LINDA NOCHLIN ● Kadınlar, Sanat ve İktidar

Kadınlar, Sanat ve İktidar

Linda Nochlin

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Çeviren: Süreyyya Evren



YKY

KADINLAR, SANAT VE İKTİDAR

Linda Nochlin Brooklyn, New York'ta doğdu, Ethical Culture School ile Midwood High School'da okudu. 1951'de Vassar College'dan felsefe bölümünden mezun oldu, yüksek lisansını 1952'de Columbia Üniversitesi'nde 17. yüzyıl İngiliz Edebiyatı üzerine yaptı ve hemen ardından yine 1952'de Vassar'da sanat tarihi öğretmek için davet aldı; New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde sanat tarihi doktorası yaparak eğitimine devam etti. Doktora tezi Gustave Courbet üzerineydi, konu ile ileriki yıllarda da ilgilenmeyi sürdürdü: 1988'de Brooklyn Müzesi'nde açılan "Courbet Reconsidered" sergisinin eşküratörlerinden biri oldu. Özel ilgi alanı 19. yüzyıl sanatıydı ve bu alanda aralarında *Realism* adlı kitabın ve Courbet, Manet ve Degas gibi sanatçılar üzerine pek çok makalenin de olduğu çok sayıda yayın yaptı.

Feminist sanat tarihi üzerine çalışmalar yayımlamaya 1971'de, sıklıkla bu alandaki ilk çalışma kabul edilen "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?" adlı makaleyle başladı.

Kadınlar, Sanat ve İktidar yaklaşık 20 yıla dayanan bir araştırma ve yorumlama sürecini bir araya getiriyor. Yazılarına ilaveten, Profesör Nochlin Vassar College'da yıllarca Mary Conover Mellon Profesörü olarak görev yaptı, Columbia, Stanford, Williams ve Hunter College'da dersler verdi, Graduate Center of the City University of New York'ta sanat tarihi profesörü olarak çalıştı. Ülkesi ABD'de ve Fransa'da önemli kolejlerde, üniversitelerde ve müzelerde dersler verdi. Mimarlık tarihçi Richard Pommer ile evliliğinden Jessica Nochlin Trotta ve Daisy Pommer adlı iki kızı ve bir torunu oldu. Linda Nochlin 29 Ekim 2017'de New York'ta hayatını kaybetti.

Süreyyya Evren Yazar, editör ve çevirmen. Çok sayıda roman, kısa öykü ve şiir kitabı yayımlandı. Sanat üzerine yazıları çeşitli dergilerde ve sergi kataloglarında yer aldı. Türkiye güncel sanatı üzerine kapsamlı derlemeler hazırladı. Çocuklar için sanat kitapları kaleme aldı. Sanat üzerine metinlerini *Kırılgan Kitap*'ta (2019) topladı. İstanbul Modern, Kültür Üniversitesi, SPOT, Hayat Bilgisi ve Moda Sahnesi dahil pek çok kurumda modern ve güncel sanat üzerine seminerler verdi. Arter'de yayınlar ve içerik koordinatörü olarak görev yapmaktadır. *Sanat Dünyamız* dergisine düzenli olarak yazmaya devam eden Evren, Will Gompertz'in *Pardon Neye Bakmıştınız?* (YKY, 2015) ve *Sanatçı Gibi Düşün* (YKY, 2018) adlı kitaplarının da çevirmenidir.

Makalelerin akıcılığını korumak adına eser isimlerinin Türkçe karşılıkları önce, orijinal isimleri ise parantez içinde belirtilmiştir. (çev. n.)

LINDA NOCHLIN

Kadınlar, Sanat ve İktidar

Çeviren
Süreyyya Evren

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5671
Sanat - 269

Kadınlar, Sanat ve İktidar / Linda Nochlin
Özgün adı: **Women, Art, and Power and Other Essays**
Çeviren: **Süreyyya Evren**

Kitap editörü: **Fisun Yalçınkaya**
Düzelti: **Filiz Özkan**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Merve Çakıroğlu**

Baskı: Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi
A Blok Kat: 2 34310 Haramidere / İstanbul
Telefon: (0 212) 412 17 00
Sertifika No: 44452

Çeviriye temel alınan baskı: Women, Art, and Power and Other Essays Linda Nochlin
Westview Press A Member of the Perseus Books Group, 1989, Boulder, Colorado
1. baskı: İstanbul, Eylül 2020
ISBN 978-975-08-4843-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2018
Sertifika No: 44719
Copyright © 1988 by Linda Nochlin
Authorised translation from the English language edition published by
Routledge, a member of the Taylor & Francis Group LLC.

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http: / / www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
facebook.com / yapikrediyayinlari
twitter.com / YKYHaber
instagram.com / yapikrediyayinlari

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İçindekiler

Giriş • 7

1. Kadınlar, Sanat ve İktidar • 15

2. Morisot'nun *Sütanne*'si:
İzlenimci Resimde Çalışmanın ve Boş Zamanın İnşası • 43

3. Kaybolmuş ve Bulunmuş:
Bir Kez Daha Düşmüş Kadın • 61

4. Bazı Gerçekçi Kadın Sanatçılar • 89

5. Florine Stettheimer: Rokoko Bozguncusu • 111

6. 19. Yüzyıl Sanatında Erotisizm ve Kadın İmgelemi • 137

7. Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı? • 145

8. Sanatçı Dizini • 179

Giriş

Bu yazılar, bir feminist sanat tarihinin doğuşuna ve gelişimine tanıklık eden neredeyse 20 yıla yayılan bir dönemde kaleme alındılar. 1970 yılında "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?" yazısını yazmaya giriştiğimde feminist sanat tarihi diye bir şey henüz mevcut değildi: Tüm diğer tarih söylemi formları gibi baştan inşa edilmesi gerekiyordu. Yeni malzemeler araştırılıp bulunmalıydı, teorik bir temel oturtulmalıydı, yavaş yavaş bir metodoloji geliştirilmeliydi. O günden bugüne,[1] feminist sanat tarihi, eleştirisi ve daha yakın zamanlarda da toplumsal cinsiyet çalışmaları, sanat tarihi disiplininin önemli dalları haline geldiler ve bu gelişme disiplinin ana dergilerinden *The Art Bulletin*'de, uzun ve kapsamlı bir makale ile taçlandırıldı.[1] Belki daha önemlisi, sıklıkla üstünkörü bir şekilde, ama yeri geldiğinde en iyi genç akademisyenlerin çalışmalarında, yeni, teorik temeli daha sağlam ve toplumsal bağlamına kavuşmuş bir tarihsel pratiğin önemli parçası olarak feminist eleştiri ana akım söylemin kendisine dahil oldu. Haliyle belki bu görünüm feminizmin entelektüel disiplinlerin en muhafazakârlarından birinin bağrına güvenli bir şekilde yerleştiği izlenimi verebilir.[2] Halbuki durum böyle olmaktan çok uzak. Görsel sanatlar alanında hâlâ feminist eleştirinin daha radikal çeşitlerine yönelik dikkate değer bir direnç söz konusu ve feminist eleştiriyi uygulayanlar kalite konusunu ihmal etmek, kanonu yıkıma uğratmak, sanat yapıtının özündeki görsellik boyutunu daraltmak, sanatı üretiminin bağlamına indirgemek –başka bir deyişle, disiplinin ideolojik ve her şeyden çok da estetik temayüllerinin altını oymak– gibi günahlarla suçlanıyorlar. Bunların hepsi kabulümüz: Feminist sanat tarihi arıza çıkarmak, sorgulamak, ataerkil yuvalanmaların tepesini attırmak için var. Ana akım sanat tarihinin yeni bir varyantı ya da bir ilavesi gibi görülmemeli. Tüm gücünü kullandığında, feminist sanat tarihi

1 1971'den itibaren yazılan makalelerden oluşan kitap, ilk kez 1988'de yayımlandığından yazar da bu tarihler arasında kalan kısmı kast ediyor. (ed. n.)

sınır aşmacı ve egemen çevrelere karşı bir pratiktir ve disiplinin temel yasalarından çoğunu masaya yatırmaya niyetlenir.

Bu denemeleri neredeyse bir tersine kronolojiye göre sıraladım ki okur en yakın tarihli çalışmalarla, bugünün kaygılarına en yakın duran metinlerle okumaya başlayabilsin, sonra da geçmişe doğru hareket etsin, ki böylece önceki metinlerin gerektirdiği gibi şimdi ile ilişkide belirli bir tarihsel mesafe korunabilsin. Olgusal hata olduğunu bugün bildiğim şeyleri veya yorumlama hatası olduğunu hissettiklerimi düzeltmek için duyduğum güçlü arzuya rağmen yazıları ilk yayımlandıkları halleriyle bıraktım. Tersini yapmak tarihsel kaydı tahrif etmek olacaktı: Sonuç olarak, bu denemeler, somut durumlara ve sorunlara yanıt olarak, belirli tarihsel bağlamlarda yazıldılar. Bugün geriye dönüp baktığımda bu denemelerin bazılarına diğerlerinden daha yakın hissediyorum kendimi. Tabii kesinlikle eski yazıların bir kısmının teorik derinlik ve ayrıntılı araştırma anlamında hem bu ülkede hem de yurtdışında gerçekleştirilen daha yakın tarihli çalışmalarla aşıldığını söyleyebiliriz.[3] Bununla birlikte, okurun da keşfedeceği gibi, hem belirli hâkim temalar ve perspektifler süreklilik gösteriyor hem de tek tek yazılardaki konuların ve yaklaşımların çeşitliliğine rağmen ana akım sanat tarihi pratiğine karşı ısrarcı bir eleştirel tutum, metinlere bütünlük sağlıyor.

Eleştiri, başından sonuna kadar projemin kalbinde yer aldı ve hâlâ da yerini koruyor. Feminist sanat tarihini yapıcı bir yaklaşım olarak öne sürmüyorum, her ne kadar kayıp üretimlerin ve kayıp üretim kiplerinin yerlerine geri konmasına dönük girişimlerin kendi tarihsel geçerlilikleri varsa da ve bu şekilde disiplinin parametrelerinin geleneksel tanımlanışların sorgulanmasının bir parçası işlevi görebilirlerse de ben kanona basitçe kadın ressamların ve heykeltıraşların simge isimlerden oluşan bir liste eklemek derdinde değilim. Florine Stettheimer veya Berthe Morisot ya da Rosa Bonheur'de olduğu gibi tek tek sanatçıları tartıştığım zaman bile, amacım öncelikle veya salt, yapıtlarının itibarını iade etmek değildi –sözgelimi Rosa Bonheur örneğinde, hiç böyle bir girişimim olmadı– bundan ziyade niyetim onları okumak, ve sıklıkla da ele aldığım kadın sanatçıları "yerlerine kaldırmış" tüm sanat tarihi aygıtını sorgulamak amacıyla akıntıya karşı okumak, başka bir

deyişle, belirli bir tipte sanatsal üretimi marjinalleştirirken başka bir tipi merkezileştirme eğilimindeki yapıları ve işleyişleri açığa çıkarmaktı. Bu tür kanon oluşumlarında ideolojinin rolü motive edici bir güç olarak sürekli belirir ve böylesi analizlerin "görünmez olanı görünür kılması" anlamında benim eleştirel ilgimin de daimi konusudur. Althusser'in ideoloji üzerine çalışması bu tür bir yaklaşımın elbette temelini oluşturur, fakat, kolayca anlaşılacağı gibi, ben hiçbir şekilde tutarlı bir Althusserci değilim. Tersine, ideoloji nosyonunu ve görsel sanatlarda ideolojik olanın rolünü başka şekillerde tanımlamanın yollarını aramaya ciddi dikkat gösterdim.[4]

Son olarak, her yazı hakkında kronolojik sırayla birkaç not düşeyim. "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?" 1970'te, Kadınların Özgürlüğü (Women's Liberation) hareketinin doğduğu atak günlerde yazıldı dolayısıyla dönemin siyasi enerjisini ve iyimserliğini paylaşıyor. Kısmen bir önceki yıl Vassar College'da kadınlar ve sanat üzerine ilk seminerimi verdiğim sırada yürüttüğüm araştırmalarıma dayanıyor. Feminist hareketin en erken akademik yayınlarından biri olacak *Women in Sexist Society*'de (haz. Vivian Gornick ve Barbara Moran [New York: Basic Books, 1971]) yer alması niyetiyle kaleme alındı, ancak ilk kez *Art News* dergisinin kadınların meselelerine adanmış öncü ve çok tartışılan bir sayısında (Cilt 69, Ocak 1971) görsel açıdan epey zengin bir makale olarak basıldı.

"19. Yüzyıl Sanatında Erotisizm ve Kadın İmgelemi" 1972'de San Francisco'da yönettiğim College Art Association toplantılarında bu konuya ayrılmış bir seansın giriş kısmıydı. Söz konusu konuşmaya elinde muzlarla dolu bir tepsi tutan erkek nü model fotoğrafı eşlik ediyordu ve erotik olana dair imgelemin belirli bir toplumsal cinsiyete özgü ve tersine çevrilemez olduğu iddiamı desteklercesine, fotoğraf alanındaki bu tek denemem, o günlerde bir nevi sansasyon yarattı.[5]

"Kimi Kadın Gerçekçiler" ilk olarak iki kısım halinde 1974'te *Arts Magazine*'de yayımlandı. O zamanlar, kısmen 19. yüzyılın çeşitliliği üzerine çalışmamın bir sonucu olarak, günün gerçekçiliğiyle son derece ilgiliydim ve bu görsel temsil kipi içinde bir kadını üretim özgüllüğü tesis edip edemeyeceğimi görmek istedim. Ayrıca merkezileşmiş bir imgelem veya hassas renk kullanımıyla nitelenen zamansız,

ebedi bir "kadın" üslubunun varlığına dair özcü nosyonları itibardan düşürmek kaygısı da güdüyor ve toplumsal cinsiyete göre ayrışmış bir toplumda kadın sanatçıların yaşam deneyimlerinin tarihin belirli bir ânında belirli özgül yönlere gidebileceğini göstermek istiyordum.

"Kaybolmuş ve Bulunmuş: Bir Kez Daha Düşmüş Kadın" her ne kadar ilk kez 1978'de *Art Bulletin*'de yayımlandıysa da aslında yazının kökeni 1969 yılının bahar aylarında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Holman Hunt'ın *Uyanan Vicdan* (*Awakening Conscience*) adlı tablosu ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Britanya ve Fransa hayat kadını imgesi üzerine Cook anısına yaptığım konuşmaya[11] kadar gidiyor. Bununla birlikte, mevcut formuyla, 1976 yılında Yale Üniversitesi'nde düzenlenen "Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art" başlıklı sergiye eşlik eden bir sempozyum için yazılmıştı. Sempozyum Rossetti'yi hem şair *hem de ressam* olarak ele alıyordu ve ben de pek popüler olmayan bir pozisyondan söz alarak Rossetti'nin şiirinin ve resminin biçimsel yapılar açısından gerçekte bir hayli farklı olduklarını ve tamamlanmamış resmi olan *Bulunmuş*'un (*Found*), başka birçok şeyle beraber, eski kafalı bir muhafazakârlığın ve riyakârlığın belgesi sayılabileceğini savunuyordum.

"Florine Stettheimer: Rokoko Bozguncusu" ilk olarak 1980'de *Art in America*'da yayımlandı. Stettheimer'in yapıtını gerektiği gibi akıntıya karşı okuyarak politik sanatın doğasına dair geleneksel nosyonları sorgulamaya ve aynı zamanda da sanatçının gerek bir kadın olarak ve gerekse kendi zamanının sanat dünyasındaki hem avangard hem de geleneksel konumları reddeden biri olarak, marjinalliğini bir muhalif kuvvet kaynağı sayıp, yeniden inşa etmeye çalıştım.

Daha yakın tarihli iki makale, "Morisot'nun *Sütanne*'si: İzlenimci Resimde Çalışmanın ve Boş Zamanın İnşası" ile "Kadınlar, Sanat ve İktidar" bu cilt için kaleme alınmadan önce seminerler için hazırlanmışlardı. Morisot hakkındaki çalışma Berthe Morisot'nun yapıtının sırasıyla 1987'de ve 1988'de Washington'daki National Gallery'de ve Mount Holyeke College'da gerçekleşen sergilerine eşlik eden seminerlerde sunulmuştu.

11 Yazar Nochlin, 1970'te NYU'da Walter W.S. Cook anısına düzenlenen söz konusu program kapsamında yaptığı konuşmayı kast ediyor. (ed. n.)

"Kadınlar, Sanat ve İktidar"ın ise çok daha gerilere giden ve çok daha başkalaşmış bir tarihi oldu. Her ne kadar şu anki mevcut haliyle 1969'a kadar giden ve geçen yıla uzanan bir malzeme içerse de anlatısallık ve iktidar üzerine 1979'da Rutgers Üniversitesi'nde düzenlenen bir sempozyumda bir sunum olarak başladı ve o günden bugüne üzerinde oynamayı sürdürdüğüm, devamlı yeni eklemeler ve değişiklikler yaptığım bir metne dönüştü. Gerçekten de benim daha önceki veya sürmekte olan çalışmalarımdan özgürce yağmalanmış ve bu yazının amaçları için yeniden bağlama oturtulmuş çok sayıda, sürekli değişen, büyük ve çeşitliliğe sahip bir toplam oluşturan kadın temsillerinin eleştirel analizlerine dayanıyor. Yazının tek bir "konusu" olmadığı gibi, tutarlı bir yapıya sahip olmadığını söylemek mümkün değilse de bittiği yerde neden bitmesi gerektiğine dair açık bir sebep de yok: Teorik olarak, bu yazı sonsuza kadar sürebilirdi. Her türden okura, sanatsal ve teorik uzmanlığın tüm katmanlarına seslenecek şekilde hazırlandı; Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da pek çok yerde –Finlandiya'ya kadar– sunuldu ve yerinde duramayan bir coşkudan şaşkına dönmüş husumete, envai çeşit tepki topladı, ayrıca daha sonraki versiyonları oluştururken dikkate aldığım pek çok faydalı öneri de bu tepkiler arasından çıktı. Tek tek dipnotlarla işaret etmediysem de Carol Duncan, Griselda Pollock, Eunice Lipton, Abigail Solomon-Godeau ve Maud Lavin'in aralarında bulundukları feminist sanat tarihçilerinin ve aynı zamanda pek çok feminist edebiyat eleştirmeninin ve meslektaşım Rosalind Krauss dahil olmak üzere feminist olsun olmasın teorisyenin yapıtları bu metni çalışırken düşünceme kuşkusuz katkı sağladı. "Kadınlar, Sanat ve İktidar"a tamamlanmış bir çalışma olarak değil süregiden ve açık uçlu bir proje olarak bakmak gerekir. Yazıyı, düşünsel yaşamımın önemli bir fazının böylece sona erdiğini bilerek bir miktar pişmanlıkla, ama, artık sanat tarihinin feminist yeniden inşasının geleceğine yüzünü dönmüş başka projelerle uğraşmak için özgür olduğum bilinciyle belirli bir de rahatlamayla baskıya hazırladım.

Geriye işaret edilmesi gereken tek bir nokta olarak kitapta kullanılan görseller kalıyor. Kuşkusuz adı geçen yapıtlara dair birer hatırlatmadan öteye geçecek durumları yok, çoğunun daha iyi reprodüksiyonları herhalde daha gösterişli başka yayınlarda bulunabilir.

Notlar

1 Bkz. Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, "The Feminist Critique of Art History", *The Art Bulletin*, LXIX, Sayı 3 (Eylül 1987): 326-357. Bu makale mükemmel bir bibliyografya kaynağı ve aynı zamanda araştırma sahasını kullanışlı bir şekilde serimliyor. [Türkçesi: "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, haz. Ahu Antmen, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, 2010, s. 13-117.]

2 Tarih, edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi alanlarında feminist üretimin hoş karşılanmasıyla sanat tarihi alanında feminist üretimin maruz kaldığı dışlanma arasındaki tezat çarpıcıdır ve daha fazla incelenmeye değer.

3 Bkz. yukarıda birinci dipnotta işaret edilen Gouma-Peterson ile Mathews'un *The Art Bulletin*'deki makalelerinde sağladığı kapsamlı bibliyografya. İngiliz feminist sanat tarihçileri marksist ve psikanalitik eleştiriye dayanan çalışmalarında dikkate değer biçimde üretken ve yenilikçi oldular. Bkz. öncelikle Rozsika Parker ve Griselda Pollock, özellikle de zamanla bir klasiğe dönüşen çalışmaları *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Eski Hanımefendiler: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji) Pantheon, 1981 ve daha yakın tarihli çalışmalardan Kathleen Adler ile Tamar Garb'ın *Berthe Morisot* adlı kitapları (Cornell University Press, 1987); Lisa Tickner'ın *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14* (Kadınların Gösterisi: Oy Hakkı Kampanyasının İmgelemi, 1907-14) (Chatto & Windus, 1987) ve Lynda Nead'ın, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain* (Cinselliğe Dair Mitler: Viktorya Çağı İngilteresi'nde Kadınların Temsilleri) başlıklı kitapları (Basil Blackwood, 1988). Amerika Birleşik Devletleri'nde de Eunice Lipton'ın *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* başlıklı yapıtı (University of California Press, 1986) 19. yüzyılın önde gelen tek bir sanatçısına odaklanarak bir feminist eleştiri örneği sunar.

4 İdeoloji teorisinin basit bir formülasyonu için bkz. Louis Althusser, "Marxism and Humanism" (1965), *For Marx* içinde (Harmondsworth, England: Allen Lane, 1969) [Türkçesi: *Marx İçin*, çev. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, 2015] ve "Ideology and Ideological State Apparatuses",

Lenin and Philosophy içinde (Londra: New Left Books) [Türkçesi: *Lenin ve Felsefe*, çev. Bülent Aksoy, Murat Belge ve Erol Tupar, İletişim Yayınları, 2014] ve Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londra ve New York: Methuen), s. III-26. Althusser'in ideoloji nosyonunun edebiyat bağlamında iyi bir eleştirisi için bkz. Bennett, s. 127-175.

5 "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", *Women as Sex-Object* içinde, haz. Thomas B. Hess ve Linda Nochlin (Newsweek Books, 1972).

1.
Kadınlar, Sanat ve İktidar

Bu yazıda kadınlar, sanat ve iktidar arasındaki bağları 18. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan bir grup görsel imge üzerinden inceleyeceğim. Bu görsel imgeler ekseriyetle kadınları iktidarla bağlantılı durumlarda, çoğunlukla da iktidar yoksunu olarak temsil ettikleri için seçildiler. Bu imgelerin taşıdıkları hikâyenin, içeriğin ya da anlatıların –sanat tarihçilerin eserin 'ikonografisi' dediği şeyin– bu proje çerçevesindeki çözümlemelerde önemli bir öğe olacağına şüphe yok: David'in temsil ettiği Horatius hikâyesi, Delacroix'nın betimlediği Sardanapalus'un ölümü; ya da İngiliz ressam Augustus Egg'in *Geçmiş ve Bugün* (*Past and Present*) olarak bilinen üçlemesinin öne çıkardığı üzücü, ibretlik ev içi yaşamdan düşüş ve cezalandırma hikâyesi.[1]

Bununla birlikte benim esas ilgilendiğim nokta ideolojik bakımdan iktidarın nasıl işlediği. Kendini çok daha yaygın, çok daha mutlak, fakat paradoksal olarak daha ele avuca gelmez şekillerde gösteren ve toplumsal cinsiyet farklılığının söylemleri diyebileceğimiz yerlerde duran işleyişlerle ilgileniyorum. Elbette, genel olarak toplumun ve (bir kısmı diğerlerinden daha fazla olmak üzere) sanatçıların da katıldığı, erkeklerin kadınlardan 'güçlü, üstün ve farklı' olduklarına ve kadınları kontrol altında tutmalarının şart olduğuna dair, su götürmez biçimde kabul gören ve kendilerini sadece söz konusu resimlerin tematik tercihlerinde değil, ayrıca görsel yapılarında da ortaya koyan varsayımları yeniden üretmeye hizmet eden ve sanatta kadınların temsil edilme biçimlerinin bulunduğu yerlere gönderme yapıyorum. İdeoloji kendini, bir sanat yapıtındaki ifadede olduğu kadar, konuşulmayanda –düşünülemez, temsil edilemez olanda– da ortaya koyar. Kadınlara dair varsayımlar, kendilerini dünya hakkında sağduyu sahibi görüşlerin karmaşık bir bütünü gibi sundukları ve dolayısıyla da tartışmasız kabul edildikleri ölçüde tıpkı resimlerin yaratıcıları için olduğu

gibi günümüz izleyicilerinin çoğu için de görüş alanının dışında kaldılar. Kadınların zayıflıklarına ve edilgenliklerine, erkeklerin ihtiyaçları için cinsel yönden erişilebilirliklerine dair varsayımlar; ev ve çocuk bakımı işlevlerinin belirleyiciği, doğa âlemi ile özdeşleştirilmeleri, sanatın yaratıcısı olmaktan ziyade nesnesi olmak için var olduklarının düşünülmesi, siyasi mücadeleye katılım veya yaptıkları iş üzerinden kendilerini etkin biçimde tarihe geçirme girişimlerinin bariz bir gülünçlük muamelesi görmesi gibi –kendileri toplumsal cinsiyet farklılığının her şeyi kapsayan daha geniş bir kesinliğe sahip olduğu üzerine kurulu– nosyonlar bizim dönemimizden insanların çoğu tarafından az veya çok tereddütsüz paylaşılıyordu ve böylece kadınlara dair neredeyse tek tek tüm imajları belirleyecek süre giden bir altmetin oluşturuyorlardı. Bununla birlikte, benim niyetlerimi dikkate alınca belki de "altmetin" terimi yanıltıcı. Peşinde olduğum şey, bir '*derinlemesine* okuma' değil; imajların ötesine geçip de çeşitli resimsel metinlerin yüzeyinin altında yatan daha derin hakikatin alanına doğru ilerlemeye girişmeyeceğim. Benim kadın-sanat-iktidar üçlüsünü inceleme girişimim daha çok ikonografi veya anlatının ana söylemiyle –derinlikleriyle olduğu kadar yüzeyiyle de– eşzamanlı olarak var olan toplumsal cinsiyet farklılıklarıyla ilişkili iktidara dair çeşitli söylemleri çözme çabası olarak düşünülmeli.

İdeolojinin en önemli işlevlerinden birinin, tarihin belirli bir ânında toplumda bulunan aleni iktidar ilişkilerinin doğal ve ebedi düzeninin bir parçası gibi görünmelerini sağlamak, bu amaçla onları maskelemek olduğunu akılda tutmak önemlidir. Sembolik iktidarın görünmez olduğunu ve ancak sembolik iktidarı icra ettiklerini ya da sembolik iktidara maruz kaldıklarını kabul etmeyi başaramayanların suç ortaklığıyla uygulanabileceğini hatırlamak da ayrıca önemlidir. Ne kadın sanatçılar ideolojik söylemlerin kandırıkçılığına kendi kuşaklarındaki erkek sanatçılardan daha fazla bağışıklık sahibidir ne de komplo sonucu veya hatta bilinçli olarak kendi nosyonlarını kadınlara dayatan birtakım hâkim erkekler hayal edilmelidir. Michel Foucault "kendisini büyük ölçüde maskelemesi koşuluyla"[2] iktidarın hoşgörülebilir olduğunu söylüyordu. Kadınlar üzerindeki patriarkal iktidar söylemi çoğu kez kendini doğal olan hatta aslında mantıklı olan maskesiyle perdeler.

Zayıf ya da kuvvetli olmak cinsiyetler arasındaki farklılığının doğal sonuçları gibi anlaşılır. Yine de, örneğin Jacques-Louis David'in *Horatius'un Yemini* (*Oath of the Horatii*) resminde, resmin esas meselesi olan kuvvetlilik ile zayıflık arasındaki zıtlığı kuran şeyin cinsiyet farklılıklarının temsili –kadına karşı erkek– olduğunu söylemek daha doğrudur.

Horatius'ta kadınların edilgenliği nosyonu –ve kişisel duygularını ortaya koyma eğilimleri–, sanatçı tarafından bu spesifik resimsel sözün (*parole*) dayandığı yüksek anlaşılabilirliğin görsel dilinin (*langue*) el altındaki bir öğesi olarak görünür. Bu resimde anlatılan sahnenin –Horatius ailesinden kadınlar ve çocukların huzurundaki üç erkek kardeşin, babaları tarafından havaya kaldırılmış kılıçlara uzanarak, vatanseverliklerini gösterip Roma'ya bağlılık yemini ettikleri ânın– klasik veya post-klasik metinlerde bulunmadığını buna karşın David'in kendisinin bu hikâyeden çıkarılabilecek konuları pek çok denemeden sonra geliştirdiğini akılda tutmak önemlidir.[3] Bu hikâye devrimci netliğini tam da dönemin ideolojik söylemine dayanan erkeksi kuvvet ile kadınsı zayıflığın keskin zıtlığı fikrine borçludur. Buradaki görsel iletişimin çarpıcı etkisi, olabilecek en açık biçimde evrensel bir varsayıma bağlıdır: Ortada üzerinde düşünülmesi gereken bir şey yoktur. Resimsel yapı ve görünümün her ayrıntısına sinen, betimlenen bedenlerinin duruşları ve anatomilerinde işlenen erkek enerjisi, gerginliği ve konsantrasyonunu kadın gevşekliği, uysallığı ve yumuşaklığı ile zıtlık içinde sunan ikilik anlayışı, bir köyün yerel insanları hakkındaki herhangi bir Lévi-Strauss diyagramı denli nettir; hatta erkek figürlerin mimari hacimden aslan payını almalarından, mekânı dolduracak şekilde yayılan erkeklerin tersine kadınların kendi üstlerine kapanıp, bir köşecikle yetinmek zorunda kalmalarından da bellidir. Erkek ile kadını karşı karşıya getiren ikili ayrım, David'in devlete karşı ödevin üstünlüğüne dair mesajını iletmekte o denli başarılı olmuştur ki Armand Caraffe'ın[4] versiyonu gibi daha sonra yapılan *Horatiusların Yemini* resimlerini David'in netliğinin kaynağı olan keskin "doğal" zıtlığa dayanmadıklarından zayıf ve kafa karıştırıcı bulmaya meyilliyizdir.

Viktorya dönemi İngilteresi'nde, 19. yüzyılın ortalarında, kadının edilgenliğine ve fiziki şiddete karşı kendisini savunamayacağına öylesine yaygın ve güçlü bir şekilde inanılıyordu ki –Da-

vid'in Horatius kardeşlerde resmettiği yiğitliğin tam tersini temsil eden– zayıflığı simgeler pozlar biraz boyun düzleştirme ve biraz çene sıkmakla, Britanyalı hanımefendiler örneğinde, yiğitlik olarak okunabiliyordu. Gerçekten de bu anlayışla hareket eden Sir Joseph Noel Paton, 1858 tarihli Royal Academy sergisinde *Anısına (In Memoriam)* adıyla gösterilen (orijinali kaybolmuştur) resmini "1857 Ayaklanması Sırasında Hindistan'daki Britanyalı Hanımefendilerin Hıristiyanca Kahramanlıkları Anısına" adamıştı. Resmin orijinalinde arkadan enerjik bir şekilde resme dahil olan figürlerin sonradan yapılan gravürde gördüğümüz gibi İskoç kurtarıcılar değil bunun yerine kana susamış Sepoylar, Hintli asiler olduğunu da bir parantez açıp belirtmek gerekir. Bu figürler varlıklarının "fazlasıyla acı verici bir izlenim" yarattığını hisseden sanatçı tarafından daha sonra değiştirilmişlerdi.[5] Görünüşe bakılırsa Britanyalı hanımefendilerin kahramanlıkları olabilecek en uygunsuz şekilde son moda ve fiyakalı kıyafetleri üzerlerine geçirip, kendilerini korumak için parmaklarını dahi kıpırdatmaksızın diz çökmek ve kendilerinin ve çocuklarının canavarca katledilip tecavüze uğramalarına izin vermekten ibaret gibiydi. Buna karşın, dönemin hayranlıkla dolu izleyicileri için bir hanımefendinin kahramanlığı etkin özsavunmadan ziyade tam da dinginlik ve İncil'de yatıyordu.

Dönemin *Art Journal* dergisinde yazan bir eleştirmen şu değerlendirmeyi yapıyordu: "Öndeki figürün yüzünde görülen yüce ve sakin ifade izleyiciyi büyülüyordu – Romalı erdemlerinin dahi ötesindeydi; dudakları ettiği dua ile aralanmış, elinde tuttuğu İncil'i de ona güç veriyor."[6] Şimdi, bu resimde en az iki söylem dile getiriliyor. Bir tanesi Sepoy ayaklanması sırasında, yabani ve muhtemelen şehvet dolu yerliler tarafından saldırıya uğramadan önce kendilerini dualarla korumaya alan Britanyalı hanımefendilerin ve çocuklarının apaçık destansı hikâyesi. Daha az göze batan diğer söylem ise bir hanımefendi için uygun davranışın ne olduğunu koşula bağlayan ve hiçbir hanımefendinin, çocuklarını korumak pahasına bile olsa, fiziki şiddete el kaldırarak yanıt verecek denli kendisini cinsiyetinden soyutlayamayacağını imleyen patriarkal ve sınıf üstünlüğüne dayalı söylem. Elbette böylesi bir hanımefendiliğe uygun veya "kadınsı" davranış nosyonu, Sepoy ayaklanması sırasında Britanyalı hanımefendiler de dahil olmak üzere benzer

koşullar altında kadınların gerçekte gösterdikleri[7] davranışlarla da büyük ölçüde değil belki ama bir ölçüde bağlantılıydı. Goya'nın *Savaşın Felaketleri* (*Los Desastres de la Guerra*) serisinde yer alan *Ve Onlar Vahşi Hayvanlar Gibiler* (*And They Are Like Wild Beasts*) gravüründeki kadınlar, kuşkusuz hanımefendi olmaktan uzaktırlar ve her ne kadar kadınların dahi şiddete başvurması ne denli uç şeyler yaşandığını gösteren bir işaret gibi işlev görüyorsa da belli ki bu kadınlar *Anısına*'da betimlenen kadınlardan biraz farklı davranırken gösterilmişlerdir. Çocuklarını korumak için umutsuzca savaşırken resmedilen İspanyol annelerin kadından başka bir şeye dönüştükleri ima edilir: Onlar artık "vahşi hayvanlar gibidir."[8]

20. yüzyılın başlarında, kadınlara oy hakkı verilmesini savunanlar, *Jujitsu Fırlatışıyla Polis Memurunu Deviren Kadın* (*Woman Toppling Policeman with a Jujitsu Throw*) fotoğrafın da gösterdiği gibi[9], bir hanımefendiye yakışır biçimde giyinmiş ve apaçık fiziki güç kullanan bir kadın imajını ikna edici biçimde yaratma girişiminde bulunmuşlardı. Düzgün giyinmiş bir genç kadını, yakaladığı irkilmiş polis memurunu bir jujitsu fırlatışıyla yere devirirken gösteren sonuç, canlandırıcı olmak ile gülünç olmak arasında bir yerde salınmaktadır. İktidarın söylemi ve bir hanımefendiye uygun davranışların kodları ancak istikrarsız bir ilişki sürdürebilecek durumdadırlar: İkisi aynı karede olamaz.

Bir söylem, kanıtlara dayanması sayesinde değil, fakat daha çok varsayımlarının "apaçık ortadalığı" üzerinden sağladığı etkin denetimle ideolojik bir konumu onaylamayı başarır. Güç, Talcott Parsons'un sözlerini alıntılarsak, *karakteristik* bir nitelik olmaktan çok, aslında, iktidarın konuşlanmasının[10] önündeki özel bir sınırlayıcı hususdur, zor kullanma gücün daha düşük bir genelleme seviyesine gerilemesini temsil eder, "güç gösterisi" iktidarın *sembolik* değerindeki[11] çöküşün simgesel işaretidir. Bununla birlikte, 'bir hanımefendi gibi' davranmanın neleri içereceğine dair Victorya dönemi varsayımları her ne kadar çok ender dillendirilseler de sorgulamaya kalkacak olanları bekleyen şu gibi tehditlere dayanır: Fiziki kuvvet kullanacak veya bağımsızca hareket edecek kadar ileriye giden bir kadın artık hanımefendi sayılamaz. Bu varsayımın devam etmesinin doğal işleyişi gereği, kadınlar doğal olarak bunca savunmasız olduklarından ve erkekler doğaları gereği bu derece

saldırgan olduklarından, gerçek hanımefendiler kendi güçlerine değil erkek koruyucularının –*Anısına*'da olduğu gibi, onları (gene erkek) saldırganlardan, (yüzleri boyalı) Sepoy asilerinden koruyacak İskoç taburlarının– güçlerine güvenmelidirler.

Bu görüşlerin zamanında hem erkeklere hem de kadınlara aşikâr gerçekler gibi görünmüş olduğunu söylemeye bile gerek yok: İdeoloji zaten ancak iktidarın sahipleri ile iktidara tabi olanlar aynı görüşleri paylaştıklarında başarılı olabilir. Buradaki görsel metnin altında yatan varsayımların bir de kadınlardan çok erkekler için ulaşılabilir olan bir sonucu söz konusudur: Fantezi potansiyeli –bir arzu söylemi– diyebileceğimiz şey, yani, *Anısına* resminin devamının hayali olarak kurgulanması, *Hint İsyanı Esnasında Britanyalı Kadınların Tecavüze Uğramaları ve Öldürülmeleri* gibi dönemin popüler basınında ele alınan bir konu. Resmin bu boyutu, "tüyler ürpertmeden doğması imkânsız o zalim katliamlar"[12] diye günün bir haberinde dikkatlice anılan "yaklaşmakta olan sözü edilemeyecek şeyler"e dair iması, kısmen konunun kamuoyundaki popüleritesinden kaynaklanmış olmalı.

Bu tür bir devam sahnesi, elbette, gerçekten de mevcuttur, ancak *Anısına*'dan önceye tarihlenir ve İngiltere'de değil de Fransa'da yapılmıştır: Delacroix'nın *Sardanapalus'un Ölümü* (*La Mort de Sardanapale*) adlı tablosundan söz ediyorum. "Sorumluluklar düşlerde başlar" demişti bir şair.[13] Belki de. Fakat kuşkusuz düşlerin iktidardayken başladığını söylemek daha kesin olurdu –daha da fazla iktidar elde etme düşleri, bu örnekte erkeklerin kurdukları, kadın bedeninden paralaya paralaya sınırsız haz alma gücüne sahip olma fantezisi. Delacroix'nın resmi, tabii ki, egzotizm görünümü altında sanatçının sadistik fantezilerinin resimsel yansımasına indirgenemez. Bununla birlikte, Delacroix'nın ele aldığı hikâyenin son derece canlı akan –kadim Asur hükümdarı Sardanapalus'un, yenilgisinin başladığını duyduktan sonra, sahip olduğu tüm değerli şeyleri, kadınları dahil olmak üzere, yok ettiği, ve sonra kendisiyle birlikte sarayını ateşe verdiği– anlatısının altında Delacroix'nın sınıfından erkekler tarafından paylaşılan daha dünyevi bir varsayımın, kadınların bedenlerini arzulamaya, kadınlara sahip olmaya ve kadınları denetlemeye doğal olarak "yetkili" oldukları varsayımının yattığını akılda tutmak gerekir. Eğer söz konusu erkekler sanatçı ise, kendileri için model ola-

rak çalışan kadınların bedenleri üzerinde neredeyse sınırsız erişim hakkına sahip oldukları farz ediliyordu. Başka bir deyişle, Delacroix yalıtılmış bir boşlukta tek başına kişisel bir fantezi kurmuyor, aksine fantezisi kimi davranış tiplerine hem izin veren hem de sınırlar çizen belirli bir toplumsal bağlama ait. Sözgelimi, *Kleopatra'nın Ölümü* (*Death of Cleopatra*) gibi bir tablonun bu dönemde kadın bir ressamının elinden çıkmasını ve çıplak erkek köleleri öldüren kadın hizmetlileri göstermesini hayal etmek neredeyse imkânsızdır. Patriarkanın cinsel erk sisteminde, 'sınır aşma', sadece kabul edilen düşünce ve davranış kodlarının ihlali değildir: Daha çok bu kodların olabilecek en uzak uçlarını gösteren şeydir. Cinsel sınır aşma –gerek fiiliyatta gerek imgelemde– izin verilen davranışların tersini yapmaktan çok eşiğini geçmek olarak düşünülebilir. Muhalefetin hakiki mevkii, toplumsal cinsiyet farkında kendini gösterir.

Delacroix bir yandan erkeğin kadın üzerindeki tüm hâkimiyetinin, çeşitli yollarla aleni olan ifadesini yaymaya ve araya mesafe koymaya girişti, bir yandan da temasının cinsel olarak provokatif yönlerinin altını çizdi. Resmin kan kırmızısı kalbine etrafını saran şehvetli arbedeye mesafeli duran ikame bir benliği, nihayetinde kendi yaratım-yıkımının alevlerinde yanıp gidecek bir sanatçı-yıkıcıyı –yatağına uzanıp yatmış Sardanapalus'u– yerleştirerek katliama dahil oldu.

Burada kotarılan, zekice sanatsal yarı-yüceltme bir yana, 1828 Salon[14] sergisinde ilk kez sergilendiğinde izleyiciler ve eleştirmenler eser karşısında belirgin bir dehşete kapılmışlardı. Resmin başkahramanının mesafeli hali kimseyi kandırmış değildi açıkçası. Her ne kadar eleştiriler genelde resmin biçimsel noksanlarına yöneldiyse de Delacroix böylesine bir konuyu bu derece bariz şehvet tadı ekleyerek, böylesine erotik *şevk* ile ve bu açıklıkla betimlemekle, arzunun patriarkal söyleminin en tartışmalı, dolayısıyla da en dikkatle bastırılan fantezisinin, mutlak *juissance*'ın (hazzın) ifadesi olarak cinayet veya cinsel sahip olma ile Sade'cı özdeşleşmenin çok yakınına gelmişti.

En azından kısmen spesifik bir pratik –stüdyo modellerinin profesyonel gereksinimler için olduğu kadar cinsel gereksinimler için de her an erişilebilir olmaları– anlamında, 19. yüzyılın sanatçıları için de bir gerçekliğe sahip olan kadınların çıplak bedenleri üzerinde tam bir

hâkimiyet kurma fantezisi, Jean-Léon Gérôme'un *Şarkta Köle Pazarı* (*Oriental Slave Market*) tablosu gibi Yakındoğulu veya klasik temaların daha az esin veren resimsel temsillerinin tam kalbinde yatar. Bu örnekte, elbette, güç ilişkilerinin ikonografik bir temsili, her ne kadar bire bir özdeşleşmese de, erkek otoritesine dair varsayımlarla örtüşür. Pitoresk Doğulu âdetlerinin[15] görünüşte gerçekçi temsilleri sayılan Gérôme'un resimleri aynı zamanda erkeklerin cinsel tatmini için kadınların –Yakındoğu'da olduğu gibi Paris'te de– satışta olduğu olgusunun uygun biçimde ve örtülü bir onaylanmasıdır. Bu örnekte cinsel pratik Delacroix'nın resmine göre daha başarılı bir şekilde ideolojik hale getirilmişti. Benzer yapıtlar dönemin salon sergilerinde sıklıkla sergileniyor ve çokça beğeni topluyorlardı. Peki, durum neden böyleydi? Öncelikle, bu resimler biçimsel olarak daha kabul edilebilir yapıdaydılar. Çünkü Gérôme coşkuyla kendini dahil eden Delacroix'nın resim yüzeylerinin ateşli canlılığının yerine, mesafeli ve soğuk bir sözde-bilimsel doğalcılık –küçük, kendi kendini yok eden fırça darbeleri, "ussal" ve ikna edici mekânsal efektler (görünüşe göre hissiz bir ampirizm)– koymuştu. Gérôme'un anlatısını canlandıran karakterlerin tartışmasız Öteki'liğini dengeli nesnelliği ile garantiye alan üslubu, (biz ihtiyatlı okurların gözünde değilse de dönemin izleyicilerinin çoğunun gözünde) konusunu meşrulaştırıyordu. İnandırıcı bir şekilde şunu söylüyordu: "Benim veya başka bir düzgün Fransız erkeğinin, herhangi bir biçimde böyle bir şeyin parçası olacağını elbette asla aklınıza getirmemelisiniz. Daha az aydınlanmış ırkların çıplak kadın ticaretini hoşgörmeleri olgusunu dikkatlice kayda geçiriyorum sadece – fakat tahrik edici bir yanı da var değil mi!" Zamanının pek çok başka sanatçısı gibi Gérôme da burada biri erkeklerin kadınlar üzerindeki gücü ile ilgili ve diğeri de beyaz adamın daha koyu tenli ırklara –özellikle de bu tür şehvet düşkünü ticari faaliyetleri hoşgörenlere– üstünlüğü ve dolayısıyla onları kontrol altında tutmasının meşruluğu ile ilgili olmak üzere çifte mesaj vermeyi başarıyor. Ya da sokaktaki adamla karşı karşıya geldiğinde Gérôme'un stratejilerinin daha karmaşık bir hal aldığı söylenebilir: Resmin hem davetkâr hem ırksal anlamda ayrıştırıcı mekânında sıradan beyaz adam Şarklı benzerleriyle cinsel olarak özdeşleşmeye davet edilirken aynı zamanda kendini ahlaki olarak mesafeli tutmaya çağrılmaktadır.

Édouard Manet'nin 1873 tarihli *Operada Maskeli Balo (Bal masqué à l'opéra)* resmi ise, argümanım çerçevesinde, Gérôme'un köle pazarlarının hem gizli hem açık içeriğinin bir bozuma uğratılması ve bunlara sert bir yanıt olarak okunabilir.[16] Gérôme'un resmi gibi, Manet'ninki de, Julius Meier-Graefe'ın sözleriyle, bir "et pazarı"nı temsil ediyor.[17] Ancak, Gérôme'dan farklı olarak, Manet çekici kadınların pazarlanmasını, 'uygun biçimde' uzağa taşınmış bir Yakındoğu coğrafyasında değil bunun yerine, Lepeltier Caddesi'ndeki Opera Binası'nın galerilerinin ardında temsil ediyor; üstelik bu et pazarındaki müşteriler de hödük doğulular değil, daha çok uygar, tanıdık, son derece kentli Parisli erkekler, Manet'nin arkadaşları, ve bazıları da, onun için özel poz vermiş sanatçı dostları. 1867'de Salon'a kabul edilen Gérôme'un resminden farklı olarak, Manet'nin eseri 1874'te reddedildi. Ben, Manet'nin resminin reddedilmesinin sebebinin, ne sadece kadınların cinsel erişilebilirliğini temsilinin cüretkâr eve yakınlığı ve erkeklerce tüketilmesi ne de sadece o dönemdeki arkadaşı ve savunucusu Stéphane Mallarmé'nin öne sürdüğü gibi biçimsel cüreti –gösterinin ölçülüp biçilmiş ama gündelik havası veren, kesilmiş gibi duran görüntüsü[18]– değil de, bu iki bozguncu dürtünün etkileşmesi olduğunu öne süreceğim.

Kendi döneminin ideolojik varsayımlarını istikrarsızlaştıran, tam da Manet'nin resmin inşasındaki anlatımcılık karşıtı stratejileri, şeffaflığı reddidir. Manet'nin resimsel hikâye anlatmanın geleneksel kiplerini reddederek, anlatının akışını resmin üst kısmında kesilmiş bacaklarla ve gövdelerle bölerek ve soldaki kesilmiş erkek figürle, resmi bu tür anlatıların öncelediği varsayımlarını açığa çıkarır. Kadın bedenlerinin parçalı görünümlerinin bütün bedenin yerini alması, alt sınıfların ve marjinal kadınların, üst sınıf erkeklerin hazları için cinsel olarak erişilebilir olmalarına dair zekice bir retorik referans oluşturur. Gérôme'un illüzyoncu doğalcılığıyla sözde bilimsel inkârının tersine, zekice bir gerçekçi stratejiyle Manet, önce bizi sanattaki hüneri fark etmeye çağırır. Sonra da, yanlışlıkla kesilmiş gibi duran bacaklar aracılığıyla buradaki işlerin dünyevi zeminde nasıl yürüdüğüne dair güç ilişkilerinin doğasından haberdar kılar. Daha sonra, Manet'nin 1881 tarihli *Folies Bergère'deki Bar*'ında (*Un bar aux Folies Bergère*) çalışan bir kadının, *barmaid*'in temsilinde kesilen bacaklar kullanma tekniği bir kez daha belirir ve

bir yandan arka plandaki figürle aynada yansımasını gördüğümüz gölgemsi erkek arasında dönen gizli pazarlıkların doğasını anımsatır diğer yandan da çerçevenin sınırlarının keyfiliğine dikkatimizi çeker. Kesilmiş bacak görüntüsü, cinsel güç ilişkilerinin kolayca kavranan, aktarılamaz kapsanışını sunar. Görüntü bir kadına ait olduğu zaman, André Kertesz'in bir dansçının bacaklarını gösteren 1939 tarihli meşhur fotoğrafında olduğu gibi, kaçınılmaz biçimde erkek bakışının pasif bir nesnesi olarak sunulan görülemeyen modelin ima edilen cinsel çekiciliğine gönderme yapar. İster bir Ortaçağ el yazmasında göğe yükselen İsa'nın, ister bir modern çizgi romanda savaşan bir kahramanın olsun[19] benzer biçimde gösterilen bir erkek bacağının parçası olduğunda ise kastedilen asla bu olmaz. Parçalı sunulan bacaklar bir erkeğe ait olduklarında enerji ve güç gösterenleri olarak işlev görmeye aynen devam ederler.

Edilgenliğin, cinsel erişilebilirliğin ve çaresizliğin içkin bağlamında, 19. yüzyılın ortasında İngiltere'de saygın bir kadın sanatçı kendi profesyonel durumunu nasıl ikna edici bir imaja dönüştürebilirdi? Öyle çok kolay ve hemen kabul edilecek bir şey değildi bu. Gerçekten de izleyicilerin Emily Mary Osborn'un *İsimsiz ve Arkadaşsız*'ını (*Nameless and Friendless*) gördüklerinde, buradaki kadının resmi yapan sanatçının temsili olduğunu anlamaları o kadar kolay değildi.

The History and Philosophy of Art Education[20] (Sanat Eğitiminin Tarihi ve Felsefesi) adlı kitabın 1970 baskısında resmin konusu "bir hanımefendinin, erkek kardeşinin sanatına bağımlılığa indirgenmesi" olarak tanımlanmıştı. Halbuki belgesel kanıtlar, resimsel metnin dikkatli bir okumasıyla birlikte, Osborn'un resimde anlatmak istediğinin, genç, öksüz bir kadın sanatçının kuşkulu bir resim satıcısına gözle görülür bir gerginlikle yapıtını sunuşu olduğunu gösteriyor.[21] Dolayısıyla bu resim, resmi yapan kadın sanatçının bir ölçüye kadar kendisini nasıl gördüğünün, Britanya janr resmi dilinde anlatımıdır. O dönemde saygın genç bayanların temsili için kabul edilen kodların ve sanatçıların temsili için kabul edilen kodların en basit bir incelenmesi dahi izleyicinin yapıtı neden yanlış yorumlayabileceğini ve Osborn'un kadın sanatçıyı temsil ederken neden kararsız bir tür ikonografiyi kullandığını açığa çıkarır.

Viktorya kamuoyuna kabul edilebilir janr resimlerinin popüler ve hünerli bir satıcısı olarak Osborn, saygın genç bir kadın için en uygun yeri ev ve aile ortamı olarak gören Royal Academy'dekilerin "doğal" varsayımlarını paylaşır. Ayrıca, kuşkusuz, Augustus Leopold Egg'in saygın evli bir kadının düşüşü ve evden atılışını anlatan üçlemesinin [Augustus Leopold Egg, *Geçmiş ve Bugün* (*Past and Present*) olarak bilinen üçlemesi] ilk tuvalini belirleyen varsayımları da paylaşıyordu. Bağımsız bir hayat, ev dışında bir hayat, sıklıkla, herkesten çok da bir hanımefendi için, potansiyel cinsel erişilebilirlik ile bağlantılı görülüyordu ve elbette, zamanın anlatı kodlarında cinsel kusurlar için bir cezalandırma sayılıyordu. Gerçekten de, Osborn'un resminin solundaki göz süzen, yarı giyinik dansçı kız resminden gözlerini kaldırıp genç kadın sanatçıyı inceleyen aylaklar, güvenli bir şekilde evde olmak yerine sırf dış dünyada olmanın bile genç, savunmasız bir kadını kuşkulu duruma sokacağı konusunda bir ipucundan fazlasına işaret ederler. Osborn'un kadın sanatçının durumunu bir iktidar konumundan çok bir vaat durumu (veya bir müşkül durum) olarak tanımlamayı neden seçtiği daha da açık hale gelir. Sadece acil ihtiyaçların, genç bir kadını profesyonel dünyanın tehlikeli kamusallığının içine zorlayabileceğini ima eder. Kadın sanatçı anlatısı burada, dikkatli bir şekilde resimsel bir incinebilirlik –kısacası, erksizlik– söyleminin üzerine kurulmuştur. Osborn'un kadın sanatçısı, resimdeki erkek bakışlarına açılışıyla, erkek sanatçıdan ziyade kadın *modelin* konumunda olması beklenecek şekilde yerleştirilmiştir.

Erkek meslektaşlarının epey özgürce ve kendiliğinden gelişen davranışlarının aksine, 19. yüzyılın bir kadın sanatçısının, karşı cinsin çıplak bedenlerine serbest erişimini yorumlamak, hayal etmek için, hayal gücünüzü ne kadar zorlasanız da yetersizdir. Gérôme, öte yandan, *Sanatçının Modeli* (*The Artist's Model*) adlı otoportresinde, sanatçının kendisini temsilinin gerçekten de, en açıklayıcı anlatı yapılarından birini vererek, basitçe kendisini geleneksel olarak en çok kabul gören hallerden birinde betimlemişti. Geleneksel 'atölyesindeki sanatçı' teması, sanatçı olmanın çıplak kadınlara serbest erişime sahip erkeklerle ilgili olduğunu varsayıyordu. Sanat yapmak, tam da güzelliği yaratmakla, çıplak kadının temsiliyle eşitleniyordu. Burada, sanatçının özünde mevcut olan güce dair

temel nosyon, biricik ve değerli nesneler yaratıcısı olarak statüsü, iktidar olarak toplumsal cinsiyet farkı söylemi üzerine kuruludur.

Bu varsayım, *Sanatçının Modeli*'nde her ne kadar bir miktar incelikli, doğalcı dengeleme ile de olsa, epey bariz bir şekilde sunuluyor. Sanatçı kendini yaşayan kadının baldırlarına değil, yanındaki alçı temsiline, eldivenli elleriyle dokunur halde kendini temsil ediyor ve sanatçının kendisi genç ve şehvetli olmaktan öte (resim yapmanın amaçlarına uygun biçimde) beyaz saçlı ve saygıdeğer görünüyor. Bir sanatçıdan ziyade bir doktoru aklımıza getirebilir ve gözlerini karşısındaki çıplak kadına dikmek yerine tevazu ile çalışmasına eğmiş vaziyette. Buradaki açık ikonografi, gayretkeş ve adanmış biçimde yaratıcı faaliyetle yoğrulmuş, etrafı daha önceki başarılarının kanıtlarıyla sarılı olarak atölyesinde çalışan sanatçı gibi son derece makul bir temaya dayanıyor. Neticede sanatçının yüksek bir davanın, Güzelliğin ta kendisinin alçakgönüllü bir hizmetkârından ibaret olduğunun altını çizen erkeksi iktidara dair varsayımlar, bu iktidarın hizmet ettiği asil amaçlarla mükemmelen ve uzlaştırıcı bir şekilde meşrulaştırılıyor. İktidarı, çıplak modeller, sanatın yaratımını içeren bu inanışlar bütünü Pygmalion söylencesinin 19. yüzyılda son derece popüler olan temsilinde en mükemmel uslamlamasına kavuşuyor: Erkeksi arzunun parıltısıyla ısınan taştan güzellik ete kemiğe bürünüyor.

Kadına dair imgelerin üretiminde ideolojinin etkisi, başka hiçbir yerde, sınıf meseleleri ve toplumsal cinsiyet meselelerinin karıştığı yerlerdeki kadar apaçık değildir. Köylü kadın söz konusu olduğunda, kırsal bölgenin dişisini zamansız, anaç, estetik olarak uzak bir doğa âlemiyle ilişkilendirmek, onun siyasi bir tehdit olabilme potansiyelini –gerçekten de, yabalarla silahlanmış kadınlara dair hatıraların hâlâ kâbus gibi akıllarda dolaştığı Fransa'daki gerçekliği– etkisizleştirmeye hizmet ediyordu. Köylü kadının doğa âlemi tarafından asimile edilmesini, kırsal bölgelerdeki yoksulluğu ve çiftçi kadının sürekli kendini öğüten emeğini ve aynı zamanda da köylü kültürüne içkin erkek tiranlığı geleneğine tabi olmasını ussallaştırmaya ve meşrulaştırmaya yardım etti.

Giovanni Segantini'nin *İki Anne* (*Two Mothers*) resmi gibi örnekler, ineğin ve kadının anaç işlevleri arasında açık bağlar kurmasıyla anneliği, kadının "doğa" tarafından buyrulmuş görevi olarak

destekleyen bir ideolojinin önvarsayımlarını açığa çıkarıyor. Aynı zamanda *köylü* kadının, saf, basit –yani fazlasıyla doğal– cömert anneliğin Hıristiyan Meryem Ana ve Çocuk imgesinin tarihsel izleriyle dolu ideal göstereni olduğunu ortaya koyuyor.

Dini inançla ilgili nosyonları yoğunlaştırmak için de köylü kadın doğal bir hizmet aracıydı. Alphonse Legros'un *Ex-Voto*'su veya Wilhelm Leibl'ın *Kilisede Köylü Kadın*'ı (*Peasant Woman in the Church*) gibi yapıtlarda, tıpkı köylü kadının muhafazakâr içgüdüsünün geleneksel dini pratikleri kuşaktan kuşağa sorgulamadan sürdürmek olması gibi, dindarlık da öğretici tevekkülün doğal sonucu olarak görülür.

Bununla birlikte çelişkili biçimde –ideoloji elbette, çelişkiyi söndürmek ve ussallaştırmak üzere devreye girecektir– köylü kadın figürü, doğallığıyla dindar ve anaç olarak temsil edilirken, doğal oluşu aynı zamanda, içgüdüye ve hayvansal olana yakınlığı, dişi köylü imgesinin kısıtlama tanımayan, yapaylık içermeyen cinselliğin cisimleşmesi olarak hizmet görmesini de sağlar. Bazen bu cinsellik, yıllık Salon sergileri için ve Amerikalı Orta Batılı yeni zengin koleksiyoncuların beğenisini okşamak için köylü kızının erotik albenisini klasikleştirmek ve göz alıcı hale getirmekte ustalaşan Jules Breton'un *Tarlakuşunun Şarkısı* (*The Song of the Lark*) yapıtında olduğu gibi, güç idealizasyonun arkasına saklanabilir; bazense daha kaba ve bariz bir şekilde sunulabilir, ama köylü kadının dünyevi duyarlılığın göstereni olarak "doğal" rolü 19. yüzyılın toplumsal cinsiyet inşası açısından analık ve dindarlık rolleri denli başat bir öğedir.

Köylü kadın başka hiçbir yerde, Millet'nin 1857 tarihli meşhur *Buğday Başağı Toplayanlar*'ında (*Des glaneuses*) olduğu kadar doğa âlemine içkin şekilde resmedilmemiştir. Burada, –geleneksel olarak kırsal toplumun en yoksul, en zayıf halkalarının ekmeklerini kazanmalarını sağlayan ve aslında, tarihsel olarak kadınların *glanage*[22] (toplayıcılık) haklarıyla bağlantılı tekrar eden iş isyanlarının katılımcıları olarak görece aktif bir rol oynadıkları– başak toplama meselesinin etrafını saran hakikaten sorunlu içerikler pastoralin Realist bir versiyonuna dönüştürülmüştür. Her ne kadar dönemin aşırı heyecanlı muhafazakâr eleştirmenlerine, toprağa eğilmiş üç figürün arkasında devrimin hayaleti dolaşıyormuş gibi geldiyse

de resimsel metnin daha sakin bir okuması, Millet'nin, tersine, arka plandaki varlıklı toprak sahibinin hasadının zenginliği ile ön plandaki başak toplayan figürlerin yoksulluğu arasındaki tezatın ima ettiği hakiki bir toplumsal çatışmayı ifade etmekteki potansiyelin altını çizmeye gönülsüz olduğunu ortaya koyar.[23] Millet daha çok beden duruşlarını yücelterek ve figürleri İncil göndermeli, Klasik prototiplerde eriterek politik olarak yüklü güncel tarihsel bağlamlarından kurtarmayı ve yüksek sanatın tarihüstü bağlamına yerleştirmeyi seçmiştir. Millet aynı zamanda, kompozisyonlarındaki stratejileriyle, emeğin karşılığının alınamayışının tarihsel adaletsizliklerin özgül koşullarının sonucu olarak değil, bir doğa buyruğu olarak okunması gerektiğini net ortaya koyar. Gerçekten de söz konusu işçilerin başak toplayan erkekler (*glaneurs*) değil de başak toplayan kadınlar olmalarının (*glaneuses*) kendisi durumu daha kabul edilebilir kılar. Tam da kadın oldukları için işçiler, artık doğal düzendeki kimliklerinin konumuna daha kolayca yerleşebilir haldedirler. Millet bu kadın-doğa bağını kompozisyonunun belirli bir yönüyle vurgular: İki büklüm kadınların bedenleri bizzat yeryüzünün hudutlarıyla kapsanmış ve sınırlanmıştır.[24] Sanki onları hapseden feodalizm veya kapitalizm değil de düpedüz dünyanın kendisidir.

Käthe Kollwitz'in *İsyan (Losbruch)* adlı gravürü, kadına özgü iddialılığın ve iktidarın görsel bir onaylanması olarak Millet'nin *Buğday Başağı Toplayanlar*'ıyla en çarpıcı tezatı oluşturur. Sanatçının *Köylülerin Savaşı* (*Deutscher Bauernkrieg*) adlı serisinden 1903 tarihli bu gravürdeki imaj, bir tür "başak toplayan kadınlar karşıtı" imaj gibi görülebilir, karşı-pastoraldir, dinamiktir, arkasındaki kalabalığı harekete geçiren bir deri bir kemik kadın başkahramanının dikey darbeleri, Millet'nin kompozisyonunun yarattığı "doğal" düzene edilgence boyun eğme mesajını tersine çevirmeye hizmet eder. Denebilir ki Millet'nin temsilinde köylü kadına başvurarak özenle görmezden geldiğini Kollwitz öfkesi, enerjisi ve eylemiyle açıkça savunur.

Kollwitz tarihsel olduğu kadar resimsel esin de almak üzere, bu kudretli kadının başat figürünü, 16. yüzyıl köylü ayaklanmalarının liderlerinden Siyah Anna'yı tarif eden ve hatta onun popüler bir ahşap baskı illüstrasyonunu da içeren Wilhelm Zimmermann'ın klasik eseri

The Great German Peasants War'a (Büyük Alman Köylü Savaşları'na) yüzünü dönmüştür.[25] Hiç kuşkusuz Delacroix'nın klasik devrimci imajı *Barikatlardaki Özgürlük* (*La Liberté guidant le peuple*), gravürünü yaparken Kollwitz'in zihninin bir köşesindeydi. Fakat elbette önemli bir farkla: Delacroix'nın güçlü Özgürlük figürü, insan erdemlerinin neredeyse tüm bu tür diğer dişi cisimleşmelerinde –Adalet, Hakikat, İtidal, Zafer– olduğu gibi somut tarihsel bir kadın olmaktan ziyade bir alegoridir ve Simone de Beauvoir'ın Öteki-olarak-Kadın dediğine bir örnektir. Siyah Anna figürü ise, tersine, tarihsel olarak spesifiktir ve izleyiciye özdeşleşebileceği somut bir mevki sunar. Sanatçı, sahnenin ön kısmına halktan güçlü bir kadını arkadan göründüğü haliyle resmederek, kendisinin yaptığı gibi izleyiciyi olayla özdeşleşmeye davet eder.[26] O dönemde Kollwitz hem feminizme hem de sosyalizme yakındı ve özellikle de August Bebel'in öncü feminist kitabı *Kadın ve Sosyalizm*'in etkisi altındaydı ve kendisini özellikle Siyah Anna ile özdeşleştiriyordu. Biyografisi kaleme alınırken "bu kadını resmederken aslında kendi portresini yaptığını" anlatmıştı. "Saldırı işaretinin ondan gelmesini istemişti."[27] *İsyan*'da (*Lobruch*), belki de ilk kez, kadın bir sanatçı sembolik egemenlik yapısını bilinçli, siyaseten yüklü bir farkındalıkla oyarak toplumsal cinsiyet ideolojisinin varsayımlarına meydan okumaya girişmişti.

Kollwitz'in diğerlerinin eylemlerine ayak uydurmaktan çok, onları yöneten güçlü, enerjik bir kadın figürün temsili için doğrudan bir toplumsal ayaklanma anlatısını seçmiş olması ayrıca önemlidir. Natalie Zemon Davis'in endüstriyel dönem öncesi Avrupa'sında cinsiyet rollerinin tersine dönmesi hakkındaki provokatif çalışmasının başlığını ödünç alırsak, kadının üstte olması teması, akla hayale gelmez düzensizliğin çoğu kez mizahi ama etkili imgesi olmuştur.[28] Genellikle bizim çağımızda, özellikle politik aktivizmin iktidar talep eden ve kendi kendini olumlayan jestleri kadınlarda görüldüğünde illa ki ahlaksızlıkla nitelenir. Daumier daha fazla eşitlik için verilen demokratik devrim savaşının yılında, 1848'de yaptığı "Voilà une femme qui, à l'heure solennelle où nous sommes, s'occupe bêtement de ses enfants..."[1] altbaşlığını taşıyan bir litografisinde, resmin sol tarafındaki iki feministi (dönemin önde

1 "İşte, içinde bulunduğumuz o görkemli anda çocuklarıyla boş yere meşgul olan bir kadın...", çev.: Korkut E. Erdur.

gelen iki aktivistinin kimin kim olduğu tanınabilen karikatürleri olarak) doğallığını yitirmiş kocakarılar, sarkık memeli, sıska, korsesiz yaratıklar şeklinde çizmiş, tatminsiz kaba sabalıklarını resmin sağ tarafındaki tarihin hengâmesine aldırmadan çocuğunu emzirmeye devam eden genç annenin kendisinin farkında olmayan cazibesi ile zıtlık içinde sunmuştur.[29] *Petroleuses* denen[II] Komünün işçi sınıfı kadın aktivistleri Düzen Hükümeti tarafından binaları yerle bir etmek suretiyle toplumun bütünsel dokusunu bire bir söküp atmaya kararlı yıkım iblisleri olarak, korkutucu, insanlık dışı, cadımsı yaratıklar olarak acımasızca karikatürleştirilmişlerdi.[30]

16. yüzyılda Pieter Brueghel, günün tinsel ve politik düzensizliğini simgelemek için Aptal Griet veya Deli Meg denen güçlü, aktif bir kadın figürünü kullanmıştı. Gerçekten de, Kollwitz'in *Köylü Savaşları* (*Peasants' War*) serisindeki Siyah Anna için çalışırken kendi konusuyla az çok aynı zamana denk gelen, dizginlerinden boşalmış kadın gücü tehdidinin en tesirli imajlarından biri sayılan Deli Meg'e dönmüş olması mümkündür. Azgın kadın arkadaşlarından oluşan çetesiyle, hummalı yıkım ve düzensizliğin tam bir sembolü sayılan Deli Meg, düzgün iktidar ilişkilerinin ve Natalie Zemon Davis'in sözlerini ödünç alırsak, düzeni yerli yerinde bir dünyanın doğal hiyerarşisinin altüst olmasının görsel bir özetiydi.[31] 19. yüzyılda olduğu gibi, 16. yüzyılda da, delilik ve kaos için en etkili doğal gösteren zincirlerini koparmış, kendi kaderini tayin eden ve kesinlikle üstte duran kadındı: Olumsuz çağrışımlar açısından yeterince zengin ve doğrudan değerin kendisinin yıkımını akla getiren bu imge, "normal" güç ilişkilerini bu şekilde yıkabilecek tek imgeydi.

Kollwitz, Siyah Anna figürüyle deyim yerindeyse Deli Meg'in sahip olduğu değerlerin hakkını fazlasıyla vermiş, ve bu değerleri, korkutucu fakat olumlu göstergelere dönüştürmüştü.[32] Köylü kadına atfedilen karanlık, yeraltına ait güç ve halka ait dişil enerjilerin zincirlerinden boşanması ile ilişkilendirilen ve tüm zamanların en kötücül kadın figürüne –cadıya– çok da uzak olmayan o art niyetli, bazen doğaüstü olan güçler, burada olumlu bir toplumsal ve psikolojik değer kazanıyor, karanlığın kuvveti tarihsel bilinç bağlamında ışığın müjdecisine dönüşüyordu.

II Girard'ın *La femme émancipée, répandant sa lumière sur le monde (a pétroleuse)* başlıklı 1871 tarihli litografi baskısına gönderme yapılmaktadır. (ed. n.)

10 Mart 1914'te, Kollwitz kendine ait bir 'kadın iktidarı imgesi' yarattıktan yaklaşık 10 yıl sonra, kadınlara oy hakkının militan bir savunucusu olan Mary Richardson, nam-ı diğer Polly Dick, Londra'daki National Gallery'de yer alan Velásquez'in *Aynadaki Venüs* (*Rokeby Venus*) tablosuna balta ile saldırdı. Sembolik önemi, Courbet'nin, Komün sırasında Vendome sütununu sözde yıkışıyla karşılaştırılabilecek kuvvette bir estetik tahribat eylemiydi ve benzer bir kamuoyu öfkesini kendine çekmişti. Mary Richardson, hükümetin modern tarihin en güzel karakteri olan Bayan Pankhurst'u yıkıma uğratmasını protesto etmek üzere mitolojik tarihteki en güzel kadının resmini tahrip etmeye çalıştığını söyledi. Resimden hazzetmiyor olması ise cesur eylemini gerçekleştirmesini kolaylaştırmıştı.[33] Richardson'ın vandalizmi o günlerde kolaylıkla epey bir hiddet çekmişti kendine: Richardson kamu malına zarar vermeye cüret etmişti, paha biçilmez bir başyapıtı tahrip etmişti ve bir sanat galerisinde tehlikeli bir silah kullanmıştı. Velásquez'in resmini hem de bile bile Güzelliğin imgesinin tam ortasından yaran baltanın ağzını hayal etmek bugün bile herhangi bir sanatseveri irkiltmeye yeter.

Uğruna savaşmaya değer olduğunu düşündüğü siyasi bir dava adına cezalandırılmaya açık bir eylemi gerçekleştirmekten çekinmeyerek cesurca hareket ettiği için Mary Richardson'ı hayran olunası bulabiliriz, nihayetinde kadınlara oy hakkının militan bir savunucusu olarak tiksindiği her şeyi temsil ettiğine inandığı bir eseri tahrip etmeye girişmiştir fakat davranışının yanlış tarafları olduğu da ortadadır. Yanlıştır çünkü eylemi saldırgan bir deli kadının hareketi olarak görülmüştür ve kadınlara eşit oy hakkı davasına ya hiç ya da çok az faydası dokunmuştur; ama dahası, bu jesti 'eğer kadın hakları hareketi haklıysa Velásquez'in *Venüs*'ü yanlıştır' varsayımına dayanmaktadır. Bununla birlikte, "Sexuality in The Field of Vision" (Görüş Alanında Cinsellik) başlıklı makalesinde Jacqueline Rose'un da dediği gibi "görsel imaj, estetik açıdan alkışlanan formuyla belirli ve baskıcı bir cinsel tanınma kipini korumaya hizmet ediyorsa bile bunu ancak kısmen yerine getirmektedir."[34] Öyleyse Venüs imajına farklı bir yanıt vermek mümkün olabilir mi?

Aynadaki Venüs'ün eşsiz biçim, doku ve renk özelliklerine vereceğimiz uzmanca tepkilerin üzerinde ve ötesinde, tabii hâlâ bu nitelikler yüzünden, insanın sevgi doluluğuna, bedensel duyarlılığına

ve her iki cinsin de tensel keşiften ve kendini keşiften aldığı hazza dair resmin doğurduğu çeşitli başka önermeler bizi etkileyebilir; ayrıca, eğer gençlik dönemini tamama erdirdiysek ve kendi görünüşümüz zamanla bir noktaya geldiyse, güzelliğin ve hazzın göz açıp kapayıncaya geçip gidişini ve bu tür hoşlukların beyhudeliğini, görsel anlamda veya başka anlamlarda, resimde ayna tutan kadın temasının önerdiği gibi hükümsüzlüğünü (*vanitas*) hatırlayabiliriz. Burada, ayna bize sadece gizemli güzelliği anıştırmakla kalmıyor, fakat aynı zamanda, güzelliğin kaçınılmaz sonunu da üstü kapalı çıtlatıyor. Bu tür okumalar ya görsel temsilde işlenen kadınlarla erkekler arasındaki güç ilişkilerinden tümüyle habersiz olmamız durumunda; ya da, farklarına vardıysak da, görmezden gelmeyi seçmemiz veya söz konusu imgeden hoşlanmamız ya da başka bir şekilde olumlu yanıt vermemizle mümkündür; ya da, eğer yok sayamıyorsak da bu güç ilişkilerinden hiçbir şekilde etkilenmiyormuşuz gibi hissederiz.

Tarihin bu noktasında kadınlar için dişi "nü"yü basit ve sorunlu olmayan bir şekilde adeta "takdir etme"nin mümkün olup olmadığı sorusu, kadınların herhangi bir olumlu görsel temsili mümkün mü ki, sorusuna götürür bizi. Bu soruya Berlin Dada üyesi Hannah Höch'ün *Sevimli Kız* (*Pretty Girl / Das schöne Mädchen*) adlı 1920 tarihli fotokolajı "Ütopya'da, evet, patriarka altında, tüketim toplumunda, hayır" yanıtını veriyordu. Höch'ün fotokolajı bize, Polly Dick'in yıkıcı kesme ediminden farklı olarak sanatta var olan ve hem yıkıcı hem de yapıcı olabilen başka bir kesme pratiğini anımsatıyor. Kuşkusuz Höch'ün kesikleri Velásquez'in resmettiği nü'nün doğranmasına bir alternatif sunarken, aşkın bir sanat objesi olarak kadın imgesini ve benzer şekilde depolitize bir dizi başka sanat objesi üreten erkek bakışını reddetmenin bir başka yolunu da ortaya koyuyor. Sanatın –veya karşı-sanatın– bu yapısökümcü pratiği, kadının cinsel obje olarak tüm temsillerinin, doğal olmaktan veya basitçe "verili" olmaktan hayli uzak biçimde, birer inşa olduklarını açığa çıkarıyor. Eğer geleneksel temsil izleyiciyi "çatlaksız hayalî bir anlatı mekânı"nda[35] tutmakta ısrarcıysa öyleyse fotokolajın 1920'lerde Berlin Dada için karakteristik bir biçimde sözcüklerin ve buluntu imajların özgürce ve agresif bir tutumla bir araya getirilmesine dayanan fiili pratiğinin, savunduğu bozguncu siyaseti,

orijinal yapısökümcü itkinin kasti kabalıkta, süreksizlikte, yapıtın yapısının mantıksal tutarlılıktan yoksunluğunda iddialı bir şekilde açığa çıkmayı sürdürdüğü bir kesip yeniden kurgulama ediminde görünür kılması pek de rastlantı sayılmaz. Hannah Höch'ün *Sevimli Kız*'ı gibi buluntu nesneden üretilmiş bir fotokolaj, kadın nesnesi ile karşı karşıya gelen usta erkek sanatçının "özgünlüğünü" veya "yaratıcılığını" yadsır. Bakışın nesnesi olduğunda güzel kadının güzelliğini yadsır ve aynı zamanda tamamlanmış yapıtın ilhamdan ziyade –kesip yapıştırmaya dayanan– bir üretim sürecinin sonucu olarak ortaya çıktığı konusunda ısrarcıdır. *Sevimli Kız,* kısmen güzelliğe dair kitlesel üretimin belirlediği standartlara ve kadınları üzerinde bile durmadan sürekli kendilerine odaklanır halde tutmak üzere medyanın uyardığı narsisizme, vahşice ve komik bir saldırıdır. Aynı zamanda bu kolaj, keyfi olarak inşa edilmiş tüm güzellik temsillerinin niteliğine bir kinayedir: Başlıktaki "sevimli kız" ifadesinin kendisi açıkça başka ürünlerden toplanıp bir araya getirilmiş bir üründür –*belle créature*'ün *belle peinture*'ünün (güzel canlının güzel resmi) tam zıddı. Önceleri Berlin Dada içerisinde daha yan bir figür olarak görülen Hannah Höch, toplumsal cinsiyet açısından temsil sorunlarıyla uğraşan günümüz kadın imaj üreticilerinin yapıtları ışığında artık zamanla daha merkezi bir konuma yerleşiyor. Barbara Kruger, Cindy Sherman, Mary Kelly ve pek çok diğerleri temsilin dokusuna kadın öznelerin basitçe "yansıtıldığı" her durumu reddederek müdahale ediyorlar; yüzlerini kolaja, fotomontaja, kendine referanslı fotoğrafa dönüyor, bizzat toplumsal cinsiyetin doğal bir fenomenden çok sosyal bir inşa olarak üretimine –ve bilinçdışına işlenişine– dikkat çekmenin bir yolu olarak metinler, imajlar ve objeler kombinasyonu kullanıyorlar.

Peki ya izleyici veya sanat tüketicisi olarak kadınlar? Görsel sanatlarda arzulayan erkek bakışının nesnesi olarak kadının kabulü o denli evrenseldir ki bir kadının bu olguyu sorgulaması veya buna dikkat çekmesi küçümsenmeye davetiye çıkarmak anlamı taşır, yüksek kültürün incelikli stratejilerini kavrayamadığının ve sanatı "fazla düz" anladığının dolayısıyla da estetik söylemlere yanıt verme yetkinliğinde olmadığının kanıtı gibi görülür. Bu elbette sıklıkla bilinçsizce de olsa patriarkal tutumların ve erkek iktidarının –kültürel ve akademik anlamda– hükmettiği bir dünyada

mümkündür. Ütopyada, yani –iktidar yapısının hem kadınların hem erkeklerin çıplak olarak veya kıyafetleriyle çeşitli pozlarda ve pozisyonlarda tahakküm veya itaat içerimlerden muaf bir şekilde temsil edilebilecekleri şekilde çatıldığı– bütüncül ve deyim yerindeyse bilinçsiz eşitliğin dünyasında, dişi nü bir sorun teşkil etmeyecektir. Çok gönderme yapılan makalesi "Visual Pleasure and Narrative Cinema"da (Görsel Haz ve Anlatımcı Sinema) Laura Mulvey'in işaret ettiği gibi kadın izleyicinin önünde iki seçenek uzanır: Ya erkeğin yerine kendini koymak ya da erkeklerin yarattığı baştan çıkarıcı edilgenlik pozisyonunu ve sorgulanabilir mazoşizm hazzını –en uç derecede iktidar yoksunluğunu– kabul etmek.[36] Bu konumlandırma elbette kadınların sanat dünyasının iktidar yapısı içindeki –ayrıcalıklı azınlık hariç– fiili statüleriyle benzeşir. Teoriler dünyasından dünyevi deneyime geçecek olursak: Günümüz gerçekçiliği üzerine bir üniversite dersine konuk olarak katılmıştım ve realist imgelemde parçanın bütünün yerini tutabilmesinin bir illüstrasyonu olarak farz edildiğinden herhalde, veya belki de gerçekçilikteki dekoratif saik olarak dersin hocası ekranda desenli bikini giyen bir kadının kalçası imajını gösteriverdi. İmajın ve ele alınış biçiminin bariz cinsel –ve seksist– imaları hakkında yorum yaptım. Ev sahibim "bu açıdan düşünmediğini" söyledi ve "doğrusu böyle bir konunun farkında olmadığını" da ekledi. O sınıfta bulunan herhangi bir kadının "bunu düşünmemesi" ya da sınıftaki herhangi bir erkeğin kaba saba alçaltıcı imalarını fark etmemesi ise olanaksızdı. Bir üniversite sanat dersinde, böyle konular hakkında konuşmanız beklenmez; kadınlar da, erkekler gibi, kaba bir şekilde fetişleştirilmiş motifleri, cinsel –ve sanatsal– meseleler hakkında tazeleyici bir özgürleşmişlik işareti sayarlar muhtemelen. Dersin hocası, temanın tümüyle dekoratif, kendi deyişiyle neredeyse soyut imaları konusunda ısrarcı oldu. Fakat böylesi bir soyutlama Daumier'nin *La Poire* serisinde Louis-Philippe'in tanınabilir başını natürmort objesine dönüştürdüğünde keşfettiği gibi asla nötr bir strateji değildi. Görsel temsile dişinin cinsel yerleştirilişi sanat yapıtının nötr görünen veya estetik dokusu aracılığıyla kadınlara zorla kabul ettirilir. Bununla birlikte bu duruma itiraz eden kadın azdır ve haksız da sayılmazlar, çünkü, bütüne bakarsak, kendileri de zaten sanat dünyasının operasyonel yapısı içinde benzer kud-

retsiz veya marjinalize edilmiş konumlardalardır: Müze direktörleri olmaktan çok, sabırlı arşiv görevlileri; bordrolu profesörlerden ve bölüm başkanlarından çok lisans öğrencisi veya genç öğretim görevlisi; büyük sergilerde gösterilen sanatın aktif yaratıcılarından çok pasif tüketicileridirler. New York'ta Metropolitan Müzesi'nde 1984'te[37] gerçekleşen Balthus sergisinde bir kadın izleyicinin yaşadığı ikilem çarpıcı bir olay olarak hatırlanabilir. Gördüklerinin hakikaten önemli bir sanatın örnekleri olduğuna ikna etmek için kadının üzerine yaylım ateşi gibi laf kalabalığı yağmıştı, resimlerin konusundaki sapkınlığa gereğinden fazla dikkat göstermenin bu başyapıtlardan hak ettikleri estetik mesafeyi "esirgemek" anlamı taşıyacağı ve bu genç kız temsillerinin rahatsız edici olduğundan hareketle sergiyi protesto etmenin sanatçının kavrayışındaki ihtişamın majör bir öğesine yanıt vermekten ibaret kalacağı kendisine söylendi. Cinsel olarak sapkın ve provokatif durumlardaki genç kadınların temsilinden rahatsız olmanın olumsuz eleştiri getirilebilir olmasa da sorgulanabilir bir konu olduğuna inanmak, erotiğin kendisini reddetmekle eş tutuluyordu. Fakat elbette, kadınların şunu sormaya yerden göğe kadar hakları vardır: "Tam olarak kime göre, bu bir erotik bir söylem sayılıyor ki? Neden neyin erotik olduğuna dair erkekleri merkez alan bir söyleme tabi olmak zorundayım?" Ve Balthus'un tuvallerini daha genel, radikal sınır aşma imgeleri olarak görenlere de, Balthus'un kullandığı dil anlamında pek de sınır aşıcı sayılamayacağını, aslında, tıka basa bir görselliğin geçmişte kalmış ama son moda diline tutunmasıyla ve eklediği *ürpertme* haricinde sanatın araçlarını sorgulamayı reddetmesiyle hayli muhafazakâr durduğunu söyleyebilirler. Dada'nın ve kimi boyutlarıyla Sürrealizm'in de merkezinde yer alan patriarkal yetkenin cüretkâr sorgulanması ve yapısökümü açısından bakınca Balthus'un resimleri patriarkal düzenin sorun etmeyen doğalcı bir ikamesi yerini tutar: Balthus'un yapıtı, açıkçası, düzene dönüşün (*retour à l'ordre*) mükemmel örneğidir.

Kadınların toplumsal düzen âleminde –kendi kaderini tayin etme iktidarına sahip olmamasında– yapabileceklerinin sınırlanmasıyla resimsel temsil âleminde olumsuz bir eleştiriyi dile getirebilme iktidarından yoksun olması aslında birbirine benzer. Her iki durumda da patriarkal yetkeyi reddedişi dar görüşlülük veya

naiflik suçlamalarıyla zayıflatılır. Sofistikasyon, özgürleşme ve aidiyet, erkeklerin taleplerine rıza göstermeyle eşitlenir; kadınların baskı, zulüm ve olumsuzluk algıladığı durumlar yetki sahiplerinden gelen şüphelerle, memnun etme ihtiyacıyla, ve –elbette erkeklerin belirlediği terimlerle– estetik olarak dirayetli, bilgili, sofistike olma ihtiyacıyla küçümsenir. Ve uyumlu olma ihtiyacı, patriarkal düzenle ve söylemleriyle içten bütünleşme ihtiyacı zorlayıcıdır, bilinçdışının en derin katmanlarına işlenmiştir ve toplumumuzda –ve neredeyse bildiğimiz tüm diğer toplumlarda– kadın-olarak-benliğin tam da tanımını verir. Bunu son 15 yılda kadın hareketi ve özellikle de feminist eleştiri ve sanat üretimi sayesinde kadın iktidarı, konumu ve siyasi bilinci âleminde görülen bariz değişim işaretlerine rağmen –aslında, onlar yüzünden– söylüyorum. Bu değişiklik ancak döngüyü kırarak, Lisa Tickner'ın dediği gibi "özneyi ideolojiye tabi kılan ve ideoloji sınırlarında tutan"[38] uyumlandırıcı tutarlılık süreçlerini ayırarak, görünmez güç akıntılarına direnerek ve görsel imgelemin söylemlerinin –başka bir deyişle, bir temsil siyaseti ve kurumsal yapıları aracılığıyla kurulan– gizemini çözmeye çalışarak gerçekleşebilir.

Notlar

1 Genelde *Geçmiş ve Bugün* (*Past and Present*) diye anılan üç resim hakkında en taze bilgiler için bkz. Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Represantations of Women in Victorian Britain* (Basil Blackwell, Londra, 1988), s. 71-86.

2 Michel Foucault, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction* (Pantheon, New York, 1978), s. 86. [Türkçesi: *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 67-68.]

3 Robert Rosenblum David'in temasının sanatçının kendi niyetini gösteriyor olabileceğine de işaret etmiştir. Bkz. *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967), s. 68 ve dipnot 68, s. 68-69.

4 Caraffe'ın 1791 tarihli *Oath of the Horatii*'sinin bir reprodüksiyonu için (Arkangelski Kalesi), bkz. *French Painting, 1774-1830: The Age of Revolution* sergi kataloğu, Grand Palais, Paris, 1974-75; Detroit Institute of Arts, 1975; Metropolitan Müzesi, New York, 1975, Sayı 18, s. 125.

5 Değiştirme hakkında bilgi için bkz. M.H. Noel-Patton, *Tales of a Granddaughter* (Elgin, Moray, Moravian Press, İskoçya, 1970), s. 22.

6 *In Memoriam*'ın bir eleştirisi için bkz. *Art Journal*, yeni seri, IV (1858): 169. Resim o yılın Royal Academy kataloğunda no 471'de yer alıyordu.

7 Hint ayaklanması sırasındaki davranışları da dahil olmak üzere on dokuzuncu yüzyılda Hindistan'ın Britanyalı kadınlarının gündelik hayatlarının tam bir anlatımı için bkz. Pat Barr, *The Mensahibs: The Women of Victorian India* (Londra: Secker and Warburg, 1976).

8 Goya'nın baskısının İspanyolca ismi *Y son fieras*.

9 Fotoğrafın alındığı yer: Midge Mackenzie, haz., *Shoulder to Shoulder: A Documentary* (Knopf, New York, ABD'de ilk baskı, 1975), s. 255. Kadınlara oy hakkı savunucuları arasında tanınmış bir isim olan Bayan Barrud jujitsu yaparken gösteriliyor.

10 Talcot Parsons, *Politics and Social Structure* (Free Press, New York, 1969), s. 365-366. Parsons'un gözlemine göre: "Meşrulaştırma veya yasalaştırma olmaksızın cebri önlemler, zor kullanma tehdidi, tam olarak güç kullanma olarak dahi anılamaz, fakat gücün, sembolik

niteliğini kaybettiği, yükümlülüklerden çok güvence dileklerinin içkin araçsallığıyla birleştiği sınırlayıcı bir durumu örnekler." "On The Concept of Political Power" (Siyasi Güç Kavramı Üzerine) *Sociological Theory and Modern Society* (Free Press, New York, 1967), s. 331. İlk baskısı 1963'te yapılan kitapta yer alan Parsons'un bölümünün tamamı kadınlar ve güç ile ilişkili bir tartışmayla bağlantılıdır, söz konusu kitapta yer alan bir önceki makale için de aynı şey söylenebilir "Reflections on the Place of Force in Social Process" (s. 264-296.). Bkz. örneğin Parsons'un zor kullanma ile iktidar arasında yaptığı ayrım için: "Caydırıcılık bağlamında kuvveti, son çare olarak başvurulacak bir araç olarak kavrarız çünkü hesaplaşma zamanı geldiğinde bütün alternatiflerden daha etkili olacaktır. Öte yandan gücü ise, eylemleri kontrol etmek için –diğerlerinin yanı sıra– kullanılan yaygın bir araç sayarız, etkililiği pek çok faktöre bağlıdır ve belirli bağlamlarda stratejik bir faktör olsa da kuvvetin kontrolü bunlardan sadece biridir." (s. 272-273)

11 Parsons'un pozisyonunun bu özeti Arthur Kroker ve David Cook'un şu metninde bulunabilir: "Parsons's Foucault" (Parsons'un Foucault'su), *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics* (St. Martin's Press, New York, 1986), s. 228.

12 *Art Journal*, yeni seri, IV (1858), 169.

13 "In Dreams Begin Responsibilities" (Sorumluluklar Rüyalarda Başlar) Amerikalı şair Delmore Schwartz'ın bir kitabının başlığının hikâyesidir. Schwartz başlığın, William Butler Yeats'in kendi toplu şiirler cildi *Responsibilities*'in (*Sorumluluklar*, 1914) girişine koyduğu "Sorumluluklar Rüyalarda Başlar" epigrafından geldiğini belirtir ve "eski bir oyuna" gönderme yapar. Richard McDougall, *Delmore Schwartz* (Twayne, New York, 1974), s. 46-47.

14 Delacroix'nın resminin neredeyse tümüyle olumsuz yorumlanışına bir örnek için bkz. Jack Spector, *Delacroix: The Death of Sardanapalus (Art in Context)* (New York: Viking, 1974), s. 80-83.

15 Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ı (*Orientalism*, [Pantheon Books, New York, 1978]) Yakındoğu'nun temsili konusundaki temel metindir. Ayrıca Gérôme hakkındaki analiziminin büyük ölçüde dayandığı şu makaleme bkz. "The Imaginary Orient", *Art in America* 71 (Mayıs 1983): 118-131.

16 *Operada Maskeli Balo* ile bağlantılı meselelerin daha detaylı bir incelenişi için şu makaleme bkz. "A Throughly Modern Masked Ball", *Art in America* 71 (Kasım 1983): 188-201.

17 Julius Meier-Graefe, *Édouard Manet* (Münih, 1912), s. 216. *Operada*

Maskeli Balo "boş zaman" veya "eğlence" sahneleri olduğu söylenen empresyonist temsillerin çoğu gibi çalışma hayatından bir sahne gibi de yorumlanabileceği akılda tutulmalıdır: Bu sonuçta eğlence veya kent hizmet endüstrilerinde çalışan kadınların bir temsilidir. Burjuva erkeklerin boş zamanı, ki hâlâ da öyledir, kadınların çalışması sayesinde gerçek olabiliyor ve sürdürülebiliyor, üstelik çoğu kez bu çalışmalar kadınların kendi bedenlerini pazarlamalarına dayanır. *Operada Maskeli Balo*, bir Degas bale sahnesi gibi veya Manet'nin kafe garsonlarını veya fahişeleri temsili gibi ve tıpkı Millet'nin kadın çiftçilere veya ev içi emeğine dair imgelemi gibi kadın emeğinin bir temsilidir. 19. yüzyılda fahişeliğin "iş" olarak sayılmasıyla ilgili nosyonlar etrafındaki kimi belirsizlikler için bkz. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York: Knopf, 1985), s. 101-108. Hollis Clayson, "Avant-Garde and Pompier Images of 19th Century French Prostitiution: The Matter of Modernism, Modernity and Social Ideology", Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut ve David Solkin, haz., *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers* içinde, Nova Scotia, Nova Scotia College of Art and Design, 1983, s. 43-64 ve Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, pek çok kısımda. Çeşitli nedenlerle, kadınların ev içindeki ve "eğlence" sektöründeki veya "fahişelik"teki çalışmaları 19. yüzyılda marksist üretim analizinin dışında kalmıştır. Bkz. Linda Nicholson, "Feminism and Marx: Integrating Kinship with the Economic", *Feminism as Critique: On the Politics of Gender*, haz. S. Benhabib ve D. Cornell (Minneapolis, 1987), s. 16-30.

18 Mallarme'nin *Balo* (*Ball*) tablosu hakkındaki görüşleri için bkz. "Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet", *Oeuvres completes*, haz. H. Mondor ve G. Jean-Aubry (Paris, 1945), s. 695. Makale ilk olarak 1874'te *La renaissance artistique et litteraire*'de yayımlanmıştı. Manet'nin forma dair getirdiği yenilikler hakkında Mallarme'nin yorumları için bkz. "The Impressionists and Édouard Manet", ilk olarak Londra'daki *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio* dergisinde ve sonra yakın zamanda *The New Painting: Impressionism, 1874-1866* sergisinin kataloğunda yeniden yayımlandı, Fine Art Museums of San Francisco and the National Gallery of Art, Washington, DC, 1986.

19 Yükselen İsa'nın Ortaçağ imgeleminde görülen parçalı bacakları Meyer Shapiro tarafından şurada tartışılıyor: "The Image of Disappearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000", *Gazette des Beaux-Arts*, Mart 1943, s. 135-152.

20 Stuart MacDonald, *The History and Philosophy of Art Education* (University of London Press, Londra, 1970), başlıktan şekil 9'a kadar, krş. s. 96. Emily Mary Osborn hakkında en taze bilgiler için bkz. Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth-Century France and England* (New York ve Londra: Garland, 1984), Cilt 1, s. 167, s. 309-311.

21 Resmin *İsimsiz ve Arkadaşsız*'ın Royal Academy Sergisi'nde No. 299 olarak sergilendiği yılda, 1857'de, *Art Journal*'da yer alan yorumu şöyledir: "Fakir bir kızcağız yaptığı bir resmi satılması için bir sanat tacirine sunuyor, ancak yüz ifadesine bakılacak olursa, tacir yapıtı küçümsemeye meyyal. Yağışlı, kasvetli bir gün, kız resmini elinden çıkarmak epey bir yol yürümüş ve şimdi de titreyerek başkalarının emekleri sayesinde zengin olmuş bir adamın iki dudağının arasından çıkacak kararı bekliyor." *The Art Journal*, yeni seri, III (1857): 170.

22 Başak toplama meselesinin tam bir tarihsel incelenmesi için bkz. Paul de Grully, "Le Droit de glanage: Patrimonie des pauvres", Hukuk fakültesi, doktora, University of Montpellier, 1912.

23 Millet'nin *Buğday Başağı Toplayanlar (Des glaneuses)* tablosunda cisimleşen toplumsal çelişkilerin en keskin incelenişi için bkz. Jean-Claude Chamboredon, "Peintures des rapports sociaux et invention de l'eternel paysan: Les deux manieres de Jean-François Millet", *Actes de la recherche et sciences sociales*, Sayı 17-18 (Kasım 1977): 6-28.

24 Bu gözlemi Robert Herbert'e borçluyum.

25 Bkz. sergi kataloğu *Käthe Kollwitz*, Frankfurter Kunstverein, 2. baskı., Frankfurt, 1973, Şekil 17.

26 Françoise Forster-Hahn, *Käthe Kollwitz, 1867-1945: Prints, Drawings, Sculpture*, sergi kataloğu, Riverside, California, University Art Galleries, 1978, s. 6.

27 Otto Nagel, *Käthe Kollwitz*, İng. çev. S. Humphries (New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1971), s. 35.

28 Natalie Zemon Davis, "Woman on Top" (Kadın Üstte), *Society and Culture in Early Modern France*, (Stanford University Press, Stanford, California, 1975), s. 124-151 ve özellikle s. 129.

29 "V'la une femme..." "les divorceuses" adlı bir serinin parçasıdır ve 12 Ağustos 1848'de *Le Charivari*'de yer almıştır. Soldaki feminist "club de femmes"i ve *La voix des femmes* dergisini kurmuş olan Eugenie Niboyet'i temsil eder, ki arkasında başlığı kısmen gözükecek şekilde derginin bir kopyasını tutmaktadır. Sağdaki figür ise muhtemelen Daumier'nin *Le Charivari*'de Nisan-Haziran 1849 döneminde yayımlanan anti feminist serisi "Les femmes socialistes"in iğneleyici

hicvinin sıklıkla hedefinde yer alan feminist bir aktivist olan Jeanne Deroin'a gönderme yapmaktadır. Bkz. Jan Rie Kist, *Honoré Daumier, 1808-1879*, sergi kataloğu, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1979, Sayı 58, s. 59, ve François Parturier, *Intellectuelles (Bas Bleus et Femmes Socialistes)* (Paris: Editions Vilo-Paris, 1974), çeşitli kısımlarda. Daumier'nin antifeminist karikatürlerinin bir incelemesi için bkz. Caecillia Rentmeister, "Daumier und das hassliche Geschlecht", *Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft* sergisi kataloğunda (Berlin: Schloss Charlottenburg, 1974), s. 57-79.

30 Komündeki kadınlara dair karikatürlerin bir tartışması için bkz. James A. Leith, *Images of the Commune* (Montreal ve Londra: 1978), s. 135-138, ve Adrian Rifkin, "No Particular Thing to Mean", *Block* (1983): 36-45.

31 Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern Europe*, s. 129.

32 Siyah Anna'nın korkutucu boyutu, özellikle yüz ifadesi bir tür saplantılı kötü niyeti yansıtan, bedeni silahına sıkı sıkıya yapışık figürün izleyiciye doğru arka plandaki karanlık gölgeden çıkıp uzandığı, yumuşak zeminli bir gravür olan *Tırpanı Bilemek* (*Whetting the Scythe*) adlı baskı serisinde görülür.

33 Midge Mackenzie, haz., *Shoulder to Shoulder*, s. 258-261. Ayrıca bkz. Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14* (University of Chicago, Chicago, 1988), s. 134.

34 Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision", *Sexuality in the Field of Vision* (Verso, Londra, 1986), s. 232.

35 Peter Wollen, "Counter-Cinema and Sexual Differance", *Differance: On Representation and Sexuality*, sergi kataloğu, New York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

36 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, sayı 3 (Güz 1975): 6-18. Mulvey'in kendisinin de daha sonra işaret ettiği gibi bu belki de söz konusu ihtimallerin çok basitleştirilmiş bir kavranışıdır. Gene de, görsel sanatların kadın izleyicisinin konumu hakkında düşünmeye başlamak için iyi işleyen bir kavramlaştırma sunuyor gibidir.

37 Bkz. sergi kataloğu, *Balthus*, Sabine Rewald, New York, Metropolitan Museum of Art and Harry N. Abrams, 1984.

38 Lisa Tickner, "Sexuality and Representation: Five British Artists", *Difference: On Representation and Sexuality*, s. 20.

2.
Morisot'nun *Sütanne*'si: İzlenimci Resimde Çalışmanın ve Boş Zamanın İnşası

Tant de clairs tableaux irisés, ici, exacts, primesautiers...[1]
Stéphane Mallarmé[1]

Berthe Morisot'nun 1879 tarihli *Sütanne ve Julie* (*Nourrice et bébé*) adlı tablosu sıradışı bir resimdir.[2] Sadece sanat yapıtı olarak düşünüldüğünde, cesur denemelerin nispeten sıradan olduğu bir bağlamda dahi olağanüstüdür. Çok daha farklı koşullarda söylenmiş olsa da Karl Marx'ın akıllarda kalan meşhur deyişi "katı olan her şey buharlaşıyor" pekâlâ Morisot'nun resmini özetlemek amacıyla kurulmuş da olabilirdi.[3] Resimsel yapı kurmaya dair geleneklerden geriye hiçbir şey bırakmamış: Ne arka plana karşı figür kalmış, ne atmosfere karşı katı form, ne eskizle denemeye karşı ayrıntılı betimleme, ne de kompozisyonun veya anlatının her zamanki karmaşıklıkları. Üç kısımdan oluşan sadeliğiyle, neredeyse tedirgin edici bir kompozisyon oluşturmak adına hepsi terk edilmiş: Son derece açık, okunabilirliğe meydan okuyan göz kamaştırıcı bir sakınmasızlıkla resmedilmiş ve hayli cüretkâr, sanki daha akım doğmadan bir Fovist gibi geleneksel modelleme stratejilerini reddeden gelişkin bir renk kullanımı mevcut.[4]

Morisot'nun *Sütanne*'si konusu bakımından da aynı derecede yenilikçi. Çünkü bu Meryem Ana ve Çocuğu'ndan oluşan eski motifin tıpkı Renoir'nın *Aline Emziriyor*'undaki (*Aline Nursing*) gibi ya da İzlenimci grubun bir başka kadın üyesi olan Mary Cassatt'ın anne ve çocuk resimlerindeki gibi güncellenmiş ve sekülerleştirilmiş bir versiyonu değil bu. Şaşırtıcı biçimde sadece, bir çalışma ânının

1 *"Ne çok parlak tablo var, burada, yanardöner, düzgün, hercai..."* Stéphane Mallarmé, (çev: Korkut E. Erdur)

resmi bu. Bebeğin gerçek annesi olmayan resimdeki "anne", ikinci ana (*secondé mere*) da denen bir sütanne olarak bebeği "doğal" bir emzirme içgüdüsüyle değil gelişmekte olan bir endüstrinin üyesi olarak ücret karşılığında emzirmektedir.[5] Ve bu sütanneyi resmeden, bakışıyla onu tanımlayan, fırça darbeleriyle onu biçimlendiren sanatçı, bu tip durumlarda genelde olduğu gibi, bir erkek değil, fakat bir kadın, üstelik çocuğu sütanne tarafından emzirilmekte olan kadının ta kendisi. Kuşkusuz, bu resim, sanat tarihindeki en alışılmadık, belki de eşi benzeri olmayan bir durumu barındırıyor: Bir kadının kendi bebeğini emziren başka bir kadını resmetmesini. Veya başka türlü söyleyecek olursak, görülmeyen ancak bilgisi mevcut olanı görülenler arasına getiriyor. İki çalışan kadın "çocuklarının" bedeni ve sınıflarının çizdiği sınırların üzerinden burada, birbirleriyle yüzleşiyorlar. Her ikisi de anne ve annelik yapmakta ve dolayısıyla her ikisinin de, sözcüğün düz anlamıyla üretim sayılabilecek aynı zamanda zevk de veren faaliyette bulunmuş oldukları varsayılabilir. Resim bir amatör tarafından yapılmış olsa sadece kullanım değeri sayılabilecek şey, yani kişinin kendi çocuğunu emzirmek için ürettiği süt, şimdi bir değişim değerine sahip. Her iki durumda da pazar için, kâr amacıyla bir ürün –hem süt, hem resim– üretiliyor veya yaratılıyor.

Bunu bilerek resme bir kez daha baktığımızda açıklığın, dağılmanın, emziren ve emzirilen figürlerinin neredeyse karikatür seviyesinde gelişkin bir sezdirmeye indirgenmesinin, silinmeye dair, gerilime dair, acılı ve rahatsız edici bir gerçekliği bilinçli veya bilinçsiz kapatmaya, fakat aynı zamanda da cesaret ve hazza dair –veya belki bu koşullar altında özdeş, birbirinden ayrılamaz– işaretler olabileceklerini fark edebiliriz. Geleneksel anne bedeni temasının temsilinin, Morisot'nun 19. yüzyıl söylemlerinde birbirini dışlar şekilde tanımlanan iki rolün, adanmış bir anne olmakla profesyonel bir sanatçı olmanın arasında kalan çatışan kimliğini dokunaklı biçimde işlediği söylenebilir. Ancak *Sütanne*'nin ilk başta gözüktüğünden çok daha karmaşık olduğu ortaya çıkar. Resmin ufuk açıcı belirsizlikleri çalışma ve boş zamana dair günümüzün söylencelerindeki çelişkilerle bağlantılı olduğu kadar, toplumsal cinsiyete dair ideolojilerin bu iki ayrıştırılmış nosyonun Morisot'nun kişisel duyguları ve tutumlarıyla kesiştiği noktalarla da bağlantılı olabilir.

Sütanne'yi bir çalışma sahnesi olarak yorumlamak kaçınılmaz olarak beni 19. yüzyıl resminde işin, özellikle de kadın işçi temasının temsiline götürüyor. Ayrıca İzlenimci resimde bir motif olarak işin statüsü –Morisot'yu faal bir üyeleri sayan sanatçılar grubu için uygun bir tema olarak varlığı veya yokluğu– konusunu açıyor. Ve bütün bunlara ek olarak sütannelik mesleğini Morisot'nun tuvalinin konusuyla bağlantısı çerçevesinde ayrıca incelemek isterim.

Morisot'nun resmini yaptığı günlerde, 19. yüzyıl sonlarının yüksek sanatında çalışma hayatı nasıl konumlanıyordu? Robert Herbert'ın not ettiği gibi[6], bu dönemin sanatında iş genellikle tarım işçileriyle, sıklıkla da çiftlikte üretici emekle meşgul olan köylü erkekle temsil ediliyordu. Bu ikonografi belirli bir istatistiğe göre hakikati yansıtıyordu, çünkü o dönemde Fransa'da çalışan nüfusun çoğunluğu aslında çiftliklerde çalışmaktaydı. Her ne kadar erkek tarım işçisi temsilleri galebe çalsa da bu 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız resminde kadın tarım işçilerinin görülmediği anlamına gelmiyordu. Millet, köylü kadınları sıklıkla iplik eğirirken veya yayık başında ev içi çalışmanın bir parçası olarak temsil etmişti ve Jules Breton da tarlalarda çalışan idealize köylü kadın sahnelerinde uzmanlaşmıştı. Bununla birlikte köylü kadın emeğinin mükemmel tasvirinde, Millet'in *Buğday Başağı Toplayanlar*'ında (*Des glaneuses*), kadınların üretime dönük bir emek –yani kâr, yani pazar– için değil de düpedüz hayatta kalmak –yani kendilerini ve çocuklarını doyurabilmek, hasat toplamanın üretici emeği bittikten sonra ne artakaldıysa yerden almak– için çalışırken betimlenmiş olmaları önemlidir.[7] Böylece başak toplayan kadınlar (*glaneuses*) üretici emeğin veya toplumsallığın âlemi tarafından değil de doğa âlemi tarafından –adeta kendilerini ve çocuklarını beslemek için yiyecek aranan hayvanlar gibi– asimile edilirler. Köylü kadının bu doğal ve merhametli konuma asimilasyonu çocuklarını içgüdüleriyle besleyen bir inekle bir kadın arasında görsel analoji kuran Giovanni Segantini'nin *İki Anne* (*Le due madri*) resmi gibi örneklerde ürpertici açıklıkla verilir.

Morisot'nun da kesinlikle parçası olduğu bir akım olan İzlenimciliğin temsil sistemlerinde iş muğlak bir rol oynuyor veya İzlenimcilikte iş temasının varlığının kabul edilmesi düne kadar "kentte boş

zaman temasını ele alışını"[8] vurgulayan söylemlerce bastırılmıştı da diyebiliriz. En çok da Meyer Shapiro, 1930'larda kaleme aldığı iki önemli makalede, İzlenimciliğin temel nosyonunu zihni açık, bedeni diri orta sınıf tüketicinin bakış açısından orta sınıfların boş zamanları kullanması, sosyalleşme ve aylaklık olarak çizmişti.[9] Önceki kuşağın sanatçılarından Courbet ve Millet tarafından başlatılmış ve Breton ile Bastien-Lepage tarafından daha duygusal bir forma çekilip popülerleştirilmiş kırsal emek temsili geleneğinin, aslında pek çok İzlenimci yapıtta sürdürüldüğü söylenerek bu iddiaya karşı gelinebilir. Pissarro, özellikle, 1880'ler boyunca, İzlenimci ve Neo-İzlenimci repertuarda yer alan pazarcı kadın ve özellikle de çalışan veya dinlenen köylü kadın figürünü kullanarak, köylü motifini geliştirmeyi sürdürdü. Berthe Morisot da kırsal emek temasına defalarca geri dönecekti: Önce daha büyük dekoratif bir kompozisyon için hazırlık çizimi olan *Tırpancı*'da (*Faneuses à Bougival / Haymaker*), sonra 1875 tarihli küçük bir resim olan *Buğday Tarlasında*'da (*Dans les blés*) ve daha sonra da (bu kez daha muğlak olarak çünkü resmettiği kırsal kesim "çalışanları" köylü olmak bir yana, kiraz toplayan kızı Julie ile kuzeni Jeanne idi) 1891-92 tarihli *KirazAğacı*'nda (*Le Cerisier*).[10] Kuşkusuz, kent veya banliyö emeğini betimleyen ciddi bir İzlenimci yapıtı oluşturan öğelerin toplamı olduğuna da işaret edilebilir. Degas da ütücülerle koca bir seri yapmıştı;[11] Caillebotte sistreciler ve badanacıları betimlemişti; Morisot bizzat çamaşırcı temasına iki kere daha dönmüştü: Birinde ticari çamaşırcıları kentin çevre muhitlerinden birinde işlerini yaparken gösteren, temanın emek doluluğunu maskeler görünen gelişkin bir hafiflikle resmedilmiş lirik bir tuval olan 1875 tarihli *Çamaşırcı Kadınlar Yıkanmışları Asıyor* (*Percher de Blanchisseuses*) ile ve bir diğerinde de çarşafların dikdörtgenliğinin imalı bir şekilde tuvalin biçimini ve dokusunu anımsattığı, çamaşırcının sanki ressamın da kadın sanatçının çalışmasını temsil ettiği bir yakın/plan görünüm olan 1881 tarihli *Çamaşır Asan Kadın* (*Paysanne étendant du linge*) ile. Öyleyse, açıkça, İzlenimcilerin çalışma hayatını kesinkes resmetmedikleri iddiası doğru değildir.

Bununla birlikte, daha genel konuşacak olursak, İzlenimciliği temelde boş zamanın temsiliyle oluşmuş bir hareket olarak yorumlamak emeğin belirli bir şekilde nitelenmesiyle ilgili olduğu kadar İzlenimci hareketin ikonografisiyle de ilgilidir. Fransız Üçüncü

Cumhuriyeti'nin ideolojik inşalarında, daha önce de işaret ettiğim gibi, çalışma kırsal emek nosyonuyla, köylülerin tarlalarda gerçekleştirdikleri, doğanın emrettiği gelenekselleşmiş, fiziki güç gerektiren ödevleriyle özetleniyordu. Degas'nın betimlediği saatlerce süren provalarıyla, gerilmeleriyle, sonsuz tekrarları ve döktürdüğü terle, aynı derecede fiziki çaba gerektiren bale dansı, başka, farklı bir şey olarak, bir tür sanat veya eğlence olarak inşa edilmişti. Elbette bu inşa eğlencenin kendini sunma biçimiyle de ilgiliydi; dans işinde çoğu kez bütün mesele, dansın iş gibi değil de kendiliğinden olan kolay bir hareketler gibi gözükmesini sağlamaktır.

Ancak buna karşın İzlenimcilik ve İzlenimciliğin boş zaman ile haz temalarıyla varsayılan yakınlığı hakkında işaret edilmesi gereken ilginç bir nokta hâlâ mevcuttur. O da *kadın* emeğini –ister hizmet sektöründe olsun ister eğlence endüstrisinde ister hepsinden öte, ev içi emeği olsun– boş zaman nosyonuyla ilişkilendirmektir. Sonuç olarak, tarlalarda köylü stereotipi ya da dokuma tezgâhı başında bir dokumacı ile çerçevelenen işin ikonografisine dair nosyonumuz, *barmaid* veya bira sunan garson gibi temaları çalışma hayatı sahnesi kategorisinin dışında tutma ve bunun yerine bu işleri boş zamanın temsilleri olarak konumlandırma eğilimindedir. Hatta Manet'nin *Folies- Bergère'deki Bar* (*Un bar aux Folies Bergère*) veya *Bira Sunan Garson* (*Corner of a Café-Concert*) gibi resimlerine yeni kadının tarihinin bakış açısından bakarak, orta ve üst sınıf erkeklerinin boş zamanları Manet'nin resimlerindeki gibi eğlence ve hizmet sektörü çalışanlarının, kadınların emeğiyle sürdürülmekte ve şenlendirilmekte bile denebilir.[12] Ayrıca bu temsillerin –*barmaid* veya bira sunan garson olsun– kadın çalışanları bakılmak –erkek izleyici tarafından görsel olarak tüketilmek– için oradaymışlar gibi konumlandırdığı da açıktır. Örneğin 1878 tarihli *Bira Sunan Garson*'da, eli kolu dolu garson müşterilere dikkatle bakarken, aynı anda ön plandaki –ironik biçimde, mavi kıyafetinden anlaşıldığı üzere kendisi de bir işçi olan– sakin erkek rahat bir tavırla önündeki sahnede –kısmen görünen– gösterisini sürdüren gösteri yapan kadını izlemektedir. Kafe garsonlarının veya gösteri yapanların çalışmaları, kafe konserlerine dair pastellerinde Degas'nın resmettiklerinde olduğu gibi, sıklıkla cinsellikle, veya daha spesifik söylersek, ister marjinal olarak ister merkezi olarak, tam zamanlı

veya yarı zamanlı biçimde, dönemin seks endüstrisiyle bağlantılıdır. Kadınların, özellikle de alt sınıf kadınlarının kentte satmak zorunda oldukları şey temelde kendi vücutlarıydı. Manet'nin –Alman eleştirmen Julius Meier-Graefe tarafından bir et pazarı, *Fleischebörse*, olarak adlandırılmış– *Operada Maskeli Balo* (*Bal masqué à l'opéra*) resmini Degas'nın *New Orleans Pamuk Ofisi* (*Le Bureau de coton à La Nouvelle-Orléans*) resmiyle karşılaştırmak çalışmanın nesnel veya mantıksal bir kategori olmaktan ziyade değer biçen, hatta ahlaki bir kategoride olduğunu açıkça ortaya koyar. Erkeğin boş zamanı, kadınların haz gibi görünmesi için kılık değiştirilmiş çalışmasıyla üretilmekte ve sürdürülmektedir. Fransız Üçüncü Cumhuriyeti'nde çalışma konsepti, toplumun veya toplumun liderlerinin genelde gelir getiren veya sermaye üreten olarak görülen iyi, üretici faaliyet saydığı terimlerle inşa edilmişti. Kadınların para karşılığı bedenlerini satmaları çalışmanın ahlaki sınırlarına dahil değildi; başka bir şey muamelesi görüyor, ahlak bozukluğu veya boş zaman uğraşı sayılıyordu. Degas'nın sık sık resmettiği bir konu olan (ironik biçimde günümüzde konuşma dilinde "çalışan kızlar" olarak anılan) fahişeler de elbette tıpkı *Borsadan Portreler* (*Members of the Stock Exchange / Portraits à la Bourse*) resminde betimlenen işadamları gibi bir tür ticari faaliyet yürütmektedirler. Ancak sütanneler, *barmaidler* ve çamaşırcılar gibi fahişelerin de 19. yüzyılın büyük modern kentinde işgücünün önemli bir parçası olmalarına ve fahişeliğin o yılların Paris'inde tümüyle düzenlenmiş, hükümet kontrolünde bir emek tipi olmasına karşın Degas'nın genelev betimleyen monotip baskı serilerini "çalışma hayatından sahneler" olarak adlandırmak bugüne dek kimsenin aklına gelmemiştir.[13]

Nasıl ki fahişelikle bedenlerini satan kadınların yaptığı iş, dürüst bir iş sayılmıyorsa, annelik ve ev içi çocuk bakımı da ödemesi yapılan işler olmadıklarından dürüst işler âleminin dışında bırakılıyorlardı. Kadınların çocuk büyütme rolü emekten sayılmıyor, doğal işlevlerinin bir parçası olarak görülüyordu. Dolayısıyla sütanne kadın emeğinin 19. yüzyıldaki düzeninde bir anomaliydi. Kâr amacıyla ve müşterisinin tatmini için bedenini veya bedeninin ürününü satıyor olması anlamında fahişeye benziyordu; ancak fahişeden farklı olarak, bedenini erdemli bir amaç için satıyordu. Aynı anda hem bir anne –*second mère, remplaçant*– hem de bir işçiydi.

Sütanne kadının "doğal" işlevlerinden birini icra etmektedir, ama bunu ödeme almak için, iş olarak yapmaktadır, böylelikle işin yapısına eklenen, kesinlikle doğal olmayan toplumsal sebeplerle icra etmektedir.

Morisot'nun *Sütanne ve Julie* resmini anlamak için kişinin sütannelik mesleğini 19. yüzyılın toplumsal ve kültürel tarihi bağlamına yerleştirmesi gerekir. Sütannelik Fransa'da 18. ve 19. yüzyıllarda geniş ölçekli bir endüstri oluşturuyordu. 19. yüzyılda, kentli esnaf ve zanaatkârlar sınıfı, kendi eşleri çalışmaya devam edebilsin diye genellikle çocuklarını emzirmeleri için kırsaldaki kadınlara gönderiyorlardı. *Industrie nourricèrie* (sütannelik endüstrisi) o kadar büyüktü, hıfzıssıhha ihlalleri öyle aşikâr, ölüm oranı öyle yüksekti, finansal düzenlemeler öyle istikrarsızdı ki hükümet, 1874'te endüstriyi düzenlemek için tüm ülkede sütanneleri ve müşterilerini yöneten Loi Roussel adlı programla devreye girmek durumunda kaldı.[14] Öte yandan aristokrasi ve üst burjuvazinin Berthe Morisot gibi üyeleri bu "düzenlenmiş" endüstriye uymak zorunda değillerdi. Genelde, çocuğa bakıcılık da yapan, parka götüren, avutan, ama temelde bebeği emzirmek için orada olan, bir *nourrice sur lieu* (yatılı sütanne) tutuyorlardı.[15] Paris toplumunun daha asortik çevrelerinde her yerde sütannelere rastlanması teması, Degas'nın karı koca Valpinçonları, köpekleri, oğulları ve vârisleri Henri, ve bebeği emzirirken betimlenmiş tablonun hakiki yıldızı sütanneyle beraber betimlediği *Yarışlarda At Arabası* (*Carriage at the Races*) resminde de işlenmiştir.[16] Finlandiyalı Albert Edelfelt gibi yabancı bir ressam, şimdi Helsinki'deki Antell Koleksiyonu'nda yer alan 1887 tarihli bir resmi olan *Paris, Luxemburg Bahçeleri*'nde (*Pariisin Luxembourgin puistossa*) Paris'te üst sınıf hayatın cazibelerini ele alacağı zaman neredeyse doğal olarak sütanneyi resme dahil etmişti ve Georges Seurat *La Grande-Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* (*A Sunday on the Island of La Grande-Jatte*) adlı eserinde Fransız sosyetesinden bir kesit verirken sütanne figürünü, hayli geometrikleştirerek resme dahil etmişti.

Sütanne, bir yandan, evdeki en "şımartılmış" hizmetçi, bir yandan da en yakından izlenen ve yönetilendi. Bazı açılardan bir insan evladından çok hayli değerli bir sağmal inek muamelesi görüyordu. Her ne kadar hizmetleri karşılığında görece iyi bir ücret alıyorduysa

da, –genelde eve 1200 ile 1800 frank arasında bir para ile dönüyordu ve maaşı *cordon bleu* şefinkinin[17] hemen altındaydı– sıklıkla kendisine kıyafetler ve başka değerli hediyeler de veriliyordu, beslenmesi bol ve çeşitli tutuluyor diyeti yakından izleniyordu ve seks hayatı durduruluyordu ve elbette, köydeki evinde kendi bebeğini annesine veya başka bir aile üyesine emanet edip kente gelmiş olması gerekiyordu.[18]

Sütanne her zaman kırsal bölgelerden ve genelde de ülkenin belirli bir kısmından geliyordu: Morvan, sözgelimi, bir numaralı sütanne coğrafyası sayılıyordu.[19] Sütannelik yaparak hizmetlerini hali vakti yerinde kentli ailelere satmak, değerli pek bir beceriye sahip olmayan yoksul köylü kadınların görece iyi para kazanabilecekleri yegâne yoldu. Günümüzün taşıyıcı anneleriyle aralarındaki benzerlik kendini hemen hissettiriyor, yalnız şu farkla ki sütanne sömürüyle ilgili herhangi bir ahlaki söylemin konusu olmuyordu, tersine, her ne kadar kimi doktorlar ve çocukbakımı uzmanları doğal annelerin doğanın yolunu izlemeyi ve çocuklarını emzirmeyi reddetmesinden şikâyetçi olsalar da sağlıklı bir sütanneyi gergin bir yeni anneye yeğliyorlardı. 19. yüzyılın ikinci yarısında ancak çok az sayıda üst sınıf kadın kendi çocuğunu emzirmeyi aklından geçirirdi, kendileri çalışmak zorunda olan veya kalabalık mahallelerde yaşayan zanaatkâr sınıfından da gene çok çok az kadının kendi çocuğunu emzirmek gibi bir şansı olabilirdi. Renoir'nın eşinin oğulları Jean'ı emzirmesini gururla sunması belki de bu çok "doğal" olduğu için değil de, tersine böyle bir edim pek de doğal olmadığı içindi. Her halükârda, Renoir'nın eşi, Berthe Morisot ile aynı toplumsal sınıftan değildi, işçi sınıfı kökenliydi. Öyleyse, Berthe Morisot, bir sütanne tutarak kendi sınıfının gereklerine tümüyle "doğal" bir biçimde bağlı kalmış oluyordu. Yaptığı asla ihmalkârlık olarak görülmeyecekti ve kesinlikle profesyonel ciddi bir ressam olmasını gerekçe göstermeye de ihtiyacı yoktu: Basitçe kendi toplumsal konumundakilerin pratiğini uyguluyordu o kadar.

Sütanne, kariyerinin çeşitli yönleriyle popüler görsel kültürde temsil ediliyor, görüntüsü basında veya sermayenin tipik işleri veya meslekleriyle ilgili janr resimlerinde sık sık beliriyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısının unutulan bir ressamı olan José de Frappa, *Sütannelik Bürosu* (*Bureau de Nourrice*) adlı tablosunda bir iş bulma kurumun-

da potansiyel sütannelerin tıbbi muayenelerini resmetmişti. Koca, kaynana ve doktor adayların seçiminde bariz bir şekilde rol alıyorlardı. Sterilizasyon ve pastörizasyon annelerin insan memesi yerine yeni hijyenik biberonları ikame edebilir hale geldiği 20. yüzyılın başlarına kadar sütannelik sık sık mizahi karikatürlerin konusu olmayı sürdürdü – sonra da sütannelerin yerlerini alan biberonlarla rekabete girişmeleriyle ilgili karikatürler patladı.[20] Fırfırlı, kurdeleli başlıklarıyla ve ceketleriyle veya pelerinleriyle, üst sınıfların ev içi hayatlarına dair veya bebekleri hava almaya çıkardıkları kibar muhitlerin parklarına dair illüstrasyonlarda mutlaka çizilirlerdi. Hatta çocuklar için alfabe öğretilirken karakteristik formları –*nourrice*'den (emzirme) hareketle– N harfini illüstre etmekte kullanılırdı. Seurat gibi Degas da, bu tanıdık figürün tipik defterlerinden birinde eskizi bulunan arkadan görünüşünden etkilenmiş görünüyordu.

Morisot elbette, kızını ve sütannesini[21] resmettiği resimlerinde belirli bir iş tipiyle ilgili sosyolojik bir belge veya sütanneliğin dahil olduğu bir janr sahnesi yaratmıyordu. Hem Julie hem de sütannesi bu son derece özgün İzlenimci resim için bir motif hizmeti görüyorlar ve resimlerinde renk, fırça darbeleri, ışık, biçim –veya biçimin yapısökümü– ve atmosferin görsel nitelikleri aracılığıyla algıların bir dengini yaratma derdinde olan ressam, toplumsal pratiğin belgeleri olarak özgünlükleriyle pek de ilgilenmiyordu.

Morisot'yu öncelikle bir iş hayatı sahneleri ressamı olarak düşünüyor da değiliz; esasında Morisot, rolleri temelde sırf orada olmak olan, ressam için estetik tefekkürün kendisiyle meşgul ve dalgın nesnesini –bir tür insandan natürmortu– oluşturan genç ve çekici kadınların cisimleştirdiği özgün bir boş zaman ikonografisinin inşa edilmesine yardımcı olan –diğerlerinin yanı sıra, Whistler ve Manet gibi– geç 19. yüzyıl sanatçılarından biriydi. 1874 tarihli *Madam Marie Hubbard'ın Portresi* (*Portrait de Madame Marie Hubbard*) ve 1893 tarihli *Uzanmış Genç Kız* (*Young Girl Reclining*) adlı tabloları bu janrın dikkate değer örnekleridir. Morisot, biraz da doğal olarak, iş dünyası sahnelerinden ziyade, ne kadar muğlak da olsalar, ev içi hayatın, annelerin veya daha ender olarak beraber keyifli vakit geçiren babaların –özellikle kocası, Eugène Manet– ve kız çocuklarının temsilleriyle ilişkilendirilir. Bu baba-kız motifi, sütanne teması gibi, İzlenimci resmin tarihinde sıradışı bir yer tutar.

Morisot gibi konu olarak ev içi dünyaya yüzlerini dönen erkek izlenimciler elbette kendi eşlerini ve çocuklarını resmediyorlardı. Bu örnekte ise ressamın kadın olması bariz bir fark yaratıyor: En yakın akrabalarına yüzünü dönen Morisot, İzlenimciliğin tarihinde sıradışı sayılabilecek, kendine göre gerekleri de olan bir temayı, bir baba ile çocuğunu resmediyor. Kocasını ve kızını birlikte, havada belli belirsiz erkeksilikle, somut bir şeyler yaparlarken gösteriyor – bir tekne ile veya oyuncak evlerle oynarken, desen çizerken.

Boş zaman, rehavet ve aylaklık sahneleri Morisot'nun yapıtında öne çıkmasına karşın, üretiminde çalışmanın yeri üzerine düşünmenin başka bir yolu da olabilir. Bir iş olarak resim yapma nosyonu sanatının konusu olmaktan hiç uzaklaşmamıştır ve belki de kadınların kendilerini hazırlayıp süslendikleri çeşitli ayna karşısındaki sahneler, resmin yerini tutmakta ve örtük bir biçimde resme gönderme yapmaktadır.[22] Bir kadının ayna karşısında süslenerek geçirdiği vakitte tıpkı resim yapmada olduğu gibi bakma ve yaratma öğeleri temel olarak mevcuttur ve her ikisinde de hem duyusal haz hem de ciddi çaba söz konusudur. Hatta ileri gitmek ve her ikisinde de –makyaj ve resim– özel bir yaratımın, başkalarının beğenisi için hazırlandığını söylemek mümkün.

Resim, Morisot için en yüksek ciddiyetteki işti. Yapıtına dair son sergi kataloğunun da açık ettiği gibi,[23] kendine müsamaha göstermiyordu, sürekli memnuniyetsizdi, yüksek standartları yüzünden kendisini tatmin etmeyen işlerini veya iş serilerini sıklıkla imha ediyordu. Annesi, çalıştığı zamanlarda yüzüne "gergin, mutsuz, neredeyse acımasız" bir bakışın yerleştiğini söylüyor ve "bu hali zincire vurulmuş bir mahkûmun çilesini andırıyor"[24] diyordu.

Morisot'nun yapıtının resim yapma işiyle ilişkilendirilebileceği bir başka açı daha var: Resimlerin yaratılmalarını sağlayan çalışma edimini açığa çıkarma biçimleri çok canlı, çok parlaktır ve resmetmenin kendi sürecinin hiç zorlamadan kaydını tutarlar. En iyi örneklerinde, renk ve fırça darbeleri resmin özellikle açığa çıkarılan noktalarıdır: Bunlar, denebilir ki, bakma işinin kendisine ve bakma sürecini tuval üzerine resimde veya kâğıt üzerine pastelde kayda geçirmeye resim tarihinde eşi benzeri olmayan bir şekilde önem veren, işin kendisi üzerine çalışmalardır. Resim yapma işinin bu kadar güçlü ele alınması, Monet'nin geç dönemine, hatta Soyut

Dışavurumculuğa kadar (her ne kadar Soyut Dışavurumculuk açısından meselenin bakmak ve kaydetmek olmadığını not etsek de) mümkün olmamıştır denecek kadar bile ileri gidilebilir.[25]

1885 tarihli, astarlanmamış tuval üzerine *Julie ile Otoportre'sinde* (*Self-Portrait with Julie*) veya aynı yıl yaptığı pastel *Otoportre'sinde* (*Self-portrait*) olduğu gibi, Morisot kararlı bir biçimde kendine baktığında dahi resim yapma veya çizme işi önceliklidir: Bunlar hiçbir şekilde pohpohlayan veya hatta özellikle etkili portreler değillerdir, hele ki pastel olan hiç değildir, bir görünümün çalışma kayıtları gibidirler, çok şey anlatan asimetrilerinin kasti yapıldığı bellidir, fırça darbeleri veya çizimlerini açık ederler, her şeyden çok da, dışarıda bıraktıklarıyla sıradışıdırlar, eser sahibinin yüzünü bir motif olarak seçici biçimde kayda geçirirler. Pastel *Otoportre* neredeyse acı verici biçimde dokunaklıdır. Eleştirmenlerin Morisot'nun yapıtını bazen fazla üstünkörü, bitmemiş, deşifre edilemeyecek derecede acar bulmaları boşuna değildir. Charles Ephrussi, örneğin, iki pastel resminden bahsederken şöyle der: "Bir adım daha atılsa herhangi bir şeyi anlamak ya da ayırt etmek imkânsız hale gelecek."[26]

Julie'nin boş bir sandalye ve bir köpek ile birlikte portresi olan, geç dönem yapıtlarından 1893 tarihli *Tazı ile Kız*'da (*Girl with a Greyhound*), Morisot arka plandaki sandalyeyi bir ışığın içinde neredeyse gözden yitecek kadar silikleştirir, bir dışarıda bırakma, neredeyse hiçlik yapıtı ortaya koyar. Bununla karşılaştırıldığında, Van Gogh'un meşhur *Gauguin'in Sandalyesi* (*Gauguin's Chair*) resmi ağır, katı, aşırıya kaçılmış bir eser gibi durur. Bununla birlikte Morisot'nun sandalyesi de dokunaklıdır. Hayaletimsiliği ve cisimsizliği kocasının ölümünden hemen sonra yapıldığını hatırlatır bize, belki kızının portresinde kocasının yokluğunun mevcudiyetini işaret etmektedir. Ve belki de bu resmi yaşamının son döneminde yaptığını bilen bizler için, kendi eli kulağında ölümünün dokunaklı kehanetini alttan alta oluşturmuş, mevcudiyetini sevgili biricik çocuğunun imgesinde son kez temsil etmek için –hafifçe, sadece yapıt çerçevesinde– neredeyse bilinçdışı bir araç kullanmış olabilir.

Morisot'nun yapıtında işin önemi üzerinde ısrar etmekle, özellikle de el emeğinin izlerini sürmekle, Morisot'nun çalışmasının tarla işindeki eziyetli bedensel çalışmayla ya da fabrika işçisinin rutin mekanik çabalarıyla aynı –veya sütannenin görece zihin iste-

meyen ve kısıtlı görevleriyle özdeş– olduğunu iddia ediyor değilim. Bununla birlikte, belirli bağların izini sürebiliriz: Hem sütannenin çalışmasında hem de kadın sanatçının çalışmasında toplumsal cinsiyet meselesi kendini hissettirir. Pek çok eleştirmen o zaman da şimdi de Morisot'nun cinsiyetini vurgulamıştı; kadınlığı özcü bir bakış açısıyla incelik, içgüdüsellik, doğallık, oyunculluk olarak vurgulanıyordu –bu vurgu derinlik yoksunluğu, öz yoksunluğu, profesyonellik veya liderlik yoksunluğu gibi, belirli doğal, cinsiyetle bağlantılandırılmış noksanları veya başarısızlıkları ima ediyordu. Morisot başka neden, İzlenimcilik hareketine ve amaçlarına gösterdiği örnek sadakatine karşın, baştan beri bir tür ikinci derece İzlenimci ressam sayılmış olsundu ki? Resmin geleneksel "yasalarını" reddetmesi neden kuvvet gibi değil de, zayıflık gibi görülmüştür, neden cesur bir sınır aşma yerine bir çuvallama veya bilgisizlik ya da yeteneksizlik sayılmıştır? En iyi yapıtlarını niteleyen formu parçalaması neden İzlenimciliğin içeriden, hayati bir sorgulanması sayılmamış da daha konvansiyonel pratiklerinin "tuhaflaştırılması" addedilmiştir? Ve eğer formun erozyonunun içsel çatışmanın –profesyonelliğe karşı annelik– karmaşık şekilde işlenmiş bir yansıması olduğunu varsayarsak o zaman bu elbette en az dönemin erkek sanatçılarının çok daha fazla kabul gören psikolojik dramları –Van Gogh'un deliliği ile mücadelesi; Cézanne'ın çalkantılı cinsellikle derdi; Gauguin'in sofistikasyona karşı primitizme duyduğu gereksinim– kadar ciddiye alınmalıdır.

Başladığım gibi bitirmek isterim, Karl Marx'ın hatırlanası deyişiyle: "Katı olan her şey buharlaşıyor." Ama bu kez *Komünist Manifesto*'dan bütün pasajı alıntılamak istiyorum, (Marshall Berman ismini o pasajdan alan kocaman bir kitap yazmıştı): "Tüm kalıplaşmış, donup kalmış ilişkiler, ardı sıra gelen eski ve saygıdeğer önyargılar ve düşüncelerle birlikte silinip giderken, yeni oluşanlar da kemikleşmeye fırsat bulamadan köhneleşir. Elle tutulur ne varsa uçup gider, kutsal olan her şey ayaklar altına alınır ve sonunda insanlık aklını başına toplayıp yaşamının gerçek koşulları ve kendi türüyle olan ilişkileriyle yüz yüze gelmek zorunda kalır."[27]

Hiçbir şekilde Morisot'nun politik bir figür olduğunu veya toplumsal devrimci olduğunu öne sürüyor değilim – alakası yok.

Ama Morisot'nun tuhaf, akıcı, sınıflandırılamaz ve çelişki yüklü resmi *Sütanne ve Julie*'nin Marx'ın meşhur pasajında gönderme yaptığı modernizmin ve modernitenin karakteristik özelliklerinin çoğunu –en çok da modernizmin derinden yapısökümcü bir proje olmasını– işlediğini söylüyorum. "Tüm sabit ve donmuş ilişkileri eşlik eden önyargılar ve görüşlerle birlikte" süpüren –bu kuşkusuz Morisot'nun da projesiydi. Ve bu resimde o da bir şekilde yaşamının gerçek koşullarıyla ve bir başka kadınla ilişkileriyle yüzleşmek zorunda kalıyor. Marx'ın sözlerini düşünerek Morisot'nun resmine baktığımızda, bu gerçek koşulların tuvalin yüzeyinde süzüldüklerini hissediyorum, henüz tümüyle keşfedilmemiş bir yüzey, test edilmemiş ama hâlâ potansiyel olarak –işin doğası hakkında, toplumsal cinsiyet hakkında ve resmin kendisi hakkında– "antik ve muhterem önyargılara ve görüşlere" bir tehdit.

Notlar

1 Berthe Morisot'nun resimleri için ölümünden sonra hazırlanan serginin kataloğuna önsöz, Durand-Ruel Galeri, Paris, 5-23 Mart, 1896.

2 Resim *Nourrice et bébé* (*Sütanne ve Julie*) adıyla 1880 yılında Altıncı İzlenimci Sergi'de yer almıştı. Ayrıca *La Nourrice Angele allaitant Julie Manet* (*Sütanne Angele Julie'yi emziriyor*) ve *Nursing* (*Emzirme*) adlarıyla da bilinir. Bkz. sergi kataloğu *The New Painting: Impressionism, 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco ve National Gallery of Art, Washington, D.C., 1986, Sayı: 110, s. 366, ve Charles F. Stuckey ile William P. Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, sergi kataloğu, National Gallery of Art, Washington, D.C., Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Mount Holyoke College Art Museum, 1987-88, Şekil 41, s. 88 ve 89.

3 Karl Marx'ın deyişi şurada bulunabilir Robert C. Tucket, haz., *The Marx-Engles Reader*, Norton, New York, 1978, s. 476. [Türkçesi: *Komünist Manifesto*, çev.: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 56, "Katı olan ve duran her şey buharlaşır, kutsal olan her şey kutsiyetinden arındırılır, insanlar en nihayet hayattaki yerlerine, karşılıklı ilişkilerine ayık gözlerle bakmak zorunda kalırlar."]

4 Eleştirmen Gustave Geffroy, Morisot'nun Altıncı İzlenimci Sergi'deki yapıtlarını 21 Nisan 1991 tarihli *La Justice*'de değerlendirirken *Sütanne*'nin eşsiz nitelikleri arasında yer alan lirik yanını özellikle yüceltmişti: "Berthe Morisot'nun resimlerinde formlar her zaman belli belirsiz olmalarına karşın tuhaf bir dirim tarafından her zaman canlı tutuluyorlar. Sanatçı şeyler ve onları saran hava arasında titreyen renkler oyununu sabitleyecek yollar bulmuş. pembe, soluk yeşil, belli belirsiz yaldızlı ışık, birlikte ifade edilemez bir uyumla şarkılarını söylüyorlar." Alıntılandığı yer *The New Painting: Impressionism, 1874-1886*, s. 366.

5 Gerçekten de fırça darbelerinin sıradışı eskiz havasının ve seriliğinin Morisot'nun resmini tek bir emzirme seansı süresinde bitirme telaşından kaynaklanıyor olabileceğinden de insan kuşkulanabilir. Bununla birlikte, kuşkusuz resmi salt bir etüt olarak görmemiş, bitmiş bir yapıt olarak izleyicilerin karşısına çıkarmıştır.

6 Robert Herbert, "City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin", *Artforum* 8 (Şubat 1970), s. 44-55.

7 Bkz. Jean-Claude Chamboredon, "Peintures des rapports sociaux et invention de l'eternel paysan: les deux manieres de Jean-François Millet", *Actes de la recherche et sciences sociales*, Sayı 17-18 (Kasım 1977) s. 6-28.

8 Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", *Modernism and Modernity: the Vancouver Conference Papers* içinde, haz. Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guillabut ve David Solkin, Nova Scotia, The Nova Scotia College of Art and Design, 1983, s. 226.

9 Bkz. Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art", *Proceedings of the First Artists' Congress against War and Fascism*, New York, 1936, s. 31-37 ve "The Nature of Abstract Art", *The Marxist Quarterly I* (Ocak 1937), s. 77-98, yeniden basıldığı yer Schapiro, *Modern Art: The Nineteenth and Twentieth Centuries* (New York: George Brazilier), özellikle s. 192-193.

10 *Tırpancı*'nın bir illüstrasyonu için bkz. *Berthe Morisot: Impressionist*, renkli plaka 93, s. 159; *Buğday Tarlasında* için, Kathleen Adler ve Tamar Garb, *Berthe Morisot* (Ithaca, Cornell University Press, New York, 1987), şekil 89 ve *Kiraz Ağacı* için, *Berthe Morisot: Impressionist*, renkli plaka 89, s. 153.

11 Degas'nın ütücülerinin ve çamaşırcılarının detaylı bir tartışması için bkz. Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 116-150.

12 19. yüzyıl Fransız toplumunda ve ikonografisinde *barmaid*in rolü için bkz. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984), s. 205-258, ve Novalene Ross, *Manet's "Bar at the Folies-Bergère" and the Myths of Popular Illustration* (University of Michigan Press, Ann Arbor, 1982).

13 Fahişelik üzerindeki hükümet düzenlemeleri hakkında bilgi için bkz. Alain Corbin, *Les Filles de noce: Misere sexuelle et prostitution aux 19e et 20e siecles* (Paris, 1978); 19. yüzyılın ikinci yarısında sanatta fahişeliğin temsili için bkz. Hollis Clayson, "Avant-Garde and Pompier Images of 19th Century French Prostitution: The Matter of Modernism, Modernity and Social Ideology", *Modernism and Modernity*, s. 43-64. Meier-Graefe *Édouard Manet* "Fleischbörse" terimini kullanıyor (Piper Verlag, Münih, 1912), s. 216.

14 23 Aralık 1874 tarihli Roussel yasası için bkz. George D. Sussman, *Selling Mothers' Milk: The Wet-Nursing Business in France: 1715-1914* (University of Illinois Press, Urbana, 1982), s. 128-129 ve 166-167.

15 19. yüzyılda sütannenin rolünün *nourrice sur lieu*'ya odaklanan ve anne tarafından emzirilme meselesi etrafındaki tıbbi söylemlerin analizini içeren mükemmel bir incelemesi için bkz. Fanny Fay-Sallois, *Les Nourrices a Paris au XIXe siecle* (Payot Paris, 1980).

16 Bu resimde sütannenin varlığına işaret ettiği için Paul Tucker'a minnettarım.

17 Fay-Sallois, *Les Nourrices a Paris aux XIXe siecle*, s. 201.

18 Alıntılanan maaş rakamları için bkz. Sussman, *Selling Mothers' Milk: The Wet-Nursing Business in France: 1715-1914*, s. 155 ve yatılı sütannenin ücreti ve genel olarak gördüğü muamele için bkz. Faÿ-Sallois, nourrices à paris au XIX e siècle, s. 200-239.

19 Sussman, *Selling Mothers' Milk: The Wet-Nursing Business in France: 1715-1914*, s. 152-154.

20 Bkz. özellikle, bir sütanneyi şişe sterilizasyonuna benzer şekilde göğsünü kaynatmaya kalkışırken gösteren kötücül karikatür için bkz. Fay-Sallois, *Les Nourrices a Paris aux XIXe siecle*, s. 247. Sütanneliği ve sütannelikle ilişkilendirilen diğer pratikleri ele alan başka ilginç karikatürler de bol resimli bu kitapta, s. 172-173, 188 ve 249'da görülebiliyor.

21 Morisot'nun kızı Julie'yi ve sütannesini resmettiği en az iki çalışması daha mevcuttur: Biri bir yağlıboya, *Sütannesiyle Julie*, 1880, şimdi Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag'da, Adler ve Garb, *Berthe Morisot*'da Şekil 68 olarak basıldı ve 1879 tarihli ve sütanne ve bebeğin bir masada genç bir oğlan çocuğuyla, muhtemelen Morisot'nun yeğeni Marcel Gobillard ile beraber otururken resmedildikleri *Luncheon in the Country* adlı bir suluboya, Stuckey ve Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*'te, Resim 32, s. 77.

22 Bkz., *Woman at Her Toilette*, yaklaşık 1879, Art Institute of Chicago ya da 1877 tarihli *Young Woman Powdering Her Face*, Paris, Musee d'Orsay.

23 Charles Stuckey ve William Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, National Gallery of Art, Washington, D.C.; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas; Mount Holyoke College Art Museum, 1987-88.

24 Stuckey ve Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, s. 187.

25 Bkz., örneğin, *Sütanne ve Julie* örneğinde Charles Stuckey "1950'lerde Soyut Dışavurumculuk bulunmadan önce herhangi bir ressamın görece böyle aktif boya yüzeyi kullanacağını düşünmek zordur" iddiasında bulunur, *Berthe Morisot: Impressionist*, s. 88.

26 Alıntılandığı yer Stuckey ve Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, s. 88.

27 Alıntılandığı yer Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* içinde (New York: Simon and Schuster, 1982), s. 21. ["Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşemeden mıadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... yüzleşmeye zorlanıyor." Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (İletişim Yayınları, İstanbul, 2013), s. 35]

3.
Kaybolmuş ve Bulunmuş: Bir Kez Daha Düşmüş Kadın

Rose Macaulay'ın Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra yazılmış romanlarından birinde "tuhaf şey" diye düşüncelere dalar bir kadın, "erkekler için kullanıldığında 'düşmüş' sözü nasıl 'savaşta öldürülmüş' anlamına geliyor da kadınlar için kullanıldığında 'ahlakı bozuk' anlamına geliyor." Özellikle burada kast edilen her iki anlamın da, bugünkünden daha fazla ciddiye alındığı 19. yüzyılda görülen düşme nosyonuna özgü cinsel asimetrinin üzerinde durmaya değerdir. Sanatta, düşmüş erkek, daha çok sıkıcı anıt heykellere ve lahitlere esin veriyordu. Düşmüş –çıkar için olsun olmasın, evlilik bağı olmaksızın herhangi bir cinsel eylem içindeki– kadın ise 19. yüzyıl sanatçılarının imgeleminde belirli bir büyülenmeye yol açıyor, yazarlar, toplumsal eleştirmenler ve kanaat önderleri bir yana, zirvesine 19. yüzyılın ortalarında İngiltere'de ulaşan ve belki de karakteristik formülasyonuna Ön-Raffaelloculer ve dostlarının çevresinde kavuşan bir ilgi doğuruyordu. Kuşkusuz düşmüş kadın temasının Dante Gabriel Rossetti'de neredeyse bir takıntı seviyesine ulaştığını söyleyebiliriz. Rossetti sadece çok sayıda şiir ve resmini bu konuya adamakla kalmamış, alışılmadık gerçekçi bir kipte güncel bir konuyu ele alan tek resminde de bu temayı yorumlamıştır. Bariz biçimde bitmemiş bu resim, *Bulunmuş* (*Found*), neredeyse 1853'ten başlayarak ölümünden bir yıl öncesine dek onu öyle ya da böyle meşgul etti: Belli ki asla tam olarak çözdüğünü düşüneceği, bir kenara kaldırabileceği bir resim değildi.[1]

Holman Hunt'a yazdığı 30 Ocak 1855 tarihli bir mektupta bu resmi anlatışı olabildiğince doğrudandır:

Resim uzak arka planı oluşturan bir köprü boyunca sokak lambalarının hâlâ yandığı gündoğumunda bir Londra sokağını tasvir ediyor. Bir çoban yolun ortasına el arabasını bırakmış, (arabanın içinde pazara

götürülmek üzere bağlanmış meleyen bir buzağı) sokaklarda dolaşan bir genç kız yanından geçince biraz peşinden koşturmuş. Adam kıza anca yetişmiş ve kız, onu tanıyınca, bir kilise avlusu duvarının önünde utancından dizlerinin üzerine çökmüş, adam ayakta kısmen şaşkınlıkla, kısmen de kızın kendi kendisine zarar vermesini engellemek için kızın ellerini tutuyor. "Bulunmuş" adını alacak resimdeki temel öğeler bunlar ve kızkardeşim Maria benim için bu resme uygun Yeremya'dan bir parça önerdi: "Gençliğindeki bağlılığını, / Gelinliğindeki sevgini, / Çölde ekilmemiş toprakta / Beni nasıl izlediğini anımsıyorum."[2]

Bununla birlikte işin bütününün önemi, çok sayıda içerimi ve tüm bağlantıları öncelikle doğrudandır –aslında son derece sorunludur da– ve en iyi şekilde, bir bakış açıları çeşitliliğiyle incelenebilir. Öncelikle *Bulunmuş*'u zorlayıcı bir toplumsal ve ahlaki, aynı zamanda sıklıkla kişisel, güncel bir mesele olan düşmüş kadının seküler bir resimsel imgesini icat etmeye dönük tüm 19. yüzyıla yayılan girişimlerin içinde konumlandırmak, bilinçdışını veya Rossetti'nin konusuyla ilgili sahip olabileceği ideolojik varsayımları ve aynı zamanda da tonunun canlı kişisel yönünü açığa çıkarmaya yardım eder. İkincisi *Bulunmuş*, bir başka Ön-Raffaellocu'nun, Holman Hunt'ın, Rossetti'nin resminin bazı açılardan paradoksal olarak çelişkili bir benzeri sayılabilecek ve muhtemelen kendisi de bir başka Rossetti yapıtından esinlenmiş *Uyanan Vicdan* (*Awakening Conscience*) adlı resminde düşmüş kadın temasını yorumlayışlarıyla ilişkilendirilerek incelenecektir. Üçüncüsü, *Bulunmuş*'un resimsel yapısının kaynakları ve formülasyonu incelenecektir. Dördüncü olarak da, sanatçının kişisel hayatında karşılık bulmuş olabilecek anlamlarla ilişkisi dikkate alınacaktır. Ve son olarak, Rossetti'nin bir ressam olduğu kadar bir şair de olmasının ve resimde olduğu gibi şiirde de düşmüş kadın temasını ele almış olmasının, *Bulunmuş*'un –sadece "hikâyesinin" veya ikonografik detaylarının tersine– yapısı veya ifade biçimlerinin bellibaşlı nitelikleriyle ya hiç ya da çok az bağı olduğunu göstereceğim. Gerçekten de, Rossetti'nin kendi "Jenny"sinden etkilenmiş olması olgusu, William Bell Scott'un

1 "RAB diyor ki, / Gençliğindeki bağlılığını, / Gelinliğindeki sevgini, / Çölde ekilmemiş toprakta / Beni nasıl izlediğini anımsıyorum" (Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2008, s. 786) (çev. n.)

şiirine konu arayışıyla veya sembolizm ayrıntıları için dönmüş olması ve daha sonra "Bulunmuş" adlı şiirine esin aramak üzere kendi resmine bakmış olması, bana hiçbir şekilde resimlerinin ve şiirlerinin basitçe birbirlerini açıkladıklarını veya semantik ya da sentaktik açıdan birbirlerine ayrılmaz şekilde bağlı olduklarını düşündürmüyor. Ne Millais'nin *Ophelia*'sı esinlendiği ve sadık bir şekilde yeniden ürettiği Shakespeare'in *Hamlet*'indeki dizelere "semantik ya da sentaktik açıdan ayrılmaz şekilde bağlı" idi ne de Keats'in "Yunan Vazosuna Övgü'sü" (*Ode to Grecian Urn*) Yunan vazo resminin ilkeleriyle yapısal olarak veya sentaktik olarak bağlantılıydı. Tersine, diyebilirim ki Rossetti'nin stratejileri tüm diğer resimlerinden çok *Bulunmuş*'ta kendi döneminin ressamlarının stratejileriyle kesişir. Kompozisyonu için dikkatini uygun resimsel teamüllere ve –Delacroix'dan Couture'e, Hunt'tan Millais'ye dönemin sanatçılarının büyük çoğunluğunu meşgul eden, 19. yüzyıl için neredeyse geleneksel bir görev olan– görece karmaşık fikirler, konular veya anlatılar için uygun bir görsel imgelem, anlamlı bir resimsel yapı yaratma görevine verir direkt. Fry ve Bell'in zamanlarından beri sıklıkla (her ne kadar fiiliyatta aynı şeylerin bir kısmını sözcükler yerine görsel imgelerle yapmaya girişen filmden daha edebi değilse de) "edebi" denen resimsel bir kiptir bu. Başka bir deyişle, *Bulunmuş* ile ilgili özellikle şiirsel veya hatta edebi herhangi bir şey olduğunu ya da aynı zamanda şair de olan bir ressamın elinden çıkmasının benzer anlatımcı veya ahlaki olarak anlamlı 19. yüzyıl yapıtlarından onu özellikle ayrı tutmamızı gerektiren bir yanı olduğunu düşünmüyorum.

Öncelikle, resmin nasıl okunacağı konusunda hayati bir nokta olduğuna inandığım "düşmüş kadın" imgeleminin genel bağlamını inceleyelim. Arka planda, fahişelik konusuna eğilen herhangi bir 19. yüzyıl İngiliz sanatçısı –ve özellikle de aynı zamanda hem İngiliz hem de ahlaklı kalmayı önemseyen Ön-Raffaellocular– için bir görsel öncül olarak Hogarth ve Rossetti için de özellikle onun gibi bir şair ve ressam olan Blake, hele *Bulunmuş* özelinde Blake'in "Londra" (*London*) şiiri[3] yatıyordu. Hoş, 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında, Hogarth'ın deliliği ve kösnüllüğü cezalandırmak için doğa kanununun merhametsizce devreye girmesini canlı bir şekilde ortaya koyuşu ve aynı zamanda Blake'in büyük kent ve hırs

tarafından acımasızca yoldan çıkarılan masumiyete dair apokaliptik vizyonu çoktan insancıllık ve duygusallıkla bir hayli yumuşatılmıştı. 19. yüzyıla gelindiğinde bir kadının hırs yüzünden olduğu kadar gereksinimler yüzünden de düşebileceği, pişmanlık ve bunu takip eden aileyle yeniden bütünleşme aracılığıyla kendini günahlarından arındırabileceği kabullenilmişti. Gerçekten de 19. yüzyıldaki düşmüş kadın imgeleminde ya rehabilitasyonun önünde bir engel olarak ya da bir rehabilitasyon aygıtı olarak aile kurumu önemi artan bir rol oynar. 1789 gibi erken bir tarihte George Morland'ın masum bir kasabalı kızın düşüşünü gösteren (John Raphael Smith tarafından gravürleştirilen) *Laetitia* serisi Hogarth'ın gaddar sonlarına göre mutlu bir sona sahipti. *Namuslu Tövbekâr* (*The Fair Penitent*) oyununda, günahkârlıktan çok kafa karışıklığı içindeki kadın başkahraman, düşmüş olsa da –ve fiili bir düşüş imgeleminin olmazsa olmazı gibidir– ailesinin bağrına basılır. Aynı seride günahın sahnesi eşit derecede kasti biçimde kent olarak çizilirken, masumiyetin sahnesi özellikle kırsaldır. Hovarda oğula dair daha geleneksel popüler imajlarla (*images populaires*) kabahatli kız çocuğunun (*fille coupable*) toposu olarak geniş bir varyasyonlar içinde, 'aileye ve köye dönerek kefaretini ödeyen, kırsal saadet ile rehabilite olan taşra kızının toplumdaki "doğal" mütevazı konumunu kabulü' temaları 19. yüzyılın başlarındaki Fransız popüler imgeleminde epey bir geçerliliğe sahipti. Paris'teki *chez* Pillot'dan anonim bir ahşap oyma olan 1836 tarihli *Bir Kadının Hayatı*'nda (*La Vie d'une femme*), kadınlar söz konusu olunca genelde düşme ile ilişkilendirilen diz çökme pozisyonu dua veya tövbeye ayrılmıştı. Jules David'in *Hoş Bir Delikanlının Hayatı*'nın (*La Vie d'un joli garçon*) ardından gelen ve daha sofistike bir litografi serisi olan 1847 tarihli *Hoş Bir Genç Kızın Hayatı*'nın (*La Vie d'une jolie fille*) Hogarth'ın soyundan geldiği daha barizdir ve açıkça hem Fransız hem İngiliz daha dünyevi bir müşteri kitlesini hedeflemiştir; tümü düşme sorununa "çözümün" aileye dönüşte olduğunu vurgulayan daha bir sürü örnek mevcuttur. 19. yüzyılın düşkün kadına dair imgeleminin ardında çoğu kez bazen açıktan ama çoğu kez konuşulmayan genç bir kadın için tek onurlu konumun kız evlat, eş veya anne olarak aile içindeki rolü olduğu varsayımı yatar. Figüratif anlamda denebilir ki her sürünen düşmüş kadın figürünün ardında evdeki meleğin son derece dik duruşu saklıdır.

Bu konvansiyonel çelişki düşmüş kadın teması üzerine uzun şiiri –*Bulunmuş* için çalışırken Rossetti'nin olası kaynakları arasında yer alan[4]– "Rosabell"de William Bell Scott tarafından iyi bir etki yapacak şekilde defalarca kullanılmıştır. "Rosabell"in ikinci kısmında, fahişenin zorlu kaderi çocukluk arkadaşıyla evlenmiş iyi, mütevazı kadının ev içi mutluluğuyla zıtlık içinde verilir: Mutlu ailenin samimi ev içi ortamı, ateşin önünde ayakkabılarını çıkaran koca, uyuyan çocuk, "giyeceği küçük fırfırları diken eş", "pencere ve perde ve ışık"[5], tümü aşağıdaki dizelerde betimlenen soğuk, yağmurlu bir atmosfere yakıştırılan düşmüş Rosabell'in haliyle zıtlık içindedir: "ıslak kaldırımlarda parıldıyor lambalar / soğuk rüzgâr üfürüp geçerken / uzaktan evine koşturan bir topuk sesi / şimdi yavaş yavaş azalıyor / ve o bir kez daha yapayalnız..."[6] Ev içi mutluluğun içkin yitimi, ailenin sevinçlerinden kesin olarak dışlanma, Rossetti tarafından epey örtük resimsel terimlerle, sol ön tarafta duvarın, mezarlığın ve panjurlu evin ardındaki grupla –paryanın bakış açısından görüldüğü haliyle ev– sağ taraftaki yuva yapan serçeler arasında yarattığı kontrastta belirtilmiştir.

Ailenin ve düşmüş kadının çelişen koşulları arasındaki ilişki ile kadınların kurala bağlanmamış cinsel faaliyetinin Viktorya döneminin erkek egemen otoritaryanizminin surlarında, yani evde hissettirdiği uğursuz tehdit herhalde başka hiçbir yerde Augustus Egg'in 1858'de Royal Academy'de[7] sergilenen üç parçalı resmi (adını muhtemelen yanlışlıkla almış) *Geçmiş ve Bugün*'de (*Past and Present*) bulduğu kadar açıktan bir görsel ifade bulmamıştır. Burada, birinci bölümde, düşme doğrudan bir orta sınıf evinin iç mekânında –*Arnolfini'nin Evlenmesi*'ni (*Arnolfini's Wedding Portrait*) [Jan van Eyck] ironik bir şekilde anımsatan bir sahnede– canlandırılmış; masadaki yarısı yenmiş elma ile vurgulanan düşüşün etkisi çocukların oyun kartlarının devrilmesinde bir kez daha yankısını bulur. Trajedinin gelişmesi için seçilen mekân yani kadının doğal görevi gereği kol kanat germesi gereken oturma odası, ev içi tapınağının o ana bölmesi sayesinde kadının kusurunun berbatlığının ayrıca altı çizilebiliyor. Bir eş ve anne konumundaki kadının zinayla tariflenen ihaneti doğanın düzenini paramparça ediyor; kutsal yere saygısızlık yapılıyor: Ve burjuva ahlakının kanonunda belki de en ciddi sınır aşma tertibi gerçekleşiyor. Gerçekten de günahkâr eşin gidebileceği

tek yer dışarısıdır; oturma odası cennetinden gönderilmelidir, arka plandaki aralık kapının da ima ettiği budur ve bu, düşmüş figürün arkasındaki duvarda duran Aforoz belgesiyle sağlamlaştırılır. Egg üçlemesinin üçüncü resminde dışarısı, kent sokakları, düşmüş kadının metaforik yeri olduğu kadar bire bir, doğrudan mekânı da olur: Burada düşmüş kadın, belli ki erdemleriyle birlikte parasını ve dünyadaki statüsünü de yitirmişliğiyle günahının meyvesini kollarında sıkı sıkıya tutuyor ve hâlâ çömelmiş vaziyette, özlem dolu bir şekilde ama ümitsizce arkasında kalan kuru bir kemerin altındaki eski evine bakıyor. Tüm tehditleriyle dışarıda olmayı bu dünyada evinde olmayla tam bir zıtlık içinde ortaya koymak ve kent ortamını düşmüş kadının doğal mekânı olarak göstermek, serinin daha ilk resminde ve daha az bariz olmak üzere Rossetti'nin resminde de önerilen bir içerisi-dışarısı ikiliği olarak karşımızdadır.

Gerçekten de evden fırlatılıp atılmış, düşmüş kadın teması, dönemin en az iki resminin daha, İngiliz Richard Redgrave'in 1851 tarihli melodramatik resmi *Kovulmuş*'un (*Outcast*) ve daha ılımlı, gerçekçi, sade bir Rus yapıtı olan Nikolay Alexandroviç Iaroşenko'nun (1846-1899) 1883 tarihli, yaşadığı yerden çıkmaya zorlanmış hamile bir kızı betimleyen *(İstasyona) Fırlatılmış* (*Thrown Out, At the Station*) adlı resminin belirgin temasıdır.[8]

Tam da 19. yüzyılın günahkâr kadına dair imgeleminde düşmüş kadının kaderi evin ve ailenin kutsal güvenliği ile gözle görünür biçimde çelişirken, katıksız, ümitsiz gereksinimlerin trajik sonuçları genelde sempatiyle ve duygusal biçimde ortaya konmaya ve kadınların erdemden düşmelerinin ardındaki ekonomik faktörler gerçekçi bir şekilde dikkate alınmaya başlandı. Bu tür temsillerin en çarpıcılarından biri George Frederic Watts'ın –genel olarak Avrupa için olduğu gibi sanatçı için de toplumsal radikalizmin öne çıktığı kısa döneme denk gelen– 1848-50 yıllarında resmettiği ve o sıralar ümitsizce acı çeken yoksulları ve özellikle de yoksul kadınları betimlediği dört resimden biri olan *Boğulmuş Bulundu* (*Found Drowned*) idi. *Boğulmuş Bulundu*, cesedi Waterloo Köprüsü'nün kemerinin altında karaya vurmuş halde bulunan bir kadının intihar vakasını ele alıyor. Genç kadının intiharına yol açan nedenlerin yorumlanması 19. yüzyıldan bu resme bakan biri için son derece aşikâr ve Thomas Hood'un konuyla ilgili 1844 tarihli

çok bilinen şiiri "The Bridge of Sighs" (İç Çekmeler Köprüsü) ile açıktan bağlı görünecektir: Kurban yoksulluk ve bunu takip eden düşüş yüzünden kendini salmış gibidir çünkü bu bazı kadınlar için ölümden daha beter bir kaderdir. Hood gibi Watts da kınamadan çok sempati ve şefkat duyguları uyandırmak istiyordu; Watts'ın resmi Hood'un "hemen kaldırın onu / tiksinerek değil severek / küçümseyerek dokunmayın / kederle düşsün aklınıza / yumuşak ve insani bir biçimde / lekeleriyle değil / ondan geriye tüm kalan / şimdi tümüyle kadınca..."[9] uyarısının görsel bir dengi sayılabilir.

Vasili Grigorieviç Perov'un, 1867 tarihli *Boğulmuş Bulundu*'su [3] Watts'ın yapıtıyla (veya Hood'un şiiriyle) çarpıcı şekilde ilişkili gibidir, ama, genç kurbanın sağına doğru duygusuzca piposunu tüttüren polis memurunun varlığının ima ettiği, genç kızın intiharının dokunaklı haliyle toplumun kayıtsızlığı arasındaki ironik tezatı çok daha açık gösterir ve Perov kızın kıyafetini ve ortamın detaylarını betimleyişinden de belli olduğu gibi boğulan kızın işçi sınıfından olduğunu belirtmekle çok daha ilgilidir. Belli ki bu örnekte, düşmüş kadından ziyade bu adaletsiz ve kayıtsız toplumsal düzenin kınanması öncelikli olarak düşünülmüştür.

Elbette fahişeliği tetikleyen belirleyici ekonomik faktörler 1850'ler İngilteresi'nde açıktan hayıflanılarak tartışılıyordu. W.R. Greg'in konuyla ilgili uzun, belgelere dayanan ve kesinlikle lafı dolandırmayan bir makalesi 1850 yılında yayımlandı. Fahişelik araştırmalarının İncil'i kabul edilen A.J.B. Parent-Duchâtelet'nin (ilk kez 1836'da yayımlanan ve sonraki yıllar sürekli yeni baskıları yapılan) *De la Prostitution dans la ville de Paris*'inden (*Paris Kentinde Fahişelik*) ve Henry Mayhew'ün *Morning Chronicle*'da mektup formunda yayımlanan Londra yoksullarının hayatlarıyla ilgili yakın dönem incelemelerinin sonuçlarına göndermeler yapan Greg, "hem İngiltere'de hem Fransa'da kadınları fahişeliğe sürükleyen ana sebebin yoksulluk olduğu"nu[10] kesin surette belirtir. Rossetti'nin çevresinden John Millais imzalı *Erdem ve Ayıp* (*Virtue and Vice*) adlı, 1853 tarihli –*Bulunmuş*'un bilinen en erken tarihli kompozisyon eskizi de bu senedendir– küçük sepya çizimi, maaşları son derece düşük olduğundan kendilerini ve bazen de çocuklarını açlıktan korumak ve hayatlarını sürdürebilmek için kendilerini satmak zorunda kalmış, çok ucuza parça başı çalışan kadın işçilerin durumuna

dair Mayhew'un veya Greg'in canlı tanıklığını resmediyor olabilir. Millais, yaptığı seçimin resmin sol kısmındaki baştan çıkarıcı kadını bir tür kadın şeytana dönüştüren sembolik dramatizasyonuna karşın, gerçekçi bir biçimde tavan arasının soğukluğunu, genç ucuz işçinin zayıflığını ve yorgunluğunu canlandırmış, sağ tarafta görülen yerdeki gömlekler yığınıyla ve pencerenin yakınındaki "tükenmiş kadın" notuyla da düşmenin ekonomik belirleniminin altını çizmiştir. *Bulunmuş*'un en erken versiyonunda kaldırıma düşen genç kadının süslü püslü ve seksiden çok zayıf ve yırtık pırtık giysiler içinde olduğunu işaret etmek belki de anlamlı olacaktır, Millais'nin dikişçi kadını gibi kaderini özgürce seçmekten ziyade kaderine sürüklendiğini söylercesine yoksul ve mütevazı şekilde giyinmiştir. Millais ayrıca aynı yıl yaptığı *Kabul Görmüş* (*Accepted*) adlı dolmakalem çiziminde Rossetti'nin orijinal *Bulunmuş* konseptiyle bariz bir kompozisyon benzerliği kurmuş ve aynı zamanda Rossetti'nin çizimine bir tür ahlaki denge de getirmiştir. *Bulunmuş* gibi *Kabul Görmüş*'ün de karşı cinsle rahatsız edici kişisel ilişkide temeli vardır: Millais'nin Effie Ruskin ile flörtü döneminden izler taşıyan, erkeklerle ile kadınlar arasındaki sorunlu ilişkileri ele alan bir dizi çizim arasında yer alır.

Bununla birlikte, hiçbir yapıt Holman Hunt imzalı 1854'te Royal Academy'de sergilenen, 1853 tarihli *Uyanan Vicdan* adlı resmi kadar Rossetti'nin *Bulunmuş*'uyla ve düşmüş kadın kavrayışıyla yakından bağlantılı değildir. Yorumlama ve yapıdaki çarpıcı farklılıklarına rağmen, veya belki bu farklılıklar yüzünden, bu yapıtlar tek bir ahlaki meseleye dair salınımı yansıtan zıt görüşler olarak ortaya çıkarlar: Yükselen düşene karşıdır, kurtuluş lanete karşıdır, Hıristiyan iyimserliği Hıristiyan veya kripto-Hıristiyan çaresizliğine karşıdır, her iki durumdaki büyük zıtlıklar muhtemelen Annie Miller'ın da bir parçası olduğu samimi kişisel deneyimlerden doğmuş ve gerçekçiliğin resimsel diline uzanmıştır. Rossetti gibi Hunt da özenli görsel gerçekçiliğinin itibarını sembolik bir olayı aynı derecede özenle kurarak güçlendirir, masanın altındaki bir kedi, patisinin ucundaki kuşu serbest bırakır ve arka plandaki aynadan yansıyan ışık St. John's Wood'a bakan oturma odasının dışındaki bakir bahçeye kelimenin düz anlamıyla gün doğmasını sağlar. O salonun tatsızlığı, duvardaki *İsa ve Aldatma Kıskacındaki Kadın* (*Christ and*

the Women Taken in Adultery) baskısı, saatin üzerinde pinekleyen aşk tanrıları, duvar kâğıdı desenindeki üzüm çalan kuşlar ve aynı zamanda Ruskin'in hayranlıkla "ölümcül yeniliklerinden" söz ettiği mobilyalar gibi öğelerle onaylanır. Masanın üzerindeki Noel Humphrey'nin *Origin and Progress of the Art of Writing* (*Yazma Sanatının Kökeni ve Gelişimi*) cildi Hunt'ın "nişanlısı" ve resmin esas modeli Annie Miller için düşündüğü eğitim programına örtük bir gönderme olabilir. Ahlaki aydınlanma yaşayan genç kadının sol elinin üçüncü parmağı *hariç* tüm parmaklarında yüzük olması kuşkusuz, bir rastlantı değildir.

Rossetti'nin yapıtı gibi Hunt'ın çalışması da elbette esasında Hogarth'ın eserlerinden birinin yaratıcı bir yanlış anlaşılmasına dayanıyordu: Belki John Duncan MacMillan'ın kısa süre önce önerdiği gibi[11] *Hanımefendinin Son Seçimi*'nin (*The Lady's Last Stake*), veya muhtemelen bir ahlak yoğun iç mekânda (*intérior moralisé*)[12] kucakta oturma, yükselme ve düşmeyi empatiyle kullanmasıyla ikili gravürleri *Önce* (*Before*) ve *Sonra*'nın (*After*) ve son olarak elbette orijinalin yerini alıp 19. yüzyıl duygusallığını sona erdirmesi ümidiyle *Bir Fahişenin Gelişimi*'nin (*A Harlot's Progress*). Her ne kadar Hunt da Rossetti gibi genelde daha sofistike kaynaklara dayansa da gene Rossetti'nin izinden giderek Jan van Eyck'ı, özellikle de National Gallery'de yer alan *Arnolfini'nin Evlenmesi*'ni, düzeninden esinlenmek için ve belki Ön-Raffaellocu özgünlüğün kıymetini bir şekilde bilerek, duygunun yeniden güvence veren primitif tazeliği için ve aynı zamanda yapmanın, üretmenin samimiyeti için –ileride göreceğimiz gibi– bir öncül olarak almıştı. Düşmüş kadının toplumsal olarak yükselişini ele alan görece ender motif için Hunt'ın Charles Le Brun'ün *Tövbekâr Mecdelli Meryem Dünyanın Tüm Gösterişlerinden Feragat Ediyor*'undan (*Repentant Magdalene Renouncing All the Vanities of the World*) yapılmış bir gravürü kullanmış olması ihtimali yüksektir.[13]

Rossetti de yaşadığı güne ait düşme temasını İncil'in anlatılarına bağlamaktan geri kalacak değildi: Hem titiz çizimleri hem 1858 tarihli sonesi "Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee" (Ferisi Simon'un Kapısında Mecdelli Meryem) *Bulunmuş*'un temasıyla açıktan bağlantılıydı. Rossetti gibi Hunt da resimsel eyleme edebiyat üzerinden varmıştı. Hunt, konusunu düşünürken ilk

baskısı 1849-50'de yayımlanan *David Copperfield*'daki Peggotty karakterinin, serseri Emily karakterini arayışından etkilendiğini söyledi.[14] Bununla birlikte Rossetti'de olduğu gibi *Uyanan Vicdan* için de doğrudan ilham edebiden çok görseldi, bu örnekte, Emily'nin aranması değil aynı romanda fahişe Martha'nın bulunmasına dair Phiz'in 1849 tarihli illüstrasyonu etkili olmuştu. Hem Rossetti'nin hem de Hunt'ın resimlerinde kullandıkları düşmüş kadın öğesi ileriki bir dönemin sorunlu, cinsellikle takıntılı bir ilişki geliştiren sanatçısı Edvard Munch'ta yankısını bulmuştu. Munch'un 1893 tarihli, şimdi Oslo Belediye Koleksiyonu'nda yer alan *Çığlık* (*Skrik*) adlı tablosu, *Bulunmuş*'taki ana olayın arkasında yatan köprüdeki yalnız insan figürünün içerimlerinin bir yoğunlaştırılması gibidir; şimdi Oslo'daki National Gallery'de yer alan 1894 tarihli *Ergenlik*'te (*Pubertet*), *Uyanan Vicdan*'ın başkahramanının geleneksel, kol kanat geren ar jestini değişken ve tedirgin edici bir vurguyla tekrar eder, bu jest belki de Félicien Rops'un 1886 tarihli bir gravürü üzerinden Munch'a aktarılabilmiştir.[15]

Hunt ve Rossetti'nin düşmüş kadın imgelemleri daha da spesifik bir bağa sahip olabilirler, gerçekten de Hunt'ın resmi, en karakteristik nitelikleri bağlamında doğrudan Rossettici bir prototipe dayanıyor olabilir. Hunt'a gönderdiği *Bulunmuş*'u anlatan 30 Ocak 1855 tarihli mektubunda Rossetti anlatımının önüne şu notu düşer: "Konu sen İngiltere'yi terk etmeden bir süre önce düşünülmüştü [bu, Hunt'ın Paris ve İskenderiye üzerinden Kutsal Topraklar'a doğru yola çıktığı tarih olan 16 Ocak 1854'ten öncesi anlamına geliyor] ve bittiğinde (biterse) gören herkes senin *Uyanan Vicdan* resminin izinden gittiğimi düşünecek, ama sen hariç, çünkü sen uzun zamandır bu doğrultuda konularla ilgilendiğimi biliyorsun."[16] İlk kimin anılması gerektiğine dair Ön-Raffaellocu ağız dalaşının sıklığına, *Uyanan Vicdan* için *terminus ante quem*'in [son mümkün tarih] 1853 olmasına dair su götürmez olgulara ve *Bulunmuş* için en erken tarihli tamamlanmış çizimin tarihinin de 1853 olmasına karşın Hunt'ın, *Pre-Raphaelitism* kitabının 1905 edisyonunda, *Uyanan Vicdan* için ilk düşüncelerinin tarihini 1851'e kadar götürmüş ama 1913 edisyonunda bu tarihi 1853 olarak düzeltmiş olması önemlidir.[17] Ancak *Uyanan Vicdan*'ın pek çok karakteristik detayının ve aynı zamanda temel konseptinin resimsel

esininin Rossetti'den geldiğine dair ilave bir maddi kanıt olarak *Dünkü Gül* (*Hesterna Rosa*) adlı, modernlik üzerinden değilse de ahlaki açıdan konusu benzeyen kalem ve mürekkeple yapılmış küçük desenine de bakılabilir. Her ne kadar sağ alt köşesinde 1853 tarihi ve sanatçının imzası olsa da bu küçük desenin (Rossetti bunun 1865'te bir suluboya versiyonunu da yapmıştır),[18] alt kısmındaki kafa karıştırıcı not, resmin yapılışı için daha erken bir tarihe işaret eder: "1850'de oluşturuldu, 1853'te çizildi ve rahip Frederic G. Stephens'a hediye edildi." Kuşkusuz güncel bir konu değildi. (Desen, Sir Henry Taylor'ın *Philip von Artevelde* oyunundaki Elena'nın şarkısına eşlik edecek bir illüstrasyon olarak çizilmişti ve Tate koleksiyonundaki desenin alt kısmında oyunun dizelerinden alıntılar da bulunuyordu.) Bununla birlikte *Dünkü Gül,* Hunt'ın düşen-kadın resminin ana temalarını içerir. *Uyanan Vicdan*'daki gibi, lavta çalan ve kendi çaldığı müziğe kulak kesilmiş sol taraftaki küçük kızın cisimleştirdiği çocuksu masumiyeti geri çağırarak vicdanı uyandırmak için geleneksel olarak erotik baştan çıkarma ile ilişkilendirilen[19] bir sanat olan müziğin gücünü kullanır. Çocukluk masumiyetine Hunt'ın resminde *Oft in the Stilly Night* (*Sakin Gecede Sıklıkla*) şarkısıyla yükselen "kutsal azme" dair anıların cisimleşmesidir o. *Dünkü Gül*'de de vicdan azabı çeken kadın, Hunt'taki kadın gibi, umursamaz, sığ bir erkeğin ağına düşüyor ve kendi oyununa devam eden bu erkek kadının kalbinde ani bir değişim yaşanmasına engel oluyor. Her iki yapıtta da hayvanlara –Rossetti'nin resminde maymuna ve Hunt'ın resminde kediye– sembolik bir önem atfedildiğini görüyoruz ve her ne kadar Hunt'ınkinde daha fazla geliştirilmişse de, her ikisinde de içerisi ile dışarısı arasında, pencerelerin dışındaki saf doğa âlemiyle kalabalık, beden-dolu günah âlemi arasında bir çelişki mevcut. Hatta düşürülen eldivenlerin fiili savrukluk kadar ahlaki dağılmayı da gösteren kıssadan hisse nitelikleri bile her ikisinde de ortaktır. Dolayısıyla 1855'in başlarında Rossetti, Hunt'a *Bulunmuş* ile aynı doğrultudaki "uzun zamandır ufukta olan konular"dan bahsettiğinde belki de aklında *Dünkü Gül* vardı.

Ve peki ya *Bulunmuş*'un kendisi, veya daha spesifik olarak 1853 ya da yaklaşık 1855 tarihli eskizleri? Resmin tamamlanmamışlığının bizi mahrum ettiği Rossetti'nin niyetlerine dair bilgileri bunlar

bize sağlıyor. Elbette yağlıboya versiyondaki özenli betimlenmiş tuğla işçiliği, orijinal modelin (muhtemelen Annie Miller)[20] yerini daha sonra Fanny Cornforth'un almış olması, eteğin ve elbisenin özellikle iffetlilikten, "ilkel" engellemelerden uzaklaşıp duygusal olarak yüklü Barok coşkunluğa, akışa ve heyecana meyledecek şekilde değiştirilmesi gibi farkların tümünün kendi başlarına temanın imgesel gelişiminin yorumlanmasında ayrı ayrı önemi vardır. Bununla birlikte ne erken versiyonlarda ne de sonraki versiyonlarda *Bulunmuş*'un yapısının Rossetti'nin düşmüş kadın temasını ele alırken bir şair olarak uyguladığı stratejilere bağlanabileceğini sanmıyorum.

Bulunmuş'un kimi ayrıntılarında şiirsel öncellere dayandığı doğrudur. Bunlar arasında öncelikle, William Bell Scott'un "Rosabell"i sayılabilir. Şu da var ki Rossetti'nin 1853 yazında Newcastle'a yaptığı bir seyahat sırasında Scott şiirin ismini *Mary Ann* olarak değiştirmişti ve Rossetti şiirin başkahramanın mütevazı sosyal tabakasını bu yeni ismin daha iyi gösterdiğini düşünmüştü. Rossetti'nin esasen şairiyle birlikte değiştirdiklerini öne sürdüğü[21] "Rosabell" ismi gerçekten de kentin baştan çıkarıcılığıyla yozlaşmış kırsal masumiyete dair genel kanaatleri akla getiriyor, terk edilmiş ilk göz ağrısı çiftçi sevgili ile *Bulunmuş*'un soğuk, izole dış mekân ortamını hatırlatıyor olabilirdi; her ne kadar Rossetti, Scott'a bu sahneyi içerecek şekilde şiirini değiştirmesini önerdiyse de Scott'un şiirinde günahkâr kadının eski ilk göz ağrısıyla buluşma sahnesi yoktu. Scott'un uzun anlatımcı şiirindeki kimi parçalar *Bulunmuş*'a kıyasla Millais'nin veya Hunt'ın düşmüş kadın resimleriyle daha kolayca ilişkilendirilebilir. *Bulunmuş*'tan ziyade bir kemeraltında dikilmiş kendi yitik masumiyetini anımsayarak dans eden çocukları izleyen bir fahişeyi betimlediği 1857 tarihli suluboya çalışması *Belleğin Kapısı* (*The Gate of Memory*) Rossetti'nin Scott'un şiiriyle en yakından ilişkilendirilebilecek eseri sayılmalıdır; gerçekten de bu suluboya çalışma spesifik olarak şiirde anlatılan bir sahnenin illüstrasyonudur.[22] *Bulunmuş* ile Rossetti'nin düşmüş kadın teması üzerine şiiri "Jenny" arasında esaslı bir yapısal bağ olduğunu da hiç sanmıyorum. Rossetti *Jenny*'ye ilk olarak 1847-48'de başlamış (şiirin arsızca seksi ve etkileyici bir tuhaflığa sahip olduğu, Blake'ten esinlendiğinin apaçık görüldüğü zamanlar), 1870'te *Poems* (Şiirler)

adlı ciltte epey değiştirilmiş bir versiyonuna yer vermiş ve aynı kitabın 1881 gibi geç bir tarihteki yeni baskısında gözden geçirip bir daha yayımlamıştı.[23] Şiirin bazı betimleyici unsurları –Jenny'ye atfedilen ve resmin başkahramanında da bulunan "uzun solgun boyun" (hoş, bu Rossetti'nin hangi kadın figürüne atfedilemezdi ki?); düşen kadının elbisesinin sembolik gül desenleri (resimdekini kast ediyorum elbette, önceki desenleri değil); sabah erken karşımıza çıkan el arabası ve Londra serçeleri (şiirde olduğu gibi "yaygara koparırken" değil yuva yapmakla meşgulken görüneceklerdir desende)– resimde gerçekten de belirirler. Bu paralelliklere karşın "Jenny", görsel karşılığı sayılan *Bulunmuş*'tan hem mecazen hem kelimesi kelimesine anlamında ciddi biçimde farklıdır.[24] Şiirde mevcut olup da resimde eksik olan şey yaklaşımın giriftliği ve aynı zamanda bakış açılarının çokluğudur: Rossetti *Jenny*'yi 1859'da Ruskin'e gösterdiğinde ciddi eleştiriye uğramıştı[25]; şiirin giriftliği, düşmüş kadın temasının genç bir erkek anlatıcının zihninden süzülerek aktarılmasıyla yaratılmıştı. "Jenny" şiirinin herhangi "bir şey" hakkında olduğu söylenecekse eğer bu konu genç bir –şiirde, çocukluk aşkıyla asla tekrar karşılaşmayan– fahişenin kaderinden çok, kuşkusuz şairin kendisiyle özdeşleştirilebilecek sofistike genç bir anlatıcının içsel dünyası idi ve bu genç anlatıcının seks, günah, erkekler ve kadınlar, "iyi" kadın ile "kötü" kadın arasındaki paradoksal çelişki, zamanın doğası ve kefaretin doğası üzerine düşünceleri ele alınıyordu. Gerçekten de öylesine öznel ve hatta egosantrikti ki şiir, kritik bir noktada Jenny hızlı bir silsile sonucu görünürden kayboluyor, "erkeğin değişmez şehvet yekûnunun şifresi"ne, bir bilmeceye ve hayli cüretkâr biçimde son olarak bir gülümseme için uyarana dönüşüyor, şehvet "bir taşa sıkışmış kurbağaya"[26] benzetiliyordu. Çağrışımların çarpıcı şekilde özgürlüğü, eşit derecede yoğun psikolojik akış, ton ve üslupta keskin ayrımlar, mesafe ve bakış açısının sürekli değişmesi, yaklaşımdaki müphemlik, merhamet ile yukarıdan bakmanın birbirine karışması (en azından kısmen Rossetti'nin o sıralar hâlâ epey hayran olduğu Browning'den esinlenen stratejiler)[27] – bunların tümü resme yabancıdır. *Bulunmuş*'un mekânsal varsayımındaki gibi dışsal bir olaya sabit bir mesafede durmanın yerini –sonuçta, resme o kadar da uzak bir olasılık olmayan– bireysel bir öznelliğin esnek mekânının

içinde olma duygusu almıştır. Ve kesinlikle *Bulunmuş*'u daha sonra gelen sone ile karşılaştırmaya niyetlenip Rossetti'nin hiçbir zaman bitiremediği resmin içerdiklerini sonede daha dolu dolu bir şekilde dile getirmeye kalkıştığını öne sürebilir, fakat gerçekten bakılırsa tam tersine Rossetti'nin resmin öne sürdüklerinin çoğunu elemeyi ve iyice sadeleştirmeyi yeğlediği fark edilecektir. Dahası, ahlaki bir yeis metaforu olarak aydınlık ile karanlık arasındaki kontrastı vurgulamakla sonenin çok daha güçlü tınlamasını ve bir tür ileri yaş parıltısı gibi duran resimden katbekat daha karamsar olmasını sağlıyor. Düşmüş kadının elinden bir kefaret ihtimalini çekip alan son dize "bırak beni –seni tanımıyorum– git başımdan"[28], F. G. Stephens'ın sözlerini ödünç alacak olursak "affedilmeyle gelen huzur"u düşündüren ışıl ışıl şafağıyla resmin hiç olmadığı kadar mutlaktır.[29]

Kısacası, Rossetti'nin düşmüş kadına dair şiirlerinin ve *Bulunmuş*'ta görülen görsel imgeleminin, örneğin, Roman Jakobson'un diğer üç şair ressamın, Blake, Gümrükçü Rousseau ve Paul Klee'nin bağlantılı metinlerinde ve resimlerinde var olduğunu gösterdiği[30] tipte asli yapısal analojilerden herhangi birine sahip olmadığına inanıyorum. *Bulunmuş*'ta, tersine, Rossetti, 19. yüzyılın ve daha öncesinin pek çok diğer ressamı gibi, mümkün en etkili görsel göstergeleri kullanarak –kısaca, şiirsel değil resimsel dille– değer açısından zengin bir mekân yapısı yaratmak ve geçicilik ima etmek için ahlaki anlamı ve kişisel duyguyu cisimleştirmeye soyunur. Bunu başarmak için uygun resimsel örneklere ve o zamanlar Rossetti'nin kesinlikle görüşlerine değer verdiği Ruskin'in güçlü biçimde tavsiye ettiği ve özellikle de '50'lerin başlarında Ön-Raffaellocu yoldaşlarının sıkı sıkıya takip ettikleri bir pratik olan doğrudan doğa çalışmaya yönelir. Her ne kadar böylesi bir kılı kırk yaran gerçekçilik Rossetti'nin yapıtında sık görülen bir şey değilse de *Bulunmuş* örneğinde Chatham Place'deki kendi penceresinden göründüğü haliyle Blackfriars Köprüsü manzarasını kullandı; Chiswick'teki tuğla duvarla –tuğla tuğla– uğraştı ve dostluğu neredeyse kopma noktasına getiren uzatılmış bir resmetme yarışı sırasında, 1854'te Finchley'de Brown'larla kalırken Ford Madox Brown'ın ilgiyle belirttiği gibi, buzağı ile el arabasını "Dürer gibi, tel tel" resmetti.[31]

Bulunmuş mesajlarla doldurulmuş, anlatımcı içerik yığılmış bir resim gibi görünebilir, ancak üretildiği zaman ve yerdeki sa-

yısız diğer eserden herhangi bir fazlası yoktu bu anlamda. Sözler ve resim arasında özsel bir bağ olduğunu düşündürebilecek, gönderme yapılan İncil alıntısının tamamlanmış resme işlenmesi bile –gençliğindeki bağlılığını, / gelinliğindeki sevgini, / anımsıyorum– hiçbir şekilde şair Rossetti'ye özgü değildi; sözgelimi en büyük yazınsal başarısı kalın ve kuşkusuz şiirsel olmaktan hayli uzak kitabı *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* olan Hunt, *Uyanan Vicdan*'ın çerçevesine benzer biçimde uygun bir İncil alıntısı işlemişti.[32] Gerçekten de, *Bulunmuş*'un yapısı dikkate alındığında, Rossetti'nin şiir ile veya şiirsel veya "müzikal" olana dair kavrayışıyla –yani, dekoratif olanla– diğer resimsel çalışmalarının çoğundan daha fazla kendini kısıtlamış olmadığı söylenebilir.

Pek çok başka 19. yüzyıl ressamında olduğu gibi Rossetti'de de perspektif veya daha spesifik olarak resimsel mekân derinliği, tuvalin statik ve iki boyutlu yüzeyinde daha doğrudan iletmenin mümkün gözükmediği ahlaki ve zamansal faktörleri öne çıkarmak için kullanılır. Rossetti, Couture'ün bir perspektif görünümüyle ahlaki olarak daha saf bir geçmişi anlattığı 1847 tarihli *Dekadans Çağında Romalılar*'ını (*Romans of the Decadence*) veya Goya'nın gündelik olandan dehşetengiz olana derin gölgeli perspektifle *via crucis*vari geçtiği *Execution of the Madrilenos*'unu andıran ama aslında benzediği söylenemeyecek bir tutumla, dönen Blackfriars Köprüsü manzarasını geçmişi ve geleceği anlatmak, düşmenin kadınlar için ahlaki anlamını ve acı verici sonuçlarını göstermek için kullanmıştır. Tüm resim boyunca ahlaki ve ruhsal yoğunlaşmalar mekânsal ayrımlarla anlam bulur: Kilise duvarı namuslu olanı düşmüş olandan ayırır, duba saflığı –sembolik, kurbanlık beyaz buzağı– yozlaşmadan ayırır; kaldırımın geometrik blokları ön kısımdaki ruhen sorunlu grubu resmin ortalarındaki Arnavut kaldırımlarının basit, yıllanmış düzensizliğinden ayırır; şekil itibarıyla hem fallus hem de mezartaşını akla getiren tehdit edici bir sınır oluşturan dubanın önemiyle vurgulanan bir ayrımdır bu; keskin ortogonal sınır kaldırımı düşmenin fiilen bağlantılı olduğu nehirden ayırır; mezarlığın parmaklıkları ölümü yaşamdan ayırır bununla birlikte faniliğin yakınlığını düşündürür, beyaz buzağının boynunu ve gövdesini saran, iç içe geçmiş ağı yaşamın ölümle iç içe geçtiğini, masumiyetin kaderinde yıkım olduğunu düşündürür.

Belki de hepsinden önemlisi kenti kırsal alandan, el değmemiş geçmişi 'düşmüş' bugünden ayıran –önemi, tamamlanmamış resimde değil ama tamamlanmış desenlerde, yalıtılmış anonim bir kadın figürünün dokunaklı varlığıyla daha da artan– köprüdür. Köprüdeki figür tasarlanmış bir intihar iması taşıyan düşmüş kadının gelecekteki yabancılaşmasının bir işaretidir: Küçük figür nehre inen basamaklara yakın bir noktada Hood ve Watts örneklerinden izleyicinin aşina olduğu uğursuz yankılar doğuracak şekilde yürümektedir. Rastlantı diyebileceğimiz şekilde, 1867 tarihli *Boğulmuş Kız (The Drawned Girl)* resminin yaratıcısı Rus ressam Vasili Grigoreviç Perov, yaklaşık aynı tarihlerde yaptığı *Kendini Moskova Nehrine Atmak Üzere Olan Genç Kadın* (*Young Woman Throwing Herself into the Moscow River*) adlı eskizinde, Rossetti'nin resmindeki öneriyi bütünleyen bir iş çıkarmış gibidir ki, bizzat Rossetti de, ihanete uğrayan kadının kendisini ve bebeğini ölüme sürüklemek üzere intihar etmesi temasını 1871 tarihli şiiri "The River's Record"da[33] (Nehrin Hatırladıkları) ele almıştır.

Rossetti işlediği modern konuyu tahayyül ederken, geçmiş resimsel örnekleri kendine özgü biçimlerde dikkate almış, kendi amaçları çerçevesinde bu örneklerdeki yaklaşımları kökten veya Hogarth'ın *Bir Fahişenin Gelişimi serisi*nde olduğu gibi merkezdeki aydınlığı 19. yüzyıl merhameti, duygusallığı ve doğa yasalarının engellenemez işleyişinden duyulan kuşkular –kısaca, 19. yüzyıl ideolojisinin kendisinin temel varsayımları– çerçevesinde kaçınılmaz olarak değiştirmişti. Rossetti *Bulunmuş*'ta, Hogarth'ın serisindeki anlatımda arka arkaya gelen ahlak unsurlarını –"gelişim"i– tek bir gebe imgesine sıkıştırmış, canlı anlatımcı silsilenin yerine çağrışımlara açık mekânsal genişlemeyi yerleştirmiş veya başka bir deyişle, zamanda bariz bir süreğenliğin yerine derinlik önermişti.

Ve Hogarth'ın gelişerek ilerleyen ayrıntılı betimlemelerinin zenginliğinin yerine, indirgenmiş bir sembolik göndermeler serisi kullandı. Fahişenin kırsal kökeni sözgelimi, Hogarth'ın gravür serisinin ilk plakasında fahişenin at arabasından inmesi sahnesiyle verilirken Rossetti'de sade bir şekilde köprü ve el arabasının varlıklarıyla ve fahişeyi kurtarmaya gelecek gencin köylü kıyafetleriyle özetlenir. Hogarth'ın yapıtında fahişenin kaçınılmaz düşüşü ve ölümü, koşullara dair ayrıntıları dikkatli bir şekilde aşama aşama vererek ve

somut toplumsal verilere özen göstererek anlatılmıştır, Rossetti'nin yapıtında ise salt pozla, utanç veya hatta yağlıboya versiyondaki (biraz "ironik bir eşleştirme" ile modelliğini Fanny Cornforth'un yaptığı)[34] yüzde görülen ıstırap ifadesiyle, köprüdeki kadınla ve daha açık bir şekilde, mezarlıkla ima edilmiştir. Ayrıca *Bulunmuş*'un daha erken bir versiyonunda Hogarth'ın ahlakıyla çelişir şekilde ve belki de mezarlığın çağrıştırdığı fiziksel ve aynı zamanda ruhsal ölüm duygusunu bir nebze hafifletircesine köşedeki bir mezar taşına zar zor okunur şekilde zayıf bir umut mesajı, "Tanrı'nın melekleri... tek günahkâr için... sevinç duyacaklar" işlenmiştir. Hatta sembolik hayvan kullanımı örnekleri dahi Hogarth'ta bulunabilir, tabii her zamanki tipik farklarla, Hogarth'ta resmedilen masum ve üzerine içler acısı bir ağ örtülmüş buzağı değil aptal kaz, zampara maymun ve şehvetli kedidir.

Arka planda bir köprünün uzandığı bir kent manzarasından, ön planda ise iki büyük figürden oluşan sahne için Rossetti büyük olasılıkla son derece uygun bularak 1849'da Hunt ile birlikte Paris'e gittiklerinde[35] görüp hayran kaldığı Ön-Raffaellocu öncül Jan van Eyck'in *Şansölye Rolin ile Bakire* (*Madonna and the Chancellor Rolin*) resmini örnek almıştır. Bu resim, muhtemelen [Alfred] Tennyson'ın 1857 tarihli Moxon edisyonu şiirlerinde[36] yer alan "The Palace of Art" (Sanat Sarayı) şiirine eşlik eden Rossetti'nin *Azize Cecilia ile Melek* (*Saint Cecilia and the Angel*) illüstrasyonu için de esin kaynağı olmuştur.

Bulunmuş'ta ön planda yer alan figürler içinse, belki de bilinçdışının etkisiyle, 1849 yılındaki aynı Avrupa turunda gördükleri çok farklı bir resimsel kaynağa, o zamanlar Musée de Luxembourg'da bulunan Ingres'in 1819 tarihli *Roger Angelica'yı Kurtarırken*'ine (*Roger Rescuing Angelica*) yüzünü dönmüştür. Resim onu yeterince etkilemiş olmalı ki erkek kardeşine yazdığı bir mektupla[37] eve ilgili iki sone –"Last Visit to Luxemburg" (Luxemburg'a Son Seyahat)– gönderir; Rossetti'nin Ingres'in *Roger Angelique'i Kurtarırken* resmi üzerine yazdığı soneler *Germ* dergisinde ve daha sonra 1870 tarihli kitabı *Poems*'te (*Şiirler*)[38] yayımlanır. Ingres'in resmi neredeyse şövalyece saflık ile genç sanatçının göğsünde yanan cinsel şehvetin çelişen itkilerini tatmin edecek şekilde tasarlanmıştır: Erotik fantezi için hayli zengin bir kaynak sunar. Rossetti'nin ona adadığı

şiirler, en azından modern bakış açısıyla, Ingres'in iç gıcıklayan vizyonuna dolaysız biçimde kösnül bir beğeni ile yaklaşırlar. İmgelemin ardında yatan dürtü açıktır: "Mızrağın kıvrak ucu"ndan "çürütürcesine, bitmek bilmez şeytani beden ovalamaları sona eren" fakat zincirlenmiş çıplaklığın sunduğu pasif ama dolgun tatla zıtlık halindeki hayvani canavara sonelerdeki her metaforik ifadenin mahiyeti arzudur. "En zarif incinin rengini almış teni", "açılmış saçları / Ve boynunu geriye atışıyla ve uzuvlarını kateden kederle"[39] tarif edilen beden *Bulunmuş*'un başkahramanının duruşundan pek de uzağa düşmez. Her ne kadar sonuç daha belli belirsiz olsa da bir bakış açısından *Bulunmuş*'un *Roger Angelique'i Kurtarırken*'in modern giysilere sokulup dönüştürülmüş bir hali olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, düşmüş kadının daha az frapan, daha az şehvetli olduğu ve düşsel bir havada giydirilmediği erken versiyonlarda sığır çobanının şövalyece ve merhamet dolu jestinin beyhudeliği iki kişi arasındaki çatışmanın aktif ve yoğun olduğu nihai versiyonda olduğu kadar açıkça ifade edilmez ve elbette Rossetti'nin daha sonra yazdığı "Bulunmuş" başlıklı sonede fahişenin kurtarılmasının olanaksızlığı son derece açık biçimde dile getirilir. *Bulunmuş* pek çok açıdan *Roger Angelique'i Kurtarırken*'den ayrışabilirse de her ikisinde de arzulanası genç kadınlar seks esirleridir – biri metaforik bir seks canavarının gerçekten esiridir; diğeriyse gerçek bir seks köleliğinin metaforik esiridir. Nihayetinde Rossetti'nin temayı en son yorumlayışı olan "Bulunmuş" adlı sonede "kilit altına alınan" şey düşmüş kadının sadece bedeni değil ama daha çok kalbidir ve bu tür bir esaret için erkeğin iyi niyeti veya şövalyece dürtüler formunu alacak bir kurtuluş mümkün görünmemektedir. Bir anlamda *Bulunmuş* bir tür karanlık Müjde (*Annunciation*), *Ecce Ancilla Domini!*'nin sapkın bir revizyonu gibi görülür –orada da sinmiş bir kadın ve karşısında büyüklenen bir erkek vardır– ama burada, düşmüş kadın hoş havadisler almak yerine mesihi "bilmeyi" reddetmekte ve geri göndermektedir.

Bulunmuş, öyleyse, üzerine pek çok motifin ve motivasyonun yazılı olduğu bir parşömendir: Zamanla gelişen bir imaj olarak varolur ve Rossetti'nin kendisinin de resmi farklı şekillerde yorumlamış olması mümkündür. Kesinlikle, bir seviyede, Rossetti düşmüş kadınlar için kurtuluşun ancak uzak kutsal kitap zaman-

larında, İsa'nın müdahalesiyle söz konusu olabileceğini ve modern fahişe için ufukta herhangi bir kefaretin gözükmediğini ima etmek istemişti. Bu yorum kuşkusuz *Bulunmuş*'un ve eşlik eden sonenin 1848 tarihli *Ferisi Simon'un Kapısında Mecdelli Meryem* adlı sone ve desen ile karşılaştırılmasından da çıkacaktır.[40] Diğer insanları, yani şehvetli erkekleri, duruma dair herhangi bir sorumluluk üstlenmenin dışında bırakan böylesi bir tutum, döneminin pek çok erkeği gibi Rossetti için de ahlaken uygundu: Kadının düşmüşlüğü insani gayretle halledilebilecek ve değiştirilebilecek toplumsal ve etik bir meseleden ziyade metafizik bir mutlak sayılıyordu. "Düşmüş" teriminin geri alınması mümkün değildir: Düşmüşlüğü doğuran tutum, ümitsiz acıma ya da horgörme ile, en iyi durumda, üstün bir varlığın daha düşük bir varlığı koruması altına almasıyla sonuçlanır. Bununla birlikte, başka bir seviyede, bu resimde düşmüş kadını basitçe Rossetti'nin kadınlara yaklaşımının sembolü olarak okumak hata olacaktır: Daha derin bir seviyede, belki de kendisiyle ilgili görüşlerini de yansıtmaktadır. Yaşamının son kısmında beliren *Bulunmuş*, Rossetti'nin kendi çelişkilerle dolu varoluşuna dair bir paradigma olarak da anlaşılabilir; öncelikle kendisini başkalarını kurtarmaya adamış "cesur bir centilmen" ("preux chevalier") olarak görmesi ve yaşamanın en ideal biçimi saydığı en yüksek düzeyde sanatsal başarı hedefinin çaresizlik ve düş kırıklığı ile sonuçlanması var. Bu açıdan bakınca, düşmüş "namuslu kadın" illa ki sadece Jenny veya Rosabell veya Annie Miller veya Fanny Cornforth olarak değil ama bir yönüyle sanatçının kendisi olarak da görülebilir – şimdi burada düşmüş ve bitmiş bir haldeki, onun, 1880 tarihli bir desende 14 telli arpıyla muzafferane bir edayla uçarken[41] çizdiği *anima*'sıdır.

Eğer bir kadın figürü gerçekten "Rossetti'nin yaratım ediminde sanatsal ruhunun ikonu"[42] olabiliyorsa o zaman bir kadın figürü umutsuzluğunun, yardım alma veya kefaret şansını yitirmiş benlik –daha spesifik söylersek, yaratıcı benlik– hissinin imgesi de olabilir. Açıkçası kendi yapıtına, özellikle şiirlerine göre daha hakir görme eğiliminde olduğu resmine dair kendi tutumu tuhaf bir şekilde muğlaktır. 1871'de Ford Madox Brown'a "Şiir yazarak geçinmek mümkün olsun isterdim. Eğer olabilse sanırım resmi bırakırdım,"[43] diye yazmıştı. Yaşamının daha sonraki dönemlerinde, Rossetti kolay

para kazanmak için "replikalar" yapmaya daha çok başvuracaktı; sanatına saygısı giderek azaldı, ahlaki ve erotik idealizminin bir zamanlar simgesi olan *Kutsanmış Genç Kız* (*The Blessed Damozel*) adlı eserinden *Kahrolası Genç Kız* (*Blasted Damdozel*) veya *Patlak Genç Kız* (*Blowed Damdozel*), hatta daha da acımasızca *Lanet Kız* (*Bdy Dam*)[44] diye bahsetmeye başladı. Frederic James Shields'a gönderdiği 1869 tarihli bir mektupta, şiirini resminden üstün tutmaya başladığını ilan eder, "hiçbir şekilde tencereyi kaynatmama faydası olmayan sanat" diye tanımladığı şiire "minnettar olduğunu ve aşağılık biçimde davrandıklarımıza karşı hissettiğimiz gareze dayanan diğerine [resme] kin güttüğünü"[45] belirtir. Rossetti gerçekten de *Bulunmuş*'a aşağılık bir biçimde davranmış, ondan şikâyet etmiş, kaparo vermeye ikna ettiği yeni hamilerle övünmüş, hiçbir zaman tamamlamamıştır: Gerçekten de resme karşı tavrı kötü muamele görmüş bir kadına karşı sahip olabileceği tavrı hatırlatır olmuştur. Düşmüş kadının resmi Rossetti'nin resimle ve bir ressam olarak kendisiyle ilgili yaşadığı hayal kırıklığını kapsıyor gibi bile görünebilir. Ford Madox Brown'a gönderdiği 1873 tarihli bir mektupta sanatçıları nasıl fahişelere benzettiğini açıkça anlatır: "Bireylerin heveslerine ve beğenilerine bağımlılık söz konusu olduğu ölçüde sık sık bir sanatçı olmanın bir orospu olmakla bire bir aynı şey olduğunu söylemişimdir."[46]

Demek ki sadece Rossetti sonraki yıllarda derin cinsel çatışma ve suçluluk hissetmekle kalmadı kendisini de bir şekilde "düşmüş" hissediyordu: Sartre'cı terimlerle örnek bir "inançsız adam" (*homme de mauvaise foi*) idi, güçlü şehvete sahip bir 19. yüzyıl erkeği olarak aynı zamanda tutkulu biçimde bir tür iyilik idealine inanıyor ama çok ender kendisi bu inanışa uygun davranabiliyordu. Öte yandan *Bulunmuş*'taki düşmüş kadın imgesiyle özdeşleşmiş hissedebileceği bir başka yol daha vardı. Bu tartışmanın açıldığı sözsel analize geri dönecek olursak kişinin "kendini satması" "düşmek"te olduğu gibi geri alınamaz bir sözsel form sunuyor: Bir erkek için kendini fahişeleştirmek bir kadın için olduğu gibi para için seks satmak anlamında değildi, fakat daha çok –erkek için ve herkesten çok sanatçı için ölümden daha kötü olan kaderle– insanın sanatını paraya tahvil etmesi, kişinin yeteneğini satması, kısacası "tükenene kadar satması"ydı. Kuşkusuz bu tür ahlaki yenilgi hissi, "tükenene kadar satma"

hissi, veya "fazladan satma" hissi, *Bulunmuş*'un belalı tarihinin üzerinde salınır ve en azından kısmen tamamlanmamışlığını açıklar. Her ne kadar Rossetti 1881 tarihli bir mektubunda "ebedi *Bulunmuş* resmi gerçekten tamamlanıyor, figürler bitmeye yaklaşıyor" demiş olsa da sanatçının ölümünün ardından William Graham'ın mülkiyetine bitmemiş olarak geçti, bundan sonra Burne-Jones ve muhtemelen Dunn üzerinde ayrıca çalışmış olabilirler.[47] 1881'de hasta, acılar içinde, ve sefil haldeki Rossetti sanat sarayı önünde, sevgi ve yaratım rüyalarının arkasında yatan hiçliği sezmiş gibidir ve tekrar belleğe dönmüştür, hâlâ kararsızdır: "Bellek sefaletlerin çoğunu sefil mi yapar ya da en korkunç cehennemde bir kolaylık çiçeği mi açmalıdır?"[48] diye sorar. Yanıtını oluşturan *Mnemosyne* adlı resim (Bancroft Koleksiyonu, Delaware Sanat Müzesi) soruyu yanıtlamak için yetersizdir, sadece bir başka türde gizemle karşılık verir. Bir anlamda, *Bulunmuş*, Rossetti'nin seks, kadınlar ve kurtuluş hakkında nihai duygularına açılan bir anahtar gibi görülmemelidir, her şeyden çok deneyimlediği derin çatışmaların ve çelişkilerin kanıtıdır: Belki de bir sanat eserinden ziyade bir gerçekleşmemiş arzular belgesi olarak sayılmalıdır.

Sık Anılan Yapıtlar Bibliyografyası

Bandelin, Susan B., "Allegorizing on One's Own Hook: Works before 1863," *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*, sergi kataloğu, Yale University Art Gallery, New Haven, 1976, s. 44-45.

Doughty, Oswald, *Dante Gabriel Rossetti: A Victorian Romantic*, New Haven, 1949.

Rossetti, Dante Gabriel, *Letters of D. G. R.*, haz. O. Doughty ve J. R. Wahl, Oxford, 1865.

—, *Poems*, haz. O. Doughty, Londra, 1957.

Scott, William Bell, "Rosabell: Recitative with Songs," *Autobiographical Notes of William Bell Scott*, haz. W. Minto, New York, 1892, I, s. 135-152.

Surtees, Virginia, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford, 1971.

Notlar

1 *Bulunmuş*'un tarihinin iyi bir özeti için bkz. Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828–1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford, 1971, I, No. 64. Bağlantılı hazırlık eskizleri de aynı yazar tarafından tartışılmıştır, No. 64A ve 64R. Bu eserlerin çoğunun illüstrasyonları için bkz. Surtees, II, 65'ten 76'ya kadar olan plakalar. Resimlerin ve ilgili işlerin tarihine dair daha fazla bilgi için bkz. *Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882*, sergi kataloğu, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 1971, giriş. A. Grieve, No. 17, aynı zamanda *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, sergi kataloğu, Royal Academy of Art, Londra, 1973, No. 70 ve No. 71'den 84'e. Bu makale ilk olarak 1976'da Yale Üniversitesi'nde bir Rossetti sempozyumunda sunulmuştur. Önerileri için sempozyum katılımcılarına ve özellikle Profesör George Hersey'e müteşekkirim.

2 Aktaran Surtees, I, s. 28.

3 "Londra" şiiri ile özel bağ kurulmasını öneren A. Grieve, 1971, s. 5.

4 William Bell Scott, "Rosabell: Recitative with Songs", haz. W. Minto, *Autobiographical Notes of William Bell Scott* içinde, New York, 1892, I, s. 135-152.

5 Agy, s. 147.

6 Agy, s. 148.

7 Anne J. d'Harnoncourt sözleriyle: "'Geçmiş ve Bugün' başlığı Ruskin'in Egg'in isimsiz triptiğine dair yorumlarının hemen ardından gelen [No. 428], Bayan A. Blunden'ın *Geçmiş ve Bugün* (*Past and Present*) adlı işini ele aldığı 1858 tarihli akademi notlarını yanlış okumaktan doğmuş olabilir."; "*The Awakening Conscience*: A Study of Moral Subject Matter in Pre-Raphaelite Paintings, with a Catalogue of Pictures in the Tate Gallery", yüksek lisans tezi, Londra, Courtauld Institute of Art, University of London, 1967, katalog no. 3278, 3279, 3280.

8 Bu bilgi için Alison Hilton'a müteşekkirim.

9 Thomas Hood, "The Bridge of Sighs," *The Complete Poetical Works of Thomas Hood*, New York, 1869, I, 27. Watts'ın resmi için bkz. *G. F. Watts, a Nineteenth Century Phenomenon*, sergi kataloğu, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1974, No. 12. Liverpool'daki Walter Art Gallery'deki Watts Gallery'de yer alan orijinalin küçük bir replikası bulunmaktadır.

10 [William Rathbone Greg], "Prostitution," *Westminster Review*, LIII, 1850, 461, yeniden yayımlandığı yer *Prostitution in the Victorian Age: Debates on the Issue from 19th Century Critical Journals*, haz. K. Nield, Westmead, Farnborough (İngiltere), 1973, s. 461.

11 "Holman Hunt's *Hireling Shephard*: Some Reflections on a Victorian Pastoral," *The Art Bulletin*, LIV, 1972, s. 195 ve 197.

12 Hogarth'ın resimleri için, *Before* (içmekân sahnesi) ve *After* (içmekân sahnesi), yaklaşık 1731?, şimdi J. Paul Getty Koleksiyonu'nda, Art Properties Inc., bkz. Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times*, New Haven ve Londra, 1971, I, plakalar 89 ve 90. 1736'nın ayrıntı açısından daha zengin gravür versiyonları için bkz. Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, New Haven ve Londra, 1965, I, s. 171-172, No. 141 ve 142, ve II, plakalar 151 ve 152.

13 Daha sonra Edelinck'in yaptığı gravürü sayesinde bu belki de Le Brun'ün en bilinen resmi oldu. Bkz. *Charles Le Brun, 1619-1690*, Château de Versailles, 1963, s. 67, No. 25.

14 *William Holman Hunt*, Walker Art Gallery, Liverpool, 1969, sunu M. Bennett, s. 35, No. 27.

15 Erika Klüsener, Munch'un *Ergenlik* ve Hunt'ın *Uyanan Vicdan* resimleri ve ayrıca Felicien Rop'un 1886 tarihli gravürü *Le Plus Bel Amour de Don Juan* arasında bir bağ kurmuştu: "Das erwachende Bewusttsein: zur Ikonographie der Malerei des 19. Jahrjunderts," *Das Münster*, XXVIII, 1975, s. 149-152.

16 Aktaran Surtees, I, s. 28.

17 *Hunt*, Liverpool, 1969, s. 35, No. 27.

18 1853 tarihli desenin Bayan Robin Carver'ın koleksiyonunda sepya kalemle yapılmış bir başka versiyonu ve suluboyanın da Bancroft Koleksiyonu'nda 1865 tarihli daha büyük bir replikası bulunuyor, Wilmington Society of Fine Arts, Delaware. Bkz. Surtees, I, No. 57, 57A ve R. 1.

19 17. yüzyıl Hollanda resminde müzik yapmanın erotizm ile bağlantısı hakkında bir tartışma için bkz. A. P. de Mirimonde, "La Musique dans les allégories de l'amour," *Gazette des beaux-arts* XVIII (1966): s. 265-290; LXIX (1967): s. 319-346.

20 Özellikle W. Holman Hunt ile ilişkisi bağlamında Annie Miller hakkında hayli ayrıntılı bilgi için bkz. Diana Holman-Hunt, *My Grandfather: His Wives and Loves*, Londra, 1969. Fanny Cornforth'un *Bulunmuş*'un orijinal modelinin yerini tam aldığı tarih net değildir. Sözgelimi, *Dante Gabriel Rossetti's Letters to Fanny Cornforth*'a (Baltimore, 1940, s. 3-7) önsözünde Paul Franklin Baum, Fanny'nin Rossetti ile 1856'da tanış-

tıklarına, tanışmalarından hemen bir gün sonra Fanny'nin Rossetti'nin atölyesine gittiğine dair kendi iddiasını desteklemek eğilimindedir ve her ne kadar Baum bu hikâyede belirli tutarsızlıklar olduğunu kabul etse de Fanny'nin sözleri gibi gözüken şu ifadelere yer verir: "başını duvara yasladı ve buzağı resmindeki kadın başı için resmetmeye koyuldu" (s. 4). Öte yandan, her ne kadar *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet'de,* Royal Academy of Arts, Londra, 1973, Cornforth'un modellik ettiği (No. 82) kadın başının Birmingham'da çalışıldığı tarih yaklaşık 1855-61 olarak verilmişse de, Surtees, Cornforth başının yaklaşık 1859-61'de değiştirildiğini öne sürüyor (bkz. No. 64M ve 64N) gibidir. Oswald Doughty (*Dante Gabriel Rossetti: A Victorian Romantic*, New Haven, 1949, s. 251) "Fanny'nin birbiriyle çelişen iki ifadesinde Rossetti ile ilk tanıştıkları tarih için verdiği iki tarih olan 1856 ve 1859'dan ikincisinin açıkça geç olduğu söylenebilir" demektedir, ancak Cornforth'a dayanan eskizler veya *Bulunmuş*'un yağlıboya versiyonundaki başın değiştirilmesi için tam bir tarih vermez.

21 Annesine yazdığı 1 Temmuz 1853 tarihli bir mektupta; haz. Oswald Doughty ve John Robert Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, 1965, I, s. 147, No.116. Scott daha sonra başlığı orijinaliyle değiştirmiştir (*Autobiographical Notes*, I, s. 135 ve sonrası).

22 Bkz. William Bell Scott, *Rosabell*, kısım 13, II. s. 16-42.

23 Delaware Art Museum koleksiyonunda yer alan *Jenny*'nin 1847-48 tarihli erken bir el yazması versiyonu. Rossetti, Fanny Cornforth ile tanıştıktan sonra belli ki şiiri elden geçirmiş ve uzatmıştır (David Sonstroem, *Rossetti and the Fair Lady*, Middletown, Connecticut, 1970, s. 64). William Clyde de Vane (*The Harlot and the Thoughtful Young Man, Studies in Philology*, XXIX, 1932, 468) Rossetti'nin şiiri tam 23 yıl boyunca hep yanında tuttuğunu, sürekli gözden geçirip yeniden yazdığını söyler.

24 "Jenny" ve *Bulunmuş*'taki benzer ikonografik ayrıntı kullanımının derinlikli bir analizi için bkz. Susan Ball Bandelin, "'Allegorizing on One's Own Hook': Works Before 1863," *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*, sergi kataloğu, Yale University Art Gallery, New Haven, 1976, s. 44-45.

25 *Ruskin: Rossetti: Preraphaelitism: Papers 1854 to 1862*, haz. William M. Rossetti, Londra, 1899, s. 234. Ruskin'in "Jenny"yi eleştirdiği mektubun tarihi yaklaşık 1859'dur, Sonstroem, *agy*, s. 231

26 "Jenny", Dante Gabriel Rossetti, *Poems* içinde, haz. Oswald Doughty, Londra, 1957, s. 63-72, özellikle II. s. 276-297 (William M. Rossetti'nin hazırladığı Rossetti'nin *Works*'ünün 1911 edisyonuna ulaşamadım).

27 De Vane, *Studies in Philology*, s. 468-469.
28 Rossetti, *Poems*, s. 258.
29 F. G. Stephens, *The Portfolio*, Mayıs 1894, s. 38.
30 Roman Jakobson, "On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters," *Linguistic Inquiry*, I, 1970, s. 3-23.
31 Surtees, I, s. 27, No. 64.
32 William Holman Hunt, Liverpool, 1969, s. 35, No. 27. Allen Staley'nin nazikçe beni bilgilendirdiği gibi 1854 tarihli R. A. Kataloğundaki kutsal kitap göndermeleri daha sonra Hunt tarafından tekzip edilmişti.
33 *The River's Record*, 1871'de yazıldı, *Down Stream* başlığıyla *Poems*'in 1881 edisyonunda yayımlandı. Bkz. Doughty, 1949, s. 478.
34 Susan Casteras, "The Double Vision in Portraiture," *Rossetti*, New Haven, 1976, s. 13.
35 D. G. Rossetti, William Michael Rossetti'ye mektup, 1849, *Letters*, I, s. 64, No. 47
36 Şimdi Birmingham City Museum and Art Gallery'de yer alan illüstrasyon için çizim Surtees tarafından yayımlanmıştır, I, No. 83 ve II, plaka 108.
37 D. G. Rossetti, *Letters*, I, s. 74, No. 49.
38 Rossetti'nin Ingres'e ilgisi, Rossetti'nin 1855'te Paris'te Exposition Universelle'de görmüş olabileceği Ingres'in *Oedipus and the Sphinx*'inden açıkça esinlenmiş *The Question of 1875* için yaptığı iki kurşunkalem eskizinde devam etti, veya yeniden canlandı.
39 Dizeler "Roger Rescuing Angelica" sonelerinin 1849 versiyonundan alıntılanmıştır (bkz. yukarıdaki 36. dipnot). *Poems*'in 1870 baskısına dahil edilen ve orada "For 'Ruggiero and Angelica'" by Ingres" adını alan versiyon için bkz. Dante Gabriel Rossetti, *Poems*, 1957, s. 138-139.
40 Bkz. Bandelin, *Rossetti*, New Haven, 1976, s. 45-47.
41 İlişkili bir desen *The Sonnet of 1880* ve ona eşlik eden sone için bkz. *Rossetti*, New Haven, 1976, 103 ve No. 55. 1880 tarihli "Anima" adlı kanatlı bir kadın figürü içeren kayıp desene dair bir tartışma için bkz. Jane Bayard, "'Lustral Rites and Dire Portents': Works from 1872 to 1882," *ag*, s. 95.
42 Bayard, *Rossetti*, New Haven, 1976, s. 97.
43 31 Ağustos 1871. *Letters*, III, 906, No. 1158.
44 "Leyland bugün buradaydı ve Blasted Demozel'i satın alacak gibi duruyordu..." Frederic James Shields'a mektup, 30 Ocak 1881, *Letters*, IV, 1842, No. 2401. "Blowed Demozel" ifadesi de Ford Madox Brown'a Mayıs 1873 tarihli bir mektupta geçiyor (*Letters*, III, 1166, No. 1355). Rossetti'nin sanatsal demoralizasyonu ve "Bdy Dam" referansı için bkz. Doughty, 1949, s. 607-608.

45 Frederick James Shields'a mektup, 27 Ağustos 1869, *Letters*, II, s. 729, No. 862. Aynı düşünce Thomas Gordon Hake'e 21 Nisan 1870 tarihli bir başka mektupta da dile getirilir: "Peynir ekmek sorusu benim resmimin tencere kaynatmaya yardımdan ibaret olmasından çıktı – halbuki şiirim, gelir getirmese de (ona zaman ayırabildiğim sürece) hiç fahişeleşmemiş kalmayı sürdürdü" (*Letters*, II, s. 850, No. 992).
46 28 Mayıs 1873, *Letters*, III, s. 1175, No. 1345.
47 Surtees, I, s. 27, No. 64.
48 Aktaran Bayard, *Rossetti*, New Haven, 1976, s. 102.

4.
Bazı Gerçekçi Kadın Sanatçılar

Kadın sanatçılar niyetlenerek değilse de koşullar dolayısıyla 19. yüzyıldan beri yüzlerini gerçekçiliğe dönmüş durumdalar. Sıkı anatomi ve perspektif talepleriyle, idealize edilmiş klasik veya dini konularıyla, büyük ölçekli boyutları, devasa prestij ve para ödülleriyle Tarih Resminin yüksek âlemine erişimleri koparılmış olduğundan, kadınlar, portre, natürmort ve janr resmi ile gerçekçiliğin yeğlenen türü sayılan gündelik hayatın betimlenmesi gibi daha erişilebilir alanlarda uğraş vermeye yöneldiler.

19. yüzyılda kadınların yeteneklerini sergilemelerine izin verilen bir başka disiplin olan gerçekçi romanda yaşanana benzer şekilde, dili daha erişilebilir olduğu için janr resminin ve genel olarak gerçekçi sanatın, kadın sanatçıların özellikle kadın kaygılarını soyut veya idealize sanata nazaran daha direkt yansıttığı düşünüldü. Bununla birlikte soyut resimlere olduğu kadar gerçekçi resimlere bakıp "kadınsı" tutumlar okumak veya atfetmek konusunda da temkinli olunmalıdır. Bir kadın olmak, –Amerikan olmak veya bir cüce olmak ya da 1940'ta değil de 1900'de doğmuş olmak gibi– sanat yapıtının üretiminde etkisi olan değişkenlerden biri, hatta önemli değişkenlerden biri olabilir, gelgelelim sırf buna dayanarak eser hakkında çok az şey öngörülebilir. Bir sanatçının kadın olması belirli bir üslubu veya konuyu seçmesine sebep olmuş olabilir ama asla tek başına yeterli şartı değildir: Sanatçının kadın oluşu milliyeti, yaşı, eğitimi, mizacı, mevcut ifade kiplerine yaklaşımı veya kendini tanımlarkenki öncelikleri gibi başka öğelerin yanı sıra etki sahibi olan öğelerden biridir.

Kadın sanatçı için genel olarak geçerli olduğu gibi gerçekçi kadın sanatçıda da bir kadın *olarak* yaratıcı benlik hissi resimsel imgelemin oluşturulmasında fazla veya az rol oynayabilir. Son birkaç yılda, güçlü ve ifade biçimi kuvvetli bir kadın hareketinin yükselişiyle birlikte, bu kadın olmasıyla bilinçli olarak özdeşleşme-

si, kendilerini daha somut biçimde kadınlar *olarak* tanımlayan ve kendi özel imgelem evrenleri kadar sanat ve siyaset âlemlerinde de kendilerini diğer kadınların duyguları ve çıkarlarıyla özdeşleştiren pek çok kadın sanatçının yapıtında daha baskın bir hal almıştır.

Bilinçsiz ve yarı-bilinçli saikleri belirli bir gerçekçi saikin veya bakış açısının seçilmesindeki bilinçli niyetlerden ayırmak elbette zordur. Bir kadın, kamyonlar, motosikletler veya pinup'lar yerine oturma odasının döşemesini, Macarena Meryemi'ni veya anneleri ve çocukları betimlemeyi bilinçli olarak feminist ilkelerle mi bilinçdışının telkinleriyle mi yoksa bu tür malzeme, ona tanıdık ve kolayca erişilebilir geldiği için mi seçer veya bu tür sebeplerin hepsinin bir kombinasyonu mu geçerlidir? Yakın dönem gerçekçi kadın sanatçılar arasında meyvelerin veya çiçeklerin yakın plandan, büyük ölçekli görünümlerinin betimlenmesinin hayli popüler bir motif olması ne ölçüde kadın psikesinin bir tür arketipsel içgüdüsüne ve ne ölçüde büyük bir kadın sanatçı olan Georgia O'Keeffe'in bu tür imgeleri kendi alametifarikasına çevirmiş olmasına dayanıyor? Gerçekçi yapıtlar ne ölçüde –sahip olunan tutumlar veya fikirleri, daha spesifik söylersek kesinkes kadınsı dünya görüşlerini bilinçdışı üzerinden veya yarı bilinçle aktaran– ikonolojik simgeler olarak okunmalıdır? Bu meselelerin tümü kimi gerçekçi kadın sanatçıların yapıtlarını ele alırken karşımıza çıkıyor.

1. TOPLUMCU GERÇEKÇİLER

Emily Mary Osborn gibi bir 19. yüzyıl janr ressamı için gerçekçilik (*g* küçük harfle), o da hiç dert ettiyse tabii, çağdaşları için ne anlama geldiyse ve sonra da halkın çoğunluğu için ne anlama gelmeye devam ettiyse o anlama geliyordu: Konuyu yaşadığı günün dünyasından seçmek; didaktik ve ahlaki ders veren bir ton yakalamak ve açık, temsili bir üslup benimseyerek sıklıkla durumu, tiplemeleri ve olay yerini zengin ayrıntılarla resmetmek.

Bellibaşlı yapıtları yaşadığı dönemde kadınların yüz yüze kaldıkları sorunları ele aldığından, Osborn elbette bir proto-feminist sanatçı sayılmalı. 1860'ta Royal Academy'de sergilenen ve bizzat Kraliçe Victoria tarafından satın alınan *Mürebbiye* (*The Governess*),

dönemin bir eleştirmeninin sözlerini alıntılarsak "eğitimli kadınlara sanki alelade hizmetçilermiş gibi davranma pratiği"nin acı bir resimsel dışavurumuydu; *Son Kez* (*For the Last Time*), *Dünyanın Yarısı Diğer Yarısının Nasıl Yaşadığını Bilmiyor* (*Half the World Knows Not How the Other Half Lives*), veya *Tanrının Toprakları* (*God's Acre*) gibi diğer eserlerinde özellikle kadınların yaşamları üzerindeki etkilerini ele alarak içinde bulunduğu günlerin yoksulluk ve toplumsal baskı sorunlarına değinmişti. En bilinen eseri, *İsimsiz ve Arkadaşsız* (*Nameless and Friendless*) kadın sanatçının yazgısını doğrudan konu edinen ender 19. yüzyıl resimlerinden biridir.

Ufak tefek resimsel nitelikleri dolayısıyla takdir edilmekten çok okunmak ve yorumlanmak için yapılmış bir resimdir. Böylesi bir yapıt illa ki romanın, tiyatronun veya sosyolojik incelemelerin kimi stratejilerini kendi amaçları için kullanacaktır ve büyük ölçüde de keskin, önemli detaylara ve anlamlı jestlere vurgusuyla 'sessiz sinema'nın haberini önceden vermiş gibidir. Bununla birlikte Viktorya döneminin *İsimsiz ve Arkadaşsız* gibi örneklerini sırf bugünün oturmuş resimsel adabının kanonlarına uygun değil diye "fotografik" veya "edebi" sayıp bir kenara ayırmak da hata olacaktır. Tersine, farklı ama eşit derecede meşru ve tutarlı görsel yapı ve ifade kipleri sayılmalıdırlar. Ayrıntı bakımından zengin, toplumsal ve psikolojik bilgilerle yüklü *İsimsiz ve Arkadaşsız* gibi bir yapıt, paradoksal biçimde, hiç de bugünün gerçekçilerinin çoğunun yapıtları tarzında fotografik değildir. Viktorya döneminin anlatımcı resminin, kendi düzeninin giriftliğiyle, toplumsal ve ahlaki içerimlerinin apaçıklığıyla ve dramatik olarak anlamlı yoğunluklarıyla deneyimin ham malzemesine yaklaşarak fotografik duyarlılığın kaçınan ve nesnel kalan karakterinin öbür ucunda durur. Osborn'un yapıtı, bir fotografik imge gibi zamandan rastgele gibi görünen bir kesit almak yerine, zamansal olarak birbirini takip eden önemli olaylar içeren, içinden karmaşık bir mesajın damıtılabileceği özenle çatılmış bir parşömen ortaya koyar.

Bu tür bir didaktik ve toplumsal açıdan anlamlı tipte gerçekçi ifade, 20. yüzyılın kadın sanatçıları arasında da taraftarlar bulmuştur. Bizim ülkemizde [ABD], 1930'larda, New Deal (Yeni Anlaşma), her iki cinsten sanatçılara da, mesajlarının uygun topluluklara ulaşabileceği kamu kurumlarının duvarlarında günün toplumsal

meseleleri hakkında yorum yapan eserler yaratma fırsatı verdi. Pek çok durumda kadın sanatçılar hükümetten siparişler alıp bu fırsatları büyük ölçekli duvar resimlerinde kadınları özellikle ilgilendiren veya kadınların kritik rol oynadıkları toplumsal meseleler hakkında yorumlar yapmak için kullandılar.

Lucienne Bloch'un 1936 yılında New York Kadın Cezaevi'ne yaptığı günümüzde kayıp olan *Bir Kadının Yaşam Döngüsü* (*The Cycle of a Woman's Life*) isimli iddialı duvar resminde durum buydu. Bloch kadın izleyicilerini ilgilendirecek bir temayı –bir kadının yaşam döngüsünü– seçti ve onu kadın hükümlülere tanıdık gelecek bir bağlama, bir işçi sınıfı mahallesindeki oyun parkına yerleştirdi. Beyaz ve siyah çocukların kaynaştıkları ve anneleri muhabbetle laflarken oyuncaklarını ve yiyeceklerini paylaştıkları ikonografiden belirli bir didaktik üst ton algılanabilir; özellikle belirtilmemiş daha karanlık bir not ise, fabrikalar, gökdelenler ve gaz tanklarıyla örülü kent manzarasının neredeyse doğrudan ufku kapatmasıyla düşülür. Bloch toplumsal fayda ve değeri sanatına dahil etme niyetini açıkça ortaya koyuyor: Öncelikle, cezaevi bağlamının "kasveti ve tasarruf tedbirlerini dengeleyecek parlak renkler ve koyu kıvrımlar için duyulan apaçık bir gereksinim" yarattığını hissediyordu. İkincisi, kendi yapıtını mahkûmların yaşamlarıyla olabildiğince ilişkilendirerek sanata kuşkuyla "halktan kopmuş ve müze öğrencilerinin, sanat hamilerinin ve sanat simsarlarının ayrıcalıkları için bir kaide üzerine konmuş ukala, okumuş işi bir şeyler..." gözüyle bakışlarını kırmak istiyordu. "Hepsi kadın ve büyük ölçüde yoksulluğun ve kenar mahallerinin bir insanı olduklarından, en sıradanından bir New York manzarası önünde, onlara yabancı gelmeyecek tek konuyu –çocukları– seçtim." Son olarak, sanatçı duvar resmini yaparken cezaevinde fiilen bulunmasının kadın mahkûmlar üzerinde geleneksel anlamda estetik değilse de hayli somut etkileri olduğunu fark etti. "Tüm kalpleriyle benim resim yapmamı izlemekten hoşlanıyorlardı. Duvar resmi onlara yabancı gelmiyordu. Hatta, hikâye uydurup inanmaya meylettikleri anlarda mahkûmlar, duvar resmindeki çocukları evlat ediniyor ve onlara isimler veriyorlardı."[1]

New Deal'ın toplumsal idealizmi ve kamusal kaygıları Florine Stettheimer'ınki gibi özel ve kendine özgü bir gerçekçi üslubu dahi etkilemişti. New York'taki katedraller serisinin bir parçası olan

1939 tarihli *Wall Street'in Katedralleri* (*Cathedrals of Wall Street*), dansa hazır Belediye Başkanı La Guardia ve etkileyici bir altından George Washington nezaretinde Borsa'nın düzleştirilmiş beyaz ve altın sarısı cephesi üzerinde ruhsuz haşmete sürgün edilmiş bir tür Pantokrator gibi duran Franklin ile birlikte Eleanor mavisiyle resmin merkezinde duran Eleanor Roosevelt'e sevgi dolu ama eleştirel bir göndermedir. Demokratik tören alayının bu şekilde kayda geçirilişi öylesine ustaca, gamsız ve dekoratif bir laf kalabalığına getirilmiştir ki dönemin toplumsal öneme sahip büyük boyutlu, gösterişli ve cafcaflı anıtlarını bir yandan yansıtırken bir yandan da bu anıtların altlarını oyar.

İlginç biçimde, sanatlarıyla günün toplumsal meselelerini şimdiki zamanda yorumlamayı seçen kadın sanatçıların çoğu –May Stevens akla geliyor, veya Faith Ringgold– belki de toplumsal kaygının veya politik protestonun bugün tanımlayıcı değil de simgesel bir biçimde ele alındıklarında daha güçlü iletilebildiklerini hissettiklerinden daha soyut veya dekoratif resimsel dillere meyletmişlerdir.

2. ÇAĞRIŞIMCI GERÇEKÇİLİK

Cindy Nemser'in deyişiyle "yakın plan vizyonu" –"yakınlaşma, ayrıntıları ve parçaları incelemek için sıfır noktasından bakma itkisi"– pek çok çağdaş gerçekçi kadın sanatçının imgeleminde büyük bir rol oynamıştır.[2] Bu tür bir gerçekçilik, ortamın ve durumun somut hakikatlerine vurgusuyla toplumsal çeşitlilikten çok uzaktır.

Özenle betimlenen –kabuk, çiçek, kafatası, leğen kemiği gibi– bir objeyi oturduğu anlamlı mekân ve yerleştirmeden koparan ve çok büyütülmüş olarak, fiziki gerçekliğinden başka (ve hem mecazen hem kelimenin düz anlamıyla daha derin) bir şeyin tuval yüzeyindeki tecellisi olarak var olabilmesi için özgür bırakan ilk sanatçı Georgia O'Keeffe olmuştu. O'Keeffe'in ve meyvelerin, çiçeklerin veya tohum kapsüllerinin görece büyük boyutlu, merkeze yerleştirilmiş, apaçık gerçekçi imgelerini resmeden Buffie Johnson, Nancy Ellison veya Ruth Gray gibi çağdaş ressamların yapıtlarına bakınca, söz konusu simgeselciliğin doğası konusunda

son derece açık olduğumuz sürece, gerçekçiliklerinin "simgesel" olduğu düşünülebilir.

Ruth Gray'in 1972 tarihli *Geceyarısı Çiçeği*'ndeki (*Midnight Flower*) iris gibi veya Nancy Ellison'ın 1970 tarihli *Açıklık*'ındaki (*Opening*) kesilmiş armut gibi veya Buffie Johnson'ın *Nar*'ı (*Pomegranate*) gibi O'Keeffe'in 1927 tarihli *Kara İris*'i de (*Black Iris*) bir bitki formunun halüsinasyon yaratacak ölçüde eksiksiz bir imgesini verirken bir yandan da kadın cinsellik veya üreme organlarının çarpıcı bir doğal simgesini oluşturur. Bu kadınların imgelemine içkin olan tipte bir simgecilik, örneğin O'Keeffe'in irisi, 15. yüzyıl Flaman gerçekçilerinin[3] sözde örtük simgeciliği gibi daha geleneksel simgeciliklerden kökten farklıdır. Flaman gerçekçilerinin elinde, betimlenen obje –yazınsal eleştiriden bir terim ödünç alacak olursak resimsel metaforun "aracı"– konuyla veya iletilmesine hizmet ettiği metaforun "mahiyetiyle" paylaştığı soyut bir niteliğe gönderme yapar. Hugo van der Goes'un *Portinari Altar Panosu*'nun (*Portinari Altarpiece*) ön kısmındaki vazonun içinde yer alan irisler cinselliği simgelemekten son derece uzaktırlar ve İsa'nın Çilesi'yle Bakire Meryem'in yaşayacağı acıya gönderme yaparlar. İrisin anlamı olan "Bakire'nin kalbini delen", çiçeğin kılıç biçimli yaprakları nosyonuyla belirtilmiş olabilir, ki ismini Latince kılıç sözcüğünden alan yakın akrabası kuzgunkılıcının (gladiola) adını düşününce bu bağ daha da açık hale gelir. Ancak çiçeğin anlamı görsel olarak pek de bariz değildir. Hugo van der Goes'un eserinde, özenle resmedilmiş irislerle Bakire'nin çektiği soyut acılar arasında simgesel bir ilişki kurmak için bir ortak anlamlar bağlamına –İsa'nın Doğuşu ikonografisine– gereksinim duyulur: İzleyicinin önceden, zaten bilmesi beklenen bir şeydir bu, vazoda çiçekleri görür görmez onu çarpacak bir şey değildir.

O'Keeffe'in *Kara İris*'inde veya Gray'in *Geceyarısı Çiçeği*'nde ise "iris ile kadın cinsel organı" arasındaki bağ anında fark edilen apaçık bir bağdır: Biri diğerini ikame etmez ama iki anlam neredeyse birbirinin yerine geçebilecek gibidir. Analoji, paylaşılan bir soyut niteliğe değil çiçeğin fiziki yapısıyla kadınların cinsel organları arasındaki bir morfolojik benzerliğe –yani soyut, bağlama gereksinme duyan bir ilişkiden ziyade somut ve görsel benzerliğe– dayanır. Aynı şekilde, Johnson'ın narı da –narın morfolojik olarak rahme benze-

mesi; kadın fekunditesinin zenginliği dolayısıyla– kadını doğurgan bir varlık olarak sunar, tohumlar narın içinde oluşur – ve meyvenin kendi olgunlaşmasının baskısıyla çatlamasına benzeyen– kadının doğurgan esnekliği, hele büyük ölçekli çizildiyse, dikkatle gözlenmiş ve tanımlanmış nardan başka bir şeyi andırmaz. (Nar meyvesinin Proserpina hikâyesindeki mitolojik önemi, yapıtın metaforik değerinde bir rol oynayabilir de oynamayabilir de, ama mite dair bilgi kuşkusuz diğer içerimlerine vereceğimiz yanıtı belirlemez.)

Zihin yerine fantezi ve imgeleme veya bilinçdışı çağrışıma seslenebilmek için eldeki hazır bilgiye bel bağlamaktansa sezgisel olanla kavramaya meylettiklerinden bu tür morfolojik metaforlar özellikle Sürrealistlere çekici geliyordu. Dolayısıyla, şey ile şey, madde ile madde, algı ile halüsinasyon veya rüya arasındaki huzursuz sınırları altüst etmek için Sürrealistlerin bunca güvendikleri dönüşüm imgelemine hayranlık uyandıracak şekilde kendilerini bıraktılar. Bununla birlikte, ne O'Keeffe'in, ne Johnson'ın ne de Ellison'ın yapıtı "sürreel" sayılır. Kullandıkları imgeler kadınsı bir içeriği öne süren ve çağrıştıran tümüyle gerçekçi benzeşimler, anlamlı bir boşluğun ortasında yer alan gerçekçi imgelerdir. Bir çağdaş sanatçı bu irisi tekrar bağlama oturttuğunda O'Keeffe'in anlamlı *aurası* rolünü oynamaya devam eder: Bir dizi ilginç, zekice içerim Carolyn Schock'un 1972 tarihli *İris*'inde (*The Iris*) belirir. Bu kez irisler, cinselliklerinden soyunmuş ve gündelikleşmiş, bir stüdyo sahnesini andırırcasına bir kez daha özenli bir ustalıkla natürmort ortamına geri yerleştirilmişlerdir; fakat O'Keeffe'in irisinin ikon olarak sahip olduğu feminist içerimler vazonun bir (erkeksi?) çekiç ile (kadınsı?) yelpaze arasına yerleştirilmesiyle hoş bir şekilde bir ikileme dönüştürülmüştür. Sanatçı çiçeğin feminist veya dişil içerimlerini aynı zamanda hem kutsallıktan arındırmış hem de yeniden aktif hale getirmiştir.

3. KELİMESİ KELİMESİNE VEYA KENDİNDE-ŞEY GERÇEKÇİLİK

Bazı gerçekçi kadın sanatçılar, çağrışıma açık olmayan motifler kullanmalarıyla diğerlerinden ayrışırlar. Sylvia Mangold, Yvonne Jacquette, Susan Crile veya Janet Fish gerçekten resimsel fenome-

nologlardır. Resim yüzeyine dair farkındalıklarıyla, boyut, ölçek, mekân veya mesafeye dair kaygılarıyla, sakin, kentli tonlarıyla, sıklıkla iddialı ve bazen dekoratif dokularıyla, sanat yapıtını, fiili dünyaya göndermede bulunsa da gerçek etkililiğini çağrışımla değil, dolaysız görsel deneyimle kazanan, 'kelimesi kelimesi'ne bir olgu olarak kabul etme eğilimindedirler. Kuşkusuz, seçtikleri konular –döşemeler, pencereler, kilimler, kavanozlar, şişeler– bir anlam taşır ama bu anlam nedir? Belki de bunları konudan çok 19. yüzyıldan günümüze bu terime yüklenegelen sanatsal anlamlara bakmadan motif saymak icap eder. Bu ressamların imgeleri ne simgesel, ne metaforik ne de müstehcendir, saf gerçekçilik retoriği içinde, ya –bir şeyin, bir başka şeyin yanı sıra bir başka şey de olduğu– metonimiler ya da –daha büyük bir şeyi temsil eden bir şeyin bir kısmı olduğu– sinekdot imgelerdir.

Janet Fish, kavanozlar, bal kapları, gözlükler ve şişelerden oluşan müfrezeleriyle sıradan şeffaf kaplardaki nesneliği işler. Seri üretimden çıkmış kıvrımları, ışığın kalın kırılımları, zarif veya zerafetten yoksun etiketleriyle oldukları yerde, rafta veya masada, var olmaktadırlar yalnızca.

Sonuçta, bir Coca Cola şişesi size bir başka Coca Cola şişesinden başka ne hatırlatabilir? Eğer gerçekçi sanatçı insan figürüyle karşılaştığında, Susan Sontag'ın deyişiyle, kimi fotoğrafçıların yaptığı gibi içkin bir ahlaki sınırı bir şekilde ihlal ederek insan özneleri soğukkanlılıkla görsel nesnelere çeviriyorsa, cam eşyaların veya paketli süpermarket meyvelerinin ressamı olan Janet Fish, böyle bir suçlamayla hiç karşılaşmamalıdır. Sanatçı konusunu özenli işleyişi ve ölçeği gerçeğe uygun boyutta tutmasıyla, grupladığı ve büyük saygıyla, özenle resmettiği jöle kavanozlarına veya şarap şişelerine eşi benzeri görülmemiş bir kıymet atfeder. Camdan yapılmış meyve veya sıvı dolu hacimler bizi Ravenna'daki kutsal mozaiklerin hipnotize eden vakarıyla veya benzer şekilde, çok boyutlu ışıldayan yüzeylerle karşılar.

Sylvia Mangold, aynı zamanda hem sade hem de uçarı olabilen bir yapıtlar bütünüyle –resmettiğinin kendi apartman dairesinin döşemesi olduğunu düşündürecek şekilde– döşeme fenomenolojisinin teferruatlı incelenmesine kendini bırakmıştı. Hiçbir fotoğraf böylesine ayrıntıya inemez, bu adanmış sanatçı denli derinlemesine

belgeleyemezdi: Ne *Let Us Now Praise Famous Men*'de duvarları, döşemeleri ve çatıları etkili tekrarlarla aktaran James Agee ile Walker Evans ne de hatta *La Planetarium*'un başında otuz sayfa boyunca bir kapı tokmağının etrafında dönen Nathalie Sarraute *Döşeme II*'deki (*Floor II*) Sylvia Mangold'dan öteye gitmiş değillerdir.

Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*'de[4] –her ne kadar tabii bütün kitap boyunca yaptığı tam da bu olsa da– "Yalınlık ve mekân (ve espas) o kadar zorlular ve bana öyle muhteşem geliyorlar ki onlar hakkında ciddiyetle veya tam tamına yazmaya kalkışmam bile" diyor. "Kalkışmam bile" kısmı hariç Mangold da tam benzer şeyleri söyleyebilirdi. Mangold için döşeme bir mutlaktır, sınırları ufuk değil tuvalin fiili sınırlarıdır. *Döşemede Kıyafetler*'de (*Floor with Clothes*) bu döşemenin üzerine, yere atılmış kıyafetlerin sebepsiz mekânsal izleri müdahale eder: Varsayımsal bir sonsuzluğa doğru esnetilen sıradanı, özenle çizilmiş, özellikle şekilsiz, incelikle ayırt edilebilen dökuntüler düzenler.

Mangold *Döşeme II*'yi 1968'de, sert-kenar soyut resmin, renk alanı resminin ve Pop Sanat'ın hâkim olduğu bir bağlamda yaptığında, bir döşemeyi metodik bir ciddiyetle doğrudan resmetmek ne demekti? Bu tür bir metotta takip edilen böylesi bir kararın (*böylesi bir konunun değil*) önemi o zaman neydi ve bugün nedir? Resim basit gözükebilir ancak olduğu haliyle varoluşu veya herhangi bir şekilde varoluşunun ardında yatan nedenler muhtemelen o kadar da basit değildir. Kendi döneminin soyut sanatıyla hem bağlantılıdır hem de onu bir şekilde bozuma uğratır. Elbette, ilişkisel olmayan soyut sanatın tam da varlık sebebi sanatçıya bir döşeme parçasını makul bir motif sayma izni veriyordu. Fakat *Döşeme II* tıpkı soyut bir motif gibi, saf konvansiyonel anlamdan veya "içerik"ten azade olmakla birlikte aynı zamanda geri alınamaz biçimde somut bir verili durumun (*gegeben*) temsilidir: İcat etme değil mülk edinmedir. *Döşeme*'nin soyutlamaya meydan okuması tuvalin *yüzeyinin* döşemenin *uzahlaşmasıyla* özdeşleştirilmesinde canlı bir şekilde gösterilir. Resim düzlemine mi bakıyoruz resim düzleminin içinden mi bakıyoruz? Ve tam nereden?

Mangold öyle mesafeli yaklaşır ki, hani bir zihin durumu olarak alınsa obsesiflik derecesinde bulunabilir. Tavrının öncülleri, ahşap üzerine *frotaj*larıyla Ernst veya özellikle ahşap yüzeylerinin soğuk ve aslına uygunluğu ile bilinen Magritte gibi Sürrealistlerin

metodolojik takıntılılıklarında bulunabilir. Ancak Sürrealistlerin dokusal takıntıları her zaman histeri veya ikircikliğin arka planına yerleşirdi: Uzun bir süre oturma odasının döşemesine bakacak olursanız göreceğiniz manzaranın, bir fotoğraftan yararlanarak veya yararlanmayarak yapılmış, doğrudan ifadesinden ibaret değildiler. Böyle bir yoğun, aynı zamanda havalı ve çekimser kişisel bakış açısı epey '60'lar tadı taşıyordu belki de. *Döşeme II* bir şey çağrıştırmayan, şiirsellik karşıtı bir iş olmakla birlikte özellikle 'şiirsel-karşıtı olacak şekilde kurulmuş şiir diye bir şey' olduğunu ve kendi önemini ortadan kaldırmak için düzyazıyı kullanmaya çalışan Fransız Yeni Romanı'nın yenilikçi gücünün zirvesine 1960'larda ulaştığını da anımsatır. Son derece sessiz ama kılıç keskinliğinde gerçekçi imgeleme sahip Vija Celmins gibi bir sanatçının yapıtı, belki de Robbe-Grillet'nin edebiyatta önemi ortadan kaldırma girişimine paraleldir: Acaba 1970 tarihli *Silgi*'si (*Eraser*) bariz bir şekilde Eberhard Faber tarafından üretilmiş bir Pink Pearl silgisi olmanın ve bundan öte bir şey de olmamanın yanı sıra Fransız yazarın *Les Gommes*'sine (*Silgiler*)[1] muzip bir gönderme de olabilir mi?

Başka bir şey değil, kendinde şey: Mangold'un peşinde olduğu sanki budur. Döşeme her zaman çeşitli resimlerde kendine *yer bulagelmiştir*. Jan van Eyck ve Ingres bol bol döşeme resmetmişlerdi, 19. yüzyıl gerçekçisi Gustave Caillebotte 1875 tarihli, ufuk çizgisini yukarı yerleştirdiği, kahince dolaysız resmi *Sistreciler*'de (*Floor-Scrapers*) döşemeye olumlu anlamda kafayı takmıştı, fakat bunların tümünde döşemeler her zaman eserin arka plan öğelerinden biri olarak hizmet ettiler, asla Mangold'un resimlerinde olduğu gibi tüm konu olmadılar.

Ancak, içerimleri açısından düşününce Mangold'un zemini de daha büyük bir bütünün parçası olmalı, dik açılar bir yerde buluşmalıydı. Söz konusu olan daha büyük bağlamda, döşemenin ötesindeki dünyada, dikkate almaya değer olan şey, olası niyetler ve motivasyonların birbirine örülmesinde bağlayıcı olan dişi değişken olabilir. Bir kadın, ev içi ortamına tıkıldıysa, payına düşen döşemeler, oyuncaklar ve giysilerse bile bu güçlükleri bir avantaja dönüştürebilir, bu deneyiminin en sefil, en ihmal edilen yönlerin-

1 *Silgiler*, Alain Robbe Grillet, çev.: Alp Tümertekin, 224 s., 2005, YKY. (çev. n.)

den evet ufuksuz ve klostrofobik ama somut, şimdi, burada, mevcut ve doğruluğu su götürmez bir imgelem doğurabilir. Yaklaşımının – sözgelimi Pollock'un patlamaya hazır kendiliğindenliğinin, her yeri bir kerede fethetmesinin tersine parça parça, metodik, her seferinde azar azar, çamaşır katlamak gibi, örgü örmek gibi, bir döşemeyi son derece büyük bir özenle *temizlemek* gibi işleyen– tarzının kökleri, toplumsal bir gerçeklikte yatıyor. Birisi 18. yüzyılda Chardin hakkında şöyle demişti: "Hiçbir şey fırçasını aşağılayamaz"; 20. yüzyılda bu hiçbir şeyin ne olduğunu araştırmak için çok daha ötelere gitmemiz gerekir. Aşağılanmayan şey *onun* fırçasıdır veya belki de kendi kendine dayattığı alçakgönüllülükle bir zafer kazanmaktadır.

Yvonne Jacquette de 1967'de *James Bond Araba Resmi* (*The James Bond Car Painting*) başlıklı bir döşeme resmi yapmıştı. Burada ev içi bakış açısı daha da açıktan ifade edilir, gündelik gerçekliğin boyutları dolup taşmış bir çöp kutusu, bir çalışma masasının alt kısmı, bir nota sehpasının ayağı, bir oyuncak tren ve James Bond arabasının kendisiyle ölçülür. Bu resim, sanatçıya göre, nesneler arasındaki uzamla ilgili bir serinin parçasıydı ve bu şeyler arasındaki uzam meselesi belki Mangold'dan daha az yoğun ama daha geniş menzile sahip bir sanatsal üretimde Jacquette'e esin vermeye devam etti. Jacquette için uzam pencereden bulutlara, tavandaki armatürlere, gökyüzünün altında yatan ahırın bir kısmına anlık –yukarı, dışarı, aşağı, etrafa– bakışların bir sonucuydu. Bu hareket-öneren, akıp giden ânı yakalayan Empresyonist bakış değildi, fakat daha soğuk, daha sabitleştiren bir gözün gördükleriydi. Bir kez daha, bu mahcup, kesilmiş görüntüleri daha büyük bir bütüne işaret eden kapsayıcı görüntüler saymanın cazibesine kapılabilir insan: Kadınlar görsel beslenmeleri için anlık bakışlara saplanmış olabilirler, bununla birlikte özgürlüklerine müdahale eden şeylerle uzam arasındaki karşılıklı etkileşimin doğurduğu resimsel gerilimler sonuçta sanatı ilginç kılan veya sanatı sanat yapan şeylerdir ve söz konusu uzam ister oturma odası zeminindeki döşeme ve çocukların oyuncaklarının müdahalesi olsun ister Sistine Şapeli'nin Tavanı tanrının elinin müdahalesi olsun durum budur.

4. FİGÜR RESSAMLARI

Son yıllarda modern hareketin en aşırı evrelerine damgasını vuran o içerik korkusu, deneyimlenen gerçekliğin imgenin *hortus conclusus*'una (gizli bahçesine) kaçması korkusu, portrenin, uzmanlaşmanın saygın bir alanı sayılmamasından kısmen de olsa sorumludur. Fakat bundan, 20. yüzyılın önde gelen sanatçılarının bu zamanın imbiğinden geçmiş janrı kendi elleriyle bir daha denemedikleri anlamı çıkmaz: Sözgelimi Picasso, Gertrude Stein'ın, Kokoschka, Dr. Tietze ve karısının veya Matisse, Matmazel Landsberg'in portresini yapmıştır. Son yıllarda, Alex Katz, Philip Pearlstein ve Chuck Close gibi gerçekçiler janrın yeniden canlanmasına yardımcı oldular ve elbette resim gibi tümüyle yaratıcı bir mecra yerine fotografik portreler her zaman mekanik bir mecra olarak kabul görmüş, hatta zaman zaman teşvik edilmiştir. Bununla birlikte, 20. yüzyılda, bu alanda en yüksek gayreti gösteren geçmişin büyük portre ressamları Rembrandt, Hals veya Velásquez'in devasa ve yenilikçi başarılarıyla rekabete girebilecek hiç kimse yoktur. 19. yüzyılda bile, Ingres gibi büyük geleneğin gönüllü koruyucusu, tarihsel resme ayırabileceği değerli zamanı aşağı gördüğü portre resmine ayırmak konusunda, üstelik yüksek sosyete bu ayrıcalık için iyi ödeme yapmaya hazır olmasına karşın, tereddütlüydü.[5] Empresyonistlerin ve Post-Empresyonistlerin bir yandan kendi ailelerinin ve dost çevrelerinin formunda günün dünyasının nasıl bir görsellikle belirdiğiyle ilgilendikleri, bir yandan da konu edilen insanı yoğunlaşarak ele aldıkları doğruysa da, bu tür işlere dönük modernist tutumun, sanki resimsel düzleme yanıt vermeyle insan karakteri arasında zorunlu bir çelişki varmışçasına portre olarak statülerini küçük görmek ve Manet'nin *Zola*'sı, Van Gogh'un *Arlesli Kadın*'ı (*Woman of Arles [Mme Ginoux]*) ve Cézanne'ın *Vollard*'ı gibi resimlerin biçimsel yenilikçiliğini vurgulamak olduğu da aynı şekilde doğrudur. Kısacası, günümüzde öne çıkan sanatın büyük kısmının ana kaygıları açısından bakarsak portre resmi bunlar arasında ikincil kalıyor denebilir.

Kadınlar modernizmin doğal yasalarını portre resmi alanında bozagelmişlerdir. Bu pek de rastlantı sayılmaz: Sonuçta kadınlar (pek de nazik olmayanlar dahil) başkalarının karakter özelliklerine dikkat edebilmeyi, başkalarının ruh hallerine yanıt verebilmeyi

yaşam uğraşı haline getirmeye teşvik edilenler veya buna mecbur kalanlar oldular. Sosyal konumun alttan akan en ufak psikolojik çalkantıya incelikle duyarlı sismografik kaydedicileri olarak örtük yeteneklerini sanatlarında kullanmalarından daha doğal ne olabilir? Sonuçta portre resmi, en azından bir dereceye kadar –sanatçı, portreye poz veren kişi veya eleştirmen bunu ister kabul etsin ister etmesin– Katherine Mansfield'ın *Journal*'ının (Günce) sayfalarında dokunaklı bir şekilde "temas kurmak için duyulan korkunç ihtiyaç" dediği şeye bulaşmıştır. Diğer janrlardan farklı olarak, portre iki öznelliğin buluşmasını gerektirir: Sanatçı poz veren kişiyi izleyecek, yargılayacak olursa poz veren kişi de portre üzerinden sanatçıyı izleyip yargılayarak karşılık verme ayrıcalığına sahiptir. Başka hiçbir durumda sanatçının resmettiği *şey* portre resminde olduğu kadar sanatçının kendisiyle aynı özgürlük ve ontolojik eşitlik düzleminde var olmaz ve başka hiçbir durumda sanatçının rolü sanat eserinin ortaya çıktığı fiili koşullarla direkt vurgulandığı gibi portre resminde olduğu kadar diktatör veya kâşif rolünden ziyade *aracı* rolü değildir. Bu özellikle siparişlerden çok arkadaşların, akrabaların, ahbapların resimlerinde ve elbette –20. yüzyıl portre resimlerinin en iyi örneklerini içeren– otoportrelerde böyledir.

Cecilia Beaux gibi portre siparişlerinde uzmanlaşmış son derece rekabetçi profesyonelleri dışarıda bıraksak bile son yüzyılda portreye ve otoportreye önem veren hatta bir hayli önem veren kadın ressam sayısı epey çoktur: Aralarında Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Romaine Brooks, Florine Stettheimer ve daha yakın dönemde, büyük çeşitlilik ve yenilikçilik barındıran neredeyse tüm sanatını portreye adamış bir kadın olan Alice Neel yer alır. Neel 40 yıl resim yaptıktan sonra, Whitney Müzesi'nde bir retrospektif sergi ve aralarından en önemlisini Cindy Nemser'ın bir sanat dergisinde *değil* de –bu özellikle manidar– bir feminist yayın olan *Ms*'de yayımladığı makalenin de bulunduğu, hakkında kaleme alınmış çok sayıda dergi makalesiyle bugün gündeme geliyor.[6] Neel, neden bu kadar uzun süre tam olarak ciddiye alınmadı diye düşünebilir, yoksa biraz da sinsice Neel'ın yapıtı *vers de société*'nin resimsel karşılığı olarak mı kodlandı, her seferinde "gerçek" sanatın yapacak daha iyi işleri olduğunu ima edilerek 'başarısı becerikli sosyal bir satire mi indirgendi?' diye sorulabilir. (Elbette "Kendi

zamanının Daumier'sinden fazlası değil" diyerek Manet'yi esefle defterden silen akademideki hocası Couture akla geliyor.) Neel'ın portreleri, sadece –her ne kadar bu nitelikler kendi başlarına hor görülesi değillerse de– zekice ve zarif olmanın ötesinde tutarlı, ciddi ve yenilikçi bir yapıtlar bütünü oluştururlar: Yıllar içinde, tartışmasız güncel bir karaktere sahip olan bakışını somutlayan nevi şahsına münhasır bir çizgi, renk ve kompozisyon yapısı icat etmiştir. 20 veya 30 yıl öncesine, *Gruen Ailesi*'nin (*Gruen Family,* 1970) dünyadan yorgun düşmüş bireyciliğine, öne çıkarılan bacaklara, bariz deri pabuçların çeşitliliğine ya da *Gregory Battcock ve David Bourdon (Gregory Battcock and David Bourdon, 1971)* kendini açık etmeyle kendine ket vurmanın gündelik ama gene de bir şekilde ürpertici yakınlaşmasına baktığımızda iç çekerek, kızararak veya irkilerek şunu itiraf etmek durumunda kalırız: "İşte biz de tam *böyleydik*!"

Neel'ın erken dönem yapıtlarında 1940'larda yaşadığı İspanyol Harlemi'nin halkını resmedişindeki karanlık, düşüncelere dalmış, sert yoğunluklara bakınca Van Gogh'un Neunen döneminde ele aldığı köylüler, dokumacılar, tren yolu işçileri portreleri ve ayrıca "halkın çizeri" olma niyeti akla geliyor. İçe işleyen resimsel amaçlara varmak için araçların aynı sakınmasız kullanımı, stereotiplere veya duygusallığa dayanmanın reddindeki benzerlik, sanatçının resmettiklerine üstünlük taslayamayışındaki veya onları insanlık durumunun resimsel genellemelerinden ibaret göremeyişindeki ortaklık dikkat çekiyor.

Neel'ın daha sonraki işleri de, sözgelimi 1969 tarihli *Dorothy Pearlstein*, 1972 tarihli *Vera Beckerhoff* veya 1967den *Nancy ve Bebeği* (*Nancy and Her Baby*) de Van Gogh'ın resimlerini akla getirir: Tekil portreler Van Gogh'un *Postacı Joseph Roulin*'in *Portresi*'nin (*Postman Roulin*) katı, ağırbaşlı, neredeyse Épinal tuhaflığını; anne ve çocuk resimleri Van Gogh'un anneye ve çocuğa dair formları sessizce iç içe geçiren *Anne Roulin ve Bebeği*'ni (*Mother Rouline and Her Baby*) anımsatırlar. Öldürülmenin kıyısından döndüğü suikast girişiminin ardından morarmış, bandajlı, dikilmiş, sarılıp sarmalanmış ve yaralı, gözle görülür şekilde kanayan ama beti benzi atmış halde sakinliğini ve edebini koruyan rahatsız edici Andy Warhol portresiyle karşılaşmak, Dr. Gachet'in melankolisini "zamanımızın kalbi kırık ifadesini" kayda geçirmek niyetiyle

resmeden Van Gogh'u düşündürür bir şekilde. Hiçbir yapıtının zamanından doğmuşluğundan kuşku duyulmaz: Elbette, her biri kendi meşrebine göre olmakla birlikte, resmettiklerinin çok azı günün –özellikle New York'ta görülen cinsinden– kaygı ve gerginliğinden azadedir. Verdiği poz ne kadar rahatlık çağrıştırırsa çağrıştırsın bir Neel portresinde yer alan hiç kimse rahat görünmez: Kimi parmaklarını kıpırdatmakta kimi çıtlatmaktadır, gözaltlarına yiyip bitiren bir gölge düşmüş, çenenin altına bir kırışıklık, bir uzun hat yerleşmiş, beklenmedik değilse de stratejik bir hor görme her poz-veren-kurbanı eli kulağında tehditlerle yüz yüzeymiş gibi sürekli uyanık olmaya mahkûm etmiştir.

Bu örtük huzursuzluk Neel'ın poz verenlerine atfettiği bir özellik değildir, daha çok insanlık durumuna dair kendi özgün fenomenolojisiyle alakalıdır. Bu Neel'ın hepimizi nasıl gördüğünü yansıtır, ona göre varoluş halimizdir, dolayısıyla da resme böyle geçmiştir. Veya, bazen, tıpkı Courbet'nin, söylendiğine göre bir gün ne betimlediğini fark etmeden uzakta gördüklerini resmederken fırça darbelerinin kendiliğinden bir çalı çırpı demeti oluşturduklarını ansızın fark etmesi gibi Neel da bizi pek öyle *görnese* de öyle resmeder. Bir süre önce, Neel için poz vermek üzere oturduğumda, Neel bana "biliyor musun, aslında sen çok *gergin* görünmüyorsun, ama yine de ortaya gerginmişsin gibi bir görünüş çıkıyor" dediğinde gerçekten şaşırmıştım.[11] Elbette, dış görünüşü yeterince dikkatle incelendiğinde ve doğru bir şekilde resmedildiğinde, poz veren kişinin dünyaya karşı kullandığı savunma stratejileri illa ki açığa çıkacaktır. Durumun bu olmasından Neel belki de samimi bir şekilde esef duyuyordu; fakat madem durum buydu, tersini resmetmek hakikati bırakıp kendini pohpohlamak olurdu.

Nü portre, belki de ima ettiği çelişkinin –nünün genelleştiriciliğinin portrenin spesifikliği ile yan yana gelmesinin– bozguncu doğası yüzünden kimi kadın sanatçılara cazip gelen bir altkategorisidir portrenin. Sanat tarihçi Eunice Lipton'ın öne sürdüğü gibi, zıtların bu birliği, yüzyıldan fazla bir zaman önce Paris'te gösterildiğinde Manet'nin *Olympia*'sının kızgınlıkla karşılanmasında da önemli bir etken olmuş olabilir. Nünün –kübist veya sürrealist bile olsa– bir

11 Neel, 1973'te Nochlin'i ve Nochlin'in kızı Daisy'yi *Linda Nochlin ve Daisy* adındaki tabloda resmetmişti. (ed. n.)

şekilde zamandan, çağdan bağışımsız ve her şeyden öte anonim olması beklenir, yolda karşılaşacağın, el sıkışacağın ve bir kokteylde rastlaşabileceğin biri değildir o. Bu noktada bir kez daha Neel, erkek nüleri konu olarak seçmekle bile hem eski hem yeni geleneklere meydan okur. 1933 gibi erken bir tarihte, Joe Gould'u cepheden ve üç farklı açıdan (her açıdan tanınabilecek şekilde) ve daha yakın bir tarihte de kesinlikle kim olduğu daha az belli olmayacak şekilde, mahmur ve kıllı John Perrault'yu bir divana yatmış olarak resmetti. Neel'ın gebe nü portreleri, balon gibi şişmiş, kahverengi çizgisi çıkmış göbeği ve kabarmış meme uçlarıyla uzanan 1971 tarihli *Gebe Kadın*'ı (*Pregnant Woman*) ve ayrıca daha az bilinen ama daha az ilginç olmayan 1968 tarihli oturan *Gebe Betty*'si (*Pregnant Betty*) hayli dokunaklıdır. *Gebe Betty*'de, resmedilen kadın, çıplak olsa da, hem sanatçının üslubu yüzünden hem de kendi şıklığı sayesinde köklerini belirli bir zamanda ve yerde bulur, ayrıca hamileliğinin böylece kayda geçirilen ileri safhası da nettir. Poz veren kişinin koşullarına dair herhangi bir retorik genelleme yoktur. Neel başlangıç aşamasındaki annelikle ilişkilendirilen ilkel veya arketipsel klişeleri –gebeliğin bu sofistike, bireyleşmiş, kentli kadın için ne denli doğallıktan uzak olduğunun üzerinde durarak– titizlikle reddeder. Çatlayacak kadar şişmiş, büyümüş memelerin ve göbeğin (doğa âleminin) gücüne karşın kolların ve bacakların günün güzellik anlayışına uygun inceliğinin, güncel duruma uyan yarım toplanmış, dağınık saç modelinin, renkli bir makyaj ve ojeli ayak tırnaklarının zıtlığıyla oynar. Çocuk doğurmanın özümsenemeyen rahatlatıcı gizemine karşı gelerek bu çelişkileri kendini teşhir etme, rahatsızlık ve temkinli bir izolasyonu temel alan huzursuz bir birliğe yansıtır.

Teşhir veya kendini teşhir etme, kuşkusuz portrenin daha da spesifik bir altkategorisinin, nü veya kısmen-nü otoportrenin arkasındaki temel motivasyonlardan biridir. Erkek sanatçının kelimenin düz anlamıyla "bağrını açmasında" –ve üstelik halka açmasında– mazoşizm, isyankârlık ve kendini aşağılama aynı anda birlikte mevcuttur. Kadın sanatçılar söz konusu olduğundaysa, nü otoportrenin içerimleri farklılaşır. Kültürel olarak bir otoportrenin bir erkeği *betimlemesine* alışkınızdır ama bunun bir erkek nü olmasını beklemeyiz; bir kadın söz konusu olduğundaysa beklentilerimiz

tersine döner, kesinlikle kadının *nü* olmasını bekleriz fakat bir otoportre ile karşılaşacağımızı düşünmeyiz. (Kaç tane "Sanatçının Genç Bir Kadın Olarak Portresi" pat diye aklına gelebilir ki insanın?) Paula Modersohn-Becker, Gauguin'in egzotik Havvalarının veya Lilithlerinin cennetvari saadetlerinin yüklü omuzların bitkince sarkışıyla, çiçekten tacını takmış başın düşüncelere dalmış Tötonik ciddiliği ile sorgulandığı 1906 tarihli incelikli ama güçlü nü *Otoportre*'siyle (*Self-Portrait*) yolu açmıştı. Daha yakın zamanda, Jane Kogan, *İçselleştirilmiş Otoportre* (*Interiorized Self-Portrait*) [1969] adlı resminde kendisi için, eşit derecede cenneti andıran görece çok daha provokatif bir poz verdi. Burada sanatçının son derece güçlü ifade edilmiş kadınsı bedeni aynı derecede sert erkeksi bir takım elbise ile birleşiyor; doğrudan, gösterişli bakışı anlamlı bir karşılaşmanın gölgesinde kalıyor ve bir elinde bir çiçek diğer elinde bir kamçı tutuyor.

Nü kadın otoportre temasının biraz daha ileri götürülmesinin örneği resmedilen iki kişiden erkek olanın değil de kadın olanın sanatçı olduğu ve erkeğin eşlikçi-model rolüne indirgendiği –veya, nasıl baktığınıza göre, yükseltildiği– ikili portredir (geleneksel bir prototip denince *Rembrandt ve Saskia* akla gelebilir). Sylvia Sleigh, üstü başı yerinde üstelik işinde gücünde bir ressam olarak kendini önündeki pasif, uzanmış erkek nü modeli resmederken betimlediği 1972 tarihli *Uzanmış Philip Golub* (*Philip Golub Reclining*) ile cinsiyet rollerinin bu şekilde tersine çevrilmesini epey bariz hale getirdi. Geleneksel beklentileri tersine çevirme açısından benzer ama biraz daha farklı bir havadaki eser Marcia Marcus'un 1972-73 tarihli *İkili Portre I* (*Double Portrait I*) resmidir. Sanatçı kendini tetikte ve kendi kendine yeter bir havayla şeffaf bir geceliğin içinde Miken'in Aslanlı kapısı önünde dururken resmeder: Enerji potansiyeli saçının kıvrımlarının açılmasından hissedilir, göğüslerinin üzerindeki dantelin etkisiyle yinelenir. Hemen ardında uzun boylu, kaslı ama kibar, hassas, sarışın bir çiçek çocuk görülür, delikanlının rengârenk desenli pantolonu Gauguin resimlerinden bildiğimiz ada sakinlerinin masum dünyalarını anımsatır ve gözlerinin pırıl pırıl mavisi kesinlikle arka plandaki Yunan gökyüzünün mavisiyle aynıdır.

Kadın sanatçının erkek nü temsilinden doğan meselelerin altını en iyi çizen belki de Sylvia Sleigh olmuştur. Özellikle politik

niyetlerle yapılmamış olmakla birlikte, *Alan Robinson'ın Nü Portresi* (*Nude Portrait of Alan Robinson*, 1968), *Oturan Paul Rosano, Nü* (*Paul Rosano, Nude*, 1973), *Nick Tischler Nü* (*Nick Tichler Nude*, 1973) gibi yapıtları ve aynı zamanda büyük boyutlu grup kompozisyonları *Pan'ın Sarayı (Signorelli'nin Ardından)* (*The Court of Pan [After Signorelli]*, 1973) ve *Türk Hamamı* (*Turkish Bath*, 1973) eğer cinselliği günümüzün ana politik sahalarından biri kabul edersek kesinlikle politik bir etki yaparlar. Sleigh'in yapıtına yöneltilen görünüşte biçime dair eleştirilerin çoğu –"beceriksizce" veya zayıf desen, fazla gevşek veya fazla sıkı fırça kullanımı, "doğru olmayan" veya "fazla zorlanmış" perspektif, "mekanik" veya "dağınık" kompozisyon vb – aslında yapıtının altında yatan politik içerimlere tepkidir: Sleigh'in erkek nüleri sanat âleminde olduğu kadar hissetmenin veya var olmanın âleminde de, neyin "doğal", "kabul edilebilir", veya "doğru" olduğunu sorgulamaya zorlarlar. Biçimsel zayıflığa, teknik yetersizliğe, bilerek çarpıtmaya işaret eden suçlamalar elbette, kısmen sanatlarının altta yatan politikası normal –yani bilinçdışı veya ideolojik– beklentilere karşı geldiği için, Courbet'ye, Manet'ye, hatta genç Ingres'e de yöneltilmişti.

Sleigh'in meşhur genç modellerinden birinin babası olan Leon Golub'un sözleriyle "hem gösterişli hem de ironik" olan bu nüler çağdaş bir kadın ressam için erkek çıplaklığının artık kahramanlıkla ilişkilendirilebilecek bir yana sahip olmadığını, kadın çıplaklığından daha az şehvet uyandırıcı da olmadığını öne sürüyorlardı. Gücünü tarumar etmeden erkeği ehlileştirmekteki sorun (en azından potansiyel olarak sahip olduğu gücünü diyelim) zihinde öncelikle kadın izleyicilerin çoğunlukta olduğu bir alıcı kitle hayal ederken erkek kösnüllüğüne dair güncel bir imge yaratma zorluğuyla bağlantılıdır. Sleigh'in bu soruna yanıtında belki de bireyi belirginleştirmek kilit bir rol oynamaktadır. Erkek nüler resmeden bir başka ilginç sanatçı olan Martha Edelheit gibi, Sleigh de resmettiği çıplakları anonim modeller saymayı reddeder. Sleigh'in erkek nülerinin hepsi portredir ve ten rengine, cinsel bölgelerin görünümüne ve beden tüylerine dek bire bir yansıtılan ayrıntılarla betimlenmiş deyiş yerindeyse sonuna kadar portrelerdir. (Sleigh erkek tüylerine ve sonsuz çeşitliliğine ilgisinin kısmen düpedüz dekoratif olanaklarından duyduğu zevkten kaynaklansa da temelde,

gençliğindeki akademik eğitimin nü bedeni tüysüz idealleştirme kararına bir tepkiden doğduğunu söylüyordu.)

Manet'nin *Olympia*'da veya *Kırda Öğle Yemeği*'nde (*Le Déjeuner sur l'herbe*) yaptığı gibi, hem kapsam ve istek anlamında sürekliliği vurgulamak hem de aynı zamanda reddedilen veya onun örneğinde olduğu gibi tepetaklak edilen değerleri zekice ve ironik bir biçimde anımsatmak için Sleigh de sıklıkla nülerini [resim kanonundaki] Büyük Geleneğe bağlar. *Türk Hamamı*'dan olduğu gibi geleneksel resimde kadınlardan oluşan grup nü sahnelerini yeniden yorumlayışı da erkek kösnüllüğünün genel cazibesine ve aynı zamanda her erkeğin ayrışan fizikî veya psikolojik çekiciliğine yanıtını tam resimsel icrasına taşımasına izin verir. Delacroix ve Ingres'ten alınan prototiplere özgürce dayanan bu büyük boyutlu resimde, Lawrence Alloway'in[III] boylu boyunca uzanmış formunun mükemmel pembe ve sarışın hassasiyeti bakışındaki hüzünlü keskin zekâya karşı, ve yatay görünümü de Paul Rosano'nun yağız, ince yapılı, romantik olarak kartal gibi dikeyliğine karşı olacak şekilde sunulur. Aynı şekilde, son derece gevşemiş John Perrault'nun kıllı gövdesi hemen yanı başında diz çökmüş Scott Burton'ın daha katı duruşu ve tüysüzlüğüyle hoş bir ikili oluşturur ve bu kontrastların tadı karşısına veya üzerine kuruldukları dekoratif örüntülerin zenginliği ve renksel mükemmelliğiyle belirginleşir.

Sleigh'in işlerindeki ironi elbette cinsel durumların gerçekliğini açığa çıkarır. Sleigh'in erkek dolu harem sahnesini Ingres'in *Türk Hamamı* tablosuyla karşılaştırırsak farklılaşan bedensel ayrıntılarını ve portre başlarını resmederek Sleigh'in poz veren erkek modellerini ayrı ayrı insanlar olarak onurlandırdığını görürüz. Magritte'in *Tecavüz* (*Rape*) resmindeki beden-kafa gibi Ingres'in kadınlarının yüzleri de bir dönüşüm geçirmeden beden olmaya olabildiğince yakındırlar: Göğüsler ve kalçalar kadar [kendine has] enerji ve zekâdan yoksundurlar. Bu kişiliksizleştirme Susan Sontag'ın 'pornografik imgelem' dediği şeyin ana stratejisi ve esasen her tür deneyimi cinselleştirme ve bu tek amaçtan sapmaya yol açabilecek her şeyi reddetmedeki başarısının bir simgesidir. Sleigh'in zekâsı öncelikle bir silah ve insanlığının bir simgesidir: Ortadan kaldır-

III Lawrence Alloway, Sleigh'in kocası ve sanat eleştirmenidir, Paul Rosano ise en sevdiği modellerinden biridir. (çev. n.)

mak yerine bireyselliği erotik karşılığın önemli bir bileşeni olarak tasavvur eder; poz verenlerinin başlarını kişiliklerinden arındırmak yerine biricikliklerini kabul etmekle kalmaz daha da ileri gider ve bedenlerini de biricik olarak resmeder.

Ahlaki veya siyasi yargıların estetik yargılarla iç içe geçmişliğine dair ilginç bir nokta da, Sleigh'in resimlerine bakan pek çok kadın gözlemci –Watteau, Goya veya Ingres'in nülerinin apaçık erotik albenilerine, genellikle erkek veya erkekler tarafından eğitilmiş, sanat tarihçileri veya eleştirmenleriyle aynı terimlerle yanıt verip– resmedilen erkekleri duygusal açıdan sempatik ve bedensel olarak çekici bularak onları başarılı olarak deneyimlerken ve resimsel olarak tamamlanmış sayarken, heteroseksüel erkeklerin sıklıkla Sleigh'in yapıtlarına ilgisiz kalmalarıdır. Heteroseksüel erkekler, belki erk yapısının tehdit edici bir biçimde tersyüz edilmesinden kendilerini ayrıştırmak için veya yüzyıllardır üretilen estetik olarak onaylı erotik sanat ürünlerinin aktif, ayrıcalıklı görsel tüketicileri olmak yerine mahmur yatak odası yaratıklarına dönüştürülmeye karşı rahatsızlıklarını hakikileştirmek ve öfkelerini ussallaştırmak amacıyla Sleigh'in resimlerindeki figürleri "efemine", tonu "yapmacık", deseni "zayıf", "oransız" veya "hatalı" bulurlar. Erkek sanatçıların kadın figürleri özgürce ele almaları her zaman akademik anlamda doğru çizime dair kanonik yordamlardan sapmalarla artan estetik ve duyusal beğeniyle meşrulaştırılmıştır. Örneğin Donald Posner, Watteau'nun *Giyinen Hanımefendi* (*Lady at Her Toilet*) üzerine yakın dönemde gerçekleştirdiği çalışmasında, bu tür eleştirilerin tümüyle temelsiz olmadıklarını itiraf ettikten sonra Watteau'nun desenlerindeki anatomik kusurlara 18. yüzyılda getirilen eleştiriye meseleyi tamamen es geçtikleri gerekçesiyle karşı çıkar "çünkü bu eserler kas ve kemik yapısını ve mekaniğini ifade etmeyi amaçlamazlar; kendini gevşemeye bırakan, esneyen, kıvrılan, dönüp kendi üzerine kapanan kadın bedeninin şehvet doluluğunu yakalamaya dönük girişimlerdir. Tam da bunu başardıkları için bu eskizler emsalsizdir."[7] Buradaki "beden" sözcüğünden gelen kadın sıfatını "erkek" olarak değiştirince Sleigh'in nü erkek formunu yorumlayışı anlaşılır. Desene veya sanatsal niteliğe dair kanonlaşmış doğrular uygun biçimde ele alındıklarında görece esneyebilir görünür, özel amaçlara ve durumlara uyarlanabilir izlenimi verirken söz konusu

niteliksel yargıların içinde formüle edildikleri ideolojik bağlamlar genelde saklı veya bilinçdışı olduklarından değişimden veya hatta ussal değerlendirmeden daha az nasiplenirler. Neel, Sleigh ve pek çok diğerleri gibi günümüzün gerçekçi kadın sanatçılarının imgelemi bu ideolojik varsayımları bilinç seviyesine çıkarmamızı ve daha önce saf estetik nitelik sorunları gibi görünmüş olanların daha geniş içerimleriyle yüzleşmemizi talep ederler.

Notlar

1 Lucienne Bloch, "Murals for Use", (haz.) Francis V. O'Connor, *Art for the Millions: Essays from the 1930's by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973), s. 76-77.

2 Cindy Nemser, "The Close-up Vision—Representational Art, Part II", *Arts Magazine* (Mayıs 1972), s. 44.

3 Saklı türleri dahil olmak üzere ikonografik sembolizmin mükemmel bir tartışması için bkz. Goran Hermeren, *Representation and Meaning in the Visual Arts*, Lund, 1969 (Lund Studies in Philosophy, I), s. 77-101.

4 James Agee ve Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1960; ilk baskı tarihi 1939 ve 1940), s. 55.

5 Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (New York: Harry N. Abrams, 1967), s. 33.

6 Cindy Nemser, "Alice Neel: Portraits of Four Decades", *Ms*, Ekim 1973, s. 48-53.

7 Donald Posner, *Watteau: A Lady at Her Toilet* (Art in Context) (New York: Viking), s. 62.

5.
Florine Stettheimer: Rokoko Bozguncusu

Florine Stettheimer'ın üslubunu ve ele aldığı konuları toplumsal bilince sahip sanatın ne olduğuna dair alışılageldik nosyonlarla bağdaştırmanın zorluğunu kabul etmek gerekir.[1] Stettheimer üslubu çok hafifcecik, hüner dolu ve girifttir, ikonografisi incelikli, derin ve kişisel göndermelerle örülüdür. En bilinen yapıtlarından biri olan 1933 tarihli *Aile Portresi No. 2*'de (*Family Portrait No. 2*) sanatçıyı bulunmayı en çok yeğlediği ortamda, New York'un Batı Yakası kısmında, kadınlarla ve bitkilerle sarılı bir aile ortamında görürüz. Aile grubunda, sanatçının hemen sağında duran kişi, on yıl önce aynı derecede akılda kalıcı tek başına bir portresini yaptığı kız kardeşi Ettie'dir. Ettie, aslında William James üzerine kaleme aldığı teziyle Almanya'da doktorasını tamamlamış bir felsefeciydi, ancak sonradan ilgisi kurmacaya dönmüştü. Ettie, yayımlanan, çerçevesi sağlam kurulmuş *Philosophy* ve *Love Days* başlıklı ve "Henrie Waste"[2] müstear adıyla yayımladığı iki roman kaleme almıştı. Günümüz standartlarıyla bakıldığında kadınların kendilerini gerçekleştirmesinin romantik aşkla bağdaşmayacağı konusundaki ısrarları ve *Love Days* örneğinde bariz olduğu gibi yanlış aşk ilişkilerinin yol açabileceği korkunç sonuçları serimleyişleri dolayısıyla kesinlikle feminist bulunabilecek romanlardı bunlar.

Resmin sağ ucunda duran kadın ise aile partilerinin ev sahibi ve şimdi New York Şehir Müzesi'nde yer alan oyuncak bebek evinin yaratıcısı, daha önce tek başına portresini yaptığı bir başka kız kardeşi olan Carrie'dir. Bu bebek evi projesi, Stettheimer ailesinin Gaston Lachaise ve William ve Marguerite Zorach gibi sanatçı ahbaplarının başyapıtlarının minyatür reprodüksiyonlarıyla, aynı zamanda da Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak*'ının

(*Nude Descending a Staircase*) minik bir versiyonuyla tamamlanan ve Carrie'nin bütün ömrü boyunca üzerinde çalışmayı sürdürdüğü bir projeydi.

Resmin merkezin hemen dışında, kutsallıkla yüceltilmiş deniz kabuğu benzeri altından bir mandorlanın içinde oturan aile reisi anne Rosetta Walter Stettheimer yer alır. Florine'in en sevdiği kumaştan olan, Ettie ve Carrie'nin üzerlerinde de görülen, dantel bir şala sarınmıştır.[3] Her ne kadar buradaki görece ciddi görünümü parlak kırmızı yüksek ökçeli ayakkabılarla dengeleniyorsa da sanatçının kendisi de iş kıyafeti olarak kullandığı koyu renk takım elbiseye bürünmüş bir haldedir. Aşağıda adayı saran mavi sular görünürken Manhattan kulelerinin arasında havada asılı duran Stettheimer'lar dünyası, gösterişli bir özgürlük anıtı tarafından korunmakta ve 58. Cadde 182 West adresindeki (oturdukları kısım olan Alwyn Court'un) yaşam dolu bir atmosferi olan taraçanın evcimen ortamını yaratmaktaydı. Kompozisyonu domine eden ve üç çiçekten oluşan göz alıcı buket ile sahne hem uzaklaştırılıyor hem de tuval yüzeyine yakınlaştırılıyor. Belki de her bir çiçek bir kız kardeşe; ön plandaki buketi bir arada tutan dal ise annelerine gönderme yapıyor.[4] Her durumda, buketin çiçeklerle bezeli zarif yaşamı, resimde insan yaşamını gölgede bırakır ve bastırır. Kişi bu buketi ve aslında, bütün resmi, sanatçının ailesine, şehrine ve de onlarla birlikte yarattığı yaşam dolu sanatın dünyasına bir tür methiye gibi görebilir. "Ben Aşk halindeyim / bütün renklere / parıldamalara / yaldızlara / tümüyle hayranlık halindeyim" diye yazmıştı.[5]

Kuşkusuz Florine Stettheimer'ın olgun üslubu Sürrealizmin (son zamanlarda Charles Eldredge tarafından Grey Gallery'de açılan bir sergiyle[1] dikkatleri üzerine çeken Amerikan Sürrealizmi dahil) geç coşkunluklarından Henri Matisse'in dekoratif üslubuna ve sanatçının I. Dünya Savaşı'ndan önce Paris'te gördüğü Rus Balesi'nin sahne tasarımlarına –Bakst, Benois ve Goncharova'nın projelerine– uzanan geniş bir kaynaklar yelpazesine verdiği son derece kendine özgü yanıtlara dayanır. Daha spesifik olarak söyleyecek olursak, 1920 tarihli portresinde elinde kendi estetik sisteminin yedi temel formunu oyuncul biçimde çevirirken resmettiği arkadaşı Meksikalı

1 Charles C. Eldredge, "American Imagination and Symbolist Painting", New York University, Grey Art Gallery and Study Center, 1979. (çev. n.)

sanatçı ve teorisyen Adolfo Best-Maugard'dan etkilenmiş görünür. Best-Maugard'ın 1926'da yayımlanan *A Method of Creative Design* (Bir Yaratıcı Tasarım Yöntemi) başlıklı kitabı, dönemin çeşitli öncü nosyonlarını dekoratif, lineer, zaman zaman muzip biçimlerde sistematize eder. Kitap için yaptığı çizimler –örneğin "Curtains" (Perdeler), "Rosettes and Flowers" (Gülçeler ve Çiçekler) veya "Modern Surroundings" (Modern Çevre)– Stettheimer'ın aynı temayı ele alışıyla pek çok ortaklık paylaşmakla birlikte tek kaynağı saymak da doğru olmaz. Tersine: Stettheimer Avrupa'da geçirdiği yıllarda Avrupa sanat geleneğine dair derinlikli bilgi edinmiş; yurtdışında yaşayan bir öğrenci olarak, sanatçılar, sanat eserleri ve koleksiyonlar hakkında günlüğünün sayfalarına uzun uzun etraflı ve zekice notlar düşmüştü.[6] Aynı zamanda, kendi döneminin önde gelen sanat akımlarına dair farkındalığı yüksekti, ortak ilgiler ve arkadaşlar üzerinden bu akımların yaratıcılarıyla yakın bağlar kurmuştu. Stettheimer'ların arkadaş çevresi, diğerlerinin yanı sıra Elie Nadelman, Albert Gleizes, Gaston Lachaise, William ve Marguerite Zorach ve Florine'in 1923'te portresini de yaptığı Marcel Duchamp'ı içeriyordu. Primitif sanat –belki dönemin *Vanity Fair* karikatürlerinde kullanılan zarif ve keskin grafik üslup– ve halk sanatı da Stettheimer'ın üslubunun oluşmasında bir rol oynamış gibidir.

Stettheimer'ın 1927 tarihli *Havuzun Su Perisi* (*Natatorium Undine*) resmini, zeki ve kadınsı işleriyle bilinen karikatürist Fish'in[7] aynı yıl yaptığı *Dalgıçlar, Dalgıçlar* (*Divers, Divers*) ile karşılaştırmak Stettheimer'ın gözünün nerelere ulaşabildiğine dair bir ipucu verir.

Sıklıkla, tam da en naif "kimseden etkilenmemiş" halinde olduğunu düşündüğümüz anda Stettheimer aslında özenle seçilmiş bir kaynağı kendi diline çevirmektedir. Örneğin doğal ölçeği tersine çevirmesi, erselik figürler kullanan üslubu ve yoğun çizimleri ile Stettheimer'ın imgeleminde bir tel titretmiş gibi duran William Blake'in eksantrik ve vizyoner sanatından ilhamını alan 1923 tarihli *Kendi Portrem*'de (*Portrait of Myself*) durum budur.

Laurence Binyon'un 1922 tarihli *Drawings and Engravings of William Blake* (William Blake'in Çizimleri ve Gravürleri) adlı kitabında da yayımlanan Blake'in "Song of Los" (Los'un Şarkısı) şiiri için yaptığı bir çiçeğin üzerinde sanki bir ağırlığı yokmuşçasına uzanan figürü de içeren illüstrasyonlar, Stettheimer'ın bu akılda kalıcı

otoportresinin prototipi olmuş gibidir. Kuşkusuz, Stettheimer sanat yazınına aşinaydı: 1949'da, ölümünden sonra hazırlanıp yayımlanan şiir kitabının önsözünde Florine'den bahsederken kız kardeşi Ettie, "Tahmin ediyorum ki İngilizce, Fransızca ve Almancada sanatla ilgili yayımlanmış ne varsa okumuştur," diyordu.[8]

Stettheimer'ın gelişen üslubunda her ne kadar çeşitli kaynaklardan ödünç alınan ve kendi diline çevrilen yapılar etkili olsa da özgün bir üslup ortaya çıkaran tüm sanatçılarınki gibi onun üslubu da büyük ölçüde reddederek, ayrıksılaşarak da belirginleşiyordu. Kendine özgü bir form anlayışına varabilmek için sadece (Kenyon Cox ile Art Students' League'de çalışırken) yüzyıl başında resmettiği akademik nülerde cisimleşen geleneksel formel değerlerden uzaklaşmakla kalmamış, ayrıca modernist soyutlamadan da uzaklaşmıştır. Dayandığı kökenler ve getirdiği yenilikler ne olursa olsun, Stettheimer'ın üslubu, ilk bakışta, toplumsal mesajlar vermek için uygun bir yol sunuyormuş gibi görünmez.

Sanatçının 1915 tarihli *Atölye Partisi* (*Studio Party*) veya 1917 tarihli *Kırda Pazar Öğleden Sonrası* (*Sunday Afternoon in the Country*) gibi daha belgesel işlerinin konuları dahi o bildik kamusal karaktere, toplumsal bilince seslenen kamusal sanatın kolay erişilebilirlik niteliğine sahip değildir. Bu eserlerin toplumsal niteliği son derece kişisel bir doğaya sahiptir. Resmedilenler hayli seçkin bir dünyanın, Stettheimer'ların düzenlediği eğlencelerin, akşam yemeklerinin, pikniklerin dünyasının ayrıcalıklı konuklarıdır. *Atölye Partisi*'nde, Florine'in yanı sıra Gaston Lachaise ve Bayan Lachaise, Albert Gleizes, Avery Hopwood ve Leo Stein'ın bu dünyaya dahil olduklarını görürüz; *Pazar Öğleden Sonrası*'nda Stettheimer'ların kırsaldaki mekânları olan André Brook'un titizlikle düzenlenmiş bahçesinde hoşça vakit geçirenler Marcel Duchamp, Edward Steichen, dansçı Adolph Bolm ve heykeltıraş Jo Davidson'dır. Stettheimer bu buluşmaları sanat yapıtına dönüştürerek estetik bir bakışla mesafeleniyor, onları yeniden üreterek yaşananlara mesafeden bakıyor gibidir. 1917 dolaylarında günlüğüne yazdığı, daha sonra *Crystal Flowers*'ta yayımlanacak olan bir şiirinde şöyle der: "Partilerimiz / Piknikleremiz / Sofralarımız / Dostlarımız / tüm bunların var olmalarının bir sebebi var / onları yeniden yaratmak / onları resmetmek / beni memnun ediyor."[9]

Gerçekten de, toplumsal amaçlara sahip bir sanat olmaktan hayli uzak biçimde, Stettheimer'ın resimleri en âlâsından bir Camp duyarlılığının dışavurumu sayılır en iyi ihtimalle –hafiflikten süzülen, kıvrımlı ve androjen figürler; mutlaka teatral sahneler; fantastik biçimde rokoko bir resimsel yapının dekoratif bir tekrarla aracılık ettiği, 1924 tarihli *Güzellik Yarışması*[10] (*Beauty Contest*) veya 1922 tarihli *Bendel'in Yeri'nde Bahar Alışverişi*(*Spring Sale at Bendel's*) gibi resimlerindeki kimi konulara içkin popülizm veya hatta bayağılık. Ve Camp duyarlılığı, 1964 tarihli önemli makalesinde tanımladığı haliyle dünyayı yapaylıkla, üslupçulukla[11] görmeye dayanan "belirli bir estetizm kipidir" (Stettheimer'ın resimsel ifadesini hayranlık uyandıracak derecede mükemmel özetleyen bir tanımdır bu) ve Sontag tarafından derin toplumsal farkındalık ve kaygıların tam zıddı bir sanatsal tutum olarak konumlandırılır. Sontag, Camp duyarlılığı hem yüksek kültürün ahlakçılığına hem de avangard sanatın karakteristik özelliği saydığı ahlaki ve estetik tutkular arasındaki gerilime zıt görür, kendi deyişiyle, "tümüyle estetiktir"[12] ve "Camp duyarlılığının sav gütmediğini, politikasız –en azından apolitik– olduğunu belirtmeye gerek bile yok"[13] der.

Bununla birlikte bir yandan Stettheimer'ın sanatının bariz Camp niteliklerine işaret ederken bir yandan da arkasında yatan apaçık *toplumsal* itki konusunda ısrarcı olmakla sırf paradoksal bir yorumda bulunuyor değilim. Daha çok, bana öyle geliyor ki "Camp Üzerine Notlar"ın yayımlanmasından bugüne geçen 15 yılı aşkın zamanda yaşanan olaylar ve ideolojik konumlardaki değişimler – temelde siyahîlerin, kadınların ve geylerin (*Prancing Nigger*'dan günümüze tam da Camp'in sahasının) kamusal ve militan aktivizmi sayesinde gerçekleşen bir değişimle her şeyden çok genelde kişisel veya hatta estetik sayılanın toplumsal ve politik olarak çarpıcı biçimde yeniden tanımlanması– Camp duyarlılığın kendisine içkin olan etkin bozguncu bileşenin çok daha farkında olmamızı sağladı. Bu bozgunculuğu kendi başına bir toplumsal veya politik taahhüt saymak yanlış olmayacaktır.

1980'de, Camp'i patriarkal bir geleneğin ve öncülüğün görkemli, formalist teleolojisinin kısıtlamalarına karşı kendi kendisiyle dalga geçen bir duyarlılığın bir tür kalıcı devrimi –pek çok açıdan yüzyıl sonu Dekadansının yarı-hırçın yarı-parodik yere ayak basma poz-

larının daha da şiddetli ve daha da kendine güvenen bir devamı– olarak görmek için yeterince sebep vardı. Camp'ın son dönemdeki bu ideolojik dönüşümü, Stettheimer'ın "toplumsal bilinci" gibi bir nosyonu ciddiye almak için kendi başına iyi bir gerekçe sağlar.

Sanatçıya ve yapıtına somut olarak yakından baktığımızda, toplumsal farkındalık incelikle biçimlendirilmiş bir Camp hayat görüşünü uzlaştırması, doğasına ve konumuna içkin bir dizi paradokstan sadece biri olarak görebiliriz. Birincisi, Stettheimer, içinde bulunduğu grup için hem onlarından biri hem de dışladıkları insanlardandı: Konforlu bir hayatı vardı, refah içinde yaşıyordu, partiler veriyordu, pek çok ilginç ve şöhretli insanın ahbabıydı, fakat aynı zamanda Yahudi'ydi (günlüğünün sayfalarının açığa çıkardığı gibi, bunun son derece de ayırdındaydı) ve her ne kadar bir sanatçı olsa da, sadece özel bir hayran grubu tarafından tanınan, az bilinen bir sanatçıydı. Sanatını bilenler gözünde dahi ancak bir kadın sanatçıydı. İkincisi, kararlı bir feministti fakat geleneksel anlamda kadınsı özelliklere sahip çıkmakta da aynı ölçüde kararlıydı: Yatak odası dantellerle ve selofanlarla donatılmış bir rüya âlemiydi, giyim kuşamı, hali tavrı bir hanımefendiye yakışır şekildeydi; bunlarla birlikte şiirlerinde erkek egemenliğine karşı lafını esirgemeyen ve her an savunmaya geçmeye hazır bir duruş sergiliyordu. Ölümünden sonra şiirlerinin toplandığı *Crystal Flowers* (Kristal Çiçekler) başlıklı kitapta yayımlanan, buna örnek olabilecek şiirlerinden birinde modeller hakkındaki ironik düşüncelerini yansıtıyordu: "Modelleri olmalı / İnsanın hep modelleri olmalı / çıplak modeller / üzerlerine bir örtü / kostümlüler / 'Mavi Şapka' / 'Sarı Şal' / 'Parlak Deri Terlikler' / İhtiyaç duyan aslında / Muhtemelen erkek ressamlardı–ve yarattılar onları."[14] Başka bir şiiri, "To a Gentelman Friend" (Bir Centilmen Dosta) biraz ürkütücü biçimde "Kandırdın beni seni yüzen kurtçuk seni..."[15] diye başlar; başlıksız ve daha yakıcı başka bir şiiri de kendilerine hayran olan erkekler tarafından kadınlara yüklenen 'kendi kendini susturma dalaveresini acı biçimde özetler: "Gün geldi / Bir insan evladı / Işığımı gördü / İçeri daldı / Tutuştu Ânında / Korktu / Fırladı dışarı / Bağırdı Yangın Var! / Veya yangını kendisi / Kontrolüne almaya / Ya da tamamen / Söndürmeye kalkıştı / Asla bir dost değildi / Olduğu haliyle / Tadını çıkarmadı / Ben de haliyle / Kısık tutmayı öğrendim / Kapatmayı

tümden / Bir yabancıyla karşılaşınca— / Sırf meraktan / Yumuşak / Pembe bir ışık açtım / Ilımlı hatta / Çekici bulunan / Bu bir koruma / Yıpranmaya karşı / Gözyaşlarından / Ve nihayet / Her-zaman-yabancı-kalacak-olan'dan / Kurtulduğumda / Işığımı yeniden açıyor / Ve tekrar kendim oluyorum."[16]

Stettheimer'ın kişiliği ve görüşü çelişkilerle doluydu. Hem bir snob hem de bir New Deal yanlısıydı. Günlüğünde kendi onuruna verilmiş özel bir partiden yakınırken "kafası çalışan her insan evladını sosyalist yapmak için yeterliydi" yazmış olmasına rağmen parti verme konusunda da sınır tanımıyordu. Bu duruşlardaki çelişkilerin bir kısmının önemsiz olduğunu itiraf etmek gerekir; bir kısmı da ilk başta gözüktükleri kadar paradoksal değillerdir aslında. Örneğin, bir kadın için toplumsal farkındalıkla, kişisel kaygılar arasındaki sınır o kadar da keskin değildir; hatta an gelir tam olarak örtüşürler. Ve yine, hem snob sınıfların hem de toplumsal aktivist çevrelerin belirleyici niteliklerini yüksek duyarlılıkla paylaşırlar. Son olarak, her ne kadar Florine Stettheimer yapay hâlleriyle –yani, fantezinin, uygun muğlak yollar kullanılarak özgün ve titiz bir biçimde yaratılmasıyla– öne çıkıyorduysa da *sahteliğe* başvurmak, yüksek kültür topluluğuyla ilişkilendirdiği ortalık yerde -mış gibi yapan sahte duygu gösterilerine katılmak konusunda kesinlikle isteksiz olması, belki de görünüşteki çelişkiyi gerçek çelişkiden ayırmada en önemli noktaydı. *Crystal Flowers*'taki en dikkate değer şiirlerden ikisi, bu ayrımı son derece net bir biçimde ortaya koyar ve aynı zamanda Camp duyarlılığının nefretlerinin ve sevmelerinin mükemmel paradigmasını birlikte oluştururlar. Bir tarafta, "Beethoven'dan Nefret Ediyorum"u (I Hate Beethoven) görürüz: "Ay aman! / Nefret ediyorum Beethoven'dan / Ona saygı göstermek üzere / Eğitildim / Hayran olmak üzere / Ay aman / Nefret ediyorum Beethoven'dan / 5. Senfoni'yi / Duyuyorum / Stokowsky yönetiminde / Mükemmel icra / Neşeyle görkemli / Israrla hatasız / Coşkuyla söylüyor / Ja-ja-ja-ja / Jawohl—Jawohl / Pflicht—!—Pflicht! / Jawohl! / Herrliche! / Pflicht! / Deutsche Pflicht! / Ja-ja-ja-ja / Ve Alman tarzı / Sallanıyor başlar / Yürekten— / Olumlayan / Ay aman."[17]

Azamet, görevşinaslık, içkin patriarkal yanılmazlığa karşı verilen ağır, otomatik yanıtlar – Florine Stettheimer'a 'aman' dedirten şeyler bunlardı. Ona keyifle esin verense ağır, görevşinas, temkinli

olan veya otoritelerce empoze edilen ne varsa topunun tam tersiydi; sevgisini hafiflik, dantel, kadınsı duyarlılık ve hepsinin tanrıçası olan annesine methiye formunda; hayran olunan dokulara, seslere, çocukluktan kalma sanat objelerine adanmış bir sevinç nidası olarak ifade ediyordu: "Ve sevdiğim şeyler / Dekolte elbise giymiş anne / Kaymaktaşı gibi boynu / dantellerle donatılmış zümrüt yeşili bir korse / daha koyu tonlarda kabarık bir etek / İğne oyası fırfırlarla / Chantilliy'den gelen ipek dantellerden şallar / Honeton'dan gelme ve Point d'Esprit yakalıklar / akşamsefaları desenli ipek kaplanmış mücevher kutusu / Roma incileri dizilmiş zincir kolyelerle dolu / nakışlı beyaz Marsilya modeli elbiseler / soluk hareli ipek kuşak / Roma şeritli parlak kurdeleler / çiçek buketleri desenli bir halı / Sévres vazoları ve yaldızlı konsol masaları / Bize masallar okuyan anne / çocukluk hastalıklarıyla yatakta yatarken / hep sevilen ve unutulmaz heyecanlar."[18] Anne, dantel ve masallar hayranlık duyulan yapay rüya dünyasına aitler; Beethoven, Alman ağırbaşlılığı ve bu kasvetli sahteliğin içi boş onaylanmasına gelince: Dobra dobra ifade ettiği gibi başka hiçbir şeye olmadığı kadar bunlara mesafeli.

Bu mesafeyi akılda tutarak, özellikle de bizim ülkemizde [ABD] son dönemde ifade ediliş şekillerine bakarak toplumsal kaygılara sahip sanata dair geleneksel nosyonlara insan bazı sorular yöneltebilir. Bu tür bir kamusal sanat ağırbaşlı, azametli ve yabancılaşmış mı olmalıdır? Yoksa tersine, şahsına mahsus, zekice ve alaycı olabilir mi? Kişinin dostları ve ailesi tarihin birer öğesi sayılabilir mi ve öte yandan, bellibaşlı tarihi figürler ahbaplarmış gibi hayal edilebilir, kişinin kendi deneyiminin bir parçası kılınabilir mi? İmgelemin ve gerçekliğin günümüz toplumunun canlı, sorunlu bir imgesinde birleşmeleri mümkün müdür? Başka bir deyişle, tarih idealize edilmiş, uzak ve başkalarının başına gelmiş ölüm olarak mı görülmelidir, yoksa tarih kişiyi de içeren bir şey midir? Ve kamusal ile kişisel arasındaki sınırı tam olarak neler oluşturur? Sanat yaratımı konusunda neden böyle bir ayrıma gidildi? Tüm bu meseleler, pek çözülmeseler de, Florine Stettheimer'ın sanatıyla açığa çıkarlar.

Tarihsel farkındalık ve politik inancın basit seviyesinden bakınca Florine Stettheimer'ın Amerika'ya ve Amerikalılığa duyduğu hayranlıkla, kendi tarzında yurtseverliğiyle karşılaşırız. Hem şu anda ABD Askeri Akademisi'nde bulunan 1917 tarihli *West Point* hem de

Virgil Thompson koleksiyonunda bulunan 1918 tarihli *New York* adlı resmi, doğum yerine kısa süre önce tekrar kavuşan göçmenin parıltısıyla ısınan bu durumu –Stettheimer kız kardeşler ve anneleri I. Dünya Savaşı patlak verince Avrupa'dan New York'a dönmüşlerdi– örnekler. *West Point*, Stettheimer'ların 29 Ağustos 1917'de Hudson vapuruyla Askeri Akademi'ye arabayla ve yaya olarak yaptıkları bir seyahatin resimsel kaydını –topografik olarak bire bir doğru süreğen bir anlatıyla– tutar. Kompozisyon simgesel bayrakla kartalı içerir ve Henry Kirke Brown'ın 1853'te Union Square için yaptığı atlı heykelin (kısa süre önce Clarence P. Towne tarafından yaptırılmış ve 1915'te [West Point'e] bağışlanmış) bronz bir kopyası formunda –hayat boyu Florine'in idolü olmuş ve belki, ülkesinin babası olarak Stettheimer'ların eksikliği duyulan babalarının yüceltilmesine denk gelen– George Washington'ı kompozisyonun kalbine yerleştirir. Washington *New York*'ta Alt Hazine binasının önünde küçük bir heykel olarak resmin arka kısımlarında görece küçük bir rol oynar ama zaten resim Amerika'nın büyüklüğünün bir başka simgesine, Özgürlük Anıtı'na adanmıştır aslında. Woodrow Wilson'ın 1918 Barış Konferansı'na ziyaretinden esinlenen resim özenle detaylandırılmıştır ve heykelin elle tutulurluğu panoramanın tarihsel içerimlerinin altını çizer, öyle ki, altın yaprağı ile kaplanmış güçlü bir etki verecek şekilde boyanmış Özgürlük hem kelimenin düz anlamıyla hem de mecazen öne çıkar.[19]

Her ne kadar Stettheimer ırksal eşitlik davasının önde gelen aktivistleri arasında sayılamazsa da, yaklaşık olarak 1915'te yaptığı *Jenny ve Geneieve*'den (*Jenny and Geneieve*) 1934'te dekorlarını ve kostümlerini tasarladığı Gertrude Stein-Virgil Thompson operası *Üç Perdede Dört Aziz*'e (*Four Saints in Three Acts*) yapıtlarında sık sık siyah figürlere yer verdiği doğrudur. Ayrıca siyahîlerin davasına duyduğu sempatinin kanıtı sadece yapıtlarından değil ama siyah, kültürünün en sağlam savunucularından biri olan müzik eleştirmeni, iyi yazıyı ve iyi yaşamı seven (*belle lettrist* ve *bon vivant*) Carl Van Vechten ile yakın arkadaşlığından da çıkarılabilir. Florine Stettheimer'ın 1920'lerdeki toplumsal araştırmalarının en tutkulu ve çetrefil olanlarından biri siyahîlerin çevresine, şu anda Fisk Üniversitesi'nin koleksiyonunda olan *Asbury Güney Parkı*'ndaki (*Asbury Park South*) ayrımcılığın hüküm sürdüğü plaja adanmıştır.

Aynı zamanda bir şiire[20] de esin veren bu konu, pekâlâ 1922'de portresini de yaptığı ve *Asbury Güney Parkı*'nda solda seyir standında görülen Van Vechten tarafından önerilmiş olabilir.[21] Siyahîlerin kültürel çıkarlarının son derece aktif bir destekçisi olan Van Vechten 1920'lerde serbest zamanlarının çoğunu Harlem'deki edebiyat salonlarında ve gece kulüplerinde geçiriyordu. 1924'te bir müzik eleştirmeni olarak değerlendirdiğinde "Amerika'da üretilen değerli tek müzik" saydığı cazı sevdi ve tanınması için çaba gösterdi. Siyah yazar James Weldon Johnson, kişisel çabaları ve dergilerdeki yazılarıyla Carl Van Vechten'in Harlem yazınsal ve sanatsal rönesansının erken günlerinde ülkedeki herkesten daha fazlasını ortaya koyduğunu söyler. Langston Hughes, Countee Cullen ve Zora Neale Hurston'ın yanı sıra NAACP'nin [National Association for the Advancement of Colored People] kurucusu Walter White ile yakın arkadaştılar. Fotoğrafçı olarak daha sonra sürdürdüğü kariyerinde Van Vechten, sanat dünyasındaki siyah öncülerin portrelerinden oluşan geniş bir galeri üretti; siyah müziğine odaklanan yayınlardan oluşan koleksiyonunu bağışladığı ve Güzel Sanatlar ağırlıklı Florine Stettheimer Kitap Koleksiyonu'nu kurduğu Fisk Üniversitesi'nden, 1955'te onursal doktora derecesi aldı.

Van Vechten'in siyah kültürüne dahil oluşu, *Vanity Fair* dergisinin sayfalarında Meksikalı desinatör [Miguel] Covarrubias'ın yanında duran kara yüzlü müzik eleştirmeni karikatürü olarak çizilmesiyle ve *Go Harlem* adlı 1924 tarihli popüler bir şarkının dinleyicilere "gidin Van Vechten gibi inceleyin" tavsiyesi vermesiyle kayda geçmişti. Van Vechten'in verdiği partiler hem siyah hem de beyaz şöhretleri birlikte ağırlamalarıyla nam salmışlardı; Bessie Smith'i Helena Rubinstein ile baş başa takılırken görmek mümkündü. Florine günlüğünün sayfalarında Carl ile Fania'nın partilerinden birinde Somerset Maugham ve Paul Robeson ile tanıştığını not düşmüştü.[22] 1926'da, Van Vechten, Harlem'deki çeşitli sosyal çevreleri ele alan, yazarın siyah kültürünün zenginliğini ve otantikliğini, aynı zamanda da beyazların dünyasına girmeye kalktıklarında Harlem cemaatinin daha eğitimli üyelerinin yaşayabildiği trajedileri açığa çıkardığı zekice, keskin, stereotiplerin dışında ve seksi romanı *Nigger Heaven*'ı yayımladı.[23] Van Vechten bu romanı Stettheimer kız kardeşlere adadı ve Florine kendi kopyasına bir şiirle teşekkür

etti: "Sevgili Musa / Senin Kara Çocukların / bocalıyorlar / denizde / Kibar Musa / / dalgalar biz bedava / Gezelim diye ayrılmaz / Kutsal Musa / Yol göster /Mutlu ülkeye götür /Takip edeceğiz /seni / Sevgili Carlo, bu sana, cesaretine duyduğum hayranlıkla. Florine, West End, 1 Ağustos 1926."[24]

Van Vechten'in siyah kültürel ifadenin tüm boyutlarına duyduğu tutkunun etkisi sadece Florine tarafından değil, 1920'lerde *Vanity Fair* dergisinde Harlem'de gece hayatına dair 1927'de *Negro Drawings* adıyla kitaplaşacak izlenimleri yayımlanan arkadaşı Covarrubias tarafından da hissediliyordu. Covarrubias'ın dalgalı sıkışmanın ve formun basitleştirilmesinin görüldüğü bu çizimleri kuşkusuz Parker Tyler'ın paleolitik sanatı veya Rodezya kaya resimlerini andırdığını söylediği Stettheimer'ın *Asbury Güney Parkı*'nın figür tarzıyla üslup bakımından benzerliklere sahiptirler.[25] Covarrubias'ın veya Stettheimer'ınki gibi işleri, alçaltıcı veya karikatürize edici bulabiliriz bugün ama yapıldıkları günlerde, gerek siyahîler gerekse beyazlar tarafından siyah zarafetine, nezaketine ve enerjisine saygı gösterisi addediliyorlardı.[26] Florine'in siyahîlere dair –aynı anda hem Camp havasında, hem satirik, hem de hayranlık dolu, değerli ama kötü muamele gören bir proleteryanın vizyonundan ziyade kendine has, kesinlikle yüksek hayatın ve yüksek zamanların vizyonunu yansıtan– bakış açısı, New Deal zamanında, 1936'da, New York Kadın Tutukevi için tamamlanan Lucienne Bloch'un duvar resmi *Bir Kadının Yaşam Döngüsü* (*The Cycle of a Woman's Life*) gibi eserlerin ikonografisini belirleyen, iyicil eritme kazanının yatıştırıcı idealinden çok farklıdır. Bazı açılardan, Florine Stettheimer'ın vizyonu, otantik etnisite adına kardeşliği vurgulamaktansa ırksal eşsizliği ve kendi kendinle özdeşleşmeyi vurgulamasıyla bugünkü duyarlılığa daha yakındır. Fakat burada bir kez daha kişisel ifadeyle kamusal ifadenin karşı karşıya gelmesi sorgulanır: Stettheimer'ın yapıtı, görece sınırlı bir alana hitap eder ve elbette, gönüllü bir izleyici kitlesini hedefler. Ne vaaz verir ne de avuntu sağlar. Diğeriyse kamusal bir alan –üstelik cezaevi– içindir ve bu nedenle de teselli edici bir mitolojiyi yüceltmeye ve yaymaya yazgılıdır.

Fakat belki de Stettheimer'ın toplumsal bilincinin en tutarlı ve iddialı ifadeleri yaklaşık 1929'dan 1944'teki ölümüne dek aralık-

larla da olsa onu meşgul etmiş, dört resimden oluşan *Katedraller* (*Cathedrals*) serisinde bulunabilir. Tümü Metropolitan Müzesi'nde bulunan bu serideki resimlerin hepsi büyük boy –bir buçuk metre civarı– ve olaylarla doludur. Bu işlerde, bu başyapıtlarında, gerçekle fantezinin, gözlemle yeniliğin âlemlerini ayrılmaz bir şekilde ve ustalıkla birbirine bağlar. *Katedraller*, Amerikan hayatının en kozmopolit, içten ve Stettheimer'ın en yakından bildiği kent olan New York'ta örneklendiği haliyle kutlanmasına adanmış devasa, seküler tapınaklardır. Kentsel heyecanların kutlanmasını dört ana kategoride, tiyatro ve film dünyasını yaklaşık 1929 tarihli *Broadway'in Katedralleri*'nde (*Cathedrals of Broadway*); dükkânların ve sosyetenin dünyasını yaklaşık 1931 tarihli *Fifth Avenue'nun Katedralleri*'nde (*Cathedrals of Fifth Avenue*); para ve siyasetin dünyasını yaklaşık 1939 tarihli *Wall Street'in Katedralleri*'nde (*Cathedrals of Wall Street*) ve son olarak, sanat –ve kendisinin New York içindeki özel– dünyasını *Sanatın Katedralleri*'nde (*Cathedrals of Art*) ele alır. Kompozisyonlar merkezi ve kutsala yatkındır uygun seküler ikonlar güncel kült figürlerin yönetimindedir, bununla birlikte merkezileştirme asla hantal veya statik değildir, fakat, tersine, hafif ve hareketlidir, akışkan, türbülanslı ritimlerle enerji doludur, ağırlıksız, umursamaz bir tür dinamizmin canlılığı vardır üzerlerinde. *Katedrallerin* ikonografisi, sanatçının hayranlık ile toplumsal eleştirinin birbirlerini dışlamaktan çok uzak olduklarına dair görüşüne dair bir kanıt sunarcasına hem ciddi hem de kaygısızca taşkındır. Renkler parıldar, çizimler yumuşaktır ama yumuşaklığı kesen, çıtırdatan keskinlikler vardır. Her bir *Katedral*, New York'taki yaşamın daimi bir yönünü kutlamasına ilaveten, aynı zamanda belirli bir olayı da –örneğin *Broadway Katedralleri*'nde sessiz filmlerden sesli filmlere geçişi– anar. Resmin orta yerinde, alt tarafta Sessizlik, New York beyzbol sezonunu açan Jimmy Walker'ın haberlerden fırlamış gri resminin altında kordona alınmış durumdadır, solda ve sağda Strand ile Roxy'nin belirgin çadırları sesli sinemanın gelişini ilan ederler. *Fifth Avenue'nun Katedralleri* bir sosyete düğününü ve Hudnut'ın, Tiffany'nin, B. Altman'ın, Maillard'ın ve Delmonico'nun şaşaasını yücelttiği gibi [Charles] Lindbergh'in [1927'de gerçekleştirdiği New York-Paris] uçuşunu da anar – kahramanımızı solda arkada üstü açık bir arabada geçit töreninde görürüz. *Katedraller*'in

her birinde, Florine, kız kardeşler ve enteresan ahbapları sürekli belirirler; canlı New York yaşamının birer parçası, tarihsel olayların da katılımcılarıdırlar. *Fifth Avenue'nun Katedralleri*'nde, örneğin, sanatçı ve kız kardeşleri sağ taraftaki dolar işaretiyle süslenmiş arabanın kaportasının üzerinde; aile grubuyla düğün kutlaması arasında Charles Demuth, önünde Bayan Valentine Dudensig ile kızı ve solundaki Max Ewing'e doğru eğilmiş Muriel Draper yer alırlar. Arnold Genthe töreni fotoğraflamaktadır ve hemen yanında sarılar içinde Bayan Walter Rosen bulunur.[27]

Florine'in kendini yüceltme tarzı bir kez daha şiirinde paralellikler bulur. Sadece çok sayıda şiirde açıktan kentte olmanın getirdiği çeşitli keyifler ele alınmakla kalınmaz bunlara ilaveten isimsiz bir şiirde de bu sevgi dolu yüceltmenin alametifarikası olmuş 'apaçıklık' tekrarlanır: "Ben sevgiyle yaklaşırım / Tümüyle hayranlıkla / tüm o uçlarda gezinenlere / tüm renklere / tüm simlilere / Terliğin altınını severim / istiridyeyi soğuk / Ve envai çeşit çiçekle dolu bahçemi / Ve gökdelenlerle dolu gökyüzümü / Ve sokaklardaki trafiği / Ve Maillard'ın şekerlerini / Ve Bendel'in kıyafetleri / Ve Nat Lewis çoraplarını / Ve Tappé'nin dizi pencerelerini / Ve kristal aksesuarları / Ve kendi resimlerimi / Ve Walt Disney çizgi filmlerini / Ve renkli balonları."[28]

Bununla birlikte *Katedraller* salt yakınlıktan ve hislerle tasarımın çarpıcı birlikteliğine kişisel katılım duygusundan fazlasına dayanırlar. Son derece okunaklı ancak girift yapıları gerçekten de tanıdık bir his verebilir. Yaklaşımdaki temel farklılıklara karşın, bu işlerle Diego Rivera'nın duvar resimleri arasında tuhaf ama arınmış bir bağ vardır. Meksikalı sanatçının devrimci duvar resimleriyle bir karşılaştırma zoraki hatta ters görünebilir; bununla birlikte Mexico City'deki Eğitim Bakanlığı'na yaptığı freskler bu ülkede [ABD] 1929 yılında yayımlanmıştı[29] ve 1929 *Katedrallerin* ilkinin de resmedildiği yıldı ve Rivera'nın *Milyarderler*'i (*The Billionaries*) veya *Devrimin Şarkısı* (*Song of the Revolution*) işi ile Stettheimer'ın *Broadway Katedralleri* veya *Wall Street Katedralleri* arasında kimi ortak noktalar gözlenebilir. Ayrıca gerek Stettheimer'ın gerekse Rivera'nın Avrupa'da kapsamlı sanat turlarına çıktıklarını ve anavatanlarına hem geleneksel Avrupa sanat kültürüne hem de avangardın yeni resimsel deneylerine tümüyle aşina bir şekilde döndüklerini

akılda tutmak da iyi olabilir. Her ikisi de popüler kültüre ve kendi ülkelerinin halk sanatına hayli duyarlıydılar. Her ikisi de kendi ülkelerine eleştirel ama sevgi dolu gözlerle bakıyorlardı ve her ikisi de amaçladıkları mesaj çerçevesinde –ve hem halk sanatının hem de avangard sanatın bunu teşvik etmesini arkalarına alarak– işlerinin resimsel dokusuna sözsel öğeler katmak konusunda kendilerini özgür hissediyorlardı; Stettheimer *Fifth Avenue'nun Katedralleri*'nde mücevherlerle "Tiffany's" yazarken veya ev mobilyalarına ve manifaturaların üzerine "Altman's" yazarken bu prosedürü sonuna kadar taşımıştı.

Kısmen doğuşuyla ilgili epey bir malzeme erişilebilir olduğu için, kısmen de zamanının toplumsal meselelerine Stettheimer'ın verdiği yanıtları –kendi terimleriyle, elbette– içerdiği için serinin üçüncü resmi olan, 1939 tarihi atılıp imzalanmış ama muhtemelen o tarihten daha sonra bitirilmiş *Wall Street'in Katedralleri* ayrıntıları dikkate alınarak incelemeye değer. *Wall Street*'te İş Dünyasının Büyük İsimleri popüler gösteriyle; tarihsel geçmiş günün Amerikan yaşam tarzıyla karşılaşıyor; Florine'in sevgili New York'u aynı derecede sevdiği New Deal'ın önemli temsilcilerini barındırıyor. Dolayısıyla resim –simetrisiyle, cepheden tasvirleriyle ve altından görkemiyle neredeyse Bizansı andıran– satirik bir ikon ama stakkato ritmiyle ve somut ayrıntılarıyla caz tadı veren güncel de bir ikon ve bu ikonun başında patriyotik Üçlü Birlik, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh bulunuyor: Washington, Roosevelt ve Amerikan Kartalı.

Wall Street'in Katedralleri, resmin merkezinde Eleanor mavisi elbisesi içinde tüm zarifliğiyle duran Bayan Roosevelt'in anısına yapılmış. Hemen yanında Belediye Başkanı La Guardia bulunuyor ve Bayan Roosevelt merkezin sağında duran Grace Moore'un söylediği *The Star-Spangled Banner* (Yıldız Bezeli Sancak) ile heyecanlanmak üzere. Ayırt edilebilen diğer figürler arasında Amerikan Lejyonu üniforması içinde Michael Ericson; bir İç Savaş gazisi olan Michael J. Sullivan; Claget Wilson ve bir Kızılderili şef görülüyor.[30] Bununla birlikte *Wall Street'in Katedralleri* belki de öncelikle George Washington'ın anısına yapılmış bir resim; en sağda sanatçının kendisi heykeline üzerinde 'Florine St.'den George Washington'a' yazan bir çiçek buketi bırakırken betimlenmiş. Stettheimer'ın ülkenin babasına düşkünlüğü en az I. Dünya Savaşı'nın çıktığı günlere kadar

geri giden uzun soluklu bir yakınlıktı. Beaux-Art apartmanındaki oturma odasındaki bir nişte tüm kutsallığı verilerek korunan bir Washington büstü duruyordu. Günlüğündeki sayfalar Washington figürünü doğum günü anısına *Wall Street Katedralleri*'nde resmetmekle ilgili hürmetkâr göndermeler içerir. Şöyle yazmış: "22 Şbt. *Washington'ın Günü* 1939—Washington'ın üzerine bir sürü altın koydum" ve 22 Şubat 1940 tarihinde de: "Washington Günü—Bütün gün resim yaptım—resimde Washington var."

Daha yakın zamana dayansa da Roosevelt'lere duyduğu düşkünlük de daha az ateşli değildi. Belli ki, Van Vechten'den kendisini büyük hayranı olduğu Bayan Roosevelt ile tanıştırmasını istemişti, onu mutlaka resmine yerleştirmek istiyordu, fakat maalesef Van Vechten First Lady ile tanışmıyordu.[31] Florine ateşli bir FDR [Franklin D. Roosevelt] taraftarıydı. Günlüğüne şöyle yazmıştı: "Kas. Beşi, 1940—Roosevelt'e oyumu biraz önce attım"; ayın 6'sında ise: "Sabahın 7'sinde telefonumun ahizesini kaldırdım ve ses 'günaydın' diyeceğine 'Roosevelt' dedi"; 2 Ocak 1941'de: "Yemin Töreni günü—Tanrım nihayet o gün geldi—yemini ve konuşmayı dinledim..." 24 Ekim 1940'ta şaşkınlıkla şöyle yazmış: McBride ve Clagg [Claget Wilson] [Wendell] Wilkie'den yanalar, of of... Onlara *Wall Street'in Katedralleri*'ni, içindeki denizci üniformasıyla Clagg'i gösterdim."

Resmin üzerine işlenen tarih daha da ileri gitmenin ve daha fazla bağlantı bulmanın mümkün olduğunu söyler. 1939 aynı zamanda George Washington'ın New York'ta gerçekleşen yemin töreninin de 150. yılını kutlamaya adanmıştı. Aynı yıl yaptığı, *Wall Street'in Katedralleri* ile belki ilişkilendirilebilecek ve çok daha az iddialı bir iş olan *George Washington New York*'ta (*George Washington in New York*) adlı tablosunda Stettheimer, New York siluetiyle George'un büstünü yan yana getirerek yaklaşımını açık eder. Yemin töreni tam da Wall Street resmini içine yerleştirdiği mekânda, o zamanlar Federal Hall olan eski Alt Hazine Binası'nın merdivenlerinde, Wall ve Nassau Sokakları'nın kesişiminde, John Quincy Adams Ward'un 1883 tarihli, resimde de epey öne çıkarılmış, bronz Washington heykeliyle bilinen yerde gerçekleşmiştir. Tıpkı *Wall Street'in Katedralleri* gibi, 1939'un büyük kamusal olayı New York Dünya Fuarı da bu anıtsal günün anısına planlanmış, *New York Times*'ın dergi kısmıyla verilen özel Dünya Fuarı Eki'nin kapağından da açıkça

anlaşıldığı gibi ülkemizin babasına adanması düşünülmüştü.

Wall Street'in Katedralleri ile ilgili en erken günlük notları 1938'den, çeşitli İlk Yemin Töreni anmalarının planlandığı ve elbette, New York Dünya Fuarı için, Washington'ın yemin töreninin en büyük kutlamasının hazırlandığı yıldandır. Aynı yılın 18 Nisanı'nda Florine "Yıldız Bezeli Sancak'ı söyleyen Grace Moore'u *Wall Street*'e yerleştirmekten ve Rose Laird'ın güzellik salonunda meşhur şarkıcıyla buluşmaktan söz eder. 19 Nisan'da şöyle yazar: "Yeni resmim 'Wall Street'in Katedralleri'nin ana hatlarını çıkarmaya başladım." 1940 yılına gelindiğinde hâlâ bu resmi çalışmayı sürdürmektedir, günlüğündeki notlara bakılırsa, Borsa'yı ziyarete gitmiştir ve arkadaşı Joseph Solomon'dan kayıt yapmak için kâğıt şerit getirmesini istemiştir. Resmin üzerindeki 1939 tarihi bu durumda, resmin gerçekten tamamlandığı yılı değil de gönderme yaptığı yıldönümünü işaret etmektedir.

Yemin töreni anmasına doğru giden dönemde, sanatçının projesine esin verebilecek kaynaklar bir bir basında yer alıyordu. Sözgelimi, doğrudan Washington kutlamalarına bağlı olmasa da, Elliot V. Bell'in 2 Ocak 1938 tarihli *New York Times* gazetesinde çıkan "What is Wall Street?" (Wall Street Nedir?) başlıklı, illüstrasyonların eşlik ettiği yazısı, neredeyse Stettheimer'ın resminin konusunu ve planını tarif ediyor gibidir. Yazı, iş dünyasındaki buhranı dengelemek için yeni dikkat odağının Wall Street olduğunu söyler ve tuvalin ana özelliklerinin sözle bir dengi yakalanmış denebilecek şekilde şunları kâğıda döker: "Bölgenin coğrafi merkezinde Broad Sokağı'nın bittiği ve Nassau Sokağı'nın başladığı kavşak yer alır. Orada bir köşede Borsa'yı görürsünüz, bir diğerinde J.P. Morgan's bulunur ve üçüncüsünde üzerinde George Washington bir elini kaldırmış ilk Başkan'ın 30 Nisan 1789'da yemin törenini gerçekleştirdiği yeri işaret eder..."[32] 30 Nisan 1938'de *New York Times* gazetesinde altbaşlığı "Dün Alt Hazine Binası önünde gerçekleştirilen George Washington'ın Birleşik Devletler'in ilk Başkanı olarak yemin törenini anma gösterisinden bir görünüm" olan "Wall Street'te Yurtsever Bir Tören" başlıklı görsellerle desteklenen bir haber yayımlandı. Haber çeşitli yurtsever örgütlerin, kara ve deniz ordularından grupların tüm renkleriyle önceki gün 149 yıl önce gerçekleşen ilk yemin töreninin kutlamasına katılışlarını tarif ederek devam ediyor; habere eşlik

eden fotoğraf Stettheimer'ın resminin sağ kısmını dikkate değer biçimde andırıyordu.[33]

Yemin töreninin 150. yıldönümüne denk gelen bir sonraki yılın, 1939'un Nisan ayında, katılımcıların 18. yüzyıl kostümleriyle donandıkları, Virginia'dan New York'a 160 yıllık bir at arabasıyla geldikleri ve New Jersey'den Manhattan'a mavnalarla geçtikleri, Mount Vernon'dan New York'a anılan yolculuğun sekiz gün süren bir yeniden canlandırması gerçekleştirildi. 30 Nisan'da, Yemin Töreni anma gününde, Federal Hall'un önünde bir tören düzenlendi ve Washington'ın heykelinin dibine aynen Stettheimer'ın resmindeki çelenkler bırakıldı; tüm yurtsever cemaatler geçit yaptılar ve *New York Times* haberine göre "neredeyse boş finans mahallesi... askeri bandoların yüksek sesli müziğiyle tekrar tekrar yankılandı."[34] Canlandırmada Washington rolünü oynayan sanatçı ve karikatürist Denys Wortman Belediye Başkanı La Guardia tarafından City Hall'da kabul edildi.[35]

Bu kutlamaların hiçbiri elbette sekiz günlük yolculuğun –İlk Yemin'in yeniden canlandırılmasının– zirve noktasıyla detaylandırma ve ölçek anlamında boy ölçüşemezdi. Yeniden sahnelenen tören New York Dünya Fuarı'nın 30 Nisan'daki açılış şenliklerinin bir parçası olarak Constitution Mall'daki Ülkemizin Babası'nın 21 metre yüksekliğindeki devasa heykelinin altında düzenlendi; Denys Wortman ve kostümlerini kuşanmış maiyeti Manhattan'dan Flushing Meadows'a sürat motoruyla hızla çıkarıldılar.[36]

Florine Stettheimer kadar Washington'a hayran olan birinin kalbinde bütün bu etkinlikler epey bir tel titretmiş olsa gerek... Üstelik bu olaylara dair haberlerin ve bildirilerin çoğu ateşini iyice artıracak çizimler ve fotoğraflarla süslenmişti. En sevdiği tarihsel kişilikle günün en sevdiği eğlencesini –George Washington ile Dünya Fuarı'nı– birleştiren bir anma töreninden Stettheimer'ın duyacağı coşkuyu hayal edebiliriz. Ve fuara gerçekten hayrandı, 1939 yılının bahar ve yaz aylarında neredeyse her gün fuarı ziyaret etmişti, kız kardeşi Ettie'nin anlatımına göre sanatıyla anmalara katılma teklifi almayı da ummuş, ancak bu gerçekleşmeyen bir beklenti olarak kalmıştı. Teklif almadan yaptığı *Wall Street'in Katedralleri* fuarın geleceğe yaklaşımındaki –ne yazık ki temelsiz çıkacak– coşkunluk ve iyimserliğe kendi resimsel methiyesi işlevi görecekti.

Aynı zamanda, *Wall Street'in Katedralleri* günün Cumhuriyet'ine pek hayır duaları ediyor gibi değildir. Bernard Baruch, John D. Rockefeller ve J. P. Morgan'ın Borsa binası alınlığındaki varlıklarından George Washington biraz irkilmiş gibidir. Her yerin altınla kaplı olması Bizans göndermelerinden fazlasına işaret ediyor gibidir; Borsa'nın zeminine vuran güneş ışınlarına kadar uzanır. Ve Kurtuluş Ordusu (Salvation Army) ile Borsa'nın yan yanalıkları George Bernard Shaw'ın *Major Barbara*'nın sonunda dile getirdiği "Kurtuluşun bedeli ne?" sorusunun keskin bir resimsel yorumunu sunuyor. Washington'ın hem modern dünyanın bir koruyucusu hem de bando davulcularının ve yüksek finans çevrelerinin modern dünyasında biraz çeperde kalan bir figür olduğunun itiraf edilmesi gerekiyor.

• • •

Stettheimer'ın *Katedraller* serisindeki son işi New York değerlerinin en yakından bağlı olduğu kısmını, sanat dünyasını yüceltiyordu. Üzerinde 1942 tarihi bulunan ama 1944'te Stettheimer hayata gözlerini yumduğunda henüz tamamlanamadan kalan *Sanatın Katedralleri* sanatçının kamusalla kişisel olan arasındaki, değer verdiği dostları ile onların yaşamlarını üretmeye adadıkları sanat yapıtları arasındaki ayrılmaz bağa dair resimsel sözünün doruk noktasını oluşturur. Merkezinde eski Metropolitan Müzesi'nin kırmızı halılı ana merdivenlerinin yer aldığı büyük, üç parçalı sahne, açıkça *Amerika'daki* sanatı, Museum of Modern Art'ın (MoMA) alanını (sol kısım) *Amerikan* sanatından, Whitney Müzesi'nin âleminden (sağ kısım) ayırır ve Metropolitan Müzesi'nin her ikisinin de –hem mekânsal olarak hem de kronolojik olarak– arkasında yatan kapsayıcı geleneği sağladığını ortaya koyar. 1941'de, tuvalin arkasına, Florine "Bizim Sanat Şafağımız" yazarak işi tanımlamıştır. Ve gerçekten de, arka planda, –burada daha doğuştan çizmeye başlamış gibi betimlenmiş ve yeni alınmış bir Eros heykeline dayanarak yapılmış– bebek Sanat, George Platt Lynes tarafından patlayan ışıklar altında fotoğraflanıyor ve sağ tarafında duran bir kadın sanatseverin de hayranlığını topluyor.[37] 'Bebek Sanat' merdivenlerden Metropolitan'ın direktörü Francis Henry Taylor ile el ele, üzerinde okunaklı etiketiyle bir 'ödül' tutan genç bir kadınla birlikte merdivenlerin tepesinde bekleyen resim bölümü küratörü Harry B. Wehle'ye katılmak üzere çıkıyor. Kırmızı halı döşenmiş merdi-

venler müze direktörlerinin, eleştirmenlerin ve sanat tacirlerinin akınına uğramış; belki de Raffaello'nun *Atina Okulu*'nun (*Scuola di Atene*) kompozisyonuna benzerliği belirli bir tını katıyor. Sanat dünyasından dikkate değer isimler arasında merdivenlerin solunda duran, son derece şık giyinmiş ve gençlik dolu 'Sanat'ın ilerlemesini görebilmek için başını yukarı kaldırmış Alfred Steiglitz; üzerinde "Amerika'da Sanat" yazan sütunun dibinde kollarını kavuşturmuş bir şekilde dikilen Wadsworth Atheneum'un girişimci direktörü A. Everett (Chick) Austin, Jr. ve üzerinde "Amerikan Sanatı" yazan sağ taraftaki sütunun dibinde de Stettheimer'ın arkadaşı ve destekçisi, elinde üzerinde "Dur" ve "Başla" yazan plaketler tutan eleştirmen Henry McBride yer alıyor.

Kompozisyonun merkezinde Francis Henry Taylor, Sanat Katedrali'nin Florine'in en çok hayran olduğu sanatçılardan Frans Hals tarafından yapılmış bir portre, belki de Bayan Stettheimer'ın portresi formundaki Yüksek Sunağı'na çocuğu çıkarıyor. Bu geçmişten gelen ağırbaşlı ve heybetli portre, gene ana aks üzerinde yer alan ve –belki de daha geleneksel olanla karşıtlık içindeki modern dişil ideali temsil etmek amacıyla– "kokteyl elbisesi" etiketi taşıyan, günün havasını soluyan hayat dolu genç kız figürüyle zıtlık içinde yerleştirilmiş.[38]

Bir triptik denebilecek resmin sol tarafındaki "panelde", iki Picasso resminin önündeki Corbusier tasarımına benzeyen sandalyenin üzerine rahatça oturmuş Alfred Barr, Jr.'ın ayakları dibine bırakılmış bir Mondrian resminin üzerinde 'Sanat' sek sek oynuyor. Barr'ın hemen altında, *Sahildeki Kadınlar*'ın ikisi Gümrükçü Rousseau'nun aslanı önünde tuvallerinden fırlıyorlar. Sağ taraftaki "panelin" Whitney Müzesi'ne ayrılmış üst kısmında Gertrude Vanderbilt Whitney'nin heykelleştirilmiş figürünün önünde bir Amerikan kartalı tarafından korunan Juliana Force duruyor. Sol altta ön tarafta bir paravana ile yalıtılmış ayakta duran Robert Locher (eski bir dost) ve sağ altta üzerinde zambaklar olan beyaz ve altın rengi bir sayvan ile yalıtılmış gösterinin hem erkek sunucusu (compère) ve hem kadın sunucusu (commère) olarak –muhtemelen *Üç Perdede Dört Aziz* (*Four Saints in Three Acts*) operasından aldığı bir fikirle resmedilmiş– sanatçının kendisi. Sanat dünyası ile izleyicileri arasında duran, hamilik eden azizler veya aracılar

olarak iki figür... Öyleyse, *Sanatın Katedralleri*, sadece sanata değil aynı zamanda New York'un sanat kurumlarına ve yöneticilerine de bir saygı duruşudur. Göndermelerinin zenginliğiyle ve sanatçının samimi bir şekilde kişisel oluşunu hissettirmesiyle aynı ölçüde özgün diğer tek sanat üzerine resim elbette [Gustave] Courbet'nin *Sanatçının Atölyesi* (*L'Atelier du peintre*) resmidir. Tıpkı Courbet'nin *Atölye*'si gibi, *Sanatın Katedralleri* de referanslarını deneyimlenmiş gerçeklikten alan bir alegoridir (*allégorie réelle*) ve böylece, aynı Courbet'nin yapıtı gibi, dostluğun, karşılıklı olarak birbirini desteklemenin ve güncel yenilikçiliğin canlı bir sanatı sürdürmekteki rolünü vurgular.

1936'da *Art Front*'ta yayımlanan önemli bir yazı olan "Public Use of Art"ta Meyer Schapiro New Deal'ın kamusal duvar resimlerine çıkışıyor, "çalışmayı, ilerlemeyi ve doğal tarihi doğalmış gibi gözüken yüceltmelerinde" bir sınıfın –ulusun hâkim sınıfının– araçlarını görüyordu. "Bu tür duvar resimleri," diye devam etti Schapiro, "toplumsal gerçekliğe dair naif, duygusal fikirlerde kökünü bulan anlayışlara sahiptir, yeniliğin yoksulluğuna ve en yüksek seviyede banalliğine ihanet etmeden duramazlar."[39] Kendi zamanının kamusal alanını kınarken Schapiro'nun biraz fazla ileri gittiği ve Stettheimer'ın oyuncul ve pek çok açıdan esrarlı yaratımlarının New Deal seviyesinde desteklenen uygulanabilir bir alternatif pek sunmadığı hissine kapılabilir insan, yine de eleştirisi Stettheimer'ı bağlar. Kendine özgü Toplumsal gerçekliğe dair fikirleri, ya naiftir ya duygusal, resimsel yeniliği "banal"in ve "yoksul"un tersidir. *Sanatın Katedralleri*'ndeki bakış açısı da tam anlamıyla olumlayıcı değildir.

Bu yapıtta Amerikan kurumlarına ve kişiliklerine yoğun hayranlığın altında, *Katedraller* serisindeki diğer resimlerde olduğu gibi, dikkatli ve ne dediğini bilen bir eleştiri de yatıyor. *Katedraller*, işaret ettiğim gibi, Amerikan veya hatta New York değerlerinin katıksız bir olumlanmasını asla içermezler. Engels ile Georg Lukács'ın bize anımsattıkları gibi, toplumsal gerçekliği en etkili şekilde açığa çıkaran eserler illa bu niyetle üretilmiş olmazlar veya illa sol cenahtan gelmezler. Balzac monarşi yanlısıydı ama işin aslı kendi döneminin toplumsal gerçekliğinin en keskin ve eleştirel analistiydi de. *Wall Street*'e tekrar bakın veya *Sanatın Katedralleri*'ne tekrar bakın, ken-

dini beğenmiş bir şekilde alanını çevirmiş liderleri, hummalı bir biçimde sanatçılarının balonlarını sallayan veya mallarını kavramış tacirleri, mekanik sinyaller gönderen eleştirmenleri ve hevesli fotoğrafçıları –ve körleşmiş, tapınma eğilimli halkı– göreceksiniz.

Florine Stettheimer, sanatçı, bu dünyada yaşıyordu, doğrudur, ama bir şekilde bu dünyanın dışındaydı da – tıpkı resminin döneminin ana akımlarının dışında var olması gibi. Bir sanatçı olarak, sevilse de geniş kamuoyundan takdir görmeyen ve yapıtları satın alınmayan yan bir figür olduğunu biliyordu. Bu yaygın yok saymadan dolayı kendi ketum tarzıyla da olsa epey kötü hissetmiş olabilir. 1916'da Knoedler'de gerçekleşen feci bir sergi deneyiminden sonra her ne kadar sık sık grup sergilerde Whitney'de, Carnegie Enstitüsü'nde veya Society of Independent Artists'te bir iki işini gösterdiyse de ölümünden sonra 1946'da gerçekleşen sergiye kadar büyük bir retrospektifi düzenlenmedi.[40]

Crystal Flowers'tan bir şiirinde Stettheimer kısa ve öz bir şekilde kapitalist bir toplumda sanatın konumunu özetler: "Sanat büyük A [*capital A*] ile yazılır / ve sermaye [*capital*] arkasındadır / Cehalet yönlendirir / Büyük mesele ödemeyi almaktır / Biraz hoppa bir şekilde de olsa / Hurra hurra—."[41] Sanat hakkında toplumsal bilinç diye bir şey varsa o burada kesinlikle kendini gösterir.

Notlar

1 Florine Stettheimer hakkındaki temel bilgi kaynakları bir sergi kataloğu ile bir kitaptır: *Florine Stettheimer*, New York, Museum of Modern Art, 1946, haz. Henry McBride ve Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, New York, 1963. Ek olarak, Yale Üniversitesi'nin Beinecke Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi'ndeki Florine Stettheimer arşivi Florine'in günlüğünün (maalesef kız kardeşi Ettie'nin makasla müdahalelerine maruz kalmış) el yazması nüshasını ve şiirlerinin daktilo edilmiş ve el yazması kopyalarını içerir. Son dönemde çıkmış ilgili yayınlar arasında şunlar sayılabilir: Sergi katalogları *Florine Stettheimer: An Exhibition of Paintings, Watercolors, Drawings*, Low Memorial Library, Columbia Üniversitesi, 1973; *Florine Stettheimer: Still Lifes, Portraits and Pageants 1910 to 1942*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1980 ve bir makale: Barbara Zucker, "Autobiography of Visual Poems," *Art News*, Şubat 1977, s. 68-73.

2 *Philosophy (An Autobiographical Fragment)* ilk olarak 1917 yılında, *Love Days 1923*'te yayımlanmıştı. Her ikisi de bir grup kısa öyküyle ve 1907'de Freiburg Üniversitesi için yazdığı William James'in *The Will to Believe*'i üzerine doktora tezinin İngilizce çevirisiyle birlikte şu ciltte toplandı: *Memorial Volume of and by Ettie Stettheimer*, New York, 1951.

3 Stettheimer ayrıca annesinin de tek başına bir portresini, Henry McBride'a göre en iyi yapıtı olan *Annemin Portresi* (*Portrait of My Mother*) adlı resmi de yapmıştı (Museum of Modern Art kataloğu, 1946, s. 39).

4 Buketin öneminin biraz farklı bir yorumu için bkz. Tyler, s. 15.

5 Florine Stettheimer, *Crystal Flowers*, New York, 1949. Florine'in şiirlerinin bu edisyonu ölümünden sonra kitaba bir de önsöz yazan kız kardeşi Ettie tarafından yayımlanmıştır.

6 Tüm alıntılar yukarıda 1 numaralı dipnotta sözü edilen Beinecke Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi'nde bulunan el yazmasına gönderme yapar. Florine'in günlüğüne düştüğü yorumlar Münih'teki Aegina Pediment'ten 1906'da İtalyan kiliselerine, müzelerine ve saraylarına yaptığı seyahatlerde sanatlarını gördüğü eski üstatlara dair duygu ve düşüncelerine; 1910'da gördüğü bir Rodin sergisi hakkında notlarına ve Münih Secession'da gördüğü kimi [Franz von] Stück resimlerine kadar uzanır.

7 Bayan Fish sadık *Vanity Fair* okurları için son derece popüler bir karikatüristti. *High Society: A Book of Satirical Drawings by Fish* adlı kitabının

"High Society'nin sezonun en zekice kitabı olduğunu ve havalı genç kızların elbiselerinin Beardsley dantelleri ve örtülerine benzediğini" söyleyen tam sayfa ilanı *Vanity Fair* dergisinin Kasım 1920 sayısında, 24. sayfada yayımlandı. Bir süre önce New York'ta Bayan Fish'in bir sergisi oldu ama o sergiye bir referans bulamadım.

8 E. Stettheimer, *Crystal Flowers*, önsöz, s. iii.

9 El yazması versiyonu, Beinecke Kütüphanesi, tarihi yaklaşık 1917.

10 *Beauty Contest*'in etraflıca bir tartışması için bkz. sergi kataloğu *Women Artists: 1550-1950*, A.S. Harris ve L. Nochlin, Los Angeles County Museum of Art, 1976, s. 267.

11 Susan Sontag, "Notes on 'Camp'" (1964), *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 1967, s. 277. [Türkçesi: "'Camp' üzerine notlar" (1964) Yoruma Karşı, çev.: Osman Akınhay, İstanbul: Agora, 2016, s. 363]

12 Sontag, s. 287.

13 Sontag, s. 277. Camp'ın daha yakın tarihli ve eşit derecede provokatif bir tartışması ve bağlantılı konular için bkz. Brigid Brophy, *Prancing Novelist: A Defence of Fiction in the Form of a Critical Biography in Praise of Ronald Firbank*, New York, 1973, özellikle s. 171-173; fakat ayrıca Wilde'ın ve Firbank'in kurmacalarındaki toplumsal bozgunculuk ile kadınların ve proleterlerin özgürleşmesi anlayışları için 406-407 ve *Prancing Nigger* için s. 551-559.

14 *Crystal Flowers*, s. 78. Florine şiirlerini yayımlanmaları niyetiyle yazmıyordu. Bu mahremiyet varsayımı şiirlerinin dikkat çekici dobralıklarıyla bağlantılı olabilir.

15 *Crystal Flowers*, s. 43.

16 *Crystal Flowers*, s. 42.

17 Şiirin bu versiyonu ve noktalama düzeni Beinecke Kütüphanesi'ndeki el yazmasından alındı, IV-VI.

18 El yazması, Beinecke Kütüphanesi, VII-IX.

19 Bu resimle bağlantılı "O zamanlar New York'a geri döndüğünde..." diye başlayan bir şiir için, bkz. *Crystal Flowers*, s. 79.

20 El yazması, Beinecke, IV-VI. "Ashbury Park" şöyle başlar: "Sallanır / Çalar / Gürültülü şeylerle doludur..."

21 Mevcut diğer ahbaplar: Van Vechten'in karısı, aktris Fania Marinoff; Marcel Duchamp; Avery Hopwood; Paul Thenevaz.

22 Van Vechten ile ilgili bilginin büyük kısmı Bruce Kellner'ın mükemmel çalışması *Carl Van Vechten and the Irreverent Decades*'den, Norman, Oklahoma, 1968. Van Vechten'in Harlem ve siyah kültürle ilişkisi hakkında farklı, daha eleştirel bir görüş için bkz. Nathan Irvin Higgins, *Harlem Renaissance*, Oxford ve New York, 1971, s. 93-118. Tahmin edilebileceği

gibi, Van Vechten sadece siyah kültürünün dostu olmakla kalmamış ayrıca bu ülkede [ABD] Ronald Firbank'i en ciddi biçimde öne çıkaran kişi de olmuştur (Higgins, s. 95). Kitap bu ülkede yayımlandığında *Sorrow in Sunlight* [Günışığında Hüzün] olan ismini *Prancing Nigger* [Şahlanan Zenci] olarak değiştirmeye Firbank'i ikna eden de Van Vechten'dir (Higgins, s. 112).

23 Bkz. Kellner, s. 202.

24 El yazması, Beinecke, VII-IX. Belli ki Carl Van Vechten Florine'in ona gönderdiği mektupları –kitaplarıyla ilgili olanları– daktilo edip Florine'in ölümünden sonra kız kardeşi Ettie'ye göndermiştir.

25 Tyler, s. 131.

26 Bkz. örneğin, Miguel Covarrubias, *Negro Drawings*, New York, 1927, için Frank Crowninshield'ın yazdığı ve Covarrubias için "Gauguin'in Güney Denizleri'nin yerlilerine gösterdiği saygılı ilginin bir benzerini... bizim Zencilerimize gösteren... Amerika'daki ilk önemli sanatçı" (sayfa no belirtilmemiş) dediği önsöz.

27 Bu ilişkilendirmeler Metropolitan Müzesi'ndeki Stettheimer Arşivleri'nde bulunabilir. Henry McBride tarafından ortaya konanları izliyor gibidirler. Museum of Modern Art kataloğu, 1946, içindekiler.

28 *Crystal Flowers*, s. 23.

29 Bkz. *The Frescoes of Diego Rivera*, önsöz E. Evans, New York, 1929.

30 İlişkilendirme McBride'dan, Museum of Modern Art kataloğu, 1946, s. 48 ve Stettheimer Arşivleri'nden, Metropolitan Müzesi. Resmi yapmaya başlamasından sonra Bayan Roosevelt'in Wall Street'e gerçekleştirdiği bir seyahate dair ne dönemin gazetelerinde ne de First Lady'nin biyografilerinde herhangi bir işarete rastlayamadım. Belki daha fazla araştırma ile böyle bir geziye dair bilgi gerçekten de bulunabilir, ama o gün gelene kadar bu gezinin Stettheimer'ın uydurması olduğunu düşünmek en doğrusu olacaktır.

31 Tyler, s. 107.

32 *New York Times Magazine*, 2 Ocak 1938. Yazı hükümetin kredi genişlemesi düşündüğünü söyleyerek "20.000.000.000 dolar seviyesine ulaşmaya çalıştı" diyerek başlıyor. Resmin sol tarafında, Roosevelt'in başının sağında yazılı olan "19.000.000.000" sayısının anlamıyla ilgili burada bir ipucu yatıyor olabilir mi? Bire bir aynı değilse de yakındır. Yazı "Trinity Kilisesinin [Üçlü Birlik Kilisesi] siyah çan kulelerini" "East nehrinin güneş vuran" limanlarıyla zıtlık içinde tarif ederek sürüyor ve "Wall ve Nassau sokaklarının köşesinde, Bankers Trust'ın dışında duran gezgin vaizlerden, kâtipler ve ofis boylardan oluşan öğlen yemeği kalabalığını Mammon'u terk edip tanrıya dönmeye teşvik ettikleri"nden bahsediyor ki burası tam da

Stettheimer'ın Salvation Army "Glory Hole"unu (Dikiz Deliği) yerleştirdiği yerdir resminde.

33 *New York Times*, 30 Nisan 1938, s. 3.

34 *New York Times*, 1 Mayıs 1939, s. 8.

35 Şu yazılara bkz. "Reenactment...," *New York Times*, Salı, 25 Nisan 1939, s. 3 ve "In Washington's Footsteps," H. I. Broch, *New York Times Magazine*, Pazar, 30 Nisan 1939, s. 6 ve ayrıca *New York Times*'ta 1 Mayıs 1939 Pazartesi günü 8. sayfada çıkan haberler.

36 *New York Times*, 1 Mayıs 1939, s. 8, törenden bir fotoğrafla birlikte.

37 Bir kez daha, ilişkilendirmeler McBride'dan, Museum of Modern Art kataloğu, 1946, s. 53, ve Metropolitan Müzesi Arşivleri. Daha etraflı bir tartışma için, bkz. Tyler, s. 74-78.

38 Sanatın Katedralleri'ne "esin vermiş" olabilecek tek bir özel olay saptayamadım. Bununla birlikte, doğumuna katkı yapmış olabilecek çeşitli adaylar mevcut: Sözgelimi, Francis Henry Taylor'ın direktör olarak kısa süre önce, 9 Ocak 1940'ta göreve getirilmesi; hemen tüm galerilerdeki resimlerin yeniden asılması, Ağustos 1941'de bitmeye yaklaşan bir proje (*Bulletin of the Metropolitan Museum*, Ağustos 1941, s. 163-165) veya sanatçı resmine başlamadan hemen önce müzede düzenlenmiş güncel bir kostüm gösterisi ve eserinde bu kadar öne çıkan "kokteyl elbisesi"ni andıran bir elbise giymiş bir kadın (Tyler, s. 74).

39 Meyer Schapiro, "Public Use of Art", *Art Front*, Kasım 1936, s. 6. Bu makaleye dikkatimi çektiği için Dr. Greta Berman'a minnettarım.

40 Kirk Askew Jr. tarafından düzenlenmiş "The Flowers of Florine Stettheimer" adlı üçüncü bir sergi 1948'de Durlacher Bros.'ta gerçekleşti.

41 *Crystal Flowers*, s. 26.

6.
19. Yüzyıl Sanatında Erotisizm ve Kadın İmgelemi

Batı sanatının açıktan veya örtük olarak erotik temalarla ne ölçüde hemhal olduğu düşünülünce, sanat yapıtlarının özellikle erotik yanı olan içerimlerine akademisyenler ve eleştirmenlerce ne kadar az dikkat edildiğini görmek şaşırtıcıdır.[1] Freud'un zamanından beri, sanatçıların psikoseksüel gelişimi, temelde psikiyatristler tarafından, etraflıca incelenirken, bazı Sürrealist örneklerde olduğu gibi görmezden gelinemeyecek denli bariz olduğu kimi durumlar haricinde sanat yapıtlarının erotik içeriğine benzer bir ilgi gösterilmemiştir. Hatta bu örneklerde dahi, erotik olana genelde betimleyici ve psikolojik bir açıdan yaklaşılır; analitik bir yaklaşıma ve farklı dönemlerde farklı sanat gruplarının erotik imgelemlerinin kabullerini ve eşlik eden değerlerini toplumsal olarak belirleyen şeylerin sorgulanmasına rastlanmaz.

Sanki erotik imgelemin dünyası sanattaki diğer imgelem tiplerinden daha yalıtılmış (*in vacuo*) biçimde sadece kişisel fantezi tarafından kontrol edilmekteymiş gibidir. Tam olarak 19. yüzyılda –eski prototiplerin ve motiflerin yeni gereksinimler ve motivasyonlara göre dönüştüğü günlerde– cinsel mitin toplumsal tabanı tek tek sanatçıların görünüşe bakılırsa "kişisel" erotik imgeleminden en net biçimde ayrışır.

Erotisizme dair belirli kabuller öylesine derinden kökleşmiştir ki haklarında düşünmeye kalkışmak bile güçtür: Sözgelimi "erotik sanat" teriminin kendisinin özellikle "erkekler-için-erotik" anlamını ima edecek şekilde kavranması bunlardan biridir. Doğrusu bu yazının başlığı –"Erotisizm ve Kadın İmgelemi"– alakasız kaçan bir ifadedir. 19. yüzyılda ve biraz öncesinde ve sonrasında kadın imajı *içermeyen* bir erotik sanat aslında *yoktur*. Erotik imgelemin erkek gereksinimleri ve arzularından doğarak yaratılması nosyonu

homoseksüeller tarafından veya homoseksüeller için yaratılmış görece minör sanat kategorisini dahi kapsar; antik çağlardan Andy Warhol'a, dikkate alınanlar her zaman *erkek* homoseksüeller olmuştur. Lezbiyen temalar içeren sanat eserleri bile erkek izleyiciler varsayılarak üretilmiştir: [Gustave] Courbet skandallara yol açan yapıtı *Uyku*'yu (*Le Sommeil*, 1866) zamanının 'lanetli kadınları' (*femme damnée*) için değil ama daha önce siparişi üzerine yaptığı nefis bir gerçekçiliğe sahip kasık bölgesi (*bas ventre*) resmiyle yaşadığı deneyime benzer şekilde birbirlerinin koynuna sokulmuş iki şehvetli kadın nüye baktıkça kesinlikle kendini daha da güçlenmiş hissedecek olan eski Osmanlı büyükelçisi Halil Paşa için yapmıştı.[1]

Bilindiği kadarıyla 19. yüzyılda kadınların gereksinimlerine, dileklerine veya fantezilerine dayanan tek bir sanat, özellikle de yüksek sanat eseri yoktur. Erotik nesne ister göğüs ister kalçalar ya da ayakkabılar veya korseler, bir duruş veya görünüm tipi olsun, cinsel hazzın veya kışkırtmanın imgelemi erkekler tarafından kadınlar *hakkında* ve gene erkeklerin beğenisi için yaratılmıştır. Bu, elbette, erkeklerin planladığı ince hesaplanmış bir komplo değildir, sadece 19. yüzyıl gerçekliğinin haritasında kadınların kendi erotik bölgelerine sahip olmamalarının sanat âlemine bir yansımasıdır. Erkekler tüm erotik fiillerin öznesi olmakla kalmazlar aynı zamanda erotik ürünlerin tek müşterisi de erkeklerdir ve müşteri her zaman haklıdır. Hem seksi hem de sanatı erkekler kontrol ettiğinden erotik imgelemin dünyasını da erkekler ve fantezileri koşullamıştır. Böylece 19. yüzyıl sanatında, saf fantezi âleminde kalarak bile olsa, kadınların bakış açılarını ifade edecek tek bir kanal akla gelmiyordu.

Erotikada kadın bakış açısının yokluğu 19. yüzyıl sanatının gerçekliği "yansıtması" olgusunun bir neticesi değildi sadece. Kadın cinsel gereksinimlerine böyle bir yer ayrılmadığını akılda tutarsak [Edgar] Degas'nın veya [Henri de Toulouse] Lautrec'in gerçekçi ve objektif genelev sahnelerinin[2] erkeklerle dolu olarak kadınlar tarafından yapılmış bir denginin olamayacağı açıktır. Tuval üzerinde can katmalarını bırakın kadınların böyle şeyleri *düşlemelerine* dahi

1 Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* adlı tablosunu (*L'Origine du monde*, 1866) Halil Paşa siparişi üzerine resmetmesine göndermeyle. (çev. n.)

asla izin verilmemişti. Diyelim, 80 yaşında bir Bayan Ingres tarafından resmedilmiş ve göz süzen, dip dibe, mahmur gençlerle dolu bir *Türk Hamamı* gibi aşikâr biçimde gerçekdışı bir erotik ütopya da aynı derecede düşünülemezdi.[II] Ülkesi olmayanın dili de olmaz. Kadınlar kendi özel bakış açılarını ifade edebilecekleri herhangi bir imgeleme sahip değildiler – çünkü ellerinde kullanabilecekleri kamusal bir dil yoktu. Ve elbette, herhangi bir başarılı dil sistemindeki en önemli öğelerden biri evrensel olarak anlaşılabilirliği, mecazlarının belirli bir hareket kabiliyeti ve esnekliğe sahip olmasıdır – ve böylece dil popüler deyişlerin en düşük seviyelerinden büyük sanatın en yüksek zirvelerine çıkabilir.

Sanatsal değer anlamında kuşkusuz aşağılarda olsa da, *Elma Almaz mısınız?* (*Achetez de Pommes*) gibi bir 19. yüzyıl fotoğrafı erotik imgelemin en önemli temalarından birini cisimleştirir: Arzulanası bedeni olgun meyve ile karşılaştırma, veya daha spesifik olarak söylersek, kadınların göğüsleriyle elmaları eşleştirme. *Elma Almaz mısınız?* bu imgeyi elbette en düşük seviyede temsil eder, ancak meyve veya çiçek olarak göğüs metaforu, kolaylıkla estetik âlemin daha yüksek basamaklarına tırmanırken görülebilir: [Paul] Gauguin'in *Mango Çiçekleriyle Tahitili Kadınlar* (*Tahitian Women with Mango Blossoms*, 1899)[III] resminde kadınların göğüsleri açıkça meyve ve çiçeğe benzetiliyor. Wayne Andersen'in işaret ettiği gibi "Gauguin, Tahiti'deki bu imgeyi kullandı çünkü cazibesi çevresine ve Vaat Edilen Topraklar ile ilgili sevdiği mitlere uyuyordu. *Çiçeklerle Tahitili Kadınlar* (*Tahitian Women with Flowers*) adlı resminde asil görünümlü Tahitili bir kız göğüslerinin hemen altında bir çiçek tepsisi tutar, sunumun bereket doluluğu göğüslerin tüm iyi şeylerin içinden akıp geleceği bolluk pınarları gibi görünmelerini sağlar..."[3]

Cézanne örneğinde, Meyer Schapiro "Cézanne'ın Elmaları"[4] başlıklı makalesinin tümünü bu konuya ayırarak sanatçının yapıtındaki elma-kadın cinselliği sendromu denebilecek durumun merkezî önemini ikna edici bir şekilde ortaya koyar. Profesör Schapiro, göğüs-elma metaforunu hem Batı kültürel tarihi hem de Cézanne'ın kendi psikolojik gelişimi bağlamına yerleştirir. Meyvelerle

II Jean-Auguste-Dominique Ingres'in *Türk Hamamı* (*Le bain turc*, 1852-1862) resmine gönderme yapılmaktadır. (çev. n.)

III Resim *İki Tahitili Kadın* (*Two Tahitian Women*) olarak da bilinmektedir. (çev. n.)

kadınların davetkâr çıplaklığı arasında belli ki zamana direnen ve yüksek kültürün onayından da geçen bir bağ vardır: Elmalar ve göğüsler Theokritos'un pastoral şiirinden [Émile] Zola'nın *Paris'in Karnı*'ndaki (*Le ventre de Paris*)[IV] meyveye erotize methiyesine kadar hep ilişkilendirilegelmiştir. Cézanne'ın *Âşık Çoban*'ı (*Amorous Shephard*) Profesör Schapiro'nun kurduğu hâlâ geçerli bağlantının ışığında ikna edici bir şekilde yorumlanır. *Elma Almaz mıydınız?*'ın ve imaj olarak türünün gülünesi abesliğine karşın, büyük, evrensel ve kökü çok eski zamanlara dayanan bir metaforun yankısı da bu tip işlerde varlığını duyuruyor. Her halükârda, erkeklerin cazip bir meyve veya sulu, dolgun bir sukulentle kadın bedeninin cazip, dolgun bölgelerini ilişkilendirmeleri kolaylıkla sanatsal yüceltmeye yer açar: Gelenek ve prototip tarafından onaylanmış olarak arketipal seviyesine yükseltilebilir ama aynı zamanda gülünç seviyesine inmesi gerekiyor da olabilir.

Elma Almaz mıydınız?'ın modern bir karşılığı olan *Muz Almaz mıydınız?*'da (*Achetes des bananez*) da görüldüğü gibi erkek cinselliğiyle meyveleri ilişkilendirmek konusunda benzer bir geleneğe rastlamayız.[5] Erkeklik organıyla yiyecekleri –özellikle de muzu– eşleştiren, yeraltından işleyen zengin ve kadim bir dişil bilgi gerçekten de olabilir ancak bu tür bir imgelem sanat yapıtlarından ziyade sırıtmalarda ve kıkırdamalarda cisimleşerek özel söylemlerin dünyasında sınırlı kalır. Bugün bile, yiyecek-penis metaforu kullanmanın yüceltici bir etkisi yoktur diyebiliriz. Sylvia Plath hayal kırıklığıyla erkeklik organını hindi iç organlarıyla karşılaştırdığında, ve Dr. William Rubin –onaylamaksızın– iktidarsız erkek penisi "*noodle* gibi gevşek" diye tanımlayabilirken ya da muz metaforuna dönecek olursak, Philip Roth *Portnoy'un Feryadı*'nın baş kadın kahramanına "Maymun" takma adını takabilirken erkeklik organının yiyecekle ilişkilendirilmesi hep bir küçümseme olarak belirir – bir aşağılama, hor görme veya alay imgesidir: Metaforun konusunu yüceltip evrenselleştirmek yerine yerin dibine batırıp lekeler.

19. yüzyılda, ve bugün bile, –herkesin erişebileceği imajlar bir yana– kadınların erotik gereksinimleri, talepleri ve gündüz düşlerinin cazip bir tatmin kaynağı olarak erkek bedeni fikri neredeyse

IV Türkçesi için bakınız, Emile Zola, *Paris'in Karnı*, çev.: Yurdahan Tulun, Payel Yayınları, 331 s., 2006. (çev. n.)

duyulmamış bir şeydir ve bir kez daha bunun sebebi, sanat dünyasındaki bir "erkek-şovenist" komplo değil, fakat genel olarak toplumda kadınlarla erkekler arasındaki mevcut durumdur. Aşk yapma dilinin kendisi ve görsel sanatlardaki erotik imgelem bunu onaylar. Gerçekten de, John Berger'ın dirayetle aktardığı gibi, gelenekteki kadın nü kendi cinselliğini kendi ellerine alabilmiş sayılmaz pek. Berger şöyle diyor: "Tipik bir Avrupa nü resminin önündeyim. Bu kadın son derece tensel bir dikkatle resmedilmiş. Bununla birlikte cinselliği sadece yüzeysel olarak davranışlarını veya ifadelerini belirliyor; başka sanat gelenekleriyle karşılaştıracak olsak sonuç aynı olmazdı. Neden? Çünkü Avrupa'da mülkiyet önceliklidir. Resmin cinselliği gösterdiğinde değil ama sahip-izleyicinin (bu örnekte benim) çıplak kişiyi çıplak görme hakkında ortaya çıkar. Çıplaklığı cinselliğinin bir işlevi değildir, resme erişimi olanların cinselliğinin bir işlevidir. Avrupa nülerinin büyük çoğunluğunda fahişeliğe özgü bir edilgenlikle yakın bir paralellik bulunur."[6] Batı sanatında çıplak kadın imgelemine içkin olan edilgenliğin sadece sahip-izleyicinin değil sanatçı-yaratıcının tutumuna da dair olduğu söylenebilir: Gerçekten de 19. yüzyılda yeniden canlanan Pygmalion söylencesi, cinsel anlamda dominant-yaratıcı olarak sanatçı nosyonunu takdire şayan biçimde cisimleştirir. Erkek –sanatçı– atıl maddeden kendisi için ideal bir erotik obje yaratır, tam da kendi arzularına göre bir kadını biçimlendirir.

Bir yandan da çok şükür, popüler bir derginin açılan sayfalarında erkek nü yayımlanması gibi bu tür ıvır zıvırın ötesine geçen değişim işaretleri birkaç ay önce görüldü. Yıllar önce, Alice Neel, çarpıcı Joe Gould nü portresiyle, doğru yönde bir adım atmıştı. Sylvia Sleigh yakın zamanda yaptığı, gözlerine ağırlık çökmüş bir halde boylu boyunca yatmış bir erkek odalığı kendi diri düşeyliğiyle yan yana resmettiği *Uzanmış Philip Golub* (*Philip Golub Reclining*) ile geleneksel sanatçı ve model motifini zekice tersine çevirdi. Miriam Schapiro *Kadın Evi*'nde (*Womanhouse*, Los Angeles, Kış-İlkbahar 1972) sadece erkek nü model değil muzlardan oluşan bir natürmort da kullandığı bir minyatür sanatçı stüdyosu kurmuştu.

Hem cinselliğin hem de sanatın siyasetinde kadınların artan gücü erotik temsil âlemini devrimcileştirmeye yazgılı. Daha fazla kadın yönetmenin ortaya çıkmasıyla sinema mevcut erotik klişeleri-

ni daha uygun, tek taraflı olmaktan daha uzak bir erotik imgeleme göre yeniden şekillendirmek zorunda kalacak. Bütün bunlar büyük ölçüde hâlâ geleceği bekliyorlar. Erica Jong'un, meyve imgeleminin tazeliğine bakılırsa kendisi gelinen zamanın bir işareti olan *Meyveler ve Sebzeler* adlı şiir kitabından bir alıntı yapacak olursak "Muzlarla ilgili o şiir henüz yazılmadı."[7]

Notlar

1 Yakın dönemde yapılan yayınlardan akla hemen iki dikkate değer istisna geliyor: Institute for Sex Research of Indiana University desteğiyle yayımlanan, Theodore Bowie ve Cornelia V. Christenson tarafından hazırlanan ve içinde Bowie'nin yanı sıra Otto J. Brendel, Paul H. Gebbard, Robert Rosenblum ve Leo Steinberg'den yazılar bulunan *Studies in Erotic Art* ile Donald Posner'in Güz 1971'de *Art Quarterly*'de yayımlanan zihin açıcı ve ikna edici metni "Caravaggio's Homo-Erotic Early Works" (Caravaggio'nun Erken Dönem Homo-Erotik Eserleri).

2 19. yüzyılda, veya aslında herhangi bir zamanda, böylesine yüklü konuların "gerçekçi" veya "objektif" kabul edilmelerinin ne ölçüde mümkün olduğu elbette sorgulanabilir.

3 Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost*, (Gauguin'in Kayıp Cenneti), New York, 1971, s. 247.

4 Meyer Schapiro, "The Apples of Cézanne," *The Avant-Garde* (*Art News Annual* XXXIV), New York, 1968, s. 34-53.

5 Vassar College'daki erkek modelin sempatik işbirliği sayesinde yazar tarafından üretilmiştir.

6 John Berger, "The Past Seen from a Possible Future," *Selected Essays and Articles*, Penguin, 1972, s. 215.

7 Erica Jong, *Fruits and Vegetables*, (Meyveler ve Sebzeler) New York, 1968, s. 13. Şiir şöyle devam ediyor: "Güneyliler muz konusunda dertlidir. Ten rengine takarlar. Ve sanki tadının hiçbir önemi yokmuş gibi neredeyse herkesin muzların büyüklüğüyle bir derdi vardır. Küçük muzlar bazen epey tatlıdır. Ama muzlar da şairler gibidir: Hep ne kadar harika olduklarının anlatıldığını duymak isterler. Yeşil muzlar olgun olduklarını duymak ister. Freud'a kalırsa, kızlar muzlara imrenir. Amerika'da çikolata şurubu ve krem şantinin muzun tadını artırdığı bilinir. Buna *banana split* denir."

7.
Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?

Bu ülkede [ABD] son dönemde görülen feminist faaliyetlerdeki etkinliğin artışı, gerçekten özgürleştirici olduysa da, hareket, gücünü temelde duygusallığından –kişisel, psikolojik ve öznel olmasından– aldı ve bağlantılı olduğu diğer radikal hareketler gibi, statükoya karşı feminist saldırıların otomatik olarak doğurduğu temel düşünsel meselelerin tarihsel analizindense şimdiye ve şimdinin acil gereksinimlerine odaklıydı.[1] Halbuki feminizm, tıpkı her devrimin yapması gerektiği gibi, eninde sonunda, bugünkü toplumsal kurumların ideolojilerini nasıl sorguladıysa, çeşitli entelektüel ya da akademik disiplinlerin (tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji vs.) entelektüel ve ideolojik temelleriyle de yüzleşmelidir. *Mevcut olan* her şeyi John Stuart Mill'in önerdiği gibi doğal kabul edecek olursak, bu kabul, toplumsal yaşamı etkilediği kadar akademik araştırmalar âlemini de belirleyecektir. Bu yüzden akademik çalışmalarda da "doğal" kabul edilen varsayımlar sorgulanmalı ve sözde olguların mitik temelleri gün yüzüne çıkarılmalıdır. Ve bu anlamda tam da kadının –gerçekte doğal-kabul-edilen-beyaz-erkek-konumu veya 'erkek özne', tüm akademik ifadelerin gizli öznesiyken– herhangi bir nötr kişi olarak değil de tanınmış bir dışarlıklı, başına buyruk bir dişi olarak konumlandırılması sırf bir ayak bağı veya öznel çarpıtma değil kararlaştırılmış bir avantaj olduğu söylenebilir.

Sanat tarihi disiplininde, farkına dahi varılmaksızın, sanat tarihçisinin esas bakış açısı olarak kabul gören, Batılı beyaz erkeğin bakış açısı, elitist olduğundan ya da ahlaki ve etik sebeplerle değil, sırf entelektüel değerlendirmelere göre dahi yetersiz kalır. Feminist eleştiri, akademik sanat tarihinin ve genel anlamda tarihin büyük kısmının, kabul görmemiş bir değerler sistemini hesaba katmaktaki ve tarihsel araştırmanın içine izinsiz giren o öznenin *varlığını* dikkate almaktaki başarısızlığını ortaya çıkarırken, kavramsal kendini beğenmişliği ve metatarihsel naifliği de açığa çıkarır. Çeşitli akade-

mik alanların dillerinde ve yapılarında ortaya serildiği üzere, bütün disiplinlerin kendi kendini daha fazla sorguladığı, ön kabullerinin daha çok bilincine vardığı bir süreçte, "var olan"ı eleştirmeksizin "doğal" kabul etmek, entelektüel açıdan hayati sonuçlar doğurabilir. [John Stuart] Mill'in erkek egemenliğini hakikaten adil bir toplumsal düzenin yaratılabilmesi için üstesinden gelinmesi gereken uzun bir toplumsal adaletsizlikler serisindeki öğelerden biri olarak görmesi gibi, biz de beyaz erkek öznelliğinin açıkça dile getirilmeyen egemenliğini, tarihsel durumları daha uygun ve daha sahih bir şekilde görebilmek için düzeltilmesi gereken bir dizi entelektüel çarpıtmadan biri sayarız.

Zamanın ve zamana özgü "profesyonalizm"in kültürel-ideolojik sınırlamalarını delip geçerek yalnızca kadın sorununu ele alırken değil, disiplinin bütününe dair can alıcı sorunları formüle etme yollarında da kendini gösteren tarafgirlikleri ve yetersizlikleri gözler önüne serebilecek olan (tıpkı John Stuart Mill'inki gibi) angaje bir feminist zihindir. Böylece, kadın sorunu denen mesele, ciddi, oturmuş bir disipline aşılanmış minör, periferik, gülünesi dar görüşlülükte bir yan-konu olmaktan tamamen kurtulup, temel ve "doğal" varsayımları irdeleyen, başka içsel sorgulama biçimleri için bir paradigma sağlayan ve böylece başka alanlardaki radikal yaklaşımlarca oluşturulmuş paradigmalarla bağlar kuran bir katalizör, bir zihinsel enstrüman olabilir. "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?" gibi basit bir soru bile, layıkıyla yanıtlandığında, bir tür zincirleme tepkime yaratarak kabul edilegelmiş varsayımların ötesine geçmekle kalmaz, tarihi, sosyal bilimleri, hatta psikolojiyi ve edebiyatı da kucaklayabilir ve böylece, zahmetsizce yanıt bulunabilecek ya da birbirini doğuran sorular bir yana, zamanımızın anlamlı sorularıyla başa çıkabilmek için entelektüel araştırmalarda hüküm süren geleneksel ayrımların yeterli kaldığı görüşüne meydan okuyabiliriz.

Sözgelimi, mütemadiyen karşılaştığımız (ve bir iki ifade değiştirildiğinde insan faaliyetlerinin neredeyse her alanına kolaylıkla uyarlanabilecek) "Peki kadınlar erkeklerle gerçekten *eşitlerse*, neden bugüne kadar hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci ya da benzerlerinden herhangi biri) çıkmadı?" sorusunun ne anlama geldiğini düşünelim.

"Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" İşte size sözde kadın sorunuyla ilgili tartışmaların çoğunun arka planında kınarcasına çınlayıp duran soru. Ancak feminist "anlaşmazlıklar" etrafında dönen bütün öteki sözde sorularda olduğu gibi meselenin doğasını çarpıtarak sinsice kendi yanıtını da sunar: "Hiç büyük kadın sanatçı çıkmamıştır çünkü büyük olmak kadınların kapasitelerini aşar."

Bu tür bir sorunun ardında, penis yerine rahmi olan insanların önemli herhangi bir şey yapamayacaklarını ortaya koyan "bilimsel olarak ispatlanmış" kanıtlardan tutun da, bunca yıldır erkeklerle neredeyse eşit konumda bulunmalarına karşın kadınların –üstelik birçok erkek de kendi dezavantajlı konumundan mücadele ederken– görsel sanatlarda hâlâ nasıl olup da sıradışı öneme sahip bir başarı elde edemediklerine şaşırmak gibi, görece açık görüşlü yaklaşımlara varıncaya kadar envai çeşit varsayım yatmaktadır.

Feministin buna ilk tepkisi, yemi, kancayı, oltayı ve olta kurşununu aynı anda yutmak ve soruyu ortaya konduğu gibi yanıtlamaya girişmek: Yani, kıymetli ama değeri yeterince bilinmemiş kadın sanatçı örneklerini tarihten bulup çıkarmak, daha ılımlı, belki ilginç ve verimli kariyerleri yeniden canlandırmak, unutulmuş çiçek ressamlarını veya David takipçilerini "yeniden keşfetmek" ve onları bir dava haline getirmek; Berthe Morisot'nun aslında düşünüldüğü kadar Manet'ye bağımlı olmadığını göstermek –başka bir deyişle, uzman akademisyenin kendi ihmal edilmiş veya minör üstadının öneminden bir dava yaratma faaliyetine kendini kaptırmak olur. Feminist bir bakış açısını ortaya koyan 1958 yılında *Westminster Review*'da[2] yayımlanan kadın sanatçılar üzerine iddialı makaleden daha yakın dönemde kaleme alınmış Angelica Kauffmann ve Artemisia Gentileschi'nin[3] aralarında bulunduğu sanatçılar üzerine akademik çalışmalara uzanan bu tür girişimler hem bildiklerimize kadınların başarılarını ekledikleri için hem de genel olarak sanat tarihine katkılarından dolayı kuşkusuz kayda değer uğraşlardır. Fakat "Neden hiç kadın sanatçı çıkmadı?" sorusunun altında yatan varsayımları sorgulayacak hiçbir şey yapmazlar. Tersine, tam da yanıtlamaya girişirken, sorunun içerdiği olumsuz imaları üstü kapalı da olsa pekiştirirler.

Bu soruyu yanıtlamaya dönük bir başka girişim, kimi günümüz feministlerinin yaptığı gibi, zeminini hafifçe kaydırarak kadınların

sanatı için erkeklerinkinden farklı başka bir "büyüklük" tipinin mevcut olduğunu öne sürmek ve böylelikle hem biçime hem ifadeye dair nitelikleri farklı, kadınların durumunun ve deneyiminin özel karakterine dayanan, ayrı ve tanınabilir bir dişil üslubun varlığını doğru varsaymaktır.

Bu bakış ilk başta yeterince makul görünür: Genelde, toplumda kadınların deneyimleri ve konumları, ve dolayısıyla sanatçı olarak yaşantıları, erkeklerinkilerden farklıdır ve kuşkusuz bilinçli olarak bir araya gelmiş ve dişil deneyime dair bir grup bilinci ortaya koymayı hedefleyerek söz alan bir grup kadın tarafından üretilen sanat feminen değilse de feminist bir sanat olarak gerçekten de üslupsal anlamda ayırt edilebilir. Maalesef, her ne kadar bu, olasılık dahilinde olsa da henüz gerçekleşmemiştir. Sözgelimi Tuna Ekolü üyeleri, Caravaggio'nun takipçileri, Pont-Aven'de Gauguin'in etrafında toplanan ressamlar, Mavi Süvariler ya da Kübistler, açıkça tanımlanabilen belli üslupsal veya anlatımsal özelliklerinden ayırt edilebilirler, oysa "kadınlığa" dair benzer ortak özellikler genel olarak kadın sanatçıların üslupları arasında bağ kuruyormuş gibi gözükmez. Bu durum Mary Ellmann'ın en tahrip edici ve birbiriyle çelişen maskülen eleştiri klişelerini ustaca tartıştığı *Thinking About Women* (Kadınları Düşünmek) adlı kitabında ortaya koyduğu gibi, kadın yazarlar bakımından da aynen böyledir.[4] Ne Sappho, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath ve Susan Sontag'ın ne de Artemisia Gentileschi, Madam [Elisabeth] Vigée LeBrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollvitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou veya Louise Nevelson'ın yapıtlarını birbirine bağlayan herhangi bir örtük kadınlık özü mevcuttur. Her durumda, kadın sanatçılar ve yazarlar kendi dönemlerinin başka sanatçılarına ve yazarlarına birbirlerine olduklarından daha yakın gibi görüneceklerdir.

Kadın sanatçıların daha içe dönük, daha hassas oldukları, kullandıkları mecrayı ele alırken nüanslara daha fazla dikkat ettikleri öne sürülebilir. Peki yukarıda saydığımız kadın sanatçılardan hangisi [Odilon] Redon'dan daha içe dönük, pigmentleri ele alışıyla

[Jean-Baptiste-Camille] Corot'dan daha örtük ve nüanslara dikkatlidir? Fragonard, Madam Vigée LeBrun'den daha az mı daha çok mu kadınsıdır? Madem "erkeksilik" ve "kadınsılık" ikiliği temelinde değerlendirme yapıyoruz, öyleyse 18. yüzyıl Fransası'nın Rokoko üslubunun toptan kadınsı olup olmadığını sormak daha uygun değil midir? Diyelim ki, zarafet, hassaslık, kıymet vermek gibi özellikler kadınsı bir üslubun yapıtaşları sayılıyor, fakat buna karşın Rosa Bonheur'ün *At Panayırı* (*The Horse Fair*) resminde narinlikten, Helen Frankenthaler'ın devasa tuvallerinde de zarafet ve içe dönüklükten iz bile bulamayız. Diyelim ki kadınlar ev içi yaşam sahnelerine ya da çocuk yetiştirmekle ilgili temalara yatkındır, fakat buna karşın onlar kadar Jan Steen'in, Chardin'in ve Empresyonistlerin de –Morisot ve Cassatt kadar Renoir ve Monet'nin de– bu temaları işlediğini görürüz. Her halükârda, belirli konular arasından seçim yapmak ya da belirli konulara sınır koymak, bırakınız bir tür özünde dişil üslupla eşleştirilmeyi, herhangi bir üslubun göstergesi dahi sayılamaz.

Sorun kimi feministlerin kadınlığın ne olduğuna dair kavrayışlarından değil, daha çok sanatın ne olduğunu –genel çoğunluğun da paylaştığı şekilde– yanlış kavramlaştırmalarından kaynaklanıyor: Sanatın bireysel duygusal deneyimlerin dolaysız, kişisel bir ifadesi, kişisel yaşamın görsel terimlere bir tercümesi olduğu şeklinde naif bir fikre sahipler. Sanat hemen hiçbir zaman böyle değildir, büyük sanatsa asla böyle bir şey olmaz. Sanat yapmak, zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da gösterim sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir form dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir. Sanatın dili, daha maddi biçimde, kâğıt ya da tuval üzerinde boya ve çizgiyle, taşta veya kilde, alçıda ya da metalde cisimleşmiştir – sanat ne acıklı bir yaşam öyküsü ne de kişisel sırların fısıltısıdır.

Mesele şudur ki, bildiğimiz kadarıyla çok büyük kadın sanatçılar hiç çıkmamıştır, ama yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş bazı ilginç ve çok iyi kadın sanatçılar vardır; fakat aynı zamanda, biz ne kadar tersini arzulasak da hiç büyük Litvanyalı caz piyanisti ya da Eskimo tenis oyuncusu da çıkmamıştır. Vaziyetin

böyle olması üzücüdür ama ne tarihsel veya eleştirel kanıtları manipüle etmek ne de tarihin şovenist erkekler tarafından çarpıtıldığı yolundaki ithamlar durumu değiştirmeyecektir. Michelangelo veya Rembrandt, Delacroix veya Cézanne, Picasso veya Matisse, hatta daha yakın dönemden de Kooning veya Warhol ayarında kadın sanatçı *yoktur*, ama aynı zamanda bunlara eşdeğer siyahî Amerikalı sanatçı da yoktur. Eğer gerçekten çok sayıda "saklı" büyük kadın sanatçı varsa ya da gerçekten erkeklerin sanatına karşılık kadınların sanatının farklı ölçütlerle değerlendirilmesi gerekiyorsa –ki hiçkimse her ikisine birden tabi olamaz– o zaman feministler ne için savaşıyor? Eğer kadınlar sanat dünyasında erkeklerle aynı statüye sahip olabildilerse, o zaman statükonun mevcut hali gayet iyi demektir.

Ancak işin doğrusu, aslında hepimizin de bildiği üzere, yüzlerce başka alanda olduğu gibi sanatlarda da, hayatın günümüzdeki ve geçmişteki düzeni, kadınlar için ve beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, hem baskıcıdır hem de heves ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim burcumuz, hormonlarımız âdet döngümüzde veya boş, ev içi mekânlardaki varlığımızda değil, bize sunulan kurumlarda ve eğitimdedir – burada eğitim sözcüğünü, anlamlı simgeler, göstergeler ve işaretlerle çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir anlamda kullanıyorum. Aslında kadınların ya da siyahîlerin maruz kaldığı kahredici eşitsizlikleri göz önünde bulundurduğunuzda, yine de pek çoğunun beyaz erkekler için ayrılmış özel sahalar olan bilim, politika veya sanatlarda düpedüz üstün başarı elde etmiş olması mucizedir.

Ancak "Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" sorusunun içerimlerini gerçekten düşünmeye başlayınca, en önemli soruların sorulma şeklinin sizi hayatın düzeni hakkında nasıl koşullandırdığını –ve sıklıkla yanılgıya düşürdüğünü– fark edebiliyorsunuz. Gerçekten bir Doğu Asya Sorunu, bir Yoksulluk Sorunu, bir Siyahî Sorunu –ve bir Kadın Sorunu– olduğunu verili kabul etmeye meyilliyiz. Ama kendimize öncelikle bu "soru"ları kimin formüle ettiğini ve sonra da bu tür formülasyonların hangi amaçlara hizmet edebileceğini sormamız gerekiyor. (Tabii, Nazilerin "Yahudi Sorunu"nun çağrıştırdıklarını düşünerek de, belleklerimizi tazeleyebi-

liriz.) Gerçekten de, içinde yaşadığımız bu hızlı iletişim çağında, iktidardakilerin vicdan azabına kılıf uydurmak adına çabucak "sorunlar" formüle ediliyor: Amerikalıların Vietnam ve Kamboçya'da yol açtıkları sorunlar, "Doğu Asya Sorunu" olarak anılırken, Doğu Asyalılar bunları, daha gerçekçi bir bakışla, "Amerikan sorunu" olarak görebilir; sözde Yoksulluk Sorunu kent gettolarının veya kırsal arazilerin sakinleri tarafından daha doğrudan bir şekilde "Zenginlik Sorunu" olarak görülebilir; aynı ironi, Beyaz Sorunu'nu çevirip karşıtı olan Siyahî Sorunu'na dönüştürür; aynı ters mantık, içinde bulunduğumuz durumların "Kadın Sorunu" olarak formüle edilmesinde de belirir.

Şimdi, insanla ilgili bütün sorunlar gibi (insanlarla ilgili herhangi bir şeyi "sorun" olarak adlandırmanın kendisi de aslında epey yeni bir durum) güya "Kadın Sorunu" da "çözüm"e gelecek bir sorun değildir. Çünkü insana dair sorunlar, sonuç olarak durumun doğasına ilişkin yeni bir yorumu ya da *"sorunların" kendilerine dair* radikal bir tavır ya da program değişikliğini gerektirmektedir. Dolayısıyla kadınlar ve kadınların sanatlar ve başka benzer alanlardaki durumları, egemen erkek iktidar seçkinlerinin gözlerinden değerlendirilecek bir "sorun" değildir. Bunun yerine *kadınlar*, kendilerini halihazırda olmasa da potansiyel olarak erkeklere eşit özneler olarak görmeli ve durumlarına dair olgularla kendilerine acımadan, durumdan kaçmadan yüzleşmeye istekli olmalı ve aynı zamanda, toplumsal kurumların eşit başarıyı olanaklı kılmakla kalmayıp aktif olarak teşvik edeceği yeni bir dünyayı yaratacak kadar yüksek düzeyde bir duygusal ve zihinsel adanmışlık içine girerek durumlarını değerlendirmelidirler.

Bazı feministlerin iyimserlikle öne sürdüğü gibi, sanatlarda veya başka herhangi bir alanda erkeklerin çoğunluğunun yakında ışığı göreceğini ve kadınlara tam eşitlik sunmanın kendi çıkarlarına olduğunu anlayacaklarını ummak veya kendilerini öteden beri "kadınlara özgü kabul edilen sahalardan ve duygusal tepkilerden uzak tutmalarının kendi zararlarına olduğunu fark edeceklerini zannetmek, kuşkusuz gerçekçi değil. Sonuçta, talep edilen çalışmanın seviyesi yeterince aşkın, sorumluluk sahibi ve kazançlıysa erkeklerin "uzak tutulduğu" çok az alan var: Bebeklerle veya çocuklarla "kadınsı" bir bağ kurma gereksinimi duyan erkekler, daha

rutin işleri gören bir (kadın) hemşire eşliğinde pediatrist veya çocuk psikoloğu statüsünü kazanabilir; mutfak yaratıcılığına duyulan arzuyu hisseden erkekler baş aşçı olarak ün kazanabilir ve elbette kendilerini sıklıkla "kadınsı" diye nitelendirilen sanatsal ilgilere kapılarak gerçekleştirme arzusuyla yanıp tutuşan erkekler ressam veya heykeltıraş olabilir, muadilleri kadınların sıklıkla yaptığı gibi gönüllü müze görevlisi veya yarı zamanlı seramikçi olmazlar; akademi dünyasına bakarsak, öğretmen ve araştırmacı olan erkeklerden kaçı, bunun yerine maaşsız, yarı-zamanlı araştırma asistanlığı ve sekreterliğin yanı sıra tam-zamanlı çocuk bakıcısı ve ev içi emekçisi olmak ister?

Ayrıcalıklara sahip olanlar kaçınılmaz olarak ayrıcalıklarına tutunurlar, hem de sıkı sıkı tutunurlar, elde ettikleri avantaj ne kadar küçük ve önemsiz olursa olsun, kendilerinden şu ya da bu şekilde üstün bir güce eninde sonunda boyun eğmek zorunda kalana dek ayrıcalıklarını bırakmazlar.

Dolayısıyla, kadınların eşitliğine dair soru –başka her sahada olduğu gibi sanatta da– her bir erkek bireyin görece iyilikseverliği veya kötü niyetinden ya da her bir kadın bireyin kendine güveni veya bayağılığından değil, tam da kurumsal yapılarımızın doğasından ve bu kurumların kendi parçaları olan insanlara dayattıkları gerçekliklerden kaynaklanıyor. 100 yılı aşkın bir süre önce John Stuart Mill'in dediği gibi: "Alelade olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere tabi olması, evrensel bir görenek olduğuna göre, bu görenekten uzaklaşmanın her biçimi doğal olarak doğaya aykırı görünür."[5] Eşitlikten dem vursalar dahi çoğu erkek bu denli avantaja sahip oldukları bu "doğal" dünya düzenini terk etmek konusunda gönülsüzdür; kadınlar içinse durum, Mill'in ferasetle işaret ettiği gibi, erkeklerin kadınlardan yalnızca itaat değil koşulsuz ilgi de beklemeleri yüzünden başka mazlum gruplara ya da kastlara kıyasla daha karmaşıktı; böylece kadınlar, sıklıkla, hem erkek-egemen toplumun taleplerini içselleştirmiş oldukları için, hem de kendilerine sunulan maddi imkân ve konfor bolluğundan vazgeçemedikleri için zayıf düştüler: Orta sınıf kadının, zincirleriyle birlikte kaybedeceği çok daha değerli şeyleri vardır.

"Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" sorusu buzdağının ancak görünen kısmındaki, ilk 10 yanlış yorumlama ve yanlış an-

lamadan biridir. Bunun altında sanatın doğasına ve duruma bağlı sonuçlarına; genel olarak insan becerilerinin ve özel olarak insan mükemmeliyetinin doğasına ve bütün bunlarda toplumsal düzenin oynadığı role dair engin ve karanlık bir şüpheli *idées reçues* [kabul görmüş kanaatler] yığını yatar. "Kadın sorunu" mevcut haliyle bir sözde-mesele olsa da "Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" sorusunun içerdiği yanlış anlamalar, kadınların tabiiyeti konusundaki spesifik birtakım politik ve ideolojik meselelerin ötesinde bellibaşlı düşünsel şaşırtmaca alanlarına da işaret eder. Sorunun temelinde, genel olarak sanatın ve özel olarak da büyük sanat yapıtlarının nasıl yapıldığına dair birçok naif, çarpık ve sorgusuz sualsiz kabullenilmiş varsayım yatmaktadır. Bu bilinçli ya da bilinçsiz varsayımlarla, birbirine hiç benzemeyen Michelangelo ve Van Gogh gibi, Raffaello ve Jackson Pollock gibi süper starlar –söz konusu sanatçıya adanmış akademik monografilerle tescillenen bir saygı ifadesiyle– "Büyük" başlığı altında bir araya getirilir, ve Büyük Sanatçı, elbette, kimin "Deha" sahibi olduğu düşünülüyorsa odur. Deha ise bir şekilde Büyük Sanatçı'nın kişiliğiyle bütünleşik, zamansız ve gizemli bir güç olarak görülür.[6] Bu tür fikirler, Hippolyte Taine'in tarihsel düşüncenin boyutlarına ilişkin ırk-çevre-dönem (*moment*) formülasyonunun incelikli düşünülmüş bir model gibi görülmesine yol açan sorgulanmamış, çoğunlukla bilinçdışı, meta-tarihsel ön kabullerle bağlantılıdır. Gelgelelim bu varsayımlar sanat tarihsel yazının büyük kısmına içkindir. Yakın döneme kadar *genel olarak* hayati bir soru olarak büyük sanatı üreten koşulların bu derece az sorgulanmış olması veya bu tür genel sorunları sorgulama girişimlerinin çok yakın zamana kadar, akademik yaklaşımdan uzak olduğu, konunun fazla geniş tutulduğu veya başka bir disiplinin, sözgelimi sosyolojinin alanına girdiği gerekçesiyle yok sayılması da rastlantı değildir. Tarafsız, kişisellikten uzak, sosyolojik ve kurumsal yönelimli bir yaklaşımı teşvik etmek, sanat tarihinin üzerinde temellendiği tümüyle romantik, seçkinci, bireyi-idolleştiren ve monografiler üreten, ancak ve ancak daha genç, aykırı görüşlü bir grup tarafından son dönemde sorgulanabilmiş altyapıyı gözler önüne serecektir.

Sanatçı olarak kadın sorununun altında, öyleyse, kişiliğinde doğuştan getirdiği, Mrs. Grass hazır tavuk çorbasından çıkan ve

'altın keseği' diye bilinen bulyon küplerine benzeyen, adına Deha ya da Yetenek denen, ve tıpkı bir cinayet gibi, koşullar uygunsuz ve ümitsiz olsa da, illa ki ortaya çıkması gereken gizemli bir öz taşıyan –yüzlerce monografiye konu olmuş, eşsiz ve tanrısal– Büyük Sanatçı mitini buluyoruz.

Temsil sanatlarını ve yaratıcılarını saran büyülü aura, elbette en eski zamanlardan bugüne mitler doğuragelmiştir. İlginç bir şekilde, İlkçağ'da Plinius'un Yunan heykeltıraş Lysippos'a atfettiği –gençliğinde hissettiği gizemli içsel çağrı, Doğa'nın kendisi dışında öğretmeninin olmayışı gibi– kimi büyülü beceriler Max Buchon'un 19. yüzyıl gibi geç bir tarihte kaleme aldığı Courbet biyografisinde de tekrarlanır. Sanatçının taklitçi olarak doğaüstü güçleri, kuvvetli ve muhtemelen tehlikeli güçleri kontrol edebilişi, hiçlikten Varlık yaratan tanrısal bir yaratık olarak sanatçıyı tarih boyunca diğerlerinden ayırma işlevini görmüştür. Genellikle yoksul bir çoban olarak kişileştirilen Harika Çocuk'un daha yaşlı bir sanatçı veya sezgileri güçlü bir mesen tarafından keşfedilişini anlatan peri masalı, Vasari sürüsünü güdüp bir taşa koyun resmi yaparken Cimabue tarafından keşfedilen genç Giotto'yu ölümsüzleştirildiğinden beri sanatsal mitolojinin hazır kaynağı haline gelmiştir; resmin gerçekçiliğine hayranlık duyan Cimabue, bu alçakgönüllü genci hemen o an öğrencisi olması için yanına çağırır.[7] Bir dizi gizemli rastlantı sonucu Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán ve Goya gibi sonraki dönemin sanatçılarının hepsi benzer pastoral koşullarda keşfedilmişlerdir. Hatta genç Büyük Sanatçı, her zaman bir koyun sürüsüne sahip olacak kadar talihli olmasa da yeteneği her zaman kendini hep çok genç yaşlarda, dışarıdan herhangi bir yüreklendirmeye illa ki gereksinim duymaksızın göstermiş gibidir: Filippo Lippi ve Poussin, Courbet ve Monet, hepsinin okulda derslerine çalışmak yerine defterlerinin kenarlarına karikatürler çizdikleri yazılmıştır – tabii derslerine çalışmayı defterinin kenarına bir şeyler karalamaya tercih edip de, sonra da ancak bir mağaza görevlisi ya da ayakkabı satıcısı olabilen gençlerden haberimiz olmaz. Büyük Michelangelo da, öğrencisi ve biyografisinin yazarı Vasari'nin dediğine göre, çocukluğunda ders çalışacağına hep desen çizermiş. Vasari'nin yazdığına bakılırsa yeteneği öylesine belliymiş ki, ustası Ghirlandaio bir ara Santa Maria

Novella'daki işini bırakıp bir yere kadar gittiğinde, genç sanat talebesi bu kısa aralıkta "yapı iskelesini, sehpaları, boyaları, fırçaları ve işini sürdürmekte olan çırakları" çizmiş ve bunu öyle bir hünerle yapmış ki ustası döndüğünde afallayarak şöyle bağırmış: "Bu çocuk benden daha çok şey biliyor."

Muhtemelen hakikat payı da içeren bu tür hikâyeler, her zaman olduğu gibi, içerdikleri tutumları yansıtır ve sürdürürler. Ancak birtakım gerçek hikâyelere dayandırıldığında bile, dehanın erken yaşlarda kendi göstereceğine dair mitler yanıltıcıdır. Kuşkusuz, genç Picasso'nun çoğu adayın hazırlanmak için bir aya gereksinim duyduğu bir işi 15 yaşındayken başararak bir günde önce Barselona, daha sonra da Madrid Sanat Akademisi giriş sınavlarını geçmiş olduğu doğrudur. Yine de insan, sanat akademilerine girmeyi başaran benzer biçimde yeteneği erken yaşlarda gelişmiş, ama sonradan vasatlık ya da başarısızlıktan başka bir şey elde edememiş olanlar –elbette sanat tarihçilerinin hiç ilgilenmediği– hakkında da bilgi sahibi olmak ya da oğlunun resimsel gelişiminde Picasso'nun sanat profesörü babasının rolünü daha ayrıntılı olarak öğrenebilmek istiyor. Ya Picasso dünyaya bir kız olarak gelseydi? Bay Ruiz, küçük Pablita'yla da benzer biçimde ilgilenir, başarma hırsını aynı ölçüde ona da yansıtır mıydı?

Bütün bu öykülerde sanatsal başarının mucizevi, önceden belirlenmemiş ve sosyal ilişkilerden bağımsız görünen doğası vurgulanır. Hatta sanat tarihçilerinin, eleştirmenleri ve kimi sanatçıların kendilerinin bizzat materyalist bir dünyada daha yüksek değerlerin son siperi olarak sanat yapmayı, ikame bir din seviyesine çıkarma eğilimi gösterdikleri, sanatçının rolünün bu yarı dinsel kavranışı 19. yüzyılda azizlerin öyküsüne benzetilmiştir. 19. yüzyılın Azizler Efsanesi içinde sanatçı, en katı aile ve toplum baskılarına karşı mücadele eder, her Hıristiyan şehit gibi kendisini horgörenlerin oklarına sapanlarına maruz kalır ve nihayetinde –ne yazık ki, genellikle, ölümünden sonra– bütün güçlüklere karşın başarıya ulaşır çünkü onda, varlığının derinliklerinde, Deha denen o gizemli ve kutsal ışık vardır. İşte karşımızda sara krizlerine karşın, yarı aç bir halde durmaksızın ayçiçekleri yapan deli Van Gogh; resimde bir devrim gerçekleştirmek adına babasının evlatlıktan reddine ve toplum dışına itilmeye cesurca direnen Cézanne; tropiklerden

duyduğu çağrıya uyabilmek adına saygınlığını ve maddi güvencesini tek bir varoluşçu jestle yerle bir eden Gauguin; ya da kendisine esin veren sefil çevreler için doğuştan gelen aristokratik ayrıcalıklarını reddeden cüce, sakat, alkolik Toulouse-Lautrec.

Günümüzde hiçbir ciddi güncel sanat tarihçisi, bu tür peri masallarını olduğu gibi kabul etmez. Bununla birlikte istedikleri kadar toplumsal etkilere, zamanın fikirlerine, ekonomik krizlere ve benzerlerine değinsinler, yine de, akademisyenlerin bilinçdışını veya sorgulanmamış varsayımlarını sanatsal başarıya dair bu tür mitolojiler şekillendirir. Büyük sanatçılara dair en derinlikli araştırmaların –özellikle de büyük sanatçı nosyonunu öncelikli kabul ederek, sanatçının içinde yetiştiği toplumsal ve kurumsal yapıları ikincil "etkiler" ya da "arka plan" olarak ele alan sanat tarihsel monografi türünün– altında serbest girişime dayanan bireysel başarı anlayışı ve dehaya dair 'altın keseği ' teorisi yatmaktadır. Bu temeller üzerinden bakınca, kadınların sanatta büyük başarılar elde etmemiş olmasını bir tasım biçiminde şöyle formüle edebiliriz: Kadınlarda altın keseği gibi bir sanatsal deha olsaydı kendini illa ki ortaya çıkarırdı. Ama kendini hiçbir zaman ortaya çıkarmamıştır. Q.E.D. [*quod erat demonstrandum*, olguların da gösterdiği gibi hakikat budur]. Kadınlar sanatsal dehanın esansına sahip değiller. Eğer sıradan çobanlık yapan bir çocuk olan Giotto ya da sara krizlerine rağmen Van Gogh başarabildiyse, kadınlar neden başaramamış?

Öte yandan bu peri masallarının ve kendini gerçekleştiren kehanetlerin dünyasını geride bırakıp, serinkanlı bir gözle tarih boyunca bütün toplumsal ve kurumsal yapılar dahilinde önemli sanat üretimlerinin içinde var olduğu fiili durumlara baktığımız anda, tarihçi için doğrudan bağlantılı veya verimli soruların daha farklı biçimlerde şekillendiğini görürüz. Örneğin kişi, sanat tarihinin farklı dönemlerinde hangi toplumsal sınıflardan, kastlardan ya da alt gruplardan sanatçı çıkma ihtimalinin daha yüksek olduğunu sormak isteyebilir. Babanın ya da başka yakın bir akrabanın ressam ve heykeltıraş olduğu veya sanatla bağlantılı meslekleri sürdürdüğü bir aileden gelen ressam ve heykeltıraşların, daha doğrusu önde gelen ressam ve heykeltıraşların oranı nedir? Fransız Akademisi'nin 17. ve 18. yüzyıllarda durumunu tartışırken Nikolaus Pevsner'in işaret ettiği gibi, sanatsal mesleklerin (Coypel'ler, Coustou'lar, Van Loo'lar

ve diğerlerinde olduğu gibi) babadan oğula geçmesi âdettendi; hatta Akademi üyelerinin oğulları ders ücretlerinden muaf tutuluyordu.[8] 19. yüzyılın baba-reddeden büyük ve asi (*révoltés*) sanatçılarının anılası ve çarpıcı öykülerine karşın, oğulların babaların adımlarını takip etmesinin normal olduğu günlerde, büyükmüş o kadar büyük değilmiş bunlar bir yana, sanatçıların çoğunun babalarının da sanatçı olduğunu itiraf etmek durumunda kalabilir kişi. Önde gelen sanatçılar kategorisinden Holbein, Dürer, Raffaello ve Bernini adları hemen akla gelenler oluyor; günümüzde bile, sanatçı ailelerden gelen isimler arasında Picasso, Calder, Giacometti ve Wyeth'i sayabiliriz.

Sanatsal meslekler ile toplumsal sınıflar arasındaki ilişki düşünüldüğünde, "Neden aristokrasiden hiç büyük sanatçı çıkmadı?" sorusuna verilecek yanıt "Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" sorusu için ilginç bir paradigma sağlayabilir. Üst burjuvadan daha yüksek bir sınıfın saflarından çıkmış bir sanatçıdan söz etmek, geleneksel karşıtı 19. yüzyılın öncesinde en azından, kolay değil; 19. yüzyılda çıkan sanatçılardan Degas bile, soylu sınıfın alt tabakalarına –aslında daha çok yüksek burjuvaziye– aitti ve bir tek rastlantısal sakatlığından dolayı dönüşerek marjinalin saflarına geçen Toulouse-Lautrec'in üst sınıfların en yüksek katmanlarından geldiği söylenebilirdi. İş, sanat hamiliği ve izleyiciliği olduğunda aslan payını her zaman –tıpkı içinde bulunduğumuz daha demokratik günlerde de refah aristokrasisinin yaptığı gibi– aristokrasi sağlıyordu. Ancak aynı aristokrasinin sanatın yapmanın kendisine dair çabalarına bakarsak, amatörlükten öte giden katkısı azdır, halbuki aristokratların (birçok kadının olduğu gibi) paylarına daha iyi eğitim alabilme avantajı düşmüş, bol bol boş zamanları olmuş ve yine kadınlara benzer şekilde III. Napolyon'un resmi Salon sergilerinde resimlerini sergileyen kuzeni Prenses Mathilde ya da Prens Albert ile birlikte [Edwin] Landseer gibi önemli bir figürden sanat dersleri alan Kraliçe Victoria gibi aristokratlar da sanatla haşır neşir olup hatta saygın birer amatör sanatçı olsunlar diye yüreklendirilmişlerdir. Yoksa şu altın keseği –yani deha– kadınlara özgü psişede eksik olduğu gibi, aristokratik yaradılışta da mı noksan? Yoksa bu durum, bir deha ve yetenek sorunu olmaktan çok –aristokratların ve kadınların tam da talep edilen faaliyetlere, toplumsal işlevlere

adamak durumunda kaldığı zamanı göz önünde bulundurduğumuzda– hem üst sınıftan erkekler hem de genel olarak kadınlar için, kendini tümüyle profesyonel sanat üretimine adamayı konu dışı, hatta düşünülemez kılan toplumsal talepler ve beklentilerle ilgili olabilir mi?

Sanat üretmenin, bir alt dalı olarak büyük sanatın üretimini de içeren koşullarına ilişkin doğru sorular sorulduğunda yalnızca sanatsal dehanın değil, genel olarak zekâ ve yeteneğin duruma bağlı olarak değişen halleri hakkında tartışma çıkması gerekeceğine kuşku yoktur. [Jean] Piaget ve başka bazı teorisyenler, genetik epistemolojilerinde, küçük çocuklarda zihinsel gelişimde ve hayal gücünün ortaya çıkması sürecinde zekânın –ya da ima edildiği gibi, deha demeyi yeğlediğimiz şeyin– sabit bir özden ziyade dinamik bir faaliyet ve belli *bir durumdaki* bir öznenin faaliyeti olduğunu vurgulamışlardır. Çocuk gelişimi alanında yapılan ileri araştırmaların da ima ettiği gibi bu yetenekler ya da bu zekâ, bebeklikten itibaren yavaş yavaş, adım adım gelişirken, uyarlanma-uyum örüntüleri belli-bir-ortamdaki-öznede öyle erken bir dönemde yerleşir ki, sıradan bir gözlemciye gerçekten de yaradılıştanmış gibi *görünebilir*. Bu tür araştırmalar, metatarihsel sebepler bir yana bırakıldığında dahi, bilinçli biçimde dile getirilmiş olsun olmasın, bireysel dehanın doğuştan geldiği ve sanat yaratımının esasını oluşturduğu nosyonunu akademisyenlerin terk etmesi gerektiğini ima ediyor.[9]

Buraya kadarıyla, "Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" sorusu, bizi sanatın hem kendisinden önce gelmiş sanatçılardan "etkilenen" hem de daha belli belirsiz, daha yüzeysel biçimlerde de olsa "toplumsal koşullar"dan "etkilenen" doğuştan süper güçlerle donanmış bir bireyin özgür, özerk bir faaliyeti olmadığı, ama aksine, hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapıtının doğası ve niteliği anlamında, sanat yapmanın toplam koşullarının belirli bir toplumsal durumda geliştikleri, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçaları oldukları ve sanat akademileri, himaye sistemleri, ilahi yaratıcı mitleri, üstün-insan olarak veya toplumdan dışlanmış kişi olarak sanatçı gibi spesifik ve tanımlanabilir toplumsal geleneklerin dolayımından geçip belirlendikleri sonucuna götürdü.

NÜ SORUNU

Hiç büyük kadın sanatçı çıkmamış olmasının, bireysel dehanın doğasından veya eksikliğinden kaynaklanmadığını, verili toplumsal kurumların doğasına, bu kurumların çeşitli sınıflarda veya bireylerden oluşan gruplarda neyi yasaklayıp neyi yüreklendirdiklerine bağlı olduğunu söylemek makul göründüğüne göre, artık soruya daha akılcı bir bakış açısıyla yaklaşabiliriz. İlk olarak, Rönesans'tan neredeyse 19. yüzyılın sonuna kadar olan ve nü modeli dikkatlice ve uzun uzadıya çalışmanın her genç sanatçının eğitiminin, büyüklük iddiası taşıyan her yapıtın üretiminin ve genel olarak sanatın en yüksek kategorisi kabul edilen Tarih Resmi'nin özünü oluşturan asli bir unsur kabul edildiği dönemde istekli kadın sanatçıların nü modele erişebilme sorunları gibi basit, ama önemli bir meseleyi ele alalım. Dahası, geleneksel resmin 19. yüzyıldaki savunucuları, büyük resmin gerektirdiği klasik idealizasyona ve belirli bir zamana bağlı kalmayıp tüm zamanları kapsamaya niyetlenirsek buna figürlerin üstündeki kıyafetler kaçınılmaz olarak gölge düşürdüğü için giyinik figürlerin *olduğu* büyük bir resim yapılamayacağını öne sürüyorlardı. Söylemeye gerek yok, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında kurulmaya başlanan akademilerde eğitim programlarının merkezinde, genelde bir erkek olan nü modelden çalışmak yer alıyordu. Ayrıca, sanatçılar ve öğrencilerinden oluşan gruplar, nü modelden canlı çizim seansları için özel olarak atölyelerinde buluşurlardı. Bireysel olarak sanatçılar ve özel akademiler sık sık kadın model de çalıştırırlarken kadın nü hemen tüm devlet sanat okullarında 1850 ve hatta sonrasına dek –Pevsner'in haklı olarak "inanılır gibi değil" diye andığı bir şekilde[10]– yasaklanmıştı. Maalesef, çok daha inanılır olan şey, nü çizmeye niyetlenen bir kadın sanatçı için, erkek ya da kadın fark etmez *herhangi* bir nü modelin tümüyle erişilemez olmasıydı. 1893 gibi geç bir tarihte bile "hanımefendi" öğrenciler Londra'daki Royal Academy'nin canlı desen sınıflarına kabul edilmiyorlardı, bu tarihten sonra kabul edildiklerinde de modelin "kısmen örtülü" olması gerekmekteydi.[11]

Canlı desen seanslarını tasvir eden resimlere şöyle bir bakınca şunları gözlemliyoruz: Rembrandt'ın atölyesinde kadın nü modelden çalışan tümü erkek öğrenciler; Lahey ve Viyana'da 18. yüzyıl

akademik sanat eğitimiyle ilgili tasvirlerde erkek nü modellerden çalışan erkekler; [Louis-Léopold] Boilly'nin albenili resminde gösterdiği gibi, 19. yüzyıl başında [Jean-Antoine] Houdon'un atölyesinde oturan bir erkek nü modelden çalışan erkekler. 1814 Salonu'nda Léon-Mathieu Cochereau'nun sergilediği titizlikle hayli natüralist biçimde kotarılmış *David'in Atölyesi'nden* (*Intérieur de l'atelier de David*) adlı resminde, bir grup genç adamı bir erkek nü modele bakarak çizerken veya resmederken gösterir, modelin oturduğu sıranın önünde ayağından çıkardığı ayakkabıları görülebilmektedir.

Seurat'nın döneminden 20. yüzyıla dek genç sanatçıların yapıtlarında bugün de ayakta duran çok sayıda "Akademi"nin –nü atölye modelinden yapılan detaylı, meşakkatli çalışmaların– yeri bu çalışma dalının yeni başlayan yetenekli kişinin pedagojisi ve gelişiminde merkezi bir öneme sahip olduğunu gösteriyor. Formel akademik programın kendisi, desenlerden ve gravürlerden kopyalar çıkarmaktan, ünlü heykellerin alçı kopyalarından desen çizmeye ve nü modelden çalışmaya doğru ilerliyordu. Eğitimin bu son aşamasından yoksun bırakılmak, fiiliyatta, eğer son derece dahi bir hanımefendi değilse kadının önde gelen sanat yapıtları yaratma olanağından da yoksun bırakılması, veya basitçe, sanatçı olmak isteyen pek çok kadının nihayetinde yaptığı gibi, portre, janr resmi, manzara ya da natürmort gibi daha "önemsiz" türlere yönelmesi anlamına geliyordu. Bir tıp öğrencisinin bırakın çıplak insan bedenini kesip biçerek çalışmayı, bu bedeni inceleme olanağından dahi yoksun bırakılması gibi bir durumdu bu.

Bildiğim kadarıyla, sanatçıları nü modelden resim yaparken gösteren tablolarda, kadınlar sadece nü modelin kendisi olarak varlar. Bunun dışında başka herhangi bir şekilde rol aldıkları, tarihsel bir resim yok, bu da, adabımuaşeret kurallarına ilişkin ilginç bir noktaya işaret ediyor: (elbette "alt seviyeden") bir kadının bir grup erkeğin önünde bir obje-olarak-nü halde durması uygun görülüyor, ama obje-olarak-nü halde bir erkek modelden, hatta başka bir kadın modelden çalışmasına izin verilmiyor. Giyinik bir hanımefendinin çıplak bir erkekle karşı karşıya gelmesi konusundaki tabuya ilişkin ilginç bir örnek, [Johan] Zoffany'nin Londra'daki Royal Academy [Kraliyet Akademisi] üyelerini canlı model salonunda iki nü erkek modelin önünde gösteren 1772 tarihli grup resmidir: Bir önem-

li istisna hariç, Akademi'nin tüm mümtaz üyeleri oradadır – tek kadın üye, meşhur Angelica Kauffmann, adabımuaşeret kuralları uğruna, yalnızca duvarda asılı bir portre formunda, bir suret olarak aralarındadır. Biraz daha önce yapılmış bir çizim, Polonyalı sanatçı Daniel Chodowiecki'nin *Atölyede Hanımefendiler*'i (*Ladies in the Studio*) ise hanımefendileri mütevazı bir şekilde giyinmiş bir hemcinslerinin portresini yaparken gösteriyor. Fransız devrimi ertesindeki görece özgürleşmiş dönemde yapılmış bir taşbaskıda, taşbaskıcı [Jean-Henri] Marlet eskiz yapan bazı kadınları atölyede erkek modelden çalışan bir grup öğrenci arasında göstermişti fakat modelin kendisine, erdemli bir şekilde, pek de bir yüceltme duygusu uyandıracak gibi durmayan mayo benzeri bir kıyafet giydirilmişti; hiç kuşku yok ki bu kadarı bile o zaman için cesur bir adımdı ve resimdeki genç hanımefendilerin ahlakından şüpheye düşmeye de müsait bir durumdu, gerçi zaten bu kadarcık bir özgürleşmenin bile ömrü çok uzun olmayacaktı. 1865 civarında yapılmış, bir atölyenin içini gösteren renkli bir İngiliz stereoskopik kartpostalda ayakta duran, sakallı erkek model kumaşlarla öylesine sarılıp sarmalanmış ki çıplak bir omuz ile tek bir kolu haricinde anatomisinin her yeri gizlenmiştir; hal böyleyken, gene de eskiz yapan genç kabarık elbiseli kadınların huzurunda olmaktan dolayı gözlerini kaçıracak derecede mahcuptur.

Pennsylvania Akademisi Kadın Model Sınıfı'ndaki kadınlar belli ki ayrıcalığın bu kadarından bile yoksundu. Yaklaşık 1885'te Thomas Eakins'in çektiği bir fotoğraf, bu öğrencileri model olarak bir inekten (Yoksa boğa mı? Öküz olabilir mi? Fotoğrafta alt kısımlar pek net değil) çalışırken gösteriyor, tabii resimdeki çıplak bir inek, orası kesin, piyano ayaklarının bile örtülerle gizlendiği bu dönem için belki bu kadarı bile özgürlük adına cesur bir adım. (Sanatçı atölyesine model olarak sığır sokma fikri 1860'larda kendi kısa ömürlü atölye akademisine bir boğa getiren Courbet'ye dayanıyor.) Ancak 19. yüzyılın sonlarına geldiğimizde, Rusya'da [Ilya] Repin'in çevresi ve atölyesinin görece daha açık ve özgürleşmiş atmosferinde kadın sanat öğrencilerini erkeklerin de bulunduğu bir ortamda –tabii kadın– nü modelden teklifsizce çalışırken gösteren tasvirler görebiliyoruz. Bu durumda bile kadın sanatçıların aralarından birinin evinde bir araya gelerek özel eskiz grubu kurduklarını gösteren fotoğraflar var; bir

başka fotoğrafta modelin üzerinin örtülü olduğunu görüyoruz ve Repin'in iki erkek iki kadın öğrencisinin işbirliğinden doğan büyük grup portresinin ise gerçekçi bir atölye sahnesini yansıtmadığını, realist Rus ressamın gelmiş geçmiş bütün öğrencilerini bir arada toplayan hayali bir toplanmayı resmettiğini anlıyoruz.

Hem kadınlara dönük ayrımcılığın ve doğurduğu sonuçların evrenselliğini gösterebilmek, hem de sanat âleminde uzunca bir dönem boyunca, büyüklük şöyle dursun, yeterli mesleki beceriyi edinebilmek için gereken hazırlıkların bireyselden ziyade kurumsal olan doğasını gösterebilmek amacıyla, kadınlara karşı otomatik olarak uygulanan ve kurumsal biçimde sürdürülen ayrımcılığın tek bir boyutunu oluşturan nü modele erişebilme sorunu üzerinde bu kadar ayrıntılı durdum. Başka biri, meselenin diğer boyutlarını da, sözgelimi usta çırak sistemi gibi, özellikle Fransa'da başarıya giden tek yol olan, düzenli ilerleyen bir programı ve kazanan gence Roma'daki Fransız Akademisi'nde çalışma olanağı sunan –bu kadınlar için düşünülemezdi tabii– 19. yüzyılın sonuna kadar kadınların katılamadığı, ki o tarihte de artık akademik sistem önemini yitirecekti, Prix de Rome yarışmasıyla taçlanan belirli yarışmaları olan bir akademik eğitim örüntüsünü pekâlâ inceleyebilirdi. 19. yüzyıl (Salon'da yapıtları sergilenen bütün sanatçılar arasında kadınların oranına bakacak olursak, muhtemelen en yüksek kadın sanatçı oranına sahip ülke olan) Fransa'sını örnek olarak alırsak "kadınların profesyonel ressam olarak kabul görmediği" herhalde net olarak görünecektir.[12] Yüzyılın ortalarında, kadın sanatçıların sayısı erkeklerin anca üçte biriydi; söz konusu oranı oluşturan kadınların *hiçbirinin* sanatsal başarının olmazsa olmaz koşulu École des Beaux-Arts'a gitmemiş olduğunu, yalnızca yüzde yedisinin resmi bir sipariş aldığını ya da resmi bir pozisyonda bulunduğunu –ki bu pozisyonların da en ıvır zıvır işleri içerebildiğini– yine yalnızca yüzde yedisinin Salon'dan madalya kazandığını ve *hiçbirinin* o güne dek Şeref Nişanı (Légion d'Honneur) ile ödüllendirilmemiş olduğunu öğrendiğimizde, bu az da olsa yüreklendirici istatistiğin dahi yanıltıcı olduğu ortaya çıkıyor.[13] Yüreklendirmelerden, eğitim olanaklarından ve ödüllerden yoksun bırakılan kadınların belli bir yüzdesinin yine de sebat ederek sanatı meslek edinmeye çalışmış olması neredeyse inanılmaz.

Ayrıca kadınların erkeklerle edebiyat alanında neden çok daha eşit koşullarda rekabet edebildiği –hatta bu alanda yenilikçilerin neden kadınlar olabildiği– böylece anlaşılıyor. Geleneksel olarak sanat yapmak, ev dışındaki kurumsal bir yapı çerçevesinde, spesifik tekniklerin ve becerilerin belli bir akışa göre öğrenilmesini ve aynı zamanda spesifik bir ikonografi ve motifler dağarcığına aşina olunmasını talep ederken, aynısı şair ya da romancı için asla geçerli değildir. Herkes, hatta bir kadın bile, dili zaten öğrenmek zorundadır, okuma yazmayı da öğrenmesi mümkün sayılır ve kendine ait bir odanın mahremiyetinde oturup kişisel deneyimlerini kâğıda dökebilir. Doğal olarak bu ifade, yazan kişi ister erkek olsun ister kadın, iyi ve büyük edebiyat yaratmanın gerçek zorluklarını ve çetrefilliliklerini aşırı basitleştiriyor, ama gene de edebiyatta nasıl olup da bir Emily Brontë ya da bir Emily Dickinson'ın var olabildiği ve görsel sanatlar alanında (en azından yakın döneme kadar) neden bu isimler ayarında bir kadının çıkmadığı konusunda ipucu veriyor.

Elbette burada, sanatlarını üstün başarıyla icra etseler bile, fiziksel ve toplumsal olarak çoğunlukla kadınlara kapalı olacağını varsayabileceğimiz, önde gelen sanatçılardan biri olabilmenin "yan" gerekliliklerinin üzerinde durmadık: Rönesans döneminde ve sonrasında, büyük sanatçı, bir akademinin faaliyetlerine katılmanın yanı sıra, fikir alışverişi içine girebileceği hümanist çevrelerin üyeleriyle arkadaşlık edebiliyor, sanat hamileriyle uygun ilişkiler kurabiliyor, özgürce ve bol bol seyahat ediyor, belki de biraz politika ve entrika yapabiliyordu; Rubens'inki gibi önde gelen bir atölye-fabrikayı yönetmek için gereken halis organizasyon becerisi ve dirayetini de anmış değiliz. Hem resmin üretim kısmını yürütebilecek hem de çok sayıda asistan ve öğrenciye yönergeler verip onları denetleyebilecek büyük bir *chef d'école* (ekol lideri) olabilmek için yoğun bir dünya bilgisi ve özgüvenin yanında hak edilmiş doğal bir tahakküm ve iktidar duygusu da gerekmekteydi.

HANIMEFENDİNİN BAŞARISI

Bir *chef d'école*'den talep edilen tek bir hedefe yönelme ve adanmışlığın tam zıddına, 19. yüzyılın görgü kuralları kitaplarıyla oluş-

turulan ve dönemin edebiyatıyla da desteklenen bir "hanımefendi ressam" imgesi yerleştirilebilir. Sade, maharetli, kendini küçük gören bir amatörcülük seviyesinin doğallıkla asıl dikkatini başkalarının –ailesinin ve eşinin– refahına yöneltmek isteyecek iyi yetişmiş genç kadın için "uygun bir başarı" olduğu konusundaki ısrar, kadınların elde edebileceği gerçek bir başarıyı geçmişte olduğu gibi bugün de ağır basmakta ve engellemektedir. İşte ciddi bir adanmışlığı uçarı bir kendi kendini eğlemeye, yoğun çalışmaya veya meşguliyet terapisine dönüştüren bu vurgudur ve bugün, her zamankinden de fazla, kadınsı gizemi saran burçlarda, sanatın ne olduğuna ve nasıl bir toplumsal rol oynadığına dair bütün nosyonu çarpıtma eğilimindedir. Bayan [Sarah Stickney] Ellis'in 19. yüzyılın ilk yarısında yayımlanan ve hem ABD hem İngiltere'de çok tavsiye edilen ve çok okunan *The Family Monitor and Domestic Guide* adlı popüler kitabında, kadınlar tek bir konuda çok başarılı olmaya çalışmanın tuzakları konusunda uyarılırlar:

Olağanüstü seviyede bir entelektüel başarının, hele ki tek bir belirli çalışma dalıyla sınırlıysa, kadın için asli olduğunu [bu] kitabın yazarının savunacağı varsayılmamalıdır. "Bir şeyde üstün başarı göstermek istiyorum" sık duyduğumuz ve bir ölçüde övgüye değer bir ifadedir; ama kökeni nedir ve neye meyleder? Bir alanda üstün başarı göstermek yerine pek çok şeyi kabul edilebilir derecede iyi yapabiliyor olmak bir kadın için çok daha değerlidir. Birçok şeyi iyi yaptığında genelde faydalı bir görüntü çizer, öteki durumdaysa göz kamaştırması anca bir saat sürer. Her şeyi hızlıca kavrayıp her alanda kabul edilebilir ölçüde yetenekli olursa, hayatta her durumdan vakarla ve kolaylıkla sıyrılabilir – ama zamanını yalnızca bir alanda mükemmelleşmeye adarsa diğer her şeyi yapamaz durumda kendini bulabilir.

Parlak zekâ, eğitim, bilgi gibi öğeler bir kadının ahlaki mükemmelliğe varmasına olanak sağlarlar, dolayısıyla da arzu edilir özelliklerdir, ama hepsi bu. Daha iyi şeyleri düşünmesine engel olacak şekilde zihnini meşgul edecek şeyler, hayranlık ve pohpohlama labirentlerine onu çekecek her şey ve düşüncelerini başkalarından çekip kendine sabitlemesine yol açacak her şey, kendi başlarına ne kadar zekice ve cazip olurlarsa olsunlar, şeytandan kaçınırcasına uzak durması gereken şeylerdir.[14]

Bu satırlar bize gülünç gelse de, daha yakın dönemden bazı örneklerle belleğimizi tazelemek için tam da yıllara direnen bu aynı mesajı açığa çıkaran Betty Friedan'ın *Feminine Mystique* (Kadınlığın Gizemi)[1] adlı kitabına ya da popüler kadın dergilerinin son sayılarından sayfalara bakabiliriz.

Hiç de yabancı bir tavsiye değil: Bir parça Freudculuk ile çok yönlü kişilikler hakkında sosyal bilimlerden devşirilmiş birkaç nakarata dayanan, kadının öncelikli kariyerine, yani evliliğe hazırlık ile cinsellik yerine işe derinlemesine adanmanın hiç kadınsı olmaması gibi fikirlere dayanan bu mesaj, bugün de 'kadınlığın gizemi'nin dayanak noktasını oluşturuyor. Bu tür bir görüş açısı, erkekleri "ciddi" profesyonel faaliyetlerinde istenmeyen rekabetlerden koruduğu gibi onlara ev cephesinde de "çok yönlü" destek sağlıyor, böylece erkekler uzmanlaştıkları konularda yeteneklerini icra ederken cinselliğe ve aileye de sahip oluyorlar.

Özellikle resim söz konusu olduğunda, Bayan Ellis genç bir hanımefendi için rakip sanatsal faaliyet olarak gördüğü müziğe göre resmin sahip olduğu dolaysız bir avantaja –sessiz yapılan bir eylem olduğu için kimseyi rahatsız etmemesine dikkat çeker (bu olumsuz erdem, elbette, heykelde geçerli olmayacaktır, ama çekiç ve keskiyle iş yapmak, daha zayıf cins için zaten hiçbir zaman uygun bir faaliyet sayılmıyor). Ayrıca, diyor Bayan Ellis, "[çizmek] insanın zihnini gündelik dertlerden uzaklaştırır... Bütün diğer meşguliyetler içinde en çok çizmek, insanın kendisi hakkında kara kara düşünmesini engeller ve sosyal hayattaki ve ev içindeki görevlerin bir parçası olan neşeli hal ve tavrını korumasına yardımcı olur... Dahası," diye ekler Bayan Ellis, "koşullardaki ve eğilimlerdeki değişimlere göre, ciddi bir kayba uğramaksızın, bırakmak ve yeniden başlamak da mümkündür."[15] Bir kez daha, son 100 yıl içinde bu alanda çok ilerlediğimiz hissine kapılmayalım diye, parlak genç bir doktorun, sohbetin konusu eşine ve eşinin sanat yaparak "takılan" arkadaşlarına gelince nasıl homurdandığını da anabilirim:

---

1 Feminizm tarihinin önemli yazarlarından Freidan, 'kadınlığın gizemi' tabiriyle özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD'sinde kadınların yalnızca eş, anne olarak temsiliyet bulduğu ev hanımı poziyonunun yarattığı mutsuzluğa, kendi deyişiyle 'adı konulmamış sorun'a işaret eder. Türkçesi için, *Kadınlığın Gizemi*, çev.: Tahire Mertoğlu, E Yayınları, 1983, (ed. n.)

"Eh, en azından başlarını beladan uzak tutuyor!" 19. yüzyılda olduğu gibi bugün de kadınların sanatsal "hobileri"nde gerçek bir adanmışlıktan yoksunlukları, amatörcülükleri, snoblukları ve şıklığa aşırı vurgu yapmaları fikri, belirli bir haklılık payıyla eşinin sanatsal faaliyetlerindeki ciddiyetsizliğe işaret eden "gerçek" bir işle meşgul, başarılı ve kendini profesyonel olarak işine adamış erkeğin küçümseyici yargılarını beslemeye devam ediyor.

Hayatta olduğu gibi edebiyatta da, kadın kendini ciddi biçimde sanata adasa bile, aşk ve evlilik söz konusu olduğunda kariyerini bırakıp bu adanmışlığı sona erdirmesi beklenmekteydi: Bu ders 19. yüzyılda olduğu kadar bugün de genç kızların akıllarına doğdukları andan itibaren doğrudan ya da dolaylı olarak kazınır. Bayan [Dinah Maria] Craik'in sanatsal alanda bir kadın başarısını anlattığı, 19. yüzyılın ortalarında yayımlanan *Olive* adlı romanının şöhret ve bağımsızlık peşinde koşan ve fiilen sanat yaparak –bu tür kadınsı olmayan davranışlar, genç kadının sakat oluşu ve otomatikman evlenemeyeceğini düşünmesiyle kısmen mazur gösterilir– hayatını kazanan, tek başına yaşayan, kararlı ve başarılı genç kadın kahramanı Olive bile sonunda aşk ve evliliğin albenisine yenik düşer. Patricia Thomson'un *The Victorian Heroine* adlı yapıtında yazdıklarını aktaracak olursak, Bayan Craik romanının akışı içinde yapacağını yapar ve sonunda, nihai büyüklüğü konusunda okurun hiçbir zaman kuşku duyamadığı kadın başkahramanının evliliğe yumuşak bir geçiş yapmasına izin verir. "Bayan Craik Olive'den soğukkanlılıkla söz ederken, [Olive'in] kocasının etkisi yüzünden Scottish Academy'nin (İskoç Akademisi) 'kim bilir kaç büyük resimden' yoksun kalacağını söylüyor."[16] O gün olduğu gibi bugün de erkeklerin yüce "hoşgörü"süne karşın kadınların önüne çıkan tercih hep ya evlilik *ya da* bir kariyer gibi duruyor, yani başarının karşılığı olarak yalnızlık *ya da* mesleği bırakmanın karşılığı olarak cinsellik ve hayat arkadaşlığı.

Herhangi bir çalışma alanında olduğu gibi sanatlarda da başarı kazanmanın yoğun mücadele ve özveri gerektirdiği inkâr edilemez; sanatsal destek ve himaye sunan geleneksel kurumların alışıldık yükümlülüklerini artık yerine getirmemeye başladığı 19. yüzyıl ortalarından sonra bu durumun daha da çetin hale geldiği de inkâr edilemez. Sanatsal kariyerlerini sadece işlerine

odaklanarak sürdürebilmek adına, aile yaşamının dikkat dağıtıcı yanlarından ve yükümlülüklerinden kısmen de olsa feragat eden Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec gibi büyük sanatçı örneklerini akla getirmemiz yeterli. Ancak hiçbiri, otomatik olarak bu tercih dolayısıyla cinselliğin ya da hayat arkadaşlığının zevklerinden mahrum kalmamıştır. Ayrıca mesleklerinde tam bir başarı elde edebilmek uğruna işlerine odaklandıkları için erkekliklerini ya da cinsel rollerini feda etmiş olabileceklerini hiç düşünmemişlerdir. Fakat eğer söz konusu ressam bir kadın olsaydı, modern dünyada sanatçı olmanın inkâr edilemez güçlüklerinin yanına bin yıllık suçluluk, kendinden şüphe ve obje gibi hissetme duyguları eklenirdi.

19. yüzyılın ortalarında istekli bir kadın sanatçının betimlendiği, Emily Mary Osborn'un 1857 tarihli yürekten resmi *İsimsiz, Arkadaşsız*'da (*Nameless, Friendless*) yoksul ama hoş ve saygın bir genç kızın, kendisine göz süzen iki "sanatseverin" bakışları altında, kibirli bir Londra sanat tüccarının tuvalleri hakkında vereceği kararı tedirginlikle bekleyişini resmeden tablosu, altta yatan varsayımları açısından bakınca [Maurice] Bompard'ın *Atölyede İlk Gün*'ü (*Un début à l'atelier*) gibi açıkça müstehcen bir resimden pek de farklı değildir. Her ikisinin de teması masumiyet, dünyaya teşhir edilen nefis kadınsı masumiyet. Osborn'un resminin esas konusu, genç kadının işinin değeri ya da işinden duyduğu gurur değil, tıpkı tereddütlü modelin incinebilirliğinde olduğu gibi, bu genç kadın sanatçının *incinebilirliğinin* de albenili olması: Burada da mesele, her zamanki gibi, ciddiden ziyade cinsel. 'Her zaman bir model fakat hiçbir zaman bir sanatçı değil', bu deyiş, 19. yüzyılın sanat dünyasında ciddi biçimde istekli genç kadınlar için bir motto olabilirmiş.

BAŞARILAR

Peki ya çağlar boyunca, bir Michelangelo, Rembrandt ya da Picasso ölçeğinde olmasa da bütün engellere karşın yine de bir şeyler başarabilmiş az sayıdaki kadın kahramana ne demeli? Tek tek bireyler olarak veya birlikte bir grup olarak onları niteleyen birtakım özelliklerden söz edilebilir mi? Bu makalede böyle bir araştırmaya

derinlikli olarak eğilmem mümkün değilse de, genel olarak kadın sanatçıları niteleyen birkaç çarpıcı özelliğe işaret edebilirim: Kadın sanatçıların neredeyse istisnasız tamamı, ya sanatçı babaların kızları ya da genellikle daha sonraki dönemlerde, yani 19. ve 20. yüzyıllarda, kendilerinden daha güçlü ya da baskın bir erkek sanatçıyla yakın kişisel bağları olmuş kişiler. Bu özelliklerin tümü elbette erkek sanatçılar için de geçerli olabiliyor, sözgelimi sanatçı babalara ve oğullarına daha önce değinmiştik: Kadınlarda ise, en azından son zamanlara dek, *istisnasız* bütün kadın sanatçılar için bu durum geçerli. 13. yüzyılda yaşayan ve yöresel anlatılara göre Strasbourg Katedrali'nin Güney Kapısı'ndaki grup heykelleri yapan efsanevi heykeltıraş Sabina von Steinbach'tan 19. yüzyılın en ünlü hayvan ressamı olan Rosa Bonheur'e varana dek ve Tintoretto'nun kızı Marietta Robusti, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Chéron, Madam Vigée-Lebrun ve Angelica Kauffmann da dahil olmak üzere her biri, istisnasız olarak, sanatçıların kızlarıdır; 19. yüzyılda, Manet'nin yakın çevresinden olan Berthe Morrisot sonradan onun kardeşiyle evlenmiştir; Mary Cassatt ise yapıtlarında yakın arkadaşı Degas'nın üslubundan epeyce yararlanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında erkeklerin babalarının izlediğinden farklı bir yön izlemelerini mümkün kılan geleneksel bağlardan kopuş ve uzun zamandır tekrar eden pratiklerin ıskartaya çıkarılması benzer biçimde kadınların da, elbette daha fazla güçlük çekerek, kendi başlarına bir yön izlemelerini bir bakıma olanaklı kıldı. Aralarında Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz ve Louise Nevelson gibi isimlerin de bulunduğu daha yakın dönemden kadın sanatçılarımızın çoğu, sanatla bağlarını kuran bir kişisel geçmişe sahip değildiler, yine de güncel ve hemen hemen güncel kadın sanatçıların birçoğu genellikle gene sanatçılarla evlenmiştir.

Profesyonel kadın sanatçıların gelişiminde sevecen, hatta açıkça yüreklendirici babaların rolünü araştırmak ilginç olabilirdi: Sözgelimi hem Käthe Kollwitz hem de Barbara Hepworth sıradışı biçimde anlayışlı ve destekleyici babalarının sanatsal uğraşları üzerindeki etkilerini anmışlardır. Böyle kapsamlı bir araştırma henüz yapılmadığına göre, kadın sanatçılarda baba otoritesine başkaldırının olup olmadığı, erkeklere oranla kadın sanatçıların babaya daha mı çok yoksa daha mı az başkaldırdığı konusunda ancak izlenimlerimize

dayalı veriler toplayabiliriz. Bununla birlikte bir şey kesin: Bir kadının, sanatta bir kariyeri yeğlemesi bir yana, herhangi bir kariyer seçmesi, geçmişte olduğu gibi bugün de belli ölçüde geleneklerden kopmasını gerektiriyor; kadın sanatçının, ister ailesinin tutumundan kuvvet alsın ister ailesine başkaldırsın, zaten sanat dünyasında yolunu bulabilmek için güçlü bir isyan duygusuna sahip olması, her toplumsal kurumun onu otomatik olarak yönlendirdiği tek role, yani toplumsal açıdan kabul gören eş ve anne rolüne kendini adamaması gerekiyor. Sanat dünyasında kadınlar, örtük biçimde de olsa, fikirlerde ve işçilikte tuttuğunu koparma, odaklanma, sebat, yaptığı işe kendini verme gibi "erkeksi" özellikleri kendilerine mal etmeleri sayesinde başarılı olmuşlardır ve olmaktadırlar.

ROSA BONHEUR

Malum, çeşitlilikten yoksunlukları ve değişen beğenilerin yönlendirmesi sonucu, yapıtları ağır eleştirilere maruz kalsa da 19. yüzyılın sanatına ve genel olarak beğeni tarihine ilgi gösteren herkes için etkileyici bir başarı örneği olarak tarihteki yerini alan ve tüm zamanların en başarılı ve en yetkin kadın sanatçılardan biri sayılan Rosa Bonheur'ün (1822-1899) yaşamını daha ayrıntılı bir şekilde incelemek yol gösterici olacaktır. Rosa Bonheur, şöhretinin de etkisiyle, tipik olarak kadınlarla ve sanat mesleğiyle ilgili olan her tür çatışmayı, içsel ve dışsal bütün çelişkileri ve mücadeleleri keskin biçimde kendisinde toplayan bir kadın sanatçıdır.

Rosa Bonheur'ün başarısı, kurumların ve kurumsal değişimin sanatta bir yere gelebilmekte yeterli olmasa da gerekli bir rol oynadığını net biçimde ortaya koyar. Aynı zamanda bir kadın olmanın dezavantajlarını taşısa da Bonheur'ün sanatçı olmak için talihli bir zamanı seçtiğini; geleneksel tarih resminin daha serbest ve daha az gösterişli türlerle, manzara, janr resmi ve natürmortla arasındaki çatışmada üstünlüğünü yitirmekte olduğu 19. yüzyılın ortalarında sahne aldığını söyleyebiliriz. Sanata destek olan toplumsal ve kurumsal sistemlerde temelden bir değişim yaşanmaktaydı: Kültürlü aristokrasinin düşüşü ve burjuvazinin yükselişiyle birlikte, görkemli mitolojik veya dinsel sahnelerin yerine genellikle gündelik konuları

ele alan daha küçük boyutlu resimler yaygınlık kazanmaya başlamıştı. White'ları alıntılayacak olursak: "Evet üç yüz yöresel müzemiz vardı, sanatçılara hükümet tarafından kamusal eser siparişleri veriliyordu ama gitgide çoğalan tuval seline ödeme yapılabilecek tek adres burjuvazi evleriydi. Tarih resmi, orta sınıfın oturma odasına hiçbir zaman yakışmadı, hiçbir zaman da yakışmayacaktı. O odalara imge sanatının daha 'az'ı temsil eden formları –janr resmi, manzara, natürmort– yakışıyordu."[17] 17. yüzyıl Hollandası'nda olduğu gibi 19. yüzyılın ortalarındaki Fransa'da da sallantılı piyasa koşullarında sanatçılar arasında belli alanlarda uzmanlaşarak, belirli bir konuya dayanan bir kariyer inşa ederek, bir tür güvence elde etme girişiminde bulunma eğilimi görülüyordu: White'ların işaret ettiği gibi hayvan resimleri çok popüler bir alandı ve Rosa Bonheur, bu alanın hiç kuşkusuz en yetkin ve başarılı sanatçısıydı, popülaritesine yaklaşabilen tek isim Barbizon ekolünden bir ressam olan (ve bir keresinde ısmarlama inek resimlerini yetiştiremeyince arka planları yapması için bir başka sanatçı çalıştıran) Troyon'du. Rosa Bonheur'ün ün kazanması, açıkgöz sanat simsarları Durand-Ruel'lerin İzlenimcilere yönelmeden önce desteklediği Barbizon manzara ressamlarının yükselişiyle aynı döneme denk geldi. Durand-Ruel'ler, orta sınıf için giderek genişleyen, White'ların terimlerini kullanarak söyleyecek olursak taşınabilir dekorasyon malzemeleri pazarını yakalayan ilk simsarlar arasındalardı. Rosa Bonheur'ün natüralizmi ve her bir hayvanın kendine özgü karakterini –hatta "ruhu"nu– yakalama becerisi, dönemin burjuva beğenisine hitap ediyordu. Aynı niteliklerin kuşkusuz daha yüksek dozda duygusallık ve patetik aldatmaca eklenmiş bir kombinasyonu, benzer şekilde Bonheur'ün İngiltere'deki hayvan ressamı (*animalier*) çağdaşı [Edwin] Landseer'e de başarı getirmişti.

Yoksul düşmüş bir desen ustasının kızı olan Rosa Bonheur sanata olan ilgisini haliyle küçük yaşlarda belli etti; bağımsız halleri ve serbest tavırları yüzünden kısa zamanda çevresi onu "*tomboy*" olarak görmeye başladı. Sanatçının sonradan anlattıklarına bakarsak, kendisinin "erkeksi asiliği"nin çok erken bir dönemde ortaya çıktığını görürüz; 19. yüzyılın ilk yarısında ısrarlılık, inatçılık ve enerjiklik gibi özellikleri *en ufak* göstermenin ne ölçüde "erkeksi" sayıldığını da tabii tahmin edebiliriz. Rosa Bonheur'ün babasına karşı tutumu biraz iki yönlü: Bir yandan hayatını adadığı işe yö-

nelmesinde babasının etkili olduğunun farkına varırken, sevgili annesine karşı düşüncesiz tavırlarına içerlediğine de kuşku yok ve hatıralarını anlatırken, babasının tuhaf toplumsal idealizmiyle yarı duygulu bir tonla da olsa dalgasını geçiyor. Raimond Bonheur, 1830'lu yıllarda "Peder" [Barthélemy Prosper] Enfantin tarafından Ménilmontant'da kurulan ama pek uzun ömürlü olmayan Saint-Simoncu cemaatinin aktif bir üyesi olmuştu.

Her ne kadar Rosa Bonheur sonraki yıllarda cemaat üyelerinin aşırılıklara varan eksantriklikleriyle dalga geçtiyse ve babasının havariliğinin annesinin sırtına daha da çok yük bindirmesini onaylamıyorduysa da, Saint-Simoncu kadınlara eşitlik ideali –evliliği onaylamıyorlar, kadın özgürleşmesinin simgesi olarak kadınların pantolon giymesini savunuyorlar, ruhani liderleri Peder Enfantin de hükümranlığını paylaşabileceği bir Kadın Mesih bulmak için yoğun çaba harcıyordu– çocukluğunda üzerinde güçlü bir izlenim bırakmış hatta belki sonraki davranışlarını da etkilemişti.

Bir söyleşide "Neden gurur duymayayım ki bir kadın olmaktan?" diye soruyordu. "Benim babam, insanlığın o coşkulu havarisi, kadınların misyonunun insan ırkını yükseltmek olduğunu, kadının gelecek yüzyılların Mesih'i olduğunu pek çok kereler söylemişti bana. Mensubu olmaktan gurur duyduğum ve ölene dek bağımsızlığını savunacağım cinsimle ilgili bu soylu duyguyu onun öğretilerine borçluyum..."[18] Rosa Bonheur daha çocukken, babası ona o zaman için gerçekten de izlemesi beklenebilecek en tanınmış model olan Madam Vigée Lebrun'ü geçip daha büyük bir sanatçı olması konusunda azim aşılamış ve bu yöndeki erken dönem çabalarını desteklemek için mümkün olan her tür yüreklendirmeyi yapmıştı. Aynı zamanda, hiç şikâyet etmeyen annesinin yoksulluktan ve fazlasıyla ev işi yapmaktan nasıl yavaş yavaş çöktüğünü izlemek Bonheur'ün kendi kaderini kontrol etmeye ve asla bir kocanın ve çocuklarının kölesi olmamaya karar vermesine yol açan daha da gerçekçi bir etki yaratmış olabilir. Rosa Bonheur'ün en enerjik ve arkasına bile bakmadan hareket eden erkeksi asiliği, kadınsılığın "temel" özellikleriyle ilgili utanmazca kendi kendisiyle çelişen temel birtakım beyanlarla birleştirmesi, modern feminizm açısından bakınca özellikle ilginçtir.

Her şeyin ferahlatıcı biçimde doğrudan olduğu o Freud-öncesi günlerde, Rosa Bonheur, biyografisini yazan kişiye, evlenmeyi hiçbir

zaman istemeyişini açıklamak için bağımsızlığını kaybetmekten korktuğunu anlatabiliyor, bir sürü genç kızın kurbanlık kuzular gibi alınıp sunağa götürüldüğünü söylüyordu. Bununla birlikte kendisi evlenmeyi reddederken ve evliliğin her kadın için kaçınılmaz olarak kendi benliğini yitirmek sonucunu doğurduğunu ima ederken, Saint-Simoncuların aksine, evliliği "toplumun örgütlenmesi açısından olmazsa olmaz bir tören" sayıyordu.

Rosa Bonheur evlilik tekliflerine soğuk bakarken bir yandan da bir başka kadın sanatçı olan ve kendisine gereksindiği hayat arkadaşlığını ve duygusal sıcaklığı sağlayan Nathalie Micas'la sorunsuz, ömür boyu süren ve göründüğü kadarıyla platonik bir ilişki içine girdi. Bu cana yakın arkadaşın varlığı, evliliğin gerektireceği gibi mesleğine sahici bir bağlılıktan feragat etmesini talep etmiyor gibiydi: Her durumda, güvenli doğum kontrol yöntemlerinin olmadığı bir dönemde dikkatinin çocuklarla dağılmasını istemeyen kadınlar için böylesi bir düzenlemenin daha avantajlı olduğu apaçıktır.

Rosa Bonheur, bir yandan kendi zamanının geleneksel kadınsı rollerini açıkça reddederken bir yandan da Betty Friedan'ın "fırfırlı bluz sendromu" dediği ve günümüzde bile başarılı kadın psikiyatristlerin ya da profesörlerin aşırı kadınsı bir giysiyi benimsemesine veya iyi turta yapmaktaki hünerlerini kanıtlamakta ısrarcı olmalarına neden olan kadınsı isyanın o masum versiyonuna da hâlâ kendini kaptırıyordu.[19] Taşra Romantizmiyle imgelemi üzerinde güçlü bir etki bırakan George Sand örneğini izleyerek, küçükken saçlarını kestirip gündelik yaşamda erkek giysileri giymeye başlayan Rosa Bonheur, biyografisinin yazarına ısrarla bunu yalnızca mesleğinin spesifik talepleri gereği yaptığını söylemiş, kendisi de şüphesiz buna içtenlikle inanmıştı. Küçükken Paris sokaklarında erkek gibi giyinip gezdiği söylentilerini, kızgınlıkla reddeden sanatçı, kendisini 16 yaşında, konvansiyonel kadınsı modaya mükemmelen uyan bir giysi içinde gösteren Daguerre fotoğrafını biyografi yazarına gururla gösterirken aynı fotoğrafta saçlarının kazınmış olmasını annesinin ölümünün ardından alınmış pratik bir önlem diye açıklamış, "Buklelerime kim bakacaktı" demişti.[20]

Erkeksi giysilere gelince, pantolonu bir tür özgürleşme simgesi olarak görmeyi öneren biyografi yazarına hemen karşı çıkmakta tereddüt etmemişti. "Erkek gibi kabul edilmek arzusuyla gele-

neksel giysilerini reddeden kadınları kuvvetle kınıyorum" diyor ve ekliyordu "Eğer cinsime pantolonun uygun olduğunu düşünseydim ben de eteklerimin hepsinden kurtulurdum ama durum bu değil ve diğer eli palet tutan kadın meslektaşlarıma da hiçbir zaman gündelik yaşamda erkek kıyafetleri giymelerini tavsiye etmiş değilim. Yani beni böyle giyinmiş görüyorsanız, bu, kimi kadınların denediği gibi, ilginç görünmek için değil ama basitçe işimi kolaylıkla yapabilmek içindir. Unutmayın ki bir dönem bütün günümü mezbahalarda geçirdiğim oldu. Gerçekten de, kan gölleri arasında yaşayabilmek için sanatını sevmen gerekir... Ayrıca atlar beni büyülüyordu ve atları incelemek için panayırdan daha iyi bir yer olabilir mi? Sonuçta kendi cinsimin giysilerinin tam bir karın ağrısı olduğunu anlamaktan başka alternatifim yoktu. İşte bu yüzden Emniyet Müdürlüğü'nden erkek giysileri giyebilmek için izin istedim.[21, II] Fakat giydiğim giysiler, sadece benim iş giysilerimdir, o kadar. Aptalların sözleri beni hiçbir zaman ilgilendirmemiştir. Nathalie [partneri] de tıpkı benim gibi onlarla dalgasını geçiyor. Beni erkek gibi giyinmiş görmek onu [Nathalie] rahatsız etmiyor ama sizi biraz olsun rahatsız ediyorsa üstüme hemen bir etek geçirip gelmeye tümüyle hazırım, özellikle de çeşit çeşit kadınsı giysiye erişmek için tek yapmam gereken dolabımı açmaktan ibaretse."[22]

Rosa Bonheur, aynı zamanda şöyle bir itirafta bulunmak durumunda da kalmıştı: "Pantolonum benim büyük koruyucum olmuştur... Eteklerimi oradan oraya sürüklemenin zorluğu yüzünden beni birtakım işleri yapmaktan alıkoyacak geleneklerden kopmaya cesaret edebildiğim için kendimi sık sık tebrik ediyorum..." Ancak ünlü sanatçı bu dürüst itirafı yine "kadınlık"la ilgili bazı yanlış varsayımlarla sınırlama mecburiyeti hissediyor: "Giyim kuşamla dönüşmeme karşın aslında hoşlukların değerini benden fazla bilen bir Havva kızı daha yoktur; haşin ve hatta bir miktar içe kapanık doğam asla kalbimi tümüyle kadın kalmaktan alıkoymamıştır."[23]

Hayvan anatomisi konusunda kendini esirgemeyen hayli meşakkatli bir çalışma yürütmüş, sığır veya at gibi hayvanların yer aldığı konuların kendisini sürüklediği hoş olmaktan en uzak ortamlara girmiş, uzun süren kariyeri boyunca seri olarak popüler tuvaller

II Yazar Nochlin, buradaki 21 numaralı dipnotunda, makaleyi yazdığı tarihte yasanın hâlâ işlediğini hatırlatmıştı. Yaklaşık 200 yıllık bu yasa 2013'te kaldırılmıştır. (ed. n.)

üretmiş; net, kendinden emin ve inkâr edilemez biçimde erkeksi bir üslubu olan; Paris Salonu'nun birincilik madalyasını, Officier de la Légion d'Honneur Nişanı'nı, Kraliçe Isabella ile Belçika Kralı Leopold nişanlarını kazanmış; Kraliçe Viktorya'nın arkadaşı olan bu başarılı, dünya çapında tanınan sanatçının, ileri yaşlarda, kendi vicdanının taleplerini tatmin etmek adına, hangi nedenle olursa olsun takındığı gayet anlaşılır erkeksi tavırları meşrulaştırmak ve açıklamak, bu arada kendini onun kadar alçakgönüllü olmayan kimi pantolon-giyen kız kardeşlerine saldırmak zorunda hissetmesi, bir bakıma acıklı bir durum. Çünkü destekleyici babasına, konvansiyonel olmayan davranışlarına ve dünya çapında kazandığı büyük başarıya karşın, vicdanı hâlâ onu "kadın" gibi bir kadın olmadığı için kınıyor.

Bu tür taleplerin kadın sanatçıya dayattığı güçlükler, zaten zor olan girişimini bugün bile daha da güçleştiriyor. Örneğin, işine "kadınsı olmayan" yoğun adanmışlığını dikkat çekici "kadınsı" takma kirpikleriyle birleştirmesiyle; yaratamadan yaşayamayacağından emin olmasına karşın "dünya, evlenmem gerektiğini söyledi"[24] diye 17 yaşında evlendiğini itiraf etmesiyle ünlü çağdaşı Louise Nevelson'la karşılaştırabiliriz. Bu iki seçkin sanatçı örneğinde bile –ve *At Panayırı*'nı ister sevelim ister sevmeyelim, Rosa Bonheur'ün profesyonel başarısına hayranlık duymalıyız– narsisizm ile içselleşmiş suçluluk duygusu arasında gidip gelen potpurisiyle kadınlık gizeminin sesi, en yenilikçi ve en yüksek sanat yapıtlarının talep ettiği bütünlüklü özgüveni, mutlak kesinliği ve ahlaki ve estetik adanmışlığı örtük biçimde seyreltir ve ortadan kaldırır.

SONUÇ

"Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?" sorusunun dayandığı hatalı düşünsel altyapıyı inceleyerek; sözde herkese dair sorunların ve spesifik olarak kadınlarla ilgili "sorun"un formülasyonunun geçerliliğini sorgulayarak ve ardından, sanat tarihi disiplininin kimi sınırlarını derinlemesine irdeledim. Böylece, kadınların göstermelik değil hakiki eşitlik talebinin karşısına mütemadiyen çıkarılan sorulardan biriyle uğraşmaya çalıştım. Sanatta başarı elde etmenin

ya da başarısız olmanın *bireysel* veya kişisel değil *kurumsal* –yani kamusal– önkoşullarını vurgulayarak bu alandaki diğer araştırmalar için bir paradigma sunmaya çalıştım. Tek bir mahrumiyet ya da dezavantaj örneğini –kadın sanat öğrencilerinin nü modele erişememesi– biraz ayrıntılı biçimde inceleyerek, kadınların, sözde yeteneklerinin veya dehalarının potansiyeli *ne* olursa olsun, erkeklerle eşit koşullarda sanatsal yetkinlik veya başarı elde etmelerinin gerçekten de *kurumsal* olarak olanaksız hale getirilmiş olduğunu öne sürdüm. Tarih boyunca, büyük değilse de başarılı küçük bir kadın sanatçı grubunun, birkaç süperstar'ın veya azınlık grupların üyeleri arasından göstermelik başarı elde eden birkaç kişinin varlığı, bu olguyu inkâr etmek için bir sebep sunmuyor. Büyük başarı zaten nadir ve en iyi ihtimalle zor elde edilen bir şeyken, işinizi yaparken bir yandan da kendinden kuşku ve suçluluk duygusu gibi içsel iblislerle ve büyüklük taslayan birilerinin yüreklendirmesine ya da alaylarına maruz kalmak gibi dışsal canavarlarla uğraşmak zorunda olup başarıya ulaşmak daha da ender ve daha da zor hale geliyor, üstelik bunların hiçbirinin de yapıtın niteliğiyle ilgisi yok.

Önemli olan, kadınların mazeretler ileri sürmeden veya vasatlığa düşmeden, kendi tarihlerinin ve mevcut durumlarının gerçekleriyle yüzleşebilmeleridir. Dezavantajlı olmak gerçekten de bir mazeret olabilir ama entelektüel bir pozisyon değildir. Bunun yerine görkemliliğin hüküm sürdüğü âlemde hep mazlum konumda bulunmuş olmaktan ve ideolojik olarak dışlanmışlıktan doğan bakış açılarını kullanarak genel anlamda kurumsal ve entelektüel zayıflıkları açığa çıkarabilirler, ve aynı zamanda yanlış bilinci yıkarak, berrak düşüncenin –ve hakiki büyüklüğün– gerekli riskleri alıp bilinmeze sıçrayacak kadar cesur kadın erkek herkese açık meydan okumalar olacağı kurumların yaratılmasına katkıda bulunabilirler.

Notlar

1 Kate Millett'ın *Sexual Politics* (New York, 1970) adlı kitabı ve Mary Ellman'ın *Thinking About Women* (New York, 1968) adlı kitabı dikkate değer istisnalardır.

2 "Women Artists", *Die Frauen in die Kunstgeschichte* üzerine Ernst Guhl'un *The Westminster Review*'da (Amerikan Edisyonu) yayımladığı inceleme, LXX, Temmuz 1858, s. 91-104. Bu makaleye dikkatimi çektiği için Elaine Showalter'a teşekkür ederim.

3 Bkz. örneğin, Peter S. Walch'ın Angelica Kauffmann üzerine son derece başarılı çalışmaları veya yayımlanmamış doktora tezi "Angelica Kauffmann," Princeton Üniversitesi, 1968, ilgili kısım; Artemisia Gentileschi için bkz. R. Ward Bissell, "Artemisia Gentileschi—A New Documented Chronology", *Art Bulletin*, L (Haziran 1968), s. 153-168.

4 New York, 1968.

5 John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (1869), *Three Essays by John Stuart Mill* içinde, Londra, World's Classics Series, 1966, s. 441.

6 Estetik deneyimin bağlantı noktası olarak sanatçıya vurgu yapan yaklaşımların görece yakın dönemdeki gelişimiyle ilgili olarak bkz. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1953 ve Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, 1961.

7 Kadınlar için paralel bir mit olan Külkedisi hikâyesiyle karşılaştırma yapmak açıklayıcı olabilir: Külkedisi pasif, "cinsel obje"lere özgü bir niteliği (küçük ayakları) sayesinde yükselir, erkek Harika Çocuk ise hep aktif başarılarıyla kendini kanıtlar. Sanatçılarla ilgili mitler konusunda ayrıntılı bir araştırma için bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch*, Viyana, 1934. [Türkçesi için: *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane Mit ve Büyü*, çev.: Sabri Gürses, 2016]

8 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, 1940, s. 96 ve sonrası.

9 Arazi sanatı, kavramsal sanat, bilgi formunda sanat gibi güncel yönelimler hiç kuşkusuz vurguyu bireysel deha ve satılabilir ürünlerden *uzağa* taşıyor: Sanat tarihinde Harrison C. ve Cynthia A. White'ın *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*

kitabı, New York, 1963, tıpkı Nikolaus Pevsner'in öncü kitabı *Academies of Art* gibi, verimli yeni bir araştırma yönü sunuyor. Ernst Gombrich ve Pierre Francastel de kendilerine özgü çok farklı yaklaşımlarla, sanatı ve sanatçıyı yükseklerde yalıtılmış bir şekilde görmekten çok bütünsel bir durumun parçaları olarak değerlendirmişlerdir.

10 Kadın modeller canlı çizim atölyelerine Berlin'de 1875 yılında, Stockholm'de 1839'da; Napoli'de 1870'te; Londra'da Royal College of Art'ta 1875 yılından sonra dahil oldular. Pevsner, *agy*, s. 231. Thomas Eakins'in bir karakalem deseninde görüldüğü üzere, Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki kadın modeller 1866 yılında (belki daha sonra da) tanınmamak için hâlâ maske takarak yüzlerini örtmekteydi.

11 Pevsner, *agy*, s. 231.

12 H.C. ve C.A. White, *agy*, s. 51.

13 *Agy*, Tablo 5.

14 Bayan Ellis, *The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities* (1844), *The Family Monitor*, New York, 1844, s. 35.

15 Agy., s. 38-39.

16 Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*, Londra, 1956, s. 77.

17 H.C. ve C.A. White, *agy*, s. 91.

18 Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: Sa Vie, son œuvre*, Paris, 1908, s. 311.

19 Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, 1963, s. 158. [Türkçesi için: *Kadınlığın Gizemi*, çev.: Tahire Mertoğlu, E Yayınları, 1983]

20 A. Klumpke, *agy*, s. 166.

21 Paris'in, pek çok kent gibi hâlâ bugün de, karşı cinsin giysilerini giymeye karşı yasaları bulunmaktadır.

22 A. Klumpke, agy., s. 308-309.

23 *Agy*, s. 310-311.

24 Alıntılandığı yer Elizabeth Fisher, "The Woman as Artist, Louise Nevelson", *Aphra* 1 (Bahar 1970), s. 32.

Sanatçı Dizini

Bakst, Léon 112
Balthus 35, 41
Bastien-Lepage, Jules 46
Beaux, Cecilia 101
Beccafumi, Domenico 154
Benois, Alexandre 112
Best-Maugard, Adolfo 113
Blake, William 63, 72, 74, 86, 113
Bloch, Lucienne 92, 110, 121
Boilly, Louis Léopold 160
Bolm, Adolph 114
Bompard, Maurice 167
Bonheur, Raimond 171
Bonheur, Rosa 8, 148, 149, 168-174, 177
Breton, Jules 27, 45, 46
Brooks, Romaine 101
Brown, Ford Madox 74, 79, 80, 86
Brown, Henry Kirke 119
Brueghel, Pieter 30
Burne-Jones, Edward 81

Caillebotte, Gustave 46, 98
Caraffe, Armand 17, 37
Cassatt, Mary 43, 101, 149, 168
Castagno, Andrea del 154
Celmins, Vija 98
Cézanne, Paul 54, 100, 139, 140, 143, 150, 155
Chardin, Jean Baptiste 99, 149
Chéron, Elizabeth 168
Chodowiecki, Daniel 161
Close, Chuck 100
Cochereau, Léon-Mathieu 160
Courbet, Gustave 1, 31, 46, 103, 106, 130, 138, 154, 161, 167
Couture, Thomas 63, 75, 102
Covarrubias, Miguel 120, 121, 134
Cox, Kenyon 114
Crile, Susan 95

Daumier, Honoré 29, 34, 40, 41
David, Jacques Louis 15, 17
David, Jules 64
Davidson, Jo 114
Degas, Edgar 1, 12, 39, 46-49, 51, 57, 138, 157, 167, 168
Delacroix, Ferdinand Victor Eugène 15, 20, 21, 22, 29, 38, 63, 107, 150, 167
Duchamp, Marcel 111-114, 133
Dunn 81
Dürer, Albert 74, 157

Eakins, Thomas 161, 177
Edelfelt, Albert 49
Edelheit, Martha 106
Egg, Augustus Leopold 15, 25, 65, 66, 83
Ellison, Nancy 93, 94, 95
Ernst, Max 97, 176, 177
Evans, Walker 97, 110

Fish, Janet 95, 96
Fontana, Lavinia 168
Frankenthaler, Helen 148, 149
Frappa, José de 50

Gauguin, Paul 54, 57, 105, 134, 139, 143, 148, 156
Gentileschi, Artemisia 147, 148, 168, 176
Gérôme, Jean-Léon 22, 23, 25, 38
Ghirlandaio, Domenico 154
Giotto 154, 156
Gleizes, Albert 113, 114
Goncharova, Natalya 112
Goya y Lucientes, Francisco 19, 37, 75, 108, 154
Gray, Ruth 93, 94

Hals, Frans 100, 129
Hepworth, Barbara 148, 168
Höch, Hannah 32, 33
Hogarth, William 63, 64, 69, 76, 77, 84
Hopwood, Avery 114, 133
Hunt, Holman 10, 61, 62, 63, 68-72, 75, 77, 84, 86

Iaroşenko, Nikolay Alexandroviç 66
Ingres, Jean Auguste Dominique 77, 78, 86, 98, 100, 106-108, 110

Jacquette, Yvonne 95, 99
Johnson, Buffie 93, 94, 95
Johnson, James Weldon 120

Katz, Alex 100
Kauffman, Angelica 147, 148, 161, 168, 176
Kelly, Mary 33
Kertesz, André 24
Klee, Paul 74
Kogan, Jane 105
Kokoschka, Oskar 100
Kollwitz, Käthe 28- 31, 40, 168
Kruger, Barbara 33

Lachaise, Gaston 111, 113, 114
Lachaise (Bayan) 114
Landseer, Sir Edwin Henry 157, 170
Le Brun, Charles 69, 84
Legros, Alphonse 27
Leibl, Wilhelm 27
Lippi, Filippo 154

Magritte, René 97, 107
Manet, Édouard 1, 23, 38, 39, 47, 48, 51, 56, 57, 100-106, 107, 147, 168
Mangold, Sylvia 95-99
Mantegna, Andrea 154
Marcus, Marcia 105
Marlet, Jean-Henri 161
Matisse, Henri 100, 112, 150
Micas, Nathalie 172
Michelangelo 150, 153, 154, 167
Millais, John 63, 67, 68, 72
Millet, Jean François 27, 28, 39, 40, 45, 46, 57
Modersohn-Becker, Paula 101, 105, 168
Monet, Claude 52, 149, 154
Morisot, Berthe 5, 8, 10, 12, 43- 46, 49-59, 147, 148, 149
Morland, George 64
Munch, Edvard 70, 84

Nadelman, Elie 113
Neel, Alice 101, 102, 103, 104, 109, 110, 141
Nevelson, Louise 148, 168, 174, 177

O'Keeffe, Georgia 90, 93, 94, 95, 148
Osborn, Emily Mary 24, 25, 40, 90, 91, 167
Paton, Sir Joseph Noel 18
Pearlstein, Philip 100

Perov, Vasili Grigorieviç 67, 76
Phiz, Hablot Knight Browne 70
Picasso, Pablo 100, 129, 150, 155, 157, 167
Pissarro, Camille 46
Pollock, Jackson 99
Poussin, Nicolas 154

Raffaello 129, 153, 157
Redgrave, Richard 66
Rembrandt 100, 150, 167
Renoir, Pierre Auguste 43, 50, 149
Repin, Ilya Yefimovich 161, 162
Ringgold, Faith 93
Rivera, Diego 123, 134
Robusti, Marietta 168
Rops, Félicien 70
Rossetti, Dante Gabriel 10, 61-87
Rousseau, Henri (Le Douanier) 74, 129
Rubens, Peter Paul 163

Sansovino, Andrea 154
Schapiro, Miriam 141
Schock, Carolyn 95
Segantini, Giovanni 26, 45
Seurat, Georges 49, 51, 160
Sherman, Cindy 33
Sleigh, Sylvia 105, 106, 107, 108, 109, 141
Steen, Jan 149
Steichen, Edward 114
Steiglitz, Alfred 129
Steinbach, Sabina von 168
Stettheimer, Florine 5, 8, 10, 92, 101-135
Stevens, May 93
Tintoretto 168
Toulouse-Lautrec, Henri de 138, 156, 157, 167
Troyon, Constant 170
Valadon, Suzanne 148, 168
Van der Goes, Hugo 94
Van Eyck, Jan 65, 69, 77, 98
Van Gogh, Vincent 53, 54, 100, 102, 103, 153, 155, 156, 167
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 31, 32, 100
Vigée-Lebrun (Madam) 168

Watteau, Antoine 108, 110
Watts, George Frederic 66, 67, 76, 83
Whistler, James Abbott McNeill 51
Whitney, Gertrude Vanderbilt 129
Wortman, Denys 127

Zoffany, Johann 160
Zorach, Marguerite 111, 113
Zorach, William 111, 113
Zurbarán, Francisco 154

Doğru soruları sorsak ya da yanlış sorulardan vazgeçsek sanat dünyası nasıl görünürdü? Sanat tarihinin en güçlü ve akılda kalıcı metinlerinden "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?"nın da aralarında bulunduğu Linda Nochlin'e ait yedi yazı, sanat tarihinde kadınların yerine bu noktadan yaklaşıyor. 2017'de kaybettiğimiz Nochlin'in *Kadınlar, Sanat ve İktidar* kitabı, okurları kadınların sanatla ilişkilenmelerini cesaretle düşünmeye davet ediyor.

"Kapıları açmaya devam ettim, her biri yeni bir devrim vaat eden, her biri bir yenisine çıkan, sayısız aydınlık odalara doğru."

Linda Nochlin

"Linda Nochlin'in 1971'de *Art News*'ta yayımlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?" başlıklı yazısı, feminist sanat tarihinin temel metni kabul edilir. Alaycı, provokatif, ikon kırıcı Nochlin, sanat dünyasının güçlü kurumlarının kadınlar üstündeki etkisiyle çarpıştı."

Tamar Garb, *The Guardian*

Kapak resmi:
Auguste Clésinger'in Orsay Müzesi'nde sergilenen
1847 tarihli *Femme piquée par un serpent* isimli eserinden
Ruslan Gilmanshin imzalı detay fotoğrafı.

ISBN 978-975-08-4843-8
9 789750 848438
24 TL
KDV'den muaftır