara Walker, çocukluğundan beri zenci olduğunun kendisine hissettirilmesinin ve bunun sıkıntılarını yaşamasından ötürü toplumlardaki ırkçılık sorununu çözmek için uğraş vermiştir. Fakat istediği sonucu alamadığını, "*Biz insanların ırkçılıkla ilgili tutumlarını değiştirmek için çok fazla çalışıyoruz. Fakat bunu değiştirmek ıslak bir yılan balığını elimizde tutmaya benziyor"*[48], sözleriyle anlatmaktadır

[48] GROSENICK, A.g.e., s. 332

Irk, kimlik, ve dönüşüm konuları üzerinde çalışmalar yapan Ellen Gallagher' ın yaşadıkları ve doğal olarak düşünce tarzı, birçok açıdan Kara Walker'a paralellik göstermektedir. Ellen Gallagher'da Amerikalı bir zencidir. Walker gibi zenci olmasından dolayı birçok sıkıntı çekmiştir. Gallagher, İrlandalı beyaz bir anne ile Amerikalı zenci bir babanın kızıdır. Babasıyla annesinin evlilik yapmaması sebebiyle annesinin yanında Amerika'da büyümüş ve o dönemde iyi sayılabilecek bir okulda eğitim görmüştür. Birçok Amerikalı gibi küçük yaşlardan beri "zenci" olduğunun farkında olarak yaşamını sürdürmüştür. Sonuç olarak Ellen Gallagher ve Kara Walker , Amerika'da yapılan ırk ayrımlarını ele alıp, çalışmalarında işlemişler ve bu çalışmalarını birçok yerde sergilemişlerdir. Her iki sanatçı da 19.yy. ın ilk yıllarında Amerika'daki beyazlar tarafından zencileri temsil etmek adına yüzlerini siyaha boyayarak gösteriler yaptıkları dönemde abartılmış zenci motiflerini kullanarak, zencilere ait dış görünümleri resimlerinde betimlemişlerdir.

Amerika'daki zenci vatandaşlar ile diğer etnik azınlıklar sıkça ayrımcılığa maruz kalmaktadırlar. Her ne kadar yasalar herkesin eşit haklara sahip olduklarını söylese de bu durum sadece kağıt üzerinde kalmıştır. Polisin şiddet içeren davranışları, eğitimdeki sınırlı başarılar ve profesyonel akademik ortamdaki umutsuz durum Amerika'daki zencilerin yaşamlarında iyi olmayan durumlardan bazılarıdır. Elde edilen başarılar, kendilerine sunulan fırsatlar dahilinde gerçekleşmektedir. Bu fırsatlar genellikle zencilerin büyük rol oynadıkları atletizm ve basketbol gibi spor aktivitelerinin yanında müzik dünyasındaki hip-hop yada jazz türü müziklerde görülmektedir. Zenci Amerikalıların çoğu kendilerine yapılan ayrımcılıklara maruz kalmamak için ya zengin ve ünlü olmaya çabalıyorlar yada diğer beyazların davranış şekillerini kendilerine örnek alıyorlar. Tabi bu çözümler aynı zamanda kendi gelenek ve kültürlerini inkar etmek anlamına da gelmektedir. Ellen Gallagher' ın çalışmaları tüm bu baskılar altında ezilen insanlar ve kendi geçmişinin izlerinden oluşmaktadır.

Ellen Gallagher, 19.yy' ın Amerikan Kadın şarkıcılarının fotoğraflarından kesilmiş göz ve ağızları bir araya getirerek, bir düzlem üzerinde bir araya getirmiş ve üzerlerine dairevi yada muza benzeyen şekiller çizmiştir. Yaptığı düzenlemeleri bir ızgara üzerine gerdiği bir anlamda kendi buluşu olan ıslak kağıtların üst üste konulmasıyla oluşturduğu dergi sayfalarından oluşturmuştur. Bu sayfalar çalışmalarının ana figürleri olan kadın şarkıcıların resimlerinin olduğu dergilerin sayfalarıdır. Bu

şarkıcıların saçlarının yerine görünümlerine göre çok abartılı duran sarı peruk resimleri yapıştırmıştır (Resim 3.9, Resim 3.10). Seçtiği şarkıcılar, kendi dönemlerinde zencileri tasvir etmek adına yüzlerini siyaha boyamış ve tuhaf giysiler giymiş göstericilerle birlikte birçok yerde eğlenceler düzenleyen kişilerdir. Gösterilerinde Amerikalı zencilerin taklitlerini yaparak, Afrikalıların şarkılarını söyleyip onların danslarını yapan bu kişiler eğlencelerinde zencileri çoğunlukla alay konusu haline getirmişlerdir. Bir anlamda bu kişilere olan kızgınlığını gösteren bu çalışmalarda Ellen Gallagher, parçalara ayrılmış kısımları tek tek sökülebilir ve tekrar yeni bir ritmik yapıya dönüştürülebilir hale getirmiştir. İşte oluşturulan şarkıcıların bu yeni portreleri Ellen Gallagher'ın "kendi" estetik sözlüğünün önemli bir kaynağı olacaktır. Sanatçının resimleri asla "Protesto Sanatı"nın saldırgan tavrında olmamasına rağmen daima Amerika'daki sanatçıların konumları üzerinde tenkitçi bir yorum olarak kalacaktır. Sanatçının çalışmalarında üstü kapalı bir ifadeyle göndermeler yapmaya devam etmiştir.[49]



Resim 3.10. **Ellen Gallagher**
"Delux'den Siyah Tarak"
2004-2005, Kolaj



Resim 3.11. **Ellen Gallagher**
"Delux'den Peruklar"
2004-2005, Kolaj

[49] GROSENICK, A.g.e.,s. 94-98

Brezilyalı sanatçı Adriana Varejão sömürgeci ülkeler tarafından yönetilen kendi ülkesinin geçmiş kültür ve tarihini günümüz kültürü ile bağlantılandırarak ele almıştır. Uzun bir süre Portekiz'in sömürgesi olan Brezilya , bu durumdan dolayı birçok kültürü içerisinde barındırmıştır. Brezilyalı sanatçılar kendi ülkelerinde Avrupa ve Amerika'daki sanatsal ortamları ve aktiviteleri gözlemleyebilmişlerdir. Daha doğrusunu söylemek gerekirse, asimile olmuş Brezilya kültürünün tarihsel süreç içerisinde nedenlerini sorgulamışlardır. Bu sanatçıların en önemlilerinden biri olan Adriana Varejão geçmişte yaşanmış olayları değerlendirerek günümüz içerisinde doğru noktalara taşımaktadır. Sanatçı Brezilya kültürünün asimile edilmesini, geçmişte zenci esirlerin yüz ifade şekillerini ve koloni tarihi tarafından sebep olunan değişiklikleri bir araya getirerek çok yönlü bir farkındalık oluşturmuştur.

Portekizliler Brezilya topraklarına ayak bastıklarında yanlarında altın ve diğer değerli madenleri çıkarmak amacıyla çalıştıracakları birçok yerli Afrikalı ve yerli Hint esirleri getirmişlerdi. Ağır çalışma koşulları altında çalışan bu esir işçiler kötü şartlar altında ya dayanamayıp ölmüş yada Portekizli işgalciler tarafından öldürülmüşlerdir.[50] Daha da kötüsü işgalcilerin yerli kadınlara uyguladıkları cinsel şiddet ve tecavüz olaylarıdır. Varejao'nun ilk çalışmaları tıpkı Kara Walker'ın resimlerinde olduğu gibi beyaz adamın yerli kadınlara yönelik gerçekleştirdiği tecavüz saldırılarını betimlemektedir. Zaten Adriana Varejão çalışmalarını gerçekleştirirken Kara Walker'dan etkilenmiş ve tecavüz konularının işlendiği birçok resim yapmıştır. Varejão'nun 1992 yılında yaptığı "Bastard Son"(Resim 3.12) adlı resmi bu cinsel şiddetin içeriğini gösteren birçok resimden biridir. Oval bir düzleme yapılan resim, mekan olarak Brezilya'nın tropikal iklimini simgeleyen ağaçlarla dolu bir ormanı betimlemiştir. Resmin sağ tarafında ağaca ellerinden asılmış çıplak bir kadın durmaktadır. Kadının herhangi bir tepki vermesine engel olmak için ayrıca ayaklarından ağaca bağlanmıştır. Çıplak kadının tam karşısında korsan kıyafetleri içerisinde, omuzlarında silahlarıyla duran iki adam çıplak kadını süzmektedirler. Adamlar küstah bir tavırla ayakta dururken birazdan kadının başına nelerin gelebileceğini tahmin etmek hiç de zor değildir. Resmin sol tarafında boynundan ağaca bağlanmış zenci bir kadına zorla tecavüz eden bir papaz görünmektedir. Hem cinsel hem de fiziksel anlamda şiddet gören kadınların betimlendiği resmin tam ortasında vajinayı andıran bir yarık

[50] GROSENICK, A.g.e., s. 324

bulunmaktadır. Sanatçının resmettiği bu yarık kadınlara uygulanan vahşete yönelik bir göndermedir.

Adriana Varejão'nun daha sonraki çalışmalarında yine Portekizli işgalcilerin etkileri görülmektedir. Portekizli denizciler Brezilya'ya geldiklerinde birçok yapıya çini yada seramik dekorasyon uygulamışlardır. Hatta o kadar çok çini uygulanmış ki "kobalt mavisi" Brezilya'nın simgelerinden biri haline gelmiştir. Bu çiniler sanatçının çalışmalarında yine sömürgeci toplumlara yönelik protest tavrı belirtmek için kullanmış-



Resim 3.12. **Adriana Varejao**, "*Bastard Son*", 1992, 110x140 cm.

tır. Yüzyıllar dahi geçse yüzeylerinde fazla bozulma olmayan, yüzeyleri hala parlak kalabilen bu yapılar, Sanatçının resimlerindeki ifadeyi öne çıkarmak için iyi bir malzeme olmuştur.[51] Çinilerin uzun yüzyıllar boyunca bozulmama özelliği yaşanan kötü zamanların izlerinin de yüzyıllar boyunca silinmeyeceği özelliği ile aynı anlamda kullanılmıştır. Çinilerle birlikte işkencelerle ölen kişiler ve kültürel yozlaşma konuları yan yana getirilmiştir. Resim 3.13. de görülen çalışma bir duvarın çatlamış parçasını ve bir yıkıntıyı göstermektedir. Çalışma sanatçının sıklıkla kullandığı "çini ve et"

[51] **www.bildmuseet.umu.se/pressinfo-cartierVarej-eng.html**

simgelerinin birleştirilmesinden oluşmuştur. Çalışmalarda resmedilmiş çini mozaikler, daha önceden içerisinde katliam gerçekleştirilmiş bir evin duvarlarını tasvir etmek için kullanılmıştır. Duvar yüzeyi parçalanmış ve altından kan, et ve iç organlar çıkmıştır. Bu tüyler ürperten görüntü vaktiyle Brezilya'da gerçekleştirilmiş vahşeti anlatmak için kullanılmıştır. Adriana Varejão, yıllar geçse dahi gerçekleştirilen katliamların izlerinin hala zihinlerde olduğunu tüm dünyaya duyurmaktadır.



Resim 3.13. **Adriana Varejão**,
" Mavi, Beyaz ve Taze Et"
2002, t.ü.y.b., karışık malzeme, 270 x 200 x 40 cm

3.2. Gelişmiş Görsel Araçları Çalışmalarına Merkez Alan Sanatçılar

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

faydalanabildikleri gibi bu araçların bir çok alanda kullanımlarını yaygınlaştırmaktaki rollerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

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

1945 yılında, Amerika'da doğan Barbara Kruger, birçok dergide grafik tasarımcısı ve sanat yönetmeni olarak çalışmıştır. Bir fotoğrafçı ile fotoğraf kolajcısı arasında belki çok büyük fark vardır ama kolajın gücü fotoğraf ile birleştiği zaman "söylem" konusunda önüne geçilemez olur. Barbara Kruger bunun farkına vardığından beri, söylemlerini fotoğraf kolajlarına dönüştürerek protest sloganlarını akılda kalıcı görünümler haline dönüştürmüştür. Kruger, Parsons School of Design'da Diane Arbus'la birlikte çalışarak, kendine has fotoğraf kolajı tekniğini geliştirmiştir. New York'a yerleştiği sırada Mademoiselle dergisinde çalışmaya başlayıp zamanla dergide kendini iyice geliştirerek, gerek günlük yaşam, gerek medya gibi unsurların içindeki ironiyi dışa vuran fotoğraf kolajlar hazırlamaya başlamıştır.

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

Kruger'in uluslar arası sanat dünyasında parlamasına neden olan bu çalışmalar, kadın hakları, feminist kuram ve güç konularının çarpıcı olarak insanların yüzüne vuran mesajları yansıtabilen kırmızı siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı poster tarzındaki sanat çalışmalarıdır. Bu çalışmalardan en önemlisi, feminist sanatçıların da sloganı olan

"*Your body is a battleground (vücudun bir savaş alanıdır)*" sayılabilir (Resim 3.14). Kruger metinlerinin derhal tanınabilmesi için agresif koyuluklar ve keskin çizgiler kul-



Resim 3. 14. **Barbara Kruger**,
"*İsimsiz (your body is a battleground)"*, 1989
fotoğraf üzerine serigrafi, 112 x 112 inç

lanmıştır.Resimlerini yazılarla birlikte büyük ebatlı çalışarak onların daha fazla akılda kalmasını amaçlamıştır. Kontrol edilebilir grafiksel çalışmalarını kadın vücudunda da uygulamak istemiştir. Üst üste çakıştırdığı ve yoğun mesajlar içeren parçalara ayrılmış afişleri istendiğinde nasıl bir araya getirilebiliyorsa kadının parçalanmış ve suiistimal edilmiş konumu da toparlanabilir. Barbara Kruger, bu sloganıyla kadın bedeninin kendi iradesi dışında bir meta, cinsellik yada tüketim toplumunun özendirici öğesi olmasına karşı tepkisini gösterir. Kadınların bu durumun önüne geçebilmesi için bir mücadele vermeleri gerektiğini savunmaktadır. Barbara Kruger, dile getirdiği sloganlarının afişlerini, her kesimden insanın görmesini istiyordu. Bu amaçla hazırladığı afişlerini büyük müzeler ve galerilerde sergilediği gibi kalabalık halk kitlelerinin görebileceği ilan tahtalarında,otobüs duraklarında ve toplu taşıma araçlarında görüntüleyerek, izleyenin dikkatini zekice ve cesurca çekmeyi kesinlikle çok iyi bilmektedir.Çalışmalarındaki metinlerde, bakan kişiye, feminizm, tüketim toplumu, bireysel otonomi ve arzu

hakkında sorular yöneltmektedir. Kruger ayrıca çevre sorunları, politik düzen, salgın hastalıklar, AIDS gibi konularda da hazırladığı sloganlarla toplumun bilinçlenmesini sağlamaya çalışmıştır.

Halen Kaliforniya Üniversitesi'nde de ders vermekte olan Barbara Kruger, çalışmalarını New York ve Los Angeles'ta sürdürmektedir. Özellikle feminizmin güç kazanmasına yönelik akademik düzeydeki çalışmaları devam etmektedir. Barbara Kruger'in görsellik ve sözellik olgularını üst üste çakıştırarak ataerkil iktidar olgusunu şiddetle eleştirmesi ve egemen kurgulamaları göz önüne getirmesi, Cindy Sherman'ın filmlerdeki tanınmış kareleri kendisini o role büründürerek yeniden görüntülemesiyle gelişmiştir.

1970'li yıllarda Performans ve Body Art, gittikçe artarak feminist söylem içerisinde fotoğraf ve diğer baskı yayınlarda kendini göstermiştir. Görsel media, Cindy Sherman'la birlikte kadınlık imgelerini sorgulamaya dönüşmüştür. Cindy Sherman, fotoğrafı bir fotoğrafçıdan çok bir ressam gibi değerlendirdiği çalışmalarında kadının iç dünyasını yansıtmaya çalışmıştır.

Cindy Sherman, 1954 yılında Amerika'nın New Jersey eyaletinde doğdu. New York Eyalet Üniversitesi'nde sanat okuyan Sherman, üniversite yılarında kılık değiştirme ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek kendi fotoğraflarını çekmeye başladı. 1977'de ulusal sanat bursu kazandıktan sonra New York'a yerleşen Sherman, 1977 – 1980 döneminde, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) serisi ile sanat çevrelerinde tanındı. 1995 senesinde, bu çalışma MOMA (New York Modern Sanatlar Müzesi) tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyattan satın alınarak, Sherman'ın sanat dünyasındaki başarısını kanıtlamıştır.[52] Bu seride Sherman kadınları günün farklı saatlerinde ve farklı mekanlarda betimlediği siyah beyaz fotoğraflar çekmiştir. Fotoğrafın konusu olan kadınlar, 1950 ve 1960'lı yılların reklamlarından yada televizyon dizilerinden alınmış sahneler gibidir. Sherman, hiçbir zaman yayınlanmamış bu film sahnelerinin mekan düzenlemesini, modelin giyim ve makyajını kendi yapmıştır. Fotoğraflar film kareleri gibi birbirini izleyen sahneler şeklinde

[52] ANONİM, *" Contemporary Female Artists",* **www.skidmore.edu**

çekildiği için öykü anlatır gibidir. Sherman bu fotoğraflarda sadece fotoğrafı çeken değil aynı zamanda fotoğrafın konusu olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu seride kendisini kılıktan kılığa sokmuştur. Sherman'ın film yıldızları alışık olduğumuz yıldız portrelerinden farklı olarak, bakma ve bakılma sürecinin bir aradalığının getirdiği belirgin bir kırılganlık ve kuşku ifadesi taşımaktadır. İzlendikleri için kırılgan, izledikleri için de kuşkulu bakıyorlar.

Cindy Sherman'ın yüzlerce kendisini kullandığı kadın, hatta bazen de erkek görüntüleri vardır, ancak bunların hiçbirisi Cindy Sherman'ın gerçek anlamda bir oto portresi değildir. Kendi deyişine göre, genel geçer kadın görünümleriyle ilgilenir. Fakat bu genel geçer kadın figürleri, onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtmaktadır (Resim 3.15.). Sherman, bu tip makyajlar yapıp görüntüsünü değiştirirken izleyicinin dikkatini kendi kimliğinden ziyade kimliğine büründüğü kadınlara çekmeyi istemiştir.



Resim 3.15. **Cindy Sherman**,
"*İsimsiz Film Kareleri, serisinden*", 1991, renkli baskı

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

hesaplaşmanın haricinde klişeleşmiş bu rollerin genel beğenileri yansıtmasına karşı bir mücadele içindedir.

Yine kendisini model olarak kullandığı, daha sonraki çalışmalarında Sherman, erkek dergilerini, çocuk masallarını, moda dünyasını, sanat tarihindeki önemli imgeleri işlemiştir. Son dönem işlerinde büyük boy renkli baskılarla vitrin mankenleri, tıbbi protezler, cinsel yardım araçları, plastik vücut parçaları, maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri yada kusmuk çöp resimleri gibi grotesk konulara yönelmiştir (Resim 3.16).



Resim 3.16. **Cindy Sherman**,
"*Cinsel İlişki Mizansenleri*, serisinden", renkli baskı, 1999

Bu fotoğraflarda hayattaki güzelliklerden çok bazı iğrençlikleri ve aslında bu tip görünümlerin de güzel görünümler kadar doğal olduklarını göstermiştir. Kısaca Sherman, sefil olanı içeren, özellikle bedenimizde, edep ve temizlik duygumuzu tehdit eden, murdar, atık, pislik ve ölü sayılan, toplum içinde konuşulması ve gösterilmesi uygun olmayan bedensel bölgelerin aslında yaşamak, canlı kalmak için gerekli olduğunu, onlara sadece ihtiyaç duymadığımızı aynı zamanda yaşamak, onlara sürekli olarak güven duyduğumuzu ortaya koymak amacıyla bu konuları işlemiştir. İnsan bedeninde pis olarak tanımlanan bu bölgeler ataerkil sosyal düzen yapısı içinde kadının bedeni işlevleri olarak tanımlandığından, çok güçlü bir feminist bağlam içermektedir.

Sherman, fotoğrafı saf haliyle değil, bir kavramsal sanat malzemesi olarak kullanır. Gerçekten de yapıtlarında her zaman feminist bir söylemin varlığından

bahsedebiliriz. Sherman sanatının içeriğini sürekli olarak dönemin geçerli söylemlerine uydurarak güncel sanatın parçası olmayı bilmiştir. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı bilen Sherman, sürekli başvurduğu feminist söylemin, feminizm anlayışındaki değişiklikler doğrultusunda yapıtlarına yansıtmıştır. Cindy Sherman'a göre: "*Cinsel organları kullanarak, sevimli yada şok edici resimler etmek kolay. Zor olan ise aynı görüntüleri kullanarak acı, keskin, yine de açık seçik görüntü elde etmektir*".[53]

Acımasız bir doğrulukla, sosyal sınırların çok üzerinde, yaşamını belgeleyen ilk kadın sanatçı Nan Goldin'dir. 1980'li yıllardan itibaren cinsel ve kültürel değişimi fotoğraflarıyla belgeleyen Goldin, kendi dönemi içerisinde müstehcen sayılabilecek fotoğrafları geniş kitlelerin görebileceği şekilde sergileyerek, bir anlamda "ayıp" kavramını yok etmiştir. Fotoğraflarda sergilediği aslında birebir kendi hayatıdır ve model olarak da kendi arkadaşlarını kullanmaktadır. Nan Goldin, travesti arkadaşları, sevgilileri ve diğer arkadaşlarının gelişigüzel, kurgulanmadan çektiği fotoğraflarını ele aldığı toplumsal yaralarla birleştirerek kendi belgeselini oluşturmaktadır. Goldin, fotoğraflarını insanları mevcut ortamlarında paylaşılan zamanı hatırlamak ve o anı ölümsüzleştirmek için çekmektedir. Yaşantısını kaydederek bir sanat oluşturan sanatçı, kendi fotoğraf tarzını böylelikle yapılandırmaktadır.

Nan Goldin 1953'te Washington, D.C.'de doğdu. Daha sonra kendi özgürlüğünü kazanmak adına tek başına taşındığı Boston'da hayatının en sıkıntılı dönemlerini yaşamıştır. Uyuşturucu, alkol ve ilaç bağımlılığı kız kardeşinin çok küçük yaşta intiharıyla büyük boyutlara tırmanmıştır. Bu olayın ardından aile birliğine olan inancını kaybeden Goldin, arkadaşlarıyla aynı evde yaşayarak kendine alternatif bir aile birliği kurmuştur. Nan Goldin'in alternatif aile arayışı daha sonra alternatif bir eğitim kurumuna dönüşmüştür. Bu amaçla Satya adında sıra dışı bir okula yazıldı. Massachusetts'deki Satya, aynı zamanda Nan'in hayatı boyunca en yakın olacağı iki insan olan David Armstrong ve Suzanne Fletcher'le tanıştığı yerdi. Goldin'in bu iki dostu daha sonra sürekli kendisine modellik edecek kişilerdir. Satya Halk Okulu'na başlamasıyla Nan Goldin'in hayatı fotoğraflama tutkusu başladı. arkadaşları onun fotoğrafı olmayı sevdiler. Boston'daki travestilerle tanışması, Goldin'in ileriki yıllarını etkileyecek cinsiyet ayrımsızlığı fikrine sahip olmasına neden olmuştur. Goldin'in bu

[53] **http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=1985**

dönem fotoğrafları, gayler, eşcinseller, travestiler, 1990'ların şehir bohemyası, downtown mekanlar, ergen çocuklar, yeni doğmuş bebekler, kaba bir cinsellik, pornografiye yakın bir erotizm konularını barındırmaktadır. O yıllarda bir gece kulübünde düzenlenen travesti güzellik yarışmasının tüm fotoğraflarını çekerek onlara destek olduğunu göstermiştir. Nan Goldin'in bu dönemde, Boston Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler alan sanatçı bu gelişme ile birlikte fotoğraf çekimlerinde sadece doğal ışığı kullanırken, bundan sonra ilk defa flaşlı çekimler yapmaya başladı.

1978 yılında, Nan Goldin New York'a taşındı ve bu dönem onun kişisel hayatında ve kariyerinde önemli değişikliklerin olduğu zamanlardır. Sıra dışı hayatlar Nan Goldin'in kadrajına yansıyan görüntüler olmuştur. Yoğun uyuşturucu ve alkol tüketimi, bozuk ilişkiler, serbest seks, partiler bu dönem işinde en ön planda olan konulardı. Herkesin kendi gördüğünü sanatına yansıtması anlayışından yola çıkarak Nan, erkek arkadaşından dayak yedikten sonraki yara beresini de, tuvalette işeyen kız arkadaşlarını da hep fotoğraflarda kullandı. Kendisine sıklıkla şiddet uygulayıp, vücudunda morluklar ve yaralar içinde bırakan kocasının kendisine yaşattıklarını sakınmadan kendi kendini çektiği fotoğraflarla herkese göstermiştir (Resim 3.17).



Resim 3.17. **Nan Goldin**,
"*Nan Dayak Yedikten Bir Ay Sonra*", renkli baskı, 1984

Bütün bunlar henüz meşhur olmamış Nan Goldin'in barlardaki slayt şovlarında gösterildi. O zamanlar bu şovlara izleyici olarak katılanların çoğu yine fotoğraflarda yer alan yakın arkadaş grubundaki tiplerdi. Bu müzik eşliğindeki fotoğraf gösterimlerinin çoğu New York'un punk rock klüplerinde gerçekleşirken en sık kullandıkları mekan Tin

Pan Alley'di. Burada ileriki dönemin sanatçıları Kiki Smith, Cookie Mueller gibi isimleri çalışmaktaydı.[54]



Resim 3.18.,**Nan Goldin**,
"*Misty ve Jimmy Taksinin İçinde*", NYC, 1991

1986 yılında, "Ballad of Sexual Depence(Seksüel Sömürge Balladı)" isimli gösterisini yine kendi hazırladığı müzik eşliğinde slayt ve fotoğraflarla kendisinin ve arkadaşlarının hikayeleriyle birlikte sunmuştur. Yine aynı konuları içeren gösteriyi aynı isimle bastırarak kitap haline dönüştürmüştür. 1986 dan 1994'e değin çeşitli adlarla defalarca düzenlenen *The Ballad* gösterisinin kareleri, çıplak olarak yatakta yatan çiftler, erkekler, travestiler, eşcinseller, sevişen yada mastürbasyon yapan insanlar, boş odalar, yaralı vücutlar, yataklar, banyolar ve onlarca ayna önünde görüntülenen kadınlardan oluşmaktaydı. Kadının aynadaki görüntüsü Rönesans'tan beri sıklıkla işlenen bir konuydu. Nan Goldin'de aynayı yaşamla özdeşleştirerek kendi yaşamını yansıtıyordu. Bu görüntüler onun ve arkadaşlarının hayata ödünç olarak verdiği fakat geri alamadığı yaşamlarının empatik bir görünümüydü. Resim 3.18. de yakın arkadaşları olan ve seks işçiliği yapan Misty ve Jimmy'nin taksideki görüntülerini çekmiştir.

Bundan yaklaşık iki sene sonra uyuşturucu ve alkol artık Nan'in hayatı (dolayısıyla işi) üzerindeki yegane güçlere dönüşmüştür. Bu dönemde yattığı klinikte

[54] K, Zeynep, "Nan Goldin'in Aynası", **Hürriyet Gazetesi,** 09 Aralık 2002, Perşembe

kendi fotoğraflarıyla tarihini kaydetmeye devam etti. Ancak başka bir sorunla yüz yüze gelecekti: AIDS. Bu yeni keşfedilen hastalık yıllardır yaşadığı marjinal çevreden ailem diye tanımladığı pek çok dostunu etkiledi. Muhtemelen bunların en önemlisi de 1976'dan beri en yakınlarından Cookie Mueller'di. Cookie 1989'da ölene kadar onun fotoğraflarını çekerek hayatı belgelemeye devam etti. Bunu takip eden yıllarda daha pek çok arkadaşı bu kervana katılacaktı. Onların yavaş ölümleri ve fiziksel deformasyonları kamerasına doğrudan yansıdı. "I'll Be Your Mirror" adlı hayatının her dönemindeki işlerden oluşan retrospektifini 1996'da oluşturdu. On kare önce sevgilisiyle sevişen arkadaşını AIDS nedeniyle erimekte olan vücudunun fotoğrafını gördüğümüzde birden erotizm fotoğrafları değil de sıra dışı yaşamların acımasız halini izlediğimizin farkına varabiliyoruz. Nan goldin,kendisi ve arkadaşları için hayatın ne anlama geldiğini fotoğraflarıyla ifade ediyordu. Bu dönemde AIDS, fuhuş, alkol, ilaç ve uyuşturucu bağımlılığının, genç bir sanatçının gözüyle yansıtılması oldukça yeni ve sıklıkla görülemeyen bir durumdu. Bu çalışmasıyla kendi eksenindeki arkadaşlarının yaşamlarını gözetleyen Nan Goldin, yaşamlarının her anını samimi bir şekilde karelediği için gerçekçi kült bir kişiliğe dönüşmüştür. Bugün Nan Goldin hala çalışmalarını sürdürüyor ve hayatı sona erene kadar da kaydetmeye devam edeceğe benziyor.

3.3. Kendi Bedenlerini Uygulama Alanı Olarak Kullanan Performans Sanatçıları

1960'lardan beri, özellikle kadın performans sanatçıları, kendi vücutlarını kontrol altına aldıkları gösteriler yapmaya başlamışlardır. Gösteriler sanatçıların kendi kendilerine işkence etmeleri, psikolojik zorlama gibi alışılmamış konulardan oluşmaktadır. Yoko Ono, 1965 yılında , "Cut Piece" adlı performans gösterisi yaptığı izleyicilerden bazılarına, elbisesi üzerindeyken elbisesini parçalattırmıştır. Marina Abramovic, 1974 yılında "Rhtym" adlı gösterisinde, kendisine ne gibi etkiler yapacağını bilmeksizin, şizofreni tedavisinde kullanılan ilaçları yutmuştur. Bu tehlikeli gösteri sanatçının bilinçsiz bir şekilde yere yığılmasına değin sürmüştür.

Japonyalı performans sanatçısı Yoko Ono, bugün sinema, müzik, tiyatro ve sanatın sınırlarını zorlayan etkili bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Gösterilerinde ilk zamanlardan beri cinsiyet konusunu ele almıştır. Yoko'nun tecrübeleriyle marjinalleşen

sanatsal tepkisi sadece kadın olmanın sıkıntılarını içermemektedir. Aynı zamanda etnik bir azınlığın üyesi olmasından kaynaklanan sıkıntıları da ele almaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombası attığı zaman küçük bir çocuk olan Yoko Ono, bu faciayı hiçbir zaman unutmamıştır. Belleğine yer eden atom bombasının korkunç etkileri onu yaşadığı sürece her türlü savaşın karşısında yer almasına neden olacaktır. En aktif protestolarını ise, ünlü "The Beatles" grubunun solisti olan kocası John Lennon'la birlikte Vietnam Savaşı aleyhine yaptığı gösterilerle gerçekleştirmiştir.

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

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

Geleneksel sanatın anlatım dilini tuval ve çerçeveden kurtaran Yoko Ono, kendisini ve izleyicileri performans gösterilerinin bir parçası olarak tasarlamış ve gösterilerinde sunmuştur. Feminist yaklaşım içerisinde kadınlık için tabulaşan konuları, mecazi anlamlar yüklediği malzemeleri kullanarak sunmuştur. 1961-66 yılları arasında çivi, çekiç gibi yapı malzemeleri kullanarak bir düzenek hazırlamıştır. Bir tahtanın üzerine çakılan bir sürü çivi ve bu çivilerin arasında ucunda bir zincirle tahtaya

iliştirilmiş çekiç, çivilerin arasına yerleştirilmiştir. Daha sonra bu çekicin aracılığıyla çiviler sökülmeye çalışılmıştır. Tahta toplumsal kesim, çiviler sıkı sıkıya yerleşmiş tabular ve üzerine asılan çekiçte cinsiyet ve etnik ayrılıklar üzerindeki düşünceleri sarsmaya çalışan sanatçı kesim olarak düşünülmüştür. Yoko Ono sanatçı olarak mecazi anlam yüklediği çekici kendi yerine kullanmıştır.

Yoko Ono'yu derinden sarsan hayatının bir diğer acısı da ikinci kocası Cox'dan olan kızı Kyoto'nun kaçırılması ve bir daha haber alınamamasıdır. 1966 yılında "Röntgenci" ve 1969 yılında gerçekleştirdiği "Tecavüz" adlı filmleri kızının kaçırıldığı kötü anın etkisiyle oluşmuştur. Feminist bir dille gerçekleştirdiği filmlerinde içeri zorla girerek bir kadına şiddetle saldıran bir kameraman konu edilmiştir. Resim 3.19. da, sanatçının, kadınlara uygulanan şiddet sonrası kırılganlığını en iyi ifade eden "Cut Pieces" adlı performans gösterisi öncesi oldukça merak edilmiş ve üzerinde tartışılmıştır Gösterinin başlamasıyla Yoko Ono sahnenin ortasına diz çökmüş ve öylece beklerken seyircilerden birini sahneye davet ederek eline bir makas vermiş ve elbiseler üzerindeyken elbisesini parçalara ayırmasını istemiştir. Bu tehlikeli gösteri boyunca hiç kımıldamadan bekleyen Yoko Ono elbiseleri parçalara ayrıldıktan sonraki ruh halini şiddete maruz kalan kadınların ruh haliyle özdeşleştirmiştir.



Resim 3.19. **Yoko Ono**
"*Cut Pieces*", 1965, DIAS, Londra

Marina Abramovic, bedenin fiziksel ve ruhsal kapasitesinin sınırlarını zorlayan performanslarıyla tanınmaktadır. Abramovic vücudunu, kendi planlarını uygulamak için kullandığı bir "uygulama alanı" olarak görmektedir. Performansları kendi bedenini

yaralama, kırbaçlama, buz blokları üzerinde yatarak donma noktasına gelinceye kadar bekleme, anti-depresan ilaçları bilinci kaybolana değin yutma, kapalı bir paravan içerisinde oksijeni yok eden alevler kullanılarak neredeyse boğulma noktasına gelene kadar bekleme gibi tehlikeli gösterilerden oluşmaktadır.

Abramovic'in bu tehlikeli gösterileri yapmaktaki amacı, elbetteki heyecan hissi yaşamak değildir. Gösterilerini kendi vücudunun fiziksel gücünü ve sınırlarını test etmek amacıyla gerçekleştirmiştir. Abramovic sınırlarını öğrenerek, vücudu üzerinde kontrol oluşturma, sanatçıyla izleyici arasında iletişim kurma gibi amaçlar güderek toplumu yöneten kanunların sınırlarını genişletebilme arasında sanatsal bir bağ kurmuştur. Kendi bünyesinin dayanma sınırları genişleyebiliyorsa, yasaların sınırları da genişletilebilir ve böylelikle insanlar daha özgür yaşamlara sahip olabilir. Abramovic sınırların zorlanabileceğini sadece kendi bedeni üzerinde göstermiyordu. O aynı zamanda kendisini izlemeye gelen izleyicilerin de tahammül sınırlarını belirlemeye çalışmaktadır. Abramovic, izleyicideki rahatsızlık ve zorlamanın boyutunu da öğrenmek istiyordu. Son otuz yıldır yaptığı dehşet dolu gösterinin birçoğu seyircinin müdahalesiyle son bulmuştur. Bu tip gösterilerde Abramovic'in amacı, izleyicinin tahammül sınırlarını öğrenmenin yanında vermek istediği mesajın uzun ömürlü olmasıdır.

Marina Abramavic, Yugoslavya'lı gerilla bir ailenin kızı olarak Belgrad'da doğmuştur. İlk performansları Yugoslavya'nın savaş sonrası baskıcı kültürüne verdiği tepkiden oluşmaktaydı. Aynı şekilde sanatçının diğer tüm çalışmaları, kendi geçmişinin izlerini taşıyan törensel gösterilerdir. Kendi tarihiyle politik tarihi bilinçli şekilde bir araya getirerek geçmiş rahatsızlıklarını dile getirmektedir.

Uzun yıllar birlikte yaşamış ve gösteriler gerçekleştirmiş olan sevgilisi Ulay'la birlikte "Komünist Beden-Faşist Beden" adını verdikleri gösterilerinde bir performans fırsatı olarak Ulay'la aynı gün olan doğum günlerini kutlamak için arkadaşlarını kendi evlerine çağırdılar. Misafirler eve girdiklerinde Abramovic ve Ulay'ı bir döşek üzerinde uyurken (yada uyur rolü yaparken) buldular. Yattıkları yerin hemen yanında iki ayrı masa hazırlanmıştı. Masaların üzere Ulay ve Marina'nın ülkelerinin özelliklerini yansıtan yiyecekler havyar ve şampanya ile donatılmıştı. Bu performans gösterisi her iki sanatçının karşı oldukları bir diktatör tarafından yönetilmiş olmanın geçmiş

rahatsızlıklarını yansıtmaktadır. Her ikisinin kimlik kartı da bu yönetim biriminin izlerini taşımaktaydı. Marina'nın kimliği kendi ülkesinin diktatör yönetiminin işareti olan kırmızı yıldız ile basılmış iken, Ulay'ın ki ise Alman Nazi Hükümeti'nin gamalı haçı ile mühürlenmişti. Marina Abramovic, bu yönetimin işaretine olan tepkisini 1975 yılında yaptığı "Thomas Lips" adlı gösterisinde tekrar işlemiştir(Resim 3.20). Bu gösteride Marina Abramovic, kesici uçlarla merkezini kendi göbek deliği olarak aldığı kırmızı yıldızı karnına kazımıştır.



Resim 3.20**. Marina Abramovic**,
"*Thomas Lips* adlı performans gösterisinden", 1975

Marina Abramovic'in kendi sınırlarını keşfetmek adına eziyet dolu gösterileri bu kadarla kalmamıştır. 1977 yılında Ulay ve Abramovic "Uzay Boşluğu" adlı performans gösterisinde hızlı bir şekilde geri çekilerek kendilerinin defalarca duvara çarpmışlar ve bu gösteri her ikisi bayılana kadar sürmüştür. Aynı yıl "Aydınlık/Karanlık" adlı gösterilerinde her biri diğerinin yüzüne tokat atmaya başlamış ve gösteri birinin dayanamayıp durmasına değin sürmüştür. Yine aynı yıl Resim 3.21. de görülen "Nefes Alma/Nefes Verme" adlı performans gösterilerinde, Ulay'la birlikte ağızlarını birbirine yapıştırmış ve burunlarını hava almayacak şekilde sigara filtreleriyle kapatmışlardır. Bu halde nefes alıp vererek birbirlerinin karbondioksitini ciğerlerine çekmişlerdir. Bu gösteri nefessiz kalıp yere yığılana kadar sürmüştür. Gösteri boyunca yakalarına takılan mikrofon aracılığıyla nefes sesleri izleyicilere dinletilmiştir. Abramovic, Yugoslav

yönetimini, Ulay ise Nazi Almanya'sının baskıcı yönetimini eleştirerek, bu tip yönetimlerin halk üzerindeki boğucu etkisine açık bir gönderme yapmışlardır.



Resim 3.21**. Marina Abramovic**
"Nefes Alma/Nefes Verme", 1977

Abramovic ile Ulay, 27 Temmuz 1988 yılında Çin'in Er Lang Shan Kasabası'na vardıklarında doksan günde iki bin kilometre yürümüşler ve burayı dünyanın en son buluşma noktası olarak adlandırmışlardı. Geldikleri bu noktadan sonra bir daha görüşmemek üzere ayrılarak geldikleri yolun aksi istikametinde ayrı ayrı olarak geri dönmüşlerdir. Bu performans, sanatçı bir çift olarak yaptıkları son gösteri olmuş ve bundan sonraki çalışmalarına ayrı ayrı devam etmişlerdir. Bu çalışma, birbirlerini severken ayrılarak ruhsal acı çekmenin sınırlarını araştırmak için yapılmış son çalışmaları olmuştur.

Tıpkı Marina Abramovic gibi bedenini bir sanat objesine dönüştürmek için kendi vücudunu kullanan Orlan, radikal bir performans sanatçısıdır. Ataerkil düzenin güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında arzu edilen kadın biçimini eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirerek "Carnal Art" adini verdiği, anti-formalist ve anti-konformist sanatı gerçekleştiren bir sanatçıdır. Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle, sergilediği sanatın, klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir otoportre olduğunu bildirir. Orlan aslında Carnal Art'la, bugüne kadar kadınların ya bakire ya fahişe olarak sınıflandırılmasına tepkisini ortaya koymuştur. Bunun yanında bedenini ve yüzünü sürekli deforme ederek ve değiştirerek hem standartlaşmış yüz-kimlik örtüşmesini yıkar, hem de toplumsal ahlaki yargıları sorgular. Orlan kadınların güzellik standartlarına ulaşmak için kullandığı estetik cerrahiyi, güzellik kavramını yeniden yapılandırmak için de kullanmaktadır. Orlan'ın bedenini kullanması, Marina

Abramovic, Yoko Ono gibi diğer beden sanatçılarına benzerlik gösterse de bazı farklı noktalar taşımaktadır. Bu farklılıklardan biri acı çekmemesidir. Diğer sanatçılar performanslarını gerçekleştirirken acıyı engelleyebilecek hiçbir madde kullanmazken, Orlan, "yaşasın morfin" sloganıyla hiç acı çekmeden gösterilerini gerçekleştirmektedir. Orlan morfini kullanarak sorunlarla acı çekmeden de baş edilebilmesinin mümkün olduğunu anlatmak istemiştir. Orlan'ın sanatını diğerlerinden tamamen ayıran ikinci özellik ise, performanslarının, uygulamadan önce denenmiş, sonuçları en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve düzenlenmiş olmasının kazandırdığı, konuya hâkimiyet ve rahatlık vardır. Orlan sanatını bütün hayatına yaymıştır. Bu, kendiliğinden gerçekleşen yada agresif bir biçimde gerçekleştirilen bir durum değildir. Aksine ancak detaylı bir planlamanın ardından, bilinçli ve organize bir şekilde gerçekleştirilen projelerdir. Egemen erkek merkezli düşüncenin ürettiği ideal güzelliğin kalıplarını yok ederek, kadınları, kendi bedenleri üzerindeki hakimiyetlerini ele almaya davet eder. Neredeyse hiç acı çekmemesine ve operasyonlardaki sakin görünüşüne rağmen, Orlan için sanat bir ölüm kalım meselesidir. Her zaman için bir risk unsuru taşıyan gösterileri boyunca, felç veya ölüm tehlikesiyle karşı karşıyadır. Orlan bedenini sanat uğruna çoktan gözden çıkarmış durumdadır, onu kurban eder, günden güne tüketir ve bunun sonsuz bir kaynak olmadığı da ortadadır.[55]

Orlan, 1947 yılında, St. Etienne'de doğmuş, Fransız bir ailenin kızıdır. Geçmişiyle fazla ilgilenilmesinden hoşlanmadığı için, gençlik yıllarıyla ilgili bazı belirsizlikler vardır. 1980 yılında Paris'e taşınmış ve hala Dijonda Ecole Des Beaux-Arts'da Güzel Sanatlar Profesörü olarak çalışmaktadır.

Her fırsatta feminist olduğunu dile getiren Orlan, dünyada plastik cerrahiyi sanat için kullanan en önemli kişi olarak tanınmaktadır. Orlan'a göre "sanatçı risk almalıdır ve normların dışındadır". Sanatçı stüdyo olarak ameliyathaneleri ve uygulayıcı olarak da cerrahları kullanmaktadır. Orlan, bedenini yalnızca yapıtlarını gerçekleştirebileceği bir uygulama alanı olarak görmez, aynı zamanda estetik otoritelerin beğeni biçimlerine olan tepkisini dile getiren bir metafor olarak kullanmaktadır. Orlan daha önce lokal anestezi altında bir rahim ameliyatı geçirdikten sonra, kendisini hem uygulama alanı hem de gözlemci olarak kullanabileceğini keşfeder ve cerrahi operasyonu performans sanatına dönüştürmeye karar verir. Bu operasyonlarını, müzik, dans gösterileri ve şiir

[55] AKMAN, Kubilay, "Orlan: Kırılan Ten1", **http://www.ykykultur.com.tr/cogito/44_45/kubilay_akman**

eşliğinde gerçekleştirmektedir. Ameliyatlarda lokal anestezi kullandığı için izleyicilerle iletişim kurabilmekte ve yaşadığı her türlü ifade değişikliğini izleyiciye gösterebilmektedir (Resim 3.22, Resim 3.23, Resim 3.24). İzleyiciler bu performanslarda interaktif rollerini oynayarak, herhangi bir tiyatro sahnesini seyretmenin aksine gerçek bir operasyona şahit olmaktadırlar. Cerrahın yaptığı tüm müdahalelere şahit olan seyirciler, iğneler Orlan'ın yüzüne ve vücuduna battıkça, dudakları ve kulakları kesilip yüzünden ayrıldıkça büyük bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılmış izlerken, gösteri boyunca Orlan sakinliğini korumaktadır. Tabi bu ameliyatların, cerrahların, video çekimlerinin ve telif haklarının ağır masraflarını karşılayacak uygun bir kaynak lazımdı. Orlan bu kaynağı, ameliyatlarında akan kanı, kesilen et parçalarını satarak sağlamıştır.



Resim 3.22. **Orlan**, "Cerrahi dudak operasyonundan", 1993



Resim 3.23. **Orlan**,
"Cerrahi yüz operasyonundan",1993



Resim 3.24. **Orlan**,
"Cerrahi kulak operasyonundan", 1993

Eleştirmen Kathy Davis'e göre Orlan'ın gösterileri, "*ırk ve cinsiyetin sınırlarını aşmak için farklı kimlikleri tecrübe etmek adına bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesi*"[56] olarak tarif edilmektedir. Tabi bu tanımın doğrululuğunun yanında kalıcı olarak bir cinsiyet ve ırk kimliğine girmediği için eksik yönleri de bulunmaktadır. Bu performansları, kimlik üzerine post-modern feminist bir yaklaşımla verilmiş bir katkı olarak da görebiliriz. Bunun yanında estetik cerrahiyi farklı bir kullanım amacına sokarak, kadınlara bedenlerinin kontrolünü geri kazanabilmelerinin yolunu gösteren bir gösteri de diyebiliriz. Aynı zamanda Orlan, daha önceki dönemlerde farklı erkek sanatçılar tarafından güzellik madonnaları olarak görülmüş ve resimleri yapılmış modellerin en güzel uzuvlarını kendi portresi üzerinde bir araya getirerek yeni bir görünüm kazandırmıştır(Resim 3.25). bu oluşum için seçtiği kısımlar ise, Diana'nın güzel burnu, Boucher'in Europa'sının dudakları, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi, Gerome'nin Psyche'sinin gözleri ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnıdır. Daha sonra oluşturduğu bu resmi birçok cerrahi müdahale salonuna astırmıştır. Orlan bu oluşumu daha da ileri giderek kendi yüzüne uygulattırmıştır (Resim 3.26). Orlan, bu marjinal yaklaşımla, otoritelerin güzellik anlayışını bir araya getirerek parodisel bir yaklaşım izlemiştir.

[56]AKMAN, A.g.k.



Resim 3.25. **Orlan**'ın ameliyat öncesi resmi, renkli baskı



Resim 3.26. **Orlan**,
"*Orlan'ın Suretleri*"
ameliyat sonrası resmi, renkli baskı

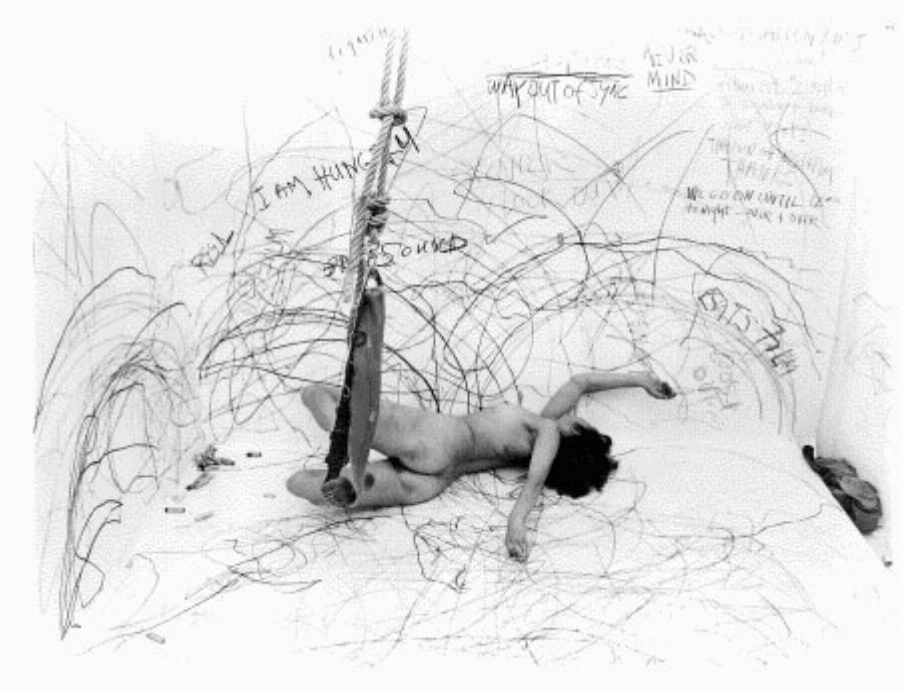
Orlan aslında bu çalışmayla, batı sanatına yönelik aitlik duygusunun yanında ona olan nefretin de izlerini yansıtmıştır. Sonuç olarak, Orlan'ın bedenini tekrar tekrar değiştirmesi güzellik ve estetik kaygısının verdiği bir zorlamayla gerçekleşmemiştir.

Orlan bu değişiklikleri insanın kendi isteği ve özgürlüğüyle ulaşabileceği en uç sınırları gösterebilmek için gerçekleştirmiştir.

Orlan kadar aşırı derecede olmasa da kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği performanslarıyla tanınan bir başka sanatçı da Carolee Schneemann'dır. Cinsiyet ve cinsellik kavramını ele alan Schneemann, 1939 yılında Amerika'da doğmuştur. Çalışmalarının amacı, performans sanatını bir tür eylem olarak kullanarak bedenini özgürleştirmektir. Gösterilerinin içerisindeki politik tavır, aynı zamanda yasal ve toplumsal düzene olan tepkisinden dolayıdır. O da birçok kadın sanatçı gibi Apolloncu sanatla dalga geçen, yaratım sürecindeki rastlantısal olguları kullanan bir tavır sergilemektedir. Yaptığı işi kendisinden bağımsız görmemiş, vücudunu kışkırtıcı bir biçimde sunmaktan çekinmemiştir. Her ne kadar gösterileri aşırı marjinal bulunmuş, yoğun ve sert eleştirilerin hedefi olmuş olsa da, genç sanatçılar üzerinde kalıcı etkiler bıraktığı göz ardı edilmemelidir.

Carolee Schneemann'ın sanat çevrelerince tanınmasını sağlayan, 1973 ve 1976 yılları arasında defalarca gerçekleştirdiği "Up To and Including Her Limits (Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak)" adlı performans gösterisi için kendisini tavana ayaklarından astırmıştır (Resim 3.27). Kullandıkları halat, kendisine birkaç tane sınırlı hareket kazandırabilecek şekilde düğümlenmiştir. Her tarafı kağıtla kaplı kapalı bir odada gerçekleştirdiği videolu performans gösterisinde, ayakları o halde bağlıyken kendisini yerlerde yuvarlamış, duvarlara çarpmış ve etrafına saçılmış renkli pastel boyalarla duvarlara ve yerlere şekiller çizip, yazılar yazmıştır. Schneemann'ın kendisini tavandan yukarıya astırarak, kısıtlı imkanlar dahilinde hareketler yapması, toplumun kadına verdiği kısıtlı haklarla özdeşleşmektedir. Bu imkanlarla ancak böyle bir sonuç çıkabilir, diyerek, boyamaya çalıştığı odayı "bir kadının bu özgürlükler içerisinde yapabileceği en iyi eser", diyerek sunmuştur.

Bu performansla, kadınların olanak ve özgürlüklerinin genişletilmesi gerektiğinin mesajı da verilmektedir. Schneemann bu gösterisi, Jackson Pollock'un "Action Painting" resimlerini hatırlatmaktadır. Schneemann'ın fiziksel hareketlerinin bir belgesi olarak, sahne yüzeyinde vücut hareketleriyle oluşmuş çizgiler ve izler ritmik bir şekilde birleştirilmiştir. Pollock'un hareketli resim yöntemi, kadın vücudunun enerjisi ve doğrudan görsel bir ifadeyle birleştirilerek, hareketli bir sahne gösterisine dönüşmüştür.



Resim 3.27. **Carolee Schneemann**,
"*Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak*", 1973-76, video gösterisi

"Interior Scroll (İçerideki Kağıt Tomarı)", 1975 yılında, Colorado'da Telluride Film Festivali bünyesinde, Schneemann tarafından sunulmuş bir başka performans gösterisidir (Resim 3.28). Schneemann, bir masa üzerinde çıplak vücudu ıslak çamurlu sular içerisinde, yavaşça ayağa kalkarken, yine aynı ağır hareketlerle elini vajinasına sokup bir rulo kağıt çıkarmaktadır. İnce dar ve uzun bir şerit halindeki kağıdı çektikçe kağıt uzamakta, bu arada da Schneemann, kağıda yazılmış olan "Strüktural Film Yapımcısı" adlı metni okumaktadır. Schneemann'a göre vajina genel geçer formlar olan doğum çıkışı ve haz noktası olarak düşünülebilmenin yanında saklı bilginin kaynağı olarak mimari bir öğe yada heykel formu olarak da düşünülmelidir. Ona göre vajina, kıvrılan yarı saydam bir odanın görünen kısmı olan canlı bir mekandır. Erkeklerin seks gücünü denedikleri ve sadece bu amaçla gördükleri bu uzuv farklı fonksiyonlara da sahip olabilir. Interior Scroll performansının çıkış noktası da bu düşünceyle temellenmektedir.



Resim 3.28. **Carolee Schneemann**,
"*Interior Scroll*", performans gösterisi, 1975

Schneemann, kadınların bedenlerini geri kazanabilmeleri için bir anlamda kendi bedenini diğer kadınlara hediye etmiştir. Toplumsal normların ve dini inanışın tabu olarak gördüğü vajina, Onun sanatının merkezini oluşturmaktadır.kadın kimliğinin serbest kalabilmesi için vajinanın gizliliğinin yok edilmesi taraftarıdır. Schneemann'ın yaptığı sanatı, Judy Chicago'nun yaptığı "vajina sanatı"yla ilişkilendirebiliriz. Fakat ikisi arasında uygulama kısmında farklılıklar bulunmaktadır. Chicago bu sanatı gerçekleştirirken vajinayı stilize edilmiş formlarda seramik yada resim olarak sunmuşken, Schneemann, doğrudan kendi vajinasını kullanmıştır. Schneemann'ın bu provakatif sunumu porno yada röntgenciliğe olan tepkisini de dile getirmektedir. Kendisini seyredenlere, röntgenciliğin gizliliğinin verdiği haz yerine vücudunu açıkça ortaya koyarak oluşan rahatsızlık hissini yaşatmak istemiştir. Bu duruşuyla gizliliğinin meşru saydığı pornografiye olan ilgiye tepkisini dile getirmiş ve kadın cinsel organının kadın kimliğiyle özdeşleştirilerek kadını geri planda bırakmasının önüne geçmek istemiştir.

3.4. Aile İçi Şiddet ve Cinsel Sömürüleri Ele Alan Sanatçılar

Paula Rego, Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle ve Canan Şenol aile kavramının kutsal ve dokunulmaz alanına girerek, aslında sanılanın aksine tüm ailelerin sanıldığı kadar güvenli olmadıklarını iddia eden çalışmalar yapmışlardır. Birçok

kesimden insanı rahatsız edebilecek bu ele alışı, sanatçıların geçmiş yaşantı ve tecrübeleriyle birlikte ele aldığımızda çok da haksız olmadıkları kanısına varmaktayız. Aile içinde yaşanan özellikle cinsel anlamda ebeveynlerin kız çocuklarına uyguladıkları sömürüler ve erkek çocuğun değerli olması düşüncesi, feminist yaklaşımın da sıklıkla ele aldığı konulardandır. Bu tip sömürüler yaşansa dahi çok büyük kesim tarafından dile getirilememiş olması bu sanatçıları harekete geçirmiştir.

Paula Rego, aile içerisinde özellikle çocukların ve kadınların psikolojik sendromlarını ele almıştır. Rego, aile kavramına olan güvensizliğini ortaya çıkaran resimleriyle öne çıkmış bir kadındır. Paula Rego'nun geçmiş yaşantıları, özellikle çocukluk döneminin olumsuz yönleri resimlerinin ana merkezidir.

1935 yılında Portekiz'in Lisbon kentinde doğan Rego, çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Portekiz'deki evini, çocuk odasını ve bahçesini mekan olarak kullandığı, rahatsız öğelerle yüklü, büyük ebatlı figüratif resimler çalışmaktadır (Resim 3.29). Her ne kadar kendisi deşifre etmemiş olsa da kapalı mekanlar içerisinde kendini cinsel sömürülere maruz kalmış bir şekilde resmetmiştir. Psiko-seksüel zorlamalara uğramış görüntülerin bulunduğu bu üçlü çalışmada mekan olarak kendi odasını kullanmıştır. Duvarlar, zemin ve kullanılan eşyaların perişanlığı bu trajik olayı daha da kasvetli bir hale getirmiştir.



Resim 3.29. **Paula Rego**, "*Triptych*", 1998, kağıt üzerine pastel boya

Paula çocukluğunu doyasıya yaşayamamanın ezikliğini taşımış ve bu onun aile kavramına olan güvensiz yaklaşımına dönüşmüştür. Paula doğduğu zaman, babası erkek

çocuk istediği için bu duruma hiç sevinmemiş ve yıllarca bu hayal kırıklığını kendisine hissettirmiştir. Babasının kendisine olumsuz duygular beslemesi, onun erkek çocuklarından nefret etmesine dönüşmüştür. Bu dönem boyunca daha çok büyükannesi ve büyükbabası Rego'ya bakmışlar, bu sebepten aile kavramını anne babadan ziyade büyük ebeveynlerine yüklemiştir. Büyükbabasının kendisine son aldığı oyuncak bebeği, erkek olduğu için parçalara ayırması Rego'nun erkek hegomanyasına ilk tepkisi olarak değerlendirilebilir. Zamanla bu duygular aynı paralelde ilerlemesiyle, bu hislerin yansımaları resim düzlemine düşmüştür.

Paula Rego, aile içerisinde şiddet ve cinsel sömürünün oluşmasında Walt Disney'in etkili olduğunu savunmaktadır. Ona göre Walt Disney küçük yaşlardan itibaren insanları hayvanlaştırarak korkunç kılıklar içerisine sokmakta ve çocukları çok küçük yaşlarda şiddet ve korkuyla tanıştırmaktadır. Bireyin kimlik kazanımlarının özellikle çocuk yaşlarda olması bu teoriyi doğrular niteliktedir. Masal filmlerinde hayvanların korkunç temsili erken yaşlarda çocukların algı odaklarını önemli derecede etkilemektedir. Rego, kendiside aynı korkuları sinema salonu sahibi olan babası yüzünden yaşamıştır. Getirdiği tüm Walt Disney filmlerini kendisine seyrettirmesi bu korkuların sebebidir. Özellikle 1980'li yıllarda yaptığı "Köpek Kadınlar" serisi hem Disney filmlerinin hem de babasının kendisini istememesinin izlerini taşımaktadır. Aile içerisinde kadının konumuna olan tepkisini dile getiren bu resimlerde Rego, kadınları köpek şekline dönüştürerek resmetmiştir. Resimlerde, kadınların ne olursa olsun ev içerisinde itaatkar ve sadık bir köpekten farkının olmadığını anlatan tasvirler bulunmaktadır.



Resim 3.30. **Paula Rego**,
"*Köpek Kadınlar, serisinden"*, 1985

Resim 3.30. da görülen iki kadın, yere çömelmiş ve hazır olda beklemektedirler. Oturuşları bir köpeğin duruş şeklidir. Aynı şekilde yüz mimikleri de öyledir. Her iki kadının elleri pati şeklinde çizilmiş, mekan olarak da samanlık kullanılmıştır. Tüm detaylarıyla direkt bir köpeğin görünümüyle sunulmuş bu kadınların yüzlerindeki mutsuzluk ifadesi, Paula Rego'ya göre kadının ev içerisinde görüldüğü mutlak konum olarak ifade edilmiştir.



Resim 3.31. **Paula Rego**, "Aile", 1988

Resim 3.31.de Paula Rego'nun, özellikle muhafazakar kesimler tarafından tepki çeken aile isimli tablosu, birçok rahatsız edici muğlak görüntüleri bir arada bulundurmaktadır. Rego bu resmiyle genel olarak resmettiği ev ortamından farklı olarak baba figürünü de resim düzlemine dahil etmiştir. Yatağın üzerine oturmuş babanın bir kolu havada ve anne babanın ceketini çıkarmaya çalışıyorken, ailenin büyük kızı babasının bacaklarının arasında, babasını yatağa doğru iteklemektedir. Babanın gözlerindeki kötü ifade, kızgınlıkla bakan büyük kızın bakışlarına odaklanmaktadır. Sıradan bir baba-kız iletişiminden farklı bir durumun hissedildiği bu görünüm, daha önceki resimle bağlantı kurulduğunda baba ve kızı arasında sıra dışı bir şeylerin geliştiği ihtimalini düşündürmektedir. Odanın açık penceresinin önünde tedirgin bir biçimde ellerini birleştirmiş, korkulu gözlerle ablası ve babasına bakan küçük kız, sanki bir şeyler bilmenin verdiği korkuyu yansıtmaktadır. Anne, baba ve ablasından oldukça uzakta duran küçük kızın gölgesi bu korkulu ifadeyi daha da güçlendirmiştir. Paula

Rego'nun bir söyleşide bu resim için yaptığı şu yorum tahminlerimizi doğrular niteliktedir:

"*Gördüğünüz bir ders gibidir. Bizim için bir ders olduğu kadar onların ikisi arasında da öyledir. Kız bunun bir kader olduğunu kabul ediyor. Kabullenmek böyle şeyler için iyi bir yöntem. Bu resimdeki her şey mutsuz değil.*"[57] Paula Rego'nun mutsuz olmadığını söylediği şey ise hiçbir şeyden haberdar olmayan anne ve kapının girişine bırakılan ve ironik bir anlam yüklenen kırmızı güldür.

Paula Rego, resimlerdeki başarıları nedeniyle Londra'daki Ulusal Galeri'ye ilk ortak olan sanatçıdır. Galeri'de kendisine bir stüdyo tahsis edilmesi ve yüklü miktarlar ödenerek tüm resimleri galeri tarafından satın alınarak sergilenmesi Paula Rego'nun tüm sanat dünyası tarafından tanınmasına olanak sağlamıştır.

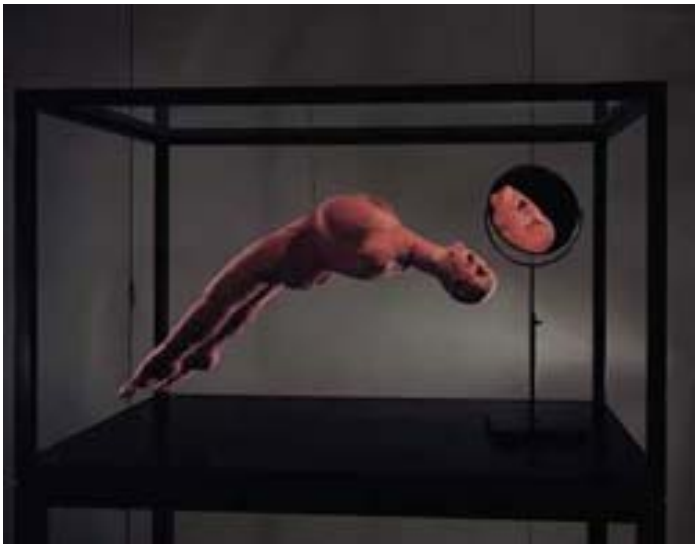
Birçok sanatçının işlerinde görülen şiddet, onun önce insan olarak neler yaşadığı ile yakından ilgilidir, sonra da toplumla olan ilişkileriyle. Sanatçı eğer yaşadığı, gördüğü ve öğrendiği şiddeti yumuşatma gibi bir kaygının tuzağına düşerse Rousseau'nun dediği gibi bizi çevreleyen zincirleri çiçeklerle bezemiş olur. Louise Bourgeois, bu acı gerçekleri yumuşatmadan sunan önemli sanatçılardan biridir. Ailede babasından gördüğü şiddeti, büyük ölçüde işlerine yansıtmış, baba terörü, fallik dönem takıntıları işlerinin temelini oluşturmuş, ataerkil bir sosyal yapı üzerinde kadına yönelik bu baskılar onun işlerinin daha feminist bir kimliğe bürünmesine yol açmış ve böylece toplumla ve yaşadıklarıyla birebir yüzleşebilmişti.

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

---

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

1974 yılındaki "*The Destruction of the Father*" adlı enstalasyon çalışması küçükken babasının ve diğer askerlerin savaş sonrası kamptaki görünümlerinden etkilenerek yaptığı bir enstelasyondur. Bourgeois bu çalışmayı, babasının öldürülmüş olarak betimlediği, fantastik bir hayalinden yola çıkarak hazırlamıştır. 1982 yılında yayınladığı "*Child Abuse (Çocuk İstismarı)*" adlı kitabında babası ve öğretmeninden gördüğü şiddeti ve tüm eserlerini etkileyen korkularını anlatmaktadır. Bourgeois'in zihnini, kariyeri boyunca çocukluk görüntüleri, içinde cinsellik, travma ve yabancılaşma gibi konular meşgul etmiştir. Bourgeois'in diğer birçok sergilerinde insanlık dışı davranışlara maruz kalmış kadınların heykelleri, bir tabak içinde kesilmiş bir kadın başı yada vücutlarından tavana asılmış kadın bedenleri olarak sunulmuştur (Resim 3.32).



Resim3.32. **Louise Bourgeois**,
"*Histeri nöbeti*", 2000, çeşitli materyaller

Louise Bourgeous, "*Personages and Destruction of the Father*" yapıtından sonra 1980 yılında, "*The Cells*", gibi düzenlemeleri ile tekrar çocukluğunun mücadeleci anılarını işlemeye başladı (Resim 3.33). "*The Cells*" adlı çalışmasında kocaman ağ duvarların çevrelediği odalar, bu odaların içerisinde esrarengiz mobilyalar ve aynalar bulunmaktadır. Bourgeois, bu odaların her birinin bir korkuyu anlattığını söylemektedir. Odalardaki sandalyeler, boş yataklar yalnız kişilerin birer temsilidir. Cinsel tehditin ve yalnız kalma korkusunun mecazi görünümlerini sergileyen "*The Cells*" yapıtı daha sonra devasa formlardaki örümceklere dönüşmüştür. Louise Bourgeois "*Örümcekler*" serisini birçok çeşitte ve sayıda üretmiştir.



Resim 3.33. **Louise Bourgeois**, "*Hücre*"
' 1993, çelik,mermer, cam, seramik, ağaç"

Modern Sanatlar Müzesi'nde 1994 yılında sergilediği etkileyici heykellerden birinin adı "The Nest (Yuva)" dır. Bougeois'in örümcek formunun üzerine yoğunlaşması elbetteki sebepsiz değildir. Bougeois'in örümcek formu çok derin kökleri olan duyguların sembolik ve fiziksel görünümüdür. Örümcek kendi ağını kendisi tamir eden ve ören sabırlı bir dokuyucudur. Bir çok insan, örümceği potansiyel zehirli bir böcek olarak görüp korkarken Bougeois, onları rehabilite eder. Bougeois için örümcekler, kendi yuvalarını kendileri yapan, anne şefkatini, koruyuculuğunu, kendi kendine yetmeyi, sabretmeyi ve emeği simgeleyen yaratıklardır. Bourgeois'in Tate Modern Sanatlar Galerisi'nde sergilediği devasa örümcek heykelinin adının "Maman (Anne)" olması da bu iddiamızı doğrulamaktadır (Resim 3.34) .

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



Resim 3.34. **Louise Bourgeois**, "*Maman*", 1999, çelik materyal

Louise Bourgeois'e göre ev ve aile yaşamı çok önemlidir. Aile içindeki ilişkilerin kişiliğin oluşumunda kuvvetli etkileri vardır. Bu yüzden aile birliği kuvvetli olmalıdır. Louise Bourgeois annesine olan sevgisini yaptığı heykellerde göstermiştir. Göğüs, geniş karın yada kalça gibi bereket ve üretkenliğim sembolü olan uzuvlar, pamuk yada kumaş parçalarıyla oluşturularak, içi doldurulmuş çuvalların üzerine dikilmiştir ve sanatçı yaptığı bu heykellerin çoğunu annesine ithaf etmiştir (Resim 3.35). Annesine olan sevgisini ve annesinin ona olan şefkatini temsil eden bu heykel, birçok kumaş parçasının Bourgeois tarafından elde dikilmesiyle oluşturulmuş içi işe yaramayan bezlerle doldurulmuş bez bebekler gibidir. Louise Bourgeois'in çalışmalarında biz, sıklıkla cinsellik konuları ve şehvetli kişilerin görünümleriyle yüzleşiriz. Onlar bildiğimiz şehvetin figürleri değildir. Fakat şehvetin aşamalarını oluşturabilecek görünümlere sahiptirler. Louise Bourgeois' in şehvetin bilinen sınırları üzerine olan intikamı, engellenen bozuklukları üretmek içindir. Aynı zamanda bir sürü penisli Venüs figürleri yapmıştır.

Buergeois, tıpkı Picasso'nun kadınları çıplak ve bedenleri örtüsüz olan kadın figürleri yerine çıplak erkek figürleri resmetmiştir. Louise Bourgeois, ilerlemiş yaşına rağmen hala geçmiş yaşamlarının farklı versiyonlardaki çalışmalarına devam etmektedir.



Resim 3.35. **Louise Bourgeois,**
"*Couple*", 2002, kumaş ve bez parçaları

Niki de Saint Phalle, kadın konusunu ele aldığı, iri boyutlu, renkli kuklalara benzeyen figürleriyle toplumda kadının konumunu imalı bir yaklaşımla sorgulayan bir sanatçıdır. St. Phalle'nin sanatsal çalışmaları, 1953 yılında geçmiş trajedilerinin ruhsal bunalımlara dönüşmesi sonucu geçirdiği sinir krizinin iki yıl süren tedavisi sonucu, hayatına doğru bir yön vermek amacıyla başladı. Akademik anlamda herhangi bir sanat eğitimi almadığı için hiçbir sanat grubuna dahil olmamış olan sanatçı kendi kendini eğiterek, özgün tarzını geliştirmiştir. Kendisini etki altında kalmamış bir sanatçı anlamında "Outsider Artist" olarak ifade etse de, St. Phalle'yi, sıklıkla gittiği Louvre Müzesi'nde eserleri bulunan Paul Klee, Henri Matisse, Henri Rousseau, ve Pablo Picasso gibi sanatçılar ve Pop-Art'dan etkilenerek çalışan, sembolist bir sanatçı olarak niteleyebiliriz.

Niki de Saint Phalle, 1930 yılında Paris'te beş çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Niki de Saint Phalle'nin çocukluğuna ait iki trajedi vardır ki, hayatının uzun bir döneminde bunun ruhsal bunalımlarını yaşamıştır. İlki henüz bebekken, geçim sıkıntısı nedeniyle annesinden ayrılarak, babaları tarafından büyük ebeveynlerinin yanına gönderilmesi, ikincisi ve en acısı da henüz on bir yaşındayken babasının tecavüzüne uğramasıdır. Bu kötü olay nedeniyle on sekiz yaşındayken, evden kaçarak evlendi. Niki de Saint Phalle, kariyerinin ilk yıllarına, Fransa'nın ünlü magazin dergilerine modellik yaparak başlamıştır. 1960'lı yıllarda heykeltıraş Jean Tinguely ile karşılaşması, Saint Phalle'nin hayatındaki olumlu değişikliklerin başlangıç noktası oldu

ve Tinguely ile yakınlaşması sonucu evliliğini bitiren St. Phalle iki çocuğunu da kocasına bıraktı. Sanatçı bu dönemde asemblaj çalışmalar üzerinde çalışarak, sanat çalışmalarına ağırlık vermiştir. Yine aynı dönemde, "Shooting Painting" adını verdiği, boyaların bir av tüfeğine doldurularak yakın mesafeden tuval üzerine fırlatılmasıyla yapılan resim tekniğini uygulamaya başladı (Resim 3.36). St. Phalle'nin bu şekilde çalışmasının tek bir amacı vardı. Çocukluğundan beri yaşadığı ruhsal sıkıntılardan kurtulmak. St. Phalle, tüfeği her ateşlediğinde, babasını, diğer erkekleri, toplumu ve onun kadınlara uyguladığı şiddeti, normları ve kendisini vurduğunu ifade ederek, nefretini azaltmaya çalışmıştır.

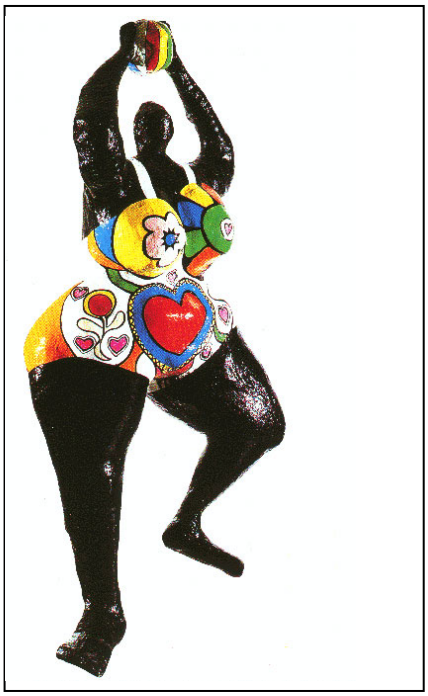
Niki de Saint Phalle'nin 1965 yılında "Shooting Painting" resim tekniğini bırakarak, kocaman, şişman ve parlak renkli kadın heykelleri olan ilk Nanalarını yapmaya başladı. Paris'te Galeri Iolas'da düzenlediği ilk "Nanalar" sergisi geniş yankı bulmuştur(Nana, Fransızca'da fahişe yada hafif meşrep kadınlar için kullanılmaktadır.). Eleştirmenler tarafından agresif, yergili ve feminist bulunan heykellerin genel görünümleri, aslında hiçte eleştirildiği gibi değildir. Aksine neşeli ve çılgınca dans eden kadın figürleri oldukça hayat dolu görünmektedirler (Resim 3.37). St. Phalle, bu sergideki tüm kadınları hayatından memnun, acı çekmeyen, mutlu bireyler olarak işlemiştir. Bir yıl sonra Stockholm'da düzenlenen "Giant Nana (Devasa Nana)" heykeli "dünyanın en büyük fahişesi" olarak sunuldu. Girişe, bacaklarını açmış halde yatan yirmi sekiz metre uzunluğunda, polyesterden yapılmış kocaman bir nana heykeli yerleştirilmiş ve Nana'nın vajinası galerinin giriş kısmı olarak tasarlanmıştır. Sergiyi görmeye gelen izleyicilerin hepsi, kadın vajinasından geçerek sergi salonuna girebilmişlerdir. Sergide büyük Nana'nın haricinde on dört tane daha Nana sergilenmiştir.

Niki de Saint Phalle kocası Tinguely'nin ölümünden sonra yazdığı kitabında babasının tecavüzünün kendisini ne kadar kötü bunalımlara sürüklediğini ve çalışmalarının backroundunda bu olayın etkilerinin olduğunu kabul etmektedir. Sanatçı, "My Secret" adlı kitabında babasının uyguladığı cinsel sömürüyü tüm detaylarıyla anlatmaktadır. St. Phalle'nin çalışmaları, çoğunlukla travmalı çocukluk dönemini yansıtır. 1972 yılında "Daddy" adlı sinema filminde sanatçı kendi hayatını yazmıştır. Bu filmde babasını oynayan karakter sürekli olarak aşağılanmış ve filmin sonunda öldürülmüştür. Tıpkı Barok sanatçısı Artemisia'nın kendisine tecavüz eden Tassi'yi

gerçek hayatta olmasa bile yaptığı resimde öldürerek cezalandırması yöntemini, St. Phalle'de uygulamış, intikamını alamadığı babasını filminde rol icabı da olsa öldürerek cezalandırmıştır. 1973 yılında retrospektif sergisini açtığında çocukluğunun travmalarını yansıtan eski mektuplarını deşifre eden sanatçı, aile kurumunun saygınlığının sanıldığı kadar kutsal olmadığını göstermiştir.



Resim 3.36. **Niki de St. Phalle**
"*Shooting Picture*", 1961



Resim 3.37. **Niki de St. Phalle**
"*Black Venüs*", 1967, polyester

"Tarot Bahçesi", Niki de Saint Phalle'in İtalyanın Toscano bölgesinde gerçekleştirdiği ve sanat yaşamının taçlanması olarak da nitelendirilen 22 gizil majör tarot kartının bir bahçe içinde inanılmaz bir düş bahçesi görünümünde betimlenerek gerçekleştirdiği anıtsal bir yapıtlar bütünüdür. Nanaların köyü ve evi şeklinde düzenlenmiş bu yapıt, kadınların daha güvenli olmaları için bir arada olmaları ve erkeklerden uzak yaşamaları fikrinden ötürü gerçekleştirilmiştir. Tarot fallarının efsanevi yaratıkları, bu bahçe içerisinde canlandırılarak, yerleştirilmiştir. Aynı zamanda figürlerin böylesine büyük ve şişman olarak şekillendirilmesi, St. Phalle'nin genel geçer güzellik ve estetik kavramıyla dalga geçerek oluşturduğu görünümlerdir. Kadınların erkeklerin olmadığı bir dünyada daha mutlu ve özgür olduğunu ifade etmek için figürler rengarenk boyalarla renklendirilmiştir. St. Phalle, 1980 yılında gerçekleştirilen bu

yapıttaki heykeller için“Hanover’in Onurlu Vatandaşları” diye hitap etmiştir.Bu yapıtta en dikkat çeken heykel sfenks şeklinde yapılmış, bir kadın heykelidir. Yapımında çelik, demir ve diğer konstrüksiyon malzemelerinin kullanıldığı heykelin göğüsleri bir evin iki bölümü olarak tasarlanmıştır (Resim 3.38). Sanatçı, kendisinin oturması için yaptığı heykelin bir göğsüne yatak odasını diğer göğsüne mutfağını yerleştirmiştir. Sanatçının yatak odasını ve sıklıkla kullandığı mutfağı, yerden oldukça yüksek ve ulaşılması güç olan, sfenksin göğüs kısmına yapması çocukken yaşadığı güvensiz ortamın getirdiği korkunun izleridir. Kendini güvende hisseden sanatçı böylelikle büyük Nanaya kendini daha yakın hissetmiş olacak, onun bereketi, doğurganlığı ve üretkenliği simgeleyen göğüslerinde kendini daha mutlu hissedecektir.



Resim 3.38. **Niki de Saint Phalle,** *“The Tarot Garden”*, 1980, strüktür malzemeleri

Sanatçının kadın heykelleri devasa çalışması onları erkeklerin kendilerine uygulaması muhtemel her türlü şiddetten fiziksel olarak koruması anlamına gelmektedir. Sanatçı yıllarca figürlerini yaptığı polyesterlerin ürettiği zararlı gazları inhale ettiği için akciğerleri tahrip olmuş ve 2002 yılında yaşama veda etmiştir.

Canan Şenol, Türkiye’de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi kurumlarda yaşadığı şiddeti, ensest ilişkilerini konu alan çalışmalar yapmaktadır. Kadının bu kurumlar içerisinde yaşadığı cinsel istismarların aile ve şiddete uğrayan kişilerce saklanmamasını savunmaktadır. Özellikle kadın sığınma evleri ve hapishanelerdeki şiddete maruz kalmış kadınlarla diyaloğa girerek, onların yaşadıkları istismarları işleyen Şenol, toplumun bu tip suçları deşifre etmeden aile içerisinde gizli tutması kadının mağduriyetini artırabileceği gibi, bu tip tacizlerde bulunan kişiler cezalandırılmadığı

sürece daha çok cesaret bulup, eylemlerine devam edeceklerini vurgulamaktadır. Ona göre toplumsal normlar ve yasal düzen içerisindeki çalışan erkeklerde kadını birçok ortamda taciz etmekte ve bunun mutlaka önüne geçilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Canan Şenol, 2003 yılında, ensest ilişkisini konu aldığı "*See No Evil, Hear No Evil, Speak No Evil* (*Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum*)" adlı, barbie bebeklerini kullandığı bir enstelasyon çalışması yapmıştır (Resim 3.39). Bu kurulumda kullandığı erkek barbie bebek, küçük kız barbie bebeğe birçok şekilde tecavüz etmektedir. Küçük kızlarla özdeşleşmiş barbie bebekler masum birer oyuncakken aniden karşımıza cinsel bir suiistimali göstermek için kullanılmıştır. Araç olarak oyuncak bebek kullanılması, kutsal bir kurum olan ailenin yeri geldiği zaman ne kadar tehlikeli olabileceği ile özdeşleştirilmiştir. Bu çalışma, Mor Çatı Kadın Sığınma Evi' nde tanıştığı, çocukken yıllarca babasının ve abisinin tecavüzüne uğramış, daha sonra da babasının zoruyla evlendirdiği kocası tarafından bin bir türlü cinsel işkencelere maruz kalmış bir çocuğu olan genç bir kadının hayat hikayesinden etkilenerek yapılmıştır. Yine sanatçının annesinden, çok yakın bir akrabalarının çocuğuna uyguladığı tecavüz, Onu bu çalışmayı bir seri halinde düzenlemeye yöneltmiştir.



Resim 3.39. **Canan Şenol**,
"*Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum*" , 2003, C- print, 105 x 168 cm

Aslında sanatçının tepkisi sadece tacizi gerçekleştiren kişiye değil, O aynı zamanda çocuğun annesi dahil, diğer tüm akrabalar tarafından bu olay bilindiği halde

görmezlikten gelmesine de nefretle yaklaşmaktadır. Bu tür olayların aile içinde nasıl örtbas edildiğinin, aile denilen kurumun ne yaşanırsa yaşansın korunmaya çalışılmasının bir göstergesiydi: Bir sistem vardı ve aile; devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuştu. Hiçbir koşul ve durumda o sistemin bozulmaması gerekiyordu. Çünkü ekonomi, politika, din, devlet ve toplum, özel hayatı kıskacı içine alarak varlığını devam ettirmek zorundaydı.

Sergi Almanya'da sergilendiğinde, birçok kesim tarafından eleştirilmiş, sergiyi düzenlediği için Şenol, sokakta, evinin çevresinde sözlü saldırı ve tacizlere uğramış, pornografi sergi düzenlediği gerekçesiyle, polis tarafından gözaltına alınmış, sansürlenmiş hatta davalık dahi olmuştur. Şenol'a göre; "Görmedim, duymadım, bilmiyorum" adlı yapıt planlanmayan, ama yaşadığı sansür süreciyle aslında oluşma sürecini tamamlayan, amacına ulaşmış bir fotoğraftır.

Canan Şenol, 1970 yılında İstanbul doğmuş, Önce Marmara Üniversitesi'nde İşletme eğitimi almış, daha sonra aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümünü okumuştur. Canan Şenol'un odaklandığı bir diğer konuda özellikle kadınlara hapishanelerde uygulanan cinsel ve fiziksel şiddettir. Devletin devamını sağlamak adına her türlü işkencenin meşru sayıldığı hapishane ortamı, bazı durumlarda cezalandırdığı kişinin bir insan olduğunu göz ardı ederek onu sadece bir meta olarak görmektedir.

Şenol 1998 yılında,"Manisalı Gençler" adı verilen, duvarlara yazı yazdıkları için karakollarda ağır işkence, cinsel ve sözlü tacize maruz kalan lise öğrencilerine ithaf ettiği, "Şeffaf Karakol" adlı bir çalışma yapmıştır (Resim 3.40). Bu çalışmada, kendi fotoğraflarından oluşmuş bir fotoğraf dizisi, şeffaf kısımlardan oluşmuş bölmelere yerleştirilmiştir. Fransa'da sergilenen çalışmanın her parçası bir hücreyi anlatmaktadır. Hücrelerin birleştirilmesiyle hapishane duvarları oluşturulmuştur.

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

Canan Şenol, yoğunlukla birçok istismarın sebebi olarak gördüğü toplumsal normların özel hayatımıza olan müdahalesini şu sözleriyle açıklar:



Resim 3.40. **Canan Şenol,** *"Şeffaf Karakol"* Şeffaf film, plexiglass, 1998, 1,80 x 1,12 x 0,15 mt

"*İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak "beden kısıtlaması"na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlarımız kontrol altına alınır. Yapıtlarımı yetmişli yılların feminist sloganı olan ve şimdi hala güncelliğini sürdüren bir cümle ile tanımlıyorum "Özel olan politiktir". Özel Hayat Politiktir, derken sistemin bedenlerimiz, hayatlarımız üzerindeki kısıtlamasından bahsediyorum aslında. Bu kontrolü , insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrelenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içerdiği kadar, okul, aile, toplum ve din gibi iktidar alanlarının hayatlarımızın biçimlenmesindeki, soyut gibi görünen somut uygulamasını da kapsıyor Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapıyorum*".[58]

[58] www.canansenol.com

3.5. Kadının Tüketim Toplumunun Özendirici Öğesi Rolünü Eleştiren Kadın Sanatçılar

Günümüz feminist yaklaşımın genç kuşak temsilcilerinin bir çoğu, tüketim toplumunun özendirici öznesi konumundaki kadın bedenini sorgulayan çalışmalar yapmaktadırlar. Her türlü nesnenin pazarlanmasında özendirici rolün kadına verilmesi, kadın bedeninin öngörülen biçimlerde olmasına yönelik baskılar, ideal bedenin ne olduğu konusunu yeniden gündeme getirmiştir. Bu çalışmalarla birlikte röntgencilik, bilinçli teşhir etme/edilme, pornografi ve her türlü beden sömürüsü ele alınan diğer konulardır. Bedenin özgürlüğünü birçok şekilde kısıtlayan, zorlayan ve kalıplar içerisine alan bu faktörlere karşı tepki gösteren sanatçılar birçok farklı sanatsal ifade yöntemi kullanmışlardır.

İngiltere'de 1970 yılında doğan Jenny Saville 'yi en çok etkileyen şeyin insan bedeni olduğu kuşkusuz. Bu etki ilerleyen zamanlarda onun "*Closed Contact (Yakın Temas)*", "*Passage (Geçiş)*", "*Shift (Değişme)*", "*Separates(Aykırılıklar)*", gibi isimli çalışmalara, ulaşmasını sağlamıştır. Bir yazıda bedene olan bakış açısını oluşturan, etkileyen şeylerden bahsederken, parkta kısa şortlarla yürüyüş yapan kilolu insanları gördüğü andan bahsetmektedir. Bu olay onun için tetikleyici başlangıçlardan biri olmuştur. Resimlerinde biçimsel olarak daha çok bedenin fiziksel özelliklerinin üzerinde yoğunlaşan Saville, bu çalışmalarını kendi sözleriyle şöyle dile getiriyor; "*Temelde kadın deneyimiyle ilgiliyim. İçinde bulunduğumuz çağda, evrensel bir kadın tipi çizmeden bir kadın bedeni taşımak nasıl bir şey?*[59]

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

[59] **www.borusansanat.com/turkısh/galeri/arzulananlar/galeri2.asp**



Resim. 3.41. **Jenny Seville**, "*Shift*" t.ü.y.b



Resim 3.42. **Jenny Saville**
"*Closed Contact No:8*", t.ü.y.b, 1996

tutumu sergilemektedir. Buradan hareketle bu arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi olan bedenlerin ve bunu duyumsayanların karşısına deformasyona uğratılmış, devasa bedenlerle çıkar. Bu kilolu insan bedenlerini resimlerken onların fiziksel özelliklerini abartır ve onları, şişman bedenlerini zorlayıcı hareketler içinde resmeder (Resim 3.41). Sanatçının kullandığı figürlerin bedenini oluşturan et dokusu ise, yaşayan bir canlıyı ifade etmekten çok etin dolaysız kendisini ifade eder; bir böbrek, bir kalp nasılsa öyle resmedilmiş gibidir. Bizlerin çalışmalara baktığında gördüğü sanki bir kasap

dükkanındaki asılı bir koyun bacağından öte bir şey değildir. Bedeni cisimleştiren, sadece ruhsuz bir meta haline dönüştüren Saville, üstüne üstlük müthiş bir rakursi tekniği kullanarak bedenin etsiliğini ortaya çıkaran şişman bireyler üretmiştir. Kendi bedenini de kullanmaktan geri durmayan Saville, bu çalışmalarda da bedenini olduğundan çok daha fazla kilolu resimlemiştir.

Kimi çalışmalarında yer alan bedenler aynı rakursiyi taşır ve bir cam yüzeyine sinekler gibi yapışmış devasa bedenlerdir. "*Closed Contact (Yakın Temas)*" adını verdiği resim serisindeki duruşların, resmedilen figürlere acı verdiğini, figürlerin yüz ifadelerine bakarak anlayabiliriz. (Resim 3.42).



Resim 3.43. **Jenny Saville**,
"*Passage*", t.ü.y.b, 2004

Jenny Saville'nin diğer çalışmalarında değişmeyen etsi öğenin yanı sıra çift cinsiyetli figürleri işlemektedir. Bu anlamda Niki de Saint Phalle'nin "Nana" heykelleriyle aynı paralelde görebileceğimiz bu resimlerle Saville, cinsiyetler arasında kaygan bir zemin yaratmaya çalışmıştır. Bu çalışmalar kimi zaman ana tanrıça ruhunu yansıtırken kimi zamanda Nana Bluku [60] gibi çift cinsiyetlidir. Ve yaratıcı tanrı gibi yukardan bakmaktadır bizlere (Resim 3.43). Fakat hepsinin ortak noktalarından biri belki de dudak vajina, penis gibi cinselliğin organlarını ön plana alarak bizlere erotik öğelerin nasıl çarpıcı, keskin ve rahatsız öğelere dönüştüğünü göstermektedir.

[60] Nana Bluku : Dahaney'deki Fon halkının ve dolayısıyla Vodun İnancının en önemli tanrısı. Çift cinsiyetli olan Nana Bluku, jued Hırıstiyan tanrı anlayışındaki gibi evreni ve evrenin içindeki her şeyi yaratan yaratıcı tanrıdır. Fransızcada hatun, karı, gibi hafif meşrep kadınlar için argo deyimler anlamına geldiği gibi, diğer birçok dillerde büyükanne, anne, güzel ve şehvetli kadın anlamlarında kullanılmaktadır.

Hastanelerde cinsel organlarına sonda takılmış kadın ve erkek figürlerin resmini yine aynı rahatsız görüntüleri elde etmek için kullanmıştır. Saville'nin her resminde mesaj yüklü öğeler bizi bir anlamda resmin tuzağına çeker ve kendimizi bir anda etleri seyrederken görürüz. Sanatçı bu resimlerinde izleyiciye, sanki kasap dükkanındaymış gibi hissettirmektedir. Saville'nın Velasquez, Rubens ve Bacon'ın yaptığı kesilmiş sığır resimlerindeki eti ele alışlarından etkilendiğini görmekteyiz (Resim 3.44). Böylelikle hayvan resimlerinde öne çıkan et yığınlarını, insan bedenine uygulayarak aynı sonucu elde etmiştir.



Resim 3.44. **Jenny Saville**
"*Torso*", t.ü.y.b, 2004



Resim 3.45. **Jenny Saville**
"*Seperates*", t.ü.y.b, 2001

Bu genellemeye uymayan çalışmaları da vardır. Bu resimlerde Saville, operasyon geçirmiş figürleri ele alır. Çünkü 1994 de doktor Barry Martin 'in plastik ameliyatlarında bulunmuştur ve bunun sayesinde çalışmaları yeni açılımlar yapmıştır. Resim 3.45. de, kendisi ve kız kardeşinin kafalarının aynı bedenden çıktığı çift başlı insan resimleri betimlemiştir. Ayrıca yara bere içinde, estetik ameliyat olmuş, insanları resmetmeye çalışmıştır, buradaki insanların yüzlerinden bir operasyon sonrasında çektiklerinden daha farklı bir acı okunmaktadır.

Elke Krystufek'in kadın bedeninin bir erotizm ve porno öznesi olarak görülmesini ele alan çalışmaları, kadın bedeninin sömürüsünü eleştirmekten çok aynı görüntüleri işleyerek bir karşı duruştan öte pornografik olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu yüzden birçok kesim tarafından Krystufek'in yaptığı resimler, çektiği

fotoğraflar ve video görüntüleri eleştirel bir yaklaşımdan ziyade açık bir teşhir ve pornografiyle suçlanmaktadırlar. Resim 3.46. da Krystufek'ın bu sert eleştirilere sebep olan video görüntüleri görülmektedir. Krystufek ise bu ele alışı; *bedenimi betimleme biçimimin, bedenimin toplumda edindiği deneyimlerime ve toplumun bedenimi ve genelde kadın bedeninin nasıl ele aldığına işaret ettiğine inanıyorum*[61], sözleriyle açıklamaktadır.



Resim 3.46**. Elke Krystufek**,
"*Aşk Düşüncesi*", akrilik, 1999, 180 x140 cm

1970 yılında Avusturya'nın Viyana kentinde doğan Elke Krystufek, ideal kadın bedenini karmaşık ve dar kalıplar içerisinde gören genel beğeni klişelerini sorgulayan, her yerde rastlayabileceğimiz erotik ve cinsel görünümleri provakatif bir ifadeyle sunmaktadır. Herkesin kendi bedeninin görünümünün kendi istekleri doğrultusunda biçim kazanmasından yanadır. İlk ortaya çıktığından beri aldırmaz bir tavırla kendi bedenini ele alır. İzleyiciyi röntgenci rolüne zorlar. Böylelikle izleyici, kendisini bir röntgenci gibi hissetmekte fakat herkesin içerisinde olduğu için bunun rahatsızlığını yaşamaktadır. Resimlerdeki figürler, ünlü/ünsüz kadınların günlük hayatta, reklamlarda, askerler arasında elden ele dolaşan posterlerdeki erotik pozlarından seçilmiş kadınlardır. Direkt cinselliği çağrıştıran duruşlar, davetkar yüz mimikleri, melankolik bakışlar seksi ve arzu edilen vücut hatları, resmin üzerine yazılan kadın bedenine yönelik özdeyişler, sloganlar ve küfürlerle birlikte sunulmaktadır. Resim 3.47'de bu tip resimlere örnek olabilecek, yine sanatçının kendisini resmettiği bir çalışması görülmektedir.

[61] KRYSTUFEK, Elke, "Les Voluptes /Arzulananlar", Sergi katalogu, Borusan Kültür ve Sanat Galerisi, Şubat-2006



Resim 3.47. **Elke Krystufek**,
"*Geceyi Paylaş*", video gösterisi 1997

Krystufek'in çalışmalarının gerekçesi, toplumun kadın bedenini nasıl ele aldığını, onu nasıl cinsel bir obje olarak sömürdüğünü tüm çıplaklığı ve keskinliği ile ispat etmektir. Tıpkı Cindy Sherman'ın çalışmalarında olduğu gibi resmin/fotoğrafın hem modeli hem de tasarlayan kişisidir. Fakat çalışmalarında daha kışkırtıcı görüntüler kullanması, Onu Sherman'dan ayırır.

Kadın bedenini rahatsız edici bir biçimde, tüm estetik kurallara karşı gelerek, ideal olanın dışında sergileyen Laura Aguilar, bu çıkışıyla estetik bedeni sorgulayan diğer sanatçılarla aynı tepkisel duruşa sahiptir

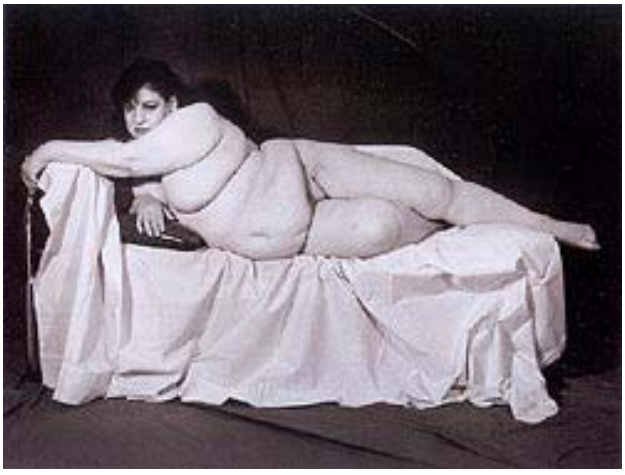
1959 Kaliforniya doğumlu Laura Aguilar, 1986 yılından itibaren, Latin Amerika'daki lezbiyen gruplarıyla iletişime geçerek, onların bedenlerine kendi otoriteleri dışında kimsenin hakim olamayacağı fikriyle, "ötekinin ideal olmayan bedeni"ni ele almaktadır. "Latin Lezbiyenler" adını verdiği fotoğraf serisinde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

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



Resim 3.48 **Laura Aguilar**
"*Devinim No:56*", 1999
Jelatin gümüş baskı

Sanatçı böylelikle insanlık deneyiminin çeşitliliğini, sıra dışı cinsel tercihleri ve bedenleri sergileyerek görsel imgeler oluşturmaktadır. Zaten kendisi de farklı cinsel tercihleri bir arada yaşadığı için mücadelesinin asıl anlamı ortaya çıkmaktadır. Resim 3.48. de görülen üç çıplak ve aşırı şişman kadın, doğanın kendilerine uygun gördüğü bedeni sadece kendi istekleri doğrultusunda şekillenebileceğini simgelemektedir. Toprak ve taşların aralarına yatmaları ise bedenlerinin doğada olduğu kadar rahat olmaları gerektiğinin mecazi anlamına sahiptir.



Resim 3.49 **Ariane Lopez-Huici**
"Aviva",1996, Siyah/Beyaz Fotoğraf, 79 x 117 cm

Kadın bedeninin ideal olanı yakalamak için giriştiği sayısız cerrahi işlemler, katı diyetler ve her türlü zorlayıcı hareketleri gereksiz bulan Ariane Lopez-Huici, ideal olanın karşısına farklı alternatifler sunarak genel geçer güzellik anlayışını sorgular. Lopez-Huici, mükemmel olmayanın da güzel olabileceğini ispatlamak için şişman modellerle çalışır. Resim 3.49. da Manet'nin Olimpia'sını taklit edercesine kendi modelinin şişman bedenini sergilemektedir. Estetik kaygısı taşımayan modelin bedeninin bu haliyle de güzel olduğunu savunarak, bedenin kıstaslardan kurtulması gerektiğini vurgular. Lopez-Huici, klişe güzellik anlayışının tabularını yıkarak gelenekselin dışında bir varlık aramaktadır. Siyah-beyaz çekilen fotoğraflar, oldukça büyük ebatlarda basıldığından, anıtsal bir görünüme sahiptir. Bu görünüm sayesinde Ariane Lopez-Huici, modelini anaerkil düzenin bereket sembolü Kibele'ye dönüştürmüştür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.UYGULAMA RAPORU

4.1.Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Sanat yapıtlarında konu, yaratıcı süreci başlatan bir bahanedir. Ortaya koyulmuş olan çalışmaların birçoğunda, özellikle, kadın figürünün farklı ortamlarda resmedilmesinin söz konusu olduğu, daha ifadeci bir üslup olan figüratif yaklaşımlarla sosyolojik anlatıların görsel dili haline dönüştürme çabası içinde olunduğu fark edilmiştir. Böylelikle, bu farkındalık, öznel yaşantıdan beslenen çalışmaların daha bilinçli bir yönlendirmeye tabi tutulması gerekliliğini doğurmuştur.

Uygulama çalışmalarının başlangıç noktasını oluşturan içsel dürtüler, zamanla daha planlı tasarımlara dönüşerek, anlatılmak istenen konu merkeze taşınmaktadır. Bundan sonraki hedef, toplum yapısı içerisindeki kadının konumu -bu konumu görünür kılan kadın-erkek ilişkileri- cinsiyet ayrımı yapmaksızın her şeyden önçe 'insan oluş' un irdelenmesi ve toplumun geneline hitap edebilecek bir görsel dil oluşturmaktır.

4.2. İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Konu kapsamında yaratılan uygulama alanı, duygu, düşünüş, kavrayış ve eğilime paralellik taşımakta, tercih edilen yüzey, boyut, teknik içeriğe en uygun tercihler olarak belirlenmektedir. Eş deyişle, içerik ve biçim birbirleriyle örtüşmekte, biçim içeriğe hizmet etmektedir.

"Kaybetme Korkusu" adlı çalışma (Resim 4.1.)'da yer alan figürler günümüz evlerinden herhangi birinin içerisinde resmedilmiştir. Kompozisyona hakim olan kadın ve erkek figürü birbirlerine tezat yönlerde oturmaktadır. Her ikisinin üzerinde bulunan pijama, gecelik ve mekanın büyük kısmına hakim rengin kırmızı olması, şiddet ve dışa vurumun simgesel bir göstergesidir. Bunun yanında her iki figürün yüzlerinde bir şeylerin ters gittiğine yönelik bir ifade dikkati çekmektedir. Figürlerin kapının yanında oturması, arka planda askıda bulunan palto, mont, çanta gibi eşyaların bulunması bir kaçış öncesi duruma işaret etmektedir. Kadının dışarıya çıkışı erkek tarafından engellenmekte, bir anlamda özgürlüğüne ket vurulmaktadır. Erkeğin duruşu ve ifadesi, onun da rahatsız olduğunu göstermektedir. Fakat birçok feminist sanat eserinde erkeğe

yüklenen gaddar ve şiddete meyilli erkek figürlerinden ayrı, dingin ve yumuşak bir tavır sergilemektedir. Böylelikle kadın ve erkek arasındaki sorunların daha yumuşak ve protest olmayan bir tavırla daha ikna edici bir yöntemle çözülebileceğinin önermesini yapmaktadır.



Resim 4.1. **F.D.Korkmaz**
"Kaybetme Korkusu"
t.ü.y.b.,120 X 100 cm. , 2005

Benzer bir tavır, Resim 4.2.deki "Yalnızlık Korkusu" adlı resimde görülmektedir. Her bir figürün bir üçgen oluşturacak şekilde ayrı köşelere yerleştirildiği çalışma kare bir kompozisyondur. Bu çalışmada öne çıkan, sandalye üzerine oturmuş genç bir kadındır. Hemen arkasında duran erkek figürü korumacı bir tavır içerisindedir. Resmin sağ tarafında bulunan bir başka genç kadın biraz daha arka planda kalarak resme dışardan dahil olmaktadır. Resmin merkezindeki genç kadın, kırılgan bir ifadeyle doğrudan izleyicinin gözlerine bakmaktadır. Üzerinde, kendisini daha çocuksu kılan, masumiyeti temsil eden beyaz bir gecelik bulunmaktadır. Çaresizliği ifade eden bakışları, büzülerek mekanda daha az yer kaplamak amacıyla sandalyeye tünemesi, yaşadığı sorunların üstesinden gelemediğine dair bir ifade sergilemektedir. Arkasındaki

erkek figürü, kadını sorun yaşadığı dış dünyadan ayırmak amacıyla, elinde turuncu bir şalla onu korumaya çalışmaktadır. Erkeğin daha şefkatli bir tutum sergilediği çalışmada, ataerkil toplumda kadını örseleyen baskıcı erkek karakterlere karşı duran, kadını onlardan korumaya çalışan erkeklerinde olduğu vurgulaması yapılmaktadır. Bu yönüyle feminist söyleme alternatif bir bakış açısı getirmektedir. Resmin üçüncü figürü olan kadın karakter, hem sırtını diğer iki figüre dönüşü hem de dışı sonsuzluğa açılan kapıya bakışı ile resmin merkezinden uzaklaştırılmıştır. Bu figür, toplumun kendisine atfettiği her türlü yükle tek başına kalmış, itilmiş ve sindirilmiş kadının küskünlüğünü ifade etmektedir. Genel anlamda yoğun sarı renk içerisinde uygulanan soğuk renkler, bu tezatlığı desteklemek amacıyla kullanılmıştır.



Resim 4.2. **F.D. Korkmaz**
"Yalnızlık Korkusu"
t.ü.y.b., 120 X 120 cm. , 2005

Daha sembolik ve bir parça tepkisel bir yaklaşımla oluşturulan "Hegemonya" resmi (Resim 4.3) çapraz bir şekilde yerleştirilmiş iki figür ve etraflarını çevirecek sayıda birçok çeşitte sandalyeden oluşmaktadır. Resmin sağ üst kısmını kaplayan erkek figürü oldukça tahrik edici bir biçimde ezici bir gücü simgeler nitelikte koltukta oturmaktadır. Gerek oturuş biçimi gerekse küçümseyici yüz ifadesindeki bakış, karşısında oturan genç kadını aşağılar niteliktedir. Erkeğin tavrı ne kadar rahatsız edici ve yayılımcı ise kadının duruşu o ölçüde sinmiş ve çekinik haldedir. Kadın erkek

arasındaki ezici-baskıcı ilişkiyi direkt yansıtan resimdeki erkek figürünün oturduğu koltuk, ataerkil toplumlarda erkeğe verilen üstünlüğü destekler nitelikte büyük ve gösterişlidir. Kadının oturduğu ise basit ve sıradan bir sandalyeden ibarettir. Bu basit sandalye tıpkı erkeği belirleyen nesne gibi kadının da konumunu ve ikincilliğini ifade etmektedir. Etraftaki diğer sandalyelerin her biri ayrı bireyleri simgelemektedir. Sandalyelerin görünümleri aynı zamanda temsil ettikleri kişilerin konumlarını belirleyen görsel unsurlar içermektedir.



Resim 4.3. **F.D. Korkmaz**
"Hegemonya"
t.ü.y.b., 110 X 130 cm. , 2006

Resim 4.4. de "Beni İçine Alır mısın?" adlı çalışma, ilk bakışta sıradan bir psikolojik sahne izlenimi vermektedir. Fakat resmi biraz daha ayrıntılı ele aldığımızda ileri boyutta psikolojik bir sendromun işlendiğini görmekteyiz. Kompozisyon neredeyse ortadan ikiye bölünmüştür; sol tarafta kırmızı bir kutunun üzerinde oturan her halinden mutsuz olduğu belli bir kadın figürü bulunmakta, sağ tarafta ise, her yerde rastlayabileceğimiz, içinde küçük bir geminin demirlediği şirin bir deniz manzarası görülmektedir. İnsanları rahatlatan, çoğu insan tarafından sevilen deniz manzarası, ajite olmuş bir kadının bedeniyle yan yana kullanılarak bir zıtlık oluşturulmuştur. Bunalımlı kadının pencerenin kenarına ilişmesi, hemen arkasındaki tül perdenin bir kısmının açık pencereden dışarı uçması, kadının niyetinin hiç de rahatlamak olmadığını göstermektedir. Dinlendirici ve huzur verici herhangi bir ortamın mutsuz bir kadın

tarafından nasıl bir tehlike aracına dönüştüğünü betimlemek istenmiştir. Kadının saçlarındaki dağınıklık, özensiz giyim tarzı ve kıyafetin rengi aynı ajitasyonu güçlendiren diğer öğeler olmuştur.



Resim 4.4. **F.D. Korkmaz**
"Beni İçine Alır mısın?"
t.ü.y.b., 100 X 120 cm. , 2006

4.3. Uygulamanın Düşünsel Yönü

Görüleceği üzere, uygulama çalışmalarında, 'kadın' kimliği üzerine belli bir duyarlılığın olduğu görülmektedir. Birçok farklı kadın görünümleri ve kadının farklı konumlardaki duruşları ironik bir yaklaşımla ele alınmış, feminist sanatın temsilcisi olmaktan ziyade, kadının konumu karşıt cins olan erkekle birlikte değerlendirilmekte ve sosyolojik ve psikolojik boyutta kadının erkeğe göre nerede yer aldığı sorgulanmakta ve birçok kadının kendi dünyasından bir şeyler bulabileceği psişik-depresif görünümler sunulmaktadır. Bu görünümler günümüz Avrupa ve Amerika sanatında uygulanagelen kışkırtıcı ve protest tavırla sergilenen feminist çalışmalarla kıyaslandığında, oldukça sakin ve daha yumuşak bir tavır içermektedir. Daha yumuşak bir üslubun kullanılmasının sebebi, konunun amacından sapma riskini ortadan kaldırmak, birçok provakatif eleştiriden uzaklaştırmaktadır.

SONUÇ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Çalışmamamızın asıl konusunu teşkil eden feminist sanatın örnekleri incelendiğinde, sanatçıların feminist kuramdan beslendiği hatta feminist kuramı oluşturduğu görülmektedir. Hemen hemen hepsi, erkek egemen bakışa ve temsiliyetlere karşı durmakta, feminist sanatı belli başlı dört ana gruba ayırmamıza olanak veren bir çeşitlilik görülmektedir. Bu gruplar, aile içi şiddet gören ve kötü geçmiş deneyimlerini

kullanarak çalışmalar üreten sanatçılar, kendi bedenleri üzerinde hakimiyet kurarak tabuları yıkmaya çalışan sanatçılar, ideal olarak öngörülmüş kalıplara sokulan kadın bedenini eleştiren, toplumsal sorunları ele alan sanatçılar ve etkin iletişim araçlarını kullanarak eserler veren sanatçılar olarak ayrılmaktadır.

Tartışmaya açtıkları konular ve elde edilen sonuçlar;

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

● Aile kurumunun mahremiyeti olarak gizli kalan, aile içinde fiziksel ve cinsel şiddet gören sanatçıların cesaretle ortaya koydukları çalışmalar, birer belgeye dönüşmüş, söz konusu tabunun yıkılmasına olanak sağlanmıştır.

● Estetik / erotik /pornografik bir obje olarak kullanılan kadın bedenine yönelik bakışı toplumsal bir sorun olarak gören, kendi bedenine hakimiyet kurarak kendi dışındaki hakimiyeti / otoriteyi reddeden sanatçıların çalışmaları kadın haklarının savunucusu ve sözcüsü olmuş, yasal ve toplumsal olarak kadın haklarında iyileştirmelere ön ayak olmuştur.

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

● Avrupa yada Amerika gibi gelişmiş ülkelerde yaşayarak etkinliklerini bu ülkelerde gerçekleştiren, gelişmemiş ülkelerin alt kimliklerini taşıyan kadın sanatçılar, kendi ülkelerinde benlik ve bellekleriyle ilgili sıkıntılarını anlatamamalarına rağmen yaşadıkları ülkeler, onların kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamışlardır. Bu durum sayesinde alt kültürlerdeki kadınların sorunları uluslararası platformlara taşınmış ve evrensel bir nitelik kazanmıştır.

● Birçok kadın sanatçı, kadın sorunlarının yanında şiddet, uyuşturucu ve alkol bağımlılığı, AIDS, ırkçılık, farklı cinsel tercihler ve kimlikler gibi toplumsal sorunları ele alarak sanatçının diğer sorumluluklarını da yerine getirmişlerdir. Toplumu sarsan bu sorunları gidermek adına kampanyalar düzenlemişler, hazırladıkları afiş ve sloganlarla topluma yol gösterici roller üstlenmişlerdir.

Her ne kadar feminizm hareketi çoğunlukla entelektüel çevrelerde hedeflerine ulaşmış olsa da bu sonuçlar istenen düzeyde değildir. Özellikle gelişmemiş toplumların alt kültür çevrelerinde kadınlar kamusal alandaki mevcut kısıtlamaları yaşamakta, kız çocuklarının eğitim hakkı engellenmekte, kadınlar aile içerisinde ve kamusal alanlarda şiddet ve tacize maruz kalmakta, töre cinayetlerine kurban gitmektedir. Fakat feminizm hareketinin bu konumda olumlu bir etkisi daha vardır. Her ne kadar Feminizm hareketi 1960'lı yılların ortalarında başlayıp 1980'li yıllarda bitmiş görünse de mücadele ettiği sorunları feminizm dışına çıkararak toplumun geneline yaymış ve her kesimin mücadele ettiği genel bir kalkınma hareketine dönüştürerek üstlendiği sorunları genele yaymayı başarmıştır. Günümüzde birçok üst yapı kurumları tarafından ele alınan bu sorunların giderilmesi için yardım kampanyaları ve çeşitli etkinlikler düzenlenmekte ve her kesimden insanın maddi ve manevi desteği alınmaktadır.

Sanat dünyasında kadın sanatçılar, yüzyıllarca süren çabaları sonucunda sanatın cinsiyetler üstü olduğunu kanıtlamışlardır. Elde edilen başarılar kadın sanatçıları cesaretlendirerek günümüz sanat ortamında sayıca üstün olmalarını sağlamıştır. Fakat her ne kadar istenilen nitelik ve nicelikte eserler verilse dahi gerek medya gerekse sergi organizatörlerinin, hala, kadın sanatçıları görmezden geldiği fark edilmektedir. Sanat tarihinde uzun yıllar erkek egemenliğinden söz edilmiş olsa da yapılan çalışmalar ve verilen mücadeleler, bundan sonraki sanat tarihinin aynı düzende devam etmeyeceğine işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ATAKAN, Nancy , "**Arayışlar**",Yapı Kredi Yayınları, 1998,İstanbul

BOBEL, Chris, "**The Paradox of Natural Mothering**", Temple University Press, Philadelphia, 2002

CLARK, Toby, "**Sanat ve Propaganda**", Çev: Hoşsucu, Esin, Ayrıntı Yayınları, İst., 2004,

CONNOR, Steven, **Post Modernist Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001

ENGELS, Friederich, "**Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin kökeni**", Çev: SOMER, Kenan, Sol Yayınları ,1992

FERNİC, E., **Art History and Its Methods**, Phaidon Press, London, 1991

GOMBRİCH, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004

GROSENICK, Uta, **"Women Artists**", Taschen, Köln, London, Los Angeles, Paris, Tokyo, 2005

GROSENİCK, Uta, RİEMSCHNEİDER, Burkhard, **Art Now,** Taschen, 2002

IŞIK, Emre, **Beden ve Toplum Kuramı** , Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998

KRAUSSE, Anna-Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005

LEWİNSOHN, Richard, **Cinsi Adetler Tarihi**, Çev. GÜROL, Ender, Varlık Yayınları, İstanbul, 1966

MARX, Karl- ENGELS, Friederich, **Komünist Manifesto**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003

MARX, Karl , ENGELS, Friedrich , LENIN, V.İ, **Kadın ve Marksizm**, Çev: Ufuk, Ö., Sorun Yayınları, İstanbul, 1996

MITCHELL, Juliet, **Woman's Estate**, New York, birinci baskı, 1971

SARUP, Madun, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Ark Bilim ve Sanat Yayınları Ankara, 1997

TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995

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

Makaleler:

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

DENİZ,A., "Ev Kölelerinin Kurtuluşu", **Ekim Gençliği Dergisi,** Mart-Nisan

ERGAS, Yasmine, "1970'lerde Feminizm", çev: ARIKAN, Özden, **Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı** Kredi Yayınları, İstanbul, 1996

KUMRAL,Çiçek, "Feminist Sanat Tarihinin Temelleri", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı: 54(Mayıs-Ağustos), İstanbul, 2002

SAĞLAM, Mümtaz "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi", **Sanat Dünyamız Dergisi** , Yapı Kredi Yayınları, sayı: 63

YAKIT, İsmail,"Batı Düşüncesi ve Mevlana'da Kadın", III. Uluslararası Mevlana Kongresi, 2004

Diğer:

AKMAN, Kubilay, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", **www.izinsiz gösteri.net**

……..,"Orlan'ın Suretleri**", www.izinsiz gösteri.net**

ANONİM,"Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı", **Cumhuriyet Dergi,** 28 Mayıs 2000

ANTMEN,Ahu, "Sanat Eleştirisi: Kadın Olmak", **Radikal Kültür-Sanat Gazetesi**, 30 Mart 2005

CHRONIQUE, La Tribune, 1868, C.F.

DERMEN, Şeyda Banu "Şiddet ve Şiddetin Kurbanı Kadınlar; Aile İçi Şiddet", **http://www.antropology-works.org**

ANONİM**, Encylopedia Britannica**, 1988, London, v.12,

K, Zeynep, "Nan Goldin'in Aynası", **Hürriyet Gazetesi,** 09 Aralık 2002, Perşembe

KAHRAMAN, Hasan Bülent "Kadınlığın Tehlikeli Halleri", **Radikal Kültür-Sanat Gazetesi,** 10 Mart 2005

KIRIKKANAT, Mine G. “Bir Feminizm Efsanesi”, **Milliyet Pazar Gazetesi**, 29 Mart 2001

KRYSTUFEK, Elke, “Les Voluptes /Arzulananlar” **sergi katalogu**, Borusan Kültür ve Sanat Galerisi, Şubat -2006

MADRA, Beral,“Sanatta İmge Olarak Kadın”, **Radikal Kültür-Sanat Gazetesi**, 19 Ocak 2006

MISIROĞLU, F. Mehlika, “Feminizmin Doğuşu”, **www.sebnemdergisi.com**

ÖKTÜLMÜŞ, Buket “Esin Kaynağı Pop Kültür”, **Radikal Kültür-Sanat Gazetesi**, 27 Eylül 1999

PARILTI,Abidin , “Kadın Denen Muamma”, **Radikal- Kitap Dergisi**, 27 Ocak 2006

REGO, Paula, “Every Picture Tells Her Story” ,**www. library.thinkquest.org**

SALTZ, Jerry “İmmense Miniatures”, **artnet.com**

SÖNMEZ, Ilgın “Dişiliğin Kitapları”, **Milliyet Kültür&Sanat Gazetesi,** 20 Ağustos 2002

ŞAFAK,Elif , “Gorilla Kızlar”, **Radikal Kültür-Sanat Gazetesi**, 08 Aralık 2002

ÜLKÜ, Reha “Fotoğrafta ‘Gender Cult’”, **www.fotografim.com**

VOGEL,1990;46-56, **www. vogel.com.tr**

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

www.artlex.com

www.bildmuseet.umu.se/pressinfo-cartierVarej-eng.html

www.borusansanat.com/turkısh/galeri/arzulananlar/galeri2.asp

www.skidmore.edu “Contemporary Female Artists”,

www.canansenol.com

www.fruitmarket.co.uk/archive1(LB).html

www.garildi.cumhuriyet.com.tr

www.ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=1985

www.fantasyarts.net “Kiki Smith”

www.fantasyarts.net “Niki de Saint Phalle”

www.poetikhars.com/glossary

www.sfmoma.org/msoma/artworks/images/LBourg_Net

www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nac/inacautkrys02.htm

www.lehmannmaupin.com/artists/adrianavarejao/index.html

www.3ayak.org/etiket/barbara-kruger

www.ykykultur.com.tr/cogito/44_45/kubilay_akman

www.kadınlar.com, “Judy Chicago”

ÖZGEÇMİŞ

F.Deniz KORKMAZ (Bursa, 1979)

2004 Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans programına başladı, halen tez aşamasındadır.

2003 Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde *"Lirik Soyut ve Geometrik Yüzey Parçalanmalarına Yönelik Deneysel Çalışmalar"* isimli tezini sunarak lisans eğitimini 'Fakülte Birincisi' olarak tamamladı.

1997 Bilecik Sağlık Meslek Lisesi'ni bitirdi.

Sergiler

2006 "Kadın ve Hoşgörü", Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM

2005 *"Fobiler"* Resim Sergisi, Fevziye Eyigör Atölyesi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM

Uludağ Üniversitesi 4. Kültür ve Sanat Yarışması, "*Renk ve Yaşam*", resim yarışması sergisi, Uludağ Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi, BURSA

2003 *"Euros"*, Resim Sergisi ,V. Dönem Mezunları Mezuniyet Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü mezuniyet sergisi, TCDD Sanat Galerisi ve Gar Salonu, ANKARA

Vitray Sergisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM

"Denemeler" Kişisel Resim Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Galerisi, ERZURUM

"Baskıresim Sergisi", Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM

2002 "Royal Talens, 1.Üniversiteli Öğrenciler Arası Resim Yarışması", Sergileri, BURSA, İSTANBUL, ANKARA, ESKİŞEHİR, İZMİR, ERZURUM TRABZON, SİVAS

"*2. Palandöken Kardan Heykel Yarışması"* Sergisi, Palandöken, ERZURUM

2001 *"Özgün Baskı Resim Sergisi"*, Erzurum Sanat Evi, ERZURUM



