

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEKANA FEMİNİST MÜDAHALE: SEÇİLİ
ÖRNEKLERLE SOKAK SANATI

Irmak MELEK

2501170797

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Seda YAVUZ

İSTANBUL – 2022

ÖZ

MEKANA FEMİNİST MÜDAHALE: SEÇİLİ ÖRNEKLERLE SOKAK SANATI

IRMAK MELEK

Bu çalışmada sokak sanatçısı kadınların üretim alanı olarak belirledikleri sokağın, kentsel bir mekan olarak hangi kodlarla inşa edildiği ve bu kodların toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kadınların deneyimine ve sanatsal üretimlerine etkisi incelenir. Hakim ideolojinin sokağı oluşturan kodlarının genel olarak kadınların deneyimlerini, özel olarak ise sanatçı kadınların sanatsal üretimlerini nasıl belirlediği ve buna karşılık seçilen kadın sanatçıların üretimlerinin erkek egemen kodları kırarak mekana nasıl müdahale ettikleri ortaya konur. Sanatçı kadınların sokağa sanatsal müdahaleleri, sokağı oluşturan unsurlar, bu unsurların cinsiyet ayrımcı kodları, kadınların sokakla kurdukları tarihsel ilişki ve bir üretim alanı olarak sokağı seçmelerinin etkileri feminist bir perspektifle ele alınır.

Anahtar Kelimeler: Feminist Sanat, Sokak Sanatı, Mekan, Temsil

ABSTARCT
FEMINIST INTERVENTION TO THE SPACE: STREET ART WITH
SELECTED EXAMPLES
IRMAK MELEK

In this study, it is examined with which codes the street, which is determined as a production area by women street artists, is built as an urban space and the effects of these codes on women's experience and artistic production through gender roles. It is revealed how the codes of the dominant ideology that make up the street determine the experiences of women in general, and the artistic production of artist women in particular, and how the productions of selected women artists interfere with the space by breaking the male-dominated codes. Artist women's artistic interventions in the street, the elements that make up the street, the gender discriminatory codes of these elements, the historical relationship between women and the street and the effects of their choice of the street as a production area are discussed from a feminist perspective.

Keywords: Feminist Art, Street Art, Space, Representation

ÖNSÖZ

Tezin amacı sokak sanatçısı kadınların üretim alanı olarak belirledikleri sokağın, kentsel bir mekan olarak hangi kodlarla inşa edildiği ve bu kodların toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kadınların deneyimine etkisi incelenerek sanatsal üretimlerini değerlendirmektir. Hakim ideolojinin sokağı oluşturan kodlarının genel olarak kadınların deneyimlerini, özel olarak ise sanatçı kadınların sanatsal üretimlerini nasıl belirlediği ve buna karşılık seçilen kadın sanatçıların üretimlerinin, erkek egemen bu kodları kırarak mekana nasıl müdahale ettikleri incelenecektir. Kadın sanatçıların sokağa sanatsal müdahaleleri, sokağı oluşturan unsurlar, bu unsurların cinsiyet ayrımcı kodları, kadınların sokakla kurdukları ilişki ve bir üretim alanı olarak sokağı seçme nedenleri ile birlikte ele alınacaktır.

Bu araştırma süresince desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, anlayışı, sabrı, güler yüzü ve akademinin hiyerarşik hoca-öğrenci ilişkisini aşarak kurduğu dostluğu için Tez Danışmanım Doç. Dr. Seda Yavuz'a;

Bu süreç boyunca, en stresli anlarımda beni sakinleştiren, yanımda olan, maddi-manevi hiçbir desteğini eksik etmeyen anneme, babama ve kardeşime;

Araştırmanın en başından itibaren önerileriyle ufkumu açan, sıkıştığım zaman fikirleriyle katkı sunan Caner Bostancı'ya;

Lisede sıra arkadaşlığıyla başlayan dostluğumuzun hiç bitmediği, yanımda olduğunu her zaman hissettiğim, görüşleri, önerileri, kurduğu bağlantılarla teze desteğini hiçbir zaman esirgemeyen İklim Sarı'ya;

Bambaşka coğrafyalardan ve kültürlerden, üniversite okumak için geldiğimiz İstanbul'da bir öğrenci yurdunda yolumuzun kesiştiği, sonrasında hiç ayrılmadığımız, birlikte büyüdüğüm, seçtiğim ailem, motivasyon kaynaklarım Fulya Özcan, Yaprak Gezici, Nazlı Yalçın ve Nupelda Yalçındağ'a;

Son olarak bana güç veren, yalnız olmadığımı hissettiren hayatımdaki tüm kadınlara sonsuz teşekkür ederim.

Irmak Melek

İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMSİLİN NESNESİNDEN MÜDAHALENİN ÖZNESİNE:

SANATA FEMİNİST ELEŞTİRİ

1.1. Kanonun Kadrajından Sanata Bakmak: Kadınlar Nerede?.....	4
1.2. Kadrajın Dışındakileri Görmek.....	40

İKİNCİ BÖLÜM

TASARLANAN MEKANDAN YAŞANAN MEKANA:

KENTTE KADINLARIN KONUMU

2.1. Mekanın Üretimi.....	69
2.1.1. Mekansal Pratik (Algılanan Mekan).....	71
2.1.2. Mekan Temsilleri (Tasarlanan Mekan).....	72
2.1.3. Temsil Mekanları (Yaşanan Mekan).....	74
2.2. Mekanın Cinsiyeti.....	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEÇİLİ ÖRNEKLERLE SOKAK SANATÇISI KADINLARIN ÜRETİMLERİ

3.1. Erre (Bogota).....	82
3.2. Gamze Yalçın (İstanbul).....	88

3.3. Kashink (Paris).....	91
3.4. Shamsia Hassani (Kabil).....	95
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	106



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Lespuge Venüsü, M.Ö. 29.000-20.000, Musée de l’Homme.....	6
Resim 2: Lespuge Venüsü, Kopya.....	6
Resim 3: Willendorf Venüsü, M.Ö. 27.500c., Viyana Doğa Tarihi Müzesi.....	7
Resim 4: Tahtında Oturan Ana Tanrıça Heykelciği, M.Ö. 6000, Çatalhöyük.....	8
Resim 5: Knidos Afroditi, Roma Kopyası, (orj) M.Ö.4yy.....	11
Resim 6: Venüs’ün Doğuşu, Sandro Botticelli, 1485c, Uffizi Galeri.....	15
Resim 7: Uyuyan Venüs, Giorgione, 1508-1510, Old Masters Picture Gallery.....	17
Resim 8: Urbino Venüsü, Tiziano, 1538, Uffizi Galerisi.....	18
Resim 9: Aynadaki Venüs (Rokeby Venüsü), Diego Velázquez, 1650-1651, National Gallery.....	19
Resim 10: Rokeby Venüsü’ne Saldırı, 1914.....	21
Resim 11: Çıplak Maya, Goya, 1795-1800, Prado Müzesi.....	23
Resim 12: Giyinik Maya, Goya, 1800-1807, Prado Müzesi.....	23
Resim 13: Büyük Odalık, Ingres, 1814, Louvre Müzesi.....	26
Resim 14: Köle Pazarı, Gérôme, 1866, Clark Sanat Enstitüsü.....	27

Resim 15: Operada Maskeli Balo, Manet, 1873, National Gallery of Art.....	28
Resim 16: Olympia, Manet, 1863, Orsay Müzesi.....	29
Resim17: Venüs'ün Doğuşu, Alexandre Cabanel, 1863, Orsay Müzesi.....	30
Resim 18: Modern Olympia, Cézanne, 1873-1874, Orsay Müzesi.....	32
Resim 19: Dünyanın Kökeni, Courbet, 1866, Orsay Müzesi.....	34
Resim 20: Deborah de Robertis, Performans, Detay, 2014.....	36
Resim 21: Avignonlu Kızlar, Picasso, 1907, MoMA.....	38
Resim 22: Son Yargı, Ende, Beatus of Girona, 975.....	42
Resim 23: Guda, Self Portrait in the Letter D, 12.yy, Illumination in Homeliary of St.Bartholomew, Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt.....	43
Resim 24: Portrait on the Letter Q, Claricia of Ausburg, Illumination in Saint Memin Psalter, 12.yy sonu-13. yy başı, Walters Art Gallery, Baltimore.....	44
Resim 25: Liber Divinorum Operum, Hildegard von Bingen, 13.yy, Biblioteca Statale di Lucca.....	45
Resim 26: Catherina van Hemessen, Otoportre, 1548, Kunstmuseum Basel.....	47
Resim 27: Otoportre, Sofonisba Anguissola, 1554, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	48

Resim 28: Klavsenli Otoportre Portrait. 1561. Althorp House, Northamptonshire	49
Resim 29: Judith Holofernes'in Başını Keserken, Artemisia Gentileschi, 1620, Uffizi Galeri.....	51
Resim 30: Judith Holofernes'in Başını Keserken, Caravaggio, 1599, Palazzo Barberini.....	52
Resim 31: Susanna ve Yaşlılar, Artemisia Gentileschi, 1610-11, Scholl Weissenstein	55
Resim 32: Portia Uyluğunu Yaralıyor, Elisabetta Sirani, 1664, Collezione d'arte e di storia della Fondazione Cassa di Risparmio.....	57
Resim 33: Marguerite Gérard, Annelik, c.1795-1800, Baltimore Sanat Müzesi.....	60
Resim 34: Marguerite Gérard, Annelik, c. 1820-25, Musée des Augustins.....	61
Resim 35: Rosa Bonheur, At Fuarı, 1853, Metropolitan Müzesi.....	63
Resim 36: Berthe Morisot, Balkonda, 1871-72, The Art Institute of Chicago.....	65
Resim 37: Mary Cassatt, Operada, 1879, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.....	66
Resim 38: Erre, Take Back the Power, 2017, Bogota.....	83
Resim 39: Erre, İsimsiz, 2021, Bogota.....	84
Resim 40: Erre, Yeraltı, 2020, Bogota.....	85

Resim 41: Erre, Higly Explosive, 2018, Bogota.....	86
Resim 42: Erre, Únete al desorden!, 2018, Bogota.....	87
Resim 43: Gamze Yalçın, İsimsiz, 2016, Moda/İstanbul.....	88
Resim 44: Gamze Yalçın, İsimsiz, 2016, Galata/İstanbul.....	89
Resim 45: Gamze Yalçın, Nightwatcher, 2017, Balat/İstanbul.....	90
Resim 46: Kashink, Girls Just Wanna Fun...damental Rights, 2016, Paris.....	92
Resim 47: Kashink, Mon Corps, Mes Droits, 2015, Paris.....	93
Resim 48: Kashink, Le Mur, 2015, Paris.....	94
Resim 49: Shamsia Hassani, İsimsiz, 2019, Kabil.....	97
Resim 50: Shamsia Hassani, İsimsiz, 2014, Kabil.....	98
Resim 51: Shamsia Hassani, İsimsiz, 2017, Kabil.....	99
Resim 52: Shamsia Hassani, Secret, 2014, Kabil.....	99
Resim 53: Fotoğraf, 2021.....	100
Resim 54: Twitter Video, 2022.....	101

GİRİŞ

Kadınlar tarih boyunca, yaşadıkları dönemin siyasi ve toplumsal yapısı içinde ayrımcılığa uğramış ve baskı ile kontrol altında tutulmaya çalışılmışlardır. Savaşlar olmuş devletler yıkılmış, üretim tarzları değişmiş; erkeğin kadın üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküm değişmemiştir. Tüm bunlara karşı her dönem uğradığı ayrımcılığa karşı direnen, sesini yükselten, mücadele eden kadınlar olmuştur. Fakat bu kadınların tarihinin kayıt altına alınması dahi bir mücadele sonucunda mümkün olabilmektedir.

Kadın mücadelesi geçmişten bugüne birçok kazanımlar elde etmiştir. Fakat erkek egemen kapitalist sistem bu kazanımları kadınların elinden almaya çalışmaya devam etmektedir. Türkiye'nin İstanbul Sözleşmesi'nden çekilmesi, Polonya'da kürtaj yasağının yürürlüğe girmesi gibi örnekler hala kadınların bedenleri üzerinde tahakküm kurulmaya çalışıldığının bir göstergesidir. Yasalarla koruma altına alınan hakların ne kadar uygulandığı ise oldukça tartışmalıdır. Kapitalist sistemin özel mülkiyeti koruma önceliği ile oluşturduğu yasalar bütünü, temel hak ve özgürlükler konusunda dahi, özellikle konu kadınların hakları olduğunda, oldukça işlevsizdir.

Patriyarkal ilişkiler kapitalizmden çok daha önce, birçok üretim tarzı içinde vardır. Kapitalist sistem ise, patriyarkayla birlikte şekillenmiş ve onun sunduğu birtakım imkanlarla oluşmuştur (Acar-Savran, 2021). Üretimi ve yeniden üretimi, toplumsal cinsiyet temelli bir iş bölümü bağlamında mekânsal olarak da ayırtıran sistemin, yeniden üretimi karşılıksız bir emek olarak elde etmesi, patriyarkanın ona sunduğu bir imkandır. Bu sayede toplumsal cinsiyet temelli coğrafyalar ve mekanlar oluşturan sistem, makro ve mikro iktidar biçimlerini tüm kentsel mekanlara yansıtır.

Toplumsal ve siyasal hayatta olduğu gibi sanatta da öznenin cinsiyeti, daima erkek olmuştur. Sanat tarihi kanonunda yer almaya, yeteneği ve dehasıyla hak kazanan sanatçılara bakıldığında bu durum kendini açıkça göstermektedir. İnsanlık tarihi boyunca, kadınların bu kadar görünmez olması, toplumların kültürel kodlarını, bu kodları oluşturan ve tekrar üreten ideolojik arka planını sorgulatır. Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" sorusu, tüm bu yok sayılışların nedenini sanat özelinde ortaya çıkartmak, toplumsal ve siyasal yapının kadınları koyduğu ikinci sınıf pozisyonu deşifre etmek amacıyla sorulmuştur. "Büyüklik" kavramının kendisi, belirli bir cinsiyete atfedilmiştir. Kavramın dönemin koşullarına göre içeriği değişse

de büyük olarak tanımlanabilmek için gerekli nitelikler, modern dönemin flanör sanatçısı gibi toplumsal koşulların erkeğe sunduğu avantajlar sayesinde elde edilebilir. Kent içinde özgürce dolaşabilen, bu özgürlüğü sayesinde kent hayatının ötekilerini gözlemleyebilen flanör sanatçı, kamusal alandaki varlığı sayesinde tüm bunları resminin konusu yapabilir. Kamusal alanda, gündüz veya gece, cinsiyeti sebebiyle herhangi bir tehlikeyle karşılaşmadan ve fark edilmeden dolaşma hakkı erkeklerin sahip olabildiği bir ayrıcalık olmuştur. Kadın bedeni, bakışın nesnesi olarak girdiği her alanda dikkat çekmektedir. Rosa Bonheur, bu yüzden ‘‘At Fuarı’’ adlı eserini yapmadan önce atları gözlemek için gittiği at pazarında erkek kıyafeti giymek zorunda kalmıştır.

Günümüzde de cinsiyetler arası eşitsizlik kent yaşamı içinde kendini gösterir. Kentsel mekanın kendisi, cinsiyetlendirilmiştir. Lefebvre bu bağlamda ideolojilerin işlerliğini bir mekanda var olabilmesine bağlar ve kapitalist sistemin üretim tarzının gündelik hayatta nasıl var olduğunu, mekan deneyimleri üzerinden aktarır. Ona göre mekanın kendisi artık bir meta haline dönüşmüştür ve kapitalist tasarı bütün ideolojik kodlarıyla birlikte mekanı üretir. Kapitalist sistemin, üzerine kendini inşa ettiği patriyarkal ilişkiler, mekanı oluşturan ideolojik kodlardan biridir. Gündelik hayatın deşifresi, tüm bu kodların açığa çıkarılması ve karşı bir hamle yapılmasının önünü açar. Sokak sanatı da karşı bir hamle olarak mekana müdahale kapsamında değerlendirilebilir. Sokak sanatçısı kadınların müdahalelerinde ise kadınların kamusal alandan dışlanmalarına karşı tarihsel bir başkaldırı da vardır.

Buradan hareketle tezin birinci bölümde tarihsel olarak kadınların sanattaki varlığı araştırılacaktır. Toplumsal hayat tüm insanlarda olduğu gibi sanatçılar üzerinde de etkilidir. Kadınların sanatta temsil edilme biçimlerine bakmak, toplumsal hayatta nasıl görüldüklerine dair fikir sunar. Bu yüzden, sanat tarihi içinde kadınlara bakışın seyrini izlemek için, çıplak tasvir yasağı hariç her dönem karşılaşılan, ‘ideal kadın’ temsili olarak ‘‘Venüs’’ betimleri seçilmiştir. Erkek sanatçıların eserleri üzerinden incelenen kadın temsillerinden sonra benzer dönemlerde üretim yapan sanatçı kadınların yapıtları ele alınacaktır. Feminist sanat tarihçilerinin hakim sanat tarihi anlatısına getirdiği eleştirilerle birlikte toplumsal koşulların kadınların sanata katılımına ve eserlerinin içeriğine olan etkisi incelenecektir.

İkinci bölümde sokak sanatının, hakim ideolojiye bir müdahale aracı olarak değerlendirilmesinin önünü açan düşünsel altyapı açıklanacaktır. Lefebvre'in "Mekanın Üretimi" kitabındaki kavramları açıklanarak sistemin ideolojisini, mekanda nasıl var ettiği ortaya konulacak, gündelik hayatın akışı içinde buna karşı müdahale imkanları incelenecektir. Üretilen mekanın cinsiyet temelli organizasyonu ise "Mekanın Cinsiyeti" bölümünde ele alınacaktır. Günümüzde kadınların sokakta üretim yapmayı seçmelerinin neden ataerkil kodlara bir karşı çıkış olarak değerlendirildiği, tarihsel olarak kamusal alanla kadınların ilişkisi incelenerek ortaya konulacaktır. Bu şekilde tezin çalışma alanı olan sokağın hangi ideolojik kodlarla donatılmış olduğu açıklanarak kadınların bu alandaki sanatsal üretimlerinin hangi toplumsal ve ideolojik kabuller üzerine şekillendiği ve neye karşı çıktığı araştırılacaktır.

Üçüncü ve son bölümde ise tüm bu arka planla birlikte seçilen sokak sanatçısı kadınların üretimleri, mekana bir müdahale ve ataerkil kodlara bir karşı çıkış örnekleri olarak ele alınacaktır. Bu şekilde bütünlüklü olarak sokak sanatçısı kadınların üretim alanı olarak belirledikleri sokağın, kentsel bir mekan olarak hangi kodlarla inşa edildiği, bu kodların toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kadınların deneyimine olan etkisi ve buna karşılık seçilen kadın sanatçıların üretimlerinin ataerkil kodları kırarak mekana nasıl müdahale ettikleri incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMSİLİN NESNESİNDEN MÜDAHALENİN ÖZNESİNE: SANATA FEMİNİST ELEŞTİRİ

1.1. Kanonun Kadrajından Sanata Bakmak: Kadınlar Nerede?

Toplumsal hayat içerisinde kadınları aramak tarihe başka türlü bakmak demektir. Hakim anlatıda özne olarak yer bulamayan kadınların tarihi uzun yıllar görmezden gelinmiş, ancak feminist mücadelenin yükselişiyle birlikte gün yüzüne çıkma imkanı bulmuştur. Yüzyıllardır hakim olan erkek egemen toplum yapısı kadınları ikinci plana itmiş, toplumsal yaşamda erkeğe tabi kılarak özne olma hakkını elinden almıştır. Tarihsel olarak değişiklik gösteren yönetsel biçimlerin değişmeyen unsuru olan yasa yapıcı "erk", kadını daima kontrol altında tutmaya, bedeni üzerinde tahakküm kurmaya çalışmıştır. Devletlerin yasalarla kadınlara çizdiği sınırın mikro düzeydeki kontrolü ise kadının aynı ev içinde yaşadığı ailedeki erkek bireylere (baba, ağabey, koca) verilmiştir. Tarih boyunca cinsiyet eşitsizliği üzerinden şekillenen ve iktidarlar tarafından tekrar tekrar üretilen toplumsal hayatın bu yapısı, sanatı da belirlemiştir.

"Her toplum kendine özgü beceri ve alışkanlıklar geliştirir, bunların da görsel bir yanı vardır, çünkü insan görme duyusu aracılığıyla deneyimler ve bu görsel beceri ve alışkanlıklar, ressamın malzemesi olur. Dolayısıyla, bir resim üslubu aracılığıyla toplumun görsel beceri ve alışkanlıklarına, bunlar aracılığıyla da o toplumu diğerlerinden ayıran deneyimlere erişilebilir. Eski bir resim, görme etkinliğinin bir kayıdır" (Baxandall, 2015: 234).

Baxandall'ın yukarıda alıntılanan sözünden hareketle, farklı tarihsel dönemlerde yaşamış toplumların sanatsal üretimleri vasıtasıyla erişebileceğimiz deneyimleri arasına kadınları görme biçimlerini de ekleyebiliriz. Çünkü görme eylemi yalnız optik kuramlarla açıklanan teknik bir işleymden ibaret değildir; "Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler" (Berger, 2016: 8). Toplumsal, kültürel ve ideolojik arka planı olan bu görme biçimlerinin

sanatsal izdüşümü, betimlenen kadın temsilleri üzerinden araştırılabilir; bu şekilde cinsiyet ayrımcı kodların sanatın içerisinde kadınları nasıl konumlandığının, tarihsel olarak "seyirlik bir nesne" statüsüne nasıl indirgediğinin izleri bulunabilir.

Bu bölümde, sanatsal üretimlerde kadın temsillerinin dönemsel olarak nasıl değiştiği Venüs imgesi üzerinden araştırılacaktır. Çalışmada mitolojik bir figür olan Venüs'ün seçilmesinin sebebi, tarih boyunca, Avrupa'da Hristiyanlığın kabul edildiği M.S. 4.yy ile 14.yy arasındaki çıplak tasvirin yasak olduğu dönem hariç, farklı temsiliyetlerle, kesintisiz bir biçimde sanatın nesnesi olarak karşımıza çıkıyor olmasıdır. Paleolitik Çağ'dan günümüze kadar sanatta karşımıza çıkan bu figürün nasıl tasvir edildiği, kadın bedeninde simgeselleşen toplumsal ve ahlaki değerlerle bağlantılı olarak dönem dönem birçok tartışmaya da yol açmıştır. Dönemin sanat çevrelerinde yürütülen bu tartışmalar, kadınların sanatsal temsiliyetinin hangi kavramlar üzerine kurulu olduğunu göstererek değişen temsillere karşı oluşturulan direncin alt metninde yer alan düşünciyi de anlamamızı sağlamaktadır.

Yunan mitolojisinde Aphrodite, Roma'da ise Venüs olarak adlandırılan aşk ve güzellik tanrıçasının doğuşuna ilişkin iki anlatı vardır. Hesiodos Thegonia'da Aphrodite'in, Kronos tarafından babası Uranos'un tırpanla kesilen testislerinin denize atılması sonucu oluşan köpüklü dalgalardan doğduğunu anlatır (Erhat, 2001: 42). Homeros ise Zeus ile Dione'nin kızı olduğunu ifade eder. İlyada'da yer alan hikayeye göre savaşta yaralanan Aphrodite'i babası Zeus "*Cenk işleri sana vergi değil, yavrum, sen evliliğin gönül açan işlerine ver kendini, Çevik Ares'le Athena uğraşacak savaşla.* " diyerek avutur (Erhat, 2001: 42). İşveli, cilveli, güzeller güzeli ve gönül alıcı olarak tariflenen bu tanrıçanın niteliğini Thegonia'da yer alan şu satırlar kısaca özetler:

"Doğup da yürüyünce tanrılara doğru
Eros la Himeros (arzu) takıldılar hemen peşine.
İlk günden bu oldu onun tanrılık payı
İnsanlar arasında da, ölümsüzler arasında da;
Ona düştü kız cilveleri, gülüşmeleri oynaşmaları.
Sevmenin, sevişmenin tadı, büyüü" (Erhat, 2001: 43).

Böylece Aphrodite, Roma'daki adıyla Venüs, güzellik, zarafet, arzu ve bereketi sembolize eden karşı konulamaz bir aşk tanrıçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tezin konusu bağlamında incelenecek olan ilk örnekler Üst Paleolitik Çağ'dan seçilen Venüs figürinleridir. Avcı-toplayıcı toplulukların yaşadığı bu çağa ilişkin yaygın kanı cinsiyete dayalı bir iş bölümü olduğudur. Bununla birlikte yapılan araştırmalar erkeklerin avcılık, kadınların toplayıcılık yaptığı yönünde keskin bir ayrım yapmanın doğru olmadığını göstermiştir (Kolonkaya-Bostancı, 2014: 196). Bu yaygın kanı figürinlerin yalnızca hamilelik, bereket ve kadınsı güzelliğin temsili ile ilişkilendirilmesine yol açmıştır ki buradan yola çıkılarak Venüs olarak adlandırılmaları da aslında buluntuların ait olduğu dönemden çok, ortaya çıkarıldığı günümüzde, kadınların nasıl görüldüğüne işaret eder. Fakat figürinlerin bunlar dışında pek çok temsiliyetinin ve işlevinin olduğu ortaya çıkarılmıştır.

"Söz konusu tasvirlerin bir kısmının temsil ettiği kadınların bu tip topluluklarda hastalıkları iyileştiren, doğum yaptıran, evleri koruyan, hayvan hareketlerini kontrol altına alan ve avda başarılı olunmasını sağlayan kişiler oldukları ve bu özelliklerin tümünün aslında onlara grup içinde şamanlık gibi önemli bir kimlik kazandırmış oldukları anlaşılmaktadır" (Kolonkaya-Bostancı, 2014: 192).

Resim 1: Lespuge Venüsü, M.Ö. 29.000-20.000, Musée de l'Homme, Fransa

Resim 2: Lespuge Venüsü, Kopya



Kaynak: <https://www.museedelhomme.fr/en/node/3859>

Ağustos 1922'de René de Saint-Périer tarafından yapılan kazılar sırasında

Lespugue'deki (Haute-Garonne) Rideaux mağarasında bulunan Lespugue Venüsü, M.Ö 29.000 – 20.000 yılları arasına tarihlenmektedir. Paris'teki Musée de l'Homme'da sergilenmekte olan orjinal buluntunun (Resim 1) kazı sırasında zarar gören kısımları onararak bir kopyası yapılmıştır (Resim 2). Mamut fildişinden oyularak yapılan heykelcik 14.4cm yüksekliğindedir. İri, sarkık göğüslerin ve geniş kalçaların vurgulandığı heykelciğin yüz kısmında detay verilmemiştir. Kolları incedir ve göğüslerinin üzerinde durmaktadır. Dizlere doğru bükülen bacaklarının üst kısmı büyüktür. MS 17-20. yüzyıllar arasında yaşamış olan Kuzey Asyalı şamanların pelerinlerinden sarkan kuş tüylerine ve hayvan kürkleriyle örülmüş kordonlara benzetilen yüzey çizgileriyle Şamanizm inancını kanıtlayan figürinler arasında gösterilmektedir (Kolonkaya-Bostancı, 2014: 194-195). Diğer figürinlerle karşılaştırıldığında vulvanın belirgin olmadığı görülmektedir. Araştırmacı René de Saint-Périer kalçanın altındaki çizgilerin kıyafet olarak yorumlanmasından hareketle vulvanın peştemal tarzı bir örtüyle örtülmüş olabileceği yorumunu yapmıştır (Venus of Lespugue).

Resim 3: Willendorf Venüsü, M.Ö. 27.500c., Viyana Doğa Tarihi Müzesi



Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sanatta-venus/1427>

Günümüzden yaklaşık 29.500 yıl önceye tarihlenen Willendorf Venüsü (Resim 3), 7 Ağustos 1908'de Josef Szombathy başkanlığını yaptığı kazı esnasında Avusturya'nın Wachau bölgesindeki Willendorf'ta bulunmuştur (Venus Resarch, t.y). Kireçtaşıdan yapılan bu heykelciğin yüksekliği 11 cm'dir. Kırmızı aşı boyasıyla renklendirilmiştir. Kolonkaya-Bostancı "Paleolitik Çağ Kadınları" adlı makalesinde, Üst Paleolitik Çağ'da sıklıkla kullanılan kırmızı aşı boyası ile kadınlık arasında sembolik bir ilişki bulunduğunu belirtir. Kolonkaya-Bostancı'nın aktarımına göre bereket ve dönüşümün sembolü olarak düşünülen bu rengin kadın tasvirlerine uygulanması, hamilelik döneminde yaşanan değişimlere ve yeni bir yaşamla sonuçlanan bu sürece işaret etmektedir (Kolonkaya-Bostancı, 2014: 194). Baş kısmında bulunan yatay şeritlerin saç veya şapka olduğu düşünülmektedir. Heykelciğin yüzü detaylandırılmamıştır. Büyük ve sarkık olarak tasvir edilmiş göğüslerinin üzerinde elleri bulunmaktadır. Kolları oldukça incedir. Göbek deliğiyle karın kısmı belirgin hale getirilmiş ve hemen altında yer alan vulva üçgen bir çıkıntı şeklinde gösterilmiştir. Kalçaları oldukça geniş olan figürünün üst kısmı birleşik olan kısa bacaklarının alt kısmı ayrıdır ve ayakları yoktur.

Resim 4: Tahtında Oturan Ana Tanrıça Heykelciği, M.Ö. 6000, Çatalhöyük



Kaynak: <https://arkeofili.com/10-maddede-neolitik-yerlesim-catalhoyuku-anlamak/>

Çatalhöyük'te bulunan ve "Tahtında Oturan Ana Tanrıça" olarak adlandırılan figürin ise Neolitik döneme aittir. Leoparlı bir tahtta oturduğu ve bu yüzden güçlü bir pozisyonda olduğu düşünülmektedir. Başta ana tanrıça ve bereket temsili olarak yorumlanan heykelcik, sonrasında yapılan çalışmalarla yaşlılık ve yaşlanmayla değişen beslenme biçimine bağlı olarak ortaya çıkan şişmanlıkla ilişkilendirilmiştir (Arslan, 2020). Ayrıca bu yerleşimden çıkartılan iskeletler incelendiğinde toplumsal cinsiyet rollerine bağlı keskin bir ayrıma işaret eden bir veri bulunamamıştır: *"Çatalhöyük insanların iskeletleri incelendiğinde, yedikleri yiyeceklerde, yaptıkları işlerde ya da ölü gömme uygulamalarında cinsiyete dayalı herhangi bir fark olmadığı anlaşılmıştır"* (Arslan, 2020).

Araştırmacılar tarafından ilk kadın tasvirleri olarak karşımıza çıkan Venüs figürinlerinin hangi amaçla yapıldığı konusunda kesin bir bilgi verilemese de birçok işlevinin olabileceği düşünülmektedir. Diğer buluntularla kıyaslandığında sayıca fazla ve oldukça geniş bir alana yayılmış olan bu figürinler hangi amaçla yapılıyor olursa olsun kadınların yaşadıkları topluluk içerisinde görünür olduklarını kanıtlar niteliktedir. Aysel Arslan Çatalhöyük'teki figürinleri işaret ederek şunları aktarır:

"Ana tanrıçayı temsil etmek yerine bu figürinler kadınları ilgilendiren törenlerde, özellikle değiştirilebilen başlarıyla farklı duyguları, yaşları, ayinleri ifade ediyor olabilirler. İri göğüslü figürinler belki de bereketi değil kadınlığı sembolize ediyor olabilir. Kadın figürinlerinin artışı, kadınların toplum içinde oynadıkları rollerle ilgili artan endişeleri, kadınların onlara biçilmiş bu rolleri yerine getirmek ya da getirmemek üzerine güce erişme çabalarıyla ilgili olabilir" (Arslan, 2016).

Bulundukları düşünülen çeşitli pozisyonlar itibariyle toplumları içerisinde etkin katılımcılar oldukları çıkarımına varabileceğimiz kadınların bu tasvirleri, kanona hakim olan seyirlik bir nesne olarak betimlenen kadın imgesinden çok uzaktadır. Öyleyse birçok kavramla ilişkilendirilen kadın temsilleri nasıl oldu da pasif, seyirlik bir nesne halinde betimlenmeye başladı? Bu soruya verilecek kesin bir cevap olmasa da incelenecek örnekler üzerinden sanat alanı özelinde bu dönüşümün izi sürülmeye çalışılacaktır.

Antik Yunan Dönemi, Olimpiyat Oyunlarının düzenlenmeye başlandığı tarih olan M.Ö. 776 ile M.Ö. 146 yılında Roma'nın işgaline kadar olan süreci

kapsamaktadır (Kocabaş Atılğan, 2013: 16). Bu dönemde cinsiyet eşitsizliğinin toplumsal yaşam üzerindeki hakimiyeti pek çok kaynak tarafından belirtilmektedir. Richard Sennett, Ten ve Taş adlı kitabında Yunanlıların insanın oluşum sürecinde vücut ısısına verdikleri öneme dikkat çeker. Buna göre hamileliğin ilk sürecinde iyi ısınan ceninin erkek, bu ısıdan yoksun kalan ceninin ise kadın olacağı düşünülüyordu (Sennett, 2011: 34). Vücut ısı kavramını icat eden ve onu cinsiyetle ilişkilendiren ilk toplumun Yunanlılar olmadığını belirten Sennett Mısırlılar ve Sümerlilerin de vücudu böyle gördüklerini söylemektedir (Sennett, 2011: 34). Lucy Irigaray ise günümüzde de devam etmekte olan cinsiyet ayrımcı toplum yapısının temellerini Antik Yunan'a atfeder (Aktaran Kocabaş Atılğan, 2013: 16). Antik dönemin vücut ısısına ilişkin tıbbi anlayışı insani değerlerin cinsiyetlendirilmesi üzerinde de etkili olmuştur. Sennett bu konuyla ilgili şöyle bir ifadede bulunur: *"Dişil, soğuk, pasif ve zayıftan eril, sıcak, güçlü ve girişkene uzanan tıbbi sicil, insani değerler aşağıdan yukarıya doğru arttığı bir skala oluşturuyordu; erkekleri aynı malzemeden yapılmış kadınlara göre üstün görüyordu"* (Sennett, 2011: 36). Kurulan bu hiyerarşi Antik Yunan toplumunda sosyal hayata katılımı da belirliyordu. Dönemin anlayışına göre kadınların evin loş ve ışıksız yapısına fizyolojik olarak daha uygun oldukları düşünülmekte, dışarıda olmaları hoş karşılanmamaktaydı (Kocabaş Atılğan, 2013: 16). Gimnazyumlarda ideal olarak görülen erkek bedeni egzersizlerle kusursuz bir forma ulaştırılmaya çalışılıyor, çıplak bedenlerindeki güçleri yönlendirmek üzere eğitime tabi tutuluyorlardı (Sennett, 2011: 36). Çıplak olarak eğitim görülen bu mekan yalnızca erkeklere açıktı. Erkekleri sosyal hayatta aktif birer özne olarak konumlandırırken kadınları ev içine hapsederek pasifize eden bu anlayışın net bir örneğini Perikles'in cenaze söylevinin sonunda kadınlara verdiği tavsiyesinde görebiliriz: "Bir kadının en büyük zaferi, sizi ister övsünler ister yersinler, erkeklerin en az sizden bahsetmeleridir" (Sennett, 2011: 59). Perikles bu sözleriyle kadınlara görünmez olmalarını ve susmalarını tavsiye ediyordu.

Sennett bedeninin çıplaklığını öven kadim Atinalıların aradıkları insan formunun erkek bedeniyle sınırlı olup gençlik dönemini idealize ettiğini söyler (Sennett, 2011: 19). Yapılan sanatsal üretimlerde de bunun karşılığını

görmekteyiz. Antik Yunan'da heykellerde karşılaştığımız çıplaklığın toplumsal kaynağı olan iki anlayış bulunmaktadır: Birincisi süslenmemiş çıplak bir beden masumiyetle ve doğal güzellikle ilişkilendirilmesi ikincisi ise çıplaklığın tanrısal özelliklere yaklaştırdığı düşüncesidir (Kocabaş Atılğan, 2013: 22). Üstünlüğü "tıbben" kanıtlanmış, tanrısala en yakın bu kusursuz beden ise çıplak erkek bedeni olarak heykellerde karşımıza çıkmaktadır. Kusursuz oranlara sahip bu heykellerin karşılığında drapeli giysilerle sarmalanmış kadın heykellerine rastlamaktayız. M.Ö. 350 civarına kadar kadınları çıplak tasvir etmeme geleneği bu tarihte Knidos'un satın aldığı Praxiteles'in Afrodite Heykeli aracılığıyla yıkılır ve Batı sanatının ilk anıtsal çıplak kadın figürü olarak tarihe geçerek bundan sonraki süreçte betimlenecek Afrodite/Venus tasvirlerini etkiler (Kocabaş Atılğan, 2013: 24).

Resim 5: Knidos Afroditi, Roma Kopyası, (orj) M.Ö.4yy



Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aphrodite_of_Cnidus#/media/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg

Antik Yunan'ın çıplak erkek heykelleriyle kıyaslandığında ‘‘Knidos Afrodit’’nin (Resim 5) betimlenmesindeki farklılık hemen göze çarpar. Tamamen çıplak olan Afrodit, eliyle cinsel organını kapatmaktadır. Bu örtme hareketi bir yandan da cinsel organı işaret ederek ön plana çıkarır. Bu şekilde aynı anda hem cinsellik hem de utanç vurgulanmış olur. Pudica olarak adlandırılan bu poz, sanat tarihinde daha sonra da, özellikle Venüs aracılığıyla cinsel cazibesi vurgulanan kadın betimlerinin standart duruşu haline gelmiştir. Pudica, Latince utanç ya da cinsel organ anlamına gelen ‘‘*pudenda*’’ kelimesinden gelmektedir (Salomon, 1996: 94). Bir eliyle cinsel organını kapatan diğer eliyle kıyafetini tutan Afrodit'in bu duruşu izleyiciyi röntgenci konumuna getirmektedir. Böylece Afrodit çıplak bedenini sergileyen değil çıplak bedeni seyredilen bir arzu nesnesi olarak erkekler tarafından pasif bir konuma yerleştirilmiştir. Bu pasif konum sanat tarihi içinde yıllar boyu devam edecek Venüs temsillerinde sıkça karşımıza çıkacaktır.

M.S. 4.yy'da Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı resmi din kabul etmesiyle birlikte resimde ele alınan konular da değişmiştir. Yeni dinin öğretilerini yayma ve halka anlatma çabası, resmin içeriğini Eski ve Yeni Ahit'te yer alan konuların anlatısına dönüştürmüştür. Eski dünyaya ait görülen mitolojik figürlerin resmedilmesinin yasaklanmasıyla beraber çıplaklık, cinsellik gibi konular da resimde yer bulamamıştır. Uzun yıllar süren bu yasaktan sonra 15.yy'da Cosimo de Medici'nin Antik Yunan'a ait eserleri Floransa'ya getirtmesi, bu dönem sanatına ve edebiyatına duyulan ilginin canlanmasına sebep olmuştur (Serdar, 2019: 660). Rönesans döneminde ortaya çıkan bu ilgi, mitolojik figürleri tekrar resmin konusu haline getirmiştir. Bu sayede Hristiyan Avrupa'da, Havva figüründen sonra yeni bir ‘‘çıplak’’ kadın bedeni, aşkın ve güzelliğin tanrıçası olan Venüs tasviri olarak tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Aynı dönem içerisinde çıkan natüralist betimleme kiplerine uygunluk, Hümanizm, Yeni Platonculuk gibi akımların etkisini sanat eserleri üzerinden görebilmekteyiz. Özellikle Yeni- Platonculuk düşüncesinde ‘‘güzelliğin iç ve görünmez bir iyiliğin dış ve görünür bir göstergesi’’ olduğu anlayışı çıplak kadın tasvirlerinde kendisini hissettirmektedir (Grieco, 2005: 63). Ahlaki karakterin ve sosyal konumun göstergesi haline gelen güzelliğin kadınların

görünüşünü belirlediği standartları “*Kadınların Tarihi*” kitabında şöyle belirtilir:

“Beyaz ten, sarı saç, kırmızı dudaklar ve yanaklar, siyah kaşlar. Boyun ve eller uzun ve ince, ayaklar küçük, bel esnek olmalıydı. Memeler sert, yuvarlak, beyaz ve uçları pembe olacaktı. Gözlerin rengi değişebilirdi (Fransızlar yeşile hayrandı; İtalyanlar siyah ya da kahverengiyi tercih ediyorlardı) ve bazen siyah saça ödün verilebilirdi; fakat kadınsal görünüş düsturu, yaklaşık üç yüzyıl boyunca özünde aynı kaldı” (Grieco, 2005: 63).

Kadının toplumsal varlığının ailesindeki erkek bireylere dayandırıldığı, asli görevinin annelik olarak belirlendiği ve özel alan içine hapsedildiği Rönesans döneminde, belirlenen bu standartlar gerçeği değil erkeklerin fantezi dünyalarında kadınları görmek istedikleri biçimleri ifade etmektedir. Laura Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde bu durumla ilgili şu tespitte bulunur: “*Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir*” (Mulvey, 2014: 286).

Bakışın hakimiyetini teknik olarak belirleyen ve Batı sanatında yaşanan en büyük gelişmelerden olan diğer bir unsur da elbette perspektifin kullanımıdır. John Berger, Rönesans'ın başında sanata yerleşen perspektif geleneğinin, her şeyin bakanın görüş açısına göre düzenlenmesini de beraberinde getirdiğini ifade eder (Berger, 2016: 16). Resme bakan kişiyi merkeze alan perspektif “görünen nesneler dünyasının” hakimini de belirler. Zeynep Sayın “*İmgenin Pornografisi*” kitabında merkezi perspektifle ilgili şunları söyler:

“Merkezi perspektifin amacı, görsel imgeyi, görünmeyen temsiline dönüştürmektir. İmge mekânında neyin önde, neyin arkada, neyin uzakta ve neyin yakında olduğunu belirleyen bu perspektif, yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için bakışı tatmin etmekte, bakana egemenlik bahşetmektedir” (Sayın, 2013: 16).

Herhangi bir natürmortta veya manzara resminde egemen bakışı, tablonun kimin için yapıldığını saptamak zordur veya çoğu zaman da önemsizdir. Fakat

resimde yer alan kadın temsillerine bakıldığında bu bakış kendini açık eder. Bu bağlamda perspektifin teknik imkanı kullanılarak tatmin edilen bakış ‘‘özne olma hakkı’’ elinde olan erkeğe aittir. Linda Nochlin bu durumun sadece heteroseksüel erkekler için geçerli olmadığını, söz konusu homoseksüellik olduğunda da izleyenin erkek homoseksüeller olarak düşünüldüğünü, lezbiyenleri konu eden eserlerde bile erkek gözün tatmininin kurgulandığını belirtir (Nochlin, 2020: 138).

Rönesans döneminin sanat yapıtlarına bakarken göz önünde bulundurulması gereken diğer bir nokta da ressam-sipariş veren ilişkisidir. Üretilen eserlerde, ressamın becerisiyle birlikte resmi sipariş edenin etkisi de oldukça fazlaydı. Resmin konusundan kullanılacak malzemeye kadar haminin belirleyiciliği vardı. Michael Baxandall, sipariş verilen ressamlarla yapılan sözleşmelerde temel olarak hangi resmin yapılacağını, ödeme şartlarının ve teslim tarihinin ve altın ve lacivert gibi nitelikli boyalarının kullanımının belirlendiğini söyler. Sanatçıların usta oldukları alanlar, resimsel becerilerinin nitelikleri ve hızı sipariş verilmek üzere seçilmelerinde belirleyici olmaktaydı. Örnek olarak Milona Dükü’nün Floransa’daki temsilcisinden resim sipariş vermek için sanatçılarla ilgili istediği raporda yer alan değerlendirmeler şu şekildedir:

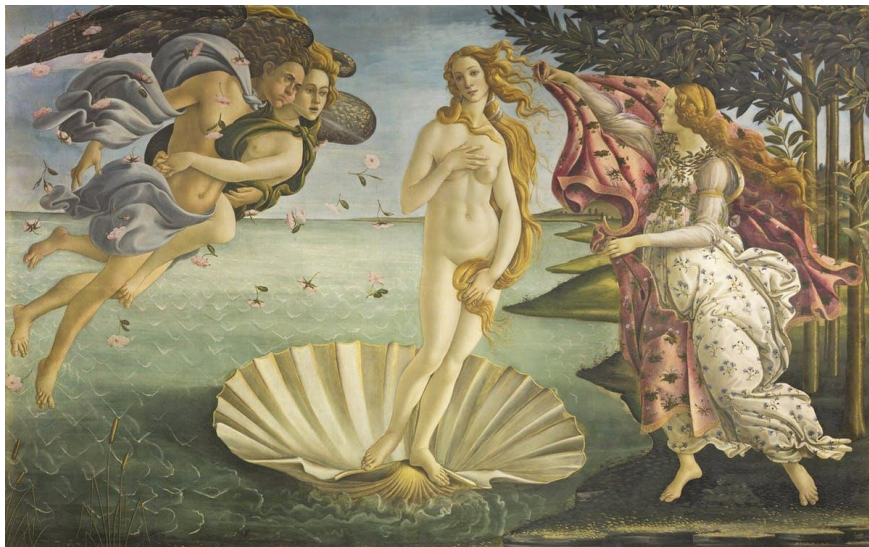
‘‘Sandro Botticelli, hem pano, hem de duvar işlerinde çok iyi bir ressam. Yaptığı şeylerin erkeksi bir havası var ve en iyi yöntemle ve tam orantılı yapılmış. Filippino, çok iyi bir ressam olan Fra Filippo Lippi’nin oğlu: Yukarda adı geçen Botticelli’nin öğrencisi ve döneminin en seçkin ustasının oğlu. Onun işlerinin Botticelli’ninkilerden daha tatlı bir havası var; bana göre onlardaki kadar beceri yok bunlarda. Perugino, özellikle duvar işlerinde olağanüstü bir usta. Onun işlerinin meleksi bir havası var ve çok tatlılar. Domenico Ghirlandio, panolar üzerine iyi bir usta, duvarlardaki ustalığı ise daha da fazla. Onun işlerinin iyi bir havası var; ayrıca eli çabuk biri ve çok işin altından kalkabiliyor. Filippo’nun dışında bütün ustalar kendilerini Papa IV. Sixtus şapelinde kanıtlamış. Sonradan hepsi Muhteşem Lorenzo’nun Spedaletto [Villası’nda] kendilerini göstermişler, hangi elin diğerinden üstün olduğunu ayırt etmek zor.’’ (Baxandall, 2015:45-46)

Bir sanat yapıtı için ‘‘erkeksi, meleksi’’ gibi kavramlar kullanılarak yapılan bu nitelermeler bize biraz anlaşılmaz hatta gülünç gelebilir. Fakat raporun yazıldığı dönem içerisinde bu değerlendirmelerin öznel bir bakış içermekle

birlikte karşı tarafın anlayacağı nitelendirmeler barındırdığını, ortak bir beğeni kıstasıyla ifade edildiğini söyleyebiliriz. Çünkü aksi takdirde anlaşılamayacağı için iletilen değerlendirmenin herhangi bir geçerliliği olamayacaktır. Baxandall kitabının ilerleyen bölümlerinde bu terimlerin, *"temsilcinin bizzat yararlandığı görgülü, ticari ve dinsel bazı ayırım sistemleri çerçevesinde"* kullandığı kavramlar olarak *"Quattrocento standartlarının daha genel toplumsal kaynakları hakkında ipucu"* verdiğini ifade eder (Baxandall, 2015: 176-177).

Öte yandan siparişi verenin, resim üzerindeki etkisini de göz önüne alarak Rönesans dönemi sanatçılarının özerkliğinden bahsetmek oldukça güçtür. John Berger'in *"Her dönemde sanat yönetici sınıfın ülküsel çıkarlarına hizmet eder"* sözüyle paralel bir biçimde Ali Artun'un da belirttiği gibi o dönem sanatının, sanatçının bireysel yaratıcılığından çok resmettiği otoriteyi ve o otoritenin benimsediği değerleri temsil ettiğini söyleyebiliriz (Artun, 2014). Venüs betimleri üzerinden kadın temsillerinin dönüşümünü araştırırken temsillerin şekillenmesinde etkili olan unsurların gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Aksi takdirde oluşturulan imge yalnız sanatçının tasarrufunda yapılmış gibi algılanmaktadır. Tüm bu gelişmeler ve ilişkiler ağı içerisinde resimde yer alan kadın temsillerine bakmak, dönemin sanat dünyası içinde kadına bakışı görmeyi de mümkün kılacaktır.

Resim 6: Venüs'ün Doğuşu, Sandro Botticelli, 1485c, Uffizi Galerisi



Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>

Rönesans'ın önemli sanatçılarından olan Sandro Botticelli "Venüs'ün Doğuşu" (Resim 6) adlı resmini Floransa'nın yönetimindeki Medicilerin bir üyesi olan Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici'nin siparişi üzerine yaklaşık 1485 yılında yapmıştır (Baxandall, 2015:119). Ortaçağ boyunca devam eden çıplak tasvir yasağının ardından kadın çıplaklığının anıtsal boyulardaki gösterimini eserlerine sokan ilk ressamdır (Salomon, 1996: 102). Botticelli Yunan heykeltıraş Praxiteles ile benzer bir tarihsel rolün farklı zamandaki aktörüdür. İki sanatçı da çıplak tasvir yasağını kadın imgesi özelinde Venüs figürüyle kırmışlardır ve bunu yaparken aynı sınırlamaları kullanmışlardır. Kuşkusuz Botticelli'nin eserinde, dönemin özelliği itibariyle Antik Yunan ve Roma'ya ait eserlere duyulan ilginin etkisi büyüktür. Kastedilmek istenen, arada bağlantı kurulmaksızın yüzyıllar sonra ortaya çıkan mistik bir benzerlik değildir. Vurgulanmaya çalışılan biçimsel benzerlik ile birlikte "*tanrısal güzellik bildirisini yeryüzüne getiren gizemin sembolü*" olarak nitelendirilen Venüs'ün çıplaklığını sınırlandıran toplumsal yapının benzerliğidir (Gombrich, 1986: 172). Nanette Solomon 15.yy Floransa'sında sanatsal olarak cinsiyetlere göre farklılaştırılmış olan çıplaklığın, Antik Yunan'daki aynı terimlerle ve aynı sırayla yeniden canlandırıldığını belirtir ve Donatello'nun "Davud" heykelini örnek vererek homoerotik imalarla yüklü olan çıplak erkeğin çıplak kadından daha önce kutlandığını söyler (Salomon, 1996: 100). Yaklaşık 1430 yılına tarihlenen Davut heykelinin duruşu kontraposto olarak adlandırılmaktadır. Bu pozdaki figürlerin vücut ağırlıkları tek bacak üzerine yoğunlaştırılarak üst gövde ve alt gövde farklı yönlerde dönük biçimde gösterilir. Bu şekilde daha dinamik ve daha rahat bir görünüm elde edilir. Davut heykeli için de aynı durum söz konusudur ve cinsel organı örtme gibi bir eğilim yoktur. "*Güzel, genç, kendine yeten, rasyonel olarak inşa edilmiş*" çıplak erkek betimine karşılık olabilecek çıplak kadın betimi, Antik canlanmanın etkisiyle Venüs imgesi üzerinden utançla ilişkilendirilen pudica pozu ile gösterilir (Salomon, 1996: 100).

Botticelli'nin resminde yer alan Venüs de, kadının toplumsal rolüyle bağlantılı olarak güzellikle beraber iffeti temsil etmektedir. Venüs, Hesiodos'un anlatımında yer aldığı biçimiyle köpüklü dalgaların içinden doğarken betimlenmiştir. Resmin sol tarafında bulunan Chloris'e sarılmış olan batı

rüzgarının tanrısı Zephiros, ağzıyla yaptığı rüzgarla Venüs'ün anlatıdaki gibi Kıbrıs'ta karaya çıkmasına yardım etmektedir. Resmin sağ tarafında bulunan Horae ise çıplak olan Venüs'ü giydirmek için beklemektedir. Tam ortada, istridye kabuğunun içinde resmedilen çıplak Venüs, sağ eliyle göğüslerini, sol eli ve saçlarıyla ise cinsel organını kapatırken gösterilmiştir. Antik Yunan'da pudica olarak adlandırılan bu duruş utangaçlık ve iffetle ilişkilendirilmektedir. Omuzlarında, boynunda ve sol kolunda gözlemlenen anatomik hataları Gomrich, yumuşaklığı ve zarafeti hissettirmek için tasarımın ve güzelliğin ahengini arttıran doğaya karşı yapılan özgürce bir davranış olarak yorumlamıştır (Gombrich, 1986: 172).

Resim 7: Uyuyan Venüs, Giorgione, 1508-1510, Old Masters Picture Gallery



Kaynak: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/exhibitions/highlights-of-the-gemaeldegalerie-alte-meister/>

Rönesans'ta nü Venüs betimiyle karşılaştığımız diğer bir ressam da Venedikli Giorgione'dir. Giorgione'nin 1508-1510 yılları arasına tarihlenen "Uyuyan Venüs" (Resim 7) adlı eserinde uzanmış olan kadın figürü daha dünyevi bir ortam içinde betimlenmiştir. Bir manzara içinde çıplak bir şekilde uyuyor olarak gösterilen Venüs'ün, Turani, dini motiflerden arındırılarak dünyevi bir ortamda uyuyan bir genç kız olarak canlandırıldığını söyler (Turani, 2010: 382). Botticelli'nin resminde yansıtılan doğaüstü hava burada bulunmamaktadır. Yansıtılan dünyevi manzaraya rağmen resimdeki figürün

mitolojik karakterli olduğunu anlarız çünkü doğada çıplak olarak karşılaşılan figürler sadece nymphe'lar, satyr'ler ve tanrı-tanrıçalardır (Girgin, 2020: 48) Venüs betimlerinde karşımıza çıkan pudica pozunu burada da görmekteyiz fakat burada Venüs'ün masumiyeti uyuyor oluşuyla da vurgulanır. Çıplaklığının izlendiğinin farkında olmayan Venüs'ün iffeti cinsel organını kapatan elinden sonra ikinci kez kurtarılmış olur. Bu durum başka bir Venedikli ressam olan Tiziano tarafından yıkılır.

Tiziano'nun 'Urbino Venüsü' olarak adlandırılan bu nü resmi 1538 yılında Urbino Dükü Francesco Maria della Rovere'nin varisi Guidobaldo della Rovere için yapılmıştır. Resim, Guidobaldo'nun Giuliana Varano ile yaptığı evlilik ile ilişkilendirilmekte ve evlilik alegorisi şeklinde yorumlanmaktadır (Aktaran Kara, 2019: 41). Venedik'te 'il toccomano' olarak bilinen ritüelin kutlamalarına katılmak için giyinmek üzere olan bir gelin Venüs olarak tasvir edilmiştir (Venus of Urbino, t.y). Çıplak bir şekilde uzanan Venüs'ün davetkar bakışıyla aşk ve erotizm, yatağın üzerinde uyumakta olan köpek ile de sadakat vurgulanmaktadır.

Resim 8: Urbino Venüsü, Tiziano, 1538, Uffizi Galerisi



Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-urbino-titian>

Bu şekilde Tiziano, mükemmel Rönesans kadınına sahip olması gereken değerler, kocasına karşı görevleri ve fiziksel özellikleriyle birlikte Venüs figürüyle temsil etmektedir. Uzanır vaziyeti, ayaklarının duruşu ve elinin cinsel organını örtme biçimiyle arkadaşı ve ustası olan Giorgione'nin "Uyuyan Venüsü"nü anımsatan figür, bakışlarını izleyene yöneltmek bambaşka bir çağırışıma yol açmaktadır. Giorgione'nin uyuyor olarak resmedilen Venüs'ündeki masumiyet Tiziano'nun Venüsü'nün cürretkar bakışıyla ortadan kaldırılarak daha erotik bir görünüme ulaştırılmıştır. John Berger, 'Görme Biçimleri' adlı eserinde bir nesneye sahip olmakla yağlıboya resimde o nesnenin görüntüsüne sahip olmak arasındaki benzerliğe dikkat çeker (Berger, 2016: 83). Resmi yapılma amacıyla birlikte düşündüğümüzde tasvir edilen kadın figürünün davetkar bakışını resmi sipariş eden kocasına yöneltmiş olduğunu yani bu erotik görünümünün "sahibinin" kocası olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakış ve duruş 19.yy'da Manet'nin Olympia'sına ilham olacak ve beraberinde birçok tartışmaya da yol açacaktır.

Resim 9: Aynadaki Venüs (Rokeby Venüsü), Diego Velázquez, 1650-1651, National Gallery



Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>

17.yy Avrupa tarihi açısından en karmaşık dönemlerden biridir. Protestan ve Katolikler arasında yaşanan ve 30 yıl sürecek olan mezhep savaşları bu yüzyılda başlamıştır. Karşı-Reform hareketiyle anılan bu dönemde Katoliklik, eski saygınlığını kazanabilmek adına ciddi tutumlar almaktaydı (Timuçin, 1992: 315). Sevilla’lı ressam Diego Velázquez böyle bir ortamda Barok sanatının önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 1623 yılında yeni İspanya Kralı olan 17 yaşındaki Kral IV. Felipe’nin saray ressamı olmuş ve Madrid’e yerleşmiştir. Saray görevi için 1649’da İtalya’ya giden Velázquez, tek nü çalışması olan “Aynadaki Venüs” (Rokeby Venüsü) adlı eserini burada yapmıştır (Tükel:1875). 1650-1651 yıllarında yapılan bu eserinde Velázquez, Venüs’ü uzanmış olarak ve aynada kendini izler şekilde resmetmiştir. Venüs’ün sırtı dönük halde resmedilmesi devrimci bir atılım olarak değerlendirilmektedir (Tükel:1875). Bununla birlikte ressam Venüs’ün yüzünün yansımalarını aynada resmetmiştir. Ayna kullanımının resme dahil oluşu çeşitli şekillerde, çeşitli amaçlarla gerçekleşebilmektedir. Burada altı çizilmek istenen John Berger’in şu görüşüdür: “*Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme*” (Berger, 2016: 51).

Resmin, karşısında duran izleyicinin erkek olduğu düşünülerek kurgulandığını söylemiştik. Bu da kadınları seyredilmekten zevk alınan bir nesne olarak konumlandırmaktaydı. Berger’in vurgu yaptığı şey ise yalnızca erkeklerin değil, kadınların da kendilerini seyirlik birer nesne olarak gördükleridir. Çağlar boyu devam eden cinsiyet ayrımcı toplum yapısının kültüre temelden işlediğini söyleyen Berger, bugün bile sayısız kadının bilincine yön verdiğini ifade eder (Berger, 2016: 63). Bunun sonucu olarak kadınların da kendilerine karşı, erkeklerin onlara davrandığı biçimde davrandıklarını, erkeklerin onlara yaptıklarını yapıp onların da kendi dişiliklerini seyreteceklerini söyler.

Berger’in kitabından çokça alıntı yapılan erkeklerin kadınları seyrettiği, kadınlarınsa seyredilişlerini seyrettiği ve bu bağlamda kadınların kendilerini birer nesneye, seyirlik bir şeye dönüştürdüklerine dair temel tezinin bu resimle beraber incelenmesinin sebebi, yapıldığı tarihten çok daha sonra olsa da tam da

Berger'in parmak bastığı noktaya dair bir itiraza konu olmasıdır (Berger, 2016: 47).

Resim 10: Rokeby Venüsü'ne Saldırı, 1914



Kaynak: <https://beatrizpichel.wordpress.com/2014/10/05/the-slashed-venus-emotions-feminism-and-visual-culture/>

İtiraz, İngiltere'deki oy hakkı mücadelesi yürüten kadınlardan (suffragette) Mary Richardson tarafından National Gallery'de sergilenen bu eser üzerinden dile getirilmiştir. Richardson 10 Mart 1914'te sabah saatlerinde galeriye gelerek ceketinin altına gizlemiş olduğu baltayla tuvalin önündeki koruma camını kırıp resmi parçalar. Richardson, eylemi kasti bir şekilde, süfrajat hareketin lideri ve Holloway Hapishanesi'nde açlık grevinde olan Emmeline Pankhurst için yaptığını belirtir. Yaptığı açıklamada şunları söyler:

“Hükümetin, modern tarihin en güzel karakteri olan Mrs. Pankhurst'e verdiği zararı protesto etmek için mitolojik tarihin en güzel kadınının resmine zarar vermeyi denedim. Adalet de tıpkı renk gibi güzelliğin bir unsurudur. Mrs Pankhurst, kadınlar için adaleti sağlamaya çalışıyor ve bu yüzden de hükümetteki politikacılar tarafından yavaş yavaş öldürülüyor. Eğer eylemime itiraz edenler varsa Mrs Pankhurst ve diğer yaşayan güzel kadınlara zarar verilmesine nasıl izin verebildiklerini düşünsünler. Toplum, bu resme zarar verdiğim için bana taş atmak yerine insanların yok edilmesine destek olmayı durdurmak zorunda” (Times, 11.03.1914)

Sanat öğrencisi olan Mary Richarson bu resmi rastgele seçmemiştir. Yıllar sonra 1952’de verdiği bir röportajda da erkek ziyaretçilerin tüm gün boyunca ağzı açık bir şekilde bu resme bakmalarına karşı duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir (Bertelsen-Christensen, 2004). Kadın bedeninin bir nesne olarak erkek izleyiciye sunulmasına, bir kadın olarak kendi kendisini nesneleştirmeye karşı çıkmıştır. Bunu da kadınların oy vermek için bile yetkin olmadıklarının düşünüldüğü, erkek üstünlüğünün yasalarla da desteklendiği bir dönemde, cinsiyet eşitsizliğinin tam kalbine, kültürel mirasının taşıyıcısı olan sanat kurumlarını hedef alarak yapmıştır. Toby Clark Sanat ve Propaganda adlı eserinde bu protestoyla ilgili şunları söyler: *“Richardson, mücadelesini ülkenin en önemli müzesine taşıyarak devletin kültür koruyucularının değerlerini alaşağı etmiş ve ünlü bir çıplak kadın resmini seçerek aynı zamanda kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktayı hedeflemiştir”* (Clark, 2011: 35).

19.yüzyıldan itibaren Venüs olarak adlandırılmasa da kompozisyon olarak önceki Venüsleri devam ettiren resimler yapılmıştır. Bunlardan biri Romantizm akımının önemli temsilcilerinden İspanyol ressam Francisco Goya’nın “Çıplak Maya” (Resim 11) adlı çalışmasıdır. “Çıplak Maya”, İspanyol devlet adamı ve sanat koleksiyoncusu olan Manuel de Godoy’un siparişi üzerine 1795-1800 yılları arasında yapılmıştır (The Naked Maja, 2015). İlk kez 1800 yılında Godoy’un sarayında bir kapının üzerinde asılı olduğu belirtilerek kayda alınmıştır. Bu ilk kayıta Godoy’un daha sonra Goya’ya sipariş ettiği “Giyinik Maya” (Resim 12) adlı resim yer almamaktadır. 1808 yılında Bonapart’ın görevlendirdiği Frédéric Quillet’nin envanterinde ise “Giyinik Maya” ile birlikte tekrar kayda alınır (The Naked Maja, 2015). Bu resmin yapıldığı sırada İspanya’da çıplak kadın resmi yapmak yasaktır. Godoy’un “Giyinik Maya”yı, çıplak olan ilk resmi saklamak için sipariş ettiği sanılmaktadır (Antmen, 2014: 21). Bazı kaynaklarda yer alan anlatıma göre Godoy Giyinik Maya’yı Çıplak Maya’nın önüne asarak kapatmakta, bir mekanizma yardımıyla istediği zaman Giyinik Maya’yı kaydırarak Çıplak Maya’yı seyretmekteydi (Aktan, 2018: 1164). Resimde yer alan kadının Alba Düşesi veya Godoy’un metresi Pepita Tudó olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte 1813’te Godoy’un mülkiyetine

el koyan Kral VII. Fernando'nun envanterinde Çingeneler olarak geçmektedir (The Clothed Maja, 2015).

Resim 11: Çıplak Maya, Goya, 1795-1800, Prado Müzesi



Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18>

Resim 12: Giyinik Maja, Goya, 1800-1807, Prado Müzesi



Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0>

18.yüzyılın ikinci yarısında İspanya'da, özellikle Madrid'te, sosyal hayatta birbirine zıt yaşam tarzlarına sahip iki gruptan bahsedilmektedir: Petimetre/petimetra ve mayo/maya. İki ayrı ucu temsil eden bu gruplardan

ilkinin, Doroty Noyes, Fransız ve burjuva ikincisini ise yerli ve plep olduğunu söyler (Noyes, 1998: 199). Petitmetra/petitmetre şiirler yazan, cümle içinde Fransızca kelimeleri yoğunlukla kullanan ve kuaförlerinde bolca zaman geçiren kadınları ve erkekleri belirtmekteydi (Noyes, 1998: 199). Maya ve mayolar ise esnafılık yapan, meyve ve çiçek satıcılığı yaparak geçinen, agresiflikleriyle göze çarpan insanlardı (Noyes, 1998:199). İki profil birbiriyle zıtlık içerisindeydi. Kaba, renkli ve gürültücü grup olan mayalar ve mayolar kendilerini saf Kastilyan ruhunun temsilcileri olarak niteliyor ve bu yüksek sınıftan daha üstün buluyorlardı (Krumrine, 1994: 37). Fransız etkili reforma karşı mesafeli duran İspanyol sosyetesini tarafından da kabul görmüşlerdi ve üzerlerinde belirgin bir etkisi vardı (Krumrine, 1994: 37). Öyle ki giyinişleri, tarzları ve şiveleri sosyete tarafından taklit ediliyor, bir akıma (Majaizm) dönüşen bu hareket içinde maya veya mayo şeklinde resmedilmek için özel çaba sarfediliyordu.

Thomas Crow, "*Tensions of the Enlightenment, Goya*," da sabit bir sınıf kimliği olmayan, dini ve politik himaye tarafından sağlanan ekonomik veya ideolojik güvenceden giderek daha fazla yoksun olan bu alt kültürel tarzın, Goya gibi sanatçılar için oldukça ilgi çekici olduğunu belirtir (Crow, 1994: 85-86). Goya da bu resmiyle Tanrıça Venüs olarak idealize edilerek resme taşınan çıplak kadın figürleri yerine sıradan, halktan bir kadının çıplaklığını olduğu gibi yansıtmıştır. Bu resmiyle Goya, bir kadının güzelliğinin kaynağını tanrıça oluşuna bağlamamıştır. Goya modeli profanlığından ve sınıfsal kimliğinden uzaklaştıracak hiçbir alegorik unsura yer vermemiştir. Lüks eşyaların olmadığı kompozisyonda kırışık bir çarşaf ve yeşil bir divan bulunmaktadır. Modelin kendine güvenen duruşu ve doğrudan izleyene yönelttiği bakışıyla beraber kullanılan ışık da resmin erotizmini arttırmıştır. Bu erotik bakış, resmin her iki versiyonunda da mevcuttur. İzlenildiğinin farkında olan Maya sergilenmesine karşı kayıtsızdır. Crow makalesinde belirttiği üzere, özellikle "Çıplak Maya", kendine has ve "bayağı" anatomisiyle, aristokrasi tarafından kabul gören ahlaki özgürlüğünün "sapkınlığını" ironik bir şekilde kutlamaktadır (Crow, 1994: 86). Goya'nın çıplak mayası, bir tür egzotizm olan hakim aristokratik ve sömürgeci vizyonun hazcı bakışının, işçi sınıfından kadınları nasıl cinsel birer obje olarak gördüğünü yansıtmaktadır. Giyinik Maya'nın arkasına gizlenen ahlaki çelişki ve

eril bakış, çıplak kadın bedeni üzerinden yapılan nesneleştirmeyle kendini ayyuka çıkartmaktadır.

Resimde yer alan çıplak kadın figürleri, dönemin düşünce yapısına ve yaşanan gelişmelere paralel olarak değişim göstermektedir. 19.yy'ın emperyalist, sömürgeci ideolojisiyle Doğu'ya hakim olmak için düzenlenen seferler, Batı'nın Doğu'ya bakışını, günümüzde de etkisini gösterecek bir biçimde belirlemiştir. Bu bakış vahşi, geri kalmış, tembel, zevk düşkün olarak belirlenen Doğu'ya karşı Batı'yı her daim üstün kılan bir bakıştır. Victor Hugo'nun 1829'da "Şarkiyatçılık çağı" olarak adlandırdığı dönemin toplumsal ve iktisadi gelişmeleri sanat yapıtlarına da yansımıştır (Akay, 2020).

Fransa'nın Doğu'da kurduğu sömürgeler ve Napolyon'un Mısır'ı işgali, gizemli Doğu'ya yapılan seyahatlerin önünü açmış ve ressamların bu yeni dünyayı yansıtmaya biçimleri dönemin anlayışıyla paralel yeni bir üslubun doğmasına yol açmıştır. Edward Said'in Doğu üzerinde otorite kurmak için Batı'nın kullandığı bir biçim olarak tanımladığı oryantalizmin (Şarkiyatçılık) resimsel düzlemdeki gösterimi, Batılı bilincin Doğu'ya bakışını yalnızca gözlemlenen maddi unsurlar üzerinden aktarmaz (Said, 2013: 13). Gizli ve erişilmez olana dair de cinsel fantezi boyutunda bir imge tasviri söz konusudur. Gözlemlenen maddi unsurlarla beraber resme aktarılan kadın bedeni, hazzın nesnesi durumunda olanın (kadının) kültürel formasyonuna işaret eder. Sömürgeci ideolojinin ırkçı yapısıyla erkek egemen bakışın kurduğu ortaklık, Doğulu kadınların "Odalık" olarak tasvirleri aracılığıyla resimde görünür hale gelir. Odalık, harem, hamam gibi konuları Oryantalist bir bakışla tuvale aktaran 19.yy'ın Neo-klasikçi ressamlarından biri de Jean-Auguste-Dominique Ingres'dir.

Resim 13: Büyük Odalık, Ingres, 1814, Louvre Müzesi

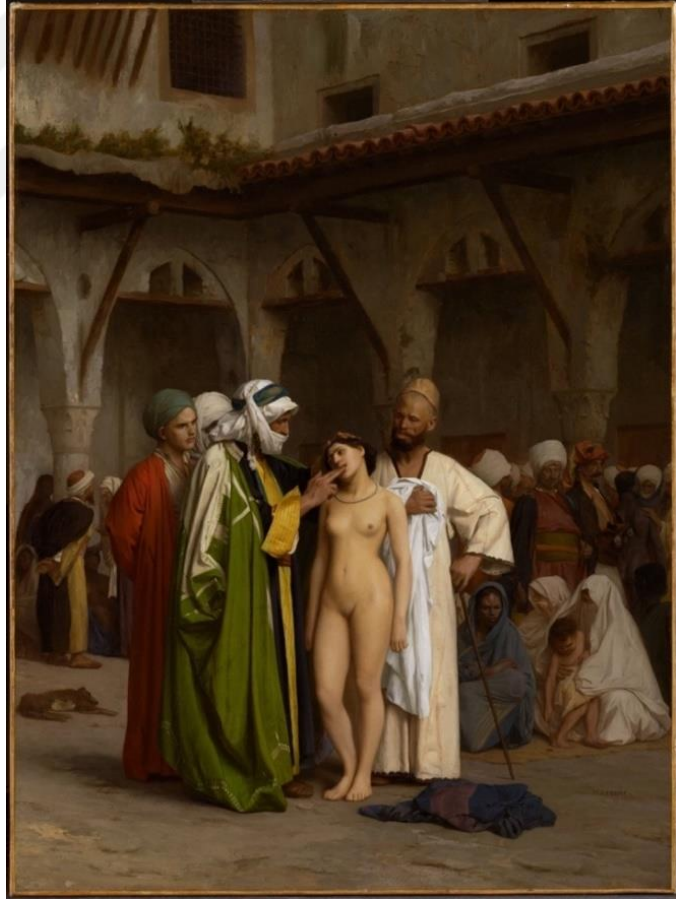


Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566>

“Büyük Odalık” (Resim 13) adlı eserini, Napolyon’un kız kardeşi Napoli kraliçesi Caroline Murat’nın siparişi üzerine 1814 yılında tamamlamıştır. Ingres bu çalışmasında duyumsatılmak istenen için anatomik yapıyı bozmaktan çekinmemiştir. Öyle ki 1819 Salonu’unda sergilendiğinde oldukça eleştirilmiştir. Figürün sırtının orantısız uzunluğu ekstra bir omurun varlığını düşündürmektedir. Bu durum kalçayı daha da ön plana çıkartmıştır. Sırtı dönük ve çıplak bir şekilde uzanan figür başını döndürerek izleyene bakmaktadır. İzleyenle doğrudan kurduğu göz teması sergilediği dişiliğine dikkat çeker. Sırtı dönük ve çıplak biçimde uzanan kadının etrafındaki nesneler; figürün başındaki türban, uzandığı divanın ayak ucundaki uzunca bir pipo ve sağ elindeki tavuskuşu tüyü, Doğuya vurgu yapmaktadır. Resmin de adı olan Odalık, padişahın haremde yer alan kadınlardan biridir. Sultan ve ailesi dışında kimsenin girmesine izin verilmeyen haremdeki bu kadınlara dair Ingres’nin gözlem yapmış olması imkansızdır. Kaldı ki bu resmi yapmadan önce veya sonra, Doğu’ya hiç seyahat gerçekleştirmemiştir (Güçsav, 2000: 53). Bülent Somay “heteroseksüel – beyaz- Avrupalı ideolojinin bastırıldığı ve yasakladığı her cinsel edim, Batı’nın araklanmış keyfi için fantastik bir cennet yaratarak Şark’ta varmış gibi gözükmektedir” der (Somay, 2013: 22). Harem de Batı için kendi cinsel fantezilerini kurguladıkları Doğu’nun en mahrem alanlarından

biridir. Bu yüzden başka görev ve sorumlulukları olmasına ve sayıca az bir kısmının cariye olarak seçilmesine rağmen, odalıklar sadece mahrem cinsel ilişkinin çekiciliğini ve gizemini yansıtan figürler olarak resme aktarılmıştır. Bu algıyla oluşturulan kompozisyonda yer alan her ayrıntı, kadının çıplak bedeni ve bakışlarıyla beraber resmin erotizmini beslemek için kullanılan Oryantalist unsurlardır. Geçmişte Venüs figürü üzerinden cinsel hazzın nesnesi olarak temsil edilen ve Batılı olan kadın bedeni, bu kez Oryantalist bakışın ‘seks objesi’ olarak, benzer bir formda fakat Doğulu bir kadına aittir. Batılı erkeğin cinsel fantezileri öteki olan bu beden üzerinde özgürce biçimlenmiştir. Venüs figürüyle ayrıldığı yer ise figürlerin temsil ettiği ahlaki değerlerdir.

Resim 14: Köle Pazarı, Gérôme, 1866, Clark Sanat Enstitüsü



Kaynak: <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/slave-market>

Resim 15: Operada Maskeli Balo, Manet, 1873, National Gallery of Art



Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61246.html>

Oryantalist nü resimlerde yer alan Doğulu kadınlar ahlaki açıdan düşük görülmektedir. O yüzden de Güçsav'ın belirttiği gibi *“Batılı bu kapsamdaki bir erotizmi ancak kendisi gibi ahlaklı olmayan, zevk düşkününü Doğulular konu edildiğinde kabul edebilmekteydi”* (Güçsav, 2000: 19). Gérôme'un *“ Esir Pazarı”* (Resim 14) ile Manet'nin *“ Opera’da Maskeli Balo”* (Resim 15) adlı eserlerine olan yaklaşım bunu açıkça ortaya koymaktadır. 1867 Salonu'nda sergilenen *“Esir Pazarı”*, doğuda bir kadın kölenin satın alınışını göstermektedir. Manet ise benzer bir konuyu Paris'te ve orada yaşayan kişilerle resme aktarmıştır (Güçsav, 2000: 19). *“Esir Pazarı”* sergilendiği 1867 Salonunda oldukça beğenilirken Batı'da ve Batılı unsurlarla gösterilen bu *“ahlaksızlık”* 1874 Salonu'na kabul edilmemiş ve Manet'nin büyük bir tepkiyle karşılanan çok sayıda resimlerinden biri olmuştur.

Georges Battaile, Fransız ressam Manet'den *“ bugün içinde yaşadığımız dönemi, bugünün dünyasının, bizim dünyamızın dönemini başlatmış”* bir ressam olarak bahseder (Bataille, 2020). Yaşadığı dönemde akademik resmin kabul edemeyeceği form ve konularda resimler yaparak büyük tartışmalara yol

açmıştır. Tiziano'nun "Urbino Venüsü"yle zıtlaşan "Olympia" (Resim 16), döneminde skandal olarak tarif edilmiş, birçok eleştirmen tarafından ahlaksızlıkla suçlanmıştır. Peki Olympia'nın diğer "çıplak kadın" resimlerinden farkı neydi ve neden tepkiyle karşılandı?

Resim 16: Olympia, Manet, 1863, Orsay Müzesi



Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>

Terry Barrett, sanatsal modernizmin felsefi modernizme kıyasla daha yeni olduğunu, bu akımın başlangıcı hakkındaki görüşlerin ise farklılaştığını söyler (Barrett, 2020: 50). Charles Baudelaire "romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir" derken Barrett, Robert Atkins'in bu tarihi 1860'lardan başlatarak 1970'lere kadar getirdiğini aktarır (Baudelaire, 2017: 97, Barrett, 2020: 50). Aydınlanma Çağı'ndan beri azalmakta olan dinin toplumsal yaşam üzerindeki gücü, bu dönem etkisini iyice kaybetmiştir. Din, ilahiyat gibi kavramların yerini bilim, akıl, özgürlük gibi kavramlar almıştır. Dolayısıyla dinin sanat ve sanatçı üzerindeki hakimiyeti de zayıflamıştır. Bununla birlikte Ali Artun, 1848 Haziranında Paris'te, işçi sınıfının şiddetle bastırılması sonucu burjuvazinin ele geçirdiği iktidarın yarattığı hayal kırıklığıyla birlikte Baudelaire'in de etkisiyle

sanatta ve edebiyatta bir özerkleşme eğiliminin açığa çıktığını belirtir (Artun, 2019: 12). Burjuva değerlere düşman ve onları aşağılayan, güzellik, ahlak gibi değerler yerine çirkin, kötü gibi karşıtlarının geçtiği yeni estetik değerlere sahip, herhangi bir temsiliyeti barındırmadığı iddiasında olan bir sanat anlayışı ortaya çıkar. ‘‘Sanat için sanat’’ mottosunu benimseyen modern sanatçılar, statükoya karşı çıkar, Akademi’nin kurallarına, değerlerine ve getirdiği kısıtlamalara baş kaldırırlar (Barrett, 2020: 51). Öte yandan Sanayi Devrimi ile birlikte nüfusu artan kentlerde, kapitalist sistemin ekonomik eşitsizliğe dayalı yapısı gündelik hayata yansımaktaydı. Burjuvazinin steril yaşamının karşısında yoksul, tekinsiz, lanetli hayatlar vardı. Modern sanatçı için yaşadığı bu kentin kahramanları lanetli, kötü ve çirkin olan ötekilerdi (Baudelaire, 2017: 56). Bu kahraman profili, klasik geleneğe sıkı sıkıya bağlı olan Akademi için kabul edilebilir değildi.

Aynı yıl 1863 Salon’unda sergilenen Cabanel’in ‘‘Venüs’ün Doğuşu’’ (Resim 17) adlı tablosu, Akademi’nin standartlarını gösteren önemli bir örnektir. Sergilendiği dönemde oldukça beğenilen bu eserde Venüs, kıvrımlı hatlara sahip, kusursuz beyaz teniyle ideal kadın temsiliyi yansıtmaktadır. Kendinden geçmiş bir halde tüm bedenini sergileyen Tanrıça dalgaların üzerinde uzanır vaziyette, aşkı sembolize eden küpidlerle birlikte resmedilmiştir. Dünyevi görünümünden oldukça uzaktadır.

Resim17: Venüs’ün Doğuşu, Alexandre Cabanel, 1863, Orsay Müzesi



Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/en/node/30583>

Pierre Bourdieu akademik gözün resme bir hikayenin dramatize edilmiş temsili olarak baktığını, ressamdan bir mesaj olmasa bile en azından bir duyguyu, tercihen soylu bir duyguyu aktarmasını beklediğini söyler (Bourdieu, 2019). “Estetik adap” ve “ahlaki adap” arasında kurduğu neden-sonuç ilişkisiyle şekillenen akademik göz Manet’nin sıradan, bayağı, mesafeli figürlerinde aradığı o soylu duyguyu bulamaz. Eleştirmenlerin “gülünç, iğrenç” olarak nitelendirdiği, bir *courtisane*’in (*kibar fahişe*) resmedildiği “Olympia” adlı bu eser de 1865’te sergilendikten sonra büyük bir skandala yol açar. Çıplak Venüs resimlerinde kullanılan formu takip etmekle beraber figürün gerçek bir *courtisane* olarak tasvir edildiği bu resim klasik güzellik anlayışını ters-yüz eder. Ali Artun “*Manet Olympia tablosunda Tiziano’nun Venüs’ü (1538) yerine Paris’in gözde bir fahişesini boyarken, Rönesans peinture’ünü de bir bakıma fahişeleştirmiştir*” der (Artun, 2017: 51). Türkçe karşılığı kibar bir fahişe olan *courtisane*, çıplak bir biçimde uzanmış olarak gözlerini izleyene diker. Bakışlarında ne şehvet ne de davetkarlık vardır. Neden seyredildiğinin farkında olan Olympia’nın soğuk ve mesafeli bakışı bu amacı saklamaz; aksine açık ederek izleyeni rahatsız eder. Cinsel organını kapattığı elinin duruşu diğer bütün Venüs’lerden farklı olarak sert ve keskindir. Kendi bedeninin kontrolünün kendi ellerinde olduğunu düşündürür. Tüm bunlarla birlikte Griselda Pollock, Olympia’nın sergilenmesindeki asıl şok edici durumun, burjuva kadının “hanımlığı” sebebiyle erişemediği modern zamanın bu tarz mekanlarının, hanımlığını koruyarak dahil olabildiği sosyal bölgesi olan Salon’a taşınmış olmasından kaynaklandığını belirtir. Bu durum “sokak kadını” ve “saygın evli kadın” arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak bu iki kutbun buluşmasına yol açmıştır (Pollock, 2016: 192).

Resim 18: Modern Olympia, Cézanne, 1873-1874, Orsay Müzesi



Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/en/node/68211>

Birçok ressamın ‘‘resmin babası, tanrısı’’ olarak nitelendirdiği, post empresyonist olarak anılan ve kübizmin yolunu açan ressam Cézanne’ın da ‘‘Modern Olympia’’ (Resim 18) adında Manet’nin ‘‘Olympia’’sını yeniden ele aldığı bir çalışması bulunmaktadır. İki ressam da bu resimleri ile ilahlaştırılan ve tanrıça olarak sunulan güzel kadın imgesinin kültürel, ahlaki ve sınıfsal formasyonunu, Venüs’ün yerine bir fahişeyi koyarak halihazırda yıkmıştır. Üslupları birbirinden farklı olsa da Ali Artun sanatçıların bu eserlerinde yer alan Venüs ‘‘taklitlerinin’’, Tiziano gibi ilahların hem ideallerini ve ikonlarını hem de ustalıklarını ve maharetlerini sorguladıklarını belirtir (Artun, 2017:52).

John Berger, Manet’nin Olympia’sının dönemine başkaldırarak ideal kadın imgesini bozmasına karşın bunun yerine ‘‘yosmanın gerçekliğini’’ koyarak imgelerin kullanılışını, kadınları görme biçimini değiştirmediğini belirtir (Berger, 2016: 63-64). Cézanne’ın, resmine Olympia’yı dikizler vaziyette

kendisini dahil etmesiyle de bir bakıma resmin izleyenini açık eder. Kadınların modern hayatın bu tarz mekanlarına mümkün olmayan erişimleri düşünüldüğünde bu resmin de izleyenini erkek olarak tasarladığını anlamaktayız.

Manet gibi Salon sergilerine alınmayan çalışmaları olan bir diğer sanatçı da çağdaşı olan Gustave Courbet'dir. Courbet, Akademi'nin, hem ahlaki hem de estetik olarak resmedilmeye değer bulduğu ayrıcalıklı burjuva yaşamı yerine yoksul halkın yaşadığı gerçek hayatı eserlerine konu etmiştir. Courbet'nin üretim yaptığı dönemde, Fransız Devrimi sonrası iktidara gelen ve sanayileşmeyle birlikte giderek daha da zenginleşen burjuva sınıfına tezat olarak yoksullaşan halk arasında huzursuzluk hakimdir. Bu huzursuzluk Avrupa'da gerçekleşen 1848 devrimlerinin ve sonrasında 1871'de kurulan Paris Komünü'nün de alt yapısını oluşturmaktaydı. Böyle bir dönemde yapılan Salon sergileri de iktidarın değerlerini yansıtan, onaylayan eserlerin seçkisinden oluşmakta ve sanatı araçsallaştırarak bu aklı yaymaktaydı (Kuru, 2018: 432). Resmedilmeye değer bulunan burjuva yaşamının Akademi tarafından kabul gören biçimi ise Klasizm ve Romantizmdi. Paris Komünü'nde aktif olarak yer alan ve Sanatçılar Federasyonu Komitesi başkanlığı da yapan Courbet'nin bu süreçte desteklediği taraf belliydi ve üretimi de Realizm Akımı içerisinde bu bakış açısına göre şekillenmekteydi (Ayan, 2012: 45). Bununla birlikte nü eserler de üreten sanatçının "Dünyanın Kökeni" (L'Origin du monde) adlı çalışması, önceki eserler gibi Venüs tasvirlerini biçim ya da içerik olarak takip etmese de modern dünyada kadınların nasıl temsil edildiğini gösteren önemli örneklerdendir.

Resim 19: Dünyanın Kökeni, Courbet, 1866, Orsay Müzesi



Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/en/node/53476>

Ali Artun, 19. yüzyılla birlikte bedenın artık bir bütün olarak değil, parçalarıyla, fragmanlar halinde temsil edilmeye başlandığını aktarır (Artun, 2017:48). Fragman estetiğı olarak da adlandırılan bu modern görme rejiminin kaynağı, bakanın deneyimi, gözlemi ve kaydettikleridir ve böylece görme tüm referanslarından kurtulmuş, bireyselleşmiş ve liberalleşmiştir (Artun, 2017:39). Adorno, modern üretim süreçlerinin uzmanlaşmış, parçalı işbölümüyle bu yeni görme rejimi arasındaki bağlantıya dikkat çekerken Nochlin de benzer olarak bu yeni bakışla oluşturulan kompozisyonların, ‘*formun bütünlüğünün kırılmasına ilişkin modernist bir stratejiyi vurguladığını*’ ve tesadüfi bir sonuç değil sanatçının kasti seçimi olduğunu belirtmiştir (Aktaran Artun, 2017:49).

Toplumsal hayatın her alanına sirayet eden bu köklü değişiklikler yer yer yenilikçi, özgürleştirici olsa da konumuz olan kadınların resimdeki temsiliyetlerine baktığımızda, yüzyıllardır sürmekte olan geleneğin çok da değişmediğini görmekteyiz. Yeni görme rejimi olarak adlandırılan fragman estetiğı, ‘’ hafızada yer eden imgenin en doğrudan, en saf kaydına dair bütün

arayışları” kapsamaktaysa, kadın imgesi söz konusu olduğunda kaydedilen yine nesneleştirilmiş bir bedenin daha cesur ve erotik görünümü ve gösterimleri olmuştur. Söz konusu erotizm olduğunda ise kadın bedeni en davetkar haliyle oradadır. Bakışın öznesi olan erkek göz tabi ki cinsel hazzın da öznesidir ve resme dahil edilerek erotizmi besleyen her unsur onun içindir. Kadın bedeninin parçalar, fragmanlar halinde gösterimi de yine bu etkiyi besler. Linda Nochlin kadın bedeninin bu tarz gösterimlerinin “*kaçınılmaz biçimde erkek bakışının pasif bir nesnesi olarak sunulan görülemeyen modelin ima edilen cinsel çekiciliğine gönderme*” yaptığını bununla birlikte aynı şekilde gösterilen bir erkek bedeninin ise güç ve enerjiyle ilişkilendirildiğini ifade eder (Nochlin, 2020: 24). Courbet’in “Dünyanın Kökeni” (Resim 19) adlı eseri de, bu perspektiften bakıldığında, yüzyıllardır devam etmekte olan kadınların temsildeki pasif ve kişiliksiz konumunu devam ettirmektedir.

Çıplak ve bacakları açık bir şekilde uzanan kadın bedeninin sergilendiği 1866 tarihli bu resimde bir yüze ihtiyaç dahi duyulmamıştır. Resimde yer alan kadın bedeni, bütün zihinsel bağlamlarından kopartılarak yalnızca cinsel organa indirgenmiştir. Kadraja, çizilme gereksinimi dahi duyulmayan kadının gözünden baktığımızda karşımıza çıkacak olan ise benzerlerini Venüs resimlerinde gördüğümüz, röntgenci erkek olacaktır. Hafızada kaydedilen fragman, bakan erkek gözün saltanatını yine devam ettirmektedir.

Resim 20: Deborah de Robertis, Performans, Detay. 2014



Kaynak: <https://journal.alinareyes.net/2017/03/12/deborah-de-robertis-bien-plus-belle-vraie-et-vivante-que-la-croute-de-courbet/>

‘Eylemim “hayatın kaynağına” ve onun aracılığıyla kadın cinsiyetine hayat vermektir. Onu görünür kılmak ve ona hayat vermek.’ (Robertis, 2019)

Luksemburglu sanatçı Deborah de Robertis’in, 2014 yılında Musee d’Orsay’da sergilenen Courbet’nin bu eserinin önünde gerçekleştirdiği performansı büyük yankı uyandırır (Robertis, 2014). Müze güvenliklerinin müdahalesiyle karşılaşan Robertis gözaltına alınır ve teşhircilikle suçlanır. Halbuki onun yapmak istediği “dünyanın kökenine” bir göz, bir bakış, bir duruş, bir hayat vermek, resimde sadece bedeni yer alan modele ve onun

aracılığıyla kadınlara iade-i itibarını kazandırmaktır. Tablonun önünde bacaklarını açarak vajinasını sergilediği performans videosunda sanatçı şu sözleri tekrar etmektedir:

*“Je suis l’origine (Ben başlangıcım),
“Je suis toutes les femmes (Ben tüm kadınlarım),
“Tu ne m’a pas vu (Sen beni görmedin),
“Je veux que tu me reconnaisse (Senin beni tanımanı istiyorum).
“Vierge comme nous (Bizim gibi bakire)
“Creatrice du sperme (Spermin yaratıcısı)”*
(BİA Haber Ajansı, 2014)

Çağdaş çıplak modeli kendi bakış açısından yeniden tasarladığını ya da yeniden çizdiğini ifade eden Robertis geleneksel olarak modelin bedeninin, sanatçının mesajına hizmet etmek için nesneleştirildiğini, kendi çalışmasının ise bunun tam tersini önerdiğini belirtir: izleyiciye modelin bakışları ile boyun eğdirmek (Robertis, 2016).

Courbet’nin resmettiği modele bir kimlik kazandıran Robertis bu performansıyla kendisi bir tabloya dönüştüğünü ve dönüştüğü tabloda izleyenin ise yine kendisi olduğunu belirtiyor: “*Sembolik olarak bütün kadınların yerini alıyorum ve aynı zamanda tüm erkeklere bakıyorum*” (Robertis, 2014). Robertis, röntgenci bir pozisyondan bakmakta olanları rahatsız eder ve o bakışlara cevap verir. Nesneleşmiş pozisyonu kırarak bir kadının verdiği cevap ise bugün bile hala birilerini rahatsız edebilmektedir.

Modern sanatın mevcut sanatsal normlara baş kaldırarak kendi değerler sistemini oluşturduğu yolculuğunda 20.yy’a gelindiğinde, modernizmin başlıca yapıtlarından biri olarak adlandırılan “Avignon’lu Kızlar”(Resim 21) karşımıza çıkar. İspanyol ressam Pablo Picasso’nun bu eseri, yepyeni bir sanatsal görme biçimi olan Kübizm’in ilk örneği sayılır. İki boyutlu resim düzlemine, nesnelerin birçok açıdan görünümleri yerleştirilerek geleneksel perspektif kullanılmadan bir kompozisyon oluşturulur. Modern sanatın temsiliyeti reddederek kendi gerçekliğini kurma iddiasının belirgin bir gösterimidir. Picasso’nun kendi

ifadesiyle ‘‘Kübizm esas olarak biçimlerle u ra an bir sanattır ve bir biçim ger ekle tirildi inde kendine özgü bir varoluşa sahiptir’’ (Aktaran Antmen, 2013: 59).

Resim 21: Avignonlu Kızlar, Picasso, 1907, MoMA



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79766>

Modernist sanatçıların idealize edilen güzellik algısına karşı olan tutumları hem biçimsel olarak hem de resmettikleri modelin ahlaki referansları aracılığıyla kendini göstermektedir. Burjuva değerlerin sınırları içinde belirlenen ‘‘güzellik’’ ve ‘‘ahlak’’ kavramlarına karşı hem ayrı ayrı hem de bu iki kavramın birbirini oluşturan ilişkisine (güzel olan ahlaklıdır/ahlaki olan güzeldir) karşı

girişilen savaşta genelevdeki kadınları resmetmek, bu sanatçıların eserlerinde sıkça karşılaşılan bir konu haline gelmiştir. Terry Barrett modern sanatçılar için “önceki sanat yapımında özel olan bütün temelleri sökmüşlerdir” der (Barrett, 2020: 54). Özellikle Manet’nin Olympia’sından itibaren bu temeli sarsmak için resme dahil edilenler daima toplumun alt kesiminde yaşayan, “ahlaksız”, “çirkin”, “düşmüş” olarak nitelendirilen kadınlar olmuştur. Picasso’nun bu resminde yer alan 5 kadın da Barcelona’nın Avignon Sokağı’ndaki bir genelevin içindedir. John Berger bu resimde afallatıcı olan şeyin *“hiçbir çekicilik ya da hüznün taşımadan, alaycılık ya da toplumsal yorum eklenmeden resmedilen kadınlar, gözleri ölüme bakan, kazıklar gibi resmedilmiş kadınlar”* olduğunu söyler (Berger,1999: 133). Kadınlar için yapılan “ölüme bakar gibi” nitelendirilmesi, o dönem oldukça yaygın olan cinsel yolla bulaşan hastalıklarla ilişkilendirilmektedir. Resmin taslağında elinde kafatası olan bir adamın varlığı, Picasso’nun zührevi hastalıklarla ilgili yaşadığı korku olarak yorumlanmaktadır (Berger,1999: 98). Fakat resmin son halinde bu figüre rastlanmaz. Peki 500 yıllık sanat tarihi geleneğini yıkan tablo olarak anılan Avignon’lu Kızlar’ın, yarattığı biçimsel devrime paralel olarak içeriğin okunması bağlamında da aynı devrimci dönüşümü yarattığını söyleyebilir miyiz? Picasso geleneksel anlamda kadınları görme biçimine dair de yeni bir öneri getirmiş midir? Yoksa John Berger’in “Olympia” için söylediği gibi burada da karşımıza çıkan “yosmanın gerçekliği” midir?

Tablonun içeriğini cinsellik, çıplak kadın vücudu ve cinsel yolla bulaşan hastalıklar oluşturmaktadır. John Berger *“kadının et olarak, içinde erkeğin ölünceye kadar acı çekmeye yazgılandığı bedensel cehennem”* olarak görülmesinin tarihini 11-12. yüzyıla değin geri götürerek hiçbir dönemde kadınların bu kadar “hayvani biçimde” resmedilmediğini söyler (Berger, 1999: 99). Bu resim özelinde endişe duyulan zührevi hastalıklar bedensel cehennem tasvirini güçlendirir. Çıplaklık, cinsellik gibi diğer içeriklere baktığımızda ise kadın bedeninde temsil edilen unsurlar özelinde değişen pek de bir şey olmamıştır. John Berger, Avrupa sanatındaki nülerin büyük bir bölümde *“fahişeliğe özgü bir edilgenlikle yakın bir paralellik”* görür (Nochlin, 2020: 141). Cinsellik ve çıplaklık resimde gösterilene değil, “çıplak kişiyi çıplak

görme hakkı” olan sahip-izleyiciye aittir (Nochlin, 2020: 141). Beral Madra Courbet’nin “Dünyanın Kökeni” adlı resmiyle “Avignonlu Kızlar” arasında içerik olarak bir farklılığın olmadığını; değişen şeyin “” temsiliyetin biçimi ve ‘L’origine du Monde’dan zevk alan geleneksel bakış ile Avignon’lu kızlardan zevk alan avantgard bakış arasındaki epistemolojik başkalık...” olduğunu ifade eder (Madra, 2006).

Gerek tarihe gerekse içinde bulunduğumuz döneme bakarken referans noktası olarak belirlediğimiz kavramlar bizleri farklı sonuçlara ulaştırır. Egemenlerin perspektifinin dışına çıkarak topluma, mülkiyet ilişkilerine, iktisadi gelişmelere, kimlik politikalarına ötekinin gözünden bakıldığı zaman ilerlemeci tarih anlatısı çöker. Tek perspektifli tarih anlayışı eksik ve yetersizdir. Resim sanatı özelinde de erkek egemen anlatının belirlediği dönüm noktaları kaydedilerek tarih yazılır. Bu gelişmeler elbette önemlidir ve vardır. Fakat kadraja kadınların gözünden baktığımıza bu hikayede dönüm noktaları çok başkadır.

1.2. KADRAJIN DIŞINDAKİLERİ GÖRMEK

Nanette Solomon ilk basımı 1550 yılında yapılan Floransalı sanatçı ve yazar Vasari’nin “*Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları*” adlı eserinin “” bir inşa olarak sanatçı mitinin doğduğu yani icat edildiği anı” temsil ettiğini söyler (Salomon, 2016: 163). Vasari, eserinde ele aldığı sanatçılara “deha” kavramı üzerinden büyüklük atfeder. Sanatçıların bireysel hayat hikayelerinin ele alınması, dehalarının izini sürmek ve hakkını teslim ederek eserlerinin yorumlanması açısından önemlidir. Bu şekilde ele aldığı eserler üzerinden biçimsel bir analiz yaparak belirli bir sanatı ve sanatçıyı yüceltir. Onun için teknikteki ustalığın mutlak gereği dehadır. Ve “deha” toplumsal ve siyasal koşullardan kopararak bireysel bir duruma indirgenir. Aralarında hiçbir bağ kurulmaksızın değerlendirilen sanat bireysel bir edim, sanatçı ise tüm bu ilişkilerden bağımsız, evrensel standartlarda bir dehanın sahibi olarak görülür. Bu yaklaşım, kültür üreticilerinin çıkarları doğrultusunda şekillenmekte olan hakim sanatın hangi kodlarla donatıldığını, neye hizmet ettiğini, kimin çıkarlarını gözettiğini gizler. Hakim sınıfın ataerkil kodlarıyla donatılan toplumsal ve siyasal yapıya bakıldığında

ise Vasari'nin peşine düştüğü bu tarifi zor, kriterleri belirsiz muğlak bir kavram olan "deha"nın beyaz, erkek, üst sınıf değerler doğrultusunda üretim yapan ve tekniği, biçemi ile de bunu besleyen egemen cinsiyetin erkek sanatçılara ait olması sürpriz olmaktan çıkar. Bu senaryoda sürpriz olmayan bir diğer şey de sanatçı kadınların görmezden gelinmesi, küçümsenmesi ve sonuç olarak da kanondan dışlanmasıdır. Bu dışlama sadece yok sayarak yapılmaz. Eserlerin değerlendirilme kriterlerinin cinsiyetlendirilmesi de kadın sanatçıları ikinci plana atan diğer bir unsurdur ve günümüze kadar bu yaklaşım devam etmiştir.

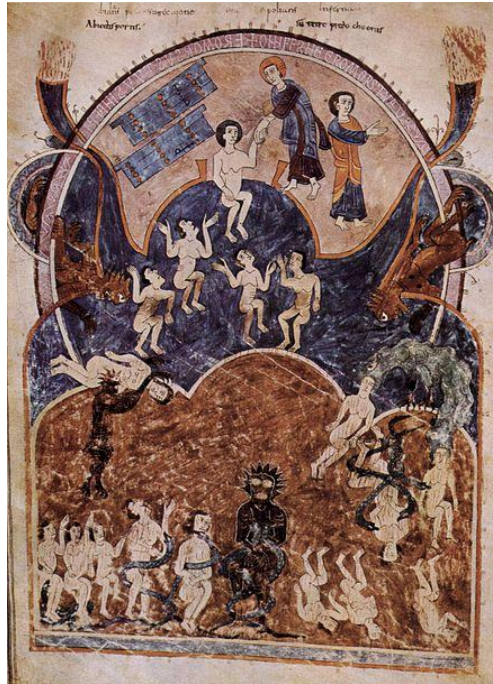
Linda Nochlin'in sorduğu "*Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?*" sorusunun esası büyüklük kavramıyla ilişkilidir. Çünkü antikiteden günümüze, sanatın var olduğu her dönemde tüm yok sayma çabalarına ve sorunlu değerlendirme ölçütlerine rağmen sanatçı kadınların da varlığı kayıt altına alınmıştır. Antik Roma'da yaşayan Gaius Plinius Secundus (Yaşlı Plinius), sanatçı kadınlardan söz eden tarihçilerden biridir. Yaşlı Plinius'a göre Napoli'de mozaik reproduksiyonu bulunan İssus Savaş mozaigi, M.Ö 4.yy'da yaşamış olan Mısırlı Timon'un kızı Helena tarafından yapılmıştır (Hallowell, 1893: 50-52). 14.yy'da yaşamış olan İtalyan şair Boccaccio da, Yaşlı Plinius'u kaynak olarak kullanarak "*De Claris Mulieribus*" (Ünlü Kadınlar Üzerine) adlı eserinde sanatçı kadınlardan bahseder (Parker, Pollock, 1981; 14). Fakat bahsi geçen kadınları ele alan değerlendirmeleri oldukça cinsiyet ayrımcıdır. Erken Rönesans'ta yazdığı bu metinde Boccaccio sanatçı kadınların başarılarını biraz övgüye değer bulur çünkü ona göre sanat kadınların zihnine yabancıdır ve bu işler büyük bir yetenek ister ki genellikle bu yetenek kadınlarda çok azdır (Parker, Pollock, 1981; 14).

Boccaccio'nun düşüncesinin aksine, Ortaçağ Avrupa'sında, elyazmalarını resimleyen birçok sanatçı kadın karşımıza çıkmaktadır. Larry Shiner bu dönemin sanatsal üretimlerini değerlendirirken, toplumsal yaşamda ve hukuki olarak cinsiyet temelli eşitsizlik olmasına rağmen sanat yapıtlarında, çoğunlukla dini referanslar barındırması ve tarikatlar bünyesinde yapılması sebebiyle, keskin bir toplumsal cinsiyet ayrımı olmadığından bahseder (Shiner, 2010: 61). Bu dönemde sanatsal üretim yapmış kadınlardan biri de 10.yy'da İspanya'da yaşamış olan Ende'dir. Minyatür resimleri (illüminasyon), "*Commentary on the Apocalypse of Beatus of Liebana*"nın en iyi kopyalarından biri olan "*Beatus of Girona*"da bulunmaktadır

(Resim 22). Elyazmasının künyesinde beraber çalıştığı Emeterius ile birlikte adı geçmektedir: ‘‘Ende, paint(ress) and helper of God; Emeterius, brother and priest’’ (Ende, ressam ve Tanrı’nın yardımcısı, Emeterius kardeş ve rahip) (Patton, 1997: 498). Ende’nin hayatına dair tek kesin veri burada yer alan künyedir. Buradaki bilgiler ışığında rahibe olduğu düşünülmektedir.

El yazmasında yer alan minyatürlerin Emeterius’a mı Ende’ye mi ait olduğu konusunda tartışma vardır. Fakat Annemarie Weyl Carr, Emeterius’un daha önceki ‘‘Beatus of Tabara’’ içinde yer alan çalışmasıyla kıyaslandığında aradaki yorum farkının açık olduğunu ifade ederek bu durumun son çalışmaya dahil olan Ende’nin varlığıyla açıklanabileceğini söyler (Weyl Carr, 1976: 6). Ayrıca diğerlerinde bulunmayan ve geleneksel olmayan birçok sahne bu çalışmaya eklenmiştir. Bu sahnelerin eklenmesinde kuzey Avrupa’da yapılan emsallerin ve Ende’nin yenilikçi tutumunun etkisi olduğu düşünülmektedir (Patton, 1907: 498) Ende’nin stilize figürleri oldukça hareketli bir formdadır. Renk kullanımındaki canlılık anlatımı beslemektedir. Ende çağının en dışavurumcu ve yaratıcı sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir.

Resim 22: Son Yargı, Ende, Beatus of Girona, 975



Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ende_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ende_(artist))

12. yy'da yaşamış olan Alman rahibe Guda ise hem yazdığı hem de resimlediği elyazmasına otoportresini ekleyerek imzasını atmıştır (Resim 23). Günümüze ulaşan bir kadına ait en eski otoportre sayılmaktadır (Weyl Carr, 1976: 5). Guda elyazmasında baş harf olan "D" harfini büyük yazarak içine otoportresini resmetmiştir. Sağ eli yukarıdadır, sol elinde ise bir parşömen tutmaktadır. Bu parşömenin üzerinde "Guda, bir günahkar, bu kitabı yazdı ve boyadı" yazmaktadır (Drisdelle, 2006: 7).

Resim 23: Guda, Self Portrait in the Letter D, 12.yy, Illumination in Homeliary of St.Bartholomew, Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt

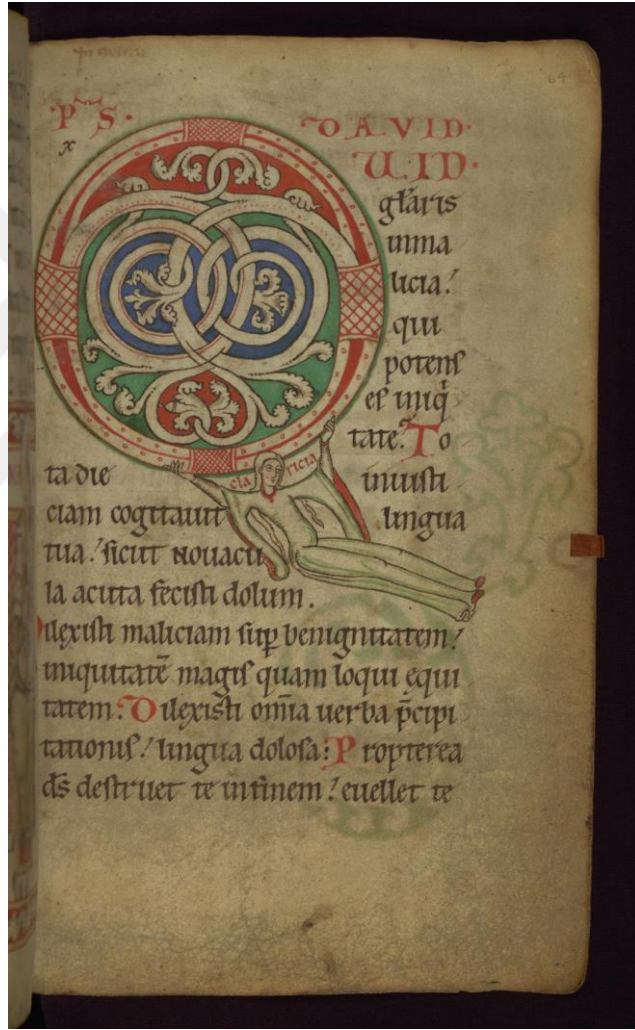


Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Guda>

Elyazması içine otoportresini koyan bir diğer kadın sanatçı da Claricia'dır. Yaklaşık olarak 1200 yılına tarihlenen otoportresini Guda'ya benzer bir şekilde büyük baş harf olan "Q" nun bir parçası olarak resmetmiştir (Resim 24). Elyazmalarının süslemeleri manastırlarda ve manastırların kadın ve erkek üyelerince yapılırken Claricia bir rahibe değildir. Saçlarını rahibeler gibi örtmemiş

ve açık bırakmıştır. Kıyafeti de oldukça dünyevidir. İsmini de yazdığı ‘Q’ harfine tutunarak sallanır bir vaziyettedir. Bu hali de rahibelerin duruşundan oldukça farklıdır. Bu yüzden kendisinin Ausburg’da manastır yazıhanesi öğrencisi olduğu düşünülmektedir (Parker, Pollock, 1981: 16)

Resim 24: Portrait on the Letter Q, Claricia of Ausburg, Illumination in Saint Memin Psalter, 1200c., Walters Art Gallery, Baltimore



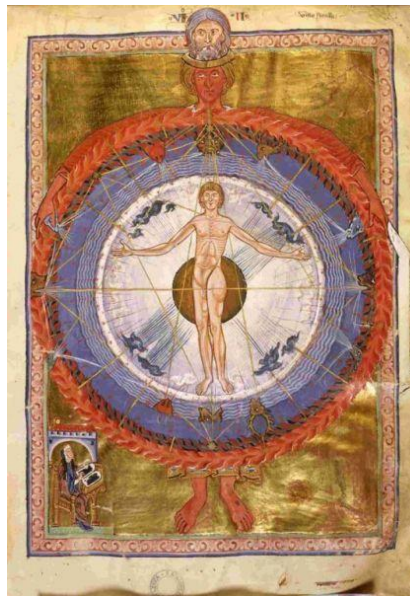
Kaynak: <https://art.thewalters.org/detail/25823/claricia-swinging-on-an-initial-q-2/>

Ortaçağ’da karşımıza çıkan bir diğer isim de Bingen’li Hildegard’dır. Hildegard 1098-1179 yılları arasında yaşamış, soylu bir ailenin onuncu çocuğu olan Alman bir rahibedir. 1150 yılında 18 rahibe ile birlikte Aziz Rupert manastırını kurmuştur (Temiztürk, 2019: 387). 1024 yılında ‘‘Kilise Doktoru’’ ünvanı verilen Hildegard

çok yönlü çalışmalarıyla dönemi içinde oldukça üretken bir yerde durmaktadır (Temiztürk, 2019: 377). Teoloji, fizik, doğa bilimleri, tıbbi incelemeler, mistisizm gibi çeşitli konularda eserleri vardır. ‘‘Ordo Virtium’’ adlı erdemlerle ilgili bir müzikal oyun bestelemiştir. Ayrıca ‘‘Lingua İgnota’’ (Bilinmeyen Dil) adında kendi icat ettiği bir dil bulunmaktadır. Gördüğü vizyonları üçleme olan ‘‘Scivias’’, ‘‘Liber Vitae Meritorum’’ ve ‘‘Liber Divinorum Operum’’da anlatmıştır.

Hildegard, içinde yaşadığı kadınlar açısından oldukça kısıtlayıcı çağa rağmen sınırların dışına çıkmıştır. ‘‘Scivias’’ta hem kadın hem de erkek cinselliğiyle ilgili çeşitli kısımlar bulunmaktadır. ‘‘Liber Divinorum Operum’’ da ise evreninin yapısına ilişkin anlayışını, fizyolojik ve teolojik bilgileri doğrultusunda, mikrokosmos ve makrokosmos doktrini çerçevesinde bütünlüklü olarak anlatmıştır. Ona göre dış evrenin unsurları (makrokosmos), evreninin merkezindeki insanın (mikrokosmos) bedenindeki yapı ve olaylarla ilişkilidir (Singer, 2005: 69). Liber Divinorum Operum’da yer alan minyatürde (Resim 25), sol alt köşede Bingenli Hildegard’ı görmekteyiz. Hildegard Tanrı’nın, çemberler içinde tasvir ettiği tüm elementleriyle makrokosmosu ve merkezde yer alan insan bedeniyle mikrokosmosu sardığını, kapsadığını göstermektedir.

Resim 25: Liber Divinorum Operum, Hildegard von Bingen, 13.yy, Biblioteca Statale di Lucca

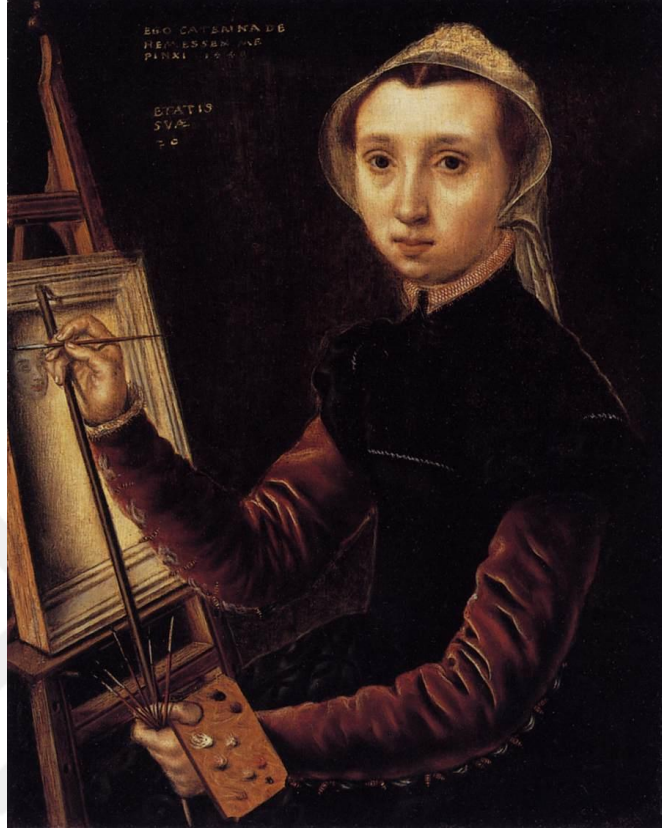


Kaynak: <https://www.bibliotecastatalelucca-bslu.beniculturali.it/en/144/collections>

Geçmişte yaşayan sanatçı kadınların keşfi ve gün yüzüne çıkarılması, sanat tarihi kanonunun hangi temeller üzerine kurulduğunu ifşa etmek açısından önemlidir. Nanette Solomon bunu feministlerin ilk stratejisi olarak belirtir ve ‘normal’ seçkiyi şüpheli hale getirerek altında yatan siyasi boyutunu görmeye imkan verdiğini söyler (Salomon, 2016: 171). Bu seçkide sanatsal yetkinlik, cinsiyet hiyerarşisi içinde tanımlanır ve kadınlar bu hiyerarşi içinde en fazla ‘sıra dışı’ gibi tanımlarla cinsiyetlerine referansla marjinalleştirilerek kanonda yerlerini alır. Bu sorunlu konumlandırmayla bile olsa kadınların kanona girebilmeleri ailelerine ve sınıfsal konumlarına da birebir bağlıdır. Çünkü kadınların toplumsal yaşama sınırlı erişimleri, akademilerden önce usta-çırak ilişkisiyle yürüyen sanat eğitimi almalarını zorlaştırmaktadır. Kaldı ki kadınların akademilere alınma tarihi de çok geçtir. Birçok sanatçı kadın, babalarının sanatçı olmaları dolayısıyla onların atölyelerinde ücretsiz eğitim görmüşlerdir. Böyle bir aileye sahip olmayan kadınlar ise sanat eğitimine ancak para karşılığı özel dersler alarak erişebilmektedir. Bu da belirli bir sosyal ve sınıfsal tabakaya aidiyetleriyle mümkün olmuştur.

Hollandalı sanatçı Catharina van Hemessen, 1528 yılında, ressam olan Jan Sanders van Hemessen’in kızı olarak dünyaya gelmiştir. Sanat eğitimini babasının yanında almıştır. Üretim yaptığı Rönesans döneminde erkek sanatçıların sayıca çok daha fazla olmasına karşın kadınların yaptığı otoportrelerin oranı daha yüksektir (Drisdelle, 2006: 18). Bu durum kadınların kendilerini tuvalde nasıl temsil ettiklerine dikkati çeker. Catharina van Hemessen’in 1548 tarihli otoportresi bu bağlamda önemlidir çünkü bu çalışma, kadın veya erkek farketmeksizin bir sanatçının kendisini tuvalde çalışırken resmettiği ilk otoportre olarak kabul edilir (Grovier, 2021).

Resim 26: Catherina van Hemessen, Otoportre, 1548, Kunstmuseum Basel



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/hemessen/caterina/selfport.html

Catharina bu resmiyle kendisini bir sanatçı olarak ifade etmeyi seçmiştir. Bu mesleği seçen bir kadın olarak yaptığı işe ve bu işteki ustalığına dikkati çeker. Oldukça ciddi bir ifadesi vardır. Resmin sol üst köşesinde "*Ego Caterina de Hemessen me pinxi 1548 Etatis suae 20*" (Ben Catharina van Hemessen, bu resmi 1548'de 20 yaşında yaptım) yazmaktadır. Kendisini resim yaparken göstermeyi seçtiği kıyafet oldukça zarif ve şıktır fakat resim yapmak için çok uygun değildir. Muhtemelen normalde bu tarz bir kıyafetle resim yapmayan sanatçı, otoportresinde kendini bu şekilde yansıtarak sosyal statüsünü ve saygınlığını göstermek istediğini düşündürmektedir. Benzer kompozisyonlar başka sanatçılar tarafında da devam ettirilmiştir. Tuvalde kendini bir ressam olarak çalışırken gösteren sanatçılardan biri de Sofonisba Anguissola'dır.

Sofonisba Anguissola, uluslararası üne sahip ilk kadın sanatçı olarak anılmaktadır. 16.yy'da yaşamış olan İtalyan sanatçı, aristokrat bir ailenin kızıdır.

Babası, kendisinin ve kardeşlerinin özel sanat eğitimi almalarını sağlamıştır. Sofonisba, Bernardo Campi'nin yanında, Vasari'nin kurucusu olduğu Accademia delle Arti del Disegno'nun temel ilkeleri doğrultusunda sanat eğitimi görmüştür (Jacobs, 2011: 158). Campi'nin 1549'da Milano'ya gidişiyle Bernardino Gatti'nin yanında sanat çalışmalarına devam ettirmiştir. Sofonisba'nın babasının Michelangelo'ya yazdığı 7 Mayıs 1557 tarihli mektupta kızına gösterdiği alaka için teşekkür ettiği yazmaktadır (Jacobs, 2011: 158). Bu da Sofonisba'nın Michelangelo ile tanıştığını göstermektedir. Ünü oldukça yayılan Sofonisba, 1559'da kraliçenin ressamı olarak İspanya Sarayı'nda çalışmaya başlamıştır. Portre ressamı olarak bilinen sanatçı, yaşadığı dönemden yüzyıllar sonra, 1970'lerde feminist hareketle birlikte yeniden keşfedilmiştir.

Çok sayıda portre çalışması olan Sofonisba'nın bilinen en az on iki otoportresi vardır (Pollock, Parker, 1981: 86). Bunların içinden 1554 tarihli, elinde bir kitap tuttuğu otoportresi, verdiği mesaj bakımından önemlidir.

Resim 27: Otoportre, Sofonisba Anguissola, 1554, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Kaynak: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/66/?lv=detail>

Sanatçının elinde tuttuğu ve işaret ettiği kitabın üzerinde “*Sophonisba Angusola virgo seipsam fecit 1554*” (Bakire Sofonisba Anguissola bunu 1554’te kendi yaptı) yazmaktadır. Hristiyan dünyada bakirelik Meryem’in bir niteliğidir ve ahlaklı kadınların koruması gereken bir değerdir. Sofonisba’nın burada vurguladığı da soylu bir kadın olarak Hristiyan değerlerine uygun örnek yaşantısıdır. Bununla beraber yaşadığı dönemde sanatçı tanımı değişmekte, entelektüel iddiaların el becerisinden bir adım öne geçmesiyle sanat ile zanaat birbirinden ayrılmaya başlamaktadır. Zanaatçıdan dehası, birikimi ve yaratıcılığıyla ayrılan sanatçının arzuladığı statü de toplumsal tabakanın üst katmanlarını işaret etmektedir. Pollock ve Parker Sofonisba’nın otoportrelerinde zamanın bu izlerinin görüldüğünü ve soylu bir aileye mensup olmasıyla değişen sanatçı statüsünün örtüştüğünü belirtirler (Pollock, Parker, 1981: 86).

Resim 28: Klavsenli Otoportre Portrait. 1561. Althorp House, Northamptonshire



Kaynak: <https://renresearch.wordpress.com/2020/06/28/overlooking-womens-labour-in-sofonisba-anguissolas-chess-game/>

Sofonisba, 1561’de yaptığı otoportresinde kendisini klavsen çalarken resmetmiştir (Resim 28). Yanında hizmetçisi durmaktadır. Resimde yer alan bu unsurlar sanatçının kültürel formasyonuna işaret ederek soyluluğunun altını çizer. Dönemin erkek sanatçıların nadiren soylu olmalarına rağmen sanatsal üretimleri sebebiyle erişebildikleri statüye, Sofonisba sınıfsal konumu dolayısıyla sahiptir. Pollock ve Parker, bu durumun Sofonisba’nın bir sanatçı olarak etkinliğini kabul edilebilir hale getirdiğinin altını çizer ve Vasari’nin Sofonisba’nın sanatını övgüye değer bulmasının altında yatan temel motivasyonunun sınıfsal aidiyeti olabileceği iddiasında bulunur (Pollock, Parker, 1981: 86). Bununla birlikte sosyal statüsünün sağladığı avantaj kadın olarak çalışmalarının ciddiye alınmasını sağlarken sanatsal değerlendirme bağlamında, bu statüyü ve Sofonisba’yı aşan bir noktada, kadın kimliğinin dezavantajı bilinçli olarak vurgulanmıştır. Nanette Solomon Vasari’nin Sofonisba Anguissola ile ilgili değerlendirmelerini şöyle yorumlar:

“Vasari kadınların yaratıcılığını tartışırken onların marjinalleştirilmesini stratejik olarak pekiştirir; kadınların sanatını ve bu sanatın tuhaflığını, sanatçı olarak olağan dışı konumlarını açıklamak için üstten ve küçümseyici ifadeler kullanır. Örneğin, Cremonalı sanatçı Sofonisba Anguissola konusundaki yaklaşımında, kadının doğuma bağlı yaratıcılığına yönelik artık klişeleşmiş tüm göndermelere rastlamak mümkündür ve Vasari onun bir görsel sanatçı olarak olağandışı yetenekleri karşısında şaşkınlığını gizlemez” (Salomon, 2016: 167).

Şaşkınlıkla karşılanan bu “olağandışılık” kadın cinsiyetine göndermede bulunarak “normalde” bir kadından böylesi bir başarının beklenmeyeceği alt metnini içerir. Erkek sanatçılarla kıyasa tabi tutulacak yeterlilikte görülmeyen sanatçı kadınlar, kendi cinsiyetlerine özel küçük bir alt kategoriye sıkıştırılırlar. Burada kadın olmalarına “rağmen” vurgusunun altı çizilerek “kendi cinsiyet standartları içinde” değerlendirilirler. Erkek sanatçılarla yapılan kıyasları ise onların sanatsal başarılarına ne kadar yaklaşabildiklerini ve çalışmalarının erkek meslektaşlarınınkine ne kadar benzediğini araştırmakla sınırlıdır. Galibi baştan belli bu “savaş”, her zaman kadınların aleyhinde sonuçlanır ve büyük sanatçılık mertebesinin erkek sanatçılara ait olduğu tekrar tekrar kanıtlanır. Bu kıyasa tabi tutulan sanatçılardan biri de Artemisia Gentileschi’dir.

Artemisia Gentileschi ressam Orazio'nun kızıdır ve babasının yanında eğitim almıştır. 17. yüzyılda yaşamış olan sanatçı Barok tarzda önemli eserler üretmiştir. Orazio Gentileschi, Caravaggio'nun hem arkadaşı hem de izleyicisidir. Bu bağlantı, ilk resim eğitimini babasının yanında alan Artemisia'nın eserlerinin araştırmacılar tarafından Caravaggio ile kıyaslanmasını da beraberinde getirmiştir. Kuşkusuz Caravaggio üretim yaptığı dönemde birçok sanatçıyı etkilemiştir. Artemisia da bu sanatçılardan biridir. Fakat cinsiyet hiyerarşisi içinde baştan belirlenen “büyüklük” niteliği, diğer tüm kadın sanatçılarda olduğu gibi Artemisia'nın da ikinci plana itilmesine, karşılaştırıldığı erkek sanatçıya kıyasla önemsizleştirilmesine neden olmuştur.

Resim 29: Judith Holofernes'in Başını Keserken, Artemisia Gentileschi, 1620, Uffizi



Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>

Resim 30: Judith Holofernes'in Başı Kecerken, Caravaggio, 1599, Palazzo Barberini



Kaynak: <https://www.barberinicorsini.org/en/opera/judith-beheading-holofernes/>

Gentileschi ve Caravaggio, Judith ve Holofernes'i konu ettikleri çalışmaları dolayısıyla sıklıkla karşılaştırılır. Eski Ahit'in Apokrif metinler olarak geçen Judith Kitabı'nda yer alan bu hikayede Bethulia'lı Judith, kentini kurtarmak için Asur generali Holofernes'in başını keser. Zengin ve genç bir dul olan Judith, Asurluların kuşatması altındaki kentin teslim olma kararına tek başına karşı çıkar. Güzel bir kıyafet içinde kentten çıkarak Asurluların olduğu yere doğru gider. Holofernes'in huzuruna çıktığında ise güzelliğiyle onu etkilediği söylenir. Bu sayede düzenlenen bir ziyafete katılır ve Holofernes'in sarhoş olmasından yararlanarak onu öldürür.

Bu iki resim (Resim 29 ve Resim 30) arasındaki karşılaştırma bir üslup benzerliğinden ya da sanatsal yetkinlikten ziyade kadın temsilindeki farkı ortaya çıkartır. Caravaggio'nun resminde (Resim 30) hikayenin, Judith'in güzelliği ve zarafeti ile Asur generalini büyüleyen bir kadın olduğu kısmı temel alınmışken Gentileschi'nin Judith'inde vurgu, generali alt edebilecek güçte bir kadın olmasına dairdir. Caravaggio'nun resminde Judith oldukça tedirgin görünür. Yardımcısı olan yaşlı kadın arkasında durmakta ve fiziksel olarak Judith'in gerçekleştirdiği eyleme dahil olmamaktadır. Judith'in kendisi bile gerçekleştirdiği bu eyleme mesafelidir. Generalin kafasını kesmek için herhangi bir efor sarfediyormuş izlenimi

vermemektedir. Kaldı ki efor sarfetmeyi gerektirecek bir olay yaşanması durumunda buna direnebilecek gibi görünmemektedir. Buna karşılık Gentileschi'nin resminde (Resim 29) hem Judith hem de yardımcısı olan kadın, generalle bir boğuşma içindedir. Her iki kadın da oldukça güçlü, korkusuz ve kararlı görünmektedir. Öldürmek için tutmaya çalıştıkları general de onları eliyle iterek karşılık vermektedir. Generalin eli ile itmeye çalıştığı hizmetçinin boyutları arasındaki orana bakıldığında generalin abartılı derecede iri ve güçlü gösterilmeye çalışıldığı söylenebilir. Aslında tüm bu güce rağmen Judith onu öldürmüştür. Caravaggio'nun yarattığı havanın aksine bu anlatımda herhangi bir aksi durum yaşansa dahi sonuç değişmeyecektir.

Artemisia Gentileschi'nin resmindeki tüm bu unsurlar, kendi yaşadığı tecavüz ile ilişkilendirilerek bir intikam alma olarak yorumlanmıştır. Artemisia bu resmi, babasının arkadaşı olan ve kendisine perspektif öğretmesi için tutulan ressam Tassi tarafından tecavüze uğradıktan sonra yapmıştır. Bu yüzden kendisini Judith'le özdeşleştirerek aslında Tassi'den intikam aldığı sıkça söylenmektedir. Sadece bu resminde değil, yaptığı çoğu resimde Artemisia'nın yaşadığı bu olayın izi aranmaktadır. Nanette Salomon bu yaklaşıma itiraz eder. Ona göre bu şekilde eserleri *“Gentileschi'nin bastırılmış korkusunun, öfkesinin ve/veya intikam arzusunun sağaltıcı ifadelerine indirgenir”* ve *“yaratıcı çabaları böylece geleneksel bağlamda kişisel ve görelî olarak nitelenip değersizleştirilir”* (Salomon, 2016: 174). Bir sanatçının yaşamı, eserlerine elbette yansır hatta doğrudan yaşadığı bir olaya gönderme de yapabilir fakat sanatsal anlamda tüm değerlendirme ölçütlerinde olduğu gibi bu yaklaşımın da neyin aracı olarak kullanıldığına dikkat etmek gerekir. Özellikle geçmişte yaşayan ve hayatı hakkında kısıtlı verilere ulaşabildiğimiz sanatçılar ele alınırken temel mevzu o sanatçının ne yaptığından ziyade bize bu yapıtın nasıl aktarıldığıdır. Bu aktarımın cinsiyet ayrımcı kodları, kadın ve erkek sanatçıların hayat hikayelerinin ele alınış biçimi üzerinden de kendini gösterir. Salomon bu noktayı Vasari üzerinden şöyle anlatır:

“Vasari'de bir erkeğin biyografisinin ayrıntıları, ‘evrensel’in ölçüsü ve tüm insanlık için geçerli unsurlar olarak ifade edilir: erkek dâhîde bu nitelikler

açıkça yüceltilir ve vurgulanır. Bunun aksine, bir kadının biyografisinin ayrıntıları, onun bir istisna olduğu düşüncesini vurgulamak için kullanılır; bu ayrıntılar yalnızca onun için geçerlidir ve bu kadını ilginç bir bireysel vaka haline getirir. Kadının sanatı onun kişisel ve psikolojik yapısının görsel bir kaydına indirgenir” (Salomon, 2016: 173).

Gentileschi'nin kadın karakterleri ele alışında dönemin baskın erkek egemen anlayışına karşı açıktan bir başkaldırı vardır. Kendi hayatında yaşadığı tüm deneyimler bu başkaldırıyı şüphesiz şekillendirmiştir fakat sadece bu kısma odaklanmak, onu ve tüm sanatını bir mağduriyet hikayesi üzerinden yorumlamak, kasıtlı bir tercih olarak görünür. Çünkü karşımızda duran figürler, klasik kadın stereotiplerinden oldukça uzaktır. Zayıflık, güçsüzlük, narinlik gibi kadınların gösterimleri üzerinden yansıtılması beklenen ifadelerin hiçbirine sahip değildirler. Bu da Gentileschi'nin sanatı üzerinden yapılacak kategorizasyonu zorlaştırır. Tam bu noktada, Parker ve Pollock'un belirttiği gibi, ressamın şiddet dolu çizimlerinin, kendi hayatında yaşadığı dramatik olayların sonucu olduğu vurgulanarak onun “anormal” bir kadın olduğu algısı yaratılır (Parker, Pollock, 1981: 21). Onun yapıtlarındaki kadınlar güçlü olduğu kadar gerçekçi olmaları açısından da yerleşik kadın temsillerinden ayrılır. Erkek bakışla kurgulanan zevk objesi pasif kadınlar, Gentileschi'nin portrelerinde tepkiseldirler. 1610 yılında yaptığı “Suzanna ve Yaşlılar” (Resim 31) tablosu buna bir örnektir.

Resim 31: Susanna ve Yaşlılar, Artemisia Gentileschi, 1610-11, Scholl Weissenstein



Kaynak: <https://ifwartistsblog.wordpress.com/2015/01/07/artemisia-gentileschi-her-paintings-were-influenced-by-bad-memories/>

Suzanna'yı banyo yaparken dikizleyen ve güzelliğinden etkilenen iki yargıcın, şantaj ile Suzanna'yla birlikte olmaya çalışmaları anlatılmaktadır. Bu hikayeyi konu eden birçok ressamın çalışmasında, Suzanna'nın çıplaklığını dikizleme pratiği üzerinden erotik bir hava yaratılmıştır. Çoğunlukla izleyici, bu iki yargıç gibi röntgenci olarak tabloya dahil olur. Suzanna ise erkeklerin arzularının ve dikizleme pratiklerinin sebebi olarak yansıtılarak sergilediği çıplak bedeni üzerinden tüm bu eylemlere meşruluk kazandıran bir şekilde gösterilir. İçinde bulunduğu durumun rahatsız ediciliğine dair bir tavır göstermez. Fakat Gentileschi'nin resminde tam tersine, Suzanna bu durumdan oldukça rahatsız bir şekilde görünür. Yüzünde bir tiksiniş ifadesi ve göz teması kurmadığı yaşlıları elleriyle uzaklaştırma çabası vardır. Suzanna'nın bu gerçekçi tepkisi, röntgenci pozisyonunun meşruluğunu sarsar. Burada izleyici Suzanna'nın yaşadığı olayla bağ kurar, röntgenciyle değil.

Pollock ve Parker, Gentileschi'nin eserlerini tek bir kadının sanata yansıyan proto-feminist bilincinin kanıtı olarak görmektense yerleşik ve popüler bir kadın algısına çağdaş ve etkili bir üslup aracılığıyla yapılan bir müdahale olarak görmeyi önerir (Parker, Pollock, 1981: 25). Bu müdahalede içinde yaşadığı erkek egemen toplum tarafından bireysel olarak maruz kaldığı ayrımcılığın etkisiyle birlikte daha genel anlamda, kadınların temsil edilme biçimine dair bir itiraz vardır.

Sanat tarihinde hakim anlatının kadınları, homojen bir grupmuş gibi davranarak bir alt kategoride, kadın sanatçılar kategorisinde değerlendirdiği ifade edilmişti. Fakat her ne kadar bu anlatıya karşı çıkmak amacıyla yola çıkılsa da tam da bu kategorizasyonu yeniden üreten bir noktada kendimizi bulmak çok kolaydır. Erkek egemen toplum içinde ve bu kodlarla şekillenen tüm alanlarda kadınların cinsiyetleri sebebiyle maruz kaldıkları ayrımcılık elbette ortaktır. Bu ayrımcılığı ifşa eden ve sorgulatan söylemlerin sanatsal izdüşümlerini kadın sanatçılar üzerinden aramak feminist perspektifin sanat tarihine kazandırdığı bir bakıştır. Fakat ayrımcılığa maruz kalan öznelerin hepsi, toplumsal yaşamda da sanat alanında da, her zaman buna karşı bir itirazda bulunmazlar. Eşitsiz düzeni, “kendiliğinden, doğal” gibi algılamaya sebep olup sorgulamanın önüne geçen kültürel hegemonyanın gücü de burada yatar. Ele aldığımız konu bağlamında bu noktayı akılda tutmanın önemi, incelenen kadın sanatçılar üzerinden ortak bir deneyim yakalamak adına gerçek dışı bir yorum yapmanın önüne geçmesindedir. Hali hazırda farklı ekonomik, sosyal ve sınıfsal aidiyetleri bulunan kadınların, sanatsal düzlemde kendilerini veya diğer kadınları temsil ediş biçimlerinde de elbette farklılık vardır. Fakat tüm bu farklılıklara rağmen ortak bir temelden, cinsiyet temelinden, tarih boyunca ayrımcılığa uğradıkları da bir gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır.

Bu noktada Artemisia Gentileschi ile yakın zamanda üretim yapan fakat hem üslup hem de kadınların temsili anlamında oldukça farklı olan Elisabetta Sirani'ye bakmak açıklayıcı olacaktır. Bolognalı ressam Sirani (1638-1665) kısa yaşamına rağmen döneminin ünlü ve üretken sanatçılarından biri olmuştur. Babası, Guido Reni'nin izleyicisi ve asistanı olan ressam Giovan Andrea Sirani'dir. Oldukça sık bir şekilde karşılaşıldığı gibi Elisabetta Sirani de babasının yanında eğitim almıştır.

27 yıllık kısa yaşamından geriye 170'in üzerinde eser bırakmıştır (Parker, Pollock, 1981: 26).

Resim 32: Portia Uyluğunu Yaralıyor, Elisabetta Sirani, 1664, Collezione d'arte e di storia della Fondazione Cassa di Risparmio



Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html>

Sirani'nin 1664 tarihli resminde (Resim 32) anlatılan hikayenin kaynağı Plutarch'ın *'Paralel Yaşamlar'* adlı kitabıdır. Bu anlatıya göre Brutus'un eşi olan Portia, onun sırlarını ve yüklerini taşıyabilecek güçte olduğunu kanıtlamak için kendine zarar vermektedir. Hristiyan ikonografisinde kendini yaralama, çile çekme gibi eylemler, dini figürler üzerinden yüceltilmektedir. Öte yandan Portia, babası ve kocası Stoacı felsefenin takipçileridir. Stoacı felsefe intihara mesafeli değildir. Kişilerin kaldıramayacağı derecede acı çekmesi halinde kendi hayatını sonlandırma kararını verebileceğini söyler. Kaldı ki bu felsefenin kurucusu olan Zenon da bu şekilde hayatını kaybeder. Dubard de Gaillerbois, kendine zarar verme ve intiharın, Hristiyan olanları anımsatan stoacı spiritüel bir egzersiz olarak kabul edilebileceğini ve Portia figürü üzerinden ima edilen senkretizmin Sirani'nin yaşadığı dönemde nadir olmadığını söyler (Dubard de Gaillarbois, 2014: 238). Öte yandan Sirani'nin genel olarak yerleşik sanatsal modelleri ve ikonografik

gelenekleri daha kişisel ve samimi bir şekilde yorumladığını belirten Adelina Modesti, sanatçının işlerinin erkek sembolik düzenine herhangi bir başkaldırı niteliği taşımadığını ifade eder (Modesti, 2011: 617). Bu resimde de sanatçı, izleyiciyi röntgenci bir pozisyona konumlandırarak dikizleme pratiğini, öznesi olan erkek bakışın deneyimine sunmaktadır. Sirani'nin erkek hamilerinin özel daireleri için yapmış olduğu kadın figürleri, erotik ve şehvetli bir biçimde gösterilerek olayın dramatik etkisini yansıtmaktan çok kadının görüntüsünden zevk alınması amacı taşımaktadır (Parker, Pollock, 1981: 27). Yaratılan bu erotik hava ile birlikte Portia'nın kendine zarar veren görüntüsü, dönemin resimlerinde sıkça örtülü olarak sergilenen sado-mazoşist zevk unsurlarıyla da örtüşür (Wilson, 1988).

Modesti, Sirani'nin geleneksel temsillerle uyum sağlayan bu tarzının, popüler olmasında ve başarılı olarak anılmasında büyük ölçüde etkisinin olduğunu söyler (Modesti, 2011: 617). Elde ettiği bu başarı, sanatsal yetkinliğinin cinsiyetinden bağımsız değerlendirilmesinin önüne geçmez. Bu düzeyde bir başarının istisnai olduğu vurgusu Sirani için de yapılır. Vurgulanan istisnai durum, dönemin kadınlar için kısıtlayıcı olan toplumsal koşullarına rağmen elde ettiği başarı üzerinden dile getirilmez; herhangi bir kadının sanatsal yetkinliğine ulaşabilmesinin, Bocaccio'nunkine benzer bir şekilde daha özcü bir yerden zor olduğuna işaret eder.

Üretim yaptığı dönemde, kadınlarla özdeşleştirilen konuları tuvale aktaran bir diğer sanatçı da Marguerite Gérard'dır. Gérard 1775 yılında 14 yaşındayken kardeşi ve kardeşinin eşi, ünlü ressam Jean-Honoré Fragonard'ın yanına Paris'e gelir. Sanatsal eğitimini buradaki atölyede alır. Fragonard'ın Paris'teki özel koleksiyonların hepsine erişebilmesi ve lojmanlarının Louvre'da bulunması, Gérard'ın sanat eserlerine erişiminin önünü açar ve kariyerinin gelişmesinde büyük rol oynar. Gérard'ın yanında eğitim aldığı ressam Fragonard, Rokoko üslubunun önemli temsilcilerindendir. Saray hayatının ihtişamının ve aristokrasinin zevk ve sefa içindeki yaşamının konu edildiği oldukça süslemeci olan bu üslup, Aydınlanma Çağı'nın düşünsel yapısı içinde eleştirilmiştir. Fransız Devrimi ile birlikte de gözden düşerek yerini savaş, kahramanlık, vatanseverlik gibi konuları yansıtan Neo-Klasik akıma ve Aydınlanma'nın katı akılcı yönünü eleştirerek duyguları ve yaratıcılığı ön plana çıkartan Romantizm akımına bırakmıştır.

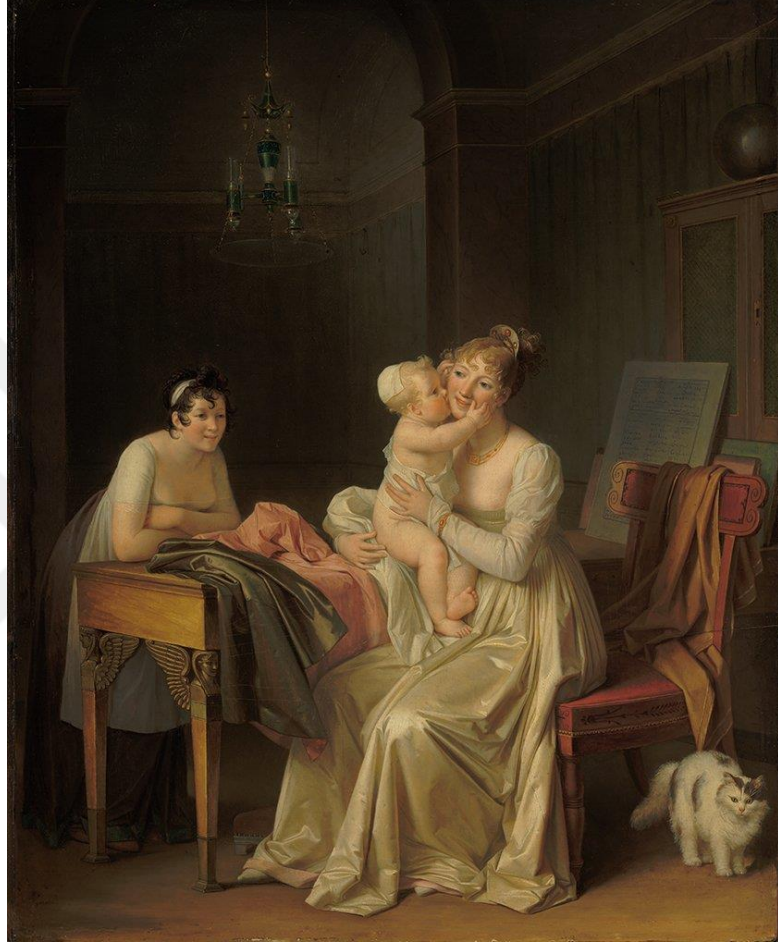
Marguerite Gérard hem devrim öncesi hem de devrim sonrasında üretim yapmış bir sanatçıdır. Yaşadığı dönem kadınların hakları için ciddi mücadeleler verdiği bir dönemdir. Özellikle devrim yanlısı kadınlar, aktif bir şekilde katıldıkları hareketin başarıya ulaşmasından sonra, her ne kadar hareket içinde önemli bir rol üstlenmiş olsalar da erkekler tarafından ayrımcılığa uğramaktan kurtulamamışlardır. Devrim sonrası bazı medeni haklar elde eden kadınların evlerinde oturup cumhuriyetin değerlerini benimseyen çocuklar yetiştirmesi uygun görülmekteydi. Siyasi alana dair söz söyleyebilecekleri herhangi bir hakları bulunmamaktaydı. Bu noktada Fransız Devrimi'ne ilham olan filozof Jean-Jacques Rousseau'nun kadınlarla ilgili görüşlerine değinmek, devrimin altyapısındaki cinsiyet ayrımcı düşünceleri anlamak açısından önemlidir. Rousseau, kadınları erkekler tarafından korunmaya muhtaç ve denetlenmesi gereken kimseler olarak görür. Kadını duygusallıkla erkeği ise akılla özdeşleştirir. Bu sebeple kadınların düşünsel anlamda herhangi bir gelişiminin mümkün olmadığını dolayısıyla kadın ve erkeğin aynı eğitimi almamaları gerektiğini savunur (Gürsoy-Çuhadar, 2017: 152). Kadınların konumunun erkeklere göre belirlenmesi gerektiğini söyleyen Rousseau konuyla ilgili şöyle der:

“Bir kadının eğitiminin tümü erkekle bağlantılı olmalıdır. Erkekleri memnun etmek, erkeklere yararlı olmak, onların sevgisini ve saygısını kazanmak, gençken onları büyütmek ve yaşlandıklarında onlara bakmak, onlara öğüt vermek, onları teselli etmek, yaşamlarını keyifli ve hoş kılmak: Bunlar her yaşta kadının göreviydi ve çocukluktan itibaren öğretilmeliydi”. (Aktaran Gürsoy-Çuhadar, 2017: 154)

Kadını, erkeğe karşı yerine getirmesi gereken görevleriyle tanımlayan toplumsal yapı içerisinde “annelik” kavramı da değişmekteydi. O zamana kadar aristokrat ailelerin çocukları, onları yetiştirmekle sorumlu süt annelere gönderiliyordu; geri döndüklerinde ise kendilerinden sorumlu mürebbiyelerin gözetimine veriliyorlardı (Buettner, 1986-1987: 15). Çocukların aileleriyle ve özellikle anneleriyle aralarındaki bu kopukluğa karşı yeni dönemde şekillenmekte olan “mutlu anne” kavramı ise kadınların çocuklarıyla ilişkisinin daha yakın ve samimi bir versiyonunu sunmaktaydı. Marguerite Gérard'ın eserleri de “mutlu anne” teması

bağlamında değerlendirilebilecek içerikler barındırmaktadır. “Annelik” adlı resmi de (Resim 33) buna bir örnektir.

Resim 33: Marguerite Gérard, Annelik, c.1795-1800, Baltimore Sanat Müzesi



Kaynak:<https://collection.artbma.org/objects/37307/motherhood?ctx=ad7c55ff652cb9e1fa7a6bd3250812e66318d6b7&idx=1>

Resimde kucığında bebeğiyle bir anne görülmektedir. Bebeğin kendisini öpüşüne sevgiyle yaklaşmaktadır. Yardımcısı olan kadın da ikisini seyretmedir. Sağ köşede Gérard'ın resimlerinde sıkça karşımıza çıkan kedi durmaktadır. Bir iç mekan resmi olan bu eserde yer alan kişiler, mutlu bir ailenin parçası olarak sergilemektedir. Marguerite Gérard, üst sınıftan, kentli kadınların, çoğunlukla ev içindeki hayatlarını yeni bir annelik kavramı çerçevesinde sunmaktadır. Heather Belnap Jensen, Gérard'ın resimlerinin ilk bakışta Rousseau'cu idealleri yansıtıyor gibi algılanmasına karşın annelik ve kadınlığın kesiştiği temelde farklılaştığını iddia eder. Ona göre Gérard, Rousseau gibi, kadınların kamusal alandan

uzaklaşmalarını teşvik etmez; aksine anneyi hem dünyevi hem de domestik olabilecek bir figür olarak resmederek, anneliğin bu yeni sosyal bakışa göre inşa edilen temsillerine kurucu bir noktada dahil olur (Belnap Jensen, 2012: 16).

Resim 34: Marguerite Gérard, Ziyaret, c. 1820-25, Musée des Augustins



Kaynak: <https://augustins.org/fr/search-notice/detail/2005-1-1-la-vis-e552a>

Resme sıklıkla dahil edilen ziyarete gelen kadın arkadaşlar ve anneler, ev içindeki anneyi yalnız ve izole halden çıkartıp belirli bir sosyalliğe dahil eder (Resim 34). Diğer taraftan bu sosyalleşme, ziyarete gelen annelerin kendi evlerinin sınırlarından çıkarak kamusal alanla ilişkilmesini de beraberinde getirir. Gérard'ın sanatının, izleyiciye burjuva evcilik dünyası paradigmasında kadınların sosyalliğinin önemini hatırlattığını söyleyen Belnap Jensen, aynı zamanda bu durumun modern annelik kurumu anlayışının merkezi bir bileşeni olarak öne sürüldüğünü belirtir (Belnap Jensen, 2012: 20).

19. ve 20.yüzyıl kadınların sosyal ve siyasi hakları için mücadele ettiği 1. dalga feminizmin ortaya çıktığı dönemdir. Eğitim hakkı, oy hakkı, eşit işe eşit ücret gibi talepler bu dönemde kadın mücadelesinin temelini oluşturmaktadır. Fransız Devrimi'nin destekleyicisi olan fakat sonrasında kadınlar açısından herhangi bir kazanımın olmadığını söyleyerek hareket içindekileri eleştiren Olympe de Gouges, 1791 yılında '*Kadın Hakları Bildirgesi*'ni yayınlamıştır. Bu bildirme, 1789'da yayınlanan '*İnsan Hakları Bildirgesi*'nde adı geçmeyen kadınların, erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu anlatmak için kaleme alınmıştır. "Kadınların giyotine gitme hakkı varsa kürsüye çıkma hakları da olmalıdır" diyerek siyasi alanda söz söylemelerinin engellenmesine karşı çıkan Gouges, 1793 yılında giyotinle idam edilmiştir (Akalin, Baş, 2018: 117). Gouges'in bildirisinden bir sene sonra Mary Wollstonecraft, Fransız Devrimcilere ve tüm burjuvalara karşı '*Kadın Hakları Savunusu*'nu yazmıştır (Gürsoy Çuhadar, 2017: 154). Wollstonecraft Rousseau'nun özellikle eğitimle ilgili düşüncelerine karşı çıkarak kadın ve erkek ayrımının temelini "doğalardan kaynaklı" olmadığını; eğitimle ilgili eşitsizliğin bu ayrımı yarattığını ifade etmiştir (Gürsoy Çuhadar, 2017: 154). Dönemin kadın erkek eşitliğini savunan bir diğer ismi de Henri de Saint Simon'dur. Ütopik sosyalist olan Saint-Simon, pozitivizmin öncülerinden biridir ve Fransız Devrimi'nden kaynaklanan siyasi ve toplumsal krizin köklerinin ancak bilim yoluyla tespit edildikten sonra istikrar ve uyumun sağlanması için harekete geçilebileceğini ifade eder (Ballıkaya,2015: 94). Bununla beraber yaşanacak toplumsal dönüşümde sanatın ve sanatçının sorumluluk ve pozisyonunu önemli bir yerde konumlandırır (Parker, Pollock, 1981: 35).

19.yy'da yaşanan siyasi gelişmelere paralel olarak sanat alanında da önemli değişimler yaşanmaktadır. Aristokrasinin çöküşü ve burjuvazinin yükselişiyle birlikte mitolojik ve dinsel konular yerini gündelik hayata dair sahneler bırakmıştır. Linda Nochlin bu dönemde manzara, janr resmi ve natürmort gibi daha az gösterişli resimlerin geleneksel tarih resmi üzerinde gittikçe üstünlük kazanmaya başladığını ifade eder (Nochlin, 2020: 169). Bu gelişmelerin etkisiyle, özellikle hayvan ve manzara resimleri konusunda önemli eserleri bulunan sanatçılardan biri de Rosa Bonheur'dür.

Rosa Bonheur desen ustası Raimond Bonheur'ün kızıdır. Raimond Bonheur 1830'lu yıllarda kısa bir dönem faaliyet gösteren Saint-Simoncu bir cemaatin aktif bir üyesidir. Kadın erkek eşitliğini savunan ve sanata toplumsal dönüşüm içinde ayrı bir önem atfeden Saint-Simoncu düşünce Rosa Bonheur'ün hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Babası erken döneminden itibaren Rosa'nın sanatsal faaliyetini desteklemiş ve onu büyük bir sanatçı olması konusunda yüreklendirmiş; Rosa Bonheur ise ölene dek bağımsızlığını savunacağını ifade ettiği kadın cinsiyetiyle ilgili soylu duyguyu babasına borçlu olduğunu belirtmiştir (Nochlin, 2020: 171).

Resim 35: Rosa Bonheur, At Fuarı, 1853, Metropolitan Müzesi



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435702>

Rosa Bonheur, 19.yy'da kadınların çoğunlukla resmettiği aile ve ev içi hayat gibi konular üzerine üretim yapmamıştır. Zaten sanatçı bağımsızlığını kaybetmek olarak nitelediği evliliği hiç düşünmediğini ifade etmiştir ve hayatı boyunca da evlenmemiştir (Nochlin, 2020: 172). Bunun yerine manzara ve hayvan resmi yapmayı seçen Rosa Bonheur için kamuya açık alanlara dahil olmak, ele aldığı konuya dair gözlem yapabilmesi açısından önemli ve gereklidir. Fakat bu basit ve temel talebine erişimi bile erkek meslektaşlarından çok daha karmaşık ve zordur. Bonheur "At Fuarı" (Resim 35) adlı tablosunu resmetmeden önce Paris'te bulunan at pazarını ziyaret ederken tacize uğramamak ve cinsiyeti sebebiyle herhangi bir tehlikeyle karşı karşıya kalmamak için erkek kıyafetleri giymek zorunda kalır (Parker, Pollock, 1981: 37). Erkek kıyafetleri giyme sebeplerinden biri de daha

rahat hareket edebilmesini sağlamasıdır. Fakat bu tercih sadece sanatçının insiyatifinde değildir. Bir kadın olarak erkeklerin giydiği kıyafetleri giyebilmek için Emniyet Müdürlüğü'nden izin alması gerekmiştir (Nochlin, 2020: 173).

Griselda Pollock kadınların, kalabalıkta kimlikleri belli olmadan dolaşamadıklarını, hiçbir zaman kamusal alanın normal sakinleri konumunda olamadıklarını ifade eder (Pollock, 2016: 218). Modern hayatın burjuva mekanları içinde kadınlar özel alanda konumlandırılırken kamusal alan içinde rahatça dolaşma hakkı ise erkeğe verilir. Baudelaire'in flaneur-sanatçı olarak adlandırdığı, kentin her türlü mekanına erişimi olan, kalabalıklar içinde gizlenebilerek rahatça gözlem yapabilen kişinin cinsiyeti de bu bağlamda açıktır; kadınlar ise sadece bu flaneur- sanatçının kentin çeşitli mekanlarında karşılaştığı, "bakışının nesnesi" pozisyonundadır (Pollock, 2016: 219).

19.yy sonlarında Akademi'nin kabul ettiği biçim ve konularda üretim yapmayı reddeden empresyonistler, daha önce tür resmine ait olarak görülen aile ve ev içi hayata ilişkin sahneleri resmin temel konuları arasında almışlardır. Hali hazırda bu konularla ilgili üretim yapan sanatçı kadınlar açısından bu durum, empresyonistlerle ilişkilenmeyi bir noktada daha cazip kılmıştır (Pollock, 2016: 202). Berthe Morisot ve Mary Cassatt da empresyonist sanatçı grubunun üyeleri olarak 19.yy Paris'inde üretim yapan sanatçılardır. Eserlerinde genel olarak ev içi özel alanların gösterimine rastlanmaktadır. Bununla birlikte tiyatro, park, gezinti sahnelerinin yer aldığı kamuya açık mekanları da resmetmişlerdir.

Sanatçı kadınların eserlerinde gösterilen mekanlar, toplumsal yaşamın kadınlara, cinsiyetleri ve sınıfsal formasyonları bağlamında çizdiği sınırlarla doğrudan ilişkilidir. Empresyonist erkek sanatçıların sıklıkla konu ettiği, müzikhol, maskeli balo, bar, genelev gibi sahnelerin yer aldığı mekanlar, burjuva kadınlara yasaklanan, saygınlıklarını yitirme tehlikesi barındıran mekanlardır. Böyle mekanlarda yer alan kadınlar, başka bir sınıfa mensup, ahlaki açıdan düşük görülen, bedenleri "cinselleştirilmiş ve metalaştırılmış" olan kadınlardır. Pollock, "*Flaneur/sanatçıyı tanımlayan, basitçe erkeklerle özdeşleştirilmiş kamusal alan değil, arada kalan, muğlak mekanlarla belirlenen bir cinsellik dünyasına erişim olanağıdır*" der (Pollock, 2016: 231). "Sınıfın, sermayenin ve erkeğin gücü" tarafından işgal edilmiş olan bu tarz mekanlara erişim, modern hayatın toplumsal

çeşitliliğine dahil olabilme hakkı olan burjuva erkeklerle bu haktan yoksun burjuva kadınlar arasındaki ayrımı belirlemekle birlikte farklı sınıfsal aidiyetleri olan kadınlar arasındaki sınırı da ahlaki normlar ve toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde yeniden kurgular (Pollock, 2016: 231). Bu bağlamda Berthe Morisot ve Mary Cassatt gibi sanatçıların eserlerinde, empresyonistlerin sıklıkla resmettikleri bu tarz mekanların gösterilmemesi sürpriz olmaktan çıkar. Bununla birlikte gündelik hayatı belirleyen, toplumsal yaşam içindeki hem sınıfsal hem de cinsiyet temelli ayrımın, bu sanatçıların eserleri üzerindeki etkisinin izleri sürülebilir.

Resim 36: Berthe Morisot, Balkonda, 1871-72, The Art Institute of Chicago



Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/13916/on-the-balcony>

Berthe Morisot'nun "Balkonda" (Resim 36) adlı eserinde ikili bir mekânsal düzenlemeye rastlanmaktadır. Ön planda yer alan kadın ve çocuk figürünün bulunduğu alanın korkulukla sınırları belirlenmiş ve bu şekilde arka planda yer alan Paris kent manzarasından ayrılmıştır. Öndeki figürlerle ve korkulukla yarı kapatılmış halde olan manzara, izleyicinin deneyimine figürlerin bulunduğu

pozisyonun arkasından sunulmuştur. Bu şekilde resme bakan kişi, hem kadın ve çocuğun yer aldığı mekanı hem de bu mekanı aşarak arka planda yer alan sınırlı manzarayı deneyimlemeye zorlanır. İzleyenin bu ikili deneyimiyle kadınların 19.yy'ın modern kent mekanlarını deneyimleme biçimi örtüşür. Pollock'a göre korkuluk aracılığıyla çekilen bu sınır *"erkeklerin ve kadınların dünyaları arasındaki sınırdır; bu, hem kadınlara ve erkeklere hangi tür mekanların açık olduğuna hem de bir kadının ya da erkeğin bu mekanlara ve oralara gelenlerle girdiği ilişkinin türüne bağlı olarak oluşan sınırdır"* (Pollock, 2016: 204). Berthe Morrisot bu resminde, resme bakan kişiyi konumlandığı nokta ile yaşadığı dönemde burjuva kadının kent mekanlarına erişimindeki sınırları duyumsatır. Bununla birlikte bu sınırların ötesinde ve gerisinde yer alan mekanlara dahil olan kişilerin (bu resimde burjuva bir kadın) sosyo-ekonomik durumları aracılığıyla mekanın (nezih) niteliği de belirlenmiş olur.

Resim 37: Mary Cassatt, Operada, 1879, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston



Kaynak: <https://collections.mfa.org/objects/31365/in-the-loge?ctx=7a4dafeb-9251-458d-b1f2-34a5885174b6&idx=6>

Mary Cassatt'ın "Operada" (Resim 37) adlı çalışması ise burjuva kadınların dahil olabildiği bu nezih mekanların dahi kadınlar açısından ne kadar gerilimli olabileceğini gösterir. Resmin ön planında yer alan kadın küçük bir dürbünle operayı izler vaziyette gösterilmiştir. Bakışları sahneye yönelen kadın, izleyiciyle herhangi bir göz teması kurmamaktadır. Resmin arka planına bakıldığında ise, operayı izleyen bu kadına yönelen bir bakış dikkati çekmektedir. Bu bakışın sahibi bir erkektir ve elindeki dürbünle sahnelenmekte olan opera yerine kadını izlemektedir. Resme bakan izleyici, bu adamın aynadaki yansıması olarak kurgulanmıştır (Pollock, 2016: 229). Griselda Pollock bu resmin konusunun tam da bu olduğuna işaret eder: "halk içine çıkan kadınların tehlikeli bakışlara maruz kalma sorunu" (Pollock, 2016: 229).

Modern toplumun örgütlenişinin temelini kamusal-özel, kadın-erkek, akıl-duygu gibi ikili karşıtlıklar oluşturur. İnşa edilen bu kavramların temsiliyeti, toplum içinde cinsiyetler aracılığıyla gerçekleştirilir. Örneğin kadınlar narin, güçsüz, duygusal varlıklar olarak korunmaya muhtaç yapıları gereği ev içlerine konumlandırılırlar. Dışarısı bu güçsüz varlıklar için oldukça tehlikelidir. Bu şekilde kavramlara atanan cinsiyetin, aracılığı yapanın "doğası gereği" olduğu yanılgısı yaratılarak toplumsal cinsiyet rollerinin kurgusalılığı perdelenir. Buna rağmen, kendine çizilen sınırların dışında olan/ olmayı seçen kadınlar ise toplum tarafından dışlanan kesimlerden birini oluşturur. Bu da başka bir ikiliği; modern toplumun içinde yer alan farklı kadınlık biçimlerini ortaya çıkartır. Tüm bu karşıtlıklar, yaratılmak istenenin aksine birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılan dünyaları tanımlamazlar. Diyalektik bir ilişki içinde olan bu kavramlar aracılığıyla tanımlanan ve oluşturulan yapılar hem birbirlerinden hem de inşa edildikleri toplumsal, kültürel ve politik süreçlerden bağımsız düşünülemezler. Gündelik hayatla güncel siyaset birbiriyle sıkı sıkıya bağlıdır ve özel-kamusal ayrımı olmaksızın kişileri içeren her alanı etkiler. İnşa edilen bu mekanların niteliği sadece dahil olanların kimliği aracılığıyla değil, dışarıda bırakılanların kim olduğunun tespiti ile de ifşa edilir. Feministlerin ev içi alanı işaret ederek yaptıkları "özel olan politiktir" çıkışı buraya tekabül eder.

İncelediğimiz örneklerden de hareketle oldukça heterojen bir grup olan kadınların sanatsal üretimleri, yalnızca kadın kimlikleri üzerinden yapılan yüzeysel

bir kategorizasyon içinde değerlendirilerek, tüm bu ilişkilerden soyutlanmış bir sanatsal pratik elbette düşünülemez. Toplumsal yaşamda olduğu gibi sanat alanında da kadınlar için belirlenmiş sınırlar vardır ve bu iki durum birbirinden bağımsız değildir. Fakat yalnızca bu sınırların peşine düşmek, kadın eserlerinin temel sebebi olarak kadınlığın sunulmasına yol açarak hem bir mağduriyet anlatısına dönüşme riski hem de yaratılan kategorizasyonu yeniden üretme riski barındırır. Bununla beraber kadınların, kurguyu bozan hamleleriyle bulundukları pozisyona meydan okudukları eserlere odaklanmak, kadınlığın anlamını her alanda nasıl yeniden inşa ettiklerini kaçırmamak açısından önemlidir.

Mekanın hem sınıfsal hem de toplumsal cinsiyet temelli kurgusu içinde kadınlar için çizilen sınırlar günümüzde de çok keskindir. Hala kadınlar, çalıştıkları yerlere, giydikleri kıyafete, dışarıda bulundukları saate, gittikleri mekana göre ahlaklı/ahlaksız gibi çeşitli değerlendirmelere maruz kalmaktadırlar. Bununla birlikte çizilen bu sınırlar, kadınların bulunduğu her alanda, birçok araçla aşılma potansiyeli taşır. Gittikçe büyüyen kent hayatı içinde katılımın zorunlu hale geldiği kamusal bir alan olan sokağın cinsiyet ayrımcı yapısına, sanat aracılığıyla müdahale eden kadınlar, ele alınan konunun odağında yer almaktadır. Bu perspektifle değerlendirilmeye alınacak eserler, sokakta üretim yapmayı seçen sanatçıların eserleri olacaktır. Bu sayede hem kamusal alanla kadınlık arasındaki sınırlara nasıl meydan okunduğu hem de bu sınırları aşarak sokağa müdahale eden sanatçıların dahil oldukları mekanları nasıl yeniden ürettikleri gösterilmeye çalışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

TASARLANAN MEKANDAN YAŞANAN MEKANA: KENTTE KADININ KONUMU

2.1. Mekanın Üretimi

Sokak sanatçısı kadınların eserlerini ele almadan önce, üretimlerini gerçekleştirdikleri kamusal bir mekan olan sokağın analizini yapmak gerekir. Bu analizle amaçlanan, günümüz toplumunda genel olarak kentsel bir mekanı özel olarak ise konumuz bağlamında sokağı, içerdiği ideolojik kodlarla beraber ele almaktır. Eserleri incelenecek olan sanatçıların üretim yapmayı seçtikleri sokakta neye, nasıl müdahale ettikleri ancak bu şekilde ortaya çıkartılabilir. Kent hayatının içinde birbirinden çok farklı kesimleri hem yan yana getiren hem de görünmez sınırlarla birbirinden ayıran sokakta kadınların deneyimlerine odaklanmak, mekanın nötr olduğu yanılsamasını kıracak yöntemlerden biridir. Sokağı, gündelik hayat içerisinde yalnızca geçip gidilen bir mekan olarak görmekten ziyade içerdiği ideolojik arka planıyla beraber ele almak, üretim ilişkileri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği temelinde kurgulanan yapısını açığa çıkartacaktır. Bu sayede sokağın toplumsal yaşam üzerindeki etkisiyle birlikte sanatçı kadınların birer özne olarak bu duruma nasıl karşı çıktıkları ve üretim yaptıkları sokakta, sadece orada bulunan duvara değil bunun aracılığıyla mekanın, dolayısıyla hakim ideolojinin temeline nasıl müdahale ettikleri bütünlüklü olarak ele alınmış olacaktır. Konuya yaklaşımda Fransız sosyolog ve felsefeci Henri Lefebvre'in mekan üzerine yaptığı çalışmalardan ve kavramlarından yararlanılacaktır. Bu nedenle sokak sanatçısı kadınların eserlerini değerlendirmeden önce bu bölümde Lefebvre'in mekan kuramı açıklanmaya çalışılacaktır.

Lefebvre'e göre tarih boyunca ortaya çıkan her üretim biçimi kendi mekanını üretmiştir. Üretilen bu mekan, sadece "şeyleri" değil toplumsal ilişkileri de kapsamakta ve üretmektedir. Bu nedenle genel bir eğilim olarak mekana sadece "fenomenlere, şeylere, fiziksel maddiliğe dayatılmış bir "biçime" indirgeyerek bakmak onun toplumsal karakterini göz ardı etmeye sebep olur (Lefebvre, 2014:

57). Bu göz ardı edilmiş mekanın tarafsız, nötr yapılar bütünü olarak algılanmasına yol açarak ideolojik arka planını gizler. Lefebvre ise mekanın ideolojik kodları içermesi bir yana ideolojilerin ancak bir mekan içinde var olabildiği ölçüde etkisinin olacağını ifade eder:

“ Gönderme yaptığı, tarif ettiği, söz dağarını ve bağlantılarını kullandığı, kodunu içerdiği bir mekan olmasa bir ideoloji nedir? Yahudi- Hristiyan türdeki dinsel ideoloji, kilise, günah çıkarma yeri, sunak, tapınak, kürsü, kutsal eşya dolabı gibi yerlere ve buraların adlarına dayanmasa ne olurdu? Kiliseler olmadan kilise kurumu ne olurdu?...Daha genel olarak “ideoloji” diye adlandırılan şey ancak toplumsal mekanda vücut bulabilmek için bu mekanın üretimine müdahil olur ve bu mekanda istikrar kazanır. “İdeoloji”, kendi içinde, özellikle bu mekan üzerine bir söylemden ibaret değil midir?” (Lefebvre, 2014: 73).

Hakim ideolojinin kodlarıyla dolu olan bu mekanda toplumsal ilişkiler de örgütlenir. Bu durum, toplumsal ilişkilerle mekânsal ilişkilerin her tarihsel dönemin kendine ait üretim tarzı içinde en baştan kurgulanan ve öngörülen bir tasarım süreci içinde belirlendiği anlamına gelmez. Tarihsel olarak bakıldığında bir önceki üretim tarzına ait mekanlar tamamen yok olmaz; *“yeni üretim tarzı (yeni toplum) önceden var olan, önceden şekillenmiş mekanı sahiplenmekte, yani amaçlarına göre düzenlemektedir. Bu ağır dönüşümler, zaten sağlam bir mekana nüfuz ederlerken, kimi zaman da onu sertçe altüst ederler”* (Lefebvre, 2014: 28). Yani Lefebvre’e göre mekan bir üstyapı olmaktan ziyade *“kurumların ve kurumların tepesinde bulunan devletin önsel “koşulu”ndan başka bir şey değildir”* (Lefebvre, 2014: 110). Lefebvre’e göre üstyapı, antikçağlardan itibaren oluşmakta olan koddur ve defalarca altüst olmasına rağmen kentsel örgütlenmenin iktidar olmasını ve kurumsallaşmasını sağlayan da budur: *“Devlet tarihsel şehirlerin üzerinde yükselir; yapı ve kod yağıdır”* (Lefebvre, 2014: 75-76).

Mekanın hem bir ürün hem de bir üretim aracı olarak ortaya konan ikili niteliği birbiriyle diyalektik bir ilişki içindedir: *“ ... mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, hem mekanı şekillendirir hem de mekan tarafından belirlenirler”* (Lefebvre, 2014: 111). Dolayısıyla başa dönecek olursak hem üretim sürecine hem de tüketime dahil olan toplumsal ilişkiler de bu dinamizm içinde tekrar tekrar şekillenir; sabit kalmaz. Burada da tek yönlü bir etkiden bahsedilemez; toplumsal ilişkilerle

toplumsal mekan arasında da diyalektik bir süreç işler. Toplumsal ilişkilerin, birbiriyle sıkı sıkıya bağlı olan üretim ve yeniden-üretim (aile) ilişkileri üzerinden şekillenen hiyerarşik yapısı hem mekan üzerinden tekrar tekrar üretilir hem de bu ilişkiler mekanın kendisini belirler. Günümüzde, kendisi de bir meta olan mekanın toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisi, sıfırdan kurgulanmaz. Lefebvre'in mekanın üretimiyle ilgili tarihsel anlatısı burada önem kazanır. Geçmişten itibaren üretilen ve bir mekan aracılığıyla etkinlik kazanan ideolojik kod burada devreye girerek hiyerarşik ilişkilerin yüzyıllar boyunca devam eden doğal bir işleyişin sonucu olduğu algısını yaratır ve sorgulanmadan kabul edilmesine neden olur. Bu şekilde deşifre edilmeksizin deneyimlenen mekanda, iş bölümü ve cinsiyetler arası eşitsizlik temeli üzerinden kurgulanan toplumsal ilişkiler, mekanda gizlenerek yeniden üretilir. Bu kurgu kapitalist toplumlarda ideal olandır. Fakat kapitalist sistem, varlık koşulu olan eşitsiz, hiyerarşik toplumsal yapı içinde kendine karşı olan özneleri de yaratır. Gündelik hayat içerisinde mekanın kodları (hakim ideoloji) açığa çıkartıldığında buna karşı bir itiraz alanı da açılır. Toplumsal hareketleri, bireysel karşı çıkışları, isyanları, devrimleri örgütleyen bu itiraz, sistemin kendisine karşı çıkanların mekanını üretir. Tüm bu süreçler ve ilişkiler, birbirinden bağımsız mekanlarda ve birbirine etki etmeden gerçekleşmez; hepsi iç içe geçmiştir ve beraber düşünülmelidir. Bu noktada Lefebvre, toplumsal bir ürün olarak mekanın nasıl üretildiğini göstermeye çalışarak bütünlüklü bir perspektif sağlar ve gündelik hayat üzerinden mekanın deneyimlenmesiyle ilgili üç momentli bir yaklaşım sunar; algılanan mekan (mekânsal pratik), tasarlanan mekan (mekan temsilleri) ve yaşanan mekan (temsil mekanları).

2.1.1.Mekansal Pratik (Algılanan Mekan)

Mekansal pratik, bir toplumun her üyesinin gündelik pratiklerini gerçekleştirirken fiziksel olarak kullandığı mekana işaret eder. Fiziki yapıyı çevreyle doğrudan ilişkili olan mekânsal pratik gözlemlenerek ortaya çıkartılır. Her özne için değişmekle birlikte Lefebvre bunu *“banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatı”* olarak somutlaştırır (Lefebvre, 2014: 66). Kullanılan güzergahlar, ağlar gündelik pratik içinde hem çalışma yerlerini hem de boş vakit ve özel alanı birbirine bağlar. Lefebvre bu mekana, *“psikologların anladığı anlamda*

dış dünya algısının pratik temeli'' olduğu için aynı zamanda 'algılanan mekan'' der (Lefebvre, 2014: 69). Gündelik pratiğin temelini oluşturan bu dış dünya algısı, üretim ilişkileriyle beraber toplumsal cinsiyet rolleri temelinde de şekillenir. Yani Lefebvre'in örneğini açacak olursak banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatı deşifre edilirken, bu kişinin toplumsal cinsiyet kimliğinden bağımsız bir değerlendirme yapmak eksik kalır. Aynı konutta oturup aynı iş yerinde çalışan iki kişinin, cinsiyeti dolayısıyla deneyimlediği gündelik pratik, fiziksel çevre ile sınırlandırıldığında dahi farklıdır. Leslie Kern toplumsal cinsiyet kimliğinin kentsel yaşamı, gündelik pratikleri nasıl şekillendirdiğine vurgu yapmak adına şu soruları sorar: *"Neden bebek arabam tramvaya uymuyor? Neden kestirme yol çok tehlikeli olduğundan eve yarım kilometre daha fazla yürümek zorundayım? G20 protestosunda tutuklanırsam çocuğumu kamptan kim alacak?"* (Kern, 2020: 22). Bu soruların hepsi kent yaşamına toplumsal cinsiyeti dolayısıyla bir kadının katılımını zorlaştıran koşullara işaret etmektedir. Dolayısıyla gündelik hayatın pratiğini belirleyen dış dünya algısı, çeşitli toplumsal kesimlerin ve farklı kimlik aidiyetlerinin içinde bulundukları avantajlı/dezavantajlı konumlara göre değişiklik gösterir. Kestirme olan yol, bazıları için varılacak yere en hızlı ulaşım için tercih sebebi olurken bazıları için ise tehlike arz eden ve uzak durulması gereken bir yer olarak hafızalara kazınır. Ve bu durum, bireysel bir sorun, kişisel bir korkudan ziyade toplumun büyük bir kesiminin cinsiyet temeli üzerinden kent hayatına katılımını zorlaştıran çok daha genel bir soruna işaret eder.

2.1.2. Mekan Temsilleri (Tasarlanan Mekan)

Lefebvre bu mekanı *"bir toplumunun (üretim tarzının) içindeki egemen mekan"* olarak tanımlar; plancılarn, şehircilerin ve teknokratların mekanıdır (Lefebvre, 2014: 68). Mekan temsilleri belirli bir zihinsel tasarım sürecini içerir. Mekanın niteliğini belirleyen bu tasarı ise egemen üretim tarzı içinde ve onun ihtiyaçları, hesapları, bilgisi doğrultusunda şekillenir. Böylece günümüzde sanayi bölgelerini, işçi havzalarını, banliyöleri kentlerin dış çeperlerine yerleştiren, kentlerin merkezleri ile birlikte bazı bölgelerini de parselleyerek birer *"cazibe merkezi"* olarak tasarlayan, hem mimari hem sosyal hem de ekonomik olarak farklılaşan mekanlardan ve sosyal tabakalardan oluşan bölünmüş bir kent oluşturulur. Bu

bölünmeyi yaratan ve tasarlayan sistemin elde ettiği karı sürekli büyütme arzusu, bir meta olarak mekanın kendisinin üretimini de bu tasarı sürecine dahil eder: *“Tek başına herhangi bir “gayri menkulün”, bir sarayın, bir anıtın inşası olarak değil, mekansal bir bağlama dahil olan bir proje ve bir doku olarak tasarlanmış yapım”* (Lefebvre, 2014: 71). Bu yapım kentleri birer rant alanına dönüştürür. Doğa, insan ve kentte yaşayan tüm canlıların ihtiyaçlarının önüne elde edeceği karı koyar. Kent, kullanım değerine göre değil mübadele değerine göre tasarlanır ve daha az yatırım yapılan kentlerin yoksul bölgeleri ve kaynakların aktıldığı zengin bölgeleri arasındaki çelişki derinleşir. Bu çelişkiyi derinleştiren ve yoksulluğu arttıran ekonomik sebeplerden biri de enformel sektör ve kayıt dışı çalışmadır. Konumuz bağlamında bunun önemi, bu sektörde çalışanların çoğunun kentlerin yoksul bölgelerinde yaşayan kadınlar olmasındadır. Formel sektörde iş bulamayan kadınlar, esnek, güvencesiz ve düşük ücretlerle çalıştırılarak kayıt dışı ekonominin büyümesinde önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle yeniden üretimin yapılandırıldığı ev içi hizmetlerde (temizlik, hasta ve çocuk bakımı, yemek yapma) çalıştırılmaktadır. Yapılan tüm bu işler, toplumsal cinsiyet rolleriyle ve kadınları ev içlerinde konumlandıran geleneksel anlayışla doğrudan bağlantılıdır. Güvencesiz, ucuz ve kayıt dışı olması ise bu işlerin aslında nasıl “iş” olarak görülmediğinin kanıtı niteliğindedir. Kaldı ki formel sektörde dahi kadınlar, erkek meslektaşlarına göre daha düşük ücretlerle çalıştırılmakta, eşit işe eşit ücret talebi hala temel talep olarak güncelliğini korumaktadır. Bu ücret eşitsizliği, ev içi bakım gerektiren durumlarda aynı evde yaşayan ve çalışan bireylerden bu hizmeti verebilmek için kimin işten çıkacağı konusunda da belirleyici olmaktadır. DİSK verilerine göre Türkiye’de 2019 yılında “ailedeki çocuklara veya bakıma muhtaç yetişkinlere bakmak için” işten çıkan kadınların sayısı 494 bin iken aynı sebeple işten çıkan erkeklerin sayısı 14 bindir (DİSK/Genel İş, 2020: 4). Çünkü gelir kaynağı azalacak bir evin en yüksek maaşlı üyesi çalışmaya devam etmekte; bu kişi de genelde aile içindeki erkek olmaktadır. İş alanındaki ücret eşitsizliği ve toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlara atfettiği görevler birleşerek kadınları kamusal alandan uzaklaştırmakta, ev içlerine hapsetmekte ve yoksullaştırmaktadır. Tarih boyunca kamusal alanda var olan ise çoğunlukla erkekler olmuştur. Dolayısıyla bir kentin tasarımı genel olarak, kent içinde daha fazla hareket eden, sistemin işleyebilmesi

için üretime ve ekonomik gücüyle orantılı olarak da tüketime doğrudan dahil olabilen erkeklerin gündelik pratiği düşünülerek şekillenir. Gerda Wekerle modern toplumların temelini cinsiyetlere göre ayrılmış kamusal- özel karşıtlığı olduğunu ve kentsel planlama ile tasarım kararlarının da bu karşıtlığı güçlendirdiğini belirtir (Aktaran Mackenzi, 2002: 258-259). Leslie Kern'in sorduğu *‘‘Neden bebek arabam tramvaya uymuyor?’’* sorusunun cevabı buradadır. Çünkü kadınların kamusal alandaki hareketlilikleri kent tasarımında çoğunlukla görmezden gelinir. Bir bebekle kentte hareket edecek kişilerin cinsiyetinin yüksek oranda kadın olması beklendiği için, tasarlanan mekanda bebek arabasının tramvaya veya kaldırıma sığıp sığmaması talidir. Çünkü toplumsal hayatta bebeği olan bir kadın çoğunlukla evde veya evinin yakınındaki çevrelerde kurgulanır. Lefebvre de bir mekanın, üretim ve yeniden üretim ilişkilerinden bağımsız düşünülemediğine işaret eder:

‘‘Toplumsal mekan, toplumsal yeniden-üretim ilişkilerini, yani ailenin özgül örgütlenmesiyle birlikte, cinsiyetler, yaşlar arasındaki biyolojik-fizyolojik ilişkileri ve üretim ilişkilerini, yani işbölümünü ve örgütlenmesini, dolayısıyla hiyerarşikleşmiş toplumsal işlevleri -bunlara (az çok) uygun yerler atfederek- içerir. Üretimle yeniden-üretim bu ikili zincirleşimi birbirinden ayıramaz: İşbölümü aile içinde yankı bulur ve oradan beslenir; tersine, ailenin örgütlenmesi ise işbölümüyle birlikte işin içine girer. Toplumsal mekan ise, bu faaliyetleri "yerli yerine oturtmak" için birbirinden ayırır’’ (Lefebvre, 2014: 61).

Dolayısıyla tasarım sürecine dahil olan fiziksel çevre yalnızca yapıların yan yana geldiği bir alan olarak değil, egemen ideoloji aracılığıyla üretilen ve hakim ideolojik kodları, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten bir mekanın tasarımına işaret eder.

2.1.3. Temsil Mekanları (Yaşanan Mekan)

Lefebvre'in mekan üçlemesinin şimdiye kadar anlatılan kısmında toplumsal hayatın egemenler tarafından belirlenen kısmı ve buna uygun olarak nasıl mekanlar tasarlandığı; buna bağlı olarak da toplumsal ilişkilerle toplumsal mekan arasındaki diyalektik ilişki anlatılmaya çalışıldı. Tüm bunların deşifre edilmesi ve altındaki ideolojik kodların ortaya çıkarılması gerektiği vurgulandı. Peki deşifre edilen bir mekanın itiraz alanı nerede ve nasıl açılır? Egemenlerin merkeze aldığı mübadele

değerinin, rantın, karın karşısına toplumsal olarak ne konulmaktadır? İşte burada Lefebvre bir mekanın gündelik hayat üzerinden deneyimlenmesinin son momentinden, yaşanan mekandan bahseder.

Yaşanan mekan orada oturanların, o mekanı kullananların mekanıdır. Her bir kişi için değişiklik göstermekle birlikte ortak olan şey kullanım değeri üzerinden tanımlanmasıdır.

“Temsil mekanı yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan, kilise, mezarlık ... Bu mekanlar, tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir. Öyle ki, yönsel, durumsal, ilişkisel -çünkü esas olarak niteleyicidir, akışkandır, dinamikleşmiştir- çeşitli nitelermeler edinebilir” (Lefebvre, 2014: 71).

“Mekana eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla” yaşanır; “fiziksel mekanı, nesnelerini sembolik olarak kullanarak kapsar” (Lefebvre, 2014: 68). Kapsadığı bu fiziksel mekanı, tasarlanma amacından farklı bir amaç için kullanır. Örneğin Taksim’de Kuledibi’nin akşamları gençlerin bira alıp sohbet ettiği bir sosyalleşme mekanına dönüşmesi gibi (2012 ‘de Kuledibi’nin çevresine iktidar tarafından emniyet şeridi çekildi ve oturmak yasaklandı). Soyut ve tasarlanmış olanı, somut ve yaşanan ele geçirir. Dolayısıyla bir göstergeler ve işaretler sistemi de üretmiş olan egemen tasarımı ve sembollerini, aynı zamanda yapıları, binaları ve kamusal alanları başka bir kullanım amacı için sahiplenerek değiştirme potansiyeli taşıyan öznelrin mekanıdır. Bu potansiyelin kitleselleşerek politik bir talebe dönüştüğü yerlerde iktidarların saldırısına uğrar. Bu duruma sayısız örnek verilebilir. Gezi Parkı eylemleri en yakın tarihli örneklerden biridir. Dolayısıyla Lefebvre bu mekanı *“Toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı, aynı zamanda, muhtemelen mekan kodu olarak değil, temsil mekanlarının kodu olarak tanımlanabilecek sanata da bağlı karmaşık: sembolizmleri (kodlu ya da kodsuz) temsil eden”* mekan olarak açıklar (Lefebvre, 2014: 63). Bu perspektiften bakıldığında sokak sanatı da egemen olana karşı yaşayanların mekanını oluşturmada, tasarlanan üzerinde somut sanatsal müdahalede bulunarak soyut mekanının rutinini ve Lefebvre’in söylediği anlamda egemenlerin ürettiği kentsel dokuyu bozmada kullanılan bir araç olarak görülebilir. Bu araç ister bir sokak müziği ister bir duvar resmi olsun gündelik hayatın alışılmış

akışını kesintiye uğratar ve beklenmedik karşılaşmalar yaratarak öznelere mekânı deneyimleme biçimini farklılaştırır. Guy Debord'un deyişiyse tarihsel yokluğun güçlerinin kendilerine has manzaralarını bozar (akt Bensaïd, 2020).

Guy Debord, 1952-1972 Fransa'da etkin olan Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucuları arasındadır. Modern kapitalist toplumu, yabancılaşmanın en üst aşamasının yaşandığı bir gösteri toplumu olarak tanımlar. Sanatın da "toplumsal eylemsizliğin ortak dili" olduğu ölçüde bu gösterinin bir parçası olmaktan öteye gidemeyeceğini belirtir (akt Bensaïd, 2020). Bunun karşısına ise "tarihsel ya da güncel imgelerle oynama, onların anlamını değiştirme üzerinden geliştirilen bir taktik" olan détournement kavramını koyarak kültürel kodların anlamını saptırmayı önerir (Taş O ve Taş T, 2015: 88). Neye ve nereye müdahale ettiğine, yaptığı müdahaleyle kimi etkileşime soktuğuna bakıldığında muhalif çizgideki sokak sanatı da sitüasyonistlerin önerisine benzer bir pratik sergiler:

"Sokak sanatı, kentin yüzeylerini, işaretlerini ve yönergelerini sahiplenip anlamını değiştirmeye yönelik muhalif enerjinin açığa vurulduğu en güncel pratikler bütünüdür; gündelik hayatın içine sızar, her an karşımıza çıkan tanıdık mekânlara ve imgelere saldırmak için bizzat onların kendisini kullanır" (Taş O ve Taş T, 2015: 89).

Sokak sanatının kamusal alana olan bu müdahalesi hem kentsel mekânın yüzeyine hem de bu yüzeyin derinine yerleşmiş olan toplumsal kodlara dair bir hamledir. Sokak sanatçısı kadınların müdahalesi ise, üretim yapmayı seçtikleri sokağa çıkmalarıyla hali hazırda başlar. Çünkü modern kentin örgütlenişinin kendisi kamusal-özel ayrımı üzerinden kadınların mekânının neresi olduğunu baştan belirtir. Sokak sanatçısı kadınlar en başta, tarihsel olarak kendilerine gösterilen ev içi sınırları reddederek kamusal alana dahil olurlar. Üstelik bu dahil oluşu, izlerini kentlerin sokaklarında, caddelerinde, duvarlarında görebileceğimiz, toplumsal cinsiyet rollerine karşı tarihsel bir hesaplaşmaya dönüştürürler.

2.2. Mekânın Cinsiyeti

Feministlerin teoride ve pratikte mücadele ettikleri ataerkil düşünce tarzı temelde hiyerarşik ilişkiler ve ikilikler üzerinden inşa edilir (Alkan, 2000: 72).

Birbirinin zıttı gibi sunulan kavramlar, cinsiyet özelliklerini tanımlamak için kullanılır. Akıl- duygu, kültür-doğa, savaş-barış, sert-narin, zihin-beden gibi olabildiğince uzayabilen bu kavramlardan ilki erkeğe ikincisi ise kadına atfedilir. Cinsiyetlerin “doğasını” tariflemek için üretilen bu karşıtlıklar bir güç ilişkisinin ürünü ve üreticisidir. Kadın ve erkek arasına bir ayrım çekerek cinsiyet eşitsizliği temelinde kurgulanan toplumsal yaşamda, oluşturulan ikilikler üzerinden cinsiyetlere göre ayrılmış, onlara “uygun” mekanlara da işaret edilir. Bu da başka bir karşıtlık üzerinden kurgulanır: kamusal alan-özel alan.

Kamusal-özel karşıtlığının cinsiyetçi temelleri Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Demokrasinin doğduğu yer olarak adlandırılan Antik Yunan kentlerinde, yurttaş olma ayrıcalığına sahip kişiler o kentte yaşayan erkeklerdi; kadınlar ve köleler ise yurttaşlık tanımı dışında bırakılmaktaydı. Kentin yönetiminden halk toplantılarına, tüm kamusal faaliyetlerde söz söyleme yetkisi olan erkek yurttaş Polis’in öznesi olurken kadınlara ve çocuklara ayrılan yer ise oikos yani hane idi (Günindi Ersöz, 2015: 84). Kadınlar, cinsiyetlerinden dolayı tüm yönetsel faaliyetlerden ve karar mekanizmalarından, kente ilişkin söz söyleme hakkından; yani daha genel olarak ussal olandan dışlanmışlardı. Bunun yerine “doğal ve us dışı” olarak görülen Bakhos şenliklerinde, meyhanelerde ve Pan Tapınağı’nda bulunabilmekteydiler (Alkan, 2000: 85). Benzer şekilde Aydınlanma Çağı düşünürleri de kadınları, doğalarına atıfta bulunarak “akıldışı” olanla özdeşleştirmiş, rasyonalitenin ve bilimsel düşüncenin hakim olduğu bir sosyal düzenin kurulmasında söz sahibi olması gerekenlerin, bu “yetiye sahip” erkekler olduğunu ifade etmişlerdir. Kadının doğumla ilişkilendirilen önceliği onu bir bedene indirgemiş ve ev içinde konumlandırmışken “karşıtı” olan erkek ise, akıllı ve bilimsel düşüncenin temsilcisi ve uygulayıcısı olarak kamusal alanda var olma hakkına sahip olmuştur. Bu durumun biyolojik referansla “doğal” bir ayrım olduğu, sosyal düzenin korunması için ise bu “doğal hiyerarşinin” korunması gerektiği ifade edilmiştir (Günindi Ersöz, 2015: 84).

Tüm bu tarihsel arka planıyla beraber modern kentin örgütlenişinde kamusal-özel ayrımının keskinleştiği nokta Sanayi Devrimi ile birlikte yaşanan üretim-yeniden üretim ayrışması olmuştur. Meta üretiminin haneden çıkıp atölyelere oradan da fabrikalara taşınması ile çalışma alanı ile özel alan birbirinden ayrılmıştır

(Günindi Ersöz, 2015: 87). Kadınları “duygusal, merhametli, us dışı” olanla özdeşleştiren geçmiş birikim, üreme ve bakım işlerini “doğası gereği” kadınlara atamış, yeniden üretim sürecinin mekanı olan “özel alan” kadınlar için uygun bulunmuştur. Endüstrileşmeyle birlikte ekonomik bir birim olmaktan çıkan hanenin dışındaki alanlarda ise erkekler etkin olmuştur (Alkan, 2000: 93). Suzanne Mackenzie, 20.yy kentlerinden bahsederken, “keskin bir biçimde farklılaşmış toplumsal cinsiyet rollerini yansıttığını ve güçlendirdiğini” ifade eder:

“Yüzyıl başından itibaren kadınların işi üretken etkinliklerden giderek daha fazla ayrılarak, hane içi işler ve hane halkının bakımı etkinlikleriyle sınırlanmıştı. Kadınların mekânı ev ve yerel topluluk (mahalle) olarak belirlenmişti. Bu mekânda ulaşılabilir kaynaklar, bugünün ve geleceğin ücretli çalışanlarının yeniden üretimini ve boş zaman etkinliklerini kolaylaştırmak üzere planlanıp düzenlenmişti. Kadınların çalışması, özel diye tanımlanan ve coğrafi olarak erkeklerin kamusal çalışma alanlarından ayrılan bir maddî zeminde gerçekleşiyordu.” (Mackenzi, 2002: 253-253).

Gülnur Acar-Savran, “özel/kamusal ikiliğinin modern dünyadaki konumunu özgüllüğü içinde kavrayabilmek” için “üretim, yeniden üretim, çalışma, emek dünyasını” da göz önüne almak gerektiğini ifade eder (Acar-Savran, 2011: 266). Bu perspektif ataerkil ideolojiyle modern kapitalist sistemin nasıl iç içe geçmiş olduğunu görmeyi de mümkün kılar. Dolayısıyla kapitalist sistemin sınıfsal ve toplumsal eşitsizlikler üzerine kurulu olan yapısını ve buna uygun olarak geliştirdiği araçları, toplumsal cinsiyetle birlikte düşünmenin önü açılır. Bu noktada kamusal alan-özel alan, yalnızca farklı “alanların” biçimsel analizini yapmayı aşarak “baskı sistemleri inşa etmekte mekanın” nasıl bir rolü olduğunu ortaya koyar (Kern, 2020: 31). Lefebvre’in düşüncesiyle paralel olarak “mekan, salt fiziksel ya da yapı (inşa edilmiş) boyutuyla değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik, yönetsel, kültürel ve dahası psikolojik boyutlarıyla” kendini gösterir (Alkan, 2000: 79).

Leslie Kern 19.yy sonuna doğru, endüstrileşmeye bağlı olarak yalnızca üretime değil tüketime de bağlı bir değerler sistemi gerektiğini ifade eder (Kern, 2020: 118). Toplumsal cinsiyet rollerine uygun ayrıştırılan bu alanlardan erkekler üretim ile kadınlar ise tüketimle eşleştirilir. Burada Kern’in dikkat çektiği nokta, bir tüketici olarak kadınların artık ev içinden dışarı çıkması gerektiğidir. Dolayısıyla kamusal

alan içerisinde kadınların bulunabileceği, onlara “uygun” mekanlar yaratılmalıdır. Bu mekanlar da hem sistemin tüketici ihtiyacını karşılayacak hem de toplumsal hiyerarşiyi bozmayacak biçimde tasarlanmalıdır:

“Viktoryen dönem normları açısından çok yıkıcı olmaması için bu değişim “on dokuzuncu yüzyılda şehir içinde ‘kadinsılaştırılmış’ tüketici alanları geliştirilmesiyle nötrleştirildi: Eğer kadınların erkeksi şehrin sokaklarında olmaları gerekiyorsa o zaman o sokaklar ve mağazalar ‘kadınsı’ olarak tasarlanmalıydı”. Bu durum, kadınların beyaz burjuva kimliklerinin bu uygun kadınsılık alanlarında görünürlükleriyle güvenle pekiştirilebileceğinin altını çiziyordu” (Kern, 2020: 119).

Böylece kadınlara uygun tasarlanmış mekanlar olarak mağazalarla, hem kadınların sokağın onlara uygun olmayan “çirkin” unsurlarıyla temasları kesilmiş hem de görece bir “özgürlük alanı” yaratılmış olur (Kern, 2020: 117).

Günümüzde kadınların kamusal alana dahil olmaları önünde artık bir engel olmadığı, hatta devlet destekli fonlarla kadınların üretime dahil olmasının dolayısıyla kamusal alana çıkmasının desteklendiği iddia edilebilir. Bu durum modernizm öncesiyle kıyaslandığında kamusal-özel ikiliği içerisinde, günümüzde patriyarkanın özel alandaki etkisinin ve gücünün artık olmadığı anlamına gelmez. Sistem baskı aracından vazgeçmemiş onu değişen koşullara göre uyarlamıştır:

“Modern özel/kamusal ikiliğinin bir özgüllüğü de, kadınların kapatılmasını değil kamusal alana çıkışlarındaki eşitsizliği, asimetriyi açıklamaya imkân vermesidir. Patriyarka bu özgül biçimiyle, kadınların kamusal alanın içine çekilerek ezilmelerine, sömürülmelerine ve baskı altına alınmalarına kapı aralar. Kadınların kamusal alanda kapsanarak, içerilerek ezilmelerinin önkoşulu, kamuya özel bir statüyle, hem yurttaş hem de eşitsiz cinsel sözleşmeyle kurulmuş ailenin tâbi bir üyesi olarak çıkmış olmasıdır”(Acar-Savran, 2011: 268-269).

Kadınların eşit yurttaş olarak kabul edilme mücadelesi, 19.yy’dan itibaren bazı siyasi hakların kazanımıyla sonuçlanır ve bu mücadele giderek daha fazla alanda hak talebine dönüşür. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet ile yapı çevre, biriyle etkileşim içinde dönüşürken özel-kamusal ayrımının modern hali patriyarkayı kurucu bir unsur olarak içererek yeni biçimine kavuşur. Böylece modern patriyarka kadınları kamusal alandan dışlayarak değil kamusal alanda içererek de baskı altına alır (Acar-Savran, 2011: 269). Oluşturulan bu yeni ezilme biçimi sırtını “tarihsel olarak

değişken bir toplumsal kaynaklar setini, ‘kadınların işi’ olarak tanımlanan görevlerin yerine getirilmesi için” sunan mekana yani ev içi mekana yaslar (Mackenzie, 2002: 251). Öte yandan günümüzde ev içi yaşamda da kadınların pozisyonlarında temel bir değişiklik olmamasına rağmen liberal düşüncede özel-kamusal ayrımının hane içinden soyutlanmış bir sivil toplum-devlet ayrımına tekabül etmesiyle ev içi alan kuramsal tartışmalarda yer almamaya başlar (Acar-Savran, 2011: 266). Fakat kadınların hem kamusal alanda hem de özel alanda var olma mücadelesi her dönem devam eder. Özel olanın politik olduğu şiarıyla, inşa edilen kültürel kodların cinsiyet ayrımcı ideolojik arka planı sorgulamaya açılır ve bu iki “zıt” alan arasındaki ilişkisellik mücadele pratiğinin temelini oluşturur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEÇİLİ ÖRNEKLERLE SOKAK SANATÇISI KADINLARIN ÜRETİMLERİ

Sanatsal bir üretime bakarken sanatçı özelinde düşünmek genel bir eğilimdir. O üretimi yapan sanatçının, öz yaşam öyküsü, hayatta yaşadığı zorluklar, şansının döndüğü anların izleri sanatsal üretiminde aranır. Vasari'den itibaren hakim olan öz yaşam öyküsü temelli anlatıdaki cinsiyet ayrımcı tutum birinci bölümde ayrıntısıyla incelenmiştir. Yine de özetlemek gerekirse erkek "dahinin" biyografisinin ayrıntıları evrenselin ölçüsü olarak yüceltilirken kadının biyografisinin ayrıntıları başarısının istisnai bir durum olduğunu vurgulamak için kullanıldığı söylenebilir (Salomon, 2016: 173). Sanat tarihi yazımının temelini oluşturan bu anlatı biçiminde, toplumsal koşulların sanatçılar üzerindeki etkisi de göz ardı edilme eğilimdedir. Bu durum günümüzde de sanatın ve sanatçının siyasetler üstü, tarafsız ve bağımsız olduğu mitini destekleyen bir pozisyonu besler.

Bahsi geçen toplumsal ve güncel siyasete mesafeli bir sanatçı profilinin beslediği ideolojiye karşı, bu profilin mümkün olup olmadığı tartışması bir yana, tam zıttı olan örnekler farklı coğrafyalardan sanatçı kadınların üretimlerinde ve sözlerinde kurulan ortaklıklarda kendisini göstermektedir. Kadın mücadelesinin evrenselliği, bambaşka şehirlerde, bambaşka kültürlerden gelen kadınların yaşadıkları benzer (aynı değil) ezilme biçimlerine karşı sözlerini ortaklaştırır ve büyütür. Seçilen örnekler bu perspektifle, farklı kültürel ve sınıfsal aidiyeti olan sanatçı kadınların, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele ve müdahale pratiklerinin sanatsal ifadesinde hem çeşitliliğin hem de ortaklığın izini sürer. Bu izlekte sokak sanatı, Lefebvre'in, ideolojilerin ancak bir mekan yoluyla etkinlik kazanabileceği vurgusundan hareketle kilit bir noktada bulunmaktadır. Bu perspektifle sokak sanatçısı kadınların mekana müdahalesi hakim ideolojiye de bir müdahale olarak değerlendirilmiştir.

3.1. Erre (Bogota)

Kolombiya’da graffiti ve sokak sanatı 2011 yılına kadar illegaldir. Kokainle aynı muameleyi görece kadar kriminalize edildiği aktarılmaktadır (Gill: t.y). 2011 yılında 16 yaşındaki Diego Felipe Becerra, imzası olan ‘Felix the Cat’i spreyle duvara çizerken polis tarafından öldürülür. Bu olay Kolombiya’da graffiti ve sokak sanatı açısından dönüm noktası olur. Olaylı dava süreci ve artan protestoların sonucunda iki polis tutuklanır ve Becerra’nın silah taşıdığı, çete üyesi olduğu şeklinde atılan iftiraların kanıtlarla doğru olmadığı ispat edilir (Gill: t.y). Bu olaydan sonra Bogota günümüzde en sokak sanatı dostu şehirlerden biri haline gelir.

Kolombiyalı sokak sanatçısı Erre’nin sokak sanatıyla ilgilenmeye başladığı tarih bu olayın öncesinde başlar. İlk stencil çalışmasını 2008 yılında memleketi olan Zipaquirá’da yapar (Erre, 2018a). Birkaç sene sonra üniversite için başkent Bogota’ya taşınır ve burada çalışmalarına devam eder. Erre’nin çalışmalarına bakıldığında çoğunlukla stencil yaptığı görülmektedir. Fakat bunun dışında el ile boyama ve sticker da kullandığı yöntemlerden biridir. Dünyanın birçok ülkesinde sokakta üretimleri bulunan Erre’nin tez için seçilen çalışmaları Bogota’da yaptıkları ile sınırlandırılmıştır. Fakat gittiği çeşitli ülkelerde ve şehirlerde de aynı konu ve stilde üretimler, hatta birebir aynı çalışmayı farklı yerlerde ve farklı boyutlarda da yapmaktadır. Erre’nin çalışmalarının yolsuzluk, ırk ve cinsiyet eşitsizliği gibi politik muhtevası vardır. Kendisinin de belirttiği gibi Kolombiya’da ve daha genel olarak Latin Amerika’da hakim olan maço kültüre karşı kadınları güçlendirmeyi amaçlayan üretimler yapar (Erre, 2018a). Dünyanın genelinde olduğu gibi Kolombiya’da da kadınlar ataerkil sistemin ve kapitalizmin baskısına maruz kalmaktadır ve kadınların mücadelesi birçok alanda devam etmektedir. 2018’de gerçekleşen II. Latin Amerika ve Karayipler Kadın Buluşması’da, Kolombiyalı kadınları etkileyen temel problemler, Kolombiya Halkının Kadın Örgütü delegeleri tarafından bir raporla sunulmuştur. Bu rapora göre:

“...istihdamdaki ayrımcılık ve işsizlik; yoksulluğun kadınlaşması; tüm biçimleriyle şiddet; kapitalist ve ataerkil sistemin baskısı; çocukların yetiştirilmesinde ve eğitiminde kadınlara yüklenen sorumluluk; yaşlıların, hastaların vb. bakımı; karşılığı ödenmeyen ev işleri; sağlık, eğitim, dinlenme,

barınma gibi haklara erişimde yaşanan sorunlar; ayrımcılık ve cinsiyetçiliğin yanı sıra göç mağduru kadınların siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel haklarının ihlali ve silahlı çatışmalar sonucu ortaya çıkan ‘savaş ganimeti’ olma durumu’’

temel problemler olarak saptanmıştır (Ekmek ve Gül, 2018). Sokak sanatçısı Erre de kadınların Kolombiya’da maruz kaldığı ayrımcılıklara karşı güçlü kadın karakterleri kentin sokaklarında var etmektedir.

Resim 38: Erre, Take Back the Power, 2017, Bogota



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BO0pdFqgyHh/>

Çalışmalarında punk figürler kullanan Erre, maruz kalınan ayrımcılığı göstermek yerine sistemle savaşabilecek araçlara ve güce sahip kadınlara yer verir. ‘‘Gücü Geri Al’’ (Resim 37) adlı çalışmasında bu araç, kendisinin de kullandığı

sprey boyalardır. Sprey boyalarla kentin duvarlarına resimler yapan Erre'nin gücü geri almak için işaret ettiği yerin sokak olduğu söylenebilir. Tüm güç ilişkilerinin somutlaştığı sokakta var olabilmek, kadınların tarihsel olarak önlerine koydukları bir mücadele pratiğidir. Bunun Türkiye'deki karşılığı "gecele de sokakları da meydanları da terk etmiyoruz" sloganıyla somutlaşmıştır.

Bu bağlamda Toxicomanocallejero ile yaptığı duvar resmine (Resim 39) bakacak olursak kadınların görünürlüğüne, özellikle gücü geri almalarını işaret ettiği sokaktaki görünürlüklerine olan vurgusu daha anlaşılır olmaktadır. Resimde Decartes'in "Düşünüyorum, öyleyse varım" sözü değiştirilerek "Boyuyorum, öyleyse varım (Pinto, Luego Existo!)" yapılmıştır. Ve bunu yazan elinde spreyle bir kadın olarak gösterilmiştir. Kadının dinamit şeklindeki gölgesi, hem kadının gücüne hem de bu güçle sistemin tüm araçlarını yıkma potansiyeline vurgu yapmaktadır. Erre'nin Lefebvre'in mekanı yeniden sahiplenme önerisine kentsel kamusal mekanı kadın mücadelesi perspektifinden dönüştürerek ve mekanı dönüştürmeye davet ederek güçlü bir biçimde dahil olduğu söylenebilir.

Resim 39: Erre, İsimsiz, 2021, Bogota



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/CKrspDmJv2A/>

Dinamit gibi patlayıcı unsurları sıklıkla çalışmalarında kullanan Erre, sistemle açıkça savaşıma davet eder. Üretimlerinde direniş ve mücadeleyi büyütme için birçok unsura rastlanmaktadır. Bunlardan biri de 2020 yılında yaptığı çalışmasıdır (Resim 40). Bu çalışmasında toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlar için uygun gördüğü bir pratiği, sisteme karşı bir araç olarak kullanmıştır. Narinlikle özdeşleştirilen kadınlarla çiçekler arasında kurulan analogi çok eski bir klişe iken çiçek bakımı, aranjisi gibi pratikler de “kadınsı” olarak nitelenir. Buna karşı Erre bu çalışmasında

Resim 40: Erre, Yeraltı, 2020, Bogota



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/CGX4KZup1g3/>

“narinlikten” oldukça uzak punk görünümlü bir kadını çiçek yerine direniş büyütürken göstermiştir. Hem biçimsel olarak hem de toplumsal cinsiyet rollerinin kadına atfettiği görev ve pratikler açısından kültürel kodların işaret ettiği ‘makbul’ kadın imgesi kesintiye uğratılmıştır. Bu durum Sitüasyonistlerin tarihsel veya güncel imgelerin anlamlarını değiştirme taktiklerini hatırlatır (Taş O ve Taş T, 2015: 88). Direnişin sembolü olan tek yumrukları sulayan kadın onları büyütürken, yumrukların içinde büyüdüğü saksıda yer alan ünlem işareti ile de bir uyarı yapılmaktadır. Bu uyarının muhatabı kuşkusuz ataerkil sistemin kendisidir.

Resim 41: Erre, Higly Explosive, 2018, Bogota



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BfYulpylqZL/>

Kentin yüzeyini sahiplenerek onu dönüştüren, kentte yaşayanlara farklı karşılaşmaların yolunu açarak gündelik hayatın rutinini sekteye uğratan ve yeni deneyimlere çağıran sokak sanatçıları, otoritenin kurallarını, simgelerini, işaretlerini “tahribata” uğratarak hegemonik olanın sözünü işlevsiz

kılabilmektedir. Erre'nin "Highly Explosive" (Kuvvetli Patlayıcı) adlı çalışması (Resim 41) bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Kentteki idarenin kamusal alandaki bir yeşil alana koymuş olduğu uyarı levhasının üzerindeki yazı Erre'nin müdahalesiyle artık okunamaz duruma gelmiştir. "Bu bahçe sizin. Dikkat edin" yazan levhanın üzerine Erre bir stencil işi yapmış, sıkça kullandığı punk kadın figürünü yerleştirmiştir. Üzerinde "Kuvvetli Patlayıcı" yazan bu kadın figürü egemen söze karşılık kendi duruşunu ortaya koyar. Levhada yer alan uyarıya karşı doğrudan bir itirazdan ziyade sistemin rutin işleyişi ve düzenine karşı bir tehdit olarak orda olduğunu düşündürür.

Resim 42: Erre, Únete al desorden!, 2018, Bogota



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BhIdh2YlwRL/>

Erre'nin işlerinde sisteme karşı bir başkaldırı vardır. Bunu bazen doğrudan ifade eder. Stencil ile yaptığı kafatasının altına yazdığı "Únete al desorden" (Resim 42) "Kaosa katıl" anlamına gelmektedir. ABD'de kullanılan "Orduya Katıl" posterlerine karşı yapılmıştır (Erre, 2018b). Sisteme dahil olmaktansa akışını sekteye uğratmak üzere insanları kaosa katılmaya davet eder. Kafatasını ise hiçbir ırka ve renge referans vermeden tüm insanları temsil etmek için kullandığını ifade eder (Erre, 2018a).

3.2. Gamze Yalçın (İstanbul)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık bölümünü mezunu olan Gamze Yalçın, duvar resmi yapmaya 2010 yılında gittiği Filipinler’de karar verir. İlk duvar resmini orada yapan sanatçı İstanbul’a döndükten sonra Galata, Karaköy, Moda ve Balat’ta üretimler yapmıştır. Şu anda Berlin’de yaşayan Gamze Yalçın’ın dünyanın çeşitli şehirlerinde çalışmaları vardır. Tezde yer alacak çalışmaları ise İstanbul’da yaptıklarıyla sınırlandırılacaktır.

Resim 43: Gamze Yalçın, İsimsiz, 2016, Moda/İstanbul



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BD02TnWJR4b/>

Gamze Yalçın’ın sokaktaki üretimlerine bakıldığında ilk olarak renk kullanımı dikkati çeker. Canlı ve parlak bir renk paleti olan sanatçı, kompozisyonlarında ana dili oluşturmanın renk olduğunu ve renklerin oluşturduğu harmoninin çalışmalarının

en önemli kısmını oluşturduğunu ifade eder (Yalçın, 2021). Kenti gri duvarlara hapseden mimari kurguyla birlikte kendine de bir başkaldırı olarak sokak sanatına başladığını söyler: *‘İstanbul’a binalar, mekanlar kuruyoruz ama şehre binaları yerleştirirken şehre yeni bir soluk katıyor muyuz diye düşündüm. Sokaklara ufacık bir renk darbesinin bile hayat verdiğini düşündüğüm için sokak sanatı projelerine başladım’* (Yalçın, 2016).

Resim 44: Gamze Yalçın, İsimsiz, 2016, Galata/İstanbul



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BBzz7BApR9x/>

Çalışmalarında çoğunlukla kadın ve hayvan figürlerine yer vermekte, kentin sokaklarına mitolojik bir ambiyansla doğadan yansımalar sunmaktadır. Kadın figürünün baş kısmındaki hilal (Resim 44), Yunan mitolojisindeki Ay Tanrıçası Selene ve Artemis'i çağırıştırır. Gecenin bekçisi olan bu tanrıça aynı zamanda

güzelliği ve çoban Endymion ile yaşadığı aşkla da bilinmektedir. Azra Erhat “Mitoloji Sözlüğü” nde ikisinin aşkını şöyle aktarır: “...ilk ay gökte gözüktü mü, Endymion’la Selene gene kavuşurlar, denizden yeni çıkmış balıklar kadar serin, diri, parıltılı gövdelerini birbirlerine değdirirlerdi” (Erhat, 2001).

Resim 45: Gamze Yalçın, Nightwatcher, 2017, Balat/İstanbul



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BSOQWckDPYG/>

“Nightwatcher” (Gece Bekçisi) adlı çalışması (Resim 45) ile gecenin bekçisi olarak resmedilen kadın figürü ve altındaki balık, bu mitolojik hikayeden esinlendiğini düşündürmektedir. Bununla birlikte gecenin “esas sahibinin” antik çağlardan beri bir kadın olduğu anımsatılmış olur. Bu tarz mitolojik hikayeler, erkek egemen kültür içerisinde pratikte karşılığı olmasa da, tıpkı masallar gibi güçlü bir karakterden düşünsel arka planda beslenmeyi sağlar.

Beklenmedik karşılaşmalar yaratarak gündelik hayatın rutinini bozan sokak sanatı, yaşayanlara yabancılaştıkları kentsel mekanı deneyimlemeye fırsatı sunar. Resmi otoritenin kurallarını belirlediği, tasarımıyla sınırlandırdığı ve yasakladığı kentin yüzeylerine müdahalede bulunur. Defalarca önünden geçilmesine rağmen farkına dahi varılmayan mekanlara renklerle, sembollerle, yazıyla ve kompozisyonun kendisiyle dikkat çekerek mekanın, orada yaşayanların olduğunu söyler ve sahiplenmeye çağırır.

3.3. Kashink (Paris)

Paris banliyölerinde büyüyen Kashink sokakta üretim yapmaya 1998 yılında sticker ile başlamıştır. Başta sadece boyamak istediğini söyleyen sanatçı daha sonra vermek istediği mesajları da bu yolla paylaşabileceğini farkettiğini söyler (Kashink, 2015a). Toplumsal cinsiyet rollerine ve temsillerine karşı üretimler yapmaktadır: *“Kadın olmak, içerde ve dışarda, bedenimizin dahil olduğu yerlerde kendimizi bazı durumlar içinde bulma potansiyeliyle birlikte gelir. Bazı cinsel ve üreme haklarımızın hala bir şekilde tabu olması çığınca”* (Kashink, 2015a). Eserleriyle güzellik normlarını ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan Kashink gündelik hayatında da, dudağının üzerine çizdiği ince bir bıyıkla bu sorgulamayı devam ettirir:

“Açılışlarda, performanslarda ya da partilerde kullanmak için bir tür alter ego olarak başladı. Yavaş yavaş daha sık kullanmak istediğimi fark ettim. İki simetrik çizgi, kadın yüzünde kaşlarda ya da eyeliner olarak kabul edilirken, aynı çizgiler aynı yüzün biraz aşağısında olunca bir kadının görünmesi gerektiği biçimin tam zıttı oluyor. Bu kodları sorgulamak gerçekten ilginç” (Kashink, 2015b).

“Benim aktivizmim insan çeşitliliğini kutlamakla ilgili” diyen Kashink’in çalışmalarındaki figürler herhangi bir ırka referans vermez (Kashink, 2015a). Toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlara uygun gördüğü güzellik algısına karşı kadın temsillerini normların dışında resmederek insanları geleneksel kodları sorgulamaya çağırır. Kashink’in queer figürleriyle karşılaşanlar, çoğunlukla figürleri cinsiyet, ırk ve yaş konusunda herhangi bir kategorizasyon içine sokmakta zorlanır. Böylece gündelik hayatta herhangi bir karşılaşmada, rastlanılan kişiyi veya resimdeki bir

figürü, bahsi geçen kategoriler içinde anlamlandırma pratiği işlevsizleşir. Resmettiği figürler alışılmış düşünme biçimini sekteye uğratır.

Resim 46: Kashink, Girls Just Wanna Fun...damental Rights, 2016, Paris



Kaynak: <http://kashink.com/wp-content/uploads/2018/01/fun02-960x590.jpg>

“*Girls Just Wanna Fun...damental Rights*” (Kızlar sadece temel haklarını istiyor) (Resim 46), 1983 yılında Amerikalı sanatçı Cyndi Lauper’in “*She’s So Unusual*” albümünde yer alan “*Girls Just Wanna Have Fun*” şarkısına gönderme yapmaktadır. Bu şarkı yayınlandığı tarihten itibaren hem sözleri hem de ödüllü video klibiyle birçok feminist tarafından sahiplenilmiş ve bir marş haline gelmiştir. Şarkının sözleri de aslında kadınların temel haklarını ve özgürlük taleplerini eğlenceli bir biçimde konu eder. Kashink’in figürleri de renkli ve queer görünümleriyle cinsiyet, cinsel yönelim ve ırksal referanslı ayrımcılığa karşı en temel hakları talep eder.

2015 yılında Uluslararası Af Örgütü’nün (Amnesty International) projesi için “*Mon Corps, Mes Droits*” (Benim Bedenim, Benim Haklarım) (Resim 47) adlı bir duvar resmi yapar. Oryantalist ressam Jean Auguste Dominique Ingres’nin 1814

tarıhli “ *Büyük Odalık*” adlı eserini hem biçimsel olarak hem de barındırdığı kodların anlamını bozarak yeniden kullanır. Erkek bakışın objeleştirdiği Ingres’ın resmindeki kadın temsili Kashink’in queer figürüyle hem dayatılan güzellik algısına karşı çıkar, hem de kendi bedeninin sahibi olarak objeleştirildiği pozisyona başkaldırı niteliği taşır.

Kashink, Ingres’ın tekniğini, kadın figürünü daha güzel ve uzun göstermek için eklediği fazladan omurlara ve pürüzsüz, yumuşak olarak resmettiği cilde atıfta bulunarak, photoshopla benzeştirir (Kashink, 2015a). Kusursuz bir güzelliğe sahip kadın görüntülerinin bombardımanı altında artık bunu sorgulayamaz hale geldiğini belirten Kashink, sanat tarihi kanonunda önemli bir yere sahip olan Ingres’ın bu resmini, taşıdığı kültürel kodlara, beslediği ideal güzellik algısına ve kadınların nesneleştirildiği pozisyonlara karşı feminist bir perspektifle yeniden yorumlar (Kashink, 2015b).

Resim 47: Kashink, Mon Corps, Mes Droits, 2015, Paris



Kaynak: <http://kashink.com/wp-content/uploads/2018/01/fun01.jpg>

Sanat tarihi kanonu içinde erkeklerle kıyaslandığında sanatçı kadınlar çok daha az görünür olmuştur. Tüm kritik dönemeçlerin, biçimsel devrimlerin, yeniliklerin mimarı erkek dâhiler olmuştur. Bu durum hemen hemen tüm disiplinler için geçerlidir. Kashink kadınların toplum içerisinde çocuk yetiştirmek, eve bakmak gibi ‘işe yarar’ şeylerle uğraşmalarının istendiğini söyleyerek ekler: “*Sanat çocukların bezlerini değiştirmez, yemek yapmaz ya da evi temizlemez*” (Kashink,

2015b). Sanatı profesyonel olarak yapabilen, çoğunlukla bu işlerden sorumlu olmayan erkekler olmuştur.

Kashink sanat tarihi kanonunda dahi sanatçı olarak yer alan erkek ressamların eserlerini üzerinde sıkça oynamalar yapar. Ingres dışında Picasso ve Manet de bu sanatçılar arasında yer almaktadır.

Resim 48: Kashink, Le Mur, 2015, Paris



Kaynak: <http://kashink.com/wp-content/uploads/2018/01/fun07-960x590.jpg>

Picasso, 15 serilik ‘‘Cezayirli Kadınlar’’ çalışmasını 1955 yılında tamamlar. A’dan O’ya kadar harflerle adlandırdığı serinin son çalışması olan Versiyon O, 2015 yılında 179 milyon 365 bin dolara satılarak rekor kırar. Aynı sene Kashink’in bu duvar resmi (Resim 48) Paris sokaklarında yerini alır. Resimde ortada Picasso’nun açık arttırma rekoru kıran ‘‘Cezayirli Kadınlar’’ resmi yer almaktadır. Ortadaki resmin sol alt köşesinde tablonun ismi ve Picasso’nun adı, sağ alt köşesinde ise satıldığı fiyat yazılıdır. Tablonun iki yanında ise iki tane erkek bulunmaktadır ve ikisinin de ağzında bir konuşma balonu vardır. Sağdaki konuşma balonunun içindeki dolar işaretinden para ile ilgili bir şeyler söylendiğini anlarız. Soldakinde ise meme ve popo vardır. Kashink bize bu iki erkeğin tabloya bakarak ne hakkında konuştuğunu gösterir: kadın bedeni ve para.

Sanat eserlerinin bu kadar yüksek fiyatlara alıcı bulması hep tartışma konusu olmuştur. Kapitalist sistemde herhangi bir ürünün değerinin belirlenmesinde mübadele değerinin kullanım değeri üzerinde spekülatif önceliği vardır. Sanat eserleri için bu durum çok daha belirleyicidir. Öyle ki artık bir yatırım aracı olarak görülmektedir. Bu duvar resmi iki erkeğin resme bakıp yaptıkları konuşma üzerinden, günümüzde bir sanat eserinin algılanış biçimine dair bir eleştiri sunar. Toby Clark'ın, "Rokeby Venüsü" saldırısının kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktanın hedeflendiği tespitinden hareketle Kashink'in çalışmasının da kapitalist sistem ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktayı hedef aldığı söylenebilir (Clark, 2011: 35).

3.4. Shamsia Hassani (Kabil)

Afganistan, tarih boyunca savaşların yaşandığı bir coğrafya olmuştur. Sovyetlerin desteklediği hükümetin devrilmesi için İslamcı grupların, ABD, Pakistan, Çin, İran ve Suudi Arabistan tarafından desteklenmesi ile uzun yıllar süren iç savaş yaşanmış ve bunun sonucunda 1996'da radikal İslamcı grup Taliban Kabil'de denetimi ele geçirmiştir. Şeriat kanunlarına göre yönetilmeye başlayan ülkede özellikle kadınlar birçok temel haklarından mahrum edilmiştir. Burka giyme zorunluluğu, eğitime erişimlerinin yasaklanması, recm, kırbaç cezası gibi insanlık dışı uygulamalarla kadınlar en büyük risk altındaki grup olmuştur. Bununla birlikte 11 Eylül saldırılarından sonra, 2001'de Talibanı devirerek Kabil'i işgal eden ABD'nin varlığı da Afganistan'da yaşayan kadınlar açısından oldukça zor bir dönem olmuştur. 2011 yılında Afgan Kadın Misyonu koordinatörü Sonali Kolhaktar ABD'de işgali sonrası Afganistan'daki durumu şöyle aktarır:

"Amerika işgal boyunca Taliban'dan daha kadın düşmanı savaş ağalarını yarattı. Onları mahkemelere, parlamentoya, sokağa, hayatın tam ortasına yerleştirdi. Kadınlar için sağlanan iki 'hak'tan biri kocalarına itaat, diğeri ibadet. Sıra Obama yönetimine geldiğinde kadınlar açısından yol kat ettiğimiz tek bir şey var: Afganistan artık anne olmak için dünyanın en kötü ülkesi! Her 8 kadından biri hamilelik sırasında ölüyor, kadınların yüzde 78'i güvenilir su kaynaklarından yoksun. Her 100 çocuktan 39'u yetersiz besleniyor. BM 2010 raporu 'Afganistan'da 15-40 yaş arasındaki kadınlar ve kız çocukları şiddet nedeniyle giderek daha fazla oranda intihar girişiminde bulunuyor' dedi. Bu raporun üzerinden 4 ay geçmeden Karzai, uluslararası yardım fonlarıyla desteklenen kadın sığınmaevlerini kapattı, var olan 14 sığınmaeviyi ilgili

yeni kurallar getirdi; başvuran kadınlar eğer aileleri onları geri almak isterse ailelerinin yanına dönmek zorunda” (Karaca, 2013).

2021 yılında Taliban’ın tekrar Kabil’i ele geçirmesiyle kadınlar bir kez daha Siyasal İslam’ın kadın düşmanı uygulamalarıyla yüz yüze gelmişlerdir. Hayatları tehlike altına giren birçok kadın ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Onlarca kadın Kabil’de, Taliban’ın kadın düşmanı politikalarına karşı gösteriler düzenleyerek direnmeye ve seslerini dünyaya duyurmaya devam etmektedir.

Yaptığı sokak resimleriyle insanların zihnindeki tüm kötü savaş anılarını ve savaşın tüm kötü unsurlarını renklerle örtmek istediğini söyleyen Shamsia Hassani İran doğumludur (Hassani, t.y.a). 2006’da Kabil Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne başlar. Taliban’ın tekrar Kabil’i ele geçirdiği 2021 yılına kadar aynı üniversitede öğretim üyeliği yapmaktadır. Graffiti ve sokak sanatıyla tanışması 2010 yılında Combat Communications tarafından organize edilen bir workshop sayesinde olur (Hassani, t.y.a). Bu workshoptan sonra üretimlerini sokakta yapmaya karar verir.

Hassani, sokakta üretim yaparak insanların hayatlarının bir parçası olabildiğini söyler (Hassani, t.y.a). Her gün önünden geçtikleri duvar üzerinde yer alan çalışma, yavaş yavaş insanların hayatının bir parçası haline gelecektir. Afganistan’da yaşayan çoğu kişinin galerilere veya müzelere erişim şansı olmadığını söyleyen Hassani, sokak sanatının aynı zamanda insanları sanatla tanıştırmak için bir yol olduğunu ifade eder (Hassani, t.y.a).

Çalışmalarında kadın figürü kullanmaktadır. İlk başladığında burkalı kadınları resmeder fakat daha sonra bu kadının görüntüsünü değiştirir. Daha modern bir görünümü olan bu yeni kadın figürünü toplumla tanıştırmak istediğini söyler (Hassani, 2016). Hassani resimlerinde aynı kadın figürünü farklı kompozisyonlarda kullanır. Resmettiği kadın figürü birçok problemle karşılaşmasına rağmen hala güçlü bir kadındır. Bu şekilde kadınların bu figürle bağ kurarak o yapabiliyorsa ben de yapabilirim diye düşüneceğini söyler (Hassani, 2016).

“Resimlerimdeki karakter farklı roller oynuyor: bazen bir savaşçı, bazen de geleceği olmayan bir mülteci. Kimi zaman huzuru arar, kimi zaman da kimliği olmayan biri rolüne bürünür. Bazen rüyalarında, bazen de acı ve kederde

kaybolur; geçmişle ve gelecekle boğuşur, sonra vatanını seven, umutsuzlukla savaşıyan bir vatanseverdir’’ (Hassani, t.y.b).

Hassani’nin kadın figüründe korku, hayal kırıklığı, umut, özgürlük gibi birçok unsur yer almaktadır. Afganistan’da yaşayan kadınların karşılaştıkları zorlukları ve bu zorluklara karşı güçlerini ve dirençlerini yansıtmaktadır.

Resim 49: Shamsia Hassani, İsimli, 2019, Kabil



Kaynak: <https://www.shamsiahassani.net/murals>

Resim 49’da bakıldığında tüm yaşananlara rağmen, güçlü ve dirençli duran bir Afgan kadını göze çarpar. Kadının kalbinin olduğu yere resmettiği savaş sahnesi, yaşananları unutmadığını gösterir. Buna rağmen dik durmakta ve yüzü aydınlığa bakmaktadır.

Hassani Afganistan’da kadınların yaşadığı trajedileri unutanlara hatırlattığını ve kadınları gerçekte olandan daha büyük, güçlü, hareketli ve mutlu resmederek insanların kadınlara daha farklı bakmalarını sağlamaya çalıştığını ifade eder (Hassani, t.y.a). 2014 yılında yaptığı 3D resim (Resim 50) hem kendisinin hem de Afganistan’ın ilk 3D resmidir. Hassani’nin kadın figürü bu resimde daha hareketli

görünmektedir. Yer altından çıkarak kendini görünür kılan kadın sembolik olarak Afganistan’da yaşayan kadınları temsil eder ve onları seslerini yükselterek görünür olmaya çağırır.

Resim 50: Shamsia Hassani, İsimsiz, 2014, Kabil



Kaynak: <https://www.shamsiahassani.net/murals>

Hassani’nin resimlerinde yer alan kadının gözleri kapalıdır ve ağzı yoktur (Resim 50-51). Yanında ise sıklıkla bir enstrüman bulunmaktadır. Hassani bu enstrümanların sembolik olarak Afgan kadınlarının seslerini temsil ettiğini, ağzı olmayan kadının toplum içinde konuşabilmesi, sesini yükletebilmesi ve daha fazla dikkat çekebilmesi için enstrümanın ona güç verdiğini belirtir (Hassani, 2018). Gözlerinin kapalı olmasının sebebini ise *‘‘Gözleri kapalı, çünkü genellikle*

etrafında görülecek iyi bir şey yok ve bazen geleceğini de göremiyor. Bu yüzden gözleri kapalı ama bu görmediği anlamına gelmiyor’’ diye açıklar (Hassani, 2018).

Resim 51: Shamsia Hassani, İsimsiz, 2017, Kabil



Kaynak: <https://www.shamsiahassani.net/murals>

Resim 52: Shamsia Hassani, Secret, 2014, Kabil



Kaynak: <https://www.shamsiahassani.net/murals>

Shamsia Hassani Afganistan’da yaşayan kadınları, erkek egemen Afgan toplumu içinde güçlendirmeyi ve görünür kılmayı amaçlamıştır. Birçok zorluğa rağmen sokakta üretim yapmayı seçmesinin sebebi budur. Kent hayatının içinde, farklı görüntüsüyle güçlü bir kadın figürünü var eder. Kentin sokaklarında dolaşan kadınların bu figürle karşılaşmasını sağlayarak hem geçmişte yaşananlara dair acıda hem de geleceğe dair umut ve dirençte ortaklaştırır. En karamsar durumlarda bile direnmeye çağırır.

Taliban Kabil’i tekrar ele geçirdikten sonra ilk iş olarak kamusal alanda var olan, reklam panoları dahil bütün kadın görüntülerini kaldırmaya başladı.

Resim 53: Fotoğraf, 2021



Kaynak: <https://www.instagram.com/p/CT3Qn0jJJK1/>

Shamsia Hassani 16 Eylül 2021 tarihinde sosyal medyada paylaştığı bir fotoğrafla (Resim 53), 2019’da yaptığı bir duvar resminin Taliban tarafından üzerinin kapatıldığını şu sözlerle duyurdu:

“Bu görüntüyü Taliban’ın gelişinden sonra aldım. Kabil’deki duvar resimlerimden birinin üzerini boyadılar. Muhtemelen şehirdeki diğer duvar resimlerimin üzerini de boyadılar (hala onlardan bir fotoğrafım yok). Son yıllarda insanların duvar yazılarını yok etmesinden/kaldırmasından şikayet ediyordum. İnsanların eğitim alması için zamana ihtiyaç olduğunu ve sonra sanatı daha iyi anlayacaklarını düşünüyordum. Dünyamızın bir anda yıkılacağını ve beklediğim güne asla ulaşamayacağımızı hiç düşünmemiştim” (Hassani, 2021)

Tüm bu karanlığa rağmen Afganistan’da yaşayan kadınlar Taliban’a direnmeye devam ediyor. Kabil sokaklarında yaptıkları protesto yürüyüşleriyle, duvarlara yazdıklarıyla “ Dünyaya: Afganistan kadınları hala nefes alıyor” diyorlar.

Resim 54: Twitter Video, 2022



ÖS 2:44 · 12 Oca 2022 · Twitter for iPhone

Kaynak: https://twitter.com/myredline_afg/status/1481230719665979394

SONUÇ

Bu çalışmada amaçlanan sanatçı kadınların sokakta yaptıkları sanatsal üretimlerini feminist bir perspektifle ele almaktır. Bu üretimlerin birer müdahale olarak değerlendirilmesinde çıkış noktaları, kadınların sanat, kamusal alan ve hakim ideoloji ile kurdukları tarihsel ve güncel ilişkileri ve bu ilişkiye dair itirazları olmuştur. Bu çok yönlü ve birbiriyle bağlantılı ilerleyen ilişki, sanatçı kadınların sokaktaki üretimlerinin temelini oluşturan itirazın birkaç boyutunun olduğunu ortaya koyarak çalışmanın kapsamını da belirlemiştir. Bu sebeple birinci bölümde sanat tarihi içinde kadınların pozisyonu araştırılmıştır. İlk olarak erkek sanatçıların kadın temsilleri Venüs betimleri üzerinden incelenerek toplumsal yaşamda kadınların nasıl görüldüğüne dair tarihsel bir izlek sunulmuştur. Bu izleğin Venüs üzerinden ele alınmasının sebebi çıplak tasvir yasağı dışında sanat tarihi içinde ideal kadın imgesi olarak sürekli karşımıza çıkmasıdır. Burada amaçlanan Venüs üzerinden kadınların hangi estetik ve ahlaki referanslarla temsil edildiğini incelemek ve toplumsal hayat içerisinde kadınların nasıl konumlandırıldığını anlamaya çalışmaktır. Bu sebeple eserleri incelenen sanatçıların yaşadıkları toplumsal koşullara da değinilmiştir. Sonuç olarak, antik dönemden modern sanata uzanan bu izlekte, hem toplumsal ve siyasal alanda yaşanan değişimlere hem de buna paralel sanat alanında kendini gösteren biçimsel devrimlere rağmen erkek sanatçıların incelenen eserleri üzerinden sanatta kadın temsillerinin, nesneleştirilmiş kadın görünümleri olduğuna ulaşılmıştır. Ardından geçmişte yaşayan sanatçı kadınların eserleri, feminist sanat tarihçilerinin hakim sanat tarihi anlatısına karşı getirdiği eleştirilerle birlikte incelenmiştir. Burada temel nokta, kadınların toplumsal hayatta cinsiyetleri sebebiyle ayrımcılığa maruz kalmalarının, üretimlerinde ve birer sanatçı olarak algılanmalarındaki etkisini ortaya çıkartmak ve bu ikisinin diyalektik bir ilişki içinde olduğu ve birbirinden bağımsız değerlendirilemeyeceğini vurgulamaktır. Bununla birlikte kadınların üretimlerine bakarken hem üslup hem de içerik olarak farklılıklara da değinilerek hakim anlatının kadınları bir alt kategoride “kadın sanatçılar” kategorisinde ele almasının altında yatan düşünce sorgulanmıştır. Sanatçı kadınlar arasında evrensel bir ortaklık yakalamak adına bu kategoriyi tekrar beslemenin de önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Tüm bunlar değerlendirildiğinde karşılaşılan itirazın ilk boyutu, sanatçı kadınların sanat tarihi disiplinin içerisinde tarihsel olarak kurgulanmış pozisyonlarına dair geliştirdiği itirazdır.

Kapitalist sistem, kendisini üzerine inşa ettiği patriyarkal ilişkilerle birlikte kentsel mekanı üretir. Bu mekanın üretimine sadece yapısal fiziksel çevre dahil değildir; toplumsal ilişkilerin kendisi de mekanda üretilir. Egemen ideolojinin “ideal” tasarısı, üretim ve yeniden üretim ilişkileri üzerinden mekânsal olarak ayrıştırdığı, kendisi de bir meta olarak görülen kenti, mübadele değeri üzerinden şekillendirir. Mübadele değerinin kullanım değeri üzerindeki spekülasyon önceliği bir yandan doğa tahribatına yol açarken öte yandan işçiler, kadınlar, LGBTİ+’lar, çocuklar gibi birçok kesimin kent hayatına katılımını zorlaştırır. Bununla birlikte bu tasarıya karşı çıkma potansiyeline sahip olanlar da yine sistemin ötekileştirdiği, ezdiği, hiyerarşik ilişkide en alt sıralara yerleştirdiği bu kesimlerdir. Mekan ve toplumsal ilişkiler arasında diyalektik bir süreç işler. Bu süreç hem hakim ideolojinin kodlarıyla tasarlanan mekanın toplumsal ilişkileri üretimini hem de bu ilişkilerin mekana etkisini içerir. Bu noktada çalışmanın ikinci bölümünün ilk kısmında kentsel tasarımın nasıl oluştuğu incelenerek sokak sanatının bir müdahale olarak ele alınmasının arkasındaki düşünce açıklanmıştır. Burada Lefebvre’in “Mekanın Üretimi” kitabında kullandığı kavramlardan yararlanılmıştır. Lefebvre, hakim üretim tarzı içerisinde bir mekanın nasıl üretildiğini, gündelik yaşamda mekanı deneyimleme biçimleri üzerinden anlatır. Mekanın deneyimlenme biçimini 3 başlık altında incelese de (mekânsal pratik (algılanan mekan), mekan temsilleri (tasarlanan mekan), temsil mekanları (yaşanan mekan)) bunu bir bütün olarak algılamak gerektiğini özellikle vurgular. Lefebvre’in yaklaşımı, hem bütünlüklü bir perspektif sunması hem de mekan içerisindeki ideolojik kodları deşifre etme imkanı sağlaması açısından oldukça önemlidir. Çünkü Lefebvre, mekanın, fiziksel olarak yan yana gelen yapılar bütününden çok daha fazlası olduğunu, hakim ideolojinin işlerlik kazandığı bir tasarıya işaret ettiğini görmeyi sağlar. Bununla birlikte deneyimlenen mekanlar arasında kurduğu diyalektik ilişki tek taraflı bir belirlenimi aşar ve öznelerin mekanını, açılan itiraz alanları ve araçlarıyla oluşturma imkânını da araştırarak değiştirici potansiyelleri ortaya çıkartır. Bu sayede sokak

sanatının bir araç olarak iktidarların tasarısına nasıl müdahale ettiğini anlamak kolaylaşır. Bununla birlikte sanatçı kadınların mekana müdahalesinde, kentsel mekanın toplumsal cinsiyet temelli organizasyonuna karşı bir itiraz da yer alır. Bu da bu organizasyonun nasıl kurulduğunu açıklamayı gerektirir. Bu sebeple ikinci bölümün son kısmında kamusal-özel alan ikiliği üzerinden modern kentin cinsiyet ayrımcı yapısının oluşumu tarihsel olarak araştırılmıştır. Bu sayede sokak sanatı aracılığıyla sanatçı kadınların mekana müdahalesi olarak belirlenen çalışmanın inceleme kısmına geçilmeden önce hem sanat hem de sokak ile kadınların kurduğu tarihsel ilişki incelenerek kadınların ürettiği sokak sanatının içerdiği itirazın ikinci boyutuna, kamusal alanla kurulan tarihsel ilişkiye dair itiraza ulaşılmıştır.

Sokak sanatı, içeriğinden bağımsız, “*resmi otoritenin yasakladığı yüzeyleri bir iletişim mecrasına dönüştürdüğü*” için başlı başına bir müdahaledir (Taş O ve Taş T, 2015: 108-109). Benzer bir şekilde kadınların sokakta üretim yapma tercihlerinin de, üretimlerinin içeriğinden bağımsız, kamusal alandan dışlanmalarına, ataerkil ideolojinin kadınları sınırlandırdığı tarihsel pozisyonlarına karşı, başlı başına bir müdahale olduğu söylenebilir. Bununla birlikte sanatçı kadınların, otoritenin kanonunda yer almak yerine kentin duvarlarında var olmayı seçmeleri, aynı zamanda sanat tarihi içinde görmezden gelinmelerine ve kanonu belirleyen değerlere karşı bir da itirazı içermektedir.

Sokak sanatçısı kadınlar, kentin duvarlarını tuval olarak seçerek anlatmak istediklerini daha geniş kitlelere duyurmayı amaçlamışlardır. İçinde bulundukları coğrafyanın kadınlara bakışı, üretimlerinin içeriğini belirlemiştir. Bambaşka kültürlerden, kentlerden olsalar da ortaklaştıkları dert, ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinden kadınları koyduğu ikincil pozisyon olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte yaşadıkları coğrafyanın kadına bakışında da farklılıklar vardır. Bu farklılık çoğu zaman yaşamsal olanı belirleyerek sanatçı kadınların üretimlerinde de kendini açıkça gösterir.

Üretimleri incelenen sanatçıların kentsel mekanda kadınları görünür kılma amaçları ortaklaşmakla birlikte kadınları gösterme biçimleri farklılaşmaktadır. Erre’nin kadın figürlerinin yıkıcı bir tavrı vardır. Kullandığı dinamit gibi simgeler ve punk görünümüleriyle de bu duruşu destekler. Ataerkil sisteme açıktan meydan

okur. Gamze Yalçın'ın üretimlerinde ise daha renkli, mitolojik karakterler vardır. Kentin gri tasarımına karşı renkleriyle mekana müdahalede bulunur. Kashink'in figürlerinde ideal güzellik algısı sorgulanır. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan, otoriteler tarafından kabul görmüş ve kadın temsili içeren yapıtlar üzerinde yaptığı oynamalarla ideal kadın algısının geçmişine de gönderme yaparak bu büyük eserlere feminist bir perspektifle, kadınlar açısından bakmayı olanaklı kılar. Shamsia Hassani ise Afgan kadınların yaşadıkları acıları, sevinci, direnci, yıkımı; tüm ortaklıkları tek bir kadın figürü üzerinden kentin sokaklarına yansıtır.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine meydan okuyan bu çalışmaların cüreti, tam da bu ilişkilerin somutlaştığı kentin sokaklarında kendini var etmesindedir. Sokaktan geçen herkesin deneyimleyebildiği bu çalışmalar, kentin erkek egemen dokusunu kırarak kadınların görünürlüğünü, isyanını, dertlerini, sorularını sorar. Kadın ve sokak arasında kurulan tedirgin ilişki, hem üretim yapmak için sokağa çıkan sanatçı kadının kendisiyle hem de üretimin içeriğiyle kırılır. Kentin duvarları iletişim aracına dönüştürülerek bu bağlamda özellikle kadınlara yalnız olmadıkları, güçleri ve değiştirme potansiyelleri hatırlatılır ve içinde bulundukları eşitsiz toplumsal yapıya karşı mücadele etmeye davet edilir.

KAYNAKÇA

- Acar Savran,
Gülnur: ‘‘Patriyarka’’, Ocak 5, 2021, (evrimii)
<https://feministbellek.org/patriyarka/>, 7 Ocak 2022
- Akalın, Tolga,
Rahime Baş: ‘‘Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması’’,
Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2018, s.112-128 (evrimii)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/41798>, 27 Nisan 2021
- Akay, Ali: ‘‘Doğu ve Batı zerine’’, Haziran 25, 2020, (evrimii)
<https://t24.com.tr/yazarlar/ali-akay/dogu-ve-bati-uzerine,27158>, 1 şubat 2021
- Aktan, Gülser: ‘‘Manet’nin Salon sergilerinde Olumsuz Eleştiri Alan Resimleri ve Modern Sanata Katkısı’’, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, C.7, No: 49, Eylül 2018, s. 1161-1167 (evrimii)
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1535544498.pdf>, 22 Ocak 2021
- Alkan, Ayten: ‘‘zel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Feminist Eleştirisi erevesinde Kentsel Mekan’’, **Kültür ve İletişim Dergisi**, K1ř, 2000, s. 71-95, (evrimii)
https://www.academia.edu/39272152/Ayten_Alkan_%C3%96zel_Alan_Kamusal_Alan_Ayr%C4%B1m%C4%B1n%C4%B1n_Feminist_Ele%C5%9Ftirisi_%C3%87er%C3%A7evesinde_Kentsel_Mekan, 27 Nisan 2020
- Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013
- Antmen, Ahu: **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, ev. Ahu Antmen-Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016
- Antmen, Ahu: **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014

- Arslan, Aysel: “Arkeoloji Prehistorik Toplumlarda Toplumsal Cinsiyetle İlgili Çıkarımlarını Nasıl Yapar?”, Haziran 8, 2020 (Çevrimiçi) <https://kockam.ku.edu.tr/arkeoloji-prehistorik-toplumlarda-toplumsal-cinsiyetle-ilgili-cikarimlarini-nasil-yapar-aysel-arslan/>, 15 Ekim 2020
- Arslan, Aysel: “Çatalhöyük ve Ana Tanrıça Eleştirisi”, Mart 7, 2016 (Çevrimiçi) <https://arkeofili.com/catalhoyuk-ve-ana-tanrica-elestirisi/>
- Artun, Ali: “Sanatın Özerkliği Üzerine”, Ocak 22, 2014, (Çevrimiçi) <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>, 21 Kasım 2020
- Ballıkaya, Cihan: “Pozitivizm Tarihsel Süreç İçinde Gelişimi ve Sosyolojik Düşünceye Etkileri, **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 33, 2015, s. 87-106, (Çevrimiçi) <http://sefad.selcuk.edu.tr/sefad/article/view/136>, 7 Mayıs 2021
- Barrett, Terry: **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Çev. Gökçe Metin, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2020
- Bataille, Georges: “Sessizliğin Hükümranlığı: Manet Üzerine”, Çev. Elçin Gen, Ocak 14, 2019, (Çevrimiçi) <http://www.e-skop.com/skopbulten/sessizligin-hukumranligi-manet-uzerine/4338>, 25 Aralık 2020
- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017
- Baxandall, Michael: **15.Yüzyılda Sanat ve Deneyim**, Çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015
- Bensaïd, Daniel: “Guy Debord veya Gösteri, Meta Fetişizminin En Yüksek Aşaması”, Çev. Uraz Aydın, Şubat 10, 2020, (Çevrimiçi) <https://www.e-skop.com/skopbulten/guy-debord-veya-gosteri-meta-fetisizminin-en-yuksek-asamasi/5643>, 22 Nisan 2020
- Bertelsen, Lars Kiel, Klaus Christensen: “Political Vandalism Art and Gender”, Kasım 28, 2004, (Çevrimiçi) <http://www.angryharry.com/rePoliticalVandalism.htm>, 25 Mayıs 2021

- Berger, John: **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1999
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2016
- Bourdieu, Pierre: "Manet: Sanatta Kuralsızlığın Kurumsallaşması", Çev. Elçin Gen, Ocak 18, 2019, (Çevrimiçi) <https://www.eskop.com/skopbulten/manet-sanatta-kuralsizligin-kurumsallasmasi/4361>, 23 Aralık 2020
- Buettner, Stewart: "Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz", **Woman's Art Journal**, Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), s. 14-21, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1358300?seq=1>, 13 Nisan 2021
- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019
- Clark, Toby: **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşcusu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011
- Crow, Thomas: "The Tensions of Enlightenment: Goya", **Nineteenth Century Art: A Critical History**, Stephen F. Eisenman, Thames and Hudson, Londra, 1994, s.78-97, (Çevrimiçi) <https://www.yumpu.com/en/document/read/46056533/ch-3-the-tensions-of-enlightenment-goya-pp-78-mission-17>, 27 Ocak 2021
- De Robertis, Deborah: Kasım 4, 2019, (Çevrimiçi) https://twitter.com/D_derobertis/status/1191116146105311233?s=20, 7 Haziran 2021
- De Robertis, Deborah: Deborah De Robertis - "Espelho de Origem" Temmuz 8, 2014, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=Z0Gt_31vUmY&ab_channel=SexonoMarketing, 7 Haziran 2021

- DİSK/Genel İş: **Emek Araştırma Raporu: Türkiye’de Kadın Emegi**, Mart, 2020, (Çevrimiçi)
<https://bianet.org/system/uploads/1/files/attachments/000/002/916/original/rapor.pdf?1583398048>, 10 Nisan 2020
- Drisdelle, Julie Lynne: “Female Self-Portraiture and The Construction of The Self”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006, Université Laval, Faculté Des Lettres, Quebec
- Dubard de Gaillarbois, Frédérique: Elisabetta Sirani’s Porcia Wounding Her Thigh (1664) A Piece of Mute Eloquence or a Meta-Painting?, IKON, Sayı 7 2014, s. 235–247, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.102977>, 11 Nisan 2021
- Ekmek ve Gül: “Kolombiya: Kadınların mücadelesi toplumun kendini savunmasıdır”, Aralık 17, 2018, (Çevrimiçi)
<https://ekmekvegul.net/guncel-dosya/kolombiya-kadinlarin-mucadelesi-toplumu-kendini-savunmasidir> , 11 Aralık 2021
- Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2001
- Erre: “Blue Steel From The Streets Colombia Diary : Day 4 / Interview With Erre”, Mayıs 17, 2018a, (Çevrimiçi)
<https://www.brooklynstreetart.com/2018/05/17/colombia-diary-day-4-erre/> , 11 Aralık 2021
- Erre: “Erre Interview - Dictador Art Masters”, Ekim 30, 2018b, (Çevrimiçi) . <https://www.youtube.com/watch?v=y7HISWYLEmo>, 11 Aralık 2021
- Gill, Nicholas: The Urbanist: Bogotá The Ultimate Street Art Guide to Bogotá, t.y, (Çevrimiçi) <https://nymag.com/urbanist/the-ultimate-street-art-guide-to-bogot.html> , 10 Aralık 2021
- Girgin, Figen: “Sanatta Yatak: Sadece Bir Eşya Değil”, **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 8, No: 44, Ocak 2020, (Çevrimiçi)
<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1576837099.pdf>, 17 Mart 2020

- Grieco-Matthews, Sarah F.: “Vücut, Görünüş ve Cinsellik”, **Kadınların Tarihi III: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları**, Ed. Georges Duby, Michelle Perrot, Natalie Zemon Davis, Arlette Farge, Çev. Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005, s. 53-86
- Grovier, Kelly: “Caterina van Hemessen: An unknown visual pioneer”, BBC, 8 Mart 2021, (Çevrimiçi)
<https://www.bbc.com/culture/article/20210305-caterina-van-hemessen-an-unknown-visual-pioneer>, 10 Nisan 2021
- Gombrich, E. H.: **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1986
- Güçsav, Gonca: 19. Yüzyıl Oryantalizmde Odalık (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, 2000
- Günindi Ersöz, Aysel: “Özel Alan/ Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınların Doğası ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, Nisan, 2015, s.80-102, (Çevrimiçi)
DOI:10.18490/sad.56696, 25 Nisan 2020
- Gürsoy Çuhadar, Seyran: “Aydınlanma, Eşitlik ve Kadın: Rousseau Üzerine Bir Değerlendirme”, **Emek Araştırma Dergisi (GEAD)**, Cilt 8, Sayı 12, Aralık 2017, s.145-156, (Çevrimiçi)
<http://emekarastirma.org/uploads/dergi/2929.pdf>, 13 Nisan 2021
- Hallowel, S.T. : “Woman in Art”, **Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago 1893**, Ed.by. Maud Howe Elliott, Goupil & Co., Boussod, Valadon & Co., Successors, Paris and New York, 1893, s. 50-58
- Hassani, Shamsia: “Interview: Shamsia Hassani”, *Street Art Bio, t.y.a*, (Çevrimiçi)
<https://www.streetartbio.com/artists/shamsia-hassani/>, 22 Aralık 2021
- Hassani, Shamsia: Shamsia Hassani, *Art In Protest, t.y.b*, (Çevrimiçi)
<https://artinprotest.viewingrooms.com/viewing-room/4-shamsia-hassani/>, 22 Aralık 2021

- Hassani, Shamsia: “World Link: Afghanistan’s first female artist”, Deutsche Welle, 2018, (Çevrimiçi) 23 Aralık 2021
- Heyman, Stephen: “Deborah de Robertis: Shocking for a Purpose”, New York Times, Eylül 29, 2016, (Çevrimiçi)
<https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/international/deborah-de-robertis-shocking-for-a-purpose.html>, 9 Haziran 2021
- Jacobs, Fredrika H. : “Anguissola, Sofonisba”, **Concise Dictionary of Women Artists**, Ed. Delia Gaze, Fitzroy Dearborn Publishers, 2011, Londra ve New York, s. 157-169
- Jensen, Heather
Belnap: “Modern Motherhood and Female Sociability in the Art of Marguerite Gérard”, **Reconciling Art and Mothering**, Ed. Rachel Epp Buller, 2012, s. 15–29, (Çevrimiçi)
<https://doi.org/10.4324/9781315089072-2>, 20 Nisan 2021
- Kara, Erdal: “Giorgione, Tiziano, Manet: Üç Sanatçı, Üç Venüs”, **Journal of Arts**, C. 2, No: 1, 2019, (Çevrimiçi)
<https://journals.gen.tr/arts/issue/view/48/full%2048>, 21 Aralık 2020
- Karaca, Sevdâ: “İraklı ve Afgan Kadınlar: Amerika sakın ‘insanlık’ deme!”, Evrensel Gazetesi, Eylül 1, 2017, (Çevrimiçi)
<https://www.evrensel.net/yazi/66755/irakli-ve-afgan-kadinlar-amerika-sakin-insanlik-deme>, 23 Aralık 2021
- Kashink: “Street art that defies the status quo on gender and sexuality”, Amnesty International, Eylül 3, 2015a, (Çevrimiçi)
<https://www.amnesty.org/en/latest/campaigns/2015/09/street-art-that-defies-the-status-quo-on-gender-and-sexuality/>, 15 Aralık 2021
- Kashink: “This Underground Street Artist Is Challenging Global Beauty Ideals”, Emiliy Zemler, Temmuz 2, 2015b, (Çevrimiçi)
<https://www.elle.com/culture/art-design/news/a28814/kashink-street-art-interview/>, 15 Aralık 2021
- Kern, Leslie: **Feminist Şehir**, Çev. Beyza Sumer Aydaş, Sel Yayınları, Mart 2020, İstanbul
- Kocabaş-Atılğan, “Antik Yunan’da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili”, **Yedi**,

- Duygu: No: 10, 2013, s. 15-27, (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21843/234843>, 17 Kasım 2020
- Kolonkaya-Bostancı, Nehir: ‘‘Paleolitik Çağ Kadınları’’, **Armizzi: Engin Özgen’e Armağan**, Ed. Atilla Engin, Barbara Helwing, Bora Uysal, Asitan Kitap, 2014, Ankara, s.191-204
- Krumine, Mary Louise: ‘‘Goya's "Maja desnuda" in Context’’, The Journal of Aesthetic Education, Vol. 28, No. 4, Ed. by. Ralph A. Smith, University of Illinois Press, 1994, s.36-44, (Çevrimiçi)
<https://www.jstor.org/stable/3333361?origin=crossref&seq=1>, 25 Ocak 2021
- Kuru, Ali Şahan: ‘‘Kavramsal Altyapılarının Tarihsel Gelişimi Bağlamında Sanat İnsiyatifleri’’, **Sanat Tarihi Dergisi**, C. XXVII, No: 2, Ekim 2018, s.425-449
- Lefebvre, Henri: **Mekanın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, Eylül, 2014
- Mackenzie, Suzanne: ‘‘Kentte Kadınlar’’, **20. Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru, İmge Yayınevi, Ankara, 2002, s. 249-283
- Madra, Beral: ‘‘Sanatta İmge Olarak Kadın’’, Ocak 19, 2006, (Çevrimiçi)
<https://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/sanatta-imge-olarak-kadin/>, 9 Haziran 2021
- Modesti, Adelina: ‘‘Sirani, Elisabetta’’, **Concise Dictionary of Women Artists**, Ed. Delia Gaze, Fitzroy Dearborn Publishers, 2011, Londra ve New York, s. 616-619
- Mulvey, Laura: ‘‘Görsel Zevk ve Anlatı Sineması’’, **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev. Ahu Antmen-Esin Soğancılar, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 277-298
- Nochlin, Linda: **Kadınlar, Sanat ve İktidar**, Çev. Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020
- Noyes, Dorothy: ‘‘La Maja Vestida: Dress as Resistance to Enlightenment in Late-18th-Century Madrid’’, **The Journal of American Folklore** In

- Modern Dress: Costuming the European Social Body**, Vol. 111, No. 440, Ed. By., Regina Bendix and Dorothy Noyes, American Folklore Society, 1998, s.197-217, (Çevrimiçi)
<https://www.jstor.org/stable/541941?origin=crossref&seq=1>, 25 Ocak 2021
- Orsay Müzesi'nde BİA Haber Merkezi, Paris, Haziran 6, 2014, (Çevrimiçi)
Vajina Aktivizmi: <https://bianet.org/bianet/print/156254-orsay-muzesi-nde-vajina-aktivizmi>, 7 Haziran 2021
- Patton, Pamela A. : “’Ende’”, **Dictionary of Women Artists Volume I**, Ed. Delia Gaze, Fitzroy Dearborn Publishers, London and Chicago, 1997, s.498
- Pollock, Griselda: “’Modernliğin ve Kadınlığın Mekanları’”, **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev. Ahu Antmen-Esin Soğancılar, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 187-262
- Pollock, Griselda ve Parker Roziska: **Old Mistresses**, Pandora, Edinburg, 1981
- Said, Edward W.: **Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışı**, Çev. Berna Ülner, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2013
- Salomon, Nanatte: The Venus Pudica: uncovering art history’s ‘hidden agendas’ and pernicious pedigrees,” **Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings**, Ed. Griselda Pollock, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 87-114
- Salomon, Nanatte: “’Sanat Tarihi Kanonu Dışlama Günahları’”, **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev. Ahu Antmen-Esin Soğancılar, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 161-186
- Serdar, Murat: "Medici Ailesi: Floransa’da Bir Ailenin Yükseliş Öyküsü", **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, C. 14, Sayı: 2, Aralık 2019, s. 665-668, (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gopsbad/issue/51614/660010>, 18 Aralık 2020
- Sennett, Richard: **Ten ve Taş**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2011

- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- Singer, Charles: “The visions of Hildegard of Bingen”, The Yale Journal of Biology and Medicine, Vol 78/1, Ocak 2005, s. 57-82
- Somay, Bülent: “Doğu’da ve Batı’da Baba İşlevi”, **Suret**, No: 2, 2013, s.17-35
- Weyl Carr, Annemarie: “Women Artists in the Middle Ages”, Feminist Art Journal, V/5, No: I, Ed. By. Cindy Nemser, Chuck Nemser, Spring, New York, 1976, pp. 5-10
- Wilson, William: “Resurrecting a Fallen Baroque Idol : A retrospective revives the works of Guido Reni, an Italian ahead of his time”, Los Angeles Times, Ocak 11, 1988, (Çevrimiçi)
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-12-11-ca-22-story.html>, 9 Nisan 2021
- Taş, Oğuzhan ve Taş Tuğba: “Ankara’da Sokak Sanatı: Kent Hakkı, Protesto ve Direniş”, Mülkiye Dergisi, 39 (2) ,2015, s.85-114, (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye/issue/278/1273>, 24 Nisan 2020
- Temiztürk, Halil: “Kilise, Mistisizm ve Feodalite Perspektifinden Orta Çağlı Bir Hristiyan Mistik: Bingenli Hildegard, Amasya İlahiyat Dergisi, Sayı 12, Haziran 15, 2019, s. 373-408
- The Clothed Maja: Museo Del Prado, Nisan 28, 2015, (Çevrimiçi)
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0>, 25 Mayıs 2021
- The Naked Maja: Museo Del Prado, Nisan 28, 2015, (Çevrimiçi)
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18?searchid=579cc670-4662-26ce-ada6-b92af382d057>, 25 Mayıs 2021
- The Times: Arşiv, Mart 11, 1914, (Çevrimiçi)
<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1914-03->

11/9/12.html?region=global#start%3D1914-03-11%26end%3D1914-03-17%26terms%3DMary%20Richardson%26back%3D/tto/archive/fin d/Mary+Richardson/w:1914-03-11%7E1914-03-17/1%26prev%3D/tto/archive/frame/goto/Mary+Richardson/w:1914-03-11%7E1914-03-17/1%26next%3D/tto/archive/frame/goto/Mary+Richardson/w:1914-03-11%7E1914-03-17/3, 17 Ocak 2021

- Timuçin, Afşar: **Düşünce Tarihi**, BDS Yayınları, İstanbul, 1992
- Turani, Adnan: **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2010
- Tükel, Uşun: “Velazquez, Diego”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.3, YEM Yayın, İstanbul, 1997, s.1874-1876
- Venus of Urbino: La Galerie Degli Uffizi, t.y (Çevrimiçi) <https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-urbino-titian>, 11 Kasım 2020
- Venus of Lespugue: Vagina Museum, (Çevrimiçi) <http://www.vaginamuseum.at/KUNSTundKULTUR/upperpaleolithi c-venusvonlespugue>, 17 Eylül 2020
- Venus Resarch: Naturhistorisches Museum Wien, (Çevrimiçi) <https://www.nhm-wien.ac.at/en/research/prehistory/research/venus-research>, 5 Ekim 2020
- Yalçın, Gamze: “Gamze Yalçın İle: Rengarenk Sanatı ve İlhamları Üzerine”, Melis Büyükerk, Mart 2, 2021, (Çevrimiçi) <https://www.themaggar.com/gamze-yalcin-kimdir-roportaj/>, 13 Aralık 2021
- Yalçın, Gamze: “Tanıman Gerek- Gamze Yalçın Röportaj”, Zeynep Cansoylu, Ocak 27, 2016, (Çevrimiçi) <https://zeynepcansoylu.com/taniman-gerek-gamze-yalcin-roportaj/>, 13 Aralık 2021

