T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

1970 SONRASI BATI SANATINDA KADININ TEMSİLİYETİ VE DEĞİŞEN BEDEN ALGISI

Hazırlayan

Selin Bintaş Çeliktaş

Danışman

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

İZMİR / 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “1970 Sonrası Batı Sanatında Kadının Temsiliyeti ve Değişen Beden Algısı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

…/…/…

Selin BİNTAŞ ÇELİKTAŞ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve…… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin……maddesine göre Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrencisi Selin Bintaş Çeliktaş'ın "1970 Sonrası Batı Sanatında Kadının Temsiliyeti ve Değişen Beden Algısı" konulu tezi incelenmiş ve aday …/…/… tarihinde, saat …….'da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

1970'lerde Avrupa ve Amerika'da yükselen kadın hareketiyle birlikte gelişen feminist sanatla birlikte kadın sanatçılar, Batı sanat tarihindeki tek tipleşmiş ve fetişleştirilip arzu nesnesi konumuna indirgenmiş kadın imgesine karşı bir duruş geliştirmiş ve kendi sanatsal pratiklerini oluşturmuşlardır. Feminist eleştiri bağlamında erkek egemen sanat tarihi kanonunda kadın sanatçılara yer verilmemesi, kadınların yalnızca seyirlik birer imge olarak çıplaklıklarıyla sanat alanında kendilerine yer bulabilmesi tepki çekmiş ve sorgulanmıştır. 1970 sonrası Batı sanatında feminist hareketin etkisiyle kadın sanatçılar, kadın bedeninin erkek bakış açısıyla, erkek izleyici için şekillendirilmesine tepki göstermiş ve kendi bedenlerini sanatlarının öznesi olarak kullanmışlardır. Kadın sanatçıların kendi bedenlerini kullanımı zaman zaman mevcut kadın göstergelerine eklemlenerek bu görsel kodları pekiştirmekle eleştirilmelerine neden olmuştur. Fakat genel olarak bakıldığında beden, özne, sanat tarihi söylemleri ve kadının temsiliyeti açısından önemli noktaları ortaya koymuşlar ve beden algısının değişmesinde etkili olmuşlardır.

Bu araştırmanın konusu kadın sanatçıların, bedeni nasıl sorunsallaştırdıklarını, kadın olarak kendi bedenlerini ele alış biçimlerini ve sanat pratiklerine kendi bedenlerini nasıl dahil ettiklerinin incelenmesi çerçevesinde gelişmiştir. Sanat tarihindeki estetize edilmiş kadın imgesine karşılık yeni bir kadın temsili oluşturulmasının incelenmesi hedeflenmiştir. Değişen beden algısının güncel sanata yansımaları ve günümüz sanatında bedeninin kullanım biçimleri incelenmiştir.

ABSTRACT

Along with the feminist art that developed in parallel with the rising women's movement in Europe and America in the 1970s, women artists created their own artistic practices and took a stance against the standardized, fetishized, objectified woman image in the history of western art. In the context of feminist criticism, it has been criticized and questioned that women artists are not included in the male-dominated canon of art history and women can only find a place for themselves in the field of art with their nudity. With the influence of the feminist movement in western art after 1970, female artists reacted to the shaping of the female body from a male perspective and used their own bodies as the subject of their art. The use of female artists' own bodies has occasionally been articulated with existing female indicators, causing them to be criticized for reinforcing these visual codes. But in general, they have revealed important points in terms of body, subject, art history discourses and representation of women, and they have been effective in changing body perception.

The subject of this research has developed within the framework of examining how women artists problematize the body, the way they deal with their own bodies as women, and how they include their own bodies in their art practices. It is aimed to examine the creation of a new female representation against the idealized female image in the history of art. The reflections of the changing body perception on contemporary art and the use of the body in today's art were examined.

ÖNSÖZ

“1970 Sonrası Batı Sanatında Kadının Temsiliyeti ve Değişen Beden Algısı” isimli çalışma, 1970 sonrasından günümüze kadar Batı sanatında toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadının temsili ve bedenin kullanım biçimleri inceler. 1970’lerde hız kazanan feminist sanat hareketine zemin hazırlayan kültürel ve politik ortamı inceler. Sanat tarihinde “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” tartışmaları üzerinden sanat tarihi kanonunun sorgulanmasına ve kadın sanatçıların eserlerine odaklanır. Feminist sanat hareketinin güncel sanat üzerindeki etkisinin incelenmesi çalışmanın odak noktasını oluşturur.

Bu çalışmanın geliştirilmesindeki destek ve yardımlarından dolayı tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU’na ve Dr. Öğr. Üyesi Murat ÖZDEMİR’e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreç boyunca her zaman yanımda olan sevgili eşim Ersan ÇELİKTAŞ’a sonsuz desteği için ve biricik kedimiz Azman’a her zaman yanımda olduğu için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ..... **ii**

TUTANAK ..... **iii**

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **v**

ÖNSÖZ ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

RESİM LİSTESİ ..... **ix**

GİRİŞ **1**

1.BÖLÜM

SANATTA KADININ TEMSİLİ VE

BATI SANATININ MERKEZİNDEKİ BEDEN

1.1. Kadının Temsiliyeti: Batı Sanatının Merkezindeki Beden 3

1.1.1.Erotik Hazzın Öznesi: Kadın ve Bedeni 9

1.1.2.Görsel Kültürün Feminist Eleştirisi 14

1.2. Göstergeler Üzerinden Kadının Temsiliyeti: Skopofili Kavramı ve Sanattaki Yansımaları 15

2.BÖLÜM

TEMSİL SORUNU VE

SANATTA FEMİNİST HAREKETİN TEMELLERİ

2.1. Sanatta Feminist Hareket 23

2.1.1. Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi: "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" 28

2.2. Başkaldırı Olarak Feminist Sanat..... 36

2.3. Kadının Temsiliyeti ve Beden İmgesinin Sorunsallaştırılması..... 46

2.4. Sanatsal Bir Malzeme Olarak Beden: Body Art, Performans, Happening 58

2.4.1. Feminizm Bağlamında Beden ve Yabancılaştırma 70

3.BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA FEMİNİST HAREKETİN ETKİLERİ VE

DEĞİŞEN BEDEN ALGISI

3.1. Güncel Sanatta Beden Temsilinin Dönüşümü 76

3.2. Güncel Sanatta Beden Algısı ve Kadın Sanatçıların Eserlerinde Kadının Temsili . 79

SONUÇ 90

KAYNAKÇA..... 92

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Tintoretto, "Susanna and the Elders" (Susanna ve Yaşlılar), 1555-1556, 146x194 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 4

Resim 2: Tiziano, "Urbino Venüsü", 1538, 119 x 165 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya..... 6

Resim 3: Edouard Manet, 1863, Olympia, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5 x 190 cm 7

Resim 4: Francisco Goya, 1800-1805, "Çıplak Maya", Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 190 cm 10

Resim 5: Francisco Goya, "Giyinik Maya",1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 188 cm..... 11

Resim 6: Courbert, "Uyku", 1866, 135 x 200 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 13

Resim 7: Alfred Hitchock, "Rear Window" (Arka Pencere), 1954..... 18

Resim 8: Eric Fischl, 1980, "Bathroom" (Banyo) 20

Resim 9: Eric Fischl, 1981, "Bad Boy" (Kötü Çocuk), Tuval Üzerin Yağlıboya, 128 x 244 cm..... 21

Resim 10: Artemisa Gentileschi, "Judith Holofornes'i Katlederken", 1612-1613, 158.8x 125.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 32

Resim 11: Artemisa Gentileschi, Susanna and The Elders , 1610, 170 x 119 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya33

Resim 12: Berthe Morisot, "Le Berceau" (Beşik), 1872 34

Resim 13: Mary Cassat, Çocuğun Banyosu, 1893, 103.3 x 66,1 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya..... 35

Resim 14: Judy Chicago, Yemek Daveti, Enstalasyon, 1974-79..... 37

Resim 15: Miriam Schapiro, Bağlantı, 1978, Tuval üzerine Akrilik ve Tekstil Malzemesi Kolaj 38

Resim 16: Robin Weltsch, Kitchen and Vicki Hoodgett Egss to Breasts, 1972, Enstalasyon..... 40

Resim 17: Faith Wilding, Rahim Odası, 1972, Enstalasyon..... 41

Resim 18: Faith Wilding, "Waiting" (Bekleyiş), Performans 42

Resim 19: Judy Chicago, Menstruation Bathroom, 1972, Enstalasyon..... 43

Resim 20: Sandy Orgel, Linen Closet,1972 44

Resim 21: Louis Bourgeis, Femme Maison, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1984..... 45

Resim 22: Hannah Wilke, Terrecota, Heykel, 1960 48

Resim 23: Hannah Wilke, "Portrait of the Artist with Her Mother" (Sanatçının Annesiyle Birlikte Portresi), 1978-81..... 49

Resim 24: Hannah Wilke, "S.O.S-Starification Object Series" (Yıldızlaşan Nesne Serisi), 1974-82..... 51

Resim 25: Cindy Sherman, 1977, İsimsiz Film Serisi..... 53

Resim 26: Cindy Sherman, 1977, İsimsiz Film Serisi 53

Resim 27: Nan Goldin, 1984, Ballad of Sexual Dependency (Cinsel Bağımlılık Baladı) 54

Resim 28: Gina Pane, "Azione Sentimentale" (Duygusal Eylem), 1974, 16 adet fotoğraf, 80 x 120cm .. 56

Resim 29: Guerilla Girls, 1989, Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum? 57

Resim 30: Jean Auguste Dominique Ingres, 1814, Büyük Odalık, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x162cm 58

Resim 31: Carolee Schneemann, Interior Scroll (Dahili Tomar), Performans, 1975 60

Resim 32: Shigeko Kubota: Vagina Painting, Performans, 1965 61

Resim 33: Yves Kliene, Performans 62

Resim 34: Yoko Ona, "Cut Piece" (Kesme Parçası), Performans, 1964 63

Resim 35: Yoko Ona, "The Fly" (Sinek), 1970 63

Resim 36: Orlan, "Estetik Ameliyat Gösterisi", Performans, 1993 65

Resim 37: Orlan, "Estetik Ameliyat Gösterisi", Performans, 1993 66

Resim 38: Marina Abromoviç, "Ritim 0", Performans, 1994 67

Resim 39: Marina Abromoviç, 1975, Art Must Be Beautiful Artist Must Be Beautiful, Performans 67

Resim 40: Valie Export, Genital Panic, Performans, 1969 69

Resim 41: Mary Kelly, "Post-Partum Document" (Doğum Sonrası Belge), 1975 71

Resim 42: Ana Mendieta, Silueta, Performans, 1973–77 73

Resim 43: Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151 x 219 cm 78

Resim 44: Kiki Smith, "Masal/Tale", 1992, 58,5 x 406 cm, Balmumu, Pigment, Kartonpiyer 80

Resim 45: Jenny Saville, 1993, Plan, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274 x 213,5 cm 81

Resim 46: Jenny Saville, Fulcrum, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997-99, 261.6 x 487,7 cm 82

Resim 47: Tracy Emin, "My Bed", 1999, Enstalasyon 83

Resim 48: Joan Semmel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974 84

Resim 49: Joan Semmel, "Oyundaki Gerilim", 2019, 96 x 288 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya 85

Resim 50: Marlene Dumas, Porno Blues, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1993 87

Resim 51: Frederique Lucien, "Anonyms", Kağıt Üzerine Karakalem, 14 Çizimden Oluşan Set 88

Resim 52: Kara Walker, Slaughter of the Innocents, Tuval Üzerine Kesilmiş Kağıt, Akrilik ve Grafit, 200,7 cm x 558,8 cm, 2017 89

GİRİŞ

1960'lı yıllarda politik alanda etkisini göstermeye başlayan feminist hareket, sanatsal alanda da etkili olmuş ve 1970'lerde zirveye ulaşmıştır. Sanat alanındaki erkek egemenliğinin bariz bir şekilde görülmesi ve galeri koleksiyonlarında, sergilerde kadın sanatçılara yer verilmemesi kadın sanatçıların tepkisini çekmiştir. Cinsiyet rolleri bağlamında kadının sadece bir model, ilham perisi ya da arzu nesnesi olarak sanatta kendisine yer bulabilmesi kadın sanatçılar ve eleştirmenler tarafından sorgulanmış ve bu durum feminist hareketle birlikte kadının temsiliyeti sorununu gündeme getirmiştir. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Linda Nochlin'in 1971 yılında yazdığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesiyle başlar.

Erkek merkezli bir toplumda, eril bakış açısıyla şekillenen idealize edilen, metalaşan, edilgin kadın imgesine ve kadın bedeninin kullanım biçimlerine tepki gösteren kadın sanatçılar bedenleriyle yeniden bağ kurmuşlardır. Bu sanatçılar bedenleri, cinsellikleri üzerindeki baskıya başkaldırarak sanatlarında bir ifade aracı olarak kullanmışlar ve her türlü eril tahakküm biçimini reddeden yeni bir sanat dili geliştirmeye çalışmışlardır. Kadın kimliğini yeniden tanımlamak zorunda kalan kadın sanatçılar erkek egemen sanat dünyasının görsel kodlarını yıkıma uğratma çabası içine girmişlerdir. Sanat ortamında o güne kadar çok değinilmeyen doğum, gebelik, annelik, anneliğin reddi, kadın cinselliği, toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlık deneyimi, kimlik gibi konulara değinerek, kadın bedeninin idealize edilmemiş, farklı bir temsilini sunmuşlardır. Böylece öteki konumundan kendi sanatının öznesi konumuna yerleşen kadın, hem sanat tarihinin görsel kodlarının yıkılmasında etkili olmuş, hem de sanatçı olarak görünürlük kazanmıştır.

1.BÖLÜM

SANATTA KADININ TEMSİLİ VE BATI SANATININ MERKEZİNDEKİ BEDEN

1.BÖLÜM

SANATTA KADININ TEMSİLİ VE BATI SANATININ MERKEZİNDEKİ BEDEN

1.1. Kadının Temsiliyeti: Batı Sanatının Merkezindeki Beden

Sanatın her döneminde, farklı sanat akımları dahilinde hemen her sanatçının ilgisini çekmiş olan beden, Batı sanatının merkezinde yer almış ve en önemli konularından biri haline gelmiştir. Çağlar boyunca sanatın merkezinde kendine yer bulmuş olan kadın bedeni dönemin akım, inanç, din ve politika gibi belirleyicilerinin etkisinde sürekli olarak değişime uğramış, dönemin güzellik ve moda anlayışı çerçevesinde idealize edilmiş ve beden sürekli olarak tahakküm altında tutulmuştur.

Avrupa sanat tarihine bakıldığında, kadın bedeninin çok büyük bir yer kapladığı görülmektedir. Kadın imgesi her zaman erkek bakış açısıyla, erkek sanatçılar tarafından, erkek izleyiciler için şekillendirilmiştir. "Bu resim geleneğinin bir türünde kadın sürekli yinelenip duran en önemli konudur. Bu tür çıplak kadın resmidir" (Berger, 2012: 47). Çıplak kadın resimlerinde kadınlar, seyirlik objeler olarak görülmüş ve birçok sanatçının tuvalinde kadın, yalnızca çıplaklığıyla varolabilmiştir. Kadın bedeni çoğu zaman, erkek izleyicinin cinsel güdülerini harekete geçirecek biçimde konumlandırılmıştır. Avrupa resim sanatına baktığımızda kadın imgesinin erkek beğenisine göre şekillendiği görülmektedir. Çoğunlukla yalnız, yanında bir erkek olamadan resmedilen kadın, farazi erkek izleyicisine bakar durumdadır. Dolayısıyla erkek etken, kadın ise edilgen durumdadır. Resimde çıplaklığın hakim kültür doğrultusunda, kadın bedeni üzerinden kurulması, erkeği cinselliğin öznesi kadını ise nesnesi konumuna getirmiştir.



Resim 1: Tintoretto, "Susanna and the Elders" (Susanna ve Yaşlılar), 1555-1556, 146x194 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

en.wikipedia.org/wiki/Susanna_and_the_Elders_(Tintoretto) Erişim:15.01.2023

Tek taraflı seyretme hakkının her zaman erkeklere ait olduğunu söylenebilir. "...Hiç kuşkusuz, sözüm ona imtiyazlı cins olmakla kazanılan bu hak, ilk bakışta salt haz objesine çevirdiği karşı tarafı zora koşar; seyretme hakkını peşinen tek eline alan, seyredileni dilediği gibi kullanma gücüne kavuşmuştur" (Ergüven, 2009: 87).

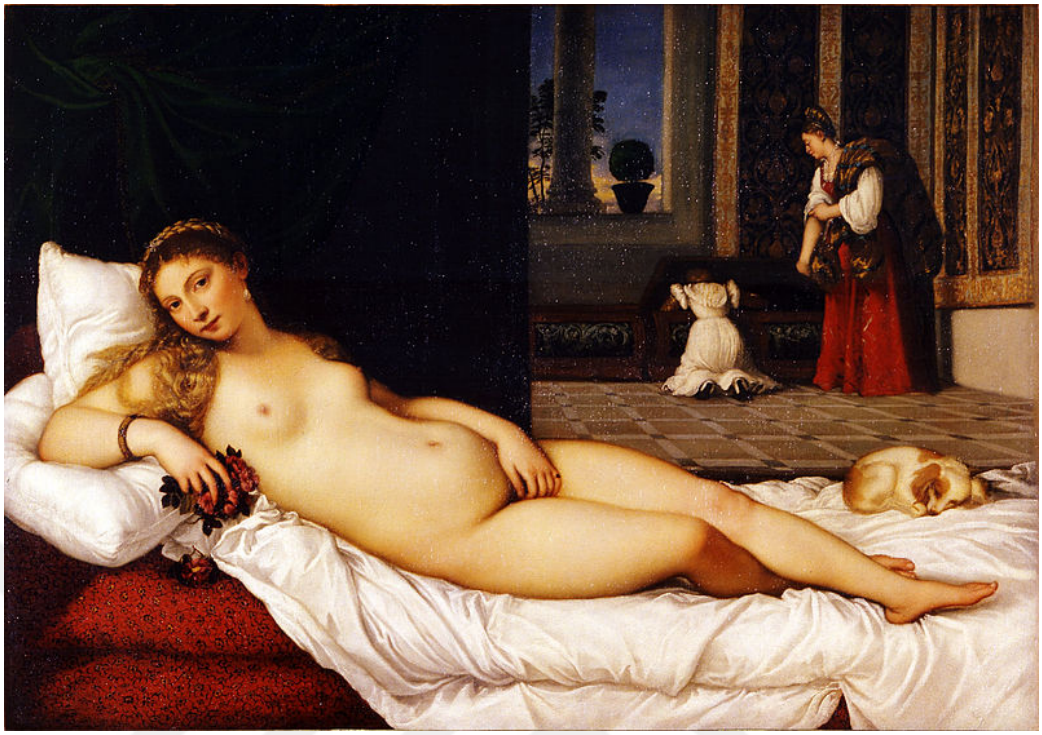
Kadın bedeni erkek cinselliğini uyarmak amacıyla resmedilmiş, kadının etkin bir cinsel kimliği olabileceği kabul edilmemiştir. Nesne konumuna indirgenen kadın bir süs ojesi, bir güzellik unsuru olarak görülmüştür. John Berger'in belirttiği gibi "Avrupa sanat geleneğinde ressamlar, seyirciler erkek, resmedilenlerse hemen her zaman kadınlar olmuştur" (Berger, 2012: 47).

Batı sanat tarihindeki önemli "nü"lere baktığımızda kadın bedeninin, dönemin moda anlayışı çerçevesinde idealize edilerek sunulduğu görülür. Dönemin belirleyicileri etkisinde sürekli değişen, estetik algısı ve güzellik anlayışı çerçevesinde şekillendirilen kadın bedeni sürekli olarak tahakküm altında tutulmuştur. Açılan, kapatılan, şişmanlatılan ya da zayıflatılan kadın bedeni, her zaman erkek izleyicisini memnun edecek biçimde konumlandırılmıştır. Erkek egemen sanat dünyasında, kadına biçilen roller de bu etki altında şekillenmiş, kadın bedeni ya kutsal anne ya da günahkar bir fahişe olarak kendisine yer bulabilmiştir. Kadına biçilen belirli roller doğrultusunda Batı sanatında çıplaklığıyla kendisine yer bulan kadın, ilham perisi olmaktan öteye gidememiştir.

"Antik pagan sanatında erkek bedeni yüceltilirken, Hristiyan sanatının büyük bölümünde kadın bedeni kötülenmiştir. Havva'nın günahı –Havva'nın kendisi değil- Batı resminde kadın nünün kaynağıdır" (Leppert, 2020: 92).

Batı sanat tarihine bakıldığında kadının çoğunlukla estetik bir obje, bir güzellik unsuru olarak çıplaklığıyla varolabildiği görülür. Genellikle tek başına resmedilen kadın bedeni, erkek izleyicisine hitaben, erkek izleyicisine bakar biçimde konumlandırılır. Erkek izleyicisinin cinsel hazzı için tuvalde kendisine yer bulan kadın imgesinin etkin bir cinsel kimliği olabileceği kabul edilmez. Kadın her zaman için edilgen konumdadır.

> "Berger sanattaki kadın nülerin her zaman olmasa da geleneksel olarak kıyafetli erkekler içerdiğini veya hiç erkek bulundurmadığını ama işin içinde tek bir erkek olduğunu, bunun da çerçeve dışında giyinik halde duran izleyici veya eser sahibi olduğunu belirterek güç farkının karakterinin altını bir kez daha çizmiştir" (Lepperd, 2020: 21).



Resim 2: Tiziano, “Urbino Venüsü”, 1538, 119 x 165 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Urbino Erişim 15.01.2023

“Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır” (Berger, 2012: 50). Tiziano’nun Urbino Venüsü yalnızca çıplaklık değil, modelin duruşu ve bedenin hareketi nedeniyle aynı zamanda, erotizm de içeren bir resimdir. Urbino Venüsü teşhirciliğinin yanında aynı zamanda gizemler de barındırır. Arka planda gördüğümüz hizmetçiler kıyafet arıyor gibi görünmesine karşın aslında dikkatimizi kadının çıplak bedenine yöneltmek amacıyla resmedilmiş gibi görünürler. Sergilendiği dönemde, Tiziano’nun bu resmi için müze dışında başka bir yerde gösterilemeyecek kadar erotik gibi yorumlar bile yapılmıştır. Urbino Venüsü Batı sanat tarihinin köşe taşlarından biri olarak kabul edilmektedir.

“Urbino Venüsü, erotik çıplak kadına klasik bakışın temel ilkelerini ortaya koymaktadır ve Manet’nin Olympia’sını tasarlarken bunun üzerine eğilmesi de tesadüf değildir” (Corbin, A., Courtine, J.-J. ve Vigarello, 2008: 349).



Resim 3: Edouard Manet, 1863, Olympia, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5 x 190 cm
tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_(tablo) Erişim 15.01.2023

Batı resim sanatının en ikonik resimlerinden biri olan Olympia'da Edouard Manet, özellikle Rönesansla birlikte idealize edilen bedenin dışına çıkarak çok daha gerçek bir imge yaratmış ve akademik beklentinin dışına çıkmıştır. Olympia kendi zamanının alışılagelmiş estetik normlarını yıkmıştır. Olympia'ın eleştirmenler tarafından uygunsuz bulunması ve kabul görmemesi, modelin beden imgesinin alışılmışın dışında kalışından kaynaklanır. "Model için çirkin, pis, tuhaf, işçi sınıfından, erkek gibi" (Antmen, 2014: 145) yakıştırmaları yapılmıştır.

Bedenin duruşu, cesurca ve doğrudan izleyicisine bakması alışılagelmişin dışında, o güne kadar görülmemiş cesur bir kadın imgesi yaratmıştır. Olympia, ideal kadın imgesini bir anlamda yıkıma uğratmıştır. Manet'nin ideal kadın imgesinin yerine oturtmuş olduğu kadınının, resimde bulunduğu yere bir anlamda başkaldırdığı görülür. Olympia nesneleşmeyi kabul etmez. Bakışlarıyla eril merkezli erotizm anlayışına karşı çıkar. İzleyicisine dolaysız, çekincesiz, cesur bakışıyla meydan okur. Olympia'nın bedeni erkek izleyicisine itaat etmez.

Batı sanat tarihinin en ikonik resimlerinden kabul edilen Eduard Manet'nin Olympia'sı yapıldığı döneme damga vurmuştur. Olympia'nın yapıldığı dönemde eleştirmenler ve sanat izleyicisi tarafından uygunsuz bulunması ve reddedilmesi büyük ölçüde beden imgesinin alışılmışın dışında olmasından kaynaklanır.

> "… Manet'nin burada en yetkin örneğini Tiziano'nun Urbino Venüsü'nde bularak alıntıladığı geleneksel poz ve geleneksel kompozisyon olmasa Olmypia'nın uyandırdığı tepkiyi uyandırması beklenemezdi. Ancak bu alıntı, gönderme, anımsatma –adını ne koyarsak koyalım- olduğunda Olympia artık bir nü değil, bir çıplak (üryan mı demeli?) olarak algılanır ve geleneği yerle bir eder" (Antmen, 2003: 14-15).

"Sanat tarihinin kodlarıyla oynayan, idealize edilmiş değil, sıradan bir çıplaktır Manet' nin Olympia'sı ve aldığı tepkiyle de tescillenen yeni bir sanatsal tavrın ifadesidir" (Antmen, 2003: 14-15).

Manet'nin resminde takıları ve aksesuarlarıyla yatakta uzanırken gördüğümüz kadın, soyunmuş olamasına rağmen tam manasıyla çıplak değildir. Model bu haliyle o zamana kadar rönesansta sıklıkla gördüğümüz dini ya da mitolojik bir figürden çok daha farklı bir yerde durur. Olympia bu haliyle masum bir çıplaktan çok uzaktadır. Olympia'nın devrim niteliğinde bir resim olması Monet'nin açıkça bir fahişeyi resmetmiş olmasıdır. Yüzyıllardan beri çıplaklık resim sanatının içinde kendine yer bulmuş olsa da bu ancak yüce bir amaca hizmet ediyorsa hoş karşılanıyordu. Dini ya da mitolojik konularda gördüğümüz çıplak kadın bedeni konu itibariyle kabul edilebilirdi. Çıplak kadın bedeni, dini ya da mitolojik bir konuyla maskelenip, ulvi bir amaca hizmet ediyormuş gibi sunulduğu sürece teşhir edilmesi herhangi bir sorun yaratmıyordu.

"Etkisiyle zamana nüfuz eden Olympia, bugün benimsenmiş temsil kavramlarına karşı – saldırının bir göstereni (signifier) işlevi görüyor gibidir" (Antmen, 2014: 144). Rönesansta idealize edilen beden imgesine karşılık bütün doğallığıyla karşımızda duran Olympia, hiçbir soyutlamaya tabii tutulmaksızın bütün gerçekliği ve çıplaklığıyla seyircisine adeta meydan okur. Modelin duruşu, doğrudan, izleyicisine bakışı ve

tamamen çıplak olmayışı o zamana kadar görülmemiş cesur bir kadın imgesi yaratmış ve alışılagelmiş ideal kadın imgesini bozmuştur. Monet'nin Olympia'sı o zamana kadar gördüğümüz bütün çıplaklardan farklı olarak alışılagelmiş estetik normları yerle bir etmiştir. "Olympia, Batı sanatının çok ünlü bir resmidir; aynı zamanda Batı sanatını tamamen değiştiren resimdir. Olympia, gelenekle bağını açıkça ortaya koyar ama moderndir" (Antmen, 2014: 160).

1.1.1. Erotik Hazzın Öznesi: Kadın ve Bedeni

"Batı sanatının açıktan veya örtük olarak erotik temalarla ne ölçüde hemhal olduğu düşünülünce, sanat yapıtlarının özellikle erotik yanı olan içermelerine akademisyenler ve eleştirmenlerce ne kadar az dikkat edildiğini görmek şaşırtıcıdır." (Nochlin, 2021: 137)

Sanatın her döneminde bedene birbirinden farklı anlamlar yüklemiş olan sanatçılar, kadın bedenini kimi zaman kutsal kimi zaman günahkar resmetmişlerdir. Ancak kadın bedeni, çoğu zaman arzu nesnesi haline getirilmiş, erotik temalarla resmedilmiş ve izlenen, gözetlenen olarak konumlandırılmıştır.

> "...bedeni konu alan sanatsal ve toplumsal pratiklerin özünde, modadan ya da zevkten kaynaklanan farklılıkların ötesinde, uzun vadeli, sabit modeller ortaya çıkmıştır. Tasvirin erotize olma süreci, 16. yüzyıla ait bir keşifte açıkça izlenebilir; 19. yüzyıla dek Avrupa'nın erotik imgeleminin ana motiflerinden biri olarak kalacaktır: uzanmış, yalnız, her türlü öyküsel anlatımın dışına çekilmiş, sadece bakılmak üzere yaratılmış çıplak kadın bedeni" (Corbin, A., Courtine, J.-J. ve Vigarello, 2008: 348).

Çıplaklık ve nü aslında birbirinden farklı kavramlardır. Çıplaklık insanın doğal halidir ve herhangi bir nesneleşmeye tabii tutulmaksızın bedenin kıyafetsiz olması durumudur.

> “Çıplaklık insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir, insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü’lükse seyredilmek üzere ortaya konmuştur” (Berger, 2012: 54).



Resim 4: Francisco Goya, 1800-1805, “Çıplak Maya”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 190 cm

en.wikipedia.org/wiki/La_maja_vestida Erişim 15.01.2023

> “Resimde çıplaklığı mı (nü, nude) kullanacağız yoksa soyunuğu mu (naked)? Bu ikisi arasında nasıl bir fark var? Bir nesil önce Sir Kenneth Clark, sanatta çıplaklık ve soyunukluk hakkındaki anıtsal çalışmasında, bunlar arasındaki farklılığı tanımlıyordu. Soyunukluk, diyordu Clark, elbisesiz olma durumunun adıdır; çıplaklık ise, birincisinden farklı olarak, bir sanatsal temsil kategorisidir” (Leppert, 2017: 309).

Clark’ın dediğine göre “çıplaklık kıyafetsiz olma halini tanımlarken, nü bir sanatsal sunum kategorisidir. Çıplaklığın, birçok insanın kıyafetten mahrum olmaktan dolayı hissettiği ‘bir tür utanç uyandırdığını’ söylerken nü için şunu iddia eder: nü, eğitimli

kullanımda rahatsızlık verici bir tonda değildir… yeniden biçimlendirilmiş bir vücuttur bu" (Leppert, 2020: 19).

Bedenin erotik olarak algılanması için çıplaklık her zaman gerekli bir unsur değildir. Doğal olarak çıplak bedene karşılık kıyafet ve aksesuarlarla çok daha erotik bir algı yaratılabilir. Modelin duruşu, bakışı, yarı çıplak ya da giyinik olmasıyla, tamamen çıplak olan doğal bedenden çok daha erotik bir etki yaratmak mümkün olabilir.

Batı sanatının en çok bilinen uzanan çıplaklarından biri olan Çıplak Maya'nın bir de giyinik versiyonu vardır. "İspanya'da 18. yüzyılın sonunda – Goya'nın Çıplak Maya'yı yaptığı sırada – çıplak kadın resmi yapmak yasaktı. Çıplak Maya, kendi döneminde üretilen çıplaklardan çok daha 'çıplak' bir imgeydi üstelik; klasik bir Venüs'ten çok, sıradan bir kadını andırıyor, böylece geleneğin sınırlarını aşındırıyordu" (Antmen, 2014: 21).



Resim 5: Francisco Goya, "Giyinik Maya", 1805,95 x 188 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,

en.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda Erişim 15.01.2023

Kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve erotik çağrışımlar yapacak şekilde görselleştirilmesi için çıplaklık her zaman gerekli değildir. Goya'nın "Çıplak Maya" ve "Giyinik Maya" isimli iki resminde bu açıkça görülebilir. İkinci resimde model çıplak olmamasına rağmen bedenin duruşu, bakışı ve yarattığı genel atmosferle ilk resimdeki

erotik etkiyi yaratır. Hatta Giyinik Maya'nın ilk resmi gizleyebilmek amacıyla yapıldığı düşünülür.

Çoğunlukla erkek sanatçılar tarafından farazi erkek izleyicisine hitaben şekillendirilen kadın imgesi, bedenin duruşu, bakışı ve genel atmosferiyle giyinik ya da çıplak fark etmeksizin bilinçli olarak erkek cinselliğini uyaracak biçimde seyirlik birer obje olarak konumlandırılır. İdealize edilir ve nesneleşir.

"Erotizme dair belirli kabuller öylesine derinden kökleşmiştir ki haklarında düşünmeye kalkışmak bile güçtür: Sözgelimi "erotik sanat" teriminin kendisinin özellikle "erkekler-için-erotik" anlamını ima edecek şekilde kavranması bunlardan biridir" (Nochlin, 2021: 137).

Batı sanat tarihine bakıldığında kadın imajı barındırmayan bir erotik sanata rastlamak pek de mümkün değildir. Erotik imgelem erkek arzuları ve gereksinimleri doğrultusunda yaratılmıştır. Homoseksüeller için yaratılmış sınırlı sanat kategorisinde bile dikkate alınanlar erkek homoseksüeller olmuştur. Lezbiyen temalar içeren sanat eserleri için ise durum daha farklıdır. Lezbiyen temalar içeren sanat eserleri erkek sanatçılar tarafından, yine erkek izleyicilere hitaben üretilmiştir. "Berger resimdeki nü'nün aslında resimdeki nü kadın olduğunu savlıyor. Berger, ayrıca kadının çıplaklığının bizzat kendi duygularının ifadesi olmadığını, bunun yerine '(sanat eserinin) sahibin(in) duygu ya da taleplerine teslimiyetinin göstergesi olduğunu' söylüyor" (Leppert, 2017: 311). Clark nü'yü estetik ve güzellik çerçevesinde tanımlarken, Berger ondan farklı olarak siyaset bağlamında tanımlamıştır.



Resim 6: Courbert, "Uyku", 1866, 135 x 200 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

fr.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil_(Courbet)#/media/Fichier:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_(1866),_Paris,_Petit_Palais.jpg Erişim: 09.01.2023

"Erotik nesne ister göğüs ister kalçalar ya da ayakkabılar veya korseler, bir duruş veya görünüm tipi olsun, cinsel hazzın veya kışkırtmanın imgelemi erkekler tarafından kadınlar hakkında ve gene erkeklerin beğenisi için yaratılmıştır" (Nochlin, 2021: 138). Erkek, erotik temaların öznesi olarak kabul edilir ve erotik ürünlerin alıcısı, tek müşterisidir. Dolayısıyla kadın imgesi, erkeğin yani alıcının istekleri doğrultusunda şekillendirilir. Kadınların arzuları ve gereksinimleri dikkate alınmadığı, dahası görmezden gelindiği için erkekler tüm erotik temaların öznesi olarak konumlandırılırlar. 19. yüzyılda kadınların etkin bir cinselliği olabileceği fikri kabul görmediği için kadınların fantezilerini ve erotik gereksinimlerini yansıtan bir sanat eserine de rastlamak mümkün değildir. Erotik temsilin görsel kodları erkekler ve onların fantezileri üzerinden şekillenmiştir.

Nü sanatının cinsiyet farklılıkları bağlamında sosyokültürel anlamda sorgulanması, "1970'li yıllarda feminist sanat tarihi alanında görülen hareketlenmeyle birlikte ırk ve tasvir üzerine çalışmalar ve daha sonra da 1980'lerde gay ve lezbiyen

sanat tarihi alanlarının ortaya çıkışıyla ele alınan bir konu haline gelmiştir" (Lepperd, 2020: 23). "Bu sorun, kadın olarak toplumdaki deneyimleri ve akademi dünyasındaki– tarihsel olarak kadınlara empatiyle bakılan bir yer olmamıştır- deneyimleri aracılığıyla yeni bir söylem oluşturmaya başlamış olan sanat tarihçisi kadınların çoğalmasından sonra ortaya çıkmıştır daha çok" (Lepperd, 2017:131).

1.1.2. Görsel Kültürün Feminist Eleştirisi

Yalnızca rönesansta görmeye alıştığımız resimler değil, günlük hayatın her alanı kadın imgeleriyle dolup taşmaktadır. Günümüzde reklamlar, televizyon, sinema, gazete ve dergilerde kadın imgesine sıklıkla rastlanır. Hakim kültür doğrultusunda eril bakış açısıyla şekillendirilmiş kadın imgesi, rönesanstakiyle benzer bir ideolojiye sahiptir. Erkek izleyiciye hitaben, erkek fantezisi yansıtılarak şekillendirilen kadın bedeni, rönesansta sıklıkla gördüğümüz çıplak kadın bedeniyle aynı amaca hizmet eder. Erkek cinselliğini uyarmak amacıyla, erotik etki yaratacak biçimde konumlandırılan kadının, gerçek bir cinsel kimliği olabileceği kabul edilmez. Gerçek dışı bir imgeyle şekillendirilen kadın, metalaşıp gerçekliğini yitirmektedir. Günlük yaşamda, görsel kültürde teşhir edilmeye devam edilen kadın bedeni, sürekli olarak sömürülmeye devam etmektedir.

Uzun yıllardır özellikle ana akım sinema ve medyada "ideal kadın bedeni" olarak sunulan gerçek dışı kadın imgesi bir taraftan sömürülmeye devam ederken, diğer taraftan da bu durum kadınlar üzerinde psikolojik bir baskı yaratmaktadır. Özellikle erkek egemen medya tarafından empoze edilen asla yaşlanmayan, kilo almayan, kusursuz bir cilde sahip, her zaman bakımlı kadın imgesi üzerinden, kadın bedeni baskı altında tutulur. Popüler kültürde neredeyse plastikleşen bir yapaylıkla sunulan kadın bedeni, sanki gerçeklikten uzaklaştıkça daha çok arzu nesnesine dönüşür. Arzu nesnesi konumuna indirgenen ve kendi bedenine yabancılaşan kadın ötekileştirilir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli nokta ise kadın bedenin kim tarafından ve kime hitaben teşhir edildiğidir. Eril güce hitaben şekillendirilen ve eril güce hitaben teşhir edilen kadın imgesi heteroseksüel erkeğe yöneliktir. Dolayısıyla homoseksüellik görmezden gelinir. Ana akım sinema, reklamlar ve televizyonda sıklıkla gördüğümüz bu durum hegemonik erkeklik kavramı üzerinden de açıklanabilir.

1.2. Göstergeler Üzerinden Kadının Temsiliyeti: Skopofili Kavramı ve Sanattaki Yansımaları

Erkek egemen toplum yapısında, seyretme hakkı tamamıyla erkeğe verilmiş ve bakmaktan alınan zevk, erkek ve kadın arasında bölünmüştür. Seyretme hakkına sahip erkek etkin konumdayken kadın her zaman edilgin bir konumdadır. Kadınlar bakışın etkin denetleyicisi olarak konumlandırılan erkek izleyicinin bakışına sunulmak ve erkeğe zevk vermek için teşhir edilir. Kadınları kendi menfaati doğrultusunda şekillendiren eril iktidar, buna uygun görsel kodlar ve temsil biçimleri geliştirmiştir. Modern toplumda eril iktidarın, erkek bakış açısıyla şekillendirdiği kadınlığa dair genel kodlar bulunur. "Kadın istismarı tarihsel bağlamda ve çağdaş toplumlarda doğumdan itibaren, diye iddia eder Nochlin, bu toplumsallaşma süreci boyunca cereyan eder. Bu 'simgeler, göstergeler ve işaretler' içerisinde meydana gelmiş bir toplumsallaşmadır" (Foster, 2013: 116). Toplumsal cinsiyet kodları simgeler, göstergeler ve işaretler yoluyla içselleştirilir.

> "Feminist kuram her şeyin ötesinde, cinselliğin bir görsel süreç olduğu konusunda kesin yargılar geliştirdi. Oradan hareket ederek de Laura Mulvey, yayınladığı bir makalesinde sinemanın masum ve nötr bir süreç olmadığını işaret etti. Mulvey makalesinde, sinemada ne yapılırsa yapılsın izleme eyleminin erkek bakış açısı'yla oluşturulduğunu söylemişti. Buna göre de bakışa sunulan nesne kadın bedeni, kadın imgesiydi. Sinema bir genel kültür yaratıp, kadını, arzu nesnesi haline getiriyor" (Kahraman, 2005:51).

Sinema sanatının toplumsal cinsiyet ve kadın temsillerini ilkel stereotipler üzerinden kurması feminist eleştirmenlerin tepkisini çekmiştir. “Hollywood’un erotizmi sadizmle eşleştiren dikizci yapılara yaptığı yatırımı açığa çıkaran ilk eleştirmen Laura Mulvey’dir” (Öğüt, 2009: 204). Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) başlıklı kült makalesinde erkek egemen bakış açısının hakimiyetini vurgular.

Erkek izleyiciye zevk vermek amacıyla teşhir edilen ve nesneleştirilen kadın figürü, aynı zamanda iğdiş edilme kompleksini simgelediği için erkek izleyici için tehdit unsurudur. Mulvey’in 1973 tarihli “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” başlıklı makalesinde belirttiği gibi, belirleyici olan erkek bakışı, kadın figürüne yansıtılır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Mulvey’e göre “bakılan olan” kadın skopofilik güdüyü kışkırtacak biçimde konumlandırılır, erkek iğdiş edilmiş kadın imgesine bağımlıdır. Fallusu simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksikliktir, kadın fallusun simgelediği bu eksiklikle tanımlanır.

Skopofili: bakmadaki haz. Skopofili, Freud’un izlendiğini belli etmeden başkalarını izlemekten cinsel bir haz duyma, zevk alma durumunu açıklamak için kullandığı terimdir. Bu duruma örnek verdiği olgular çocukların röntgenci eylemleri, insanların mahrem ve yasaklanmış olanı görme arzularıdır. “Freud, Cinsellik Üzerine’ de skopofiliyi erojen bölgelerden bağımsız dürtüler olarak var olan, cinsel içgüdülerin tamamlayıcı bir unsuru olarak ayrıca ele alır” (Mulvey, 2014: 281). Sigmund Freud'un diğer insanları nesne olarak algılamak, onları kontrol edici ve meraklı bir bakışa maruz bırakmak ile ilişkilendirdiği skopofili, doğuştan gelen bakma zevkidir. Skopofili çoğunlukla fetişist, doğası gereği neredeyse cinsel bir eylem olarak tanımlanır.

Skopofili, başka bir insanı izleme aracılığıyla bir cinsel tahrik ojesi olarak kullanmaktan alınan hazdan kaynaklanır. Başka bir insana erotik bir nesne olarak bakmaktan alınan zevk skopofilik güdüdür.

“Mulvey, skopofili (bakma hazzı) terimini kullanarak, sinema izlerken ki koşulların, filmin anlatımsal gelenekleriyle birlikte “vayör ayrım yanılsamasını” arttırdığını öne sürmüştür. Sinema izleme olayı, karanlık bir sinema salonunda mahrem

bir eylem olarak tezahür eder (mahrem bir dünyaya, röntgenci Tom gibi bir bakıştır), dikkatler insan formuna odaklanmıştır, izleyici bu form üzerinden kendi arzularını yansıtabilir" (Lepperd, 2020: 21-22).

"Scopophilia denen baştan çıkan haz bir erkek hazzıdır ve iki alanda yöneltilebilir. İlki scopophilic hazzın cinsel cazibe ile ilişkili olduğu röntgencilik (voyeurism), ikincisi ise narsistik özdeşleme ile ilişkili olan scopophilic hazdır" (Öğüt, 2009: 204)

Kadınlar aynı anda hem bakılan hem teşhir edilen figürlerdir ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanırlar. "Cinsel nesne olarak gösterilen kadın erotik gösterinin ana temasıdır" (Mulvey, 2014: 286). Erkek izleyiciye hitaben teşhir edilen kadın, izleyici için erotik nesne olarak işlev görür. "Mulvey'e göre 'egemen sinema anlayışı 'erotik olanı baskın ataerkil düzenin diline' kodlar ve onu üreten toplumun ruhsal saplantılarını yansıtır" (Harris, 2008: 150).

Sinema da tıpkı resim sanatında olduğu gibi seyirci algısını yarattığı görsel dünya üzerinden yönlendirir. Dolayısıyla bakışın etkisi büyüktür ve izleyiciyi yönlendirecek güce sahiptir. Yaratılan görsel dünya seyircinin bakışını ve algısını ve kontrol eder. Sinema, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kimliği ve beden algısı açısından büyük bir etkiye sahiptir. Klasik anlatı sinemasında kadının varlığı vazgeçilmez bir unsurdur. "Normal bir anlatı filminde kadının varlığı vazgeçilmez bir gösteri öğesidir; ama onun görsel varlığı öykü zincirinin gelişimini engelleyici yönde işlev görür; olayların akışını erotik temaşa anlarında dondurur" (Mulvey, 2021: 286).

Görüntüsü sunulan kadın ve ortaya koyduğu karakter erkek izleyicinin algısını yönlendirecek biçimde şekillendirilir. Filmde kadın karakter, erkek izleyicinin bakma isteğini kışkırtacak biçimde konumlandırılır ve erkek fantezisi üzerinden üretilir. Belki de en çok sinema salonu gibi karanlık bir yerde fantezi dünyasıyla gerçek dünya arasındaki sınır yok olur. "Geleneksel olarak, filmde görüntüsü sunulan kadın iki düzeyde fonksiyon göstermiştir: perdedeki hikayede yer alan karakterler için erotik obje olarak ve salondaki izleyici için erotik obje olarak; bu esnada perdenin iki tarafındaki bakışlar arasında tansiyon yer değiştirmektedir" (Lepperd, 2020: 22). Perde de ki kadını

gözetleme hakkına sahip olduğuna inanan, dahası bu hakkın sadece kendisine ait olduğu yanılgısına kapılan erkek izleyiciye hitaben teşhir edilen kadının, görsel fonksiyonu erotik obje olarak işlev görür. Burada kadın bir imgedir, erkek o imgeye yönlendirilen bakışın sahibidir. Erkek özneyken kadın nesne konumuna indirgenir. "Etkin-edilgin şeklindeki heteroseksüel iş bölümü benzer şekilde anlatının yapısını denetler. Hakim ideolojinin ilkeleri ve onu destekleyen fiziksel yapılar uyarınca erkek figürü cinsel nesneleşmenin yükünü taşıyamaz. Erkek kendi cinsinden bir teşhirciye bakmak istemez" (Mulvey, 2021: 287).

Röntgencilik ve skopofilik erotizme özellikle Alfred Hitchock filmlerinde sıklıkla rastlanır. Skopofili kavramı Hitchock'un birçok filminin temelini oluşturur. Hitchcock filmlerinde seyirci birebir erkek kahramanın gözünden, erkek kahramanın gördüğünü görür. "Ne var ki, skopofilik erotizm aracılığıyla bir imgeden büyülenme filmin konusunu oluşturabilirse de izleyicinin deneyimlediği çelişki ve gerilimleri canlandırmak kahramana düşer….Arka Pencere'de bakış, olaylar zincirinin merkezindedir; röntgencilik fetişist büyülenme arasında gidip gelir" (Mulvey, 2014: 292).



Resim 7: Alfred Hitchock, "Rear Window" (Arka Pencere), 1954

https://cinemaclassico.com/filmes/janela-indiscreta-1954-hitchcock/ Erişim: 09.01.2023

Arka Pencere’de Jeffries izleyiciyi temsil eder ve seyirci birebir Jeffries’in gördüğünü görür. Karşı daire ise perdenin karşılığıdır. Hitchock sinemada ya da sinema dışında röntgenciliğe duyduğu ilgiyi hiçbir zaman saklamaz. “Başka bir insanı sadistçe kendi iradesine boyun eğdirme ya da röntgenci bakışın hedefi kılma gücü, her iki durumun nesnesi olan kadın üzerinde kullanılır” (Mulvey, 214: 292).

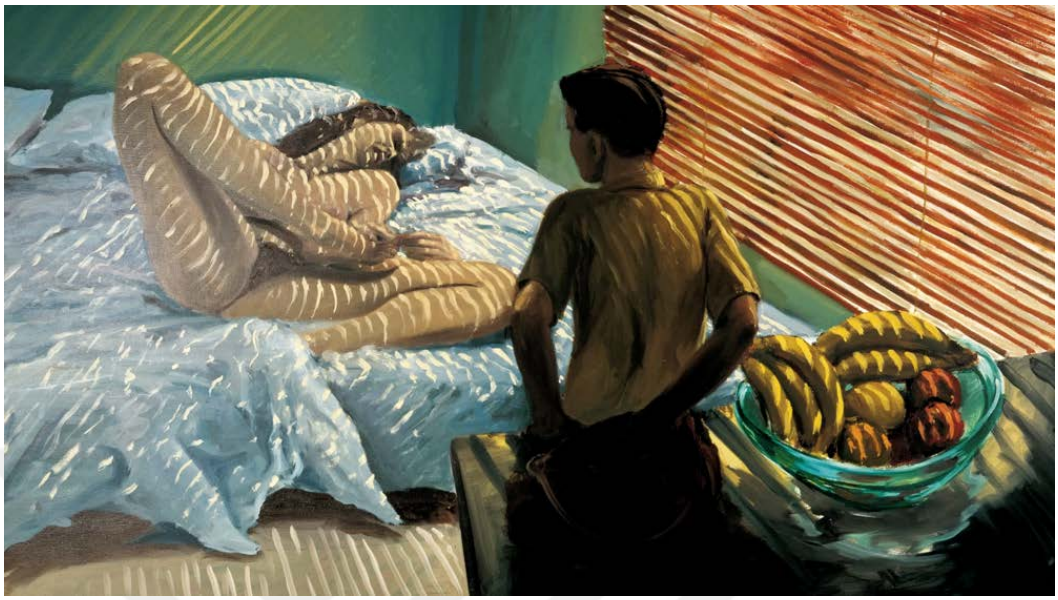
Mulvey'e göre, "belirleyici erkek bakışı, fantezisini buna göre şekillendirilen kadın figürüne yansıtır". Lisa'nın fiziksel olarak sunumu, Mulvey'in "bakılacak-olmak" kavramı aracılığıyla yönlendirilir; bu, Lisa'nın Jeffreys'in ondan etkilenmesini sağlama arzusunun, Lisa'nın yalnızca geleneksel, teşhirci rolü aracılığıyla başarıya ulaşacağı fikrini temsil ettiği anlamına gelir. Kendi arzu ve beklentilerini sevgilisine empoze eden bir adam ve onun cinsel ilgisini ve sevgisini kazanmak için kendisini bu fanteziye uyduran bir kadın. Filmin sonunda Lisa, Jeffreys'in kendisiyle ilgili arzu ettiği vizyonuna uyarak geleneksel 'bakılacak-olma' ana motifini yerine getirir (Shirali, 2020).

Özellikle Hollywood ana akım sinemada (Alfred Hitchcock – Rear Window) çokça yer bulan skopofiliye, resim sanatında da sıkça rastlanır.



Resim 8: Eric Fischl, 1980, “Bathroom” (Banyo)

http://www.all-art.org/art_20th_century/fischl2.html Erişim: 15.01.2023



Resim 9: Eric Fischl, 1981, ”Bad Boy” (Kötü Çocuk), Tuval Üzerine Yağlıboya, 128 x 244 cm

narrativepainting.net/eric-fischl-bad-boy-1981/ Erişim:09.01.2023

Resimde, yetişkin bir kadının yatakta uzandığını ve onu izleyen çocuğun da arkasındaki şifonyerin üzerinde duran, kadına ait çantayı karıştırdığını görüyoruz. Resim izleyicide rahatsız edici bir duygu uyandırır ve bu sahne de yanlış olan bir şeyler olduğunu düşündürür.

Belirleyici olan erkek figürüne göre inşa edilen kadın imgesi erkek izleyiciyi uyaracak biçimde konumlandırılır. Erkek fantezisi kadın figürüne yansıtılır ve kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadın, bilinçli olarak skopofilik güdüyü kışkırtacak biçimde konumlandırılır. Erkek izleyiciye hitaben teşhir edilen kadın, izleyici için erotik nesne olarak işlev görür.

2.BÖLÜM

TEMSİL SORUNU VE

SANATTA FEMİNİST HAREKETİN TEMELLERİ

2.BÖLÜM

TEMSİL SORUNU VE

SANATTA FEMİNİST HAREKETİN TEMELLERİ

2.1. Sanatta Feminist Hareket

Feminizm**,** Latince kadın anlamına gelen "femine" kelimesinden türemiştir. 18. yüzyılda Fransa'da kadın yazarlar ve düşünürler tarafından ortaya atılmış ve daha sonra tüm ABD ve Avrupa'da etkili olmuştur. Kadının toplumsal ve siyasal haklar bakımından erkekle eşit haklara sahip olması gerektiğini ve erkek egemen toplumda kadın cinsiyetine karşı uygulanan baskıya karşılık, kadınların birlikte mücadelesini savunan bir akımdır. Toplumsal yapı içerisindeki cinsiyet eşitsizliğine ve kadınların ötekileştirilmesine tepki olarak doğmuştur.

Avrupa'da 1960'lı yıllarda etkileri görülmeye başlayan kadın hareketini en çok etkileyen isim Fransız yazar Simone de Beauvoir olmuştur. 1964 yılında yazdığı "İkinci Cinsiyet" kitabında cinsiyetin inşa edilmiş bir kavram olduğuna vurgu yapan Beauvoir, kitabında kadın olma durumunu biyolojik, psikolojik, felsefi ve toplumsal açılardan sorgular. "İkinci Cinsiyet'i devrimci bir kitap kılan şey 'özel bir kadınlık durumu' olduğunu olumlamasıdır. Bu durum "ikinci cinsiyet olma" durumudur" (Direk, 2009: 12). Beauvoir, kadının başka olma, öteki olma durumundan bahsederken ikinci cinsiyet kavramını kullanır. "Kadınlık ikinci cins olma durumudur. Bu durumda sadece bilen özneler olarak değil bedenimizle bulunuruz." (Direk, 2021: 15). Buradan anlaşılan, birçok toplumda anaerkil dönemden ataerkil döneme geçişle birlikte etkinliğini ve gücünü kaybeden kadının, erkeğin ötekisi olarak kabul edilmesi ve öteki yani ikinci cins olarak varlığını sürdürmesidir. "Kadın başka olarak temsil edilerek içkinliğe mahkûm olur, varlığının aşkınlık boyutunu gerçekleştirmekten mahrum bırakılır" (Direk, 2021: 16).

Duncan “20. Yüzyıl Başlarındaki Öncü resimde Erkeklik ve Tahakküm” başlıklı makalesinde dönemin öncü sanatçılarının eserlerinde kullanılan şekliyle kadın nü’leri ele alır. Duncan genellikle yüzleri betimlenmeden resmedilmiş kadın nü’lerin “güçsüz imgelerinin ve ‘edilgin, hazır beden’lerinin sanatçının cinsel gücünün kanıtı olduğu sonucuna varır. Bu kadınlar “öteki” olarak, ayrı bir ırk olarak, ‘uygar ve insanca olan ne varsa tümüyle karşıtlık içinde’ temsil edilir” (Gouma-Peterson ve Methews, 2004: 48).

Simone de Beauvoir’e göre toplumsal cinsiyet, erkek egemen kültür tarafından inşa edilmiştir. Yerleşik düzene geçişle beraber çok tanrıcılığın yıkılması ve anaerkillikten ataerkilliğe geçişle, iktidar ilişkileri bağlamında kadının değişen kimliği eril kültür doğrultusunda şekillenmiş ve kadın kendi kimliğine yabancılaşmıştır. Beavuvoir’a göre eril kültür tarafından inşa edilmiş olan toplumsal cinsiyet, kadınların kendilerine yabancılaşmasına neden olur. “Yasaları yapanlar erkeklerdir. Kadına bağımlı bir konum atfetmeleri doğaldır, ama çocuklara ve davarlara gösterdikleri teveccühü göstermelerini bekleyebilirdik. Kadının ezilmesini örgütleyen yasa koyucular ondan korkmaktadırlar. Kadına atfedilmiş çift anlamlı erdemlerin sadece olumsuz yanları korunur” (Beauvoir, 2021: 108). “Başka olarak ortaya çıkan kadın aynı anda varlığın doygunluğu olarak görünür ve erkeğin kendi de hissettiği varoluşun hiçliğinin karşıtı olur; öznenin gözünde nesne olarak konumlanan Başka, kendinde olarak, dolayısıyla varlık olarak ortaya koyulmuş olur. Varolanın yüreğinde taşıdığı eksiklik, kadında olumlu bir biçimde cisimleşir ve erkek-kadın aracılığıyla kendine kavuşmaya çalışarak kendini gerçekleştirmeyi umar” (Beauvoir, 2021: 178).

Feminist kuramcı Luce Irigaray, kadının eril toplumdaki durumunu açıklamak için “taklit” ve “benzeme” kavramlarını kullanır. Yunanca bir kelime olan mimesis terimi taklit/öykünme anlamına gelir ve doğanın taklit edilmesi anlamında kullanılır. “Kadınlar kendilerini korumak için, ataerkil düzenin görünürdeki doğallığını taklit etmek, asli farklılıklarını gizlemek zorundadırlar. Ancak bunun sonucunda, ‘cinsel açıdan farklı olan öteki’ konumları da kaçınılmaz biçimde kayıplara karışır veya görünmez olur” (Postl, 2009: 143). Cinsiyet inşa edilmiş bir kavram olduğuna göre, kadınların yaşadığı sorunların biyolojileri kaynaklı olduğunu söylemek doğru değildir, aksine erkek egemen kültürde kısıtlanması ve ötekileştirilerek dışlanması kaynaklıdır.

“Radikal feministler pornografik (Griffin) ve mütecaviz (Daly) olarak adlandırdıkları yıkıcı erkek tutumunun erkeklerin kadınlara yaklaşımında köklendiğini ileri sürdüler. Simon De Beauvoir ve diğer Fransız feministler, erkeklerin kadın olanı reddi ile Ötekilik olgusunu özdeşleştirdiler” (Donovan, 2021: 320).

“Sanatta feminist hareket 1960’lı yılların sonlarında, birkaç yıl öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlar” (Peterson-Mathews, 2014: 19). Yeni bir sanat pratiği olan feminist sanatın odak noktası, eril toplumun kadına yönelik tavrının sorgulanması ve kadınlık deneyiminin benzersizliği ve öneminin vurgulanmasıdır. Feminist sanatçılar, cinsiyet rolleri bağlamında kadının hem toplumsal düzen içindeki yerini hem de sanat alanındaki temsil ediliş biçimlerini eleştirmişlerdir. Kadın vücudunun güzellik unsuru olarak sergilenmesi ama sanat alanında sanatçı olarak ötekileştirilmesine tepki göstermişlerdir. “1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır” (Antmen, 2008: 239). Erkek egemen sanat dünyasının yarattığı kadın stereotiplerine karşı çıkan feminist sanatçılar, erkek bakışının şekillendirdiği tek tipleşen, gerçek dışı kadın imgesine tepki göstermişlerdir.

1960’lı yıllarda Amerika’da kadın sanatçılar, sanat tarihçileri ve eleştirmenlerden oluşan bir grup, kadınların sanat alanında dışlanmasına, hatta çoğu zaman tamamen görmezden gelinmesine karşı bir mücadeleye giriştiler (Antmen, 2008: 239). 1970'li yıllarda hem siyasi alanda hem de sanatsal alanda etkili olan feminist hareket, kadın sanatçıların özne olarak kendi bedenlerini benimsemelerinde etkili olmuş ve yeni bir sanat pratiği geliştirmelerini sağlamıştır.

Feminist sanatın başlangıç noktasını oluşturan ilk kuşak feminist sanatçılar, 1960’lardan 1980’lere kadar üretimde bulunmuşlardır. İlk kuşak feminist sanatçılar üretimlerinde kadın olma durumu, kadınlık deneyimi ve kadınlığın ayırıcı özellikleri üzerinde durmaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım kadını ve erkeği birbirinden ayıran biyolojik özelliklerin vurgulanmasına yol açmıştır. Kadının doğa ve bedenle

özdeşleştirilmesine karşı çıkmışlar ve kadın sanatçıların üretimleriyle ilgili dekoratif, elişi-zanaat, duygusal ve amatör gibi bağdaşlaştırmaların üzerine gitmişlerdir. Kadın bedenine, kadın olma haline, kadın temsillerine, doğurganlığa ve ana tanrıça kültürüne odaklanan ilk kuşak feministler, kadın biyolojisine önem vermiş ve vajinal formlara yönelmişlerdir.

İlk kuşak feminist sanatçılardan farklı olarak ikinci kuşak feminist sanatçılar, kadın biyolojisine odaklanmak yerine, cinsiyet temsilleri üzerinde durmuşlardır. Daha çok toplumsal cinsiyet konularıyla ilgilenen ikinci kuşak feminist sanatçılar, yapısökümcü bir yaklaşım benimsemiş, görsel ve kültürel kodları yıkıma uğratmayı hedeflemişlerdir.

Kadın hareketinin başlangıcında kişisel deneyimin önemi vurgulanmış, kadın olma hali ve kadınlık deneyimi üzerinde durulmuş, 70'li yılların sonunda ikinci kuşak feministler ise buna karşı çıkarak kadınlık durumunun kurulmuş, öğretilmiş bir durum olduğunu söylemiş bu kavramları reddetmiştir. İlk kuşak feminist sanatçılardan farklı olarak İkinci kuşak feminist sanatçılar, cinsiyet temsilleri üzerine yoğunlaşmışlardır. Daha çok toplumsal cinsiyet konularıyla ilgilenen ikinci kuşak feminist sanatçılar, yapısökümcü bir yaklaşım benimsemiş ve kültürel kodları yıkıma uğratmayı hedeflemişlerdir. İkinci kuşak feministler, kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı gibi konuları bir kenara bırakırlar ve özcü yaklaşıma karşı çıkarak yalnızca kadına özgü olanı incelemek yerine cinsler arası farklılıkları ve etkileşimlerini araştırırlar.

“Feminist sanat tarihi, tıpkı sanatın toplumsal tarihi gibi, kökenlerini dünyayı değişmiş görmek isteyen toplumsal ve siyasi radikalizmden alır” (Harris, 2018: 112). Müzelerde, galerilerde ve sanat tarihi yazımında kadın sanatçılara yer verilmemesi, cinsiyet rolleri bağlamında kadının sadece bir model olarak sanat alanında kendisine yer bulabilmesi tepki çekmiş ve bu durum feminist sanatla birlikte kadının temsiliyeti sorununu gündeme getirmiştir. 1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılık gibi her türlü dışlayıcı tavra karşı bir duruş sergileyen feminist sanat özellikle kadın hakları, cinsiyet eşitliği gibi konuların gündeme gelmesinde etkili olmuştur.

Kişisel olan politiktir yaklaşımını benimseyen feminist sanatçılar, feminist

hareketin başlangıcında kişisel deneyimin önemi üzerinde durmuş, kadın olma hali ve kadınlık deneyiminin önemini vurgulamış, 70'li yılların sonunda ikinci kuşak feministler ise bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlık durumunun kurulmuş, öğretilmiş bir durum olduğunu söylemiş ve bu kavramları tamamen reddetmiştir.

İkinci kuşak feministler, çalışmalarında kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı gibi konuları üzerinde durmazlar ve özcü anlayışa tepki göstererek cinsiyetler arası farklılıkları araştırırlar. "Günümüzde pek çok feminist özgül bir kadın duyarlılığından çok temsil ve toplumsal cinsiyet farklılığı sorununa odaklanırlar" (Peterson-Mathews, 2014: 37). Deneyim, feminist düşünce için özel bir öneme sahiptir.

Erkek hegemonyasının hakim olduğu bir toplumda, eril bakış açısıyla şekillenen idealize edilen, metalaşan, kadın imgesine ve kadın bedeninin kullanım biçimlerine bir tepki olarak kadın sanatçılar, kendi bedenlerini sanatlarında bir ifade aracı olarak kullanmış ve her türlü eril tahakküm biçimini eleştiren yeni bir sanat dili geliştirmeye çalışmışlardır. Kadın bedenini sanatsal ifade aracı olarak kullanmanın kadını yeniden fetişleştirme gibi sakıncaları olduğunu söyleyen Lippard gibi eleştirmenler olduğu gibi, kadını nesne konumundan özne konumuna taşıdığını savunanlarda olmuştur.

Kadın imgelerinin analizinde için farklı bir yol benimseyen Carol Duncan, 1973 tarihli çığır açan iki makalesinde kadın imgelerinin izleyici üzerindeki etkisini inceler. "18. Yüzyıl Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler" (1973) başlıklı makalesinde "…Duncan'ın vardığı sonuca göre, toplumsal ve siyasi bir geçiş süresinde sanat da edebiyat da yeni oluşan burjuvazinin modern devlet yapılanmasında kadınlara "uygun" rollerini benimsetmeyi amaçlayan bir kampanyanın parçalarıdır" (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014: 47).

Kadın kimliğini yeniden tanımlamak zorunda kalan kadın sanatçılar, erkek egemen sanat dünyasının görsel kodlarını yapısöküme uğratma çabası içine girmişlerdir. Sanat alanında o güne kadar çok fazla değinilmeyen doğum, gebelik, kadın cinselliği, annelik, anneliğin reddi, toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlık deneyimi, kimlik gibi

feminizmin soruları içinde bulunan konular üzerinde durarak kadın bedeninin farklı bir temsilini sunmuşlardır.

Feminist sanatta kadın bedeni ve kadın cinselliği önemli bir araştırma konusudur. 1970'lerden itibaren feminist sanatçılar bedenleriyle ve cinsellikleriyle yeniden bağ kurup sanatlarında bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. 1970'lerin ortalarında feminist sanatçılar, kadın cinselliğinin temsili için yeni ifade biçimleri geliştirmeye çalışırlar ve geçmişte erkek bakışı aracılığıyla sunulan edilgin ve idealize edilmiş kadın imgesine karşı çıkan anlatım yolları ararlar (Peterson-Mathews, 2014: 42).

> "Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen 'ilk kuşak' feminist sanatçılarının ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir" (Antmen, 2018: 242).

2.1.1. Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi: "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?"

Feminist sanat ve kuramının gelişmesinde sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971'de yayımlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi büyük bir öneme sahiptir. Makale sanat tarihinin feminist açıdan sorgulanmasında etkili olmuş ve sanat alanındaki erkek egemenliğinin net bir biçimde görülmesi sağlayarak kadın sanatçılar arasında büyük yankı uyandırmıştır. "Çok sayıda yorumcunun araştırdığı gibi, 'kadın sanatçı' terimi 'büyük sanatçı' terimi kadar tarihsel bir kurgudur" (Grant, 2022: 21). "Büyük Sanatçı" ya da "deha" gibi kavramlar her zaman erkek sanatçılara atfedilen kavramlar olmuştur. Sanat tarihi kanonunda deha mertebesine ulaşmış sanatçılar her zaman erkekken, kadın sanatçılar tümüyle görmezden mi gelinmiştir? Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının yetenek ya da deha eksikliğinden kaynaklanmadığını, kadınların

sahip oldukları haklar ve kısıtlamalarla doğrudan bağlantılı olduğu söyleyenebilir. 19. yüzyılın sonuna kadar sanat eğitimi alanında kadın sanatçılar, erkek sanatçılarla eşit haklara sahip değillerdi. Dolayısıyla büyük kadın sanatçıların var olup olmadığı tartışmasına erkek ve kadın sanatçıların sahip olduğu haklar ve kısıtlamalar açısından bakmak gerekir. "Örneğin Rönesans'tan yaklaşık 19. yüzyılın sonuna kadar olan dönemde sanata meyilli kadınların çıplak modelden çalışma olanağı bulamamaları gibi basit ama önemli bir meseleyi ele alalım" (Nochlin, 2022: 54). 17. yüzyılın başında sanat akademilerinde sanat eğitiminin temelini oluşturan çıplak modelden çalışma, genellikle erkek çıplak modelden çalışmayı kapsıyordu. Sanat okullarında çıplak kadın modelden çalışmak 1850'li yıllara kadar yasak olsa da özel sanatçı atölyelerinde kadın çıplak modelden çalışıldığı biliniyordu. "Gelgelelim gayet inanılır bir şey var ki o da sanata hevesli kadın sanatçılar için erkek ya da kadın çıplak modelden çalışmanın tümüyle olanaksız olmasıydı" (Nochlin, 2022: 56). "Sorun, bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir…" (Nochlin, 2022: 43).

"Sanat tarihi alanında farkına bile varmaksızın sanat tarihçisine özgü bakış kabul edilen Batılı beyaz erkeğin bakışı, yalnızca ahlaki ve bakımdan ya da elitist olduğu için değil, entelektüel açıdan da yetersizdir. Feminist eleştiri, akademik sanat tarihinin (ve genel olarak tarihin) bu görmezlikten gelinen değerler sistemini göz önüne alarak, tarihsel araştırmalara burnunu sokup varlık göstererek, alanının tarih ötesi naif ve kibirli zihniyetini gözler önüne sermiştir" (Nochlin, 2022: 34).

Nochlin'in işaret ettiği gibi, "birçok disiplin içinde akademisyenin sözde nötr pozisyonu, gerçekte 'doğal kabul edilen beyaz erkeğin pozisyonu'ydu. Nochlin bu durumun beyaz tercihen orta sınıf ve hepsinin ötesinde erkek olarak doğmak talihine sahip olmayanlar üzerindeki etkisini ayrıntılı olarak ele aldı" (Grant, 2022: 21).

"Akademik disiplin kanonları arasında en tehlikeli, en erkek ve nihayet en dayanıksız olanlarından biri, sanat tarihi kanonudur. "En parlak" döneminde Batı Avrupa sanatının tarihine kaydedilmeye değer bulunmuş eserlerin en basit analizi bile, bu eserlerin seçimini belirleyen ideolojik saikleri hemen açığa çıkarır" (Salomon, 2014:

161). Günümüzde kabul gören büyük ressamlar ve önemli eserler seçkisinin büyük oranda Floransalı sanatçı ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari'nin "Büyük İtalyan Mimar ve Heykeltraşların Hayatları" isimli kitabına dayandığı söylenebilir. Vassari'nin ilk kez 1550 yılında basılan kitabı Batı Avrupa sanat tarihinin ilk belgeleyicisi olarak kabul görür. Vassari'nin bu eseriyle sanat tarihini inşa ettiği kabul edilir. Vasari'nin kitabında belirlediği kıstaslar günümüz sanat tarihi yazımında hala etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Vasari ve onu takip eden sanat tarihçileri tarafından sadece erkek sanatçıların ciddiye alındığı söylenebilir. Erkek sanatçıların egemen olduğu sanat tarihinde, kadın sanatçıların basitçe görmezden gelinmesi söz konusu değildir. "20. yüzyıldan önce kadınların tümüyle dışarıda bırakıldığı bir sanat tarihi kitabı bulmak neredeyse olanaksızdır" (Salomon, 2014: 167). Vasari'nin kendisi de kitabında bazı kadın sanatçılara yer vermiştir. Aslında bu sanat dünyasında kadın sanatçıların da olduğunu gösteren önemli bir kanıttır. "Hatta, Joan Kelly'nin gösterdiği gibi, kadınlar için toplumsal ve kişisel olanaklarının sistemli biçimde azaltılmaya başladığı dönem tam da Rönesans olarak adlandırdığımız dönemdir. Bu bağlamda, Vasari'nin eseri kadınların kültür yaşamına doğrudan ve rahatlıkla katılmasına son veren bir düzeneğin parçası olarak görülebilir" (Salomon, 2014: 167). Vasari Büyük İtalyan Mimar ve Heykeltraşların Hayatları isimli kitabına dahil ettiği kadın sanatçıları marjinalleştirmiş ve bazıları için Olağandışı yorumunda bulunmuştur. Vasari ve ondan sonraki sanat tarihi yazarlarının kanona dahil ettiği eserler ve sanatçılar yalnızca kadın sanatçıları ötekileştirmek ya da dışlamakla kalmamış, milliyetçi bir yaklaşımla sınırlı bir alana odaklanmıştır. "17. yüzyıl sonlarında sanat tarihçileri farklı milliyetlerden sanatçıları dahil ederek eserlerinin genişletmiş olsalar da kadınlara ayrılan yeri sistemli biçimde daralttılar ve nihayet onları tamamen yok ettiler" (Salomon, 2014: 170).

"Linda Nochlin'in ortaya koyduğu gibi, sanat akademilerinin koşulları, özellikle canlı çıplak modelden çalışmaya verdiği öncelik, saygın kadınları 'büyük sanat eseri' yaratma olanağından mahrum bırakıyordu. Sanat akademisi hem kadınların sanat kanonuna dahil olmalarını engelleyen bir tarihsel bariyer, hem de kadınların dışlanmasını meşrulaştıran bir gerekçe oldu" (Salomon, 2014: 165).

Sanat eğitiminde kadın sanatçılar kısıtlanmış ve sanat eğitiminin temelini oluşturan, çıplak modelden çalışma gibi basit görünen fakat son derece önemli ayrıcalıklardan mahrum bırakılmış olsalar da kadın sanatçıların varlığından bahsedilebilir. “Mesele şudur ki, bildiğimiz kadarıyla çok büyük kadın sanatçılar olmamıştır ama yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş bazı ilginç ve çok iyi kadın sanatçılar vardır…” (Nochlin, 2022: 41). Sanat tarihi kanonunda kadın sanatçılar çoğunlukla görmezden gelinmiş olsa da kadın sanatçıların izlerine rastlamak mümkündür. “Nochlin büyüklük konusundaki gizil denkliğin temel koşulunun -hiçbir teminat vermeyen bir koşul olmakla birlikte- bir temel toplumsal fırsat eşitliği olduğunu öne sürer. Rönesanstan on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar olan dönemden çeşitli çalışmalarını sunan Nochlin, sanatçı olarak makul bir başarı elde etmiş olan kadınların hemen daima erk sahibi sosyal sınıflardan geldiklerini ve pek çok örnekte babalarının sanatçı olduğunu gösterir” (Harris, 2013: 118).

Sanat tarihinde ismi bilinen ilk ve en önemli kadın sanatçılardan biri, babası da bir sanatçı olan ve çok küçük yaşlardan itibaren resim eğitimi alan Artemisa Gentileschi’dir.

> “Feminist sanat tarihinin keşfettiği unutulmuş kadın sanatçılar arasında dikkat çekici bir örnek, İtalyan ressam Artemisa Gentileschi’dir. Feminist sanat tarihi, Gentileschi’nin yapıtlarında uğradığı söylenen tecavüzün izlerini ararken, bir yandan da Tintoretto ya da Rubens gibi erkek ressamlarında işlediği “Susanna ile İki İhtiyar” hikayesine bir kadın ressam olarak getirdiği farklı bakış açısına dikkat çeker” (Antmen, 2014: 175).



Resim 10: Artemisa Gentileschi, “Judith Holofornes‘i Katlederken”, 1612-1613, 158.8x 125.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

https://arttrip.it/artemisia-gentileschi/ Erişim: 10.01.2023

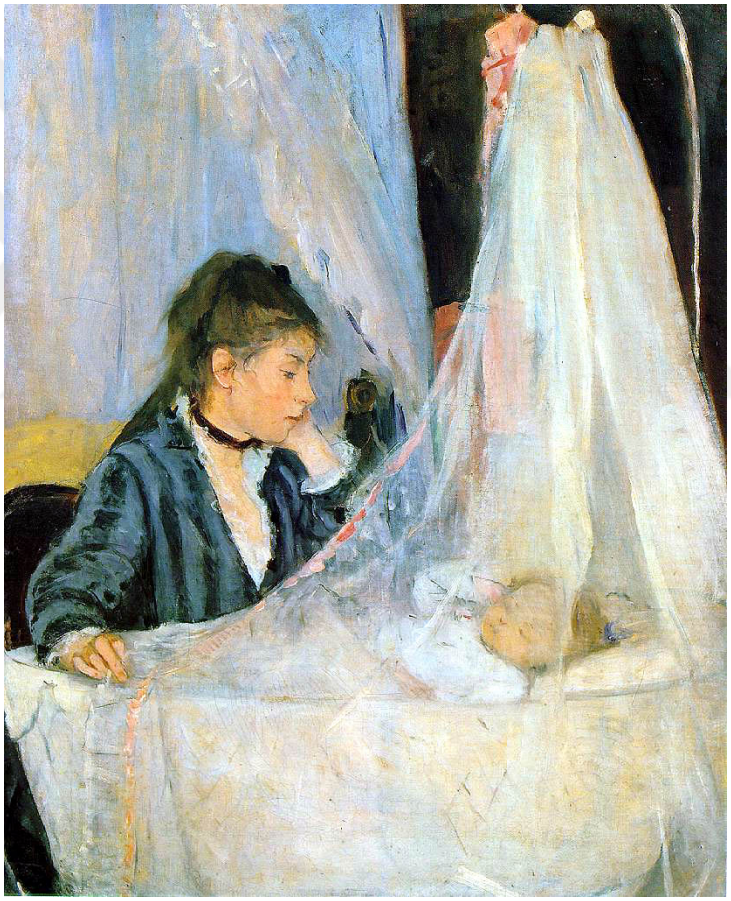


Resim 11: Artemisa Gentileschi, "Susanna and The Elders" (Susanna ile İki İhtiyar), 1610, 170 x 119 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

www.artemisiagentileschi.org/susanna-and-the-elders/ Erişim: 10.01.2023

Salomon'un belirttiği gibi, Artemisa Gentileschi'nin uğradığı söylenen tecavüzün resimleriyle ilgili her tartışmada söz konusu edilmesi, resimlerinde bu tecavüz olayının izlerinin aranması, onu sanatçı olarak göz ardı etmek ve değersizleştirmektir. Özellikle Judith Holofornes'i Katlederken ve Susana ile İki İhtiyar tabloları eleştirmenler tarafından Gentileschi'nin "baskılanmış korkusunun, öfkesinin ve intikam arzusunun sağaltıcı ifadelerine indirgenir. Gentileschi'nin yaratıcı çabaları böylece geleneksel bağlamda kişisel ve göreli olarak nitelenip değersizleştirilir" (Salomon, 2014: 174).

19. yüzyılda burjuva toplumunda etkisini sürdürmeye devam eden ataerkil toplum yapısı, kadınların sosyal hayattan soyutlanmasına sebep oluyordu. Erkeklere ait kabul edilen birçok mekana giremeyen kadınlar, ev içine yani özel alana ait kabul edilirken, kamusal alan erkeklere aitti. Kamusal alan-özel alan ayrımı toplumsal cinsiyet kavramını daha da belirginleşmesini sağlamıştır. Jules Simon'un 1892'de belirttiği gibi: "Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadınınki? İyi bir eş ve anne olmak. Erkek bir şekilde dış dünyaya açılır, kadınsa iç dünya için alıkonur" (Pollock, 2014: 213).



Resim 12: Berthe Morisot, "Le Berceau (Beşik)", 1872

en.wikipedia.org/wiki/Berthe_Morisot Erişim:10.01.2023



Resim13: Mary Cassat, Çocuğun Banyosu, 1893, 103.3 x 66.1 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

news.artnet.com/art-world/mary-cassatt-mothers-day-3-facts-to-know-1962076

Erişim: 10.01.2023

"19. yüzyılın sanata meyilli genç kadınları için söylenebilecek en uygun şey, onların hep model kalacakları, asla sanatçı olamayacaklarıdır" (Nochlin, 2022: 78). Müzelerde, galerilerde ve sanat tarihi yazımında kadın sanatçılara yer verilmemesi, cinsiyet rolleri bağlamında kadının, ilham perisi ya da arzu nesnesi olarak sanat alanında kendisine yer bulabilmesi, kadın sanatçıların ve eleştirmenlerin tepkisini

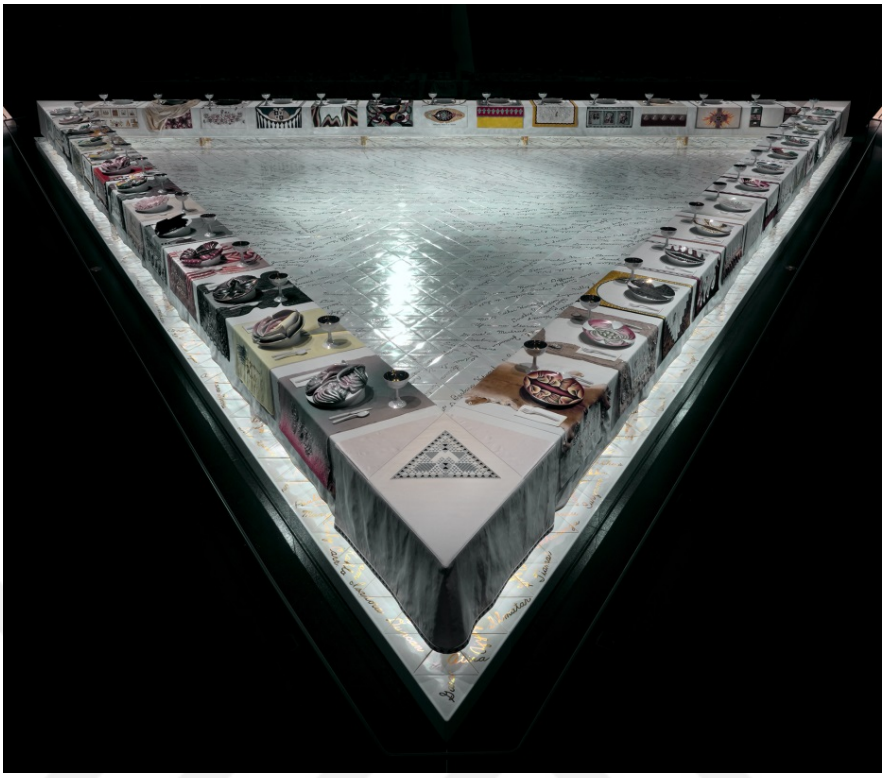
çekmiş ve bu durum feminist sanatla birlikte kadının temsiliyeti sorununu gündeme getirmiştir. 1970'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılık gibi her türlü ötekileştirici tavra karşı çıkan bir duruş sergileyen feminist sanat özellikle kadın hakları, cinsiyet eşitliği gibi konuların gündeme gelmesinde etkili olmuştur.

2.2. Başkaldırı Olarak Feminist Sanat

Yetmişlerde göze çarpan feminist sanat örneklerinden biri Judy Chicago'nun dört yüzden fazla kadının iş birliğiyle 1974-79 yılları arasında tamamlanmış olan Akşam Yemeği Daveti (The Dinner Party) isimli anıtsal çalışmasıdır. Eril sanat tarihi yazımında görmezden gelinen kadın sanatçıların adını gündeme getirmek amacı taşıyan Yemek Daveti enstalasyonu feminist harekete adanmış bir anıt olarak kabul edilmiştir. "Çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen "Yemek Daveti" (1974-79), kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyar" (Antmen, 2008: 240).

Feminist sanatın en önemli ve anıtsal işlerinden biri olarak anılan enstalasyon, bir oda büyüklüğünde üçgen bir masadan oluşur ve masadaki tabaklarda vajinal formda imgeler yer alır. Chicago bu iş aracılığıyla kadınların sanatını görünür kılarak saygı uyandırmak ve kadınlık deneyimini anlatacak yeni bir sanat yaratmayı hedeflemiştir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014: 52).

Hazırlanan devasa büyüklükte üçgen masada, önemli kadınların isimleri servis takımlarının üzerine nakışla işlenmiştir. Her bir bölümde on üç tane olmak üzere toplam otuz dokuz servisten oluşan masada yerleştirilmiş tabakların merkezinde vajinal formlarda resimler ve yine vajinal formda seramik heykeller yer alır. "Yemek Daveti" çeşitli eleştirile maruz kalmış, bu kadar açık saçık biçimde vajinal formda imgeler kullanılmasına tepki gösterilmiştir. (Judy Chicago's role in the feminist art movement)

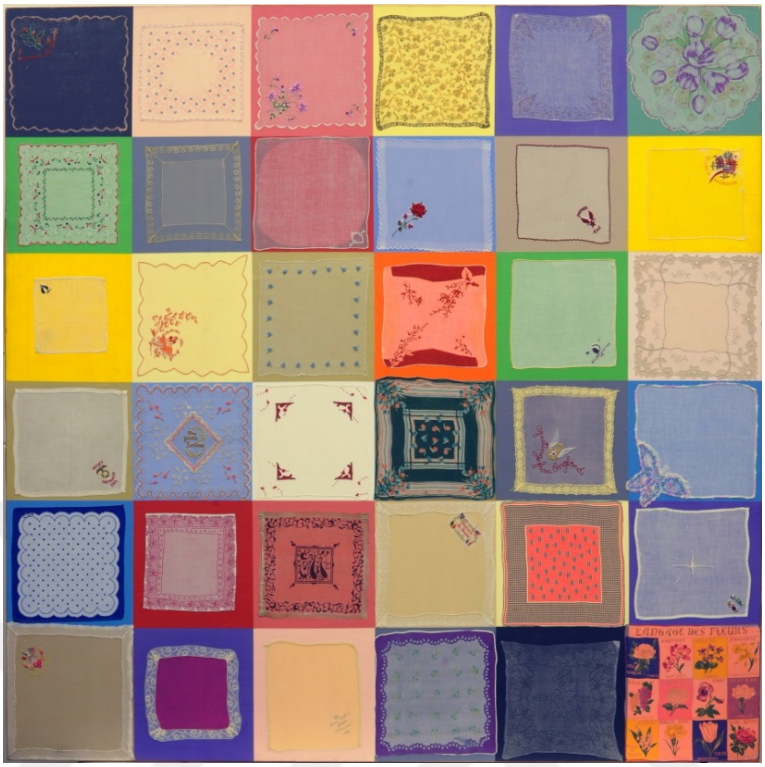


Resim 14: Judy Chicago, Yemek Daveti, Enstalasyon, 1974-79

judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/ Erişim: 10.01.2023

Miriam Schapiro'nun kendine has bir teknikle ürettiği 1976 tarihli "Bağlantı" isimli eseri buluntu kumaş parçaları ve akrilik boya kullanılarak oluşturulmuş bir kolaj-resimdir. Feminist sanat tarihi terminolojisinde "famaj" olarak adlandırılan bu teknik, feminist bir sanat dili geliştirilmesi açısından çok önemli bir yere sahiptir. "Famaj, kadınların, kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri de kullanarak gerçekleştirdikleri, 'kadın kolajları'ydı" (Antmen, 2014: 30).

Dekoratif motifler kullanan ve kumaş, nakış, dikiş gibi kadınsı olarak adlandırılan malzemeler ve tekniklerle çalışan Schapiro, o zamana kadar kadın işi olarak kabul edilen ve zanaat kategorisinde değerlendirilen kadın sanatçıların eserlerinin sanat kategorisinde kabul görmesinde etkili olmuştur.



Resim 15: Miriam Schapiro, Bağlantı, 1978, Tuval üzerine Akrilik ve Tekstil Malzemesi Kolaj
https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/connection-1978 Erişim: 10.01.2023

Miriam Schapiro ve Judy Chicago'nun birlikte başlattıkları Kadın Evi Projesi tamamı kadınlardan oluşan bir feminist sanat projesidir. Kadın Evi Projesi California Sanat Enstitüsü'ndeki Feminist Sanat Programı'nın bir sonucu olarak doğmuştur.

Schapiro, kadın evi projesi için kişisel deneyimlerden yola çıktıklarını söyler. "Klasik kadın özgürlüğü mücadelesi tekniğinde olduğu gibi, bizde de kişisel olan politiktir anlayışı egemendi" (Antmen, 2008: 247). Schapiro, Kadı Evi fikrinin derslerden birinde ortaya çıktığından bahseder. 1972 tarihli Kadın Evi projesi, Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun en önemli ve en çok yankı uyandıran işlerinden biri olmuştur.

Feminist sanat hareketinin hız kazandığı 1970'li yıllarda iki feminist sanatçı tarafından California Sanat Enstitüsü bünyesinde Feminist Sanat Programı kurulur. 21 kadın öğrencinin katılımıyla proje başlar. Büyük ses getiren Kadın Evi Projesi,

yaratıcıları olan Schapiro ve Chicago'yu feminist sanat akımının en önemli temsilcileri arasına sokar. Miriam Schapiro Kadın Evi Projesi'ndeki "ev" kelimesinin bilinçli olarak seçildiğini söyler. Kadınlarla özdeşleştirilen bir mekan olan evden başlamak nasıl olur diye düşünerek başlarlar.

> "En bilindik çağrışımlarımızın olduğu yerden –evden- başlasak nasıl olur diye düşünmüştük. Evlerimiz, yüzyıllar boyunca biz kadınlarla özdeşleştirilen bir mekan olarak her zaman beslediğimiz ve beslendiğimiz bir yer olmuştu. Başkalarını memnun etmek için çaba harcadığımız, kendi kendimizle mücadele ettiğimiz yerdi peki kendimizden başka kimseyi memnun etmeyecek bir ev yaratsak o ev nasıl olurdu? Her birimiz, tümüyle kendi düşleri ve fantezilerinden yola çıkarak o evin bir odasını döşeyecek olsaydı, nasıl bir ev çıkardı ortaya bu soruların peşine düşmek iyi bir fikir gelmişti bize" (Antmen, 2018: 247).

Schapiro, öğrencilerle yapılan dersler sırasında motif olarak mutfak fikrinin benimsendiğinde bahseder. Ona göre mutfak "… gerçekte annenin, hapsedildiği ama kaçamadığı, toplumsal anlamda kaçmaya teşvik edilmediği için hapsolup kaldığı bir mekan olarak bütün acısını öfkeyle biriktirdiği yerdi" (Antmen, 2018: 248). Evin odalarının düzenlenmesiyle ilgili yapılan tartışmalar sonunda her oda için farklı fikirler benimsenir. Bu anlamda üzerinde en çok düşünülen mekan mutfak olur. Schapiro' ya göre mutfak hem annelerin monotonlaşmış hayatlarının merkezi hem de kadınların annelerine karşı giriştiği bir mücadele alanıdır. Tüm bunlar doğrultusunda mutfakta her şeyi pembeye boyarlar. Duvarlara ve tavana giderek göğüslere dönüşen meme görünümünde kızarmış yumurtalar yerleştirirler.



Resim 16: Robin Weltsch, Kitchen and Vicki Hoodgett Egss to Breasts, 1972, Enstalasyon https://www.researchgate.net/figure/Kitchen-by-Robin-Weltsch-and-Eggs-to-Breasts-by-Vicki-Hodgetts-Womanhouse-1972-Image_fig3_346652818 Erişim:10.01.2023

Projede yer alan öğrencilerden Faith Wilding küçük bir karanlık oda inşa eder ve buraya “Rahim Odası” adını verir. “Rahim Odası” kadınlara sığınacak bir alan yaratmak fikrinden doğar.



Resim 17: Faith Wilding, Rahim Odası, 1972, Enstalasyon
c.o0bg.com/2011/10/07/dancedrawgall-gallery/aopSzSKr8OECyvOjdaz0FM/story.html?pic=8
Erişim:10.01.2023



Resim 18: Faith Wilding, "Waiting" (Bekleyiş), Performans
http://faithwilding.refugia.net/waiting.html Erişim 15.01.2023

Kadın Evi Projesini önemli kılan işlerden biri de Judy Chicago tarafından tasarlanan "Adet Tuvaleti" dir. Çöp kovası kullanılmış pedlerle ve tamponlarla dolup taşmış ve yine kullanılmış pedlerle dolu bir raf yerleştirilmiştir. Diğer banyo tamamıyla kırmızıya boyanmış ve kırmızı renkli kozmetik malzemeleri yerleştirilmiştir. Schapiro, bununla kozmetiğin kadınların hayatındaki önemini vurgulamayı amaçladıklarını söyler. Farklı temalar dahilinde toplamda üç ayrı banyo tasarlamış ve her biri kadınların hayatının üç farklı yönünü vurgulamayı amaçlamıştır.



Resim 19: Judy Chicago, Menstruation Bathroom, 1972, Enstalasyon
judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/#0 Erişim:10.01.2023

"Linen Closet", Sandy Orgel tarafından kadın evi projesi kapsamında tasarlanmıştır. Kadın evi projesi kapsamında gerçekleştirilen çalışma kadınların ev içine hapsolması, ev işleri ve sorumluluklarla sıkışıp kalmasını anlatır. Orgel kapakları açık biçimde tasarladığı havlularla dolu dolaptan, bir kadın mankeni çıkarken gösterir. Orgel'in çalışması Kadın Evi Projesinde kurgulanan evin tamamı gibi, ilk bakışta göründüğünden çok daha fazla anlam taşır. Mankeni kasten tek ayağı dışarıda olacak biçimde dolaba yerleştiren Orgel, yıllar boyunca kadınların toplumun aktif birer katılımcıları olmak yerine ev içi alanda kalmalarının beklendiğine dikkat çekiyordu. Kadınlar için özgürleşme ve eşitlik hareketi başlamış olmasına rağmen, dolaptan sadece mankenin bir bacağı çıkar. Orgel, kadınların onları yıllarca tutsak eden ev içi alandan dışarı çıkma zamanının geldiğini söyler. Kadın evi sergisini gezen izleyicilerin yorumundan bahseden Orgel, şunları söyler: "Odama gelen bir kadın ziyaretçinin 'Burası tam olarak kadınların her zaman olduğu yer, rafta çarşafların arasında' yorumunda bulundu. Artık dolaptan çıkma zamanı."

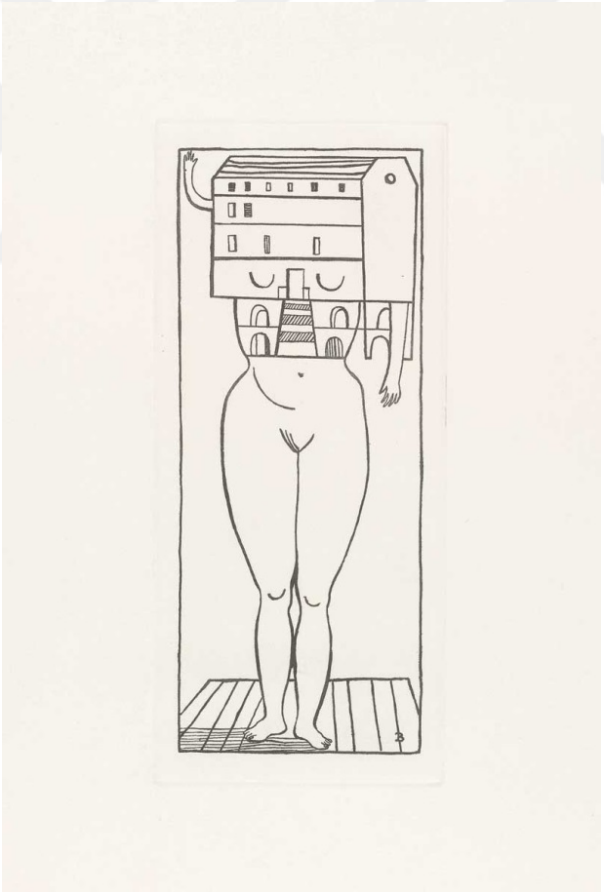


Resim 20: Sandy Orgel, Linen Closet,1972
https://feminism60s70s.weebly.com/judy-chicago.html Erişim:11.01.2023

1970'li yılların başlarında feminist çalışmalarıyla ve kendine has diliyle dikkat çeken bir diğer sanatçı Loise Bourgeis'dir. Feminist sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Bourgeois'nin işlerinin temelini desen oluşturur. Oldukça naif ve kadınsı bir teknik olarak kabul edilen çizim, örgü, dikiş gibi sanat pratikleri 1970'li yıllardan itibaren feminist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmış ve feminist bir sanat dili geliştirilmesinde etkili olmuştur.

Bourgeois'nin eserleri tamamen otobiyografik bir dile sahiptir ve sıklıkla aile içi travmalar ve çocukluk dönemi anılarından ilham almıştır. Sanatçı için çok önemli bir yere sahip olan ve sıklıkla kullandığı "ev" imgesi, eserlerinin temeli olarak görülebilir. Ev imgesini, ev içerisinde sıkışıp kalan kadın için adeta bir hapishane olarak yorumlar. Bourgeis'nin 1940'lı yıllardan itibaren ürettiği en ikonik çalışmalarından olan "Femme

Maison" serisinde, kafası yerine çok katlı bir ev bulunan çıplak bir kadını tasvir eder. Kadın evin içine hapsolmuş gibidir. Kadının çıplak ve savunmasız vücudunun anatomik olarak orantısız, kollarının bedenine göre kısa oluşu izleyenlerde bir terslik olduğu hissini uyandırır. Çıplak biçimde izleyiciye dönük duran kadın, vücuduna oranla küçük olan sağ elini kaldırmış el sallıyor gibi görünmesine rağmen yarattığı tedirginlik hissiyle mutsuz ya da yardım istiyor gibi görünür. Femme Maison, kendini saklama ve teşhir etme, iç mekan ve dış mekan arasında bir birlik yaratır. "Femme Maison" (ev hanımı) kelimesi, cinsiyet eşitsizliği ve geleneksel cinsiyet rolleri bağlamında kadınla özdeşleştirilen ev kavramına işaret eder. Ev içi sorumluluklar ve görevlerle kendi bedenine ve hayatına yabancılaşan kadını tasvir eder.



Resim 21: Louis Bourgeis, Femme Maison, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1984
https://www.inpalma.com/en/article/magazine-femme-maison-story-metamorphosis-lluc-fluxa-louise-bourgeois Erişim: 15.01.2023

2.3. Kadının Temsiliyeti ve Beden İmgesinin Sorunsallaştırılması

Ataerkil toplum düzeni içinde bedenin cinsiyeti dişi olarak kodlanmış (Butler, 2018: 56) ve kadın kimliği çoğunlukla eril bakış açısıyla şekillenmiştir. Kadın cinsiyeti erkekten çok farklı olarak bedenle sınırlı kalmaya mahkûm edilmiştir.

> "… özne toplumsal olarak işaretlenmiş cisimliliğini yadsıyacak, dahası, o yadsınmış ve kötülenmiş cisimliliği dişil alana yansıtarak böylece fiilen bedenin adını dişi koyacak ölçüde soyuttur. Bedenin dişi olanla bağdaştırılması sihirli bir takım karşılıklılık ilişkileri üzerinden gerçekleşir. Sonuçta dişi cinsiyet bedeniye sınırlı kalır, erkek bedeni ise tümüyle yadsınır ve paradoksal bir şekilde, görünürde mutlak bir özgürlüğün bedensel olmayan aracı haline gelir" (Butler, 2018: 58-59).

"Bugün artık irdelenmeye başlayan ama hiçbir çözüme ulaşmamış olan uygulama ve törelere göre kadının toplum içindeki varlığı erkeğinkinden çok başkadır" (Berger, 2012: 45). Batı çoğunlukla kadını erkeğin ötekisi olarak kodlamış, kadını bedenle özdeşleştirmiştir.

"Beauvoir için kadınlar erkeklerin olumsuzudur, eril kimliğin kendisini farklılaştırırken karşısına aldığı eksiktir" (Butler, 2018: 56). "Kadın mı? çok basit der basit formül meraklıları bir döl yatağıdır, bir yumurtalıktır o, bir dişidir. Bu sözcük onu tanımlamaya yeter…Dişi terimi, kadını doğaya yerleştirdiğinden değil, cinsiyetine hapsettiği için aşağılayıcıdır" (Beauvoir, 2021: 43). Simone de Beauvoir kadın doğulmaz kadın olunur derken cinsiyetin inşa edilmiş bir kavram olduğuna vurgu yapar. "Kadın doğulmaz: kadın olunur. İnsan dişisinin toplum içindeki büründüğü biçimi belirleyen hiçbir biyolojik, ruhsal, ekonomik yazgı yoktur; erkek ile hadım edilmiş varlık arasındaki kadınsı diye nitelendirilen bu ürünü yaratan, uygarlığın bütünüdür. Birey ancak başkalarının dolayımıyla başka olarak oluşur" (Beauvoir, 2021: 13). Luce Irigaray ve Kristeva "ikisi de Freudcu-Lacancı psikanalitik kuramdan güçlü bir biçimde etkilenmişler (ama aynı zamanda onu eleştirmişlerdir) ve ikisi de dişiyi, temsil düzenini besleyen, fakat ondan dışlanmış ayrıcalıklı bir öteki olarak koymuşlardır" (Chanter, 2009: 105).

“Erkek/kadın veya cinsiyet/toplumsal cinsiyet gibi ikili karşıtlıklar ebedi hakikatler değil, kültürel yapılardır. Bunlar normatif güçlerini, ataerkil, heteronormatif iktidar tarafından tanımlanan ve yeniden üremeye ilişkin amaçlara yönelen hiyerarşik bir düzeni ayakta tutmaya yatırım yapan güçlerden türetilir” (Chanter, 2009: 107).

Simone de Beauvoir’in bahsettiği gibi, kadın olma halinin, biyolojik olarak şekillenen cinsiyetten bağımsız olarak, yani erkeğin durumundan farklı olarak, öğretilen bir durum olduğudur. Toplum içinde ve ailede kız çocuğunun durumu erkeğinkinden çok başkadır.

Sanatta yaygın olarak kullanılan kadın bedeni temsil sorunsalını da beraberinde getirir. Batı resim sanatında tek tipleşmiş kadın imgesinin dışına çıkamayan ve sanat alanında sadece bedeniyle, cinselliğiyle kendisine yer bulan kadın imgesine karşı çıkan kadın sanatçılar, kadın bedenini sahiplenmiş ve yeniden tanımlama çabası içine girmişlerdir. Kadının metalaştırılmasına ve yalnızca bir güzellik unsuru olarak görülmesine şiddetle karşı çıkan kadın sanatçılar, gerçekçi olmayan, idealize edilmiş kadın imgesine karşılık kendi bedenlerini sanatlarının öznesi olarak konumlandırmış ve gerçek kadın bedenini göstermişlerdir. Sanatçı olarak kabul görmeyen ama bedenleriyle birçok ünlü müzede ve galeride yer alan kadınlar, bu kez bedenleri üzerindeki haklarını adeta geri alarak, sanatçı kimlikleriyle feminist sanat akımını başlatmışlardır. Eril bakışla şekillenmiş, nesneleşmiş kadın imgesine karşılık, kadın kimliğini yeniden tanımlama çabası içine girmişler ve Batı sanatının görsel kodlarını yıkıma uğratmayı hedeflemişlerdir. “Geniş kitleleri daha açık biçimde kapsayıcı bir yaklaşıma ve her birimizi olduğumuz kişi yapan şeye karşı daha yoğun bir anlayışa yöneltmek açısından feminist eleştiri, Yetmişlerde özellikle önemli hale geldi” (Fineberg, 2014: 369).

Kadınların, dolayısıyla kadın sanatçıların, toplum içindeki deneyimleri erkeklerinkinden farklıdır. Hakim kültürün kadınlara uygun gördüğü toplumsal cinsiyet rollerini, nesneleşmeyi reddeden ve baş kaldıran kadın, artık kendi imgesini kendisi yaratır. Kendi sanatında kendi bedenini kullanan kadın, sanatının hem öznesi hem nesnesi haline gelir. Feminist sanatçılar tuval, heykel gibi geleneksel malzemelerin yanında performansı da sıkça kullanmışlardır.

Feminist sanat hareketinin en tartışmalı sanatçısı olan Hannah Wilke'nin vajinal formlardaki terracotta heykelleri ilk kez 1967'de sergilenmiştir. Wilke feminist sanat hareketinde bu kadar açık bir biçimde vajinal formları kullanan ilk sanatçılardan biri olmuştur. Sanatçı 1970'lerden itibaren fotoğraf, video ve performans sanatıyla ilgilenmeye başlamıştır.



Resim 22: Hannah Wilke, Terrecota, Heykel, 1960

https://jenellegrosser.weebly.com/uploads/1/7/5/5/17551349/jenelle_grosser_exhibiton_catologue_hannah_wilke.pdf Erişim: 15.01.2023



Resim 23: Hannah Wilke, “Portrait of the Artist with Her Mother” (Sanatçının Annesiyle Birlikte Portresi), 1978-81

https://news.artnet.com/art-world/breast-cancer-art-1912124 Erişim 15.01.2023

Kendisini fotoğraflamaya annesinin hastalığı sırasında, onun yaralarını sembolik olarak sahiplenerek başlamış olan sanatçı, bedenine yerleştirdiği oyuncak silah, kılıç gibi fallik simgelerle eril güce ve şiddete de gönderme yapar.

Çoğu zaman bozmayı amaçladığı şeyi güçlendirmekle eleştirilen Hannah Wilke, çıplaklığı kullanması nedeniyle var olan kadın temsillerine eklemlenip güçlendirmekle, kadın bedenini arzu nesnesi olarak sunmakla, narsisizm ve teşhircilikle suçlanmıştır. Kendi bedenini sanatının öznesi olarak kullanmakla ve sanatını baştan çıkarma olarak tanımlamakla, kadın imgesinin kullanım biçimlerine ve kadın cinselliğine yönelik kalıplaşmış anlayışlara meydan okumayı başaramadığı, hatta mevcut kadın imgesini güçlendirdiği söylenmiştir. Birçok eleştirmen tarafından narsist olarak tanımlanmış ve güzelliğini sergilemekle eleştirilmiştir.

“Her şeyden önce kendimi kullanmak asla narsisizm değildir. Çünkü ben öldüğümde yapıt yaşayacak ve böylece salt bir kadın figürü olacağım” derken, kendini sanatında bir imge olarak yer alan Wilke’den ayırır. “Kadın çıplaklığı erkekler tarafından resmedildiğinde belgelenirken, kadınlar bu ideolojiyi kendilerine ait bir biçimde yarattıklarında unutulurlar” diyen Wilke, erkeklerin yarattığı nü anlayışını alaya alıp, sanat tarihindeki nü kadına gönderme yapar ve bu dili sorgular.

Beden sanatına dayanan bir stratejiyi benimsemiş olan Wilke, çalışmalarında kadınların duygularını, düşüncelerini ve fantezilerini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Hannah Wilke, kendi sanatını tanımlarken “Benim sanatım baştan çıkarmadır.” cümlesini kullanır. Verdiği pozlardaki bakışları, nü tablolardaki modellerin erkek izleyicisine baktığı gibidir. “Ayağa kalk ve kendin ol” diyen Hannah Wilke, sanatını bu klişe pozlar üzerinden üretir. “Wilke kendi bedenini nesneleştirirken, bir striptizciyle özdeşleştirilen özellikleri benimseyerek, niyeti konusunda izleyiciyi alaya alıyor gibidir. O hem soyan hem de soyunandır; kendi konumunu net olarak ortaya koymaz” (Barry -Lewis, 2014: 258).

1970’lerin ortalarında Hannah Wilke gibi sanatçılar, kadın cinselliği için yeni anlatım yolları geliştirmeye çalışmışlardır. Çok tartışmalı bir sanatçı olan Hannah Wilke’nin en iyi bilinen eserlerinden biri olan “Yıldızlaşan Nesne Serisi” (1974) kadınlığın geleneksel temsilleri üzerinden, bir model gibi poz verdiği fotoğraflardan oluşur. Wilke, Yıldızlaşan Nesne Serisi’nde bir yandan kadın bedeninin seyirlik bir imge olarak sunulup nesneleştirilmesine, öte yandan insanların Yahudi, Hristiyan, Müslüman, zenci ya da beyaz gibi dil, din, ırk ve etnik köken üzerinden ötekileştirilmesine tepki gösterir (Antmen, 2014:258). Sanatçı, ‘Yıldızlaşmış Nesne Serisi’ için “Ben sanatımım. Sanatım da bana dönüşüyor.” demiştir.



Resim 24: Hannah Wilke, "S.O.S-Starification Object Series" (Yıldızlaşan Nesne Serisi), 1974-82

http://www.hannahwilke.com/id23.html Erişim: 15.01.2023

Wilke, izleyicinin çiğnediği sakızlardan vajinal formda küçük heykelcikler yapmış ve bunlarla vücudunu damgalamıştır. Sanatçı bu küçük heykelcikleri "yaralar, izler" olarak adlandırmış, bazen de "kutu" olarak tanımlamıştır. Metafor olarak sakız kadının sakız gibi çiğnenip atılmasına, biçimsel olarak ise vulva ile penis arasında belirsiz bir form olması açısından kadının eksik (Freud-penis kıskançlığı) olarak tanımlanmasına bir eleştiridir.

Fotoğraflarında bedenini sanat nesnesi olarak kullanan Wilke, "uykumda bile poz veriyorum" der. John Berger, Görme Biçimleri kitabında belirttiği gibi:

> "Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek,

> gözlenense kadındır. Böylece kadının kendisi bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüşmüş olur" (Berger, 2012: 47).

1970'lerde kendi bedenini kullanarak çektiği kurgusal fotoğraflarıyla tanınan Cindy Sherman, kendisini sanatının hem öznesi hem de nesnesi olarak konumlandırmıştır. Cindy Sherman 1977-80 yılları arasında, 69 adet siyah beyaz fotoğraftan meydana gelen bir seri üretir. Bu seri de yer alan her kare, Sherman'ı 1960'ların başındaki filmlerden fırlamış gibi gözüken birtakım sahnelerin içinde gösteriyordu. "Sherman'ın bu fotoğraflarda kendini hem "bakan" hem de "bakılan" olarak konumlandırması onun postmodern sanat pratiğinin bir göstergesidir" (Hacking, 2015: 423). Sherman, bu seride yer alan her karede Hollywood filmlerinden aşina olduğumuz kadın karakterlere bürünür. Temelde hiçbir öykü barındırmayan bu fotoğraflarla izleyiciyi kendi hikayesini kurgulamaya çağırır.

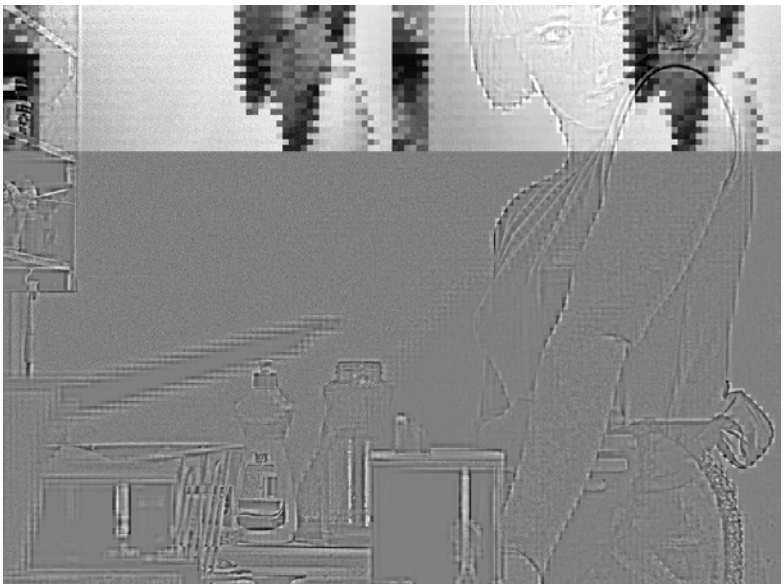
"İsimsiz Film kareleri serisinde büründüğü roller, kadına atfedilen konumun çeşitli temsil biçimleriyle yaratılan toplumsal bir olgu olduğunu ima eder" (Hacking, 2015: 423). Sherman, kendi sanatının hem öznesi hem nesnesi olmuştur. 'İsimsiz film kareleri' serisinde Hollywood filmlerinden aşina olduğumuz kadın karakterlere bürünerek kadına biçilmiş toplumsal cinsiyet rollerini eleştirmiştir. Bu yönüyle Cindy Sherman'ın İsimsiz Film Kareleri serisinin performatif bir boyutu da vardır. Sinema endüstrisinin ve medyanın kadın imgesinin şekillenmesi üzerindeki etkisini irdeleyen Sherman, cinsiyet kavramının inşa edilmiş bir kavram olduğuna da dikkat çeker.

> "Cindy Sherman'ın film karelerini alıp bu en alışılagelmiş sanat türünü tuhaf bir biçime dönüştürmesi, sonra da bedenin bütüncül, doğal, tutarlı halini grotesk, bitik, atık hale getirmesidir… öte yandan özellikle de Kooning ya da Dubuffet gibi kanonik kadınsılığın hayranlık uyandıran resimsel tahribatçılarının altından halıyı çektiğini de açık yüreklilikle söylemem gerekir" (Nochlin, 2022: 105).



Resim 25: Cindy Sherman, 1977, İsimsiz Film Serisi

www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-photographs/cindy-sherman-untitled-film-still-84
Erişim: 15.01.2023



Resim 26: Cindy Sherman, 1977, İsimsiz Film Serisi

https://magazine.artland.com/portraits-of-america-cindy-shermans-untitled-film-stills/

Erişim: 15.01.2023

“Film kültürünün ve medyanın kadın kimliğinin şekillenmesindeki işlevini irdeleyen Sherman, her fotoğrafta bir başka görünüme bürünerek aslında sınırları muğlak bir şekil olan kimliğin kültürel inşasına işaret etmektedir” (Mulvey, 2014: 285).

1980’li yıllarda queer gruplardan arkadaşları ve kendi portrelerinden oluşan cesur, samimi, çoğunlukla kaotik fotoğraflarıyla tanınan Nan Goldin, belgesel fotoğrafçılığın doğasını değiştirmiştir. Goldin’in en ünlü eseri olan Cinsel Bağımlılık Baladı isimli yaklaşık 700 fotoğraftan oluşan serisi, hayatındaki mahrem anlarının görsel bir belgesi niteliğindedir. “Nan Goldin’ in Cinsel Bağımlılık Baladı (1979- 2004) adlı serisi, New York’ un aşağı doğu yakasında yaşayan marjinal bir topluluğun yaşamını belgelerken, toplumsal cinsiyet politikalarını da tartışmaya açıyordu. Hepsi birbiriyle ilintili 700 kareden oluşan bu seri, samimi bir görsel günce niteliği taşıyordu” (Hacking, 2015: 436).



Resim 27: Nan Goldin, 1984, Ballad of Sexual Dependency (Cinsel Bağımlılık Baladı)

https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045

Erişim:10.01.2023

Cinsel Bağımlılık Baladı serisine ait “Dövüldükten Bir Hafta Sonra Nan” gibi son derece kişisel ve mahrem anları içeren fotoğraflarla, erkek arkadaşıyla ilişkisindeki şiddet unsurunu kayıt altına almıştır. Yakın plan portresinde doğrudan kameraya bakan Goldin, izleyiciyle göz teması kurar. Sanatçı belki de en bilindik işlerinden biri olan oto portresinde, aile içi şiddete dikkat çekmek ister. Yüzünü net bir biçimde gösteren Goldin’i yara bere içinde, bir gözü şişmiş ve kanlanmış olarak görüyoruz. Parlak kırmızı bir ruj, gümüş rengi küpeler ve inci bir kolye takıyor. Kırmızı ruj tercihi özellikle dikkat çekicidir. Bir yandan kanlanmış gözünü vurgularken diğer taraftan kırmızı ruj gibi klişeleşmiş kadınlık göstergeleri ile şiddet potansiyeli arasında bağ kurar. Kadınlığın klişeleşmiş bir temsiliyle şiddet unsurunu aynı karede birleştirir.

Feminist sanatın başlıca temsilcilerinden biri kabul edilen Gina Pane’in kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği acı ve şiddet içeren performansları, sadece feminist sanatın değil, performans sanatının da başlıca örneklerinden kabul edilir. Gina Pane, performanslarında acıyı deneyimler. Temelde acıyı ele aldığı performanslarında Pane, bedenine zarar verir, keser, kanatır. Performanslarında kendi bedenine uyguladığı şiddetle acıyı nesneleştirir, görünür kılar. Acıyı sanatsal bir malzemeye dönüştüren Gina Pane, bedeninin sınırlarını zorlar.

“Gina Pane’in kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği “Ruh Hali” (1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat’ın değil, Performans Sanatı’nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir.” (Antmen, 2018: 243)



Resim 28: Gina Pane, "Azione Sentimentale" (Duygusal Eylem), 1974, 16 adet siyah-beyaz fotoğraf, 80 x 120cm

https://www.meer.com/en/47244-gina-pane Erişim: 15.01.2023

Anonim bir grup feminist aktivistten oluşan Guerilla Girls 1980'li yıllardan itibaren eleştiri içeren posterleriyle dikkat çekmeye başlamıştır. Galeri ve müzelerde gerçekleştirdikleri sıra dışı aktivist eylemlerle seslerini duyurmuşlardır. Aktivizm temelli bir sanat pratiğini benimsemiş olan Guerilla Girls grubunun sanat çevrelerinde en çok yankı uyandıran işlerinden biri Metropolitan Müzesi'ndeki çıplak kadın resimlerini ironik bir dille sorguladıkları "Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?" (1989) isimli posterleridir. "1985'te bir araya gelen bir sanatçı kollektifi olarak yola çıkan Gerilla Kızlar, kendi isimlerini gölgede bırakarak tarihteki kadın sanatçıların isimlerini kullanırlar. Amaçları, hatırlamak, hatırlatmak ve yeniden yazımlarda, yeni sergilerde, koleksiyonlarda cinsiyet ayrımcı eğilimleri engellemektir" (Antmen, 2018: 244). Sanat alanındaki cinsiyet ayrımcılığına tepki niteliğinde kurulmuş olan Guerilla Girls, kadının hem toplum içindeki hem de sanat tarihindeki yerini

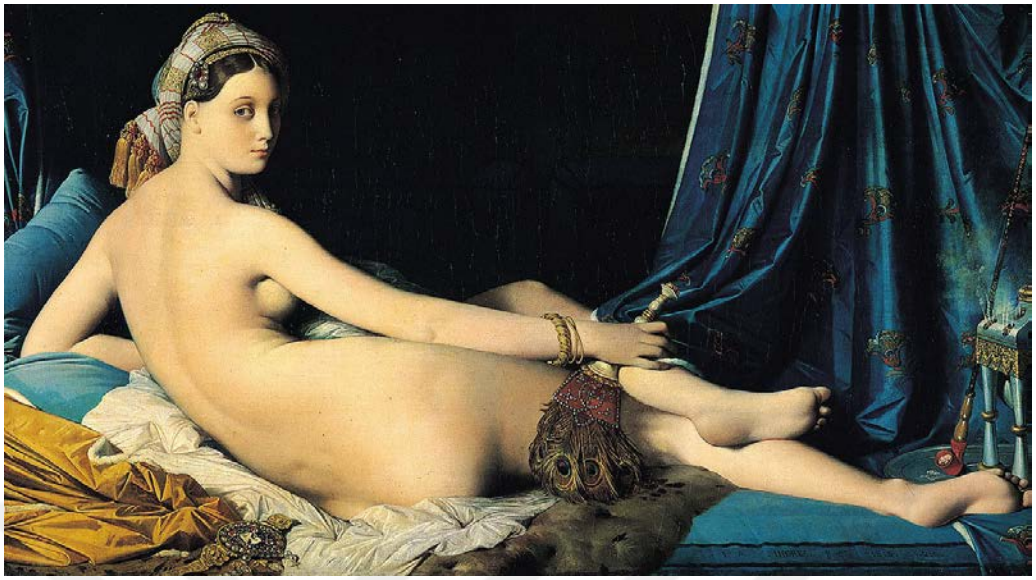
sorgulayan bir gruptur. Klasik güzellik anlayışına bir tepki olarak kamusal alanda yüzlerini goril maskeleriyle gizlemişlerdir. Kimliklerini saklı tutmuşlar ve tarihteki önemli kadın sanatçıların isimlerini kullanmışlardır.

Bu posterde Ingres'in ünlü çıplaklarından birinin başına kendi sembolleri olan goril maskesini yerleştirmişlerdir. Goril maskesi aynı zamanda erkek egemen görsel kültür tarafından idealize edilmiş ve arzu nesnesi olarak sunulmuş kadın imgesine bir eleştiri, başkaldırı niteliğindedir.



Resim 29: Guerilla Girls, 1989, Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum? (Metropolitan müzesinde yer alabilmek için kadınların illa soyunmaları mı gerekir?)

https://whitney.org/collection/works/46924 Erişim: 15.01.2023



Resim 30: Jean Auguste Dominique Ingres, 1814, Büyük Odalık, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89 x 162 cm

https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyük_Odalık Erişim: 15.01.2023

Kamusal alanlarda yaptıkları ilginç eylemlerle aktivizm temelli bir sanat pratiğini benimsemiş olan Guerrilla Girls, zekice kurgulanmış kelime oyunları ve esprili posteriyle sanat alanındaki cinsiyet ayırımcılığına ironik bir yaklaşımla dikkat çekmişlerdir. Guerrilla Girls, önemli müze ve galerilerde sıklıkla gördüğümüz rönesansın idealize edilmiş, edilgin kadın imgesine tepki olarak aktivist bir sanat anlayışını benimsemiş ve kamusal alanda gerçekleştirdikleri protestoları çok ses getirmiştir.

2.4. Sanatsal Bir Malzeme Olarak Beden: Body Art, Performans, Happening

1960'lı yılların sonlarına doğru feminist sanatçıların bedene olan ilgisi farklı bir yöne kaymış ve feminist hareketin etkisiyle kendi bedenleri üzerine yoğunlaşmıştır. 1960'lı yılların kadın hareketiyle birlikte yaygınlaşan bir sanat pratiği olarak performans, sanatçıların toplumsal meselelerde taraf olmasının simgesel bir biçimi olarak şekil bulur. "Gövde sanatı her şeyden önce siyasal bir söylemdir. Çünkü, öncelikli amacı Modernitenin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde tutuğu bedeni

ondan geriye alma ve sadece ona sahip olan öznenin ona hükmetmesini sağlamaktır" (Kahraman, 2005: 33).

Sanatın her döneminde ilgi odağı olan, barındırdığı gizemlerle, anatomik yapısıyla Rönesans'ta araştırma konusu olan, soyulan-kapatılan, kutsanan-lanetlenen, nesneleştirilen, hükmedilen beden, 20. yüzyıl sonlarından itibaren pek çok değişim geçirmiş ve feminist sanatın etkisiyle toplumsal yönüyle de ele alınıp incelenmeye başlanmıştır. Çoğunlukla tuval üzerinde görmeye alışık olduğumuz beden, zaman içinde disiplinlerarası sanatın etkisiyle tuval dışında da kendini göstermiştir. "Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına 'sergilenen' bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür" (Antmen, 2018: 222).

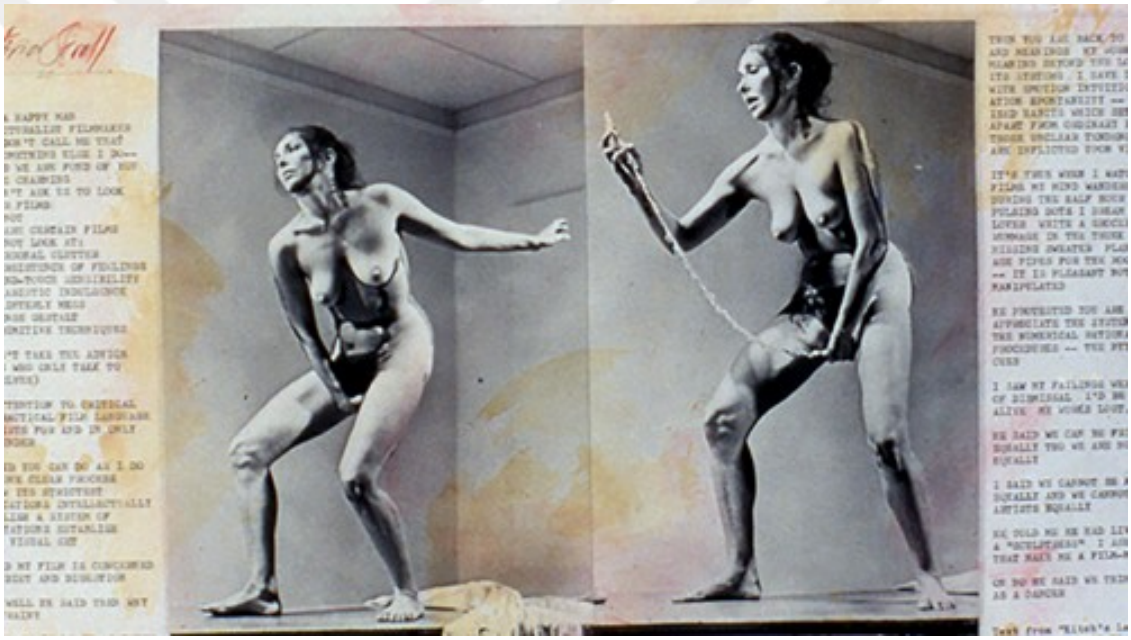
1960'lı yılların sonlarından itibaren sanatçıların ilgisi kendi bedenleri üzerinde yoğunlaşmış ve bedenlerini sanatlarında bir ifade aracı olarak kullanmalarında etkili olmuştur. Sanatçılar bedene yeni kavramlar yüklemiş, beden aracılığıyla çok çeşitli performanslar gerçekleştirmiş ve bedenin sınırlarını zorlamışlardır. Böylece bedenin kendisi bizzat sanat eserinin- sanat nesnesinin kendisi haline gelmiştir. Sanatın ve toplumun tüm normlarını altüst eden performans – beden sanatı, bedenin önemli rol oynadığı kavramsal sanat, happening, fluxus gibi sanatta biçimcilikten çok düşünceye önem veren sanat pratikleri temelinde gelişmiştir.

> "Feminist sanatçıların 1960'lı yıllarda özellikle performansa yönelmesinin ardında, bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir geçmişi olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenmek dürtüsü yatar. Performansı yapan sanatçı, bu açıdan, kadın bedenini/kimliğini yönelik belli kültürel algıları/kodları yıkmaya yönelir" (Antmen, 2014: 176).

"Body art açısından beden, fanteziler, fantasmalar, kışkırtmalar, somut müdahaleler için malzemedir" (Le Breton, 2016: 44). "Body art'ın ilk evresi, Amerika'nın Vietnam'daki varlığına, Soğuk Savaş dönemine, uyuşturucuların keşfi, kadın-erkek ilişkilerini altüst olması, özellikle cinsel özgürleşme yoluyla geleneksel

ahlakın sorgulanması ve beden tapıncının siyasal çetin iklimine denk gelmiştir" (Le Breton, 2016: 43).

İlk kuşak feminist sanatçılardan, Carolee Schneemann'ın "Dahili Tomar" (1975) isimli performansında vajinasına gizlediği rulo biçiminde sarılmış kağıt parçasını yavaş yavaş çekerek aynı anda kağıtta yazan metni okur. Schneemann, bu performansıyla kadın bedeninin sömürülmesine ve nesneleştirilmesine tepki göstermiştir.



Resim 31: Carolee Schneemann, Interior Scroll (Dahili Tomar), Performans, 1975

https://www.sartle.com/artwork/interior-scroll-carolee-schneemann Erişim: 15.01.2023

"Schneemann' ın 1975 tarihli performans eseri olan Dahili Tomar (Interior Scroll), Yetmişler sanatının ikonlarından biridir" (Fineberg, 2014: 372). Başlangıçta tamamı kadınlardan oluşan bir seyirci grubunun ve daha sonra kadın ve erkeklerden oluşan karışık bir seyirci grubunun önünde gerçekleştirdiği performansta, sanatçı vücut hatları üzerine boya sürer, daha sonra beline bir önlük bağlar ve bir kitaptan bölümler okur. Performansın devamında önlüğü çıkaran ve kitabı bırakan Schneemann, vajinasından bir kağıt rulosunu çeker ve çekerken bu kağıt rulosu üzerindeki metni

okur. “Çalışma amaçlarına uygun olarak geliştirilen standartlar yerine önceden saptanmış (cinsiyete dayalı) bir nitelik kriterinin uygulanmasına değinir” (Finberg, 2014: 372).

“20. yy’ da yapıttan yapıta yönelen eleştirinin en sık görüldüğü dönemin feministlerin yoğun bir üretim sürecine girdikleri 1960’lı ve 70’li yıllar olduğu da söylenebilir” (Antmen, 2003).

Shigeko Kubota, 1965 yılında yirmili yaşlarındayken gerçekleştirdiği en ünlü çalışması “vajina sanatı” isimli performansıyla bilinir. New York şehir merkezindeki fluxus akımına dahil on kişilik sanatçı grubu önünde, kırmızı boyaya batırılmış bir fırçayı iç çamaşırına içinden geliyormuş gibi görünecek şekilde bağlayan Kubota, kalçalarını hareket ettirerek yere serili olan tuvali boyar. Kubota bu performansıyla sayısız feminist sanat tarihçisi tarafından geleneksel ve ataerkil rolleri kökten yıktığı ve erkek sanatçılar için yalnızca çıplak bir ilham perisi olan kadın imajına karşı çıktığı için övülmüştür.



Resim 32: Shigeko Kubota: Vagina Painting, Performans, 1965

http://www.sanatatak.com/view/shigeko-kubotayasasin-video Erişim: 15.01.2023



Resim 33: Yves Kliene, Performans

https://mcarte.altervista.org/yves-klein-blu-klein/ Erişim: 15.01.2023

> "1965 yılında New York'ta gerçekleştirilen bir Fluxus festivali sırasında Shigeko Kubota, iç çamaşırına tutuşturduğu bir fırça ile yere sermiş olduğu kağıtlar üzerine resim yapıyor söz gelimi. Pollock'un yere serdiği tuval, üzerine boya akıtıp damlatma ritüeli cinsel kimlik göndermelerinin de satır aralarında okunduğu "Vajina Resmi" başlıklı bu performans ayrıca Yves Klein'ın çıplak kadın bedenlerini 'yaşayan fıça' gibi kullanmasına tepkisini de içeriyordu" (Antmen, 2003).

"Yoko Ono, kendi çalışmalarını sanat yapmaktan çok 'bilinç üretmek' olarak tanımlamıştır" (Fineberg, 2014: 225). Ono, özellikle 1964 yılında Kyoto' daki Yamaichi Hall'de sergilediği dikkat çekici radikal performansı "Kesme Parçası"yla bilinir. İlham verici performansında Ono, elinde makasla sahnede yerini alır ve izleyicileri giysilerinden parçalar kesmek için davet eder. İzleyiciler tarafından giysilerinin büyük bir kısmı kesilip atılırken, sanatçı sessizce ve hareketsiz biçimde oturur. Ono, Kesme Parçası isimli performansını 1965 yılında New York'ta Carnegie Recital Hall'da, daha

sonra 1966 yılında Londra'da bir kez daha sergilemiştir. "Parça gündelik ilişkilerin altında yatan cinsellik ve şiddet ile ilgili tedirgin edici bir apaçıklığa neden olur. Aynı zamanda Ono'nun çalışmalarında yeni bir duyusallık ve ekspresyonizmin ilanıdır" (Fineberg, 2014: 226).



Resim 34: Yoko Ona, "Cut Piece" (Kesme Parçası), Performans, 1964

https://danielrothbart.org/yoko-onos-cut-piece-at-the-ise-foundation/ Erişim: 15.01.2023



Resim 35: Yoko Ona, "The Fly" (Sinek), 1970

https://www.artmagazine.cc/content72629.html Erişim: 15.01.2023

1970 tarihli Sinek (The Fly) isimli son derece huzursuz edici video çalışmasında Ono, çıplak bir kadın bedeni boyunca yürüyen bir sineği filme almıştır. Filmde sinek, kadının karnından göğsüne, sonra yüzüne yavaşça tırmanır. Yakın çekimde izlenen bu görüntü izleyicinin irkilmesine ve rahatsız hissetmesine neden olur. "Ses bandında Alexandra Monroe'nun 'ilkel kadınlığın organik seslerinin aralıksız bir ritmi-orgazmın hafif ve yüksek sesle inlemelerinden derin bir dehşetin çığlıklarına' diye tanımladığı şey çalarken zorlukla sabit durabiliriz" (Fineberg, 2014: 227).

Bedeni merkeze alan çalışmalarında Orlan, bedenini kendi sanatının öznesi olarak konumlandırır. Bedeni onun için bir sanat objesinden farksızdır, hatta bedenini adeta "ready made" hazır nesneye dönüştürür. Sınırları zorlayan performanslarıyla sıra dışı bir sanatçı olan Orlan, estetik ameliyatlarla bedenini yapıbozuma uğratır.

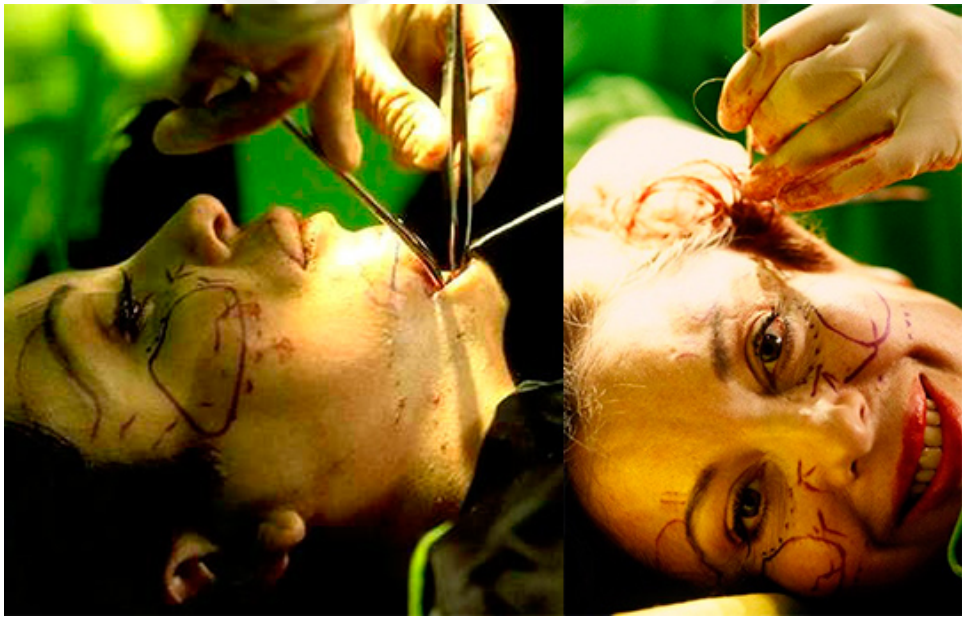
> "Sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda" der ve bu kirli iş kendi bedenini kullanarak yapar. 'Carnal Art' olarak isimlendirdiği sıra dışı performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern Batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik operasyonla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir" (Akman, 2006: 175).

Plastik cerrahi kadınlar tarafından daha genç görünmek ve standart güzellik anlayışına uymak amacıyla kullanılırken, Orlan estetik ameliyatları standart güzellik algısına tepki göstermek ve güzellik kavramını yeniden inşa etmek için kullanır (Akman, 2008).

Eril bakış açısıyla şekillenen, standart güzellik anlayışına tepki gösterdiği aykırı performanslarıyla Orlan, güzellik kavramını sorgular. Estetik bir obje olarak şekillendirilen kadın imgesine karşı çıkan sanatçı, bir taraftan güzellik kavramını sorgularken, diğer taraftan da sınırları muğlak olan kimlik kavramına vurgu yapar. Kadın bedeninin metalaştırılmasını eleştirir. "Ameliyathane Orlan'ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca yapıtı için kullandığı bir araç materyal değil, aynı zamanda yapıtın ta kendisi ve estetik otoritelerinin stereotiplerine direnişine hizmet eden bir metafordur" (Akman, 2006: 175).

“Orlan çalışmalarında uzun zamandır bedeni merkeze almaktadır. İlk evrede, beden sıvılarının sergiler ve müstehcenlikle oynar. Annesinin kendisine çeyiz olarak verdiği kumaşı, yatak maceralarına çarşaf yapıp kirletir, arzunun kumaştaki yerini keçeyle, kalemle, süslemeler vb. işaretler” (Le Breton, 2016: 44).

Mahrem kabul edileni ve beden sıvılarını kamusal alanda sergileyen Orlan’a göre beden bir malzemedir. Bedeninin sınırlarını zorlayan sanatçı, geçirdiği estetik ameliyatları videoya alır ve canlı olarak yayınlar. Kadınlara empoze edilen kusursuz, yaşlanmayan kadın imgesinin bir sonucu olarak, genellikle standart güzellik kalıplarına uymak ve yaşlılıkla mücadele etmek amacıyla kullanılan estetik cerrahiyi kendi bedenini deforme etmek için kullanır.



Resim 36: Orlan, “Estetik Ameliyat Gösterisi”, Performans, 1993

https://www.artwort.com/2014/11/04/arte/orlan-defigurazione-rifigurazione/ Erişim: 15.01.2023



Resim 37: Orlan, "Estetik Ameliyat Gösterisi", Performans, 1993

http://artperformance.over-blog.fr/article-27837683.html Erişim: 15.01.2023

"Orlan'a göre deri keyfe göre design'ı değiştirilen bir terekedir. Beden bir "ready made"dir, ama yeni benlik versiyonları ararken daima yeniden ele alınmalıdır ve 'klasik anlamda otoportreyi bugünün teknolojik araçlarıyla' şekillendirmelidir" (Le Breton, 2016: 44). Orlan'a göre vücut bir hazır yapım olmalıdır. "Burada acı 'body art' takinin aksine kurtuluş ya da arınma anlamına gelmez. Herhangi "plastik" sonuca ulaşma da taşımayan Carnal Art, daha çok insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasındadır" (Akman, 2006: 179).

1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan, yeni bir sanat pratiği olan performans – beden sanatının en önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Marina Abromoviç, kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanarak, yerleşik güzellik anlayışına meydan okur. Fiziksel ve zihinsel sınırları zorladığı performansları sırasında izleyici her zaman şaşırtan Abromoviç, performansları sırasında kimi zaman bedenine zarar vermiş, vücudunu kesmiş, kırbaçlamış ve dondurmuştur. Sanatçı, klasik güzellik anlayışına ve nesneleştirilen kadın imgesine tepki gösterdiği performanslarıyla dikkat çekmiştir.



Resim 38: Marina Abromoviç, "Ritim 0", Performans, 1994

https://dergio.com/20221002/marina-abramovic-rhythm-0-performansi-nedir Erişim: 15.01.2023



Resim 39: Marina Abromoviç, 1975, Art Must Be Beautiful Artist Must Be Beautiful, Performans

https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ihale-edilmis-performans-i-sahiciligi-taseronlastirmak/2778 Erişim: 15.01.2023

Marina Abromoviç'in 1974 yılında gerçekleştirdiği "Ritim 0" isimli çığır açıcı performansı bir sosyal deney olarak kabul edilebilir. Sanatçının yanında bulunan masada görünüşte birbirleriyle bağlantısız yetmiş iki objeyi yer alır. Seyircilere bu objeleri istedikleri gibi kullanabilecekleri söylenmiştir. Abramovic, pasif saldırganlığın dinamiklerini araştırdığı performansında bir masanın yanında durur ve kendisini, ona istediğini yapabilen seyirciye sunar. Duvarda "masada, üzerimde arzu ettiğiniz gibi kullanabileceğiniz yetmiş iki nesne var. Ben nesneyim" yazan bir metin asılıdır (Recitt, 2019: 100).

Objelerden bazıları parfüm, gül, üzüm, tüy gibi son derece zararsız nesnelerden oluşurken, bir kısmı makas, silah, tek bir kurşun, kırbaç gibi şiddet içeren ve tehlikeli nesnelerden oluşuyordu. Galeri, seyircileri hareketsiz biçimde ayakta duran Abromoviç ile karşılar ve seyirciden objeleri keşfetmelerini ve onları vücudunda istedikleri gibi kullanmaları istenir. Sekiz saat süren performans boyunca tüm sorumluluk Marina'ya aittir. Başlangıçta son derece çekingen davranan kalabalık, Marina'ya tutması bir gül veriyor ve zararsız eylemelerde bulunuyor. Bir süre sonra gaddarlaşan kalabalık, sanatçının giysilerini kesip, parçalamaya (Yoko Ono'nun on yıl önceki Kesme Parçası isimli performansını hatırlatır biçimde), boynunu jiletle kesmeye kadar ileri gidiyorlar. Tüm bunlar olurken hareketsiz kalan Abromoviç, sabırla performansa devam eder.

Valie Export 1960'lı yılların en tartışmalı performanslarını gerçekleştiren feminist sanatçılarından biridir. Viyana aksiyonizminden oldukça etkilenmiştir. 1968'de gerçekleştirdiği Dokunma Sineması isimli performansında Export, çıplak bedenini kaplayan ve etrafında tiyatro perdesi bulunan bir kutu tasarlar ve sokaktan geçen insanları perdenin arkasından çıplak vücuduna dokunmaları için davet eder.

Sanatçının çok ses getiren bir diğer performansı 1969 tarihli Aksiyon Pantolonu: Genital Panik'de Export elinde makineli tüfek ve üzerinde kasık bölgesi kesilip çıkartılmış bir pantolonla film gösterimi esnasında sinema salonuna girer ve izleyicilere "gerçek şeye" bakmaları için meydan okur. Erkek yapımcı ve yönetmenler tarafından nesneleştirilip satışa sunulan kadın bedenin aksine, Valie Export kendi istekleri

doğrultusunda tüm toplumsal normları hiçe sayarak, kendi bedeninin kontrolünü ele alarak özgürce ve kendi şartları doğrultusunda sunmuştur.



Resim 40: Valie Export, Genital Panic, Performans, 1969

http://claudioconcepcion.com/video-una-artista-muestra-su-sexo-delante-del-cuadro-de-courbet-el-origen-del-mundo/ Erişim: 15.01.2023

"Export'un çığır açan Aileyle Yüzleşmek (1971) çalışması ticari televizyonun medyum olarak ilk kullanımlarından biriydi" (Fineberg, 2014: 334).

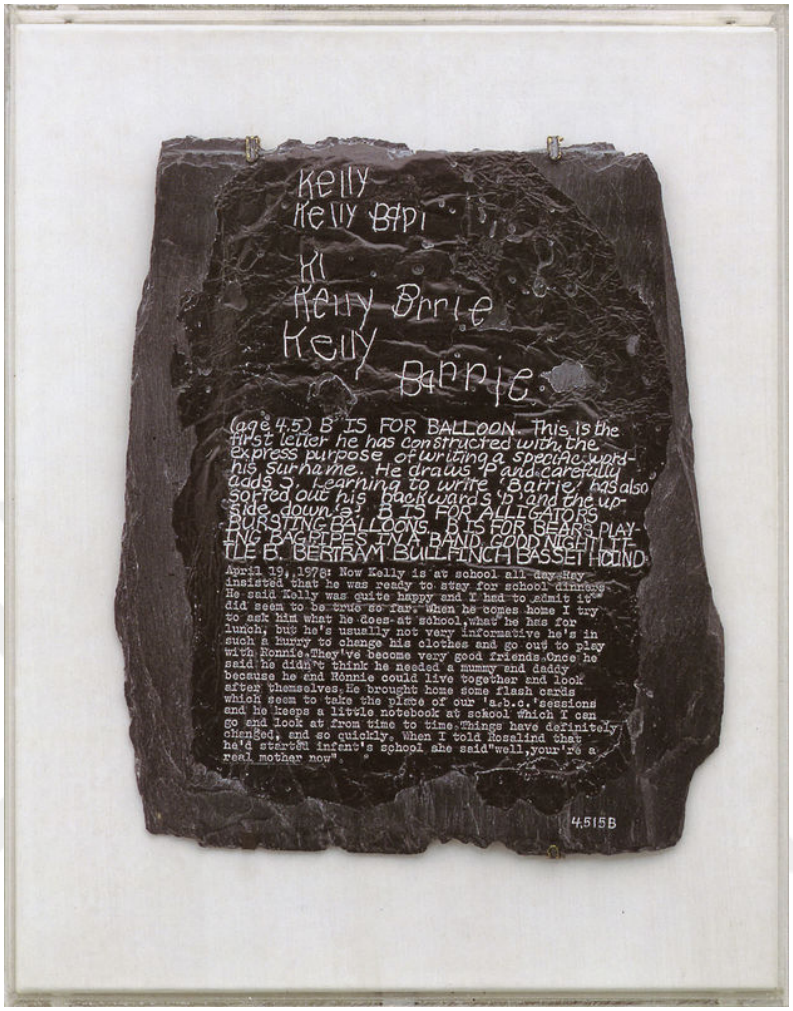
2.4.1 Feminizm Bağlamında Beden ve Yabancılaştırma

Mary Kelly'nin Doğum Sonrası Belgesi isimli çalışması, doğumdan sonra başlayan süreçte anne-çocuk ilişkisinin altı yıllık dönemine odaklanan bir araştırma niteliğindedir. Yerleştirme 1976 yılında ilk defa sergilendiğinde oldukça tepki çekmiştir. Belge niteliğinde birtakım dokümanlarla birlikte kirli bebek bezleri, mama tabloları, dışkı lekeleri ve bebek kıyafetlerinden oluşan altı farklı bölümden oluşur. Doğum Sonrası Belgesi, feminist sanatın önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilir. Feminizm ve psikanalizden beslenen yerleştirme, kavramsal sanatın gelişimi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir.

Mary Kelly *Post Partum Document* / Doğum Sonrası Belge (1975) isimli çalışmasında izleyicilere, doğumdan ilkokula başlamasına kadar geçen altı yıl içinde oğluyla arasındaki etkileşimin kaydı niteliğindeki görsel günlükten bir bölüm sunuyor. "Etkileşim dediysem, daha ziyade 'veri toplama': emzirme saatleri ve miktarları not edilmiş; pişikler tarif edilmiş; oğlanın karalamaları toplanmış; öğrendiği ilk kelimeler not düşülmüş. Bilimsel sayılabilecek bu faaliyetlerin hepsi, zaman içinde değişen anne-çocuk ilişkisine dair kısmi de olsa bir anlatım sunabilme gayretiyle yapılmış" (Wagner, 2016).

"Arzu, bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedense cinselliğin mekanı ve merkezi olarak görülür…" (Kelly, 2014: 267- 268). Sanatta kadın imgesinin kullanılmasına karşı çıkan Kelly, 1982'de kendisiyle yapılan bir söyleşide:

> "Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisi bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır" der (Jones, 2012: 304).



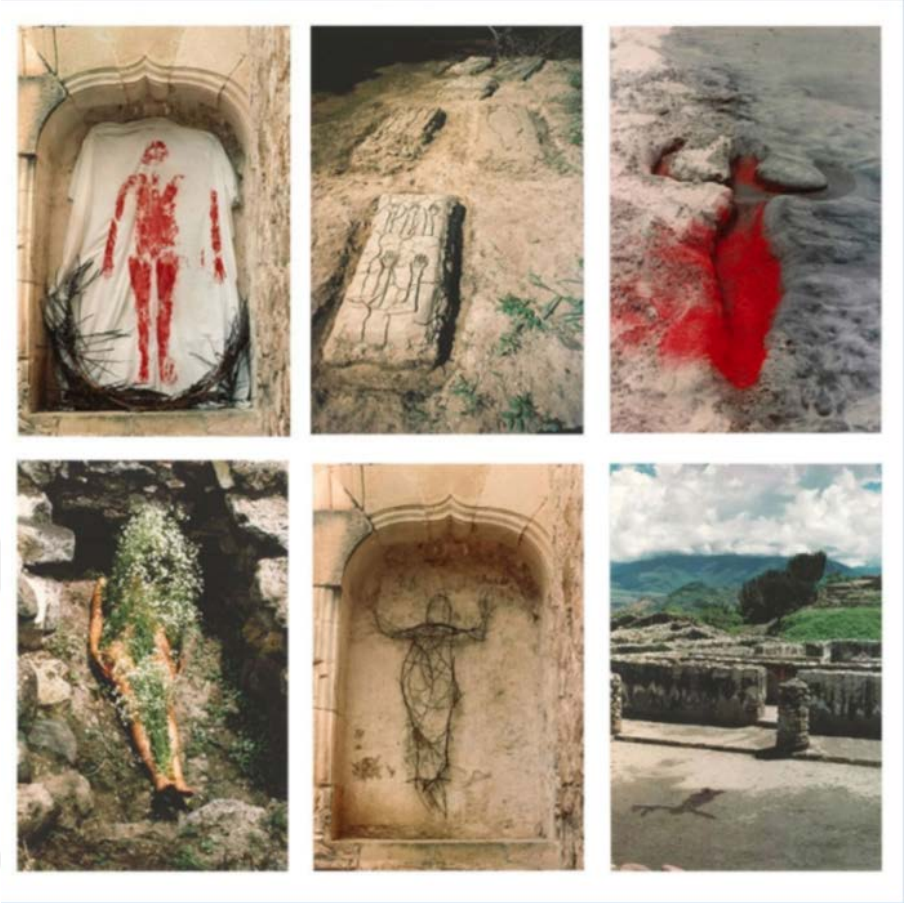
Resim 41: Mary Kelly, "Post-Partum Document" (Doğum Sonrası Belge), 1975

https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/post-partum-document-documentation-vi-pre-writing-alphabet-exergue-and-diary Erişim: 15.01.2023

Tıpkı Kelly gibi sanatta kadın imgesinin ya da bedeninin kullanılmasına karşı olan, bunun mevcut görsel kodları güçlendireceğini söyleyen feminist sanat tarihçisi "Griselda Pollock'a göre, yabancılaştırma feminist sanatçılar için yaşamsal önem taşıyan bir stratejidir, çünkü 'kültür tüketime hakim olan, geleneksel olarak fetişist yapıları aşındırır…. Brechtçi yabancılaştırma izleyiciyi kültür üzerinde bir aktör haline getirmeyi ve dünyada etkin bir aktör olarak yer almasını sağlamayı hedefler" (Jones, 2014: 305).

Ana Mendieta 1970'lerde performans sanatı, feminist sanat ve arazi sanatını birleştirdiği çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Doğa ile kadın bedeni arasında bağlantılar kurarak, kendi bedenini doğa ile etkileşim içinde kullandı. Performanslarının çoğunu film ve fotoğraflarla belgeleyen Mendieta çok kısa bir kariyere sahip olmasına rağmen feminist sanat, performans sanatı ve arazi sanatının en etkili ve en önemli sanatçılarından biri olmayı başarmıştır (Silueta Works in Mexico, 2014).

Mendieta'nın sanatının temeli aidiyet, kimlik, cinsiyet, toprak, doğa gibi kavramlar etrafında şekillenmiştir. Orta Amerika ve Karayip yerlilerinin kültür ve ritüelleriyle ilgilenen Mendieta, çalışmalarında antik tanrıça arketipleri ve kadınsı-dişil yaşam enerjisi kavramlarını bir araya getirir. 1973-78 yılları arasında ürettiği Silueta serisinde Mendieta, beden-kimlik, zaman-mekan, boşluk, doğa ve bunların arasındaki ilişkisel bağları inceler ve sanatının ana malzemesi olarak kullanır. Özellikle Silueta serisinde çiçekler, kan, kayalar ve kumaş gibi birçok malzeme kullanarak bedenini kaplayan ve dönüştüren Mendieta'nın, çalışmalarında çok sık kullandığı kan öğesi Hristiyan mitolojisinde yeniden doğuşu simgelediği için ayrı bir öneme sahiptir.



Resim 42: Ana Mendieta, Silueta, Performans, 1973–77

https://www.susanhol.nl/aflevering-214-ana-mendieta-in-het-land-van-de-begrafenisrituelen-en-tradities/ Erişim: 15.01.2023

Silueta serisinin ilk işinde Mendieta'yı Oxaca'da bir Pre-Colombian Dönemine ait bir Zapotec mezarı içinde, çıplak bedeni üzerine beyaz çiçeklerle kaplanmış biçimde görürüz. Bedenini toprak içine yerleştirip çeşitli doğal malzemelerle kaplayarak, toprakla bir olma, bedenin doğa içinde kaybolup doğaya dönüşmesi üzerinden doğum ve ölüm gibi yaşamsal döngülere vurgu yapar. Ölümün bir yeniden doğuş olduğunu gösterir. Ölüm ve yaşam arasındaki fiziksel ve ruhsal bağlantıyı gösteren Mendieta, doğa ve bedeni bir bütün olarak tasvir eder.

Bedenini ritüel çağrışımlı çalışmalarda kullanan ve (çocukken tanıştığı Santeria ayinleri ve Taino Kızılderililerinin tanrıça kültürüyle bağlantılı ritüeller) bunları,

bedenini giderek görüntüden kaldırdığı fotoğraflarla belgeleyen Mendieta'nın bedeni, bir noktada tümüyle silinip yok oluyordu.

> "Bu ışıklı ürkütücü fotoğraflarda bedenin toprak üzerindeki izi gösteriliyordu; sıklıkla da taş devri "tanrıça" heykellerini anımsatan cinsel organ şekilleri görülüyordu. Özellikle de daha sonraki, bedenin yer almadığı fotoğraflarda, Mendieta idealist ya da özselleştirilmiş biçimde, tam anlamıyla kadın benliğiyle değil, yalnızca bir iz, bir işaret olarak gösteriliyordu" (Jones, 2012: 207).

3.BÖLÜM

FEMİNİST HAREKETİN ETKİLERİ VE DEĞİŞEN BEDEN ALGISI

3.BÖLÜM

FEMİNİST HAREKETİN ETKİLERİ VE DEĞİŞEN BEDEN ALGISI

3.1. Güncel Sanatta Beden Temsilinin Dönüşümü

Sanatın her döneminde ilgi odağı olan ve güncel sanatta hala önemini korumakta olan beden, artık yalnızca estetik yönüyle değil, toplumsal yönüyle de ele alınıp incelenmektedir. Güzele dair estetik bilincin değiştiği günümüz sanatında beden artık idealize edilmez, bütün kusurlarıyla, tüm gerçekliğiyle resme dahil olur. Farklı sanatçılar tarafından çok farklı yönlerine vurgu yapılarak değişik biçimlerde yorumlanan beden-kadın imgesi, resim sanatında hala yadsınamayacak kadar büyük bir yer tutmaktadır.

Artık sadece bir güzellik unsuru olarak değil, tüm gerçekliğiyle bedeni ele alan sanatçılar, bedeni idealize etmez. İdeal güzellik algısının dışına çıkan bedeni tüm kusurlarıyla eserlerine dahil ederler. Kadın imgesi bugün yalnızca estetik bir unsur olarak değil, kusurlarıyla ve tüm gerçekliğiyle tuvalde kendisine yer bulmaktadır.

Her zaman sanatın merkezinde yer alan beden, bilim, din, moda ve politika gibi belirleyicilerin etkisinde sürekli olarak değişime uğramıştır. Sanatta her zaman kusursuzluğuyla yer alan beden, günümüz sanatında yerini kusurlu, kırılgan, hastalıklı ve ölümlü bedene bırakmıştır. Güncel sanattaki kusurlu beden temsiliyle birlikte hastalıklı, kırılgan ve ölümlü beden imgesi sanatçıların eserlerinde kendisine yer bulur. Artık kusursuz beden temsilleri ve klasik güzellik peşinde koşmayan güncel sanatta, erkek bakışının eziciliğinden sıyrılan beden özgürleşir.

1970'lerin feminist sanat hareketinin, kadın bedeni, kadın temsilleri ve tek tipleşmiş kadın imgesinin değişimindeki etkisi yadsınamaz. Mevcut görsel kodların yıkıma uğratılmasında ve kadın-beden algısının değişime uğramasında etkili olan feminist hareketin güncel sanattaki yansımaları görülebilir. Günümüzde birçok sanatçı beden üzerine çalışmaya devam etmektedir. Body art, performans, abjeckt gibi özellikle

1970 sonrası kadın hareketinin etkisiyle ortaya çıkmış ve daha çok kadın sanatçıların üretimleriyle şekillenmiş sanat akımlarıyla birlikte bedene bakış değişmiştir. Bugün birçok sanatçının eserlerinde klasik güzellik algısının dışına çıkan beden imgesine rastlamak mümkündür. Kadın bedenini, artık yalnızca güzele dair estetik bilinçle değil çirkin, pis, kaba gibi algılanan birçok yönüyle görülmektedir.

20. yüzyılın en önemli figüratif ressamlarından Lucian Freud, portreleri ve özellikle nü resimleriyle tanınmıştır. Boyayı çok yoğun bir biçimde katmanlar halinde kullanan sanatçı, bunu ‘et’ duygusunu çarpıcı bir şekilde, bütün çıplaklığıyla ortaya koymak için yapar. Bedenleri süslemez, idealize etmez tüm gerçekliğiyle resmeder. Figürler genellikle yalnız ve savunmasız görünürken verdikleri pozlar ve genel atmosfer rahatsız edicilik ve gerilim seviyesini yükseltir niteliktedir.

Modellerini adeta analiz ederek, kişiliklerini bedenlerine yansıtarak resmeden Freud’un modelleri nesneleşmez. Hiçbir şeyi maskelemeden, her şeyi olduğu gibi yansıtan sanatçının modelleri, çıplaklıklarından ya da vücutlarından utanmaz, kendi bedenlerini olduğu gibi kabul ederler. Freud çıplaklarını sanat tarihinde görmeye alışık olduğumuz çıplaklardan farklı olarak idealleştirmez ya da erkek izleyiciye hitaben konumlandırmaz. Lucien Freud’un resimlerinde gördüğümüz çıplak kadınlar ideal güzellik anlayışına uymaz, klasik güzellik algısına meydan okur.



Resim 43: Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151 x 219 cm

https://en.wikipedia.org/wiki/Benefits_Supervisor_Sleeping Erişim: 15.01.2023

Benefits Supervisor Sleeping, klasik güzellik fikrinin tam karşıtı gibidir. Freud, modeli Sue Tilley'i en savunmasız olduğu anda uyku anında resmeder. Freud, "Bu uyuyan gerçek bir kadın ve ben olduğu gibi resmettim" demiştir. Klasik güzellik kavramı yok sayan Lucien Freud, modernitenin güzellik kavramını adeta yeniden tanımlar. Benefits Supervisor Sleeping, erkek bakışının ezici ağırlığından kurtulmuş, özgürleşmiş gibidir. Sanat tarihinin o güne kadar gördüğümüz bütün çıplaklıklarından ve ideal beden arayışından arınmış, gerçek bir kadının resmidir.

Lucian Freud resimlerinde kadın bedenini bir güzellik unsuru, estetik bir obje olarak kullanmaz. Sanatçının resimlerinde kullandığı modellerin kimlikleri, kişilikleri adete bedenlerine yansır. Bedeni idealize etmez. O güne kadar gördüğümüz çıplak kadın resimlerinden farklı olarak Freud'un resmettiği kadınlar nesneleşmez. Erkek izleyiciye hitaben plastikleşen bir yapaylıkla sunulmaz, onun çıplakları yaşayan, nefes alan gerçek kadınlardır. Tüm gerçekliğiyle resmettiği bedenlerin kişilikleri tuvale yansır. Sanatçının modelleri bedenlerinden, çıplaklıklarından utanmaz, izleyiciye çekingen bakışlar atmaz. Rönesansta sıklıkla gördüğümüz, izlendiğinden habersiz çıplak kadın imgesinden çok uzaktırlar.

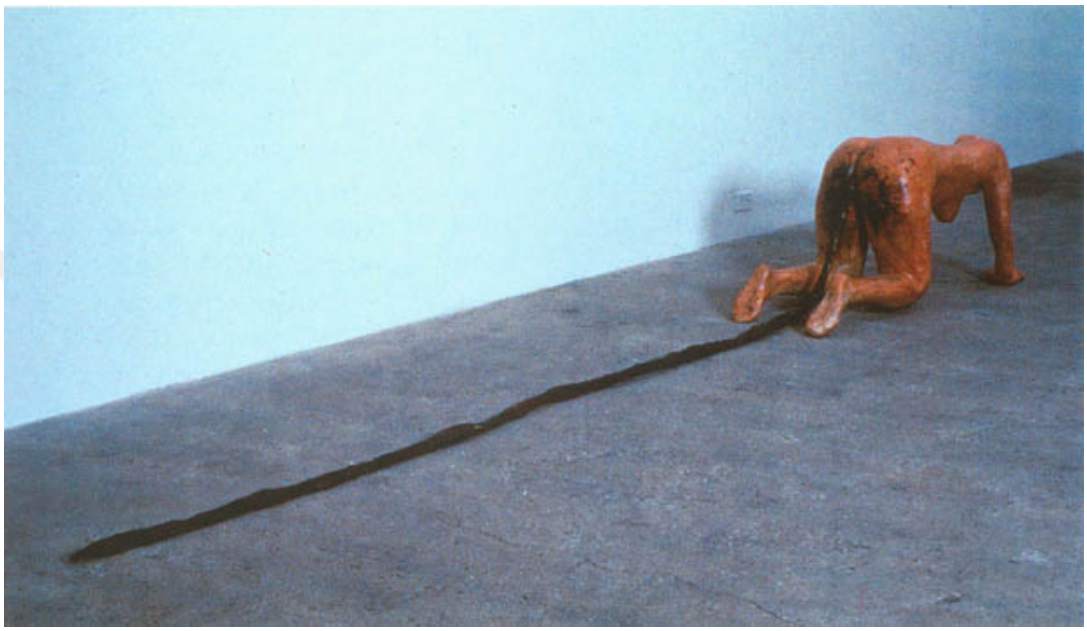
3.2. Güncel Sanatta Beden Algısı ve Kadın Sanatçıların Eserlerinde Kadının Temsili

Kristeva'nın "Abject" kavramı üzerine çalışan kadın sanatçılar, adet kanı, beden sıvıları, kusmuk, kan ve dışkı gibi iğrenç kabul edileni sanata dahil ederek, hem kadınlığa dair kalıplaşmış algıları yerle bir etmiş, hem de eril sistemin kadını ötekileştirerek dışlamasına tepki göstermişlerdir. Bireyin kendisiyle özdeşleştirmeyip reddettiği, dışladığı şeyler olarak kabul edilen abject bedene ait olan, içerden gelen, ama kabul edilmeyen, reddedilen, görmezden gelinen şeylerdir. Kişiyi rahatsız eden, utandıran ve kurtulmak istediği, görülmesi istenmeyen şeyler çoğunlukla bedenin fizyolojik ve biyolojik özellikleriyle ilgili şeylerdir. Kadınlar için adet kanı ve vajinal sıvılar abject olarak kabul edilir. "Kristeva'nın genel tanımlamasına göre, iğrenç bir ben olabilmek için kurtulmam gerekenlerin tümüdür (İlk bakışta karşımıza çıkan bu ezeli ben nedir?) Bu özneye sadece yabancı değil aynı zamanda cinsel yönden ona yakın (aslında özde panik üretecek kadar yakın) fantazmatik bir maddedir" (Foster, 2013: 193).

"Kristeva günümüzle ilgili kültürel bir değişikliği ima eder. Esrarengiz bir biçimde 'ötekinin çöktüğü bir dünyada' artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, 'ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğinin' içyüzünü anlamak olduğunu ifade eder" (Foster, 2013: 194).

Amerikalı Feminist bir sanatçı olan Kiki Smith, çizimleri ve heykelleriyle tanınır. Abject üzerine çalışan Smith, vücutlarının kontrolünü kaybeden, bedenlerinden kan veya dışkı sızan figürleri kullanır. Kadın imgesine alışılagelmişin dışında yaklaşımıyla ve cesur, deneysel çalışmalarıyla feminist sanatın en özgün ve önemli sanatçılarından biridir. Smith çalışmalarında, ölüm, doğum, çürüme, beden parçaları, beden sıvıları ve atığı gibi insanların görmekten pek hoşlanmadığı durumları konu edinir. Kadın bedenine ait klişelere ve yerleşik estetik algıya meydan okuyan Smith, çalışmalarında abject kavramını kullanarak izleyicilerin duygu durumlarına etki eder. Kadın bedenine ilişkin klasik estetik ve güzellik anlayışını yıkmayı amaçlayan sanatçı, bedenin yalnızca hoş ve güzel olan halini değil, ötelenen, kabul görmeyen, pis ve iğrenç

kabul edilen anatomik ve fiziki özelliklerini de gösterir. Bedeni ve bedeninin doğal süreçlerini olduğu gibi yansıtan Smith, bedene ilişkin yerleşik algıları altüst eder. Oldukça farklı malzemelerle çalışan sanatçı, çalışmalarında cam, kil, bal mumu, kağıt, kumaş gibi bir çok malzeme kullanır.



Resim 44: Kiki Smith, "Masal/Tale", 1992, 58,5 x 406 cm, Balmumu, Pigment, Kartonpiyer

http://contemporaryart2011.blogspot.com/2011/01/kyra-poon-talks-on-kiki-smith-tale-1992.htm

Erişim:11.01.2023

Çağdaş sanatın önde gelen figüratif ressamlarından olan Saville, özellikle portreleri ve nü resimleriyle tanınır. Başarılı bir pentür sanatçısı olan Jenny Saville 1994 yılında 'plan' isimli devasa boyutlardaki nü resmiyle izleyiciyi hayrete düşürmüştür. Farklı bir perspektiften gördüğümüz beden, bir takım estetik operasyonları çağrıştırır. Yağ alımı gibi estetik bir müdahale için bedenin belli noktalarının işaretlenmiş olduğunu görürüz. Alışılmadık bir perspektiften görülen beden, yağlı bir et yığınını andırır, modelin bakışları meydan okur biçimdedir. Boyayı oldukça kalın bir biçimde kullanan sanatçı et ve yağ dokusunu en iyi şekilde hissettirmeyi amaçlar. Jenny Saville'in resimlerinde modeller hasar görmüş, acı içinde ve mutsuz gibidirler.



Resim 45: Jenny Saville, 1993, Plan, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274 x 213,5 cm

https://arthur.io/art/jenny-saville/plan Erişim: 15.01.2023

İdeal güzellik anlayışına meydan okuyan Jenny Saville'in resimlerinin konusu çoğunlukla şişman kadınlardır. Sanatçının oldukça şişman çıplakları, çıplaklıklarından utanmazlar, bedenleriyle yargılanmayı umursamazlar. Aksine bedenleriyle, çıplaklıklarıyla gurur duyuyor gibi kendilerinden emin görünürler. Bedeni bir et yığını olarak görselleştiren Savillie'in resimleri seyirciyi huzursuz eder. Sanatçının anıtsal, aşırı ve orantısız olan bedenleri resim geleneğinde yüzyıllardır kalıplaşmış olan alışılagelmiş estetik bilinci ve güzellik anlayışını altüst eder. Saville, kendine has farklı perspektifiyle çağdaş beden olgusuna kendi yorumunu getirir. Jenny Saville'in ideal kadın bedeninden, klasik güzellik anlayışından çok uzakta olan nü'leri bu haliyle nesneleşmez. Rönesanstan itibaren görmeye alıştığımız ataerkil sanat dünyasının görsel kodlarını adeta yıkıma uğratan imgeleriyle, kadın bedenini alıştığımızdan çok farklı biçimde sunar. Saville'in çıplakları bütün erotik ve cinsel anlamlardan sıyrılır, erkek

izleyiciye hitaben estetik ya da erotik bir obje olmaktan çok uzaktadırlar. Et duygusunu hissettiren, istiflenmiş, sıkışmış şişman bedenleriyle izleyiciyi huzursuz eder.



Resim 46: Jenny Saville, Fulcrum, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1997-99, 261.6 x 487,7 cm

https://mozartcultures.com/jenny-savillenin-cagdas-bedenleri/ Erişim: 15.01.2023

İngiliz sanatçı Tracy Emin 1990'lı yıllarda ses getiren, sansasyonel çalışmalarıyla tanınmıştır. Özel hayatını sanat objesi olarak kullanan Emin'in çalışmalarını temelini yaşadığı ilişkiler, travmalar ve acılar oluşturur. Tracy Emin, kadın cinselliği tabusu ve özel hayatın mahremiyeti gibi sanat alnında çok değinilmemiş konulara cesur ve farklı yaklaşımıyla günümüz sanatının en özgün sanatçılarından biri olmayı başarmıştır.

1999 yılında Turner Ödülüne aday gösterilen "My Bed" (Yatağım), Tate Modern'de sergilenmiş ve sanatçının en çok ses getiren işlerinden biri olmuştur. Galeri mekanında doğal haliyle sergilenen dağınık yatak, kırışık ve kirli çarşaflar, kanlı iç çamaşırları, izmaritler, boş içki şişeleriyle birlikte gösterilir. Son derece bilindik dağınık yatak manzarası, sanatçının biten ilişkilerinden dolayı ağır bir depresyon geçirdiği ve yataktan çıkmadığı bir dönem geçirdikten sonra, yatağın bir sanat nesnesi olduğuna karar vermesiyle olduğu gibi galeri mekanına taşınmıştır (Cohen, 2018).

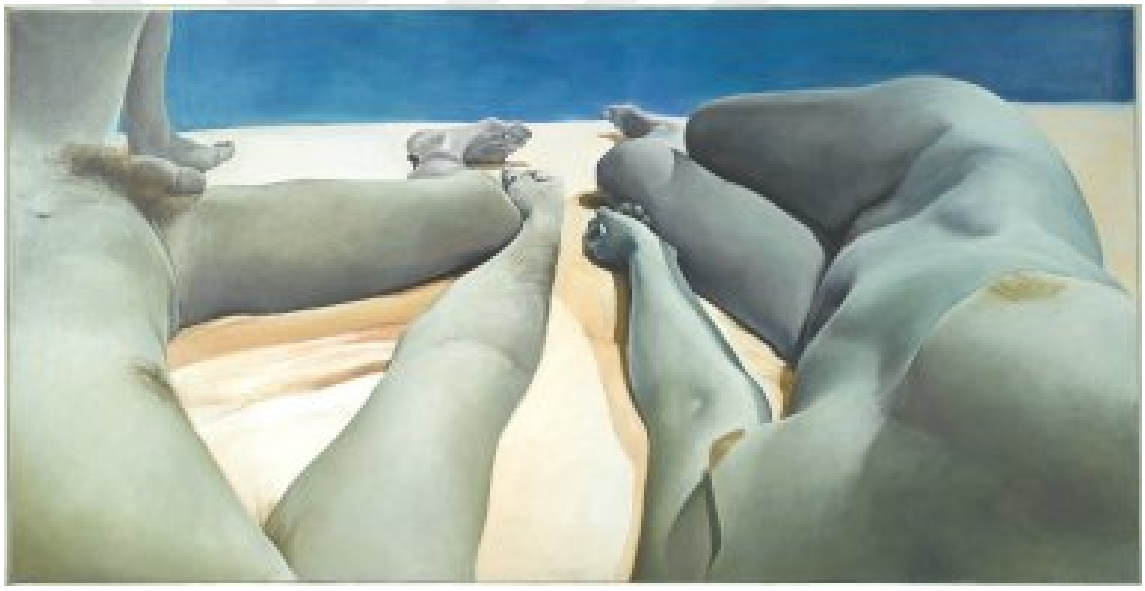
Çağdaş sanatın en çarpıcı sanatçılarından biri olan Tracey Emin'in ikonik enstalasyonu 'My Bed', onu efsane yapan boş votka şişeleri, kullanılmış prezervatifler ve kanlı iç çamaşırlarıyla son derece özel ve mahrem bir alana izleyiciyi davet eder. Feminist sanatçının diğer erken dönem çalışmaları gibi, bir ilişkinin çöküşünün kanıtı niteliğinde olan 'Yatağım', sanatsal eylem ve hayat arasındaki ince çizgiyi bulanıklaştırır. Emin'in özel yaşamından özel detaylar içeren çalışmaları, seyircide kişisel ve mahrem bir ana tanık olma hissi yaratır. Otobiyografik çalışmalarıyla tanınan Tracy Emin, çalışmalarında özel hayatından en mahrem detayları ifşa eder. My Bed, feminist sanat açısından son derece önemli bir yere sahiptir. Emin'in ufuk açıcı enstalasyonu, 1990'lı yılların değişen kadınlık algısının bir sembolüdür. Eril toplumun kadından beklentilerini görmezden gelen Emin, bu çalışmasıyla kadın cinselliğine ve kadınlığa dair kalıplaşmış algıyı altüst eder. My Bed, kadın cinselliğini tanımlamasıyla, üçüncü dalga feminizme paralel olarak kadın cinselliği algısındaki değişikliği somutlaştırır.



Resim 47: Tracy Emin, "My Bed", 1999, Enstalasyon

www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662 Erişim:10.01.2023

Farklı bir perspektifle ele aldığı büyük ölçekli gerçekçi nü resimleriyle tanınan Joan Semmel, feminist sanatın önemli temsilcilerinden biridir. Dinamik kompozisyonlarında gerçekçi çıplak kadın portreleri çizen Joan Semmel, eserlerinde kadın cinselliğini inceler. Kadın imgesinin sanat tarihindeki pasif rolünü alt üst eden Semmel, kadın bedenini idealize etmez. Sanat tarihinin ve popüler kültürün görsel kodlarını yıkmayı amaçlayan sanatçının büyük ölçekli resimlerinde tüm gerçekliğiyle tuvale yansıyan kadın bedeni metalaşmaz, erkek izleyici için teşhir edilmez. Günümüzde figüratif resmin önemli temsilcilerinden biri olan Semmel, resimlerinde bedeni feminist bakış açısıyla inceler.



Resim 48: Joan Semmel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974

https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/168355 Erişim: 15.01.2023

1970'li yılların başlarında erotik temalara yoğunlaştığı figüratif resme yönelen Semmel, "Seks Resimleri" ve "Erotik Dizi" isimli resimlerinde cinsel pozisyonlardaki çiftleri karakteristik canlı ve parlak ten tonlarıyla resmeder. Öznel perspektif ve renk kullanımıyla dikkat çeken sanatçı, vücutları kırmızı, mor, sarı, mavi-yeşil gibi parlak ve canlı, dışavurumcu renkler kullandığı partnerleri seks pozisyonlarında gösteren büyük

ölçekli yağlıboya tablolarıyla tanınır. Semmel'ın resimlerindeki perspektif son derece özneldir ve yakın planlar kullanır. Bilinçli olarak çarpık olan resimlerinde seyircinin uzuvları, kalça ve göğüsleri, vajina ve penisi bilindik erkek ve kadın imgesine dönüştürebilmesi için çaba göstermesini gerekir.

Kadınların erkek cinselliğini uyarmak amacıyla, erkek izleyiciye hitaben teşhir edilmesine ve kadınların etkin bir cinsel kimliği olabileceğinin kabul edilmeyişine tepki gösteren Semmel, kadınlara hitap edecek erotik bir görsel dil geliştirmek istediğini söyler. İster sanat dünyasından ister popüler kültürden olsun, kadınların cinsel pasifliği ve erkekler için baştan çıkarıcı bir cazibe unsuru olarak algılanması hakkındaki tarihsel anlayışa karşı çıkma arzusunda olan Semmel, "Kadınlar, Batı sanat tarihinin büyük bir bölümünde esasen menkuldür" diyor. "İşte buna isyan ettim."



Resim 49: Joan Semmel, "Oyundaki Gerilim", 2019, 96 x 288 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

https://museum.cornell.edu/exhibitions/joan-semmel-skin-game Erişim: 11.01.2023

Daha yakın tarihli işlerinde yaşlanmakta olan bedenini çıplak otoportreler şeklinde resmeden sanatçı, kompozisyonlarına aynalar ve kameralar ekleyerek bakış açılarını karmaşıklaştırır.

Semmel, 1970'li yıllarda başladığı ve günümüze kadar devam eden çıplak resimleriyle sanatta kadın bakış açısını keşfetmesiyle önemli bir yere sahiptir. Sanatçıya göre, "Bir kadın olarak konumumun bir sanatçı olarak seçimlerimi nasıl etkilediğiyle

ilgileniyordum. Örneğin çıplak türle bir erkek gibi ilişki kuramazdım. Kendimi model olarak kullandığımda bu farklılıklar hemen apaçık ortaya çıktı" (Joan Semmel: Skin in the Game, 2019).

Altmış yıllık kariyerinde istikrarlı bir şekilde resim yapmaya devam eden Semmel'ın 2022 yılında gerçekleşen ilk retrospektif sergisi Skin in the Game, erken dönem soyut dışavurumcu resimlerinden hareketi tanımlayan feminist sanatına ve aktivizmine, bugün kendi olgun vücudundan yaptığı yaşlanmakta olan vücudu gösteren son dönem çalışmalarını içeriyor.

Çoğunlukla portre resimleriyle bilinen Marlene Dumas'nın çalışmalarının temelini ırk, cinsellik, şiddet gibi temalar oluşturur. Polaroid fotoğraflar, gazeteler, film kareleri, mektuplar, kişisel anılar, porno dergiler ve erotik sahnelerden ilham alan Dumas, resimlerinde, ötekileştirilen insanların portreleri, ölülerin portreleri, çocuk portreleri, acı çeken insanlar, kimliksiz bedenler, ölüm, travmalar, terör ve şiddet konuları üzerine odaklanır. 40 yılı aşkın bir süredir portreyi keşfeden Marlene Dumas, çok çeşitli konularla ilgilendi: ölülerin portreleri, yaşayanların portreleri, ayakta çıplaklar, gruplar, çift figürler, yeni doğanlar ve bebekler, ağlayan kadınlar ve hamile kadınlar. İnsan figürüne odaklanan çalışmaları, sürekli değişen ırk ve cinsiyet, duygusallık ve şiddet, kişisel gerçeklikler ve kamusal kimlikler gibi temaları araştırıyor (Demertzi, 2021).

Canlı modelden çalışmayı tercih etmeyen Dumas, figürlerini imge dünyasından seçtiği görüntülerle ya da gazete ve dergilerden topladığı hazır imajlarla oluşturur. Irkçılık, ölüm, delilik, zihinsel bütünlüğün kaybedilişi, popüler kültürün renkli simaları ve cinsellik Dumas'nın vazgeçemediği temalarıdır (Altınel, 2009).

1973 yılında yapılmış bir dizi çizimden oluşan "Porno Blues" da Dumas, kaynak olarak porno dergilerini kullanmıştır. Pornografik dergilerdeki fotoğraflardan oluşan kolaj ve mürekkep çizimlerden meydana gelen Porno Blues'da kitle iletişim araçlarındaki kadın imgesini yeniden üreten Marlene Dumas, pornografi, erotizm ve sanat arasındaki gizemleri ve etkileşimleri araştırmıştır.



Resim 50: Marlene Dumas, Porno Blues, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1993

http://fineartsofia.blogspot.com/2015/01/marlene-dumas-porno-blues-1993.html Erişim: 15.01.2023

Marlene Dumas, kadın, erkek, çocuk ve bebekleri mekan ve bağlamdan yoksun olarak resmeder. Form olarak net olmayan, belirsiz portreleri, duygu yüklü, çatışmacı ve rahatsız edicidir. Resimlerinde formdan çok insan psikolojisini ve duygu durumlarını yansıtmayı amaçlamıştır. Figürlerini detaylandırmaktan çok formu çağrıştıran akıcı fırça darbeleriyle oluşturan ve ince akışkan boya kullanan Dumas'nın figürleri, katı bir biçimsel gerçeklikten uzak, neredeyse bir hayal gibidir (Ruiz, 2014). Dumas, kimlik kavramının karmaşıklığını araştırdığı portreleri ve figüratif resimleriyle çağımızın en etkili ve ikonik sanatçılarından biri olarak öne çıkar.

Frederique Lucien'in Anonyme serisine ait karakalem çizimler, sanatçının beden parçalarının fiziksel detaylarını resmettiği anatomik çalışmalardan oluşur. Çalışmaları insan vücudu etrafında şekillenen Lucien, çizim, heykel ve seramik gibi farklı türde çalışmalarıyla insan vücudunu işler. Bedeni parçalayarak yapıbozuma uğratan Lucien, bu yolla bedeni yabancılaştırır.



Resim 51: Frederique Lucien, "Anonyms", Kağıt Üzerine Karakalem, 14 Ayrılmaz Çizimden Oluşan Set

www.frederiquelucien.com/2017/01/31/anonyme-4/ Erişim:11.01.2023

Birçok farklı malzemeyle çalışan çağımızın en önemli sanatçılarından Kara Walker, çalışmalarında, cinsiyet, cinsellik, ırk, kimlik ve şiddet gibi tartışmalı kavramlarını inceler. Walker özellikle anıtsal büyüklükteki siyah beyaz silüet resimleriyle tanınır. Çizim, heykel, animasyon, performans ve kağıt kesme silüetler kullanan Amerikalı enstalasyon sanatçısı, güç, ırk ve cinsiyet ilişkileri üzerine çalışır. Güçlü silüetler yaratan Walker, izleyici üzerinde güçlü, keskin duygular uyandırır. Walker en çok silüetleri kullanmasıyla tanınır. Bu silüetler sanatçının oda boyutunda, devasa enstalasyonlarında, heykellerinde ve daha küçük boyutlu kağıt çalışmalarında yer alır.



Resim 52: Kara Walker, Slaughter of the Innocents, Tuval Üzerine Kesilmiş Kağıt, Akrilik ve Grafit, 200,7 cm x 558,8 cm, 2017

https://www.theparisreview.org/blog/2017/10/04/kara-walkers-nightmares/ Erişim: 10.02.2023

SONUÇ

Feminist sanatçılar, özellikle kendi bedenlerini kullanarak kadın bedeninin sömürülmesine ve metalaşan kadın imgesine karşı çıkmışlardır. Kadının yalnızca estetik bir obje, bir güzellik unsuru olarak sunulmasına tepki göstermiş ve kadın bedenini kendi sanatlarının öznesi olarak konumlandırmışlardır. Sanat tarihindeki ve popüler kültürdeki eril bakış açısıyla sunulan kadın imgesinin edilginliğini performatif bir sanat pratiği içerisinde ele alarak, beden-kadın imgesini yapısöküme uğratan feminist sanatçılar, kimi zaman bozmayı amaçladıkları şeyi güçlendirmekle eleştirilmiş, bedenlerini ve çıplaklığı kullanmaları nedeniyle var olan kadın temsillerini güçlendirmekle, kadın bedenini arzu nesnesi olarak sunmakla, narsisizm ve teşhircilikle suçlanmışlardır.

Kadın kimliğini yeniden tanımlamak zorunda kalan kadın sanatçılar, erkek egemenliğindeki sanat dünyasının görsel kodlarını yapısöküme uğratma çabası içine girmişlerdir. Sanat ortamında o güne kadar çok değinilmeyen doğum, gebelik, cinsellik, toplumsal cinsiyet rolleri, annelik- anneliğin reddi ve kimlik kavramı gibi feminizmin de sorularından olan konuları ele alarak, kadın bedeninin idealize edilmemiş farklı bir temsilini sunmuşlardır. 1970 sonrası Batı sanatında kadınların kendi bedenlerini temsiliyeti, sanatçıların kimi zaman mevcut kadın göstergelerini güçlendirerek bu görsel kodları pekiştirmekle eleştirilmelerine neden olmuştur. Fakat genel olarak bakıldığında beden, özne, sanat tarihi tartışmaları ve kadının temsiliyeti açısından önemli noktaları ortaya koymalarıyla sonuçlanmıştır.

Feminist sanata bakıldığında, sanatçıların kendi bedenlerini kullanımı ve sanat tarihindeki edilgin, idealize edilmiş kadın temsillerine karşı eleştirel bir dil geliştirme çabasının içinde bulunulan dönemin mevcut koşulları açısından gerekli oluğu söylenebilir. Eril bakışla şekillenen kadın- beden imgesinin güçlü bir eleştirisini sunduğunu ve önemli noktaları ortaya koyduğu söylenebilir. Feminist sanatçıların eserlerinin temsil, bakış ve beden algısını değişime uğratması ve güncel sanata yansımaları açısından önemi yadsınamaz. Feminist sanat hareketinin ideal güzellik algısının ve metalaşan kadın imgesinin sorgulanmasında etkili olduğu söylenebilir.

Güncel sanatta önemini korumakta olan beden, hala idealize edilip metalaştırılsa da farklı temsil biçimleri ve farklı beden yorumları görebilmemiz büyük oranda feminist sanat hareketi sayesindir. Erkek merkezli görsel kültürün ürünü olarak fetişleştirilen kadın imgesine, güncel sanat, ana akım sinema ve reklam endüstrisinde hala sıklıkla rastlamaktayız. Kadın imgesi görsel kültür için güçlü ve önemli bir nesne olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle kadın imgesi ve kadın bedenin kullanım biçimleri hala önemli oranda erkek hegemonyasının tahakkümü altında olsa da kadın temsillerinin farklılık göstermesi, tek tipleşen kadın imgesinin dışına çıkan görsellere rastlamamız feminist sanat hareketinin sonuçlarındandır.

Kadınların sadece bir güzellik unsuru olarak müze ve galerilerde yer bulabilmesine tepki gösteren ve kadın sanatçıların görünürlüğü için mücadele eden feminist sanatçılar, sanat tarihçileri ve eleştirmenler kadın sanatçıların görünürlük kazanmasında ve seslerini duyurmasında etkili olmuşlardır. Sanat tarihinin feminist eleştirisi açısından büyük bir öneme sahip olan Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıkla çığır açan makalesi kadın sanatçıların sanat tarihi yazımında görmezden gelindiğini göstermiştir.

> "Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan feminist sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların keşfine neden olmuş, yeni yazılan sanat tarihlerinde kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır" (Antmen, 2014: 239).

Mevcut görsel kodların yıkıma uğratılmasında ve kadının sanat alanındaki temsiliyetinin sorgulanmasında etkili olan feminist hareket, aynı zamanda kadın sanatçıların görünürlük kazanmasında da son derece etkili olmuştur. Günümüz sanat dünyasında erkek egemenliği hala varlığını sürdürse de her geçen gün daha fazla müze, kadın sanatçıların eserlerini koleksiyonlarına dahil etmekte ve sergilemektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ANTMEN, Ahu (2014). *Kimlikli Bedenler- Sanat, Kimlik, Cinsiyet,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

ANTMEN, Ahu (2014). *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* İstanbul: İletişim Yayınları.

ANTMEN, Ahu (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

BERGER, John (2012). *Görme Biçimleri,* İstanbul: Metis Yayınları.

BOURDIEU, Pierre. (2018). *Eril Tahakküm,* İstanbul: Bağlam.

BUTLER, Judith (2018). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi,* İstanbul: Metis.

BUTLER, Judith (2014). *Bela Bedenler,* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

CORBIN, A. – COURTINE, J.-J. – VIGARELLO, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1- Rönesans'tan Aydınlanmaya,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEAUVOIR, Simone De (2021). *İkinci Cinsiyet Olgular ve Efsaneler,* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

BEAUVOIR, Simone De (2021). *İkinci Cinsiyet Yaşanmış Deneyim,* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

DONOVAN, Josephine (2021). *Feminist Teori,* İstanbul: İletişim Yayınları.

ERGÜVEN, Mehmet (2009). *Pusudaki Ten,* İstanbul: Agora Kitaplığı.

FINEBERG, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri,* İzmir: Karakalem Kitabevi.

FOSTER, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HACKING, Juliet (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

HARRIS, Jonathan (2008). *Yeni Sanat Tarihi,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

RECKITT, H. – PHELAN, P. (2012). *Art and Feminism,* Phaidon Press.

LE BRETON, David (2016). *Bedene Veda,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

LEPPERT, Richard (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEPPERT, Richard (2020). *Nü,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005). *Cinsellik Görsellik Pornografi,* İstanbul: Agora Kitaplığı.

NOCHLIN, Linda (2014). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?,* A. Antmen içinde, Sanat / Cinsiyet & Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (s. 119-157). İstanbul: İletişim.

NOCHLIN, Linda (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

NOCHLIN, Linda (2022). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

SAYIN, Zeynep (2015). *İmgenin Pornografisi,* İstanbul: Metis.

MAKALELER

AKMAN, Kubilay (2005). “Orlan'ın Suretleri” Ocak 13, 2020 tarihinde İzinsiz Gösteri, Online Dergi, Sayı: 37: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html adresinden alındı

AKMAN, Kubilay (2006). “Orlan: Kırılan Ten”, *Cogito, Ten: Derinden,* Sayı: 44-45, ss. 174- 182.

AKMAN, Kubilay (2008). “Orlan’ın Suretleri” http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=10&articleID=179&bhcp=1

ANTMEN, Ahu (2003). “Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt”, *Anadolu Sanat Dergisi,* Sayı: 14, ss. 14-15.

BERKTAY, Fatmagül (2009). “Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik” *Cogito, Feminizm,* Sayı:58, ss. 57-72.

BUTLER, Judith (2009). “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, *Cogito, Feminizm,* Sayı:58, ss. 73- 92.

DİREK, Zeynep (2009). “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Estetiği”, *Cogito, Feminizm,* Sayı:58, ss. 11-39.

ELÇİK, Gülnur (2009). “İğdiş Edilmiş Güzellik”, *Cogito,* Sayı:58, ss. 259-268.

IRIGARAY, Luce (2009). “Cematin Ebedi İronisi”, *Cogito, Feminizm,* Sayı: 58, ss. 159-171.

ÖĞÜT, Hande (2009). “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema”, *Cogito, Feminizm,* Sayı:58, ss. 202-218.

POSTL, Gertrude (2009). “Tekrar Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigaray’ın Taklit Kavramının Politikası”, *Cogito,* Sayı:58, ss. 146-158.

CHANTER, Tina (2009). “Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze”, *Cogito,* Sayı:58 ss. 93-130

WITTIG, Monique (2009). “Kadın Doğulmaz. *Cogito, Feminizm”,* Sayı:58, ss. 193-201.

KİTAP İÇİ BÖLÜMLER

BARRY, J. – FLITTERMAN-LEWIS, S. (2014). "Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası", A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 253-266.

GRANT, Catherine (2022). Sunuş, L. Nochlin içinde, *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

JONES, Amelia (2014). "Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek", A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 299-311.

KELLY, Mary (2014). "İmgeleri Arzulamak, Arzuyu İmgelemek", A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 267-276.

MULVEY, Laura (2014). "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim, ss. 277-294.

PETERSON, T. G. – MATHEWS, P. (2014). "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim, ss. 13-91.

POLLOCK, Griselda (2014). "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları". A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 187-240.

SALOMON, Nanette (2014). "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 161- 186.

İNTERNET KAYNAKLARI

Akman, K. (2008). Orlan'ın Suretleri.

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=10&articleID=179&bhcp=1

[15 Ocak 2023].

Altınel, C. (2009). Marlene Dumas'nın Tanıklıkları.

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=567&bhcp=1

[15 Ocak 2023].

Antmen, A. (2003). Sanatın ateş hattı: Eleştirel tavrın odağı haline gelen yapıt.

https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1651/173970.pdf?sequence=1&isAllowed=y [15 Ocak 2023].

Demertzi, L. (2021). It is about the pleasure of thehuman body making something.

https://www.moma.org/artists/7521 [15 Ocak 2023].

Cohen, A. (2018). Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women.

https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women [15 Ocak 2023].

Joan Semmel: Skin in the Game (2019).

https://museum.cornell.edu/exhibitions/joan-semmel-skin-game [15 Ocak 2023].

Judy Chicago's Role in the feminst art movement.

https://feminism60s70s.weebly.com/judy-chicago.html [15 Ocak 2023].

Ruiz, C. (2014). Inside the studio of the world's most expensive female painter.

https://thegentlewoman.co.uk/library/marlene-dumas [15 Ocak 2023].

Shirali, K. (2020). The "Pleasure of Looking" and the Male Gaze in Hitchcock's Rear Window and Vertigo.

https://obscurmagazine.co.uk/the-pleasure-of-looking-and-the-male-gaze-as-explored-in-alfred-hitchcocks-rear-window-1954-and-vertigo-1958/ [15 Ocak 2023].

Silueta Works in Mexico (2014).

https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico [15 Ocak 2023].

Wagner, A. (2016). Aklın Ardındaki Akıldışını Açığa Çıkarmak.

https://www.e-skop.com/skopbulten/aklin-ardindaki-akildisini-aciga-cikarmak/3035 [15 Ocak 2023].

Watlington, E. (2021). "Video is Vengeance of Vagina": Shigeko Kubota's Trailblazing Video Sculptures.

https://www.artnews.com/feature/shigeko-kubota-who-was-she-why-is-she-important-1234601001/ [15 Ocak 2023].

ÖZGEÇMİŞ

Selin BİNTAŞ ÇELİKTAŞ

Eğitim Durumu

Yüksek Lisans - 2023
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans

Lisans - 2016
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

Sergiler

2023 - "Bir Başka Hikaye" Loft Art Project, Karma Sergi
2022 - Genç Sanat 8 - Güncel Sanat Proje Yarışması Sergisi, Karma Sergi
2022 - "Summer22" The Wall Art Gallery, Karma Sergi
2022 - 39. DYO Sanat Ödülleri Sergisi, Karma Sergi
2022 - "Evin Nerede?", Love 360 Fest, İstanbul Concept Gallery, Karma Sergi
2022 - "On The Wall", The Wall Art Gallery, Karma Sergi
2021 - "Dünyada Olmayı Düşünmek", Ayzeradant Art Gallery, Karma Sergi
2021 - 19. İTK Ulusal Resim Yarışması Sergisi, Karma Sergi
2021 - "Mümkün Olmayan Resim", Cap Gallery, Uluslararası Online Karma Sergi
2021 - Genç Etkinlik 9, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, Online Karma Sergi
2021 - "Time to Act", Love 360 Fest, İstanbul Concept Gallery, Karma Sergi
2021 - Mümkün Olmayan Resim, Cap Gallery, Uluslararası Online Karma Sergi
2020 - McArtist - UniExpo, Karma Sergi
2019 - Plato Sanat, Rota Sanat Yarışması Sergisi, Lisansüstü Kategorisi Başarı Ödülü
2019 - Müşterek Mekan: Bir zamanlar bir yerde, Karma Sergi
2019 - Bilinmeyene Övgüler, Karma Sergi