Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 55, Aralık 2021, s. 682-697

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.4908>

Can AKERSON

FMV Işık Üniversitesi, Sanat Bilimi Doktora Programı Öğrencisi,
caniakerson86@gmail.com

BATI SANATINDA FEMİNİST DAVRANIŞ BİÇİMLERİ

Özet

Sanat tarihindeki artistlerden bahsederken Rönesans'tan sonrasına bakmamız gerekmektedir. Bunun sebebi Rönesans'ın öncü artistlerinden Giotto di Bondone'dir. 1300'lü yılların başındaki bu kilise ressamı tarihte ilk defa bağlı olduğu kurumun imzasını tuvale atmayan ressamdır. O bir davranış biçimi sergileyerek tuvale kendi imzasını atmıştır ve ondan sonra ressamlar kendi imzalarını kullanmaya başlamışlardır. Bu erkek artistin doğumudur. On dokuzuncu yüzyıldan sonra ise feminizmin öncü ressamlarının davranış biçimleriyle kadın artistleri de yaygınlaşmaya başlamışlardır. Cinsiyetler arası eşitlik için ortaya çıkan feminizm akımının dört aşaması vardır. Bu aşamalarda yaşamış olan bazı feminist artistler, yaşadıkları zamandaki toplumların öncüleridir. Toplumu etkileyişleri ise sadece yaptıkları ve arkalarında bıraktıkları eserler ile ölçülmez. Kimi toplum içinde ilk defa pantolon giyen kadın olmuştur. Bir başkası ise tarihte soyadını değiştiren ilk kadındır. Bu makalede, feminizmin dört aşaması bazı öncü feminist artistler ile beraber ele alınmaktadır. Metodoloji olarak, feminist sanat tarihçileri ve eleştirmenleri, felsefe, sosyoloji ve psikoloji kullanıldı.

Anahtar kelimeler: Feminizm, sanat eleştirisi, feminist sanat, davranış biçimi

TYPES OF FEMINIST BEHAVIOR IN WESTERN ART

Abstract

When we talk about artists in the history of art, we need to look at the post-Renaissance. The reason for this is Giotto di Bondone, one of the leading artists of the Renaissance. This church painter in the early 1300s became the first person in history who did not put the signature of the institution he was affiliated with on the canvas. He exhibits a behavior which becomes his own signature on the canvas, and after him, the painters start to use their own signatures. This is the birth of the male artist. After the nineteenth century, with the behavior of the pioneering painters of feminism, women artists started to become widespread. Feminism movement started for the equality between genders, and this movement has four stages. Some feminist artists who have lived through these stages are the pioneers of the societies in which they lived. Their impact on society cannot be measured only by the works they have created and left behind. Some became the first women to wear trousers in the society. Another is the first woman in history to change her last name. In this article, the four stages of feminism are discussed together with some pioneer feminist artists. As methodology, feminist art historians and critics, philosophy, sociology and psychology were used.

Keywords: Feminism, art criticism, feminist art, behavior

GİRİŞ

Feminizm on dokuzuncu yüzyıl sonlarından günümüze kadar gelen bir harekettir. Bu hareket, bazı kadınların kendi yaşadıkları dönemlerde daha önce hiç yapılmamış davranış biçimlerini içerir. Kısa saç kestirmek, pantolon giymek, makyaj yapmamak, evlenmemek, başka bir kadınla toplum önünde birliktelik yaşamak ve soy isim değiştirmek gibi olan bu davranış biçimleri zamanla toplum normlarının kabul görüp, feminizm ile birleşmiştir.

Feminist hareketin ilk dalgası, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında, kentsel sanayileşme ve liberal, sosyalist siyaset ortamından ortaya çıktı. Bu dalganın amacı, oy hakkına odaklanarak kadınlar için fırsatlar yaratmaktır. Bu hareket resmi olarak 1848'de Seneca Falls Konvansiyonu'nda¹ üç yüz erkek ve kadının kadınlar için eşitlik davası için bir araya gelmesiyle başladı. Elizabeth Cady Stanton², yeni hareketin ideolojisini ve politik stratejilerini ana hatlarıyla belirten Seneca Falls Deklarasyonu'nu kaleme aldı (History 2021). Bu hareketten önce, empresyonist dönemde, birçok kadın ressam feminizmin öncüleri olmuşlardı. Bu öncü ressamlar arasında Berthe Morisot³ ve Mary Cassatt⁴ kendi dönemlerinin ataerki akademik kuralları arasında olan, “Kadın izlenen, erkek izleyendir” kuralını çiğnemişlerdir. Kadını sadece “izlenen” toplumsal bir karakterden, “izleyen” bir kahramana dönüştürmüşlerdir.

¹ Kadın Hakları Sözleşmesi olarak bilinen Seneca Falls Sözleşmesi, kadınların sosyal, medeni ve dini hakları için savaşı.

² **Elizabeth Cady Stanton** (12 Kasım 1815 - 26 Ekim 1902), Amerikalı yazar ve aktivist.

³ **Berthe Marie Pauline Morisot** (14 Ocak 1841 - 2 Mart 1895), Fransız empresyonist ressam

⁴ **Mary Stevenson Cassatt** (22 Mayıs 1844, Pensilvanya - 14 Haziran 1926, Fransa), Amerikalı empresyonist ressam.

1800’lu yılların modern sanat sürecinin en önemli kişiliklerinden biri flaneur’dür⁵. Bu tipolojideki insan, herkesin girmeye cüret edemediği şehrin alanlarına da girer ve resmeder. Benzeri tutum dönemin empresyonistlerinde de vardır. Ancak onların amacı salt gerçeği yansıtmak değil, akademik kurallar çerçevesinde toplumla ilgili resim yapmaktır. En özgün olan ressama “artist” unvanı batı dilinde verilmeye Rönesans ile başlamıştı. Dönemin en özgün empresyonistleri de bu şekilde artist unvanı almıştır. Ancak flaneur’lerin meselesi ne ressam olmak, ne de en özgün olup “artist” sıfatını almaktır. Charles Baudelaire’e göre modern sanatın ressamı flaneur’dür çünkü o kimsenin girmeye cüret edemediği yerlerde gezebilecek bir işsizdir ve kalabalıklar onun evidir (Baudelaire 2003: 97). Ancak modern sürecin başında flaneur’ün bir kadın karşılığı yoktu ve olamazdı da. Bu yüzden Fransızca olan flaneur sadece maskülen olarak yani “Le Flaneur” olarak vardır; “La Flaneuse” gibi kadınlar için olabilecek olan feminen bir eşi yoktur. Flaneur’ü tanımlayan, erkeklerle özdeşleşen kamuya açık yerler değil, arada kalan, muğlak mekanlarda belirlenen bir cinsellik dünyasına erişim olanağıdır (Antmen 2008: 218). Griselda Pollock, *Modernlik ve Kadınlığın Mekanları* makalesinin *Özel Alanda Erkekler ve Kadınlar* bölümünde flaneur için şöyle bir tespitte bulunuyor: “Kadınlığın ideolojik ve sosyal mekanlarında, kadın cinselliği dolaysız olarak algılanamazdı. Bu olgu, flaneur’ün bakışıyla temsil edilen konumsallığın kadın olan sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığıyla, dolayısıyla modernlikle bağlantılı olarak kritik sonuç doğurur. Flaneur’ün bakışı, modern cinsellik ekonomide-eylem ya da fantezi düzeyinde-bakma, değerlendirme ve sahip olma özgürlüğüne sahip bir erkek cinselliğini eklemelendirir ve üretir” (Antmen 2008: 231).

Yüzlerce yıldır kadınlar sadece sanatta değil, toplumun içindeki ataerkil düzenin dayatmalarından dolayı eşsiz karakterler olamadılar. Dolayısıyla ressam kimliklerini özgünlük ile pekiştirip artiste dönüşemediler. Feminizme kadar kadının bakmasına izin verilmiyor ve ancak erkeğin bakışının nesnesi konumunda var olabiliyorken, ressam olan kadının da gözlem yerleri kısıtlıydı. Feminizm etkisini hissettirdikçe ve batı kültürüne adapte oldukça sanatta kadınlar kendi özgünlükleriyle var olmaya başladılar; çünkü artık erkeği taklit eden sanat üretimi veya zanaat yerine kendi gözlemleri ve düşüncelerini aktarma fırsatı yakaladılar. Bunu teşvik eden örneklerden biri, Vivian Gornick’in 1973’de yazdığı *Kadın Hassasiyetine Yönelik Bir Tanımlama* makalesinde vardır: “Kadınlar bütünlüğe ulaşmak için bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalıdırlar ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdırlar. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak ‘görmeye’, daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çabalamalıdır.

Yüzyıllar boyunca deneyimimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliği idi” (Antmen 2008: 234).

⁵ Türkçesi aylak anlamına gelen flaneur, gözlemlediği toplumsal gerçekliği tüm salt içeriğiyle resmeden kişidir.

Resim 1: Rosa Bonheur, *At Panayırı*, 1853-1855, tuval üzerine yağlı boya, 244.5 x 506.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Rosa Bonheur sanat tarihinin en önemli kadın kahramanlarından biridir. Kadınlar tarih boyunca kocasını evde bekleyen ve itaat eden bir yaşam biçimine sahipti. Kadınların sanatıyla var olabilmeleri için önce onların varlığının birey olarak kabul görmesi gerekiyordu. Yirminci yüzyıla kadar “hayat tecrübesi” kavramı bir kadın için söz konusu bile olmamıştır. Rosa Bonheur’un yaşadığı ve resim yaptığı dönemin Paris’inde kadınların pantolon giymesi yasak olduğu gibi saçlarının kısa olması da kanunlara aykırıydı. Lezbiyen ilişki ise söz konusu dahi değildi. Rosa Bonheur ise kısa saçları, kız arkadaşları ve pantolonlarıyla dönemin Paris’nde bir artist kimliği oluşturup damga vurabildi. Nasıl pantolon giyebildiğini ise şu cümlelerle açıklamıştır: *“Erkeklerle eşit sayılmak için geleneksel kadın giysilerini reddeden kadınları şiddetle kınıyorum. Benim cinsime pantolon uygun olsaydı bende eteklerimin hepsinden kurtulurdum, ama öyle değil. Ayrıca diğer kadın meslektaşlarıma hiçbir zaman gündelik yaşamda pantolon giymelerini tavsiye etmedim. Yani beni böyle giyinmiş görüyorsanız, bu, birçok kadının denediği gibi, ilginç görünmek için değil, işimi kolaylıkla yapabilmek içindir. Unutmayın ki bir dönem bütün günümü mezbahada geçirdiğim oldu. Öyle kan gölü içinde çalışabilmek için insanın kendini gerçekten sanatına adanmış olması gerekir... Ayrıca atlara büyük ilgim var, atları görmek için de panayıra gidilir, değil mi? Sonuçta kendi cinsimin giysileriyle rahat edemeyeceğimi anladım. İşte bu yüzden Polis Şefliği’nden erkek giysileri giyebilmek için izin istedim. Yalnız giydiğim giysiler benim iş giysilerimdir, o kadar...”* (Antmen 2008: 231).

On dokuzuncu yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın başında olan feminizm ilk aşamalarında, ölçülülük ve kölelik karşıtı hareketlerle bağlantılıydı. Bu dönemde Victoria Dönemi’ni⁶ yansıtmayan kadınların, "Ben bir kadın değil miyim?" sorusu ortaya çıktı. Bu dönemde kadınların evlilik kültürüne meydan okuyan ve pek de "hanımefendi olmayan" şekillerde (topluluk önünde konuşma, gösteri yapma, hapis yatma) davrandığını görüldü. Oy kullanma ve kadınların siyasete katılımıyla ilgili tartışmalar, erkekler ve kadınlar arasındaki farkların o dönemde nasıl görüldüğünün incelenmesine yol açtı. Bazıları kadınların ahlaki olarak erkeklerden daha üstün olduğunu ve bu nedenle sivil alandaki varlıklarının kamusal davranışı ve siyasi süreci iyileştireceğini iddia etti (Rampton 2008).

⁶ Victoria dönemi, İngiltere'nin refah dönemidir ve bu yüzden Viktoria Tarzı denince; güzel, gösterişli, ihtişamlı, süslü, büyük detaylar akla gelmektedir.

Marquis de Sade⁷, Fransa cumhuriyetinin gelişebilmesi için kadınların özgürleşmesi gerektiğini savunmuştur. Çok daha üstün bir cumhuriyet tasarımı için 1795 yılında yazdığı *Yatak Odasında Felsefe* kitabının merkezindeki Eugenie adlı genç bir kıza kendi tercihlerini yapan modern bir kadın olması için ders verilir. Eugenie'in içinde yaşadığı toplum ataerkildir. Cinselliğin dahi erkek egemenliğinde olduğu bu düzende hayatın salt gerçeklerini öğreten de bir eğitim alır Eugenie.

Bir insanın topluma faydalı bir birey olabilmesi için gençliğinden itibaren cinsel hayatını mutluluk içinde yaşaması gerektiğinin önemini Marquis de Sade şu sözler ile açıklar: *"Ömrünün en mutlu döneminden faydalan: Mutluluk veren bu zevk yılları pek kısadır! Bundan yararlanmış olmak bizi yeterince mutlu ederse, yaşlılığımızda tatlı anılarla teselli bulur ve eğlenmeye devam ederiz. Bu yılları kaybedersek... acı pişmanlıklar, korkunç vicdan azapları bizi paramparça eder ve yaş ilerledikçe gelen bunalımlarla birleşerek, tabut uğursuzca yaklaştıkça gözyaşları ve ısırap çevreler bizi"* (Sade 2012: 47).

Kavramsal Sanatta Feminist Artistler

Feminizmin ikinci dalgası 1960'larda başladı ve 1990'lara kadar devam etti. Bu dalga, savaş karşıtı, sivil haklar hareketleri ve dünyadaki çeşitli azınlık gruplarının artan öz bilinci bağlamında ortaya çıktı. Yeni Sol yükselişteydi ve ikinci dalganın sesi giderek radikalleşiyordu. Bu aşamada, cinsellik ve üreme hakları baskın konulardı ve hareketin enerjisinin çoğu, cinsiyetten bağımsız olarak sosyal eşitliği garanti eden Eşit Haklar Değişikliğini Anayasa'ya geçirmeye odaklandı. Hareket, 1968 ve 1969'da Atlantic City'deki Miss America yarışmasına karşı protestolarla başladı. Feministler, kadınları evde tutmaya çalışan bir ataerkilliğin egemen olduğu güzellik nesnelere indirgeyen aşağılayıcı bir "Sığır geçit töreni" olarak gördükleri şeyin parodisini yaptılar. Redstockings adlı radikal New York grubu, bir koyunu Amerika Güzeli olarak taçlandıkları ve sütyen, kuşak, yüksek topuklu, makyaj ve takma kirpik gibi "baskıcı" kadınsı ürünleri çöp kutusuna attıkları bir karşı yarışma düzenlediler (Rampton 2008).

⁷ Donatien Alphonse François le Marquis de Sade (1740-1814), Fransız aristokrat ve felsefe yazarı. Erotik edebiyatın önemli yazarlarından.

Resim 2: Rosaline Drexler, *Galip*, 1965, tuval üzerine akrilik ve kağıt kolaj, 154.9 x 129.5 cm

Rosaline Drexler *Galip* adlı eserinde *Kadın Yüzme Olimpiyatları*'ndaki kürsüyü kurmuştur. Burada muhtemelen birinci olması gereken zenci kadın yüzücü kürsü dışındadır. Bu yüzücü en altta dik ve dinç bir halde elini kaldırıp suratını tutmaktadır. İkinci olan beyaz yüzücü ise bitkin bir halde kürsüdedir. Erkek hakem ise birinciye açıklayıcı şekilde kürsüde yerini almışken, birincilik kürsüsü boştur. Bu eserde görebildiğimiz hem zenci hem kadın olmanın bir kadın olmaktan dahi çok daha zor olduğudur.

Resim 3: Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi*, 1973-1979, kağıda monte edilmiş, grafit, mum boya, tebeşir ve basılı diyagramlar üzerinde 13 eser, Tate

Feminizmin bu döneminde Mary Kelly hamile kaldığı andan, çocuğu ilkokula başlayana kadar süren altı yıllık belgeler ile *Doğum Sonrası Belgesi* isimli bir çalışma yaptı. Bu devasa çalışmada Mary Kelly annelik içgüdüsünün gerçekliğini sorgularken şu şekilde açıklamıştır:

“Annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğü yapı sökülmüne uğratar. Ruhsal süreçlerin keşif planlarını çıkararak, anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar. İşin, bir dizi saydam kutuda teşhir edilen bölümü (Documentation 3), anne ile çocuğu arasındaki konuşmaların kayıdır; konuşmalar çocuk okula başlamak üzere aileden ayrılacağı sırada gerçekleşmiştir. Her kutu çocuğun çizdiği bir deseni, sözlerini, annenin tepkisini ve annenin günlüğünü içerir. Bu bilgiler, ‘annelik’ (ataerkil) çerçevesinde annenin öznelliğinin inşasını açıklayan Lacancı bir psikanalitik metinle desteklenir. Bu yöntem izleyicinin birden fazla durumu kurgulamasını sağlar” (Antmen 2008: 263-264).

Feminist sanat eleştirisi yapanlar genelde kadınların ezilmesi, annelik, evlilik, kadının toplum içindeki yeri gibi konuları fazla bireysel algılayıp sunan feministlere karşı çıkmışlardır. Çağdaş sanatta feminizmin amacı, kadına olan bakış açılarını değiştirmektir; zaten feminist eleştirinin amacı da kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilmesinin aslında doğal bir durum olduğunu kabul ederek cinsiyet ayrımcı bakış açısını gözler önüne sermektir.

Resim 4: Gina Pane, *Psyche*, 1974, fotoğraf, her biri 25 x 30 cm, Richard Saltoun, Londra

Performansın ismi olan *Psyche*, Antik Yunan öğretilerinden gelmektedir. Hiçbir ölümlünün elini dahi tutmaya cesaret edemeyeceği kadar güzellikte olan Psyche'ı güzelliğin, ilhamın tanrıçası Afrodite dahi kıskanmaktadır. Psyche bir insandır ve aşk tanrısı Eros'le ilişkisi vardır ancak evlendikleri sırada Psyche Eros'un kim olduğunu bilmez. Tanrıların insanlar ile ilişki kurmasında bir sakınca yoktur ama tanrıların insanlara gerçek formlarında görünmesi yasaktır. Bu yüzden başka bir formda insanlar ile görüşmektedirler. Psyche'ı kıskanan kötü kalpli kardeşleri, Eros'u görmesi için onu kandırırlar. Psyche gizlice Eros uyurken ona bakar. Eros'un çirkin bir yaratık gibi olacağını düşünürken olağanüstü yakışıklı bir tanrıyla karşılaşır. Eros bir insana gerçek formunda görüldüğü için kanatlanıp kaçmak zorunda kalır. Psyche ise Eros'a deli divane olmuş aklını yitirmeye başlar ve Afrodite'ten yardım ister. Tekrar Psyche'ın merakına yenik düşeceğinden emin olan Afrodite, yeraltı dünyasından güzellik büyülerini kutusunu getirmesini ister ve bu kutuyu kesinlikle açmamasını söyler. Psyche kutuyu bulur ama gene merakına yenik düşüp kutuyu açıp içindekilere bakar ve cezalandırılır. Eros Psyche'ın ikinci kez aynı hatayı yapacak kadar aptal olmasına sitem etse de onunla barışır. Afrodite ise duygulanır ve

Zeus'tan Psyche'ı ölümsüz yapmasını ister. Psyche böylece ölümsüz olur ve Eros'u gerçek formunda görmeye hak kazanır. Psikoloji teriminin kökeni de Psyche'dan gelmektedir (Berens 2011: 163-167).

Gina Pane, *Psyche* isimli vücut sanatı performansını ayna karşısında kendi suratını ve göbeğini jiletle keserek gerçekleştirir. Önce göbeğine jiletle haç şeklinde bir kesik atar. Bu kesik, ataerkilliği onaylayan dinlerden Hristiyanlığa bir gönderme niteliğindedir çünkü kutsal bir işaret olan haçı doğurganlığına yara olarak yerleştirir. Kendine uyguladığı şiddetle deformasyona uğrayan Gina Pane güzel imgesini yıkıma uğratar. Ataerkil kültürde erkeğin kadının üzerinde açtığı yaraları, kendi kendini yaralayarak yansıtmaya çalışmıştır. Kendi bedenini bir obje gibi kullanan Gina Pane, *Psyche* isimli performansında jiletle yüzünü kesmiş olmasını şu sözle açıklar: “*Bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi*” (Aydemir 2018: 304).

Feminist sanat eleştirmenlerinden Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis ise bu tip davranış biçimlerine şu şekilde bir eleştiri yaparlar: “*İster acıya (kurban sunma) ister zevke (erotizm) odaklanmış olsun, bu sanat türü değişmeyen, sabit bir ‘kadınlık’ kategorisine meydan okumaz*” (Antmen 2008: 259).

Gerçek ismi Judith Cohen olan feminist artist ve yazar Judy Chicago'nun babası ve ilk kocasının ölümünden sonra soyadını değiştirmesinin sebebi, erkek egemenliğine bağlı olan soyadı geleneğine karşı tepki koymaktır. Erkek egemenliğine karşı çıkışını, soy isminde doğduğu şehri ön plana taşıyarak gerçekleştirir. Judy Chicago 1970'lerde “Feminist Sanat” terimini yaratır ve Amerika'da ilk feminist programını kuran kişidir.

Resim 5: Judy Chicago, *Kırmızı Bayrak*, 1971, kağıt üzerine foto-litograf, 25 x 30 cm, Turner Carroll Gallery, Canyon Road, Santa Fe, New Mexico

Eski inançların bazılarına göre mistikliğin ve değişimin sembolü ay kadını, erdemin sembolü güneş ise erkeği sembolize ederler ve bu ikili evlidir; insanlar da onların çocuklarıdır. Eko-feminizm terimi, dünya ve ay döngüleriyle biyolojik bağları nedeniyle kadınların çevreciliğin doğal savunucuları oldukları anlamını yakalamak için ortaya çıkmıştır (Rampton 2008). Vahşi hayvanların birçoğunda olduğu gibi, evlerimizde beslediğimiz erkek köpekler,

adet dönemi geçiren dişi köpekten her zamankinden çok daha çok etkilenir, deli gibi peşinden koşturur ve de dişi köpeği çiftleşmeye zorlarken reddedilip dişinin hırçınlaşmasına sebep olurlar. Bunun sebebi ise adet döneminde istisnasız tüm memelilerde dişinin doğurganlığının olmamasıdır. Ancak insan türünde durum daha farklıdır. İnsanlar üremekten ziyade, zevk almak için cinsel ilişkiye girmek isterler. Bu bağlamda regl döneminin tiksiniyecek bir şey olarak görülmesi de insan doğasına aykırı olmalıdır. İnsanın dişisi de, erkek gibi zevk almak için cinsel ilişki ister. Judy Chicago'nun *Kırmızı Bayrak* isimli eseri kadın bedenini öğrenime tekrar açmak üzerinedir. Helena Reckitt, *Sanat ve Feminizm* kitabında bu eseri şu cümlelerle açıklamıştır: “Kadınsallığı ve kadın güzelliğini yok etmek, saldırganlığın güçlü bir rolü haline geldi... Judy Chicago'nun dile düşmüş *Kırmızı Bayrağı*, kendi belden aşağısının olduğu bu fotolitografisinde kanlı bir tamponu dışarı çıkartıyor. Germaine Greer başkasının adet kanından iğrenmenin üstesinden gelinebilmesi için tadılmasını öneriyor. Kadınsallığı geri getirmek için feminist sanatçılar ister istemez iyi bir lezzete ve kadınsı saygınlığa karşı koyarken, kadının seksüel ve kültürel gücünü gösterip manifestolaştırıyorlar... bunu hanımefendi saflığı tabusunu yıkarak yapıyorlar. *Kırmızı Bayrak* kadın bedeni sürecini bilinmezlikten çıkarıyor; enteresan olan, bazı izleyiciler, tamponu hadım edilme olarak görüyor. Bu da bize toplumsal ve kültürel olarak gözün, kadın bedeninin gerçekliğini nasıl görememesi üstüne eğitildiğini gösteriyor” (Reckitt 2014: 97).

Resim 6: Gerilla Kızları, *Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?*, 1989, kağıt üzerine serigrafı, 28 x 71 cm, Tate, İngiltere

Afişte, sırtı dönük siyah beyaz çıplak bir biçimde yatak üzerinde oldukça kadınsı bir duruşla fotoğraflanmış, maymun maskeli bir kadın sarı fonda mor bir yatak örtüsü üzerine uzanır. Siyah-beyaz gibi mor ve sarı da zıt renklerdir. Afişteki kadın kendi içinde zıtlık yaşarken, hayatı da zıtlık içindedir. Bu bir kadının sadece hayatının değil, bireyselliğinin de nasıl bir kaos içinde olduğunu gösterir. Afişte yazan, “Kadınların Amerikan müzelerine

girmeleri için çıplak olmaları mı gerekiyor?” sloganıyla sanat dünyasına bir eleştiri getirilirken, afişin ortasında yazdıkları, “*Yüzde üç kadın artist Metropolitan Müzesinde. Müzedeki yüzde 83 kadın ise çıplak*” metniyle erkek egemen sanata oldukça sert bir eleştiri getirmişler ve de zamanla kadın sanatının savunucusu olmuştur Gerilla Kızları.

1990'lara kadar süren feminizmin ikinci dalgası diğer pek çok toplumsal hareketin arasında ses bulduğu için, kolaylıkla marjinalleştirilip geri plana atıldı. Örneğin Kara Güç'ten veya Vietnam'daki savaşı sona erdirmeye çabalarından daha az acil olarak görüldü. İkinci dalga, neo-Marksizm ile psikanalitik teorinin kaynaşmasına dayalı olarak giderek teorik hale geldi ve kadınların boyun eğdirilmesini daha geniş ataerkillik, kapitalizm, normatif heteroseksüellik ve kadının eş ve anne olarak rolü eleştirileriyle ilişkilendirmeye başladı. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet farklılaştırıldı. Cinsiyet biyolojikti, toplumsal cinsiyet ise kültürden kültüre ve zamanla değişen sosyal bir yapıydı (Rampton 2008).

Louis Bourgeois (1911-2010)

Bourgeois, annesine hayran olan fakat babasından nefret eden bir artistti. Annesi 1932'de öldüğünde Bourgeois henüz 21 yaşındaydı. Annesinin ölümünden ilham alıp, matematiği bırakıp sanat okumaya karar verdi.

Kavramsal yöntemler ile kimi zaman kadını yücelterek, kimi zaman erkeği aşağılayarak, kimi zaman da kadın ile erkek arasındaki farklılıklar nedeniyle oluşan bazı sorunları deforme ederek sundu. Bourgeois'ın en büyük problemi, bir “kadın artist” olmanın zorluğuydu. Belki de babasının ona çocukken söylediği “Sen kızsın, artist olamazsın” sözü, onun en önemli kamçısı olmuştu. Geçmişle ilgili sorunları aşmak isteyip, aşamayan Bourgeois, Freud'a şu şekilde haykırmıştır: “Gerçek olan şudur ki Freud artistler için bir şey yapmadı veya artistin problemleriyle ilgili yani çektiği işkence - artist olmanın getirdiği bazı acılar. Bu yüzden artistler kendini tekrarlar - çünkü onların hastalığını giderebilen bir tedavi yok... Artistin ihtiyacı tatminsiz kalırken çektiği işkence de tatminsiz kalıyor” (Princenthal 2021).

Resim 7: Louise Bourgeois, *Janus Fleuri*, 1968, bronz ve altın kaplama heykel, 25,7 × 31,8 × 21,3 cm, 12 kg, Tate, İngiltere

Janus, bir yüzü o yana bir diğer yüzü ise bu yana bakan ikiyüzlü Roma tanrısıdır. Bu tanrının resmine Roma paralarında rastlanır. Janus'ün bir suratı kentten içeri girenlere, öteki yüz

ise kentten çıkanlara bakar. Böylece kentte yaşam güvenlik içinde sürdürülür. İngilizcede Ocak ayı için kullanılan ‘January’ kelimesi Janus’tan gelir. Bunun nedeni Ocak ayının bir yüzüyle geçmiş yıla, diğer yüzüyle de gelecek yıla bakmasıdır. Fleuri’nin anlamı ise çiçekli, taze, körpedir.

Eserde Janus’ün geçmişe ve geleceğe bakan iki yüzü penisle özdeşleştirir. Heykelin tam ortasında ise çok sevdiği annesi ile nefret ettiği babasının oluşturduğu zarla kaplı yaşamsal bir form da, klitoris olarak kendi vardır. Bilinmesi gereken en önemli detay klitorisin kadının penisi oluşu ve penisten iki kat daha fazla sinire sahip oluşudur. Bu form eserin ismindeki Fleuri’ye bizi yönlendirirken Bourgeois’nın sanatına da vurgu yapar. Sürekli sinir patlaması yaşayan fakat şarap gibi yillanan Bourgeois, çiçek gibi açtığını ima etmiştir. Bunu da geçmişini ve sendromlarını görmezden gelmeyecek, neredeyse 100 yaşına kadar sanat üretebildiğinden anlayabiliriz. Bourgeois bu *Janus Fleuri*’yi şu şekilde açıklar: “*Janus... temsil ettiğimiz iki kutupluluk türüne bir göndermedir... Benim tecrübe ettiğim bipolar deneyim, aşırı şiddete ve isyana doğru bir gidiştir... ve bir geri çekilmedir. Pasiflik demek istemiyorum... ama kendimle, diğerleriyle ve çevre ile bir barış ihtiyacındayım*” (Huber 2021: 55).

Resim 8: Louise Bourgeois, *Babanın Yok Edilişi*, 1974, alçı, lateks, ahşap ve kumaş, Tate, İngiltere

Helena Reckitt’in editörlüğünü yaptığı *Sanat ve Feminizm* kitabında bu eser için şu örnek veriliyor: “Görüntünün kaynaklarının içerisinde bu iş Artemis’in antik Yunan heykellerine çağrışım yapıyor. Artemis’in ayınlarında boğalar hadım edilir ve insanlar (erkekler) kurban edilir” (Reckitt 2014: 76).

Freud’a olan haykırışında artistlere hiç yardım etmediğinden yakınan Bourgeois, bu eseriyle kendi tedavi yöntemini ortaya koyar. Bir enstalasyon yaratıp, onu bir ayin haline büründürür. Bu ayinle, yaşadığımız herhangi bir problemin köküne inip, neşteri vurmamız gerektiğini belirtir.

Babasının gölgesi onu çok büyük bir karanlığa hapsedmiştir. Hayatının merkezi haline gelmiş olan baba problemini çözmek için, baba figürünü paramparça ederek sofraya koyar. Kardeşleriyle birlikte tüm parçaları yiyip, baba figürünü yok eder.

İnsanların psikoloğa veya psikiyatriste gidişleri bir arınma niteliği taşımaktadır. Bourgeois'ın kendi baba sorununu ele alma yöntemi ise sanat ile tedavi olmaya örnektir. Louise Bourgeois bu eseri şöyle anlatıyor: *“Çocuklar babayı yakalayıp masaya yatırdı. Baba onların yemeği oldu. Çocuklar babayı birbirinden ayrı şekilde parçalara ayırdı. Çocuklar babayı yiyip kendilerinden arındırdılar... aynı şekilde çocuklarda tasfiye edildi. Heykel hem bir masayı hem de bir yatağı temsil ediyor”* (Weaver 2020).

Resim 9: Louise Bourgeois, *Anne*, 1999, bronz, heykel ve paslanmaz çelik, 895 x 980 x 1160 cm, Guggenheim, New York

Bourgeois'ın annesi tıpkı bir örümcek gibi dokumacıydı. Bourgeois'ya en çok destek olmuş kişi de annesiydi. Hatta onun ölümünden aldığı ilham ile sanata yönelebilmisti. Belki de annesine baskı yapan babasının, artık annesiyle uğraşamayacağından dolayı matematik eğitimini bırakabilmişti. Yaşadığı süre boyunca Bourgeois'ya destek olan annesi adına yaptığı bu eser, onu dış etkenlerden nasıl korumaya çalıştığı, nasıl hayatını kazandığını, topluma bir iş kadını ve anne olarak ne kadar faydalı olduğunu gösterir. Bourgeois bu eser için şu yorumu dile getirmiştir: *“Örümceği anneme adıyorum. O benim en iyi arkadaşımdı. Örümcek gibi annem de dokumacıydı. Aile işimiz duvar halısı restorasyonu ve annem atölyenin sorumlusuydu. Örümcekler gibi annem de çok akıllıydı. Örümcekler sinek yiyen çok akıllı varlıklardır. Bilindiği gibi sinekler hastalık yayar ve bu yüzden istenmezler. Yani örümcekler aynı annem gibi faydalı ve korumacıdır”* (Weaver 2020).

Yaklaşık bir asır boyunca hayatını sürdüren Bourgeois feminizmin dördüncü evresi dışındaki her evrede yaşayıp sanatın içinde olmuştur. Bourgeois, Carl Gustav Jung'un teorisi olan “Elektra Kompleksi”⁸ deneyimi yaşamamış biridir. Feminist biri olan Bourgeois için Oedipus sendromu⁹ söz konusudur. Bir feminist olarak dominant ve katı bulduğu, fazlaca ataerkil bir babayı yok etmeyi isterken, öte yandan da anneye duyduğu sevgiyi hayranlık boyutuna taşıyıp,

⁸ Carl Gustav Jung'un teorisi olan “Elektra Kompleksi”, kız çocuğun anneyi rakip olarak görüp onu öldürme istenci

⁹ Sigmund Freud'un teorisi olan “Oedipus Kompleksi”, erkek çocuğun babayı rakip olarak görüp onu öldürmek istemesi

onu elde edip, onunla yaşamak istemesi gayet anlaşılabilir iken bunu sanatına da oldukça yansıtmıştır.

SONUÇ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında kadınlara fırsatlar yaratmak için ortaya çıkan feminist hareketin ilk dalgası, 1848 yılında Seneca Falls Konvansiyonu'nda ortaya çıkmıştı. 1850'ler Paris'inde ise at resmi yapabilmek için ahırlarda çalışan artist Rosa Bonheur bir davranış biçimi geliştirip polis karakolundan pantolon giymek ve saçlarını kısa kestirmek için izin almıştı. Fırsatlar yavaş yavaş elde edilince, "hanımefendi" olmanın toplum içindeki durumuna tepki olarak 1900'ler başında feminizm resmen ortaya çıktı. Artık toplum içindeki kadınlar da Rosa Bonheur gibi davranış biçimleri sergilemeye başladı.

1960'lardan 1990'lara kadar süren ikinci feminizm dalgası ise kadınları tamamen özgürleştirmeyi amaçladı. Gina Pane ve Marina Abramovic gibi feminist artistler yaptıkları performanslar ile toplumun kadın bedenine olan bakış açılarını sorguladılar. Kadın bedeni ve cinsellik ile ilişkili çalışmalar yapan Judy Chicago ve Hannah Wilke türevinde olan feminist artistler yaptıkları eserlerde verdikleri mesajlarda kadına ve cinselliğe yeni bakış açılarını ortaya sunmaya özen gösterdiler. Mary Kelly türünde olan feminist artistler anneliğin bir toplumsal görev olmadığı, aksine kişinin kendi kararıyla anne olmak istediği üzerine çalışmalar yaparak toplumun kadına ve bedenine bakışını değiştirmeye çalıştılar. Louis Bourgeois gibi olan feminist artistler ise bireysel varoluşu bütünüyle hedef alıp toplum içindeki kadınların her problemine ışık tutabilmek için öznel hikayelerini ve rahatsızlıklarını sanat hayatlarının tamamında kullanmışlardır. Yukarıda belirtilen artistlerin ortak noktası, öznel olan hikayelerini nesnel bir boyuta taşımalarıdır. Linda Nochlin ise *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* makalesinde öznel olanın nesnel bir boyuta ulaşamaması durumuyla ilgili uyarıyı yapmaktadır: "Sanat üretimi, zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir. Sanatın dili, kağıt ya da tuval üzerinde boyayla, çizgiyle, taş, kil, alçı ya da metalle somut olarak biçimlenir - sanat ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de kişisel sırların fısıldandığı bir iç dökme aracıdır" (Antmen 2008: 12).

Üçüncü dalga feminizm, standartlaştırılmış hedefleri reddetti ve bu doğrultuda 1990'lı yılların ortasında feminizm mutasyona uğrayıp güzelliği benimsedi. Beden, cinsiyet, cinsellik ve "evrensel kadınlık" kavramları dahil olmak üzere birçok yapıya saldırımdan uzaklaştılar. Bu üçüncü dalganın feministlerinin dekolte yakalarla gururla sergilediler. Rujun, yüksek topuklu ayakkabılar feministler tarafından yeniden tercih edilmesi, kadınsı güzelliği cinsiyetçi bir ataerkilliğin nesneleri olarak değil, kendilerini öznel olarak tanımlamak içindir. Cinsiyetçi kültürü yıkmak ve sözlü silahlardan yoksun bırakmak için "kaltak" ve "kaltak" gibi aşağılayıcı terimleri benimseyen bir taklitçilik retoriği geliştirdiler. Üçüncü dalga feminizmi iyimserlik ile cinsiyetlerin eşitliğe ulaştığını veya toplumun bunu onlara sağlama yolunda olduğunu düşünme eğilimindedir. Feminizmden uzaklaşarak bireysel düşüncüyü ortaya koymaya çalışmışlar ve bu doğrultuda "Artık feminizme ihtiyacımız yok" görüşünde birleşmişlerdir (Rampton 2008). Feminist sanat tarihçi Germaine Greer *Obstacle Race* kitabında üçüncü dalga feminizme yakın bir üslupla feminist artistler için şu şekilde bir uyarı yapmıştır: "Yaralanmış egolardan, sakatlanmış iradelerden, ulaşılmaz hale gelmiş libidolardan ve nevrotik kanallara akıtılmış iradelerden büyük sanatçılar çıkaramazsınız" (Antmen 2008: 16).

Ortaya çıkan dördüncü dalga feminizm, yalnızca ikinci dalga büyükannelerinin reenkarnasyonu değildir; üçüncü dalga feminizmin öğrettiği önemli bakış açılarını tartışmaya getirmektedir. Üçüncü dalganın vasiyetleri arasında olan cinselleştirilmiş insan vücudunun tehdit edici olmadığı kabulüyle beraber internetin toplumsal cinsiyeti yok etme ve hiyerarşileri eşitlemede oynayabileceği rol yer alıyor. Dördüncü bir dalganın ortaya çıkmasının bir nedeni, Y kuşağının¹⁰ kendilerini “feministler” olarak ifade ederlerken ilk iki feminist akımı miras olarak görmemektedirler. Feminizm artık son kuşağa ait olduğunu düşünmektedir. Sosyal medyanın gücüyle dördüncü dalga feminizmin en önemli yanı herkes için olmasıdır. Sokaklarda ve sosyal medyada geniş tabanlı yeni bir aktivizm her daim desteklenmeye hazır haldedir. Akademiler de bu yeni tip aktivizm için kapsamlı ve iyi bilenmiş durumdadır.

İlkokuldan itibaren genelde kız öğrenciler okullarda başarı olarak daha ön plandadır çünkü öğrencilik yıllarında baba figürü kız öğrenciye güven verirken erkek öğrenciye ise korku vermektedir. Fakat üniversite bittiğinde ve yaşama adapte olması gerektiğinde erkekler daha ön plandadır. Bunu sebebi kızlar baba figüründen eş figürüne geçerken, erkekler ise aile reisi figürü biçimini almaktadır. Bu konuyu ele alan Necla Rüzgar, *Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyumunun Bildiri Metinleri* arasında yer alan “İmgenin Kadına Kadının İmgeye Dönüşümü” kısmında şu sözlere yer vermiştir: “*Sanat entelektüel bir etkinlik olarak kadınların hayatına giriyor ama “yaşam biçimi” denilen noktaya ulaşamıyor. Kadınların yaşamıyla bütünleşemiyor, davranış ve düşünüş biçimini değiştirmiyor. Öğrencilik sürecinde sınırsız bir özgürlük veren sanat eğitimi gerçek hayatla karşılaşınca çaresiz kalıyor. Çünkü eğitim sürecinde var olan hazır koşullar, ortamlar ve birbirinin benzeri insanlar sanal bir özgürlük hissi yaratıyor, bu özgürlük hissinin verdiği cesaretle de bayan öğrenciler büyük idealler ve düşler içine giriyor. Ancak, sıra sanata uygun ve hazır olamayan koşullarda var olmaya geldiğinde, mücadeleyi bırakıp, bildik güvenli bölgelere, evin içine, sanatın tersine daha çok içselleşmiş rollere, onaylanmış kimlik ve kişiliklere bürünüyorlar. Bu noktadan sonra da resim, ya evin duvarını süsleyen bir nesne olsun diye yapılmaya, ya boş zamanları doldurma aracı, ya da ruhsal çıkmazlardan arınmak için başvurulmuş terapi yöntemi halini alan bir etkinliğe dönüşüyor*” (Güçhan 2004: 325).

Rönesans resminin öncüsü, kilise ressamı Giotto di Bondone, tarihte ilk defa 1300’lü yılların başında bağlı olduğu kurumun imzasını kullanmak yerine kendi imzasını eserlerine atan artisttir. Bu sergilediği davranış biçimi ressamların bir özne haline gelmesini sağlamıştır fakat on dokuzuncu yüzyıla kadar kadın ressamlar özne haline gelememiştir. 1850’li yılların Paris’inde, feminizmin öncü ressamlarından Rosa Bonheur’ın karakoldan izin alıp pantolon giyebilmesi de kadın ressamların özne haline gelebilmesi adına bir davranış biçimi örneğidir. Sonuç olarak kadınlar için feminizm sadece bir akım veya ihtiyaç değil, gerekliliktir. Dördüncü feminizmin dalgası da içine herkesi alarak dünyada bu gerekliliğin yayılmasına yardımcı olmaktadır.

¹⁰ 1980-1999 arası doğanlara “Y Kuşağı” denmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. 2008. *Sanat / Cinsiyet*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Aydemir, S. 2018, *Gina Pane'in Performanslarında Nesneleşen Acı*, cilt: 03, sayı: 06. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi
- Baudelaire, C. 2003. *Modern Hayatın Ressamı* (çev: Ali Berktaş), 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Berens, E. M. 2013. *Antik Yunan Efsaneleri ve Roma Mitleri* (çev: Nisan Benzergil), 4. baskı. İzmir: İlyaz İzmir Yayınevi
- History, 2021, *Seneca Falls Convention*, History, <https://www.history.com/topics/womens-rights/seneca-falls-convention>
- Huber, C. 2021, *Polymorph: Female Embodiment in Louise Bourgeois's Sculptures*, Journal of International Women Studies
- Princenthal, N. 2021, *Is It Fair to Call Louise Bourgeois "Freud's Daughter"*, <https://hyperallergic.com/669396/is-it-fair-to-call-louise-bourgeois-freuds-daughter/>
- Rampton M. 2008, *Four Waves Of Feminism*, <https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism>
- Reckitt, H. 2014. *Art and Feminism*, Phaidon
- Güçhan, A. 2004, *Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma: 1-4 Mart 2004 Sempozyum Bilidiri Metinleri*, 1. baskı. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi
- Sade, M.d. 2012. *Yatak Odasında Felsefe* (çev: Kerim Sadı), 6. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Weaver, B. 2020, *Destruction Of The Father*, <https://www.thelondonlist.com/culture/louise-bourgeois>

Resim Kaynakça

Resim 10: Rosa Bonheur, *At Panayırı*, 1853-1855

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

Resim 11: Rosaline Drexler, *Galip*, 1965

Erişim: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26571/Rosalyn-Drexler-The-Winner>

Resim 12: Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi*, 1973-1979

Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kelly-post-partum-document-documentation-iii-analysed-markings-and-diary-perspective-t03925>

Resim 13: Gina Pane, *Psyche*, 1974

Erişim: <https://www.richardsaltoun.com/artists/70-gina-pane/works/7269-gina-pane-psyche-psyche-1974/>

Resim 14: Judy Chicago, *Kırmızı Bayrak*, 1971

Erişim: <https://www.turnercarrollgallery.com/history-hung-liu-at-turner-carroll-gallery/>

Resim 15: Gerilla Kızları, *Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?*, 1989

Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

Resim 16: Louise Bourgeois, *Janus Fleuri*, 1968

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/janus-fleuri-1968>

Resim 17: Louise Bourgeois, *Babanın Yok Edilişi*, 1974

Erişim: <https://www.bbc.com/news/10202511>

Resim 18: Louise Bourgeois, *Anne*, 1999

Erişim: <https://www.guggenheim.org/artwork/10856>