



# JOURNAL OF SOCIAL AND HUMANITIES SCIENCES RESEARCH

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Open Access Refereed e-Journal & Refereed & Indexed

Article Type	Research Article	Accepted / Makale Kabul	26.11.2019
Received / Makale Geliş	13.09.2019	Published / Yayınlanma	30.11.2019

## KADIN İMGESİNE RESİMSEL VE TOPLUMSAL AÇIDAN BAKIŞ\* WOMEN'S IMAGE FROM THE PERSONAL AND SOCIAL PERSPECTIVE

Doktora Öğrencisi Kader AYDIN

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlilik, Kastamonu / TÜRKİYE, ORCID: 0000-0001-9141-2737

Doç. Dr. Ayşegül KARAKELLE

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Bölümü, Hatay / TÜRKİYE, ORCID: 0000-0002-3691-2875



Doi Number: <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1569>

Reference: Aydın, K. & Karakelle, A. (2019). Kadın imgesine resimsel ve toplumsal açıdan bakış. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6(45), 3790-3799.

### ÖZET

Modern sanat akımlarının doğduğu ve gelişim kaydettiği süreçte üretilen eserler kendi dönemine ışık tutacak nitelikte olmuştur. Modern sanatın ivme kazandığı bu dönemde üretilen her eser, cereyan eden toplumsal olayların yanı sıra dünyada gerçekleşen teknolojik, sosyolojik ve kültürel öğelerden etkilenmiştir. Yukarıda da anlatıldığı üzere tüm bilimsel çalışmaların temelinde olduğu gibi, modern sanatla, modern sanatın içinde bulunduğu dönem ve koşulların belirli bir etkileşim halinde olduğu anlaşılmaktadır. 18. yüzyılda gerçekleşen toplumsal gelişmeler ışığında kadınların, yaşam sahnesinde ve iş gücü açısından aktif rol oynadıkları görülmektedir. Kadınlar bu dönemde iş gücüne önemli ölçüde katkıda bulunurken kendi kişisel haklarını arama çabalarına girmişlerdir. Ortaya çıkan bu yeni hareket feminizm olarak adlandırılmıştır. Gelişen ve değişen toplumsal durumlar üretimin yanı sıra toplumsal tüketimin de önemli ölçüde artmasına neden olmuştur. Yeniye ve güzele sahip olma isteği olarak adlandırılabilir modern tüketim furyası, toplumları tüketim çılgınlığına sürüklemeye noktasında başlangıç aşaması sayılabilmektedir. Bu tüketim talepleri cazip hale getirilerek tüketiciye görsel haz uyandıracak biçimde sunulmuştur. Toplumsal gelişmeleri gözlemlemek açısından modern sanat dönemi içerisinde kadın imgesine resimsel ve toplumsal açıdan bakmak yararlı olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın İmgesi, Resim ve Toplum

### ABSTRACT

The place where the modern art movements were born and the process of making progress has shed light on their period. In this country, where modern art has gained momentum, their choice has been influenced by sociological and cultural elements, as well as by the social events that took place. It is understood that modern art coexists with the contents and conditions of modern art. Describes its socialization from the 18th century, it appears to play an active role in the life scene and focused on the workforce. Women in this room rely on the workforce. This new movement was called feminism. Emerging and outgoing social situations as well as production. The desire of having a new and beautiful named voluntarily modern desires can be said at the starting point of dragging societies into the frenzy of consumability. These consumption demands can be cleared by making them attractive visual pleasure Observing social developments, pictorial to the female image in the modern art period.

**Keywords:** Woman Image, Painting and Society

### 1. GİRİŞ

Toplumda kadın konusu, toplumların düzeyleri ve kültürel yapıları ile alakalıdır. Bir toplumun kadına biçtiği rol, onun gelişmişlik düzeyi ile doğru orantılıdır. Modern sanat sürecinde gerçekleşen toplumsal olaylar, gelişen ve değişen dünya yapısı, İkinci Dünya Savaşı, Fransız Devrimi'nin etkisi, atomun

\* Bu makale, Kader Aydın'ın Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Anasanat Dalı, Modern Sanatta Kadın İmgesi adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

parçalanması, fotoğraf makinesinin icadı gibi gelişmeler Dünya çapında önemli yeniliklere ve sonuçlara imza atmıştır.

Bu gelişmeler ışığında gerçekleşen iş gücü ihtiyacı kadınların da üretim sürecine girmesine ön ayak olmuştur. Üretimde aktif rolde olan kadınlar, eşit şartlarda çalışırken erkeklerle eşit haklara ve gelir hakkına sahip olamamışlardır. Kadınlar bu adaletsiz düşüncelerden rahatsız olmuş ve tepki göstermişlerdir. Bu mantıkla ortaya çıkan feminizm hareketi modern sanat sürecinde önemli ölçüde ses getirmiştir. Feminizm gibi önemli bir olgunun ortaya çıkması ile kadınlar kendi haklarından haberdar olup, daha bilinçli hareket etmeye başlamışlardır. Üretim alanında aktif rol oynayan kadınların tüketim noktasında da hatırı sayılır bir düzeyde rol aldıkları görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşen üretim ve tüketim furyası kadınları aktif tüketici konumuna getirmiştir. Hem üreten hem tüketen konumundaki kadın aynı zamanda üretilenin bir parçası olma özelliğine de sahiptir. Tüketilmek üzere üretilen ürünlerin satış ve pazarlama noktasında reklamı ve tanıtımı kadın imgesi üzerinden yapılmıştır.

Hem üreten hem tüketen konumundaki kadın aynı zamanda üretilenin bir parçası olma özelliğine de sahiptir. Tüketilmek üzere üretilen ürünlerin satış ve pazarlama noktasında reklamı ve tanıtımı kadın imgesi üzerinden yapılmıştır. Erkek egemen toplumun ilgi odağında bulunan kadın figürü, satın alınan ürünlerin erkek gözünde daha cazip hale gelmesine sebep olurken kadın tüketiciler nazarında ise hemcinslerine güven duymaları açısından satış ve pazarlama konusunda etkili olmuştur. Modern sanat sürecinde tapılan kadın rolünden sıyrılan kadın imgesi, satılan kadın rolüne dönüşmüştür. Bu açıdan ele alındığında ise kadın imgesinin metalaştığı söylenebilir. Kadın imgesi, toplumsal açıdan belirli bir role bürünürken sanatsal öğeler içerisinde de metalaşarak değişim göstermektedir. Bu değişimi daha detaylı anlayabilmek için toplumda kadın konusunu resimsel açıdan irdelemek gerekli olacaktır.

## 2. TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE KADIN

1950-60 yılları arasında yeni bir oluşum kendini göstermeye başlamıştır. Endüstriyel Çağ; gelişen teknolojisiyle kendini iyiden iyiye göstermekteydi. Yeni olgunlaşan modern sanat, savaş sürecinde yorulmuş, bezgin halk yeni ve mutlu bir dünya hayaliyle çalışıp didinmekteyken işin kaymağını yiyecek olanlar ise kendilerine yeni pazar alanları oluşturmakla meşguldür. Toplumun bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan tüm olgular çok rahat bir biçimde empoze edilebilmektedir. “Gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanları ve afişlerde yer alan renkli ya da siyah beyaz fotoğrafların, TV programlarında gösterilen garip bir etkisi vardı insanlar üzerinde” (Yılmaz, 2006: 179).

Özellikle işçi kesim diye adlandırabileceğimiz alt veya orta tabaka kesime hitap eden bu olgu zamanla maalesef toplumların kültürü haline gelecektir. “Durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açıyor bir yandan da bu gereksinimlerin, güya kolayca nasıl giderilebileceğinin çareleri veriliyordu” (Yılmaz, 2006: 179). Çoğaltım ve baskı teknolojilerinin gelişmesiyle bu imgeler kentlerin her yerini kaplar hale geldi öyle ki bu gelişmelerden haberdar olmayan köyler dahi kalmayacaktı. “Her şeyden önce ucuz, albenili ve standarttı bu görüntüler. İnsanlar sevdiği şarkıcıların, film yıldızlarının kart ya da posterlerini kolay bir şekilde edinebiliyor, duvarlarına asabiliyorlardı” (Yılmaz, 2006: 179).

*“İnsan varlığının zaaflarından yararlanarak, çeşitli yöntemlerle geliştirilen tüketim tuzağına çekilen bireylerden oluşan tüketim toplumu tipi, 20. yüzyıl başlarında ABD'nin geliştirdiği sistemler sayesinde Batı Avrupa'ya yayılmış, oradan sosyalist ülkeleri de etkisi altına alarak çağa damgasını vurmuştur. Ancak ABD ve Batı Avrupa, kendi toplumlarını, tüketim toplumu biçimine dönüştürdükten sonra, ekonomik ve kültürel emperyalizmin doktrinleri çerçevesinde özellikle, üçüncü dünya ülkelerinin ekonomik kaynaklarını elde etmek amacıyla ve özendirici arz yöntemiyle önemli talepler yaratarak, bu ülkelerin toplumlarının da 'Tüketim Toplumu' haline dönüşmesine neden olmuştur” (Larousse'dan akt: Dolaş, 2010: 50).*

Büyük güçler bu inandırıcı güçleri ellerinde bulundurup, kendilerince 'bilinçsiz' olarak atfettikleri bu aşağı tabaka insanları etkisi altına alarak ceplerini doldurmaya devam ettikleri süreçte aslında onlara sadece maddi anlamda zarar vermiş olmuyorlardı. Birçoğunun sonradan fark edeceği belki de hiç farkına varmayacağı bir yozlaşmaya doğru gidildiğinin farkında değillerdi. Eksilen öge, o toplumların kendi öz

kültürleri ve kendi yaşam biçimleriydi. Kaybolan kültürlerine sahip çıkmak bir yana günden güne bu imgeler denizinde boğulmaya başlamışlardı.

“Kültür, İnsanoğlunun tarihsel-toplumsal süreç içinde bağımsızlığının, özgürlüğünün ve daha iyiye, daha güzele, daha doğruya yönelmesinin bir ifadesi, bir süreci ve bir üründür” (Armağan, 1992: 195).



**Resim-1:** Andy Warhol, “Yirmi Marilyn”, 1962, Serigrafi, 197x117 cm. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas. **Kaynak:** Farthing, (2017).

“1950’lerde açıkça kendini gösteren bu durumu çok önceden görenler vardı elbet. Bunlardan Benjamin, 1936’da mekanik görüntüleme aygıtlarının seri üretimi yüzünden sanatının büyüünün bozulduğunu söylemiş, bunu da bir devrim olarak selamlamıştı. Fotoğraf ve film kamerasıyla birlikte elin sorumluluğunu bundan sonra göz üstlenecek, dolayısıyla da el becerisi eski önemini kaybedecekti. Bu yeni durum Benjamin’in arkadaşı Adorno açısından da devrim demekti; ancak bu devrim, sanatın yozlaşması gibi ciddi bir tehlikeyi de beraberinde getirmişti. Daha açık söylenirse, görsel iletişim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, seçkin (ağır) sanat ile hafif sanat arasındaki sınırı umsamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı. ‘Tüket ve mutlu ol’, ‘tükettiğin kadar varsın’ ya da ‘şunu kullan ve farklı ol’ gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunuyordu –halen de öyle” (Yılmaz, 2006: 180).



**Resim-2:** Andy Warhol, “Campbell’s Konserve Çorba Kutusu, 1963. **Kaynak:** (URL-1)

Bu bağlamda dikkat çeken en önemli unsurlardan biri ise, sunulan bu imgeler dünyasının başkahramanının ‘kadın imgesi’ oluşudur. Alıcıya sunulan bu ürünler kadınlar açısından bakıldığında, hemcinsleri olduğundan güven duymayı sağlarken; erkeklerde ise durum biraz farklıdır. Onların bakış açısında güvenden ziyade görsel şölen söz konusudur. Duyguları ve hazzı doyuma uğratabacak bu imgeler satın alınmalıdır. İşin aslına bakılırsa gerekliliğinin ya da fazla tüketmenin bir önemi yoktur. Mühim olan göze ve gönüle hitap etmesidir. Ki bu bağlamda tercih edilecek birincil imge tabii ki de kadın imgesi olmalıdır.

### 3. METALAŞAN KADIN

Modern sanatta kadın imgesinin değişimi konusu irdelenirken metalaşan kadın konusuna da değinilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Kadın-meta arasındaki ilişkinin modern sanat bağlamında ele alınması ve toplumun kadın imgesine biçtiği rolün irdelenmesi gerekmektedir.

Bu konu açılacak olursa şöyle bir yol izlenmesi uygun olacaktır. Meta nedir? Toplumda kadının yeri nedir? Hangi alanlarda metalaşma durumu söz konusudur? Modern sanatın gelişi ve çağın getirdiklerinin kadın imgesi üzerindeki etkileri nelerdir?

Öncelikle meta kavramına kısaca değinilmesi gerekirse; meta: maddi değer taşıyan ticaret malı, elde bulunan değer ya da kısaca mal, sermaye demektir. Kapitalist toplumun yapışının meta olduğunu savunan Duhm, metayı şöyle ifade eder:

*“Meta, belli bir kullanım ve belli değişim değeri olan bir üründür. Kullanım değerinin ne olduğu meydandadır: ekmek, yemek içindir; otomobil, binmek ve kullanmak içindir vs... yani bir metanın kullanım değeri, onunla belli insani ihtiyaçların tatmin edilmesinde yatar. Metanın, toplumsal analiz açısından çok daha önemli olan niteliği, onun değişim değeridir. Değişim değeri, belli bir nicelik ilişkisi bildirir ve bu ilişki içinde, bir meta başka bir metaya ya da paraya karşılık değiş tokuşa sokulur. Metalar, kullanım değerleri olarak değil de değişim değerleri olarak birbiriyle ilgilidirler. Meta üretiminin tümü, değişim değeri üzerinden belirlenir. Metaların üretimi sırasında ağır basan soru, bu üretimle hangi ihtiyaçların giderileceği değil meta karşılığında alacağımız bedelin ne kadar büyük olduğudur. (...) Herhangi bir yolla satılabilecek ne varsa üretilmelidir ve her şey, her çiçek, her hediye, yerine getirilmesi söz konusu olan her istek satın alınabilir olmalıdır. Sadece meta olan bir şey kâr açısından kullanılabilir olmaktadır” (Duhm: Akt: Giderer, 2003: 101).*

Kadının metalaşması ifadesi ise O’nun estetik bir kaygı güdülmeksizin yalnızca mal, eşya gibi alınıp satılması ya da satım işlerine teşvik edici unsur olarak öne sürülmesi, bu bağlamda kullanılması durumudur. Burada metalaşan, kadının direk kendisi değil, imgesidir. Yani kadın imgesi gelişen teknoloji ve toplumsal ihtiyaçların giderilmesi konusunda birer aracı durumundadır. Bu aracılığı reklam unsuru taşıyan her türlü görselde görmek mümkündür. Kadın afişlerde, dergilerde, gazetelerde, billboardlarda, videolarda vb. birçok reklamsal alanda baş imge olarak yerini almaktadır.

Erkek egemen toplumun kadına biçtiği rol değiştikçe kadın imgesinin metalaşması durumu kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

İnsanlığın kökenine bakacak olursak başlangıçta ana soylu bir dönemden söz etmek mümkündür. Bu dönem içerisinde ise ‘kadın’ kavramından söz etmek imkansızdır çünkü bu süreçte erkek kavramının varlığı da söz konusu değildir. Ana, toplumun temel taşı konumundadır. Zamanla değişen ana soylu düzen yerini ataerkil bir düzene bırakmıştır ve ‘kadın’ kavramı ilk kez o zaman vücut bulmuştur. Erkek egemen topluma geçmeden önce kadın kavramından bahsetmek yanlış olur. Çünkü kadın kavramı erkek egemen toplumun ortaya çıkmasıyla ortaya çıkmıştır. Kadın kimliğini ortaya çıkaran ise erkek kimliği olmuştur (Kızılkaya, 2005: 104).

*“Analıktan kadınlığa geçiş, anasoylu dönemin sona ermesi, ataerkil döneme geçişle başlar. Ataerkil döneme geçişle ne değişmiş de kadın birtakım -ya da binlerce- sorunla karşı karşıya gelmiştir? Bir defa ataerkil döneme geçişle erkeğin, soyun üremesinde, çoğalmasındaki rolü belirginleşmiş, bu rolle birlikte üreme amacı güden, cinsiyete dayalı iş bölümü doğmuştur. Bu iş bölümünde erkek dölleyen, kadın da döllenen, doğuran,*



*doğurduğunu büyüten rolünü üstlenmiş, cinsiyet sınıfları ortaya çıkmıştır” (Kızılkaya, 2005:104).*

Kadın ve erkeğin toplumdaki rolleri göz önünde bulundurulduğu zaman eşit bir iş bölümünden söz etmek mümkün olamaz. Birbirinden farklı iş bölümüne sahiplerdir, bir denklik söz konusu değildir. Kadın ve erkek rolleri birbirinden farklıdır, bu farklılık ise birinin diğeri üzerinde üstün ya da aşağı oluşunu gösterir. Kadın doğurarak üremeye dayanan rolüyle erkekten farklı olduğu için aslında kadımla erkek arasındaki en önemli fark cinsiyet ayrımı ile ortaya çıkmıştır.

Kadın ve erkek arasındaki iş bölümünde cinsiyetten kaynaklı bir eşitsizlik vardır. Bu eşitsizlik, hem ekonomik açıdan hem de aile kurumu açısından aynı özellikler gösterir. Kadın doğurgan kimliği ile evde anne olmak, ev işlerini yapmak ve eşine hizmet etmek zorundadır. İşte ise hem kadın hem çalışan olarak iki türlü ezilmektedir. Erkek için durum böyle değildir. Onun tek ezildiği nokta emeğidir (Kızılkaya, 2005: 106).

İnanç açısından kadın kavramına bakacak olursak orada da durumun pek değişiklik göstermediğini görürüz. Anasoylu dönemde tanrılar analardır mukahhak. Ataerkil dönemin baş göstermesiyle durum tam tersine dönmüştür. Tapılan ana, dışlanan, kullanılan, meta olan kadın konumuna geçmiştir. Ataerkil süreçte tanrıçalar yok edilmiş, kadınlar aşağılanmış, ürettikleri tüm değerler tarihin sayfalarından bir bir silinmiştir. Tanrıyı erkek kimliğiyle kabullendirip kadını ona tapan konumuna getirmiştir. Bu noktada erkek tapılan kadın ise tapan olmuştur. Tek tanrılı inançlarda elbette ki tapılan erkek tanrıdır ve erkek egemen bir inanç sistemi hâkimdir. Bu durumdan anlaşılan ise kadın inanç noktasında da ikinci plandadır artık (Kızılkaya, 2005: 105-106).

İnsanlığın üretim tarihinde de durum bundan farklı değildir. Bilindiği gibi köleci toplumlarda köle ve efendiler, feodal sistemde toprak sahipleri ve toprak işçileri, kapitalist toplumlarda ise kapitalistler ve alt sınıf toplulukları bulunmaktadır (Kızılkaya, 2005: 107).

Köleci toplumda köleler alınıp-satılan meta konumundayken sahiplerin köleler üzerindeki efendiliği kaçınılmazdır. Köle her şeyiyle efendisine aittir ve kullanım hakkı da yalnızca ona aittir. Dilediği gibi şahsi işleri ve zevkleri için kullanılabilir hatta canı istediğinde onu bir nesne, eşya gibi satabilmektedir. Nitekim bu noktada köle sınıfını oluşturanların çoğu kadınlardır. Efendilerin eşleri de kadın olmanın verdiği eksikliğin sıkıntılarını çekmektedir. İşin aslına bakılırsa onların da köle kadınlardan pek farkı yoktur. Tek ayırım efendinin soyunu devam ettirecek çocukların annesi olmasıdır. Kısaca kadın, bu dönemde her türlü ezilen kesimdir. Feodal düzende de durum bundan farklı değildir. Tıpkı köle-efendi ilişkisi gibi bir ilişki durumu hakimdir. Yine üreten meta kadındır. Buna sahip olan ve yararlanan ise erkektir. Kapitalist süreçte durum eşitlik, hak, demokrasi gibi ifadelerle ve girişimlerle örtü altında yapılmaya çalışılmaktadır. Nitekim durum diğerlerinden farklı değildir. Kadın her türlü üreten, çalışan, emeği sömürülen ve kullanılan olmuştur. Onun tarih süreci boyunca konumu isim değiştirmesine karşın değer olarak değişim göstermemiştir (Kızılkaya, 2005: 106-109).

Kadının metalaşmasını sanatsal olarak değerlendirecek olursak;

Sanat tarihi boyunca bilinen bir gerçek var ki çoğu ressamın korkulu rüyasıdır sanatın metalaşması. Sanatçı hep özgürce ifade etmek ister duygularını; ve paletini-fırçasını özgürce kullanmak ister.

Kadın imgesi öncelikle değişen çağla birlikte öncelikle tualde değişim göstererek metalaşmıştır. Değişen ve gelişen sanat akımlarının ışığında kadın imgesi de bu değişimden nasibini almıştır. Örneğin kübizmle birlikte geometrik bir form alan kadın imgesi dadaizmle bambaşka bir boyut almıştır. Kısaca değişen akımlar paralelinde kadın imgesi de form olarak değişim göstermiştir.

İkinci aşama ise daha büyük değişim olan hayatın her alanına giren genel bir metalaşma durumudur. Kadın imgesi görsel anlamda her alanda yer yerde kendine yer bulmuştur. Satış ve pazarlama dünyasında, talep ve ihtiyaçlar çığ gibi büyürken üretilen ürünlerin reklamı-sunumu cezbedici olmak zorundaydı. Bu açıdan en cazip imge arayışı başlamıştır ki; kadın, anne, bebek, erkek imgeleri arasında kendine yer edinecek baş imge kadın olmuştur. Kadın hem erkeğin dünyasına görsel bir şölen olarak hizmet ederken (reklamı yapılan ürüne dikkat çekmesi açısından), hem de kadının dünyasına hizmet etmektedir (hemcinsi olarak güven vermektedir).

#### 4. FEMİNİZM

Toplumsal açıdan kadın konusunu irdelerken feminizm konusuna değinmek yararlı olacaktır. Çünkü feminizm başlı başına toplumsal, demokratik, ekonomik ve sanatsal anlamda kadın imgesinin özüne değinir. Kadın toplumun her alanında ve koşulunda vardır. Bu anlamda bir kadın hareketi olan feminizm de bu döngü içerisinde yerini almalıdır.

Feminizmi kısaca tanımlanması gerekirse, kadının mevcut toplum içindeki konumunu, algılaması, sorgulaması ve (düzeltmek adına) haklarını savunmasıdır denilebilir. Bilindiği üzere anasoylu çağların ardından, erkek egemen bir toplum olan ataerkil bir toplumda yaşamaktayız. Erkeklerin egemenlik kurduğu ataerkil bu düzen de kadına biçilen rol annelik vasfıyla birlikte çoğunlukla kadınlık rolüdür. Bu rolü belirleyen durum ise tabii ki kadının sahip olduğu biyolojik durumu yani cinsiyetidir. Cinsiyetten kaynaklı bir metalaşma durumu, kadının var olan potansiyelinin örtbas edilmesine, ezilmesine, kullanılmasına, varlığının-bedeninin bile yalnızca teşhir amaçlı kullanılmasına neden olmuştur. Gerektiğinde çalışan gerektiğinde kazanan konumdaki kadın tüm üretkenliğine rağmen sadece meta olmaktan öteye gidememiştir.

Meta durumundaki kadın toplum içindeki yerini sorgulamaya başladığında tabii ki baskılayıcı tepkiler almıştır. Hem egemen erkek otorite hem de aile, akraba gibi yaptırımlar kadını haklarını arama konusunda bağlayıcı unsurlar olmuştur.

Bahsedildiği gibi kadın toplumdaki yerini sorgularken yalnızca toplumsal açıdan yaklaşmamıştır, sanatsal alanda da bir sorgulama durumu söz konusudur ki tezin asıl konusu da kadın sorunsalıdır. Kadın imgesi nedir? Neden kullanılmıştır? Nasıl kullanılmıştır? Kimin için kullanılmıştır? gibi sorulara cevap bulma kaygısıyla yapılan bir araştırma ve değerlendirme bu konuyu aydınlatmaya yararlı olacaktır.

Bilindiği gibi kadın imgesi birçok ressamın ana imgesidir. Bunun birçok sebebi vardır elbette fakat akla ilk gelen kadın bedeninin çekiciliği ve egemen olan bir ırka hizmet etme amacıdır. Kadın bedeni erkeğin gözüne gönüne hitap edebilmeli, onu mutlu edebilmelidir. Erkek; gözleyen, mutlu olan; kadın ise gözlenen, teşhir nesnesi, aynı zamanda kışkırtan konumdadır. İşte feminist sanat bu noktada var olmuştur. Sanatta kadının sömürüsüne bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Kadının yalnızca bir meta olmaktan öteye gidememişliğine bir başkaldırıdır. Kadın sadece üreten (doğurganlık) ve üretilen ( sanat nesnesi) olmanın ötesinde bir değer olduğunu ifade etmek için yüzyıllar boyu savaşıp durmuştur. Bu bağlamda ilk sorguladığı şey tabii ki neden üretilen olmanın ötesine gidemeyişi ve neden üreten konumuna geçemeyişi olmuştur.

Sanat tarihinde ilk feminist yaklaşım 1971 yılında Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" isimli makalesiyle başlar.

*"Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de "toplumsal koşullar" dan "etkilenecek" ortaya koyduğu özgün ve özerk bir etkinlik değildir. (...) sanat yapanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir."* (M. Benamou'dan Akt. Antmen, 2008a: 14).

Nochlin, ortaya koyduğu bu ifade ile anlatmaya çalıştığı şeyi somutlaştırmak zorundaydı ve bu sebeple sanat tarihi boyunca göz ardı edilmiş ne kadar kadın sanatçı varsa hepsini ortaya çıkarma çabasına girdi. Hugo Munsterberg, Karen Peterson ve Elenor Tufts ile birlikte J.J. Wilson tarafından hazırlanan bir dizi inceleme ve biyografi ortaya koyarlar. Hatta yaptıkları bu araştırmaları görsel olarak ta sunarlar. Birçok insanın ilk kez tanıştığı kadın sanatçının ve eserinin bulunduğu bir sergi düzenlerler (Antmen, 2008a:14).

Kadın sanatçıların eserlerinin yorumlanmasına, değerlendirilmesine ve biyografilerinin belgelenmesine 1970-80'lerde esas olarak araştırmalar yoluyla devam edilmiştir. Kadın sanatçıların eserleri ve hayatları Elsa Honig Fine, Josephine Withers ve Wendy Slatkin tarafından daha kapsamlı belgelerle derlenmiştir. Germaine Greer 'The Obstacle Race' isimli kadın sanatçıları hakkında bugüne kadar ki en büyük eseri yayınlar. Britanyalı iki sanatçı olan Rozsika Parker ve Griselda Pollock, sanat, sanata üretimi ve sanatsal ideoloji bağlamlarında kadının tarihsel ve ideolojik konumunun analizi için 'Old Mistresses: Women, Art and Ideology' isimli bir kitap yayımlarlar. Onlar kadının neden sanat nesnesi olduğunu değil kadın

sanatçıların ve eserlerinin yok sayılışlarını sorgularalar kitaplarında. Kadın sanatçıların tarihine değil, kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiye değinirler. Nocklin'in ilk makalesi ve Parker-Pollock'un kitabı arasında 10 yıl gibi bir süre geçmiştir. Bu süre zarfında pek çok sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri önemli düzenlemeler ve çalışmalar yaparlar (Antmen, 2008a: 14-19).

Bu çalışmayı yapan sanatçılara ise Birinci Kuşak Kadın Sanatçılar denilmektedir. Bu sanatçılar, kadın sanatçıların eserlerine, niteliklerine, değerlendirilmelerine konum ve yerlerine göre değerlendirmeler yaparlar.

Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarında, birkaç yıl öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlar (Antmen, 2008a: 19).

*Tarihte bakışın şekillendirdiği bir eleştiri kadar günümüze ve güncel üretimin dinamiklerine odaklanan bir eleştirel birikim de feminst sanat tarihinin dinamik yapısını belirleyen etkenler arasındadır Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'in kaleme aldıkları "Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası", Marry Kelly'nin "imgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek" ya da Amelia Jones'un "Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek" gibi makaleleri 1960'lardan günümüze izlediğimiz pratiklerden süzülen kadınların sanatını, kadınların açısından, kadınlara özgü ruhsal/bedensel/toplumsal sorunsallar bağlamında çözümleme çabasının ürünleridir. Laura Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde okuduğumuz gibi görsel olanın nesnesi ya da öznesi olmanın ne anlama geldiğini ve hangi ruhsal dinamikler bağlamında şekillendiğini saptamak çabası, feminist sanat tarihi için bir kadın sanatçılar kanonu oluşturmaktan daha çok öncelikli ve anlamlı görünmektedir. Çeşitli dönemlere, çeşitli üretim biçimlerine odaklanan tüm bu çalışmaların ortak noktası cinsiyet odaklı ayrımcı bakışları görünür kılmanın ötesinde, sorgulayıcı bir eleştirel tavır yöntem olarak önermeleridir (Antmen, 2008a: 11).*

1985 yılında bir grup kadın sanatçı bir araya gelerek 'Gerilla Kızlar' adlı bir grup oluşturmuşlardır. Feminizmi bir araç olarak kullanan bu grup sanatçıları, sanat dünyasının bilindik- tekdüze düzenini değiştirmek adına teorik ve uygulamanın iç içe olduğu bir alanda gerçekleştiği eylemleriyle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahneleri görünür kılmak için ant içmişlerdir. 'Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?' sorusunu soran grubun sorusuna gününüzde 'hayır, gerekmemektedir' cevabını verebiliyoruz (Antmen, 2008a: 7). Bu, zamanında ve yerinde sorulan sorular sayesinde artık kadın sanatçıları ve eserlerini görüp tanıma şansına sahip oluyoruz. Sanat tarihinden tutun da sanat pazarına kadar her alanda bu eylemleri sürdüren sanatçılar, erkek egemen toplumda sanatın nasıl ideolojik bir alan içerisinde ele alındığını ve aslında bu sanatsal ayrımcılığın tarihin en derin sayfalarına kadar gittiğini gün yüzüne çıkarmışlardır.

*"Yakın geçmişe kadar müze koleksiyonlarına ve sanat tarihi kitaplarına baktığımızda, tarih boyunca hemen hiç kadın sanatçının yaşamamış olduğu, yaşamışsa da her hangi önemli bir sanatsal katkıda bulunmadığı kanısına varabilirdik. Bugün, yani 30-40 yıla yayılan bir feminist eleştirel birikim sonucunda yaşamamış sayılanların izini sürebiliyoruz, ama daha da önemlisi, neden yaşamamış sayıldıkları üzerine düşünüyoruz. Nochlin, feminist eleştirin temel metni haline gelen makalesini "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" gibi 'tuzak' bir soru etrafında örerken, yeni sorular sormanın yanıtlar kadar önemli olduğunun ipucunu vermişti. Feminist eleştiri, bu kitaptaki metinlerde de okuduğumuz gibi, soruları ve yanıtları da kendi içinde tartışarak belli bir kuramsal yaklaşımın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular. Kadınlığın evrensel bir kategori olup olmadığını, kadınlara özgü bir estetikten söz edilip edilemeyeceğini irdeler. Kadınlık deneyiminin sanatsal dışavurumlarında yalnızca doğanın değil toplumun izlerini arar. Sanat yapıtlarında açığa vurulan tarihsel/kültürel kurgularla ve bunların neden/sonuçlarıyla ilgilenir. Kadınların ve kadınlığın mekanlarını araştırır; somut ve soyut sınırların yarattığı kültürel ve psikolojik algıların yaratım sürecindeki etkilerine bakar. Bu yaklaşım, hiç kuşkusuz politiktir ve bakış açılarımızda bir dönüşümü talep eder" (Antmen, 2008a: 11-12).*

Günümüze gelindiğinde ise feminist hareket yerini kadın sanatçıların tepkisel eserlerine bırakmıştır. Tepkiselden kasıt şudur; kadın sanatçılar, erkek sanatçılar tarafından yapılan sanat eserlerinin özünde yatan anlamı irdelemiş ve sonucunda sadece bakana hitap eden ve derinliklerinde kadının yalnızca metalaştığı hissini veren eserlere duyulan öfkeden bahsedilmektedir. Kadın bakılan, teşhir edilen, cezbeden, şeydir. Erkek ise ona bakan efendisidir. Kadının orada imgeleşmesinin tek sebebi erkeğe vereceği hazdır. Bu amaca hizmet etmenin dışında bir işlevi olmayan kadın imgesi feminist sanatçılar tarafından kınanmaktadır.

Geçmişten gelen bir ezilmişliğin ve şeyleştirilmenin verdiği etkiyle kadın sanatçılar da kadın bedenlerini eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Öyle ki bu çoğu zaman kendi bedenleri olmuştur. Tuallerine yansıttıkları bedenler çoğunlukla kendi bedenleri olmuştur. Ruhlarında hissettikleri acıyı da mutluluğu da şeyleştirmeden tuallerine yansıtmaya başlamışlardır. Avangard sanatın doğuşuyla sanat çevresinde gerçekleşen değişim kadın sanatçıların eserlerinde de baş göstermiştir. Artık yalnızca tuallerde sınırlı kalmayan bedenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bedenler tuallerden taşarak gerçek hayatın içine girmiştir. Beden ve performans sanatı ile ön plana çıkan kadın bedeni, seyirlik kaygılar gütmeksizin kendi dünyasının ışığını yansıtmaya başlamıştır.

Bedenlerini sanat nesnesi olarak kullanan kadın sanatçılar (feminist sanatçılar demek daha yerinde olacaktır), bedenlerini her türlü bedensel (sanat yüklü anlamlar taşıması amacıyla) performansa tabi tutmuşlardır.

*“Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Carolee Schneeman’ın (1939-) “Aybaşı Günlüğü” desenleri (1971) ve “Et Şenliği” (1964) performansı; Monica Sjoonun (1935-2005) Londra’da sergilendiğinde kovuşturmaya uğrayan resmi “Doğum” (1968); Judy Chicago’nun (1939-) 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” (1974) gibi yapıtlar, ilk kuşak feministlerin genel tavırlarına örnek gösterilebilir.”(Antmen, 2008b: 242).*

1980’lerden sonra isimlerini çokça duyduğumuz Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine gibi feminist sanatçılar ilk kuşak feminist sanatçılar gibi kadın bedeninin biyolojik yapısına odaklanmak yerine yapısökümcü bir üslupla kültürel çözümlenmelerin sanatsal yorumlarına değinmişlerdir. Mary Kelly’nin hazırladığı “Doğum Sonrası Belgesi” ve Martha Rosler’in “Mutfağın Göstergeleri” adlı videosu geleneksel toplum yapısının kadına dayattığı geleneksel kadın rolünün açığa vurulması yönünde gerçekleştirilmiş yapısökümcü eserlerdir.

1960 sonrası feminist sanatı kendini resim, heykel gibi alanlarda ifade etme özgürlüğü bulurken bu alanlara bir yenisi olan performans sanatı da eklenmiştir. Birçok erkek sanatçının da üretkenlik gösterdiği bu yaklaşım feminist sanatçılar dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

*“Carolee Schneeman’ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren “Et Şenliği” (1964), Yoko Ono’nun (1933-) izleyiciye üzerindeki giysileri makasla yırtma olanağı tanıdığı “Kesip Bıçme İşi “ (1964), Valie Export’un (1940-) sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı “Dokunmatik Sinema” (1968), Fait Willding’in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren “Bekleyiş” (1971), Mierle Laderman Ukeles’in (1939-) sokakları süpürüp temizlediği “Temizlik”(1973), Elenor Antin’in (1935-), “İdeal” vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotoğrafik günlüğünü tuttuğu “Geleneksel Bir Heykel Yontmak” (1973), Gina Pane’in (1939-)kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği “Ruh Hali” (1974) gibi performanslar, yalnızca feminist sanatın değil, performans sanatının da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir. 1980’lerden sonra görülebilen feminist performansların ilginç yönü, 60’lar ve 70’ler sürecindeki performans birikimini fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi farklı mecralarla bütünleşmiş disiplinler arası bir ifadeye ulaşmasıdır. Cindy Sherman’ın “İsimsiz Film Serileri”nin (1977-1980) performatif boyutu, Bahamalı Janine Antoni’nin*



(1964-) çikolata ve yağ gibi maddeleri çiğneyerek yonttuğu “Çiğneyiş” (1992) gibi heykelleri, İngiliz sanatçı Tracey Emin’in (1963-)atölyesini taşıdığı galeride çıplak bir halde izleyici önünde yaptığı resimleri gösterdiği “Yaptığım En Son Resmin Günahını Çıkartmak” gibi performansları, bu anlamda dikkat çekicidir.” (Antmen, 2008b: 243).

Feminist sanatçıların el sanatına özgü çalışma yapmaları ve buna ilişkin çalışmalara yönelmeleri bu alanda çeşitliliğin artmasına sebep olmakla birlikte yeni yeni yöntemleri de beraberinde getirmiştir. Kolaj-resimlere yeni bir vasıf kazandırılarak “famaj” tekniğini geliştiren Miriam Schapiro kumaşlardan faydalanarak yerleştirme sanatı yapan Joyce Kozloff gibi sanatçılar feminist alanda çalışmalar yapmıştır. Mısır asıllı Amerikalı Ghada Amer (1963-) ise renkli iplikler kullanıp kadınların uğradığı haksızlıkları dile getirerek benzer bir yaklaşım sergilemiştir.

Feminizmin önemli bir bölümünü o dönemin koşullarına uygun yapılan eserler oluşturmaktadır. Bu eserler kadın sanatçıların başkaldırısı ve erkek sanatçıların eserlerinin alaysı yöntemlerle yeniden şekillenmesi şeklinde anlatılır.

“Linda Benglis’in (1941-)Amerikan Soyut Dışavurumcu resme ve hiç kuşkusuz özellikle de Jackson Pollok’a göndermede bulunduğu resim-performans-enstalasyonu ”Sıçra” (1969) Shigeo Kubota’nın (1937-) bacakları arasına yerleştirdiği fırçayla yaptığı performansı “vajina resmi”(1965) ya da 1980’lerden itibaren önce modern dışavurumcu resmin, ardından modern sanatsal fotoğrafçılığın –hepsi de erkek olan-usta isimlerinin yapıtlarını kendime mal eden “Atıf...”serisiyle sherrie Levine gibi sanatçılar, sanatsal kültürün oluşumunda edilgenliğe itilmiş kadınların pozisyonunu görünür kılmakla ilgilidir.bu bağlamda gündeme gelen önemli bir sanatçı gurubu da sanatın her alanına hakim olan cinsiyet ayrımcı bakış açısını istatistikler eşliğinde kamusal alanlarda afişe eden Guerilla Girls’dür. (Gerilla Kızlar).1985’te bir araya gelen bir sanatçı kolektifi olarak yola çıkan Gerilla Kızlar, kendi isimlerini gölgede bırakarak tarihteki kadın sanatçıların isimlerini kullanırlar. Amaçları, hatırlamak, hatırlatmak ve yeniden yazımlarda yeni sergilerde ve koleksiyonlarda cinsiyet ayrımcı eğilimleri engellemektir” (Antmen, 2008b: 244).

Feminist sanat, 60’ların sanat anlayışına malzemeler ve de konuyu ele alış şekliyle çeşitlilik kazandırdığı gibi postmodern sürecin gelişimine de katkıda bulunmuştur.

## 5. SONUÇ

Sanatsal oluşumların hemen hemen hepsi içinde bulunduğu dönemin gündemine ayna tutar niteliktedir. O dönemde gerçekleşen gelişimler hakkında önemli ipuçları vermektedir. 1850-1960 yılları arasında gerçekleşen sanatsal, toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi gelişmeler dünya gündeminde en çok değişimin yaşandığı dönem olmuştur. Bu gelişmeler ışığında şekillenen toplumlar, edebiyat, müzik ve sanat gibi alanlar aracılığıyla kendileri hakkında bilgi vermektedir. Feminist sanatın ortaya çıktığı, tüketim kültürünün arttığı ve sanatta-toplumda kadın imgesinin metalaştığı bu süreçte bunun etkilerini açıkça görmek mümkündür. Sanatçının, sanat alıcısının ve toplumun kadına biçtiği değer ışığında gerçekleşen sanatsal oluşumların, bulunduğu hızlı tüketim sürecinin seri üretime sebep olduğu görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirilen bu çalışma toplumda sanat olgusuna önemli bir bakış açısı getirmiştir.

## KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2008a). *Sanat Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANTMEN, A. (2008b). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARMAĞAN, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi*. İzmir: İleri Kitabevi.
- DOLAŞ, H. (2010). *İmgenin Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Değişim Sürecinin Resim Sanatı Üzerinden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.
- FARTHING, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu) Çin: Hayalperest Yayınevi.
- GİDERER, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

KIZILKAYA, H. (2005). *Anasoyluluktan Günümüze Kadın*. İzmir: İlya Yayınevi.

YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

URL-1 <http://www.moma.org/collection/object.>, Erişim Tarihi: 21.05.2018