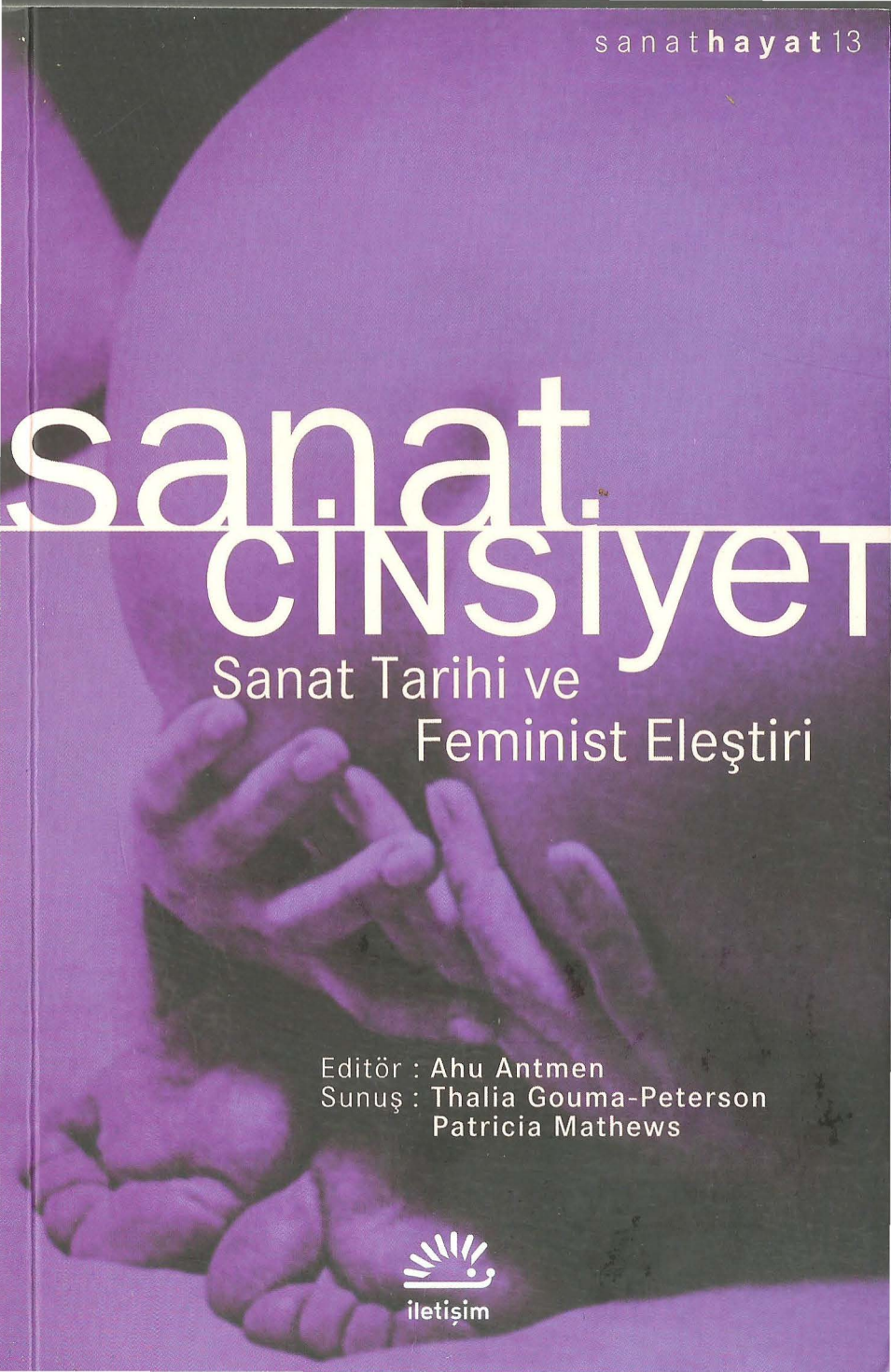
sanathayat 13



sanat. CINSIYET

Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri

Editör : Ahu Antmen
Sunuş : Thalia Gouma-Peterson
Patricia Mathews

iletişim

Editör
AHU ANTMEN
Sanat/Cinsiyet

AHU ANTMEN 1994'te İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Londra Üniversitesi Goldsmiths College'de "20. Yüzyıl Sanatı" alanında yüksek lisans yaptı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Prof. Dr. Semra Germaner'in danışmanlığında çağdaş Türk sanatı alanında doktorasını tamamladı. Halen öğretim üyesi olarak çalıştığı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çağdaş Batı ve Türk sanatı dersleri vermekte, *Radikal* gazetesinde sanat eleştirileri yazmaktadır.

THALIA GOUMA-PETERSON Ohio'da College of Wooster'da sanat tarihi profesörü ve müze yöneticisi. Bizans resmini ve çağdaş sanatı konu alan yazıları *Art Bulletin*, *College Art Journal*, *Arts Magazine*, *American Art* ve *Dumbarton Oaks Papers* gibi dergilerde yayımlandı. *Breaking the Rules: Audrey Flack, a Retrospective 1950-1990* ve 1980'de Wooster'da düzenlediği serginin kataloğu *Miriam Schapiro, A Retrospective, 1953-1980* adlı eserlerin editörlüğünü üstlendi. Diğer eserleri: *Anna Komnene and Her Times* (2000); *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life* (1999).

PATRICIA MATHEWS Oberlin College Sanat Bölümü'nde profesör. Sanat, kuram ve eleştiri arasındaki ilişkileri araştırıyor. *Art Bulletin* dergisinde yazıları yayımlandı. May Stevens ve Joyce Kozloff hakkındaki eleştirilerinin, kadın imgelemini araştıran yazılarının yanı sıra, 19. yüzyıl Fransız sembolizminde cinsiyet ile deha arasındaki ilişkiyi incelediği *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (2000) adlı bir kitap kaleme aldı.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Feminist sanat, sanatı kullanarak kişinin kendi hayatıyla yüzleşmesini ve hayatını denetimi altına almasını simgeler.
Harmony HAMMOND

EDİTÖR
AHU ANTMEN

Sanat/Cinsiyet

SANAT TARİHİ VE FEMİNİST ELEŞTİRİ

ÇEVİRENLER
Esin Soğancılar - Ahu Antmen

iletişim

İletişim Yayınları 1311 • sanat**hayat** dizisi 13
ISBN-13: 978-975-05-0590-4
© 2008 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-3. BASKI 2008-2012, İstanbul
4. BASKI 2014, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Ata Öztürk
UYGULAMA Hasan Deniz
DÜZELTİ ve DİZİN Elçin Gen
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

•

sanat**hayat**

Theodor Adorno
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ - KÜLTÜR YÖNETİMİ

•

Ali Artun
MÜZE VE MODERNLİK
Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri I

•

ed. Ali Artun
MÜZE VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE
Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri II

•

ed. Ali Artun
SANATÇI MÜZELERİ

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ
AHU ANTMEN 7

SUNUŞ / **Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi**
THALIA GOUMA-PETERSON ve PATRICIA MATHEWS 13

- **Sanatta ve Sanat Tarihinde Feminizmin Doğuşu** 14
- **Temalar** 28
- **Birinci Kuşak Feminist Sanat Eleştirisi** 55
- **İkinci Kuşak Sanat Eleştirisi ve Metodoloji** 64
- **Metodoloji: Sanat Tarihi** 75

Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?
LINDA NOCHLIN 119

- **Çıplak Meselesi** 136
- **Hanımların Başarısı** 142
- **Başarı Öyküleri** 148
- **Rosa Bonheur** 150
- **Sonuç** 156

Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları
NANETTE SALOMON 161

Modernlik ve Kadınlığın Mekânları
GRISELDA POLLOCK **187**

- **Giriş** **187**
- **Modern Hayatın Ressamı** **217**
- **Kadınlar ve Kamusal Modern** **225**
- **Özel Alanda Erkekler ve Kadınlar** **232**
- **Kadınlar ve Bakış** **240**

Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası
JUDITH BARRY ve SANDY FLITTERMAN-LEWIS **253**

İmgeleri Arzulamak / Arzuyu İmgelemek
MARY KELLY **267**

Görsel Zevk ve Anlatı Sineması
LAURA MULVEY **277**

- **I. Giriş** **277**
- **II. Skopofili: İnsan Formuyla Büyülenmek** **281**
- **III. İmge Olarak Kadın, Bakan Özne Olarak Erkek** **286**
- **IV. Özet** **295**

Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek
AMELIA JONES **299**

- **Feministler Tarafından Beden Sanatına Yöneltilen Naif Özcülük Suçlamaları** **300**
- **Pastiş, Alegori ya da Montaj Olarak Postmodernizm: Beden/Benliğe Direniş** **311**

Adlar Dizini **323**
Kavramlar ve Akımlar Dizini **329**
Feminist Sanat Kolektifleri Dizini **331**

ÖNSÖZ

AHU ANTMEN

Feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar'ın (Guerilla Girls) bir işinde *"Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?"* sorusu dikkat çeker, aynı grubun bir diğer işinde 17,7 milyon dolarlık tek bir Jasper Johns resminin sanat tarihinin her döneminden seksen yedi kadın sanatçının seksen yedi yapıtının toplamına eşdeğer pahada olduğunu öğreniriz, yine bir diğer işte ise, kadın sanatçı olmanın 'avantajları' yazılıdır: *Her zaman ikinci planda kalacağının bilinciyle çalışmak!*.. Bir grup Amerikalı kadın sanatçının sanat dünyasının alışılagelmiş kalıplarını yıkmak adına 1985'te bir araya gelerek oluşturduğu Gerilla Kızlar, kuramla pratiğin iç içe geçtiği bir alanda sürdürdükleri eylemleriyle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahneleri görünür kılmak için ant içmiş, bu sahnelerin yıkılmasında feminizmi aktif bir araç olarak kullanmışlardır. Örneklediğimiz bu birkaç yapıtta da ortaya konduğu gibi Gerilla Kızlar, tarihinden piyasasına, sanatın tüm temsil alanlarıyla ilgili bir eylemi sürdürür. Bu eylemin temel noktası, erkek egemen kültürün yarattığı toplumsal düzen içinde sanatın ideolojik bir temsil alanı olarak

ele alınması ve sanat alanındaki ayrımcılığın tarihin ta derinliklerinden günümüze uzanan süreçte görünür kılınmasıdır.

Gerilla Kızlar'ın sorusunu bugün yanıtlayacak olursak; *"Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?"* sorusuna, sanırım artık "hayır" yanıtını verebiliriz. Ama bu hayır yanıtını verebilmek, kadın sanatçıların ve kuramcıların sürdürdüğü uzun mücadelenin kazanımlarıyla elde edilmiş ve Kate Millett'in 1969'da yazdığı bir makalede söylediği gibi, feminizmin önemli bir toplumsal devrim olduğunu ortaya koymuştur.[1] Evet, artık kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak olmaları gerekmemektedir; Gerilla Kızlar'ın afişinde okuduğumuz gibi, Metropolitan Müzesi'ndeki kadınların yüzde doksanı hâlâ çıplaktır ama artık her biri, erkek egemen bir tarih yazımının/sunumunun göstergeleri haline gelmiştir. Bakışını geçmişe yönelten feminist eleştirinin ortaya koyduğu gibi, kadınların çıplaklığı değil, *kralın çıplaklığı*dır artık söz konusu olan. Feminist eleştiri, kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilişini dünyanın en doğal durumuymuş gibi sunan bir tarihin cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya koymayı amaçlamış ve bunu başarmıştır.[2]

Bu kitapta yer alan makaleler, Gerilla Kızlar'ın 1980'lerin sonunda başlattığı eylemlerinin öncesi ve sonrasında yazıl-



GUERILLA GIRLS, "Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?", 1989, afiş.

Bağımsız bir feminist sanatçı inisiyatifi olan Guerilla Girls, sanat kurumlarının cinsiyet ayrımcılığını gözler önüne seren yapıtlarıyla tanınmıştır. Kendi kimliklerini gizli tutarak, sanat tarihinden seçtikleri kadın sanatçıların isimlerini üstlenen topluluk üyeleri, kamusal alanda sürdürdükleri eylemlerde goril maskeleri kullanmaktadır.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success.
Not having to be in shows with men.
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.
Knowing your career might pick up after you're eighty.
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.
Not being stuck in a tenured teaching position.
Seeing your ideas live on in the work of others.
Having the opportunity to choose between career and motherhood.
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.
Having more time to work after your mate dumps you for someone younger.
Being included in revised versions of art history.
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.

Please send $ and comments to: Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

GUERILLA GIRLS, "Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları," 1987, afiş.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color:

Bernice Abbott
Anni Albers
Salonisba Anguisolla
Diane Arbus
Vanessa Bell
Isabel Bishop
Rosa Bonheur
Elizabeth Bougereau
Margaret Bourke-White
Romaine Brooks
Julia Margaret Cameron
Emily Carr
Rosalba Carriera
Mary Cassatt
Constance Marie Charpentier
Imogen Cunningham
Sonia Delaunay
Elaine de Kooning
Lavinia Fontana
Meta Warwick Fuller
Artemisia Gentileschi
Marguerite Gérard
Natalia Goncharova
Kate Greenaway
Barbara Hepworth
Eva Hesse
Hannah Hoch
Anna Huntingdon
May Howard Jackson
Frida Kahlo
Angelica Kauffmann
Hilma af Klint
Kathe Kollwitz
Lee Krasner
Dorothea Lange
Marie Laurencin
Edmonia Lewis
Judith Leyster
Barbara Longhi
Dora Maar
Lee Miller
Lisette Model
Paula Modersohn-Becker
Tina Modotti
Berthe Morisot
Grandma Moses
Gabriele Münter
Alice Neel
Louise Nevelson
Georgia O'Keeffe
Meret Oppenheim
Sarah Peale
Ljubova Popova
Olga Rozanova
Nellie Mae Rowe
Rachel Ruysch
Kay Sage
Augusta Savage
Vavara Stepanova
Florine Stettheimer
Sophie Taeuber-Arp
Alma Thomas
Marietta Robusti Tintoretta
Suzanne Valadon
Remedios Varo
Elizabeth Vigée Le Brun
Laura Wheeling Waring

Please send $ and comments to: Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

GUERILLA GIRLS, *İsimsiz*, 1987, afiş.

mıştır. Dolayısıyla feminist sanatsal pratiğe ve kurama yön veren düşüncelerin tohumunu atan metinlerle bu tohumların nasıl sonuçlar vermekte olduğunu irdeleyen metinler bir araya getirilmiştir. Bunların arasında Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, o tarihe kadar erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihinin yalnızca kadınları değil, her 'öteki'ni dışlama biçimlerini/süreçlerini/yöntemlerini irdeleme önerisiyle çığır açıcı bir öneme sahiptir. "Büyük sanatçı" ve deha kavramlarını sorgulayan, dışlamanın ve dışlanmanın kültürel altyapısını araştıran, yerleşik yapıların 'doğal kabul' haline geliş süreçlerini irdeleyen ve akademik dünyada/akademisyenin tavrında radikal bir eşitlikçi dönüşüm talebini dile getiren Nochlin'in bu makalesinin yazılmasından otuz dokuz yıl sonra da olsa Türkçede yayımlanabilmesi, özellikle kadın sanatçılar açısından sevindirici bir gelişme olarak nitelendirilebilir. Nochlin'in makalesiyle birlikte Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews'un 1970'lerden bu yana sanat tarihinde feminist bir eleştiri dalgasının kapsamlı haritasını çıkaran "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" ile Nanette Salomon'un sanat-tarihsel kanonun oluşumundaki ölçütleri irdeleyen "Sanat-Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları" başlıklı makaleleri de sanat tarihi disiplininin temellerinin, feminist bir bakış açısıyla nasıl değişime uğratılabileceğine yönelik ipuçlarıyla dikkat çeken metinlerdir. Tüm bu metinlerde işaret edildiği gibi feminist eleştirinin 'mesele'si –yalnızca– tarihin görmezlikten geldiği kadın sanatçıları yeniden keşfetmek ve onları erkek egemen sanat tarihi kanonuna eklemlemek değildir. Salomon'un dediği gibi, 'kadınlara yer açmak' elbette önemlidir; ama esas mesele, "normal" sayılan seçkileri şüpheli hale getirecek yeni stratejiler belirlemek ve yeni görsel okuma önerileri getirebilmektir. Griselda Pollock'un "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları" makalesi, geleneksel modellerin tekrarına/tuzağı-

na düşmeden, "sanat eserlerini [kadınlar açısından] anlamlı olacak şekilde kavrayıp değişime uğratacak"[3] bir eleştirel yaklaşım arayışını ortaya koyan bir çalışma olması açısından dikkat çekici bir örnektir.

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

Yakın geçmişe kadar müze koleksiyonlarına ve sanat tarihi kitaplarına baktığımızda, tarih boyunca hemen hiç kadın sanatçının yaşamamış olduğu, yaşamışsa da herhangi önemli bir sanatsal katkıda bulunmadığı kanısına varabilirdik. Bugün, yani otuz-kırk yıla yayılan bir feminist eleştirel birikim sonucunda yaşamamış sayılanların izini sürebiliyor, ama daha da önemlisi, neden yaşamamış sayıldıkları üzerine düşünüyoruz. Nochlin, feminist eleştirinin temel metni haline gelen makalesini "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" gibi 'tu-

zak' bir soru etrafında örerken, yeni sorular sormanın, yanıtlar kadar önemli olduğunun ipucunu vermişti. Feminist eleştiri, bu kitaptaki metinlerde de okuduğumuz gibi, soruları ve yanıtları kendi içinde tartışarak belli bir kuramsal yaklaşımın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular. Kadınlığın evrensel bir kategori olup olmadığını, kadınlara özgü bir estetikten söz edilip edilemeyeceğini irdeler. Kadınlık deneyiminin sanatsal dışavurumlarında yalnızca doğanın değil, toplumun izlerini arar. Sanat yapıtlarında açığa vurulan tarihsel/kültürel kurgularla ve bunların neden/sonuçlarıyla ilgilenir. Kadınların ve kadınlığın mekânlarını araştırır; somut ve soyut sınırların yarattığı kültürel ve psikolojik algıların yaratım sürecindeki etkilerine bakar. Bu yaklaşım, hiç kuşkusuz politiktir ve bakış açılarımızda bir dönüşümü talep eder.

Feminist eleştiri sonrasında sanat tarihindeki değişimi görmek için geleneksel sanat tarihi kitaplarının yeni baskılarına, kitabevi raflarında duran monografik çalışmalara ve kataloglara, müze koleksiyonlarına ya da bugün gerçekleştirilmekte olan sergi listelerine bakmamız yeterli. Kadınların sanat etkinliği adına, en azından umutlanabiliriz. Otuz-kırk yıl önce, bu kadarını bile hayal etmek olanaksızmış.

Notlar

1 Kate Millet, "Postscript", 1969: *Art and Feminism* içinde; (ed.) Helena Reckitt (Londra: Phaidon, 2001).

2 Durum böyle olmasına rağmen, Gerilla Kızlar'ın 2004 yılında yaptıkları "Herhangi bir değişim oldu mu?" başlıklı araştırmada, durumun daha kötü olduğu ortaya konmuştur. Bkz. *The Guerilla Girls Art Museum Activity Book*, (New York: Printed Matter, Inc., 2004).

3 Salomon, bu kitapta, s. 171.

SUNUŞ

Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*

THALIA GOUMA-PETERSON ve PATRICIA MATHEWS

Feminist perspektife dayalı sanat eleştirisi ve sanat tarihi, geçtiğimiz on beş yıllık dönemde ortaya çıkan yeni olgular. Bu alanların kısa geçmişindeki ilk kuşak, "kadın olma halini ve deneyimini" vurgularken,[1] 1970'li yılların sonlarındaki ikinci kuşak, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilendi; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak, hem sanata hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağladı. Bu metinde önce feminist sanatın ve feminist sanat tarihinin ana hatlarını çizmeye çalışacağız; daha sonra iki alanda da karşılıklı ilişki içinde olan konuları, sonuç ve sonsöz bölümlerinde ise feminist sanat eleştirisi ve feminist sanat tarihi metodolojilerini ele alacağız.

---

* *The Art Bulletin* içinde, 69. cilt, 3. sayı (Eylül 1987), s. 326-357. © College Art Association. Resimaltı metinleri Ahu Antmen'e aittir – e.n.

Sanatta ve Sanat Tarihinde Feminizmin Doğuşu

Sanat Tarihi: Kadınlar, Tarih ve Büyüklük Kavramı

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması 1971'de Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesiyle başlar. Nochlin bu soruyu yanıtlarken şunu vurgular:

> Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de "toplumsal koşullar"dan "etkilenerek" ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. ... sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.[2]

Nochlin'in bu ilk analizinin taşıdığı radikal potansiyelleri ortaya çıkarabilmek için, sanat tarihinde göz ardı edilmiş kadın sanatçıların gün yüzüne çıkarılması gerekiyordu. Eleanor Tufts (1974), Hugo Munsterberg (1975) ve Karen Peterson ile J. J. Wilson (1976) tarafından hazırlanan bir dizi biyografi ve incelemenin asıl amacı da buydu.[3]

Nochlin ve Ann Sutherland Harris, 1976'da Los Angeles'ta düzenledikleri çığır açıcı serginin kataloğu *Women Artists 1550-1950* başlıklı eseri yayınlarlar; sergi daha sonra Austin, Pittsburgh ve Brooklyn'de yinelenir ve kadın sanatçıların başarılarına dikkat çeker.[4] Kataloğun önsözünde Harris ile Nochlin şunları söylerler: "Bu kataloğun ele aldığımız konu üzerindeki son söz olduğuna ikimiz de inanmıyoruz. Tam aksine, ikimiz de bu serginin etkisiyle yazılacağını umduğumuz pek çok makaleyi, monografiyi ve eleştirel yanıtı

okumayı heyecanla bekliyoruz."[5] Yazarların bu arzusu tam olarak gerçekleşmez; çünkü kadın sanatçılar üzerine yazılmış monografi sayısı hâlâ çok az ve bunların çoğu 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında yaşayan kadın sanatçıları konu alıyor.[6]

Kadın sanatçıların eserlerinin ve hayatlarının belgelenmesine, 1970'lerde ve 1980'lerde esas olarak araştırmalar yoluyla devam edildi: Elsa Honig Fine'ın (1978), Josephine Withers'ın (1979) ve Wendy Slatkin'in (1985) eserleri, bugün bile kadının varlığını çok yüzeysel biçimde kabullenen standart sanat tarihi araştırmalarının tamamlayıcıları olarak yazılmıştır. Ayrıca kadın sanatçıların hayatları ve eserleri, daha kapsamlı derlemelerde de belgelenir: Charlotte Streifer Rubenstein'ın *American Women Artists* (1982) ve Chris Petteys'in dev eseri *Dictionary of Women Artists* (1985) bunlara örnektir.[7]

Bu kitapların çoğu bir ölçüde söze dökülmemiş, yine de apaçık bir niyeti paylaşır: erkekler kadar "büyük" olamadılarsa da, kadınların da başarılı olduklarını kanıtlamak ve kadın sanatçıları geleneksel olarak benimsenmiş tarihsel çerçeveye yerleştirmek. Bu metnin daha sonraki bölümlerinde belirteceğimiz gibi böyle bir yaklaşımın kesinlikle kendi kendini yenilgiye uğratacağına inanıyoruz; çünkü kadınları, geçerliliğini sorgulamaksızın daha önceden oluşturulmuş yapılara hapsediyor. Bunun da ötesinde, aynı kadın sanatçılar defalarca tartışıldığından, feminist sanat tarihi, beyaz kadın sanatçıları (ve esas olarak ressamları) kapsayan kendi kanonunu yaratma yönünde tehlikeli biçimde ilerliyor; sonunda erkek muadillerininki kadar sınırlayıcı ve dışlayıcı bir kanon doğabilir.

"Büyüklük" üzerindeki tartışma birinci kuşak feminist yazarların gündeme getirdikleri konuların doğasını yansıtır. Nochlin, sanatsal başarının belirlenmesinde kurumsal et-

kenlerin birincil rol oynadığını vurgulayarak, üstün yetenek ya da deha denilen gizemli, kutsal, tarifi imkânsız nitelikle donanmış büyük sanatçı mitine meydan okur. Ancak Nochlin, daha sonra Norma Broude'un işaret ettiği gibi, erkekler tarafından tanımlanmış büyüklük ve sanatsal başarı kavramlarının geçerliliğini sorgulamaz.[8]

Sanatçıların erişmek istedikleri büyüklük, kolayca vazgeçilemeyecek kadar kökleşmiş bir kavramdır. Nochlin'in iddiasına yönelik tepkiler hiç gecikmez. En aşırı tepki ise Cindy Nemser'in cevabıdır (1975); Nemser farkında olmadan, ataerkil modelin kadınların ürettiği sanata değer biçilmesi için uygun olduğunu onaylar. Deha kavramına atfettiği destansı anlam ve "kadınlar da başarır"[9] iddiası, kadınları erkeklerle ve birbirleriyle karşı karşıya getirir. Oysa o sıralarda pek çok feminist bu konumu aşmaya çalışmaktadır. Daha da önemlisi Nemser, kadınların neden baskı altına alınıp dışlandığını araştırma ve o koşulları, kurumları ve ideolojileri değiştirme ihtiyacını göz ardı eder – aşağıda ele alacağımız bazı feminist eleştirmenler için temel önem taşıyan amaçlardır bunlar. Carol Duncan'ın, Nemser'in kitabı üzerine yazdığı metinde belirttiği gibi, sanatın ve büyüklüğün evrensel olgular olduğunda ısrar eden Nemser, kadınların sanatının "tipik olarak kadınlara özgü bir bilincin ve deneyimin ürünü" olması ihtimaline yer vermez.[10]

Germaine Greer, kadın sanatçılar hakkında bugüne kadar yapılmış en kapsamlı araştırma olan *The Obstacle Race*'te büyüklük kuralını heyecanla yeniden onaylar: "yaralanmış egolardan, sakatlanmış iradelerden, ulaşılamaz hale getirilmiş libidolardan ve nevrotik kanallara akıtılmış enerjilerden büyük sanatçılar çıkaramazsınız."[11] Broude ve Lisa Tickner bu yaklaşımından ötürü Greer'i topa tutarlar.[12] Broude, Greer'in "geçmişteki kadın sanatçıların eserlerini erkek sanatının değerlerine ve başarılarına göre değer-

lendirdiğini, böylece sanatsal 'büyüklük' için benimsenmiş ataerkil tanımlamayı sorgulamadan kabullendiğini" belirtir. Sonuç olarak Greer'in tavrı Nemser'inkinden çok farklı değildir. Broude bu tavrı "kadın hareketinin etkisinin" "sanatta uygulanan eleştiri standartlarının zayıflamasına katkıda bulunup bulunmadığını" soran Hilton Kramer'in tavrıyla da karşılaştırır.[13] Broude ve günümüzdeki feminist sanat tarihçilerinin büyük bölümü için sorun, değiştirilemez, biçimsiz "büyüklük standartları" değil, "bu standartların dayanağını oluşturan değerlerdir"; yani "erkek kültürünün kısmî değerleri ve standartları". Broude, sanat eserlerini "iyi" ya da "kötü" olarak değerlendirmeye yarayan temelin yeniden gözden geçirilmesi çağrısında bulunur. "[Eleştirmenler] hangi değerleri esas alıyorlar? Bu değerlerin kökenleri nerede? Kimlerin hayat deneyimlerini temsil ediyorlar? Son olarak, bu hayat deneyimleri ve değerler, sanatı üreten yegâne kaynaklar mıdır?"

Nochlin'in ilk makalesinin yayınlanmasından on yıl sonra, Britanyalı iki sanat tarihçisi Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* adlı eserlerinde sanat eserlerine değer biçmeyi amaçlayan eleştiriyi tümüyle reddederek daha önceki araştırmalardan köklü biçimde farklı bir yola yönelirler. Geleneksel tarihsel çerçeveyi belirleyen varsayımları sorgulamak için sanat, sanat üretimi ve sanatsal ideoloji bağlamlarında kadının tarihsel ve ideolojik konumunun analizine girişirler.[14] Böylece Nochlin'in makalesindeki en önemli meselelerden birine de değinmiş olurlar: "Önemli soruların sorulma şeklinin sizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandırdığı, hatta yanılgıya düşürdüğü" meselesi.[15] Pollock ve Parker, "sanat tarihinin araştırılma ve değerlendirilme tarzının, tarafsız, 'nesnel' ve bilimsel değil, ideolojik bir pratik" olduğunu vurgularlar. "Kadının sanatsal ve sosyal yapılarla ilişkisinin erkek

sanatçınınkinden farklı olageldiğini" kabul ederler ve amaçları "kadınların pratiğini analiz ederek bu özel konumun koşullarına nasıl meydan okuduklarını keşfetmektir".[16]

Parker ve Pollock yeni sorular da sorarlar: Neden sanat tarihinin bu kadar büyük bir bölümünü yok saymak, pek çok sanatçıyı dışlamak, sırf sanatçıları kadın olduğu için bu kadar çok sayıda sanat eserini karalamak gerekti? Bu durum, sanat tarihinin ideolojileri ve yapıları hakkında ne gibi gerçeklere işaret eder? Sanat tarihinin neyin sanat olup neyin olmadığını nasıl belirlediği, sanatçı statüsüne kimi layık gördüğü ve bu statünün ne ifade ettiği hakkında ne gibi ipuçları sağlar?

Yazarların ifadesiyle yazdıkları kitap, "kadın sanatçıların tarihi değil, kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkilerin analizidir".[17]

Old Mistresses, feminist sanat araştırmaları için yapısökümcü bir yaklaşımı savunması ve kullanması bakımından, kadın sanatçıların hayatlarını ve eserlerini bilinçli bir ideolojik yönteme başvurmaksızın gün yüzüne çıkarmaya çalışan diğer tüm araştırmalardan farklıdır.[18] Pollock ve Parker, toplumsal cinsiyetin inşası ve psikanaliz kuramı gibi yeni yaklaşımları kullanarak, kadın sanatçı imgesini ve kadın bedeni karşısında erkeğin kapıldığı büyülenmenin doğasını "yapısöküme uğratırlar".[19]

Nochlin'in ilk makalesi ile Pollock ve Parker'ın kitabı arasında geçen on yıl boyunca çeşitli sanat tarihçileri önemli revizyon çalışmaları yaparlar; bunları aşağıda ele alacağız.

Birinci Kuşak Sanatı ve Sanat Eleştirisi

Sanat tarihi alanında biraz önce ele aldığımız çalışmaların büyük bölümü daha önceki kadın sanatçı ve eleştirmenlerin çalışmalarına bağlı olduğu için, sanatta ve sanat eleştirisinde

feminist hareketin geçmişi hakkında kısa bir açıklama yararlı olabilir. Birinci kuşak kadın sanatçılar, kadın sanatı ürünlerinin niteliklerine, değerlendirilmesine ve statüsüne ilişkin konularla ilgilenirler ve feminist sanat eleştirisinin gelişiminde öncü rolü oynarlar.[20]

Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarında, birkaç yıl öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasî aktivizmin etkisiyle başlar.[21] En başından itibaren, ABD'nin batısındaki sanatçılarla doğusundaki sanatçıların öne çıkardığı konular farklı olmuştur. New York sanatçıları kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirerek ekonomik eşitliği ve sergilerde eşit temsili hedeflerler; Batı'daki sanatçılar ise estetiğe ve kadın bilincine ağırlık verirler.

İlk kadın sanat örgütü olan Kadın Sanatçılar Devrimde (Women Artists in Revolution: WAR), 1969'da New York'ta, siyasî açıdan radikal olan ama kadın sorunlarıyla ilgilenmeyen Sanat Emekçileri Koalisyonu'nun (Art Workers Coalition) parçası olarak kurulur. Bir sonraki yıl Lucy Lippard, kadın sanatçıların galeri ve müze sergilerinden neredeyse tamamen dışlanmalarını protesto etmek için Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi'ni (Ad Hoc Committee of Women Artists) kurar. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin yıllık sergisinde temsil edilen kadın sanatçı sayısını protesto etmeleri "Whitney'nin bilincini yükseltir", böylece kadın sanatçıların oranı her zaman yüzde beş ile on arasında değişirken, 1970'te düzenlenen sergideki eserlerin yüzde yirmi ikisi kadın sanatçılara ait olur. Ancak, devam eden feminist etkinliklere karşın bu oran bugün de aşağı yukarı aynıdır. 1971'de Sanatta Kadınlar (Women in the Arts) adlı örgüt kurulur ve iki yıl sonra yüz dokuz çağdaş kadın sanatçının eserlerini içeren büyük bir sergi düzenler. New York Kültür Merkezi'nde düzenlenen sergi "Kadınlar Kadınları Seçiyor" başlığını taşır. Bu, Harris ve Nochlin'in *Kadın Sa-*

natçılar 1550-1950 başlıklı sergilerine dek varan çok sayıda benzer serginin ilkidir. Aynı sıralarda, 1972'de (ve sonra 1984'te) feminist sanatçılar, eserleri sergilenen kadın sanatçı sayısının azlığını protesto etmek amacıyla New York Modern Sanat Müzesi'ni işgal ederler.

Bu arada, kadınların sanat üretiminin ve kadın sanatçıların işlerine ilginin çoğalmasının doğurduğu ihtiyaçları karşılamak amacıyla başka örgütler kurulur. New York'ta, 1971'de Women's Interart Center açılır; ayrıca kadınlar A.I.R (1972) ve Soho 20 (1973) gibi halen etkinliklerini sürdüren kooperatif galeriler kurarlar. Chicago'da, 1973'te Artemisia ve Arc adlı galeriler açılır. Faith Ringgold ve kızı Michele Wallace, kadın sanatçıların siyah sanatçıların sergilerinden dışlanmalarını protesto etmek üzere Siyah Sanatını Özgürleştirmek için Kadın Öğrenciler ve Sanatçılar (Women Students and Artists for Black Art Liberation) adında bir örgüt kurarlar; 1971'de ise siyah kadın sanatçılar Where We At adıyla kendi örgütlerini kurarlar.

Batı yakasında Judy Chicago, 1970'te Fresno State College'da ilk feminist sanat programını düzenler. Bir sonraki yıl Miriam Schapiro'yla birlikte California Sanat Enstitüsü'ndeki Feminist Sanat Programı'nda çalışır.[22] Bunun sonucunda ünlü "Kadın Evi" sergisi gerçekleştirilir; bu sergide grubun üyeleri, bir eve bütünüyle yerleşerek yeni oluşturdukları feminist bilinç doğrultusunda kadınların hayatı için hayal ettikleri genel tabloyu canlandırırlar – yani kadın imgelerinin *Gesamtkunstwerk*'ini. Bu imgeler öfke, ironi veya mizah gibi çok çeşitli duyguları yansıtır.[23] Bu işbirliği kısa sürede iki ayrı atölye çalışmasına dönüşür: bunlardan biri, feminist performans sanatında ve türün genelinde etkisi hâlâ hissedilen Chicago performans grubu, diğeri Schapiro'nun feminist sanat ve diğer sanat dallarında etkili olan günce sınıfıdır.[24] Schapiro, 1975'te New York'a dö-

ner ve 1979'da, Nancy Azara ve diğerleriyle birlikte varlığını bugün de sürdüren Feminist Sanat Enstitüsü'nü kurar. Kâr amacı gütmeyen bir galeri ve sanat merkezi olan Kadın Mekânı (Womanspace), ve sergi mekânları, atölyeleri ve çalışma programlarıyla Los Angeles Kadınlar Binası (Los Angeles Women's Building) 1973'te açılır; bu iki merkezin açılışı, California'da feminist sanat patlamasının baş göstermesinde önemli yer tutar.[25] 1972'de, sanatın tüm alanlarındaki kadınları bir araya getirmek ve bir forum oluşturmak üzere, ülkenin çeşitli bölgelerindeki şubeleriyle birlikte Kadın Sanat Komitesi (Women's Caucus for Art) kurulur. Örgütün başlangıçtaki amacı College Art Association, akademi ve sanat dünyasındaki dengesizlikleri düzeltmektir. Kadın Sanat Komitesi'nin düzenlediği konferanslarda kadın ve sanat konusundaki önemli sorunların tartışılmasına devam ediliyor.

Bu yeni etkinlikler hemen kendi yayınlarını da beraberinde getirir, ama çoğu kısa ömürlü olur.[26] Örneğin, editörlüğünü Ruth Iskin'in yaptığı, yayın hayatına 1973'te başlayıp sadece üç sayı çıkan *Womanspace Journal*, sanata ilişkin ilk önemli feminist tezlere yer verir. Doğu yakasında kurulan, Cindy ve Chuck Nemser tarafından yönetilen *Feminist Art Journal* daha uzun ömürlü olur, 1972'de *Women and Art*'ın eski kadrosu tarafından kurulur ve çağdaş sanat eleştirisine feminist bir perspektif kazandırır.[27] Hayatta olan sanatçılarla (çoğunu Nemser'in yaptığı) söyleşiler ve esas olarak eleştirel değil biyografik bakışla hazırlanan tarihî kişiliklerin portreleri, bilginin çok yetersiz olduğu bir alanda değerli başvuru kaynakları olur. Yine de bazı makalelerde eleştirel değerlendirmeler de yapılır; örneğin, "zanaata" karşı "sanat" sorunu ve kadın duyarlılığına ilişkin tartışma gibi.[28] 1977'de, *Feminist Art Journal* aniden yayınını durdurur.

Feminist sanat alanındaki ilk dergiler arasında önemli bir yeri olan bu derginin başlangıcından sonuna kadar yayın ha-

yatını derinlemesine inceleyen Christine Rom, derginin başarısızlığının tek nedeninin maddî sıkıntılar olmadığını düşünür.[29] Bu konuda şunları söyler: "Başından beri var olan bariz çelişkiler ve kafa karışıklıkları, sonunda yayının devamını da tehlikeye soktu." Örneğin, *Feminist Art Journal* alternatif bir yayın olarak okurlarının beklentilerini tam olarak karşılayamaz. "Radikal feminist görüşler göz ardı edilir". Editörlüğü tümüyle Nemser ve eşinin üstlendiği 1974 yılından sonra derginin genel havası keskinleşir; Nemser dergiyi kendi görüşlerini yayma aracı olarak kullanmaya başlar. Sonunda, başkalarının yanı sıra Chicago, Schapiro ve Lippard'a sansür uygulanması, iddia edilenin aksine, derginin "her görüşten sanatçıya açık" olmadığını kanıtlar. Bununla birlikte dergi, kadın sanatı hareketinin şekillenmekte olduğu yılları belgelemiş ve önemli konularda bir dizi ciddi makale yayınlamıştır.

1975 yılında, *Women Artists Newsletter* kurulur (1978'den beri *Women Artists News* adıyla yayınlanıyor); bu dergi hâlâ, özellikle kadın sanatçıların düzenlediği etkinlik, konferans ve sergi haberlerinin yayınlanması için önemli bir araç işlevi görüyor. 1977-1980 yılları arasında, Los Angeles Kadınlar Binası *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture* adlı dergiyi yayınlar. Bu başlık, feminizmin sonucu olarak gerçekleştiğine inanılan kadının kişisel ve kültürel değişimine gönderme yapar. Bu dergi, feminizmle ilgili geniş bir kültürel sorunlar yelpazesini kapsar, ayrıca feminist sanat ve filmlere ilişkin makalelere yer verir: Lippard'ın doğa/kültür ikiliğinde ve kadınların sanat eserlerindeki kadın bedeni imgelerinde gözlenen kadın-erkek farklılığı konusundaki yorumu;[30] Gloria Orenstein'ın "Leonara Carrington'ın Yeni Çağ için Düşsel Sanatı" başlıklı makalesi (3. sayı); Ruth Iskin ve Arlene Raven'in "Dikiz Deliğinden: Sanatta Lezbiyen Duyarlılığı" (4. sayı)); Lippard'ın kadın sanatçıların kitapları için

yazdığı sunuş (3. sayı) gibi. Dergi ayrıca, Mary Beth Edelson, Betye Saar, Judy Chicago, Suzanne Lacy ve Eleanor Antin gibi kadın sanatçıların kısa biyografilerini yayınlar. Yayın kurulu ve konuk editörler listesinde, feminist sanat çalışmalarında yer almış hemen hemen herkesin adına rastlanır : Arlene Raven, Carol Duncan, Gloria Orenstein ve Linda Nochlin gibi sanat tarihçilerinden, Judy Chicago ve Sheila Levant de Bretteville gibi sanatçılara kadar pek çok kişi (onlar gibi pek çok isim sayılabilir), ayrıca disiplinin dışındaki, Adrienne Rich ve Mary Daly gibi önemli feminist figürler de bu listede yer alır. Nitelikli yazarların katkılarına karşın derginin yayın hayatını sürdürememesi cesaret kırıcıdır. Feminist sanat literatürüne daha sonra katılan ve bugün de etkinliğini sürdüren iki değerli yayın, 1979'da geçmişin ve bugünün kadın sanatçıları üzerine makalelerle yayın hayatına başlayan *Helicon Nine, A Journal of Women's Art and Letters* ve *Women and Performance*'tır.

Bugün yayınlanan en önemli dergilerden ikisi, çok farklı konulara odaklanan *Heresies* ve *Woman's Art Journal*'dır. *Heresies,* yayın hayatına on yıl önce başlar; Heresies Collective tarafından yayınlanan bu dergi, kendisini, "sanatın ve politikanın feminist bir perspektifle irdelenmesini görev edinmiş bir fikir dergisi" olarak tanımlar. Heresies Collective, inançlı feminist sanatçıları, yazarları, antropologları, sanat tarihçilerini, mimarları, film yapımcılarını, fotoğraf sanatçılarını vs. bir araya getirir. *Heresies*'e benzer bir yönelimi olmasına karşın *Chrysalis* politikaya daha az ağırlık verir ve *Chrysalis*'ten daha tutarlı olarak her sayısında özel bir konuya odaklanır. Ele alınan önemli konular arasında "Kadınlar ve Şiddet" (6. sayı), "Lezbiyen Sanatı ve Lezbiyen Sanatçılar" (3. sayı), "Üçüncü Dünya Kadınları" (8. sayı), "Kadınlar ve Mimarî (11. sayı), "Feminizm ve Ekoloji" (13. sayı), "Kadınlar ve Müzik" (10. sayı), "Film ve Video" (16. sa-

yı) ile, feminist sanat alanında, "Geleneksel Kadın Sanatları: Estetik Politikası" (4. sayı) konularını sayabiliriz. *Heresies* dergisi, bol miktarda kaynak (sanatçıların ya da şairlerin yazıları), analiz ve eleştiri de içerir.[31] Bu dergi, politik, feminist, sınıfsal ve ırksal sorunlar için geliştirdiği uluslararası, radikal perspektiflerle, sanat dünyasında esas olarak beyaz, erkek-egemen sanat dergilerinin vazgeçilmez alternatifi olarak kalmayı başarır. Yıllar içinde sanata göre politikaya daha fazla ağırlık vermiştir.

Elsa Honig Fine'ın *Woman's Art Journal*'ı yayın hayatına 1980'de başlar ve tarihin tüm dönemlerinden kadın sanatçılar hakkında yayınladığı, değişik bakış açılarıyla yazılmış bilimsel makalelerle tanınır. Bu derginin Amerika'da yapılan kadın sanatı tarihi araştırmaları için en önemli yayın organı olduğuna kuşku yoktur – özellikle daha geleneksel dergilerde bu konuya ne kadar sınırlı bir yer ayrıldığı dikkate alınırsa.

Feminist sanat hareketleri ABD dışında da serpilip gelişir. Britanya'da feminist sanat hareketi 1970'lerin ilk yıllarında, yani ABD'deki ile hemen hemen aynı sıralarda doğar; doğuşundan itibaren de, erkeklerle eşitlikten çok bir kadın izleyici kitlesi oluşturmak gibi radikal feminist hedefler edinir. Marksist ideolojiye dayanan Britanya feministleri, hareketin başlangıcından itibaren politik açıdan faaldirler.[32] Feminist dergi kolektifi *Spare Rib* 1972'de yayınlanmaya başlar, bugün de yayınına devam ediyor. Aynı yıl Kadın Sanatı Tarihi Kolektifi (Women's Art History Collective) kurulur. *Block* adlı dergi 1979'da kurulduğundan bu yana önemli feminist makaleler yayınlar; bilimsel dergi *Art History* ise bol miktarda feminist araştırma yayınlamayı sürdürüyor. Britanya'daki feminist hareketin ilk evresinde Amerikan feminizmi, özellikle Lucy Lippard'ın, Linda Nochlin'in çalışmaları ve *Feminist Art Journal* etkili olur.[33]

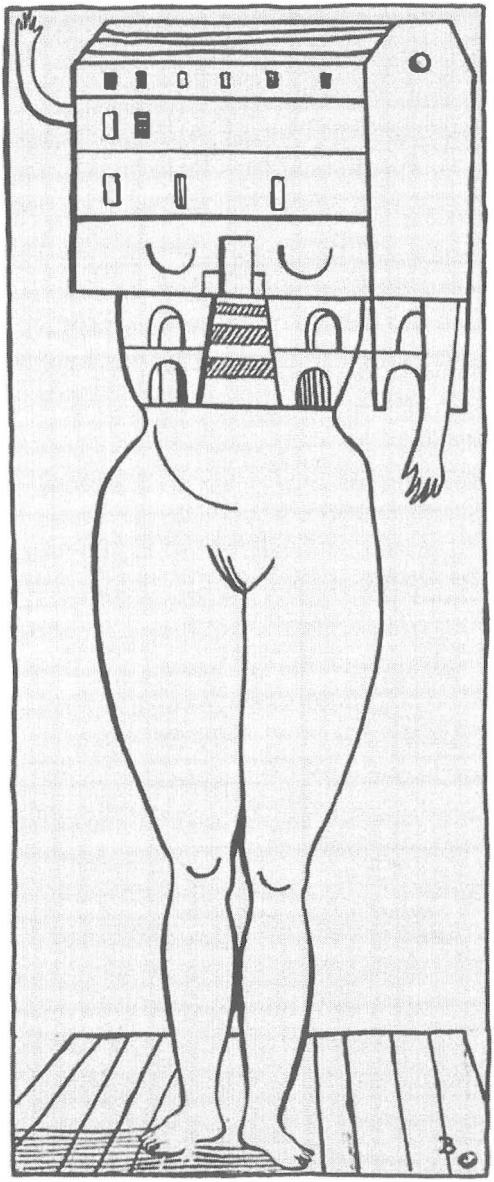
Almanya'da, İsveç'te ve Danimarka'da feminist etkinlikler

1970'lerin ilk yıllarında başlar, bu ülkelerde de durum Amerika'dakine çok benzer. İtalya'da feminist sanat hareketi biraz daha sonra ortaya çıkar ve şu anda parti politikası ekseninde kutuplaştığı ifade ediliyor. Lippard'ın 1975'te Güney Avustralya'yı ziyareti bu ülkede hareketin hızlanmasını sağlar.[34] Susan Schwalb'ın *Women Artists of the World*'de belirttiği kadarıyla, Fransızlar örgütlenme açısından Amerikalıların çok gerisindedirler. Lippard'a göre Fransa'da "feminist sanat, Fransız feminizminin daha evrensel psiko-politik teorisinden ziyade, (otobiyografi, benlik imgeleri, performans, geleneksel sanatlar gibi) Amerika menşeli kültürel feminist kavramlarla tanımlanır".[35]

Amerika'da sanat ve sanat tarihi alanlarında gelişen feminist hareket, eski kuşak kadın sanatçıların yeteneklerinin keşfedilmesini sağlar. Lee Krasner'e, soyut ekspresyonizmin öncüsü sıfatı verilir. 1950 ile 1978 arasında yalnızca altı kişisel sergi açabilen Louise Bourgeois, 1978-1981 arasında yedi sergi açar; ayrıca 1982'de Modern Sanat Müzesi sanatçı için bir retrospektif sergi düzenler. 1960'lar boyunca göz ardı edilen Alice Neel, ölümünden önce eleştirmenlerin beğenisini kazanır.[36] Bu ve benzeri adımlara karşın, sözünü ettiğimiz sanatçıların hiçbiri erkek sanatçılar gibi derinlemesine incelenmez. Onların sanatı ve hayat öyküleri modern sanatın gelişim sürecine tam anlamıyla dahil edilmemiştir; üstelik bunun mümkün ya da arzulanan bir şey olduğu konusunda ciddi kuşkular besleyen feminist tarihçiler ve eleştirmenler var.

Miriam Schapiro, geriye dönüp feminist sanatın ilk evresiyle ilişkisini düşündüğünde, kadın sanatçıların "coşkulu" halet-i ruhiyesini şöyle anlatıyor:

> Kadınlar arasındaki altın kadar değerli kız kardeşliği keşfetmiştik, bu, benzersiz ve değerli bir keşifti. Bu bize, daha önce yalıtıldığımız için yoksun kaldığımız manevî desteği



LOUISE BOURGEOIS, *Femme-Maison*, ykş. 1946-1947, kâğıt üzerine mürekkep, 23,2x9,2 cm, Robert Miller Gallery, New York.

sağladı. Bilinç yükseltme gruplarından ve siyasî mitinglerden enerji dolu bir sanat grubu olarak çıktık... Kadın kurtuluşu hareketinin birinci dalga üyelerinin yazdığı raporlar... erkeklere entelektüel ve duygusal bağımlılıktan kurtulmak için her kadının tüm gücünü toplaması gerektiğini vurguluyordu.[37]

Sonuç olarak, ilk on yılında feminist sanatın biricik esin kaynağı öfke değildir; bu dönem boyunca feminist sanat, yeni bir cemaat duygusundan, yeni bir duyarlılığın anlatımına yönelik yeni bir sanat oluşturma girişimlerinden ve sanatın feminist bilinci geliştirebileceği, hatta yaratabileceği yönündeki iyimser inançtan da esinlenir.

Feminist sanat hareketinin ilk yıllarındaki heyecanlı etkinliklerin sonucu olarak, sanatçılar ve eleştirmenler yeni konulara el atarlar. 1970'lerin ilk yarısında etkinlik gösteren feminist sanatçılar, bugün kültürümüzün dokusundaki apaçık çatlaklar ve uyumsuzluklar olarak niteleyebileceğimiz durumları teşhir ederler; ama sordukları sorular hâlâ yanıtlanabilmiş değil. Onların ürettikleri işler aracılığıyla gerçekleştirdikleri ilk ifşaatların en tipik olanları şunlar: Nancy Spero ve May Stevens ataerkil baskıyı teşhir eder; Sylvia Sleigh, Joan Semmel ve Hannah Wilke kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder ve daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflerler; Miriam Schapiro, Joyce Kozloff ve Harmony Hammond, "güzel sanatlar"dan "zanaat"a doğru inen yanlış hiyerarşiyi bozmaya girişirler; Mary Beth Edelson, Büyük Tanrıça gibi kadın arketiplerini derinlemesine inceler; Judy Chicago ve feminist sanat tarihçileri kadınların tarihini yeniden ele alırlar.[38]

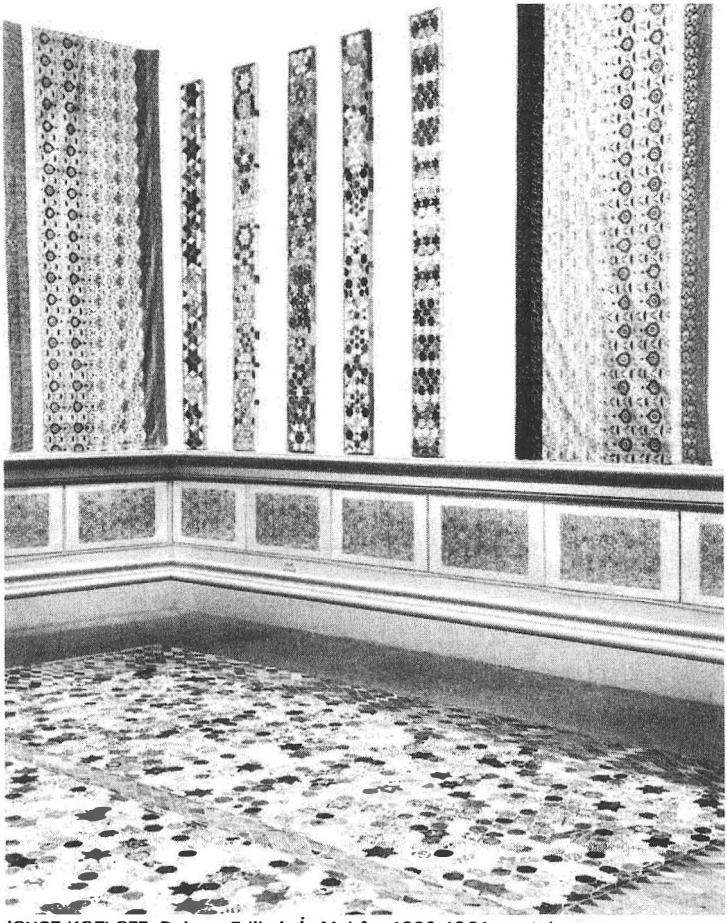
Feminist sanat eleştirmenleri bunları ve daha başka sorunları tartışırlar. Sanat tarihçileri de çok kısa bir sürede benzer tartışmalara girerler.

Temalar

Zanaata Karşı Sanat

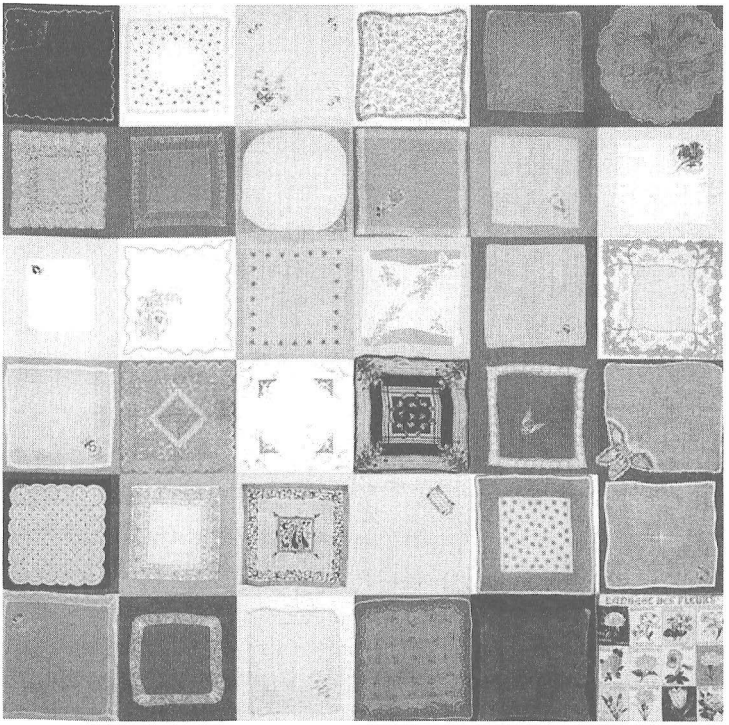
İlk kuşak kadın sanatçılar ve kadın eleştirmenler, kadınların sergilerde ve galerilerde çok az temsil edildiğini fark ederler; daha da önemlisi, kadın deneyimi ana-akım sanat yapılarında ne konu olur ne de muhatap alınır. Modernizmin sanatçı miti, kadın veya erkek her sanatçının sosyal yapıların dışında durduğunu ve bu nedenle evrensel deneyimini önyargıdan ve sınırlamalardan arınmış olarak ifade etmekte özgür olduğunu varsayar.[39] Ne var ki, Avrupa'da ve Amerika'da "evrensel bakış" hemen her zaman beyaz, orta sınıf erkeğin algısına denk düşer. "Dışlama, güzel sanatların, güçlünün değerlerini ve inançlarını destekleyip diğerlerinin deneyimlerini bastırmak için kullandığı bir düzenektir."[40]

Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak "yüksek" ve "düşük" sanat ayrımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu ürünler "zanaat" kategorisine havale edilmiştir. Broude'un Miriam Schapiro hakkındaki makalesinde açıklığa kavuşturduğu gibi,[41] yakın zamana kadar, "dekoratif sanat ve dekoratif saikler" erkek sanatçılar için "özgürleştirici birer katalizör işlevi görür"ken, kadınların yarattığı geleneksel dekoratif sanat "kadın işi" olarak nitelenir. Zanaat da "düşük" sanat olarak kabul edilir, çünkü fayda boyutunu aşamaz. Miriam Schapiro'nun "famaj"ı ve Faith Ringgold'un el yapımı "Kadının Ailesi" figürleri ve daha yakın tarihli anlatı yorganları, kadınların "zanaat" ürünlerini "yüksek" sanat kategorisine yerleştirerek sözünü ettiğimiz hiyerarşik ayrıma meydan okur.[42] Patricia Mainardi'nin yorganlar hakkındaki araştırması[43] ve Harmony Hammond ile Joyce Kozloff'un işleri, dekoratif sanatı ve zanaatı kadın deneyiminin ifadesi için



JOYCE KOZLOFF, Dekore *Edilmiş İç Mekân*, 1980-1981, enstelasyon, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

1970'li yıllarda kadınlara özgü sanatın temellerini araştıran Joyce Kozloff, kadın üretimiyle özdeşleştirilen el sanatı, zanaat, dekorasyon gibi olgulardan yola çıkarak daha 'minör' görülen bu üretimleri güzel sanatlar mertebesine yükseltmenin çeşitli yollarını denedi. Kadınların ürettişi el sanatları ürünlerinde yüzyıllarca kullanılan motiflerin izini sürerek bunları çaşdaş sanata uyarlayan Kozloff, dönemin önde gelen akımlarından minimalizm ve kavramsal sanata karşıt bir tavır içinde, sanat ortamının 'dekoratif'e yönelik kaygısının üzerine gitti.



MIRIAM SCHAPIRO, *Bağlantı*, 1976, tuval üzerine akrilik ve kolaj, 183x183 cm. Miriam Schapiro başta olmak üzere birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler, dönemin feminist terminolojisi içinde 'famaj' olarak tanımlanıyordu. Famaj, kadınların, kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri de kullanarak gerçekleştirdikleri, 'kadın kolajları'ydı.

işe yarar sanatsal araçlar olarak yeniden canlandırır, siyasî ve bozguncu potansiyellerine dikkat çeker. Zanaatın düşük bir sanat formu olarak tanımlanmasının, kadının güçsüz konumunu sürdürme amacı taşıdığını iddia eden çok sayıda makale de var.[44]

Joyce Kozloff, daha yakın bir dönemde, metro ve tren istasyonlarına yerleştirilecek enstelasyon siparişleri sayesinde eserlerini kamusal alana taşımıştır. Bu tür işler, sanatı daha geniş kesimlere ulaştırma yönündeki feminist amacı ger-

çekleştirir ve dekoratif sanata feminist bir hedef kazandırır.[45] Miriam Schapiro da dekoratif motifler kullanmaya devam etmiştir; ancak şu anda bunları, yaratıcı kadın kişiliğine yönelik arayışlarında kullanıyor.[46] Charlotte Robinson'ın, "güzel" sanatlarla uğraşan sanatçıları ve "zanaat"la uğraşan yorgan yapımcılarını bir araya getirmeyi hedefleyen yedi yıllık projesi, "estetik zevk için yaratılmış, görsel açıdan seçkin ürünlerle (güzel sanat), pratik kullanım için üretilen ürünler (zanaat) arasındaki hiyerarşik ayrımı ortadan kaldırma" kaygısının bir diğer önemli tezahürüdür. Robinson'ın grubu ayrıca, "çağdaş kadınlarla annelerinin kuşakları arasında bağlantı kuran zincir"i keşfetmeye de çalışır.[47] Lippard, serginin kataloğu *The Artist and the Quilt* için yazdığı metinde, genellikle onaylanan şu iddiayı öne sürer: "Yorgan, kadınların hayatı, kadın kültürü için en önemli görsel metafor haline geldi"; Lippard yorganın estetiğini, yalnızca kadınlara özgü olan bir hayat tarzıyla, kadın duyarlılığıyla ve "ilişki ağı" politikasıyla ilişkilendirir.[48] Lippard, Marksist politik analizinde, yorganın tarihinin "üretici, alıcı ve nesne arasındaki, sanat dünyasının nadiren fark ettiği ilişkileri" şekillendirdiğine dikkat çeker; çünkü bu tarih, "hem sınıf hem de cinsiyet ayrımcılığının ve söz konusu sanat için verilen ekonomik destek düzeyinin ürünüdür". Lippard, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelindeki bu niteliksel ikiliğin, faydaya yönelik nesnelerin gözden düşmesine neden olduğunu saptar.

Zanaata yönelik bu ilgi, yorganların yanı sıra kadınların başka geleneksel ürünlerinin teşhir edildiği bir dizi sergiyle sonuçlanır. Ayrıca, Şili'nin "*arpilleras*"ı* (kadınların poli-

---

* *Arpilleras*, Pinochet döneminde dışarıya mesaj gönderebilmek için siyasî kadın tutuklular tarafından kamuflaj olarak kullanılır; dikiş önemsiz bir kadın işi olarak görüldüğünden *arpilleras*, gardiyanlar tarafından incelenmez ve rahatça dışarıya çıkarılır – ç.n.

tik niyetlerle ürettikleri ve gizlice yurtdışına kaçırılan yama işleri) gibi ürünlerin sergilenmesini teşvik eder; Amerikan yerlisi ve Afro-Amerikalı kadın sanatçıların ürünlerine ilgiyi ve bu ürünlerin yer aldığı sergileri artırır.[49]

Sanatçıların, kadınların yaratıcı ifadelerini zanaat aracılığıyla olumlama çabalarına çeşitli tepkiler yöneltilir. Pek çok sanat tarihçisi ve eleştirmeni bu sanatçıları destekler, bazıları ise eleştirir. Donald Kuspit, dekorasyona dayalı sanatın feminist sanatın eleştiri potansiyelini ve niyetini baltaladığını iddia eder. Dekoratif sanatın artık otoriterleşmiş olan modernist ana-akıma ait olduğunu iddia eder ve buna dayanarak dekoratif sanatı eleştirir.[50]

Tamar Garb, Broude'un Miriam Schapiro'nun dekoratif sanatına yönelik yaklaşımını eleştirir;[51] Broude, Schapiro'nun dekoratif sanatını, Matisse ve Kandinski gibi dekoratif sanattan esinlenmiş, soyut sanat yapan erkek sanatçıların geleneğine bağlayarak olumlamaya çalışır. Broude'a göre, bu sanatçılarla Schapiro'nun "famaj"ı arasındaki en önemli fark, Schapiro'nun, kullandığı malzemenin "estetik değerini ve anlatımsal önemini" gizlemek yerine açığa vurma arzusudur. Broude'a göre Schapiro kadın yaratıcılığını ve deneyimini aktarmakla, aynı zamanda "ana-akım sanatın önem talebini" de yerine getirir. Dolayısıyla onun sanatı "eski bir modernizm geleneğiyle diyalog" bağlamında "doğru olarak" anlaşılır.[52] Garb buna verdiği yanıtta, Broude'un Schapiro'yu savunmasının hayranlık verici olduğunu belirttikten sonra şöyle devam eder: "Schapiro'nun önemini 'ana-akım sanatın diliyle' kanıtlama" girişimi, kendi kendini baltalar. "Bütün o fallus merkezli metaforlarıyla modernizmle uzlaşmaya çalışmaktaki sorun, ana-akımın her türlü bozgunculuk girişimini içinde eritebilecek kadar güçlü ve kökleşmiş olmasıdır." Feministler, Broude'un aksine, "ana-akım sanat tarihi boyunca yaratılmış" ve "örneğin nakışı düşünme ge-

rektirmeyen, dekoratif bir tür olarak kabul eden 'Sanat' ve 'Zanaat' şeklindeki bölücü kurguyu" kabullenmemelidirler." Garb, Parker'ın *The Subversive Stitch* adlı kitabında nakış için yaptığı gibi, dekoratif sanatların "bir kültürel pratik ve ideolojik mücadele alanı" olarak araştırılmasını önerir.[53] Parker ve Pollock da, sanatla zanaatın ayrılmasını olumlu karşılamanın, 19. yüzyılda "kadınlık ideolojisi"nin zanaat odağında gelişmiş olduğunu gözden kaçırmak anlamına geleceğini vurgularlar.[54] Kadın zanaatının tarihinin siyasî içerimleri, kadın duyarlılığının doğasının çok ötesine gider; güç ve güçsüzlük söylemini, kadın yaratıcılığının radikal saiklerini, sanat üretiminin tarihini ve baskı ideolojisini de kapsar. Ayrıca zanaat, kadının kültürel simgelerinin yüceltilmesi ve parçalanması seçenekleri arasında devam eden tartışmanın boyutlarından biridir.

Kadın Duyarlılığı ve Kadınların Yarattığı İmgeler

Feminizmin ilk on yıllık dönemi boyunca çoğu yazar ve sanatçının tavır göstermesi gereken en hararetli tartışma konularından biri, çağdaş sanatta anlatımını bulacak bir kadın duyarlılığının ve estetiğinin mümkün olup olmadığıdır. Gloria Orenstein bunu "temel bir kuramsal sorun" olarak niteler. Orenstein, kadın duyarlılığının doğası konusunda açıkça görüş belirtmez; ancak kadın duyarlılığı kavramının, "pek çok kadın için sanatta özgürleştirici yeni bir eğilim" yarattığını belirtir. Orenstein, kadının bedeniyle ilgili imgeleminin ve genel olarak kadın deneyiminin araştırılmasının öneminin yanı sıra hitap edilen yeni kadın izleyici kitlesine dikkat çeker.[55] Chicago ve Schapiro'nun California Sanat Enstitüsü'nde yürüttükleri Feminist Sanat Programı'nın ürünü olan *Womanhouse* projesi (1972) kadın estetiğinin ilk tezahürlerinden biridir. Schapiro bu projeyle, Batı yakası ka-

dınlarının "sanatlarına yeni bir konu kazandırdığından" söz eder; "bu yeni konu, bu kadınların kendi hayat deneyimlerinin içeriğidir ve estetik form bu yeni içerik tarafından belirlenecektir. ... Daha önce önemsiz sayılan etkinlikler ciddi sanat üretimi düzeyine yükseltilmiştir.[56] Feminist sanatçıların ve eleştirmenlerin büyük bölümü böyle bir estetiğin belli bir düzeyde var olduğunu kabul etmekle kalmaz,[57] bu estetiğin araştırılması gerektiği görüşünde de birleşir. Vivian Gornick'in 1973'te belirttiği gibi:

> [Kadınlar] bütünlüğe ulaşmak için... bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalı ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdırlar. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak "görmeye", daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çabalamalılar. ...
>
> Yüzyıllar boyunca deneyimimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliğiydi.[58]

Psikoloji, edebiyat, sanat, müzik, sosyoloji ve eğitim alanlarında yakın geçmişte yapılan araştırmalar kadının, şu veya bu nedenle gerçekliği erkeğe göre farklı algıladığını, dolayısıyla insan deneyimine ilişkin farklı beklentiler geliştirip ona farklı tepkiler verdiğini ortaya koyar.[59] Carol Gilligan'ın psikolojik araştırması bu revizyonist metinlerin büyük bölümünü şu tezlerle sunar: "Kadınların benlik ve ahlak anlayışlarındaki farklar dikkate alınırsa, hayat döngüsüne farklı bir bakış açısı getirdikleri ve insan deneyimini farklı önceliklere göre düzenledikleri görülür."[60]

Bu sorun ilk olarak kadın duyarlılığının kaynakları ve doğası çerçevesinde ele alınmıştır. Acaba bu duyarlılık biyo-



FAITH WILDING, *Bekleyiş*, 1971, performans
Los Angeles'ta gerçekleştirilen feminist sanat projesi Womanhouse'da (Kadınevi) kadın izleyiciyi bilinçlendirme çalışmaları kapsamında sahnelenen bu performansta, bir kadının ömrü boyunca beklediği her şey sanatçı tarafından pasif biir tonda ezber okur gibi okunmuş, kadına biçilen toplumsal rollerin altı çizilmişti. Beklenenler arasında regl olmaktan sutyen giyecek yaşa gelmeye, evlilik teklifi almaktan evlenmeye, doğum yapmaktan yaşlanmaya pek çok ruhsal/bedensel/toplumsal durak sıralanmıştı.

lojik olarak mı belirlenir? Yoksa bu, tümüyle sosyal bir inşa mıdır? Chicago, Schapiro ve hemen ardından Lippard kadınların ürettikleri sanat eserlerinde kadınsı bir cinsel ya da bedensel imgelem ayırt edebildiklerini öne sürerler.[61] Ancak, böyle bir "öz hazne" imgeleminin ya da zaman zaman anıldığı şekliyle "vajinal ikonoloji"nin[62] varlığını onaylamak, özcü ya da erotik olduğu kadar politik bir iddiadır; Tickner'in belirttiği gibi,[63] kadının aşağı bir varlık olarak görülmesine ve "penis kıskançlığı"na meydan okumak ve kadın gücü kavramını geri getirmek demektir. Miriam Schapiro da şunları söyler: " 'öz hazne imgesi'ni keşfetmemiz, kendimiz için ideolojik ifadeler geliştirmemizin bir yoluydu; diğer kadınların sanatında yüzeye çıkan bir tür konu ya da mesaj, nihayet bu konu ya da mesajın nasıl gizlenebileceğine ilişkin bir açıklamaydı."[64]

Elaine Showalter, feminist biyo-eleştiri olarak adlandırdığı parlak ve dengeli araştırmasında "biyolojik imgelemi" araştırmanın "yararlı ve önemli" olduğunu, ancak "dilsel, sosyal ve edebî yapıların dolayımından geçmemiş hiçbir beden anlatımının var olamayacağını" söyler. Onun düşünsel modeli, "kadının bedeni, dili ve ruhu hakkındaki düşünceleri birleştiren, ama bunları içinde oluştukları sosyal bağlamlara göre yorumlayan" kadın kültürü kuramını temel alır.[65]

Günümüzde pek çok sanatçı ve sanat eleştirmeni, kadın duyarlılığını tümüyle inşa edilmiş bir olgu olarak görüyor. Yine de "kadın duyarlılığına" karşı "toplumsal cinsiyet farklılığı" araştırmalarının başlamasından sonra bile, (ister özcü isterse ideolojik bir inşa olarak görülsün) kadına özgü bir sesin var olduğu anlayışı feminist düşüncede hâlâ egemenliğini sürdürüyor. Bu, özellikle Fransız feministleri için geçerli. Örneğin Julia Kristeva, kadının farklı bakış açısının dünyadaki yerini nasıl belirlediği hakkında şunları yazar:

> Hem biyolojik hem fizyolojik temelli, hem de üremeyle bağlantılı olan cinsel farklılık, öznelerin simgesel sözleşmeyle, yani toplumsal sözleşmeyle ilişkilerindeki farklılığı tercüme eder ve bu ilişki tarafından tercüme edilir: dolayısıyla bu, iktidarla, dille ve anlamla ilişkideki bir farklılıktır.[66]

Günümüzde pek çok feminist, özgül bir kadın duyarlılığından çok, temsil ve toplumsal cinsiyet farklılığı sorununa odaklanır. Postmodernist sanatçılar ve yazarlar toplumumuzdaki kadın-erkek farklılığının kökeninde temsil olgusunun yattığına inanırlar. Feministler de, postmodern kültür filozofları da temsili, nihaî bir gerçekliğin taklidi olarak değil, kültürün kendi hakkındaki vizyonunu yansıtmasının bir yolu olarak kavrarlar. Yani temsil, kültürdeki hâkim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlamalarımız için de geçerlidir. Stephen Heath'e göre, "elimizin altında hazır bulduğumuz bir 'erkek' ve 'kadın' kimliği yoktur; farklılaşma süreç içinde oluşur"; Tickner bu farklılaşmanın (tıp, hukuk, eğitim, sanat ve kitle iletişimi gibi) çeşitli söylemlerin temsilinde üretildiğini ve yeniden üretildiğini belirtir.[67] Sanatçı Mary Kelly de şöyle der: "önceden var olan bir cinsellik yoktur, özsel bir kadınlık yoktur; ... bunların inşa süreçlerine baktığımızda, toplumsal düzenimizde farklılığı temsil eden ve itaati meşrulaştırmak için kullanılan hâkim formların yapısöküme uğratılma imkânını da görürüz."[68]

Sanat tarihçileri de kadın yaratıcılığının özgül doğasını araştırırlar ve kadın duyarlılığının ardından toplumsal cinsiyetin inşa sürecini incelemeye başlarlar. Kadın sanatçıların

eserlerini keşfedip inceledikçe, öncelikle, erkeklerinkinden ayırt edilebilecek bir kadın imgeleminin var olup olmadığı sorusuyla yüz yüze gelirler. H. Diane Russell'ın gözlemlerine göre "çoğu sanat tarihçisi, bu soruyu kısa ve net bir 'hayır' ile yanıtlar ya da görmezden gelir".[69] Russel, bu tavra karşılık feminist sanat tarihçilerinin, "çağdaş feminist sanatı tartışma, inceleme ve destekleme" isteği sergilediklerini belirtir.

Özgül bir kadın imgelemine ilişkin olarak Nochlin, kadın sanatçıların, geçmişte yaşamış kadınlardan ziyade kendi dönemlerinden ve kendi çizgilerine uyan sanatçılara yakın olduklarını savunur. Sonraları, "kadının sanattaki 'doğal' yönelimleri konusundaki özcü kuramları" reddeden Nochlin, toplumsal düzlemde inşa edilmiş bir kadın duyarlılığı olduğunu kabul eder ve "bir sanatçının erkek olarak değil kadın olarak dünyaya gelmiş olmasının bir anlamı vardır" der.[70] Norma Broude ve Mary Garrard bir adım daha atarlar ve şöyle bir tavır alırlar: "kadınlar gerçekliği yalnızca kadınlara özgü bir duyarlılık aracılığıyla algıladıklarından, bu duyarlılığın yaratıcılık sürecini de etkilemesi kaçınılmazdır" ve "tarihte farklı cinslere yüklenen rollerin kesin olarak belirlenmiş olması, kadının ve erkeğin dünyayı algılayışları, deneyimlemeleri ve beklentileri açısından köklü farklılıklar yaratmıştır". Broude ve Garrard, bu farklılıkların "kaçınılmaz olduğu, yaratıcılık sürecine taşındığı ve zaman zaman bu süreçte iz bıraktığı" sonucuna varırlar.[71]

1970'li yıllarda çoğu Amerikan sanat tarihçisi kadın imgelemine yönelik kuşkulu bir yaklaşımı paylaşırken, aynı dönemde bir grup edebiyat eleştirmeninin bu konuda aldığı tavır ciddi farklılıklar gösterir. Bu eleştirmenler, radikal bir edebiyat eleştirisi için ana kaynak olarak kadınların yazdıkları metinlere odaklanırlar. Bu grubun tavrı ilk olarak 1971'de Adrienne Rich tarafından ortaya konur:

> Feminist saiklerle yapılmış radikal bir edebiyat eleştirisi, eseri her şeyden önce nasıl yaşamakta olduğumuzu, nasıl yaşamış olduğumuzu, kendimizi hayal ederken nasıl yönlendirildiğimizi, dilimizin bizi nasıl hem hapsedip hem de özgürleştirdiğini, bizatihi adlandırma eyleminin şimdiye kadar nasıl bir erkek ayrıcalığı olduğunu, her şeyi yeniden görmeye ve adlandırmaya –dolayısıyla yeniden yaşamaya– nasıl başlayacağımızı gösteren bir ipucu olarak ele alır.[72]

Sandra Gilbert "revizyonist gereklilik" için daha da kapsamlı bir gerekçe sunar. Ona göre, feminist eleştiri "metinsellik, cinsellik, tür ve toplumsal cinsiyet, psikoseksüel kimlik ve kültürel otorite arasındaki bağlantıları her zaman karanlıkta bırakmış bütün gizli soruların ve yanıtlarının kodunu sökmek ve bunları gizeminden arındırmak istiyor".[73]

Elaine Showalter, kadınların farklı iki dil kullanarak konuştuklarını, bunlardan birinin hâkim toplumsal yapıyı kuran "hâkim grubun", diğerinin ise "susturulmuş" ya da boyun eğdirilmiş grubun dili olduğunu ileri sürer. Kadınların yazdıkları metinlerin, "çift sesli söylemler" olduğunu ve her zaman hem susturulmuş, hem de hâkim grubun toplumsal, edebî, sanatsal ve kültürel mirasını içerdiğini savunur.[74] Kadınlar tarafından yaratılan imgeler hakkındaki çalışmalar, çok katmanlı görsel metinler olarak okunduğu takdirde, sanatçı olarak kadın pratiğinin kavranması için önemli bir kaynak olabilir.

Kadın duyarlılığının araştırılmasını 1970'lerde az sayıda Amerikalı sanat tarihçisi üstlenir. Gloria Orenstein, sürrealist grupta yer alan kadın sanatçıların ve Frida Kahlo'nun yarattığı kadın imgelerini ele alır.[75] Frima Fox Hofrichter, bir kadın olarak Judith Leyster'in, cinsel ilişki önerisi ve fahişelik konularına yaklaşımının, Frans Hals ya da Utrecht Cara-

vaggio'cuları* gibi erkek çağdaşlarının tavırlarından köklü biçimde farklı olduğuna dikkat çeker. Leyster'in tablolarından birinde merkezî figür olan dikiş diken kadın, cinsel ilişki davetini teşvik eden baştan çıkarıcı bir figür değildir; hoş olmayan bir öneriye direnen, "evcimenlik erdemini temsil eden", "utandırılmış bir mağdur"dur.[76] Garrard, Artemisia Gentileschi'nin *"La Pittura" Olarak Oto-portre*'sinde, iki sanatsal geleneği birleştirdiğini öne sürer: oto-portre geleneği ve sanatın kadın olarak kişileştirilmesi. Ancak Gentileschi, alışılagelmiş oto-portre ya da kadın formunda kişileştirmeden farklı olarak, kendini yaratıcılığın verdiği enerjiyle resim yaparken tasvir etmiştir.[77] Garrard, "Artemisia ve Susanna" adlı çalışmasında, toplumsal cinsiyet deneyimi ve kültürel özümseme sürecindeki farklılığı hareket noktası olarak alır ve şunu iddia eder: Pommersfelden'de bulunan Gentileschi'nin *Susanna ile İki İhtiyar* adlı tablosu (bazen babası Orazio'ya atfedilir) konunun benzersiz bir yorumunu sunar. Susanna'nın ihtiyarlar tarafından baştan çıkarılmasına bir kadının bakış açısından yaklaşılır; "resimdeki öykünün odak noktası, zorbanın zevk beklentisi değil, kadın kahramanın kötü durumudur".[78] Garrard, stilistik, ikonografik ve biyografik kanıtları kullanarak, geleneksel bir temayı dönüştüren kişisel sesi ve kadın algılayışını açığa çıkarmıştır.

Kadın sesinin özgünlüğü, Alessandra Comini'nin hüzün üzerine yaptığı bir karşılaştırmalı incelemede de tartışılır. Comini, Käthe Kollwitz ile Edvard Munch'ün sanatındaki hüzün ifadelerini karşılaştırır.[79] Comini'ye göre alışılmış streotipler tersine çevrilmiştir ve Kollwitz'in duyguları ifade biçimi Munch'e göre çok daha derin ve evrenseldir; Munch ise bu konuda daha öznel ve kişiseldir ("Munch kendisi için hüzne kapılır... Kollwitz ise insanlık için"). Comini ayrıca,

* 17. yüzyılda yaşamış ve Caravaggio'ya hayran bir grup Utrechtli sanatçı – e.n.

zamanındaki çoğu sanat tarihi metninden dışlanmış olan Kollwitz'in sanatının, Alman ekspresyonizmini erkek çağdaşlarının sanatı kadar iyi temsil ettiğini belirtir.[80] Bütün bu çalışmalar, kendi yöntemleriyle aynı sonuca ulaşırlar: toplumsal cinsiyet kadınların yaratma ve imgeleri yorumlama süreçlerini etkiler; biyolojik farklılıklar nedeniyle değil, kadın cinsinin dünyaya ilişkin deneyimleri erkeklerinkinden farklı olduğu için.

Kadın sanatının özgül farklılığını tanımlamak, edebiyat eleştirmenlerinin uyardığı gibi, "zorlu ve tehlikeli" bir iştir.[81] Patricia Meyer Spacks bu farklılığı "hassas bir sapma" olarak niteler; Showalter'ın gözlemlediği gibi, bu bizi, kadın sanatının tarihine damgasını vurmuş "küçük ama hayatî sapmalara aynı hassaslıkla ve kesinlikle tepki vermek gibi zor bir görevle karşı karşıya bırakır".[82] Pollock son dönemde Mary Cassatt ve Berthe Morisot'nun eserlerini erkek çağdaşlarının eserleriyle karşılaştırdığı metninde, hiç kuşkusuz, "katlanarak ağırlaşmış deneyim ve dışlanma"yı temel alır. Metinde şu soruların yanıtını arar: "Toplumsal düzlemde kurgulanmış cinsel farklılık sistemleri Mary Cassatt ve Berthe Morisot'nun yaşamlarını nasıl yapılandırdı? Bu kadınların ürettiklerini nasıl yapılandırdı?"[83] Pollock, 19. yüzyıl sonlarındaki Paris'te kadın sanatı ile erkek sanatı arasındaki köklü farklılıkları araştırıyor: "Kurgusal bir biyolojik ayrım olmayan, cinsel farklılıkla ilgili sosyal yapının ürünü olan bu fark, erkeklerin ve kadınların neyi, nasıl resmettiklerini belirledi." Bu tür araştırmalar "kadın deneyiminin özgüllüğünü savunmayı mümkün kılarken, kadın deneyimini, kadının doğal ve kaçınılmaz durumunun gerektirdiği nitelikler bütünü olarak yorumlayan yaklaşımları da reddeder".[84] Pollock'un toplumsal cinsiyetin inşası konusundaki araştırması, onun sanat tarihi yaklaşımını daha radikal, disiplinler arası metodolojilerle bağlantılı hale getirir.[85]

Feminist sanat ve kuramda bir diğer araştırma alanı da kadın cinselliğidir. Feminist sanat hareketinin başladığı 1970'ten bu yana feminist sanatçılar "bedenleriyle, cinsel duygularıyla temas kurup bunlar üzerindeki haklarını geri alıyorlar, sanatlarında ifade ediyorlar".[86] 1970'lerin ortalarında, Joan Semmel ve Hannah Wilke gibi feminist sanatçılar, kadın cinselliği için yeni anlatım yolları yaratmaya çalışırlar; geçmişte erkek bakışı aracılığıyla sunulan kadın imgelerinin edilginliği ve idealize edilmesi olarak niteledikleri duruma karşı çıkan anlatım yolları ararlar. Hammond, böyle "kadın merkezli" bir sanatta, kadınların kendilerini "güçlü, sağlıklı, etkin, bedenleriyle barışık ve rahat" olarak ortaya koyduklarını belirtir; bu durum kadın bedenine ve bedensel işlevlerine karşı Batı sanatının tarihi boyunca gözlemlediğimiz düşmanca tutumlara zıttır".[87] Hammond kendi yaptığı, lastikle kaplı, paçavralarla sarmalanmış heykellere, Wilke'nin kauçuk ve silgi işlerine, Bourgeois'nın kauçuk heykellerine ve başka pek çok işe gönderme yapar.

Tickner, kadınların "kendi cinselliklerini ifade etmek için kültürel bir dil bulacakları" şeklindeki temel varsayımı sorgulayarak, sanatta kadın cinselliğini anlatma amacına yönelik bu tür bir çabayla ilgili soruna işaret etmiş olur. Heath ve Kelly gibi Tickner da cinselliğe dair her türlü durağan tanıma yönelik çekincelerini dile getirir:

> Buradaki yanılgı, kolayca ifade edilebilen, kesin olarak tanımlanmış bir erkek cinselliğinin olduğu, buna karşılık önceden oluşmuş bir kadın cinselliğinin böyle bir ifadeden yoksun olduğu anlayışıdır. Kadınların toplumsal ve kültürel ilişkileri ataerkil kültürün içinde yerleşiktir; kadınların kimlikleri ataerkil ideolojinin onayından geçmiş roller ve imgelerle uyumlu olarak şekillendirilmiştir.[88]

Kadınlar, cinselliklerini ifade etmek için erkeklerinkinden başka hiçbir dile sahip değildirler ve bu cinselliğin "kadın merkezli" bir bağlamda bile ne olduğunu belirlemek zordur. "Mesele, bu miras alınmış çerçeveye karşın, kadınların hem anlaşılabilir hem de yeni olan anlamları nasıl inşa edebilecekleridir". Tickner bu nedenle şunları öne sürüyor: "şu anda [1978] kadın ve erotik sanat alanındaki en önemli konu, kadın bedeninin erotizmden, sömürgeleştirilmekten arındırılmasıdır; kadın bedenine dair tabulara meydan okunmasıdır; kadın bedeninin ritmik düzeninin, sancılarının, üretkenliğinin ve doğurmanın yüceltilmesidir."[89]

İkinci kuşak feministler, kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı sorununu bir yana bırakırlar ve yalnızca kadına özgü olanın doğasını incelemek yerine cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini araştırırlar. Tickner, Sylvia Sleigh'den Hannah Wilke'ye kadar ilk kuşaktan birçok feminist sanatçının, "sömürgeleştirilmiş" ve yabancılaştırılmış kadın bedenini yeniden yapılandırdığını düşünür;[90] oysa Barbara Kruger ve Mary Kelly gibi sanatçılar bunu yapısöküme uğratırlar.

Kadın cinselliği imgeleri, geçmişte pek ilgi duyulan bir alan olmadığı için sanat tarihinde önemli bir yer edinmemiştir; yine de Carol Duncan, Paula Modersohn-Becker'a ilişkin incelemesinde bu konuya kısaca girer. Duncan, Modersohn-Becker'ın nü *Oto-portre*'sinde (1906), nesneleşmeksizin ve metalaşmaksızın, kendi cinselliğine ilişkin hissettiklerini sağlıklı olarak ifade edebildiğini ileri sürer.[91]

Kural Koyucu ve Yasaklayıcı Kadın İmgeleri Konusundaki Tarihsel Araştırmalar

Sanatta kadın imgelerinin doğası, feminist sanat tarihi için önemli bir konu olagelmiştir. Sanat tarihçileri, sanatı Larry Silver'ın sözleriyle "kültürün amaçlı, etkin ve en önemli şe-

killendiricisi" olarak düşünmeye başlayınca, sanatta kadın imgelerinin farklı ve daha karmaşık anlamları somutlaştırdığı görüşü yaygınlaşır.[92] Bakire, anne ve esin perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotipleri, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulur – arzulanır olanı (bakireler ve anneler), baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucube ve cadı) temsil ederler. Bu tür imgelerin olumlu-onaylanan ve olumsuz-yasaklanan roller oynadıkları düşünülür. Virgina Woolf kadın imgesi ile kültürel gösterge arasındaki ilişkiyi çok yerinde olarak, kadının, "erkek figürünü doğal halinin iki katı büyüklüğünde yansıtmasını sağlayan muhteşem gücü" olarak tanımlar (*Kendine Ait Bir Oda*).

Kadın imgelerinin birer "kültürel semptom" (Panofsky) olarak yerine getirdiği negatif işlevi ele alan pek çok eser bulunur: Henry Kraus'un, Roman ve Gotik heykelde kadın imgelerini konu alan çalışması (1967);[93] Madlyn Millner Kahr'ın, Delilah temasının altı yüzyıllık evrimini incelediği çalışması (1972);[94] Linda Hults'ın, Hans Baldung Grien ve çevresinin sanatında cadı imgeleri üzerine çalışması.[95] Bu araştırmalar "tüm kötülüklerin kökeni" (Bernard de Clairvaux) olarak kadın kavramının Ortaçağ başlarından itibaren Batı kültüründe kök salmış olduğunu ortaya koyar ve Silver'ın gözlemlediği gibi bize, "erkek egemenliğinin normatif hiyerarşisini" hatırlatır.[96] Panofsky'nin ikonolojik analizini (ya da ikonografik sentezini) bu kadın imgelerine uygulayarak "değişik tarihsel koşullarda *insan aklının temel eğilimlerinin*, özgül tema ve kavramlar aracılığıyla nasıl ifade edildiğini" kavrayacağımıza inanıyoruz.[97]

John Berger, kadının sanatta erkek korkularının ve arzularının cisimleşmesi olarak var olmasını açık ve sivri bir dille ele alır.[98] Berger, *Vanitas*'ın [kendine hayranlık] kişileştirilmesini, erkeklerin kadın nü aracılığıyla ahlak dersi vermele-

rinin örneği olarak kullanır: "Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme *Kendine Hayranlık* deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu." Kadının beyhude gösterişinin simgesi olan aynanın gerçek işlevi, "kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak"tı.[99]

Berger, bu pasajda üç önemli sorunu ele alıyor: birincisi, kadın çıplaklığının erkek merkezli bir toplumda riyakâr bir ahlakçılığın malzemesi olması; ikincisi, erkek sanatçının çıplaklığını resmetmekten, erkek müşterinin de çıplaklığına sahip olmaktan zevk aldığı kadının ahlakî açıdan yargılanması; üçüncüsü ise, kadını, "seyirlik" bir şey olarak kendi nesneleştirilmesine suç ortağı etmek için aynanın kullanılması. Ahlakçılığın bu biçiminin sayılamayacak kadar çok örneği var (Susanna, Delilah, Üç Güzeller, ayrıca odalıkları ve fahişeleri konu alan çok sayıda tablo). Bu kadın nü örneklerinin odağındaki anlayış şu: "erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler."[100]

Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art 1730-1970[101] adlı kitaba katkıda bulunan uzmanların hiçbiri yukarıdaki sorunları ele almaz. Hatta, rasgele bir makale derlemesi olan bu yayın, geleneksel yaklaşımları ve yeni sorular gündeme getirememesi açısından çarpıcıdır. Lise Vogel'in gözlemlediği gibi, kitapta erkek sanatçılar tarafından, kadın imgesi aracılığıyla sunulan erkek erotizm deneyimlerine odaklanılır.[102] Vogel bu kitaptaki geleneksel yaklaşımları, ılımlı Freudçuluk,[103] geleneksel ikonografik analiz,[104] David Kunzle'ın "Erotik Simya Olarak Korse: Rokoko Kibarlığından Montaut'un Fizyolojilerine"[105] başlıklı uzun makalesinde doruğa çıkan örtük kadın düşmanlığı olarak

tanımlar. Bazı makaleler yüksek sanat ile popüler imgeler arasındaki diyalektiği[106] ve 19. yüzyıl sonlarındaki ressamların banal erotik imgeleri yüksek sanata nasıl dahil ettiklerini inceler.[107] Ne var ki Vogel'in gözlemlediği başka bir şey daha vardır: feminist saiklerle yazılmış makaleler bile "geleneksel sanat tarihi yaklaşımlarının ağır yükü"nden kurtulamamıştır.

Antolojide yer alan en iddialı iki makale, en kısa olanlarıdır. Alessandra Comini, "İmparatorluk Viyana'sında Vampirler, Bakireler ve Röntgenciler" başlıklı makalesinde, sosyal fenomenlerin yansımaları olarak, yüzyıl sonundaki Viyana'da kadın imgesinde ve kadın cinselliğinde gerçekleşen değişimi ele alır. Kuşkusuz Comini, bu imgelerin izleyicilerinin erkek olacağının varsayıldığını çok iyi bilmektedir.[108] Nochlin, "19. Yüzyıl Sanatında Erotizm ve Kadın İmgeleri" başlıklı makalesinde "erotik" sözcüğünün anlamının yalnızca "erkekler için erotik" olanla sınırlı olduğunu gösterir. Nochlin'in gözlemlerine göre, "cinsel zevk ya da tahrik imgeleri her zaman kadını malzeme edinerek, erkeklerin zevk alması için erkekler tarafından yaratılır" ve kadınların buna denk bir cinsel imgelem oluşturması, "19. yüzyıl gerçekliğinin haritasında kadının kendine ait erotik bir bölgeye sahip olmaması" nedeniyle engellenir. Nochlin'e göre bunun nedeni, "kadınların kendi bakış açılarını ifade etmelerini sağlayacak... hazır bir imgelemlerinin olmamasıdır".[109] Nochlin'in bu keskin gözlemlerini derinleştirmesi iyi olurdu. Ne var ki Nochlin'in, kadınlar için kullanılan "elma olarak meme" metaforuna karşılık, kasıtlı biçimde gülünç olması için tasarladığı erkek metaforu (muzların bulunduğu bir tepsiyi taşıyan sakallı, spor çorap ve mokasen giymiş çıplak bir erkeğin fotoğrafı) amacına ulaşamaz; bunun tek nedeni "yemek-penis metaforunun yukarı doğru hareketliliğin olmayışı" değildir (Nochlin); Vogel'in gözlemlediği gibi, "çağdaş

cinsel ilişki politikasının dinamiği, erkeği parayla satın alınabilen bir cinsel nesneye dönüştürecek mekanik ters çevirmeyi olanaksız kılar".[110] Pollock, bu tür ters çevirmelerin ifşa ettiği temsil diline kazınmış temel asimetriyi daha ileri düzeyde ele alır.[111] Sakallı erkek imgesi, Nochlin'in örneğindeki çizme ve siyah çorap giymiş, elmaları tutan kadının hastalıklı gülümsemesiyle aynı şeyleri çağrıştırmaz; bunun nedeni kadınlara hitap eden bir erotik imge geleneğinin olmamasından ziyade, kadının beden, cinsel nesne ve satılık bir meta olarak anlamlandırılmasının, erkeklere denk düşecek bir karşılığının olmamasıdır.

Kadın imgelerinin analizi için farklı bir yaklaşım geliştiren Carol Duncan, yazdığı çığır açıcı iki makalede (1973) kadın imgelerinin izleyici üzerindeki etkisini ve kültür ile ideolojinin şekillendirilmesindeki rolünü ele alır. Duncan, "18. Yüzyıl Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler" başlıklı makalesinde, Fransız sanatında ve edebiyatında mutlu annelik ve evlilikte mutluluk gibi dünyevî temaların popülerliğinin giderek artışını açıklamaya çalışır; bu durumu, 18. yüzyıl Fransa'sında kadınları, anneliğin kadının doğal ve mutluluk veren rolü olduğuna inandırmayı amaçlayan yaygın kampanyanın karmaşık sosyal, kültürel ve ekonomik parametreleri çerçevesinde ele alır. Duncan'ın vardığı sonuca göre, toplumsal ve siyasî bir geçiş sürecinde, sanat da edebiyat da, yeni oluşan burjuvazinin modern devlet yapılanmasında kadınlara "uygun" rollerini benimsetmeyi amaçlayan bir kampanyanın parçalarıdır.[112]

Duncan, "20. Yüzyıl Başlarındaki Öncü Resimde Erkeklik ve Tahakküm" başlıklı makalesinde sanatın, temsil ettiklerini konumlandırma ve denetleme gücünü tartışmak için Fovistlerin, kübistlerin, Alman ekspresyonistlerinin ve Birinci Dünya Savaşı öncesindeki başka öncü sanatçıların kullandığı şekliyle kadın nü'leri inceler. Duncan, bu sanatçıların tablo-

larındaki, çoğunlukla yüzleri resmedilmemiş kadın nü'lerin güçsüz imgelerinin ve "edilgin, hazır beden"lerinin sanatçının cinsel gücünün kanıtı olduğu sonucuna varır. Bu kadınlar, "öteki" olarak, ayrı bir ırk olarak, " uygar ve insanca olan ne varsa tümüyle karşıtlık içinde" temsil edilirler.[113] Duncan'a göre bu tür imgeler, kadın hakları için verilen mücadele doruğuna ulaştığı bir sırada, erkeklerin kültürel üstünlüklerini gösterme ihtiyacını yansıtır.

Duncan üçüncü makalesinde, Nochlin'e benzer ama ondan daha özgül biçimde, "erotik" sözcüğünün asıl anlamını yeniden tanımlar; ona göre bu sözcük, "anlamı apaçık, evrensel bir kategori" değil, kültürel olarak tanımlanmış, özünde ideolojik bir kavramdır.[114] Duncan, Delacroix, Ingres, Munch, Miró, Picasso ve Willem de Kooning gibi çok farklı tarzlara sahip sanatçıların resmettiği kadın nü'lerin temelinde, Panofsky'nin terimleriyle, aynı "kişisel psikoloji ve *Weltanschauung*"un [dünya görüşü] yattığını gösterir. Bu tablolar aynı zamanda kadınlara, kendilerini "egemen erkek çıkarları açısından" görmeyi öğretmek gibi ortak bir etki yaratır. Bu tablolarda, boyun eğmiş kadın nü ile erkek sanatçının cinsel-sanatsal iradesi arasında gözlenen cepheleşme saplantısı (bu cepheleşmede erkek "ben", temel içgüdüsel deneyim düzeyinde egemenliğini sürdürür),[115] "kültürel semptomlar"ın (Panofsky) ifadesi olarak görülebilir.[116]

Duncan ayrıca, erkek nü'nün kadın nü ile kıyaslandığında köklü biçimde farklı bir yaklaşımla değerlendirildiğini belirtir. Örneğin Matisse'in *Kelebek Ağlı Çocuk* (1907) adlı tablosundaki delikanlı, ileri düzeyde bireyselleşmiş ve dinamik bir varlık olarak gösterilir; doğayla mücadeleye girişmiş halde, kültürel olarak tanımlanmış bir etkinlik içinde yansıtılır. Duncan erkek ve kadın nü'ler konusundaki bu farklı yaklaşımların önemini ısrarla vurgular; çünkü bunlar farklı değerleri maddîleştirir ve besler. "Kabul görmüş

sanat kavramlarını en yüce, en kalıcı değerler hazinesi olarak" görürüz; bu nedenle kültürümüzde, sözünü ettiğimiz imgelerin örtük anlamları erkeği ve kadını kavrayış tarzımızı etkiler. Duncan makalesini iki önemli saptamayla bitirir: öncelikle, çoğumuza sanatın hiç kimse için asla "kötü" olamayacağı ve baskıyla ilgisi olamayacağı öğretilmiştir; ikincisi, "Hakiki, İyi ve Güzel olarak kutsallaştırılan sanat kavramı, kültürü şekillendirme gücüne sahip olanların hırslarından doğmuştur".[117]

Duncan'ın makalesi ile Pollock'un ""Kadın İmgelerinde Yanlış Olan Ne?" başlıklı makalesi 1977'de yayınlanır ve kadının sanatta ideolojik olarak nasıl inşa edildiğinin fark edilmesi ve açıklanması ile erkek ve kadın imgelerinin içerdiği anlamlar arasındaki asimetri konularında dönüm noktaları olur. Bu iki makale, bu konularda yapılacak başka araştırmalarda kullanılabilecek ikonolojik ve bağlamsal bir metodoloji de sağlar.

Günümüzde çoğu bilim dalının disiplinlerarası nitelik taşıması, sanat tarihi alanının dışındaki pek çok bilim insanını, imgeleri incelemeye yöneltir. Bu noktada 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında yaratılan kadın imgelerinin doğasındaki kadın düşmanlığı konusunda Duncan'ın çizgisini izleyen iki önemli çalışmadan söz etmek gerekiyor. Karşılaştırmalı edebiyat profesörü Bram Dijkstra, "Victoria dönemi ortalarındaki rahibe, bakire Meryem ve hasta kadın imgelerinden, 1890'ların vampir ve erkek yiyen kadın imgelerine", duygusallıktan şiddetli kin ve nefrete uzanan kadın imgelerinin evrimini izler ve Degas, Manet ve Renoir gibi "modern" sanatçıların eserlerinden örnekler verir.[118]

Dijkstra'nın, 1890'lar için ortaya koyduğu "kadın düşmanlığının gerçek ikonografisi",[119] tarihçi Beth Irwin Lewis'in disiplinlerarası çalışmasında gösterdiği gibi, 20. yüzyılın başlarında da gözlenir. Lewis, 1910-1925 döne-

minde tecavüz edilerek öldürülmüş kadın imgeleri hakkındaki *Lustmord* adlı araştırmasında[120] kendilerini avangard hareketle özdeşleştiren, eleştirmenler ve tarihçiler tarafından sol eğilimli olarak algılanan Weimar Almanya'sı sanatçılarından çok sayıda örnek toplar. Lewis, yine aynı şiddet temalarını işlemiş Alman ve Belçikalı başka sanatçılardan da imgeler bulur; bunlardan bazıları çok daha eskidir. Duncan gibi Lewis de bu imgeleri hem kadınların cinsel ve siyasî eşitlik yönündeki yoğunlaşan taleplerine, hem de yerleşik, net biçimde tanımlanmış cinsel rollere meydan okumalarına verilen tepkiler olarak değerlendirir. Lewis'in savunduğu tez şöyledir: o kuşaktaki sanatçıların yarattıkları *Lustmord* imgeleri, kadınların egzotik ve tehlikeli olarak tasvir edilmesinden, o kadınların ölümünün ve yok edilişinin tasvirine geçişi temsil eder.

Bu tür olumsuz kadın imgeleri günümüzde de varlığını sürdürüyor. Örneğin güya pornografik söylemi teşhir etmek için pornografi söylemini kullanan Eric Fischl ve David Salle'ın sanatı, imgeler aracılığıyla kadının nesneleştirilmesini meşrulaştırır ve bu nesneleştirmeye daha güçlü bir otorite kazandırır.

Kadın Tarihinin Kaynakları Olarak Kadın İmgeleri Üzerinde Yapılmış Tarihsel Araştırmalar

Feminist sanat tarihçileri, sürekli olarak araştırma nesnesinin ötesine bakıp (onu büsbütün terk etmeden), kadının toplumdaki statüsünü ya da rolünü gösteren konulara yönelmişlerdir. Böylece, revizyonist sanat tarihinde en ön planda yer almışlardır. Christine Mitchell Havelock ve Natalie Boymel Kampen, Yunan ve Roma'da kadınların toplumdaki yerini belgelemek amacıyla belli nesne gruplarındaki imgeleri kullanırlar. Havelock, antik Yunan vazoların-

daki resimlerden yola çıkarak, kadınların Yunan toplumundaki doğum ve ölüm ritüellerinde oynadıkları rolleri değerlendirir.[121] Kampen çalışan sınıfın, özellikle de kadın gemicilerin hayatını tasvir eden rölyeflere odaklanır; bu rölyeflerde kadın ve erkek figürlere paralel ve eşit şekilde yer verilmiştir. Kampen'ın bu imgelerle ilgili yorumları, Roma'nın hukuksal ve sosyal değerlerine dair incelemeye ve stilistik tarzların toplumsal cinsiyetle ve toplumsal statüyle ilişkisine dayanır.[122]

Claire Richter Sherman, benzer bir yaklaşımı Fransa kraliçeleri hakkındaki araştırmalarında kullanır. Sherman Ortaçağ sonlarına ait resmî belgelerdeki kraliçe tasvirlerini inceler; özellikle *Coronation Book of Charles V of Fran*ce'ta, kral V. Charles'ın büyük saygı gösterdiği ve sarayda büyük bir nüfuzu olan eşi Jeanne de Bourbon'la (1338-1378) ilgili zengin minyatür serisini inceler. Sherman bu çalışmada monarşinin kamusal hayatında kraliçenin önemli rolünü ortaya çıkarır.[123]

Havelock, Kampen ve Sherman, sanatı hem içerik hem de stil bağlamında tarihsel kanıt olarak kullanarak, kadınların ataerkil toplumlarda oynadıkları önemli rolleri belirlerler. İnceledikleri sanat ürünleri aynı zamanda eserlerin hamiliği, izleyicisi ve işlevi hakkında çeşitli soruları da gündeme taşır; bunlar, sanat tarihçilerinin giderek sanat araştırmalarındaki önemli unsurlar olduğunu kabul ettikleri sorulardır.

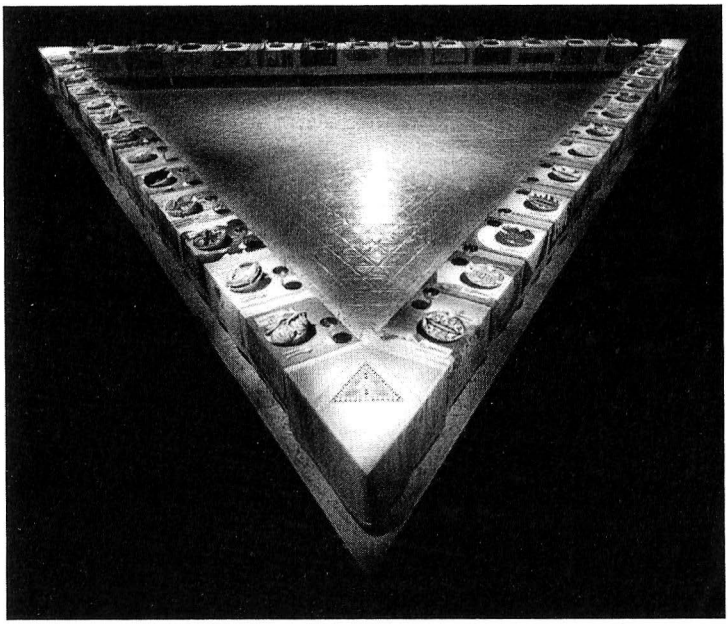
Bir başka disiplinler arası araştırmada teolog Margaret Miles, kadın imgelerini kadınların Ortaçağ'daki hayatları hakkında bilgi edinmek için kullanır.[124] Şimdilerde popüler olan yapısöküm yaklaşımına karşıt olarak Miles'ın yöntemi yeniden inşa olarak adlandırılabilir. Ona göre, esas olarak toplumdan uzak, yalnız yaşayan rahip topluluklarının yazdığı oldukça az sayıdaki teolojik metin, kadınların Or-

taçağ'daki hayatlarını ve deneyimlerini anlamak amacıyla kullanılmış ve bu metinler gereğinden fazla önemsenmiştir. Miles'a göre, hem yazılı hem de görsel belgeler "onlardan edindiğimiz izlenimleri aydınlatmak, düzeltmek ve tamamlamak için kullanılmalıdır"; "bir zamanlar insanların hayatlarının psikolojik, manevî ve entelektüel olarak nasıl organize edildiğini ancak bu yolla anlayabileceğiz – yani hayatlarının sözcükler ve imgeler tarafından nasıl biçimlendirildiğini, anlamlandırıldığını ve desteklendiğini kavrayacağız". Miles, görsel imgelerin tarihsel kanıt olarak kullanılmasının, "kadınların tarihi hakkında yazılı belgelerin kesinlikle sağlayamayacağı genişlikte ve derinlikte malzeme sağlamayı vaat ettiğini" savunur.[125]

Ortaçağ'da imgelerin "erkeklerin yararına erkekler tarafından tasarlanmış bir kültürü oluşturmak ve yansıtmak amacıyla kullanıldığını" belirten Miles,[126] imgelerden devşirilen anlamın erkekler ve kadınlar açısından farklı olduğunu gözlemler. Buna bağlı olarak önemli sorular sorar: "Kadınlar imgeleri nasıl kullandılar? Kadınların 'erkeklerin sahnelediği oyunun figürleri' olan kadın imgelerinden olumlu ve işe yarar mesajlar devşirebilmeleri mümkün müydü?" Sonuç olarak, kadın imgelerinin kadınların hayatları hakkında içerdiği enformasyon konusunda çok daha fazla araştırma yapılması gerekiyor.

Tarihin Yeniden Yorumlanması

Kadınlar yalnız sanat tarihi alanında değil sanat alanında da geçmişte yaşamış kadınların yitik öykülerini yeniden gün ışığına çıkarmaya ve yeniden yorumlamaya çalışıyorlar. Bu girişimlerin en ünlüsü –ya da en kötü şöhretlisi– Judy Chicago'nun *Yemek Daveti* adlı çalışmasıdır; kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı amaç-



JUDY CHICAGO, Yemek Daveti, 1974-1979, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91,5 cm.
Pek çok kadının katılımıyla gerçekleştirilen bu kolektif proje, feminist sanat üretiminin en simgesel yapıtlarından biri olarak anılır. Enstelasyon, tarihsel süreçte unutulmuş yüzlerce kadının anısını çağrıştıran bir görsel üretimi bir araya getirir.

layan bu iş, beş yıllık (1973-1979) bir işbirliğinin ürünüdür. Chicago, bir oda büyüklüğündeki bu iş aracılığıyla, kadınlara ve kadınların sanatına saygı uyandırarak, kadınların deneyimini anlatacak yeni bir sanat yaratarak ve geniş bir izleyici kitlesinin bu sanata ulaşmasını sağlayarak toplumsal değişimi teşvik etmeyi hedefler. Proje için yoğun emek harcanmış, kadınların tarihi ve geçmişteki seramik ve iğne işi teknikleri hakkında muazzam araştırmalar yapılmıştır.[127] Ancak, bu iş hiçbir zaman çekincesiz biçimde övgü toplamamış ve herhangi bir kurum tarafından sahiplenilmemiştir. Aslında feminist sanatın ilk on yılının en önemli anıtsal işle-

rinden biri olduğu düşünüldüğünde, oldukça az sergilendiği söylenebilir. Teşhiri böylesine büyük bir sorun olduğundan, bu işe yer sağlamak ve masraflarını karşılamakla sorumlu olan Chicago, bir sonraki işbirliği çalışmasının ürünü olan işi *Doğum Projesi*'ni (1980-1985) bir bütün olarak sergilemek yerine birkaç küçük sergiye böler.[128]

Yemek Daveti çeşitli düzlemlerde eleştirilir; genellikle açık saçık kadın imgelerine tepki gösterilir. Hilton Kramer bu işi "kadın hayal gücüne yapılan çok çirkin bir hakaret" olarak niteler.[129] Bu iş 1982'de Montreal'de sergilendiğinde Ferdinand Saint-Martin, Chicago'nun kadın tarihindense vajinalarla ilgilendiğini ima eder.[130] Garb, işin modernizm olarak tanımladığı boyutuna karşı çıkar ve Chicago'nun "'modernist dev makine'yi kendi oyunuyla yenmeyi amaçladığını" iddia eder.

> Bu işin, (doruğunu bizzat Chicago'nun temsil ettiği) Büyük Batılı Kadının başarılarıyla sonuçlanan sahte ilerleme birikimini anımsatma anlamı taşıdığı maalesef ortadadır; hepsinden önemlisi, erkeklerin yazdığı tarihin dışlayıcılığına saldırmak için ... sofra kurma gibi geleneksel kadın ritüellerini kullanması ve böylece alternatif bir kadın geleneği önermesi, görünürde bozguncu olmakla birlikte modernizmin yenilik konusundaki açlığını gidermeye yarar.[131]

Garb'a göre, modernist paradigma ve onun dışlayıcı tarihi kadınların üretimini bünyesinde barındıramaz; feministler "kadınların zanaat ürünlerinin modernizm açısından anlam taşımasını sağlamak için" ne kadar çabalarlarsa çabalasınlar, bu durumun değişmesi mümkün değildir; çünkü "modernizmin dili zaten, kadınların geçmişte yarattıkları imgelerin/nesnelerin çoğunun bağlayıcı anlamını ve bunların üretimi, alımlanması ve yayılması için gereken koşulları dışlar".

Tickner da *Yemek Daveti*'ni benzer bir zeminden değerlendirir. İşin "büyüklüğü ve iddialı oluşu, (tartışmalı da olsa) işbirliği ürünü olması ve hitap ettiği izleyici" bakımından önemli olduğuna dikkat çektikten sonra, postmodern feminizmin irdelediği "değişken kadınlığa" karşılık "sabit kadınlık göstergeleri"ni kullanmasının sorunlu olduğunu belirtir.[132]

Chicago'nun işiyle ilgili belki de en dengeli yorumu Elizabeth Goodman yapmıştır:

> *Yemek Daveti* hem hantal hem de çığır açıcı bir iş; izleyiciyi dünyaya farklı biçimde bakmaya çağıran bir işin de böyle olması beklenir... Bu iş, doğru zamanda yapıldı. Modernizmin izinde, parlak renklerle ve güçlü duyguları yansıtan tonlarla... Feminist araştırma ve kavrayışın sağladığı avantajlardan yararlanıyor; kadın bilincinin gerçeklerini de aşırılıklarını da önemsiyor; büyük bir odayı dolduruyor; bu devasa işin yapımında dört yüz işçi çalıştırıldı; *Yemek Daveti* göz ardı edilemez ve yitip gitmesine izin verilemez.[133]

Birinci Kuşak Feminist Sanat Eleştirisi

Geleneksel sanat eleştirisi birinci kuşak feminist sanatın sorunları ve hayalleri için elverişli olmadığından, feminist eleştirmenler alternatif arayışına girerler.[134] Lucy Lippard ayrılıkçı sanat eleştirisinin erken döneminin en önemli figürüdür. Düşünce tarzında radikal değişiklikler gerçekleştirir ve feminist sanatı desteklediğini açıklar; böylece daha geleneksel sanat dünyasındaki pekişmiş ününü tehlikeye atar.[135]

Lippard tam anlamıyla feminist bir sanat eleştirisi oluşturmaya çalışan ilk yazar olur. Ancak, onun eleştiri metodolojisi, "hiçbir eleştiri sistemi" kullanmamaktan ibarettir; çünkü kuramı ve sistemi otoriter, sınırlayıcı ve ataerkil olarak

niteler. Aynı zamanda, "çelişkiye ve değişime" açık kalmak ve "kendisiyle sürekli diyalog halinde olmak" ister.[136] Dolayısıyla, Lippard'ın feminist sanata ve genel olarak siyasî sanata en önemli katkısı, "egemen sanat kurumu"nun ve East Village gibi o kuruma anında eklemlenen çeperlerin dışında kalarak, kendisini sanat hakkında araştırma yapmaya ve yazmaya adamasıdır. Hatta kendisi başlı başına bir alternatif kurum, sanat dünyasının politikasına ve kadın sanatçılara yapılan muameleye karşı sesini yükselten bir eleştiri odağı haline gelir.

Lippard kurama karşıdır; bununla birlikte, onun yeni feminist eleştiri anlayışı, "başlı başına yeni bir egemen kurum haline gelmekten kaçınmaya çalışarak, sanatın yalnızca estetik etkisinin değil, iletişim gücünün de değerlendirilmesi için yeni ölçütlerin oluşturulması"nı kapsar.[137] Sanata feminist katkıyı tanımlamaya çalışırken, feminizmin sanata önerdiğini düşündüğü modelleri belirler ve bu modelleri temsil eden "yapıları veya toplumsal kolajları" tasvir eder: "Bu tür etkileşimlere dayalı üç model şunlar: (1) grup ve/veya kamu ritüeli; (2) görsel imgeler, ortamlar ve performanslar aracılığıyla kamu bilincinin yükseltilmesi ve etkileşim sağlanması; (3) işbirliğine dayalı/kolektif veya anonim sanat üretimi."[138]

Lippard'ın çalışmaları genellikle Marksist ya da sosyalist eğilimlidir. "Pembe Cam Kuğu: Sanat Dünyasında Yukarı ve Aşağı Doğru Hareketlilik" başlıklı makalesi,[139] onun sınıfsal analizini, piyasaya egemen moda akımlara ve sanatçıların temsil ettikleri stereotiplere karşı takındığı kuşkucu tavrı yansıtır.

Lippard 1980'e doğru siyasî, aktivist sanata yoğunlaşmaya başlar. 1980'de Londra'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde düzenlediği "Sorun: Kadın Sanatçıların Toplumsal Stratejileri" adlı sergide ve serginin kataloğu için yazdığı "Sorun ve Ta-

bu" başlıklı makalesinde, bu yeni ilgisini feminizmiyle başarıyla birleştirir. Sergi, May Stevens, Jenny Holzer, Nancy Spero, Mary Kelly ve Marie Yates gibi Amerikalı ve Britanyalı sanatçıların yanı sıra başka uluslardan sanatçıların siyasî sanat ürünlerini içerir. Lippard makalesinde, milliyetlerine göre feminist sanatçılar arasındaki farklılıkları belirtir. Bu ayrım, günümüzün feminist sanat ve eleştirisinin çeşitliliğini anlamak açısından önemlidir.

> Britanya sanatı ile Amerikan sanatının durumları farklıdır. ... Ana-akım Amerikan sanatında toplumsal sanat ihmal edilmiştir; İngiltere'de ise küçük ama sesini duyurabilen (ve genellikle bölünmüş), bir ölçüde kamuoyunun ve medyanın gündeminde olabilen bir grubun ilgisini çeker. Amerika'da, sanatçıların sosyalist sanat hareketi oluşturmaya yönelik denemeleri, marjinal ve geçici nitelik taşır; yaklaşık beş yılda bir parlayıp söner. ... İngiltere'de sanatçıların katılabileceği, hatta birlikte çalışabileceği sol siyasal *partiler* vardır; bu ülkede kuramsal tartışma düzeyinin daha yüksek oluşu böyle bir pratiğin varlığını yansıtır.[140]

Lippard, (Britanyalı sanat tarihçisi Roszika Parker'dan alıntı yaparak) İngiltere'de feminist sanatın kadınların kültürdeki yeriyle ilgilendiğini belirtir; Amerika'da ise "popüler feminist sanat anlayışı ideolojilerden çok imgelere yöneliktir". Bu makul karşılaştırma feminist sanat tarihine de uygulanabilir.

Lippard 1980'de, feminizmin amacının "*sanatın karakterini değiştirmek*" olduğunu anlamıştır.

> ...eğer katkımız, kadınların zanaat, otobiyografi, anlatı, genel kolaj geleneklerini ya da diğer teknik ve stilistik yeniliklerini daha geniş bir ölçek içine dahil etmekten ibaret olursa, başarısızlığa uğrarız.

> Feminizm bir ideolojidir, bir değer sistemi, devrimci bir strateji, bir yaşam tarzıdır (ve benim açımdan sosyalizmden ayrılamaz).[141]

Nicole Dubreuil-Blondin, Lippard'ın düşüncelerinin evrimini "Feminizm ve Modernizm: Paradokslar" (1983) başlıklı makalesinde özetler. Bu makalede Lippard'ı eleştirmesine karşın, onun "hayret verici sağduyusunu ve kendi kendini analiz etme yeteneğini" takdir eder; Blondin'e göre bu özellikler, "Lippard'ın kendi söylemini gelişiminin her aşamasında tam olarak anlayabilmesini sağlamıştır".[142]

Feminist bir sanat eleştirisi meselesi, gerçek anlamda feminist bir sanatın doğasına ayrılmaz biçimde bağlıdır.[143] Bu konu literatürde yaygın biçimde işlenir. Amerikalı feminist sanat tarihçisi ve eleştirmeni Moira Roth, 1980'de Amerikan feminist sanatında ve kuramında biri açıkça siyasî ve diğeri tinsel olmak üzere iki tür belirler; tinsel olan, tanrıça imgelerini ve kadınlar arasındaki mistik ve duygusal bağları içerir.[144] Roth, feminist sanatın ve kuramın bu iki türü içerisinde de birçok başka sorun ve ayrım gözlemler. Roth'un makalesi, feminist eleştiri geleneğinin oluşması ve anlaşılması açısından da önemlidir. Daha önceki feminist eleştirmen ve tarihçilerin (özellikle Lippard ve Nochlin'in) üstlendiği görevleri anlatmakla işe başlar. Bu görevleri şöyle sıralar: "1. geçmişte ve bugün kadınların ürettiği sanatı keşfedip tanıtmak. 2. bu sanat hakkında yazmak için yeni bir dil (büyük ölçüde kışkırtıcı, şiirsel ve muhakkak anti-formalist bir dil) geliştirmek. 3. hızla çoğalan, şaşılacak kadar çok miktardaki kadın sanatı ürünlerinin formlarına ve anlamlarına dair bir tarih ve kuram oluşturmak". Roth bu görevlerin henüz yerine getirilmediğini belirttikten sonra hayatî soruyu sorar ve yanıtlamaya çalışır: "Bugün etkili feminist sanat *eleştirisi* nasıl olmalıdır?" Ona göre, "feminist sa-

nat hakkında çok daha eleştirel bir tarzda yazmak" gerekir. Roth, feminist sanatçı tanımında bu görevi bizzat üstlenir: "feminizme inanan, atölyesinin dışında feminist pratiği gerçekleştiren ve böylece işine gelişkin bir feminist duyarlılıkla yaklaşan bir kadın"; "*ancak*," diye devam eder Roth, "bu nedenle onun işlerinin mutlaka 'feminist' olarak nitelenmesi gerekmez". Roth böylece feminist sanat ile feminist sanatçılar arasında önemli bir ayrım yapar ve feminist eleştiri için daha hassas ayrımlar geliştirilmesinin yolunu açar. Ona göre, "hem siyasî ideolojilere hem de kadınlar arasındaki manevî akrabalığa bağlı kalmak ... 1980'de hemen hemen tüm feminist sanatın temelini oluşturmalıdır". Roth makalesinde, bu iki damarı "birleştirdiğini ve dengelediğini" düşündüğü iki sanatçıya odaklanır: May Stevens ve Suzanne Lacy. Bu sanatçılar bugün de iki temayı birleştirmeye devam ediyorlar.[145] Roth ayrıca 1970'lerdeki ilk kuşak feminist sanatçıların önceliğinin "kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmak" ve "kadınların koşullarını başkalarına anlatırken sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol izlemek" olduğunu belirtir. Roth'a göre sanatta feminist hedefler "kadınların siyasî ve manevî güçlerinin kolektif, etkileşimli karakterini kapsayacak şekilde yeniden tanımlanmalıdır"; bunu başarmayı sağlayacağına inandığı bazı görevleri de sıralar.[146] Roth'un makalesini bu kadar değerli kılan da, feminist sanatı ve eleştiriyi yeniden tanımlama girişiminin pragmatik ve özgül boyutudur.

Feminist sanat ve eleştirinin niteliği konusundaki tartışmada sanatçılar da çok etkin olurlar. Californialı bir performans sanatçısı olan Suzanne Lacy, kendi siyasî tanımlamasını önerir:

> Başlangıçta, bir kadının bilincini yansıtan her tür sanatı feminist sanat olarak tanımladık; ancak politikamızın geçir-

diği evrim sürecinde bazılarımız daha güçlü tanımlar seçti.[147] Şimdi bence feminist sanat, kadınların dünyadaki toplumsal ve ekonomik konumu konusunda bir bilinç sergilemeli. Ayrıca, feminist sanatın, kadınlar arasındaki manevî akrabalık duygusundan devşirilmiş formları ve algıları ortaya koyduğuna da inanıyorum.[148]

Harmony Hammond feminist sanatçıyı "ataerkil bir kültürde kadın olmanın anlamına ilişkin siyasî bilinci yansıtan sanat" üreten biri olarak tanımlar ve "bu bilincin aldığı görsel formun sanatçıdan sanatçıya değişmesi" nedeniyle feminist sanatın bir stil olmadığı görüşünde ısrar eder.[149] Feminist sanat onun açısından aynı zamanda "sanatı kullanarak, başkalarının hayatları üzerinde denetim kurmayı değil, kişinin kendi hayatıyla yüzleşmesini ve hayatını denetimi altına almasını" simgeler. Hammond da "sanat ile siyaseti bir araya getirecek" ve böylece kadınların bu iki alan arasındaki ilişkiyi anlamasına ve geliştirmesine yardımcı olacak bir feminist eleştiri peşindedir. Böyle bir eleştiri "sanat üretimi sürecine dahil edilmeli" ve "sanatımızla birlikte gelişmelidir".[150] Hammond, kadınları birbirlerinin sanatını eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmeye ve böylece mümkün olan en iyi işin ortaya çıkmasını sağlamaya çağırır.[151]

Video ve performans sanatçısı Martha Rosler, 1977 tarihli ünlü bir makalesinde[152] 1970'lerde feminist sanat hareketine egemen olan iyimser yükselişin sürdürülmesini sağlayan "birlik ve yüksek enerji" döneminden sonra "yeniden başlayan kuramsal etkinliğin" önemini belirtir. Rosler aynı zamanda, "kadınların sanatı" ile "feminist sanat"ın ayrılması gerektiğini belirtir; feminist sanatın, "ekonomik ve toplumsal iktidar ilişkilerinin ilkeli eleştirisi ve kolektif eyleme belli düzeyde katılım" olarak tanımladığı bir feminizme bağlı olduğunu savunur. California'da kurama karşı femi-

nist sanat pratiği hakkında yazdığı karmaşık analitik eleştiride "kapsamlı bir toplum eleştirisi" içeren feminist sanatı tercih ettiğini belirtir.[153] Bu metin, her ne kadar birinci kuşak feminist sanatıyla ilgili olsa da, ABD'deki ve Avrupa'daki ikinci kuşak feminist sanat eleştirisinin ilk örneklerinden biridir. Rosler, tanımlamanın ve eleştirme niyetinin ötesine geçtiği için, feminist *eleştirmenlere* ilk ve en iyi modeli sunan sanatçı olur; bu model, feminist sanatın incelenmesinde bugün de yararlı olmayı sürdürüyor. Aynı yıl (1977), Carol Duncan ve Griselda Pollock tarafından benzer görüşleri savunan iki önemli makalenin daha yayınlanması da kayda değerdir.[154]

Çağdaş kadın sanatçıları konu alan antolojiler de önemli bilgiler sağlar: Eleanor Munro'nun hazırladığı *Originals: American Women Artists* (New York, 1979) ve Cindy Nemser'in hazırladığı *Art Talk* (New York, 1975) gibi. Bunların ikisi de söyleşilere dayanır. Ancak Nemser'in yaptığı görüşmeler, bazı değerli açıklamalar içermesine karşın, sorduğu yönlendirici soruların ve sanatçılara yönelik önyargılı yaklaşımlarının damgasını taşır.[155] Munro da sanatçıları değerlendirmek amacıyla müdahaleci bir yöntemi, "psikoestetik" (psikolojik biyografi) yaklaşımını kullanır. Ayrıca feminist bakış açısını reddeder. Bununla birlikte, yaptığı söyleşiler duyarlı ve zekicedir. Daha yakın zamanlarda yapılmış daha az önyargılı bir söyleşi derlemesi, editörlüğünü Lynn F. Miller ve Sally S. Swenson'ın yaptığı *Lives and Works: Talks with Women Artists* (New Jersey, 1981) adlı çalışmadır.

Söz etmemiz gereken başka bir eleştirmen daha var. 1976'da, Lawrence Alloway kadın sanat hareketini konu alan "1970'li Yıllarda Kadın Sanatı" başlıklı incelemesini yayınlar. Bu çalışma yalnızca feminist sanatla ilgili etkinliklerin, sorunların ve hedeflerin "otorite sahibi" bir erkek tarafından özetlenmiş olması bakımından önemli olmakla kal-

maz, kışkırttığı tepkiler açısından da önemlidir. Alloway basitçe, işe yarar bir feminist tanımı için en önemli ölçütün işbirliği olduğunu öne sürer: ona göre, feminist, "uzun vadede eşitsizlikleri azaltmak ya da kısa sürede belli bir reformu gerçekleştirmek amacıyla başka kadınlarla çalışmak isteyen bir kadın"dır.[156] Alloway'in görüşlerine yönelik tepkiler çeşitlilik gösterir: Kimi onu över, kimiyse onun otoriter, Harmony Hammond'un deyişiyle "büyüklük taslayan 'ilerleme raporu'nu" eleştirir.[157] Alloway feminist sanata birinci kuşak erkek eleştirmenler arasında daha önce benzeri görülmemiş, kararlı bir ilgi gösterir; bu bakımdan ona en çok yaklaşan erkek eleştirmen Donald Kuspit olur.[158] Alloway'in tavrı, destekleyici olmakla birlikte, radikal feminist bir tavır değildir – her ne kadar, kadınların sanatının yalnızca biçimsel değil ideolojik bir anlam taşıdığını ısrarla savunsa da.

Feminist sanat ve kuram hakkındaki bilgilerin artmasına ve feminist sanatı destekleyen örgütlerin çoğalmasına karşın, önemli galerilerde ve müzelerde sergi açan kadınların ya da burs sağlanan kadın sanatçıların sayısında çok az artış olur.[159] Sanat dünyasında "yıldız" konumuna yükseltilen ve eserlerine "güvenli" yatırım gözüyle bakılan birkaç kadın sanatçı olsa da, kadınların sanattaki statüsü konusundaki bilinç hâlâ zayıftır. Daha da önemlisi, feminist ve genel olarak kadın sanatçılar statüleri için ne yapılması gerektiği konusunda anlaşmazlık içindedirler. Lippard'ın, kadınların sanat dünyasındaki küçük yerlerine bir alternatif yaratmaları yönündeki eski çağrısı henüz gerçekleştirilmiş değildir; Amerika'daki kadın sanatçılar hâlâ erkek meslektaşlarıyla basit bir eşitliği yakalama peşindedirler. Jane Gallop, 1970'lerin kültürel politikasını şekillendiren "eşit haklar" ya da "toplumsal cinsiyet eşitliği" stratejilerinin yetersizliğini gösterir. Ayrımcılığın ortadan kaldırılmasına ve kurumsal iktidara eşit erişim hakkına dayalı bu stratejiler, "ayrımcılı-

ğın, pek çok semptomundan sadece biri olduğu ideolojik yapıları" hiçbir şekilde dikkate almaz."[160] Bu stratejiler, kadınları standart erkek düzenine dahil etme amacı taşır ve "kadınların ezilmesini sağlayan bütünleşik değer sistemini" olduğu gibi bırakır. Feminist sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri, kurumların kendilerine dair bir eleştirinin şart olduğunda hemfikirdir.

Öte yandan, bir avuç inançlı feminist eleştirmen ve sayıları giderek artmakta olan feminist sanat tarihçisi, geçmişin ve bugünün kadın sanatçıları için bir malzeme birikimi sağlamış bulunuyor; bununla amaçlanan, statükoya alternatif bir vizyon oluşturmak.[161] Jacquline Skiles'ın bu konudaki görüşleri şöyle:

> [ABD'de] kadın sanatçılar hareketi esas olarak reformisttir; başlıca amacı, sanat dünyasında yürürlükte olan, sanatçının kabullenilme ve ödüllendirilme sistemine kadınları da *dahil etmektir*. Yine de bu hareketi yürütenler, söz konusu ödüllere ulaşmayı güçleştiren engeller nedeniyle, bu sanat dünyasına alternatif kurumlar, yayınlar ve örgütler ilave etmek yoluyla sözünü ettiğimiz dünyanın yapısını değiştirmek zorunda kaldılar. ... Sanat dünyasını olduğu gibi kabul ederek gözlerini ödüllere diken kadınlarla, bu dünyaya dahil olmanın koşulu olarak onu yeniden yapılandırmak ve sanatta geçerli olan değerleri ve ölçütleri değiştirmek isteyen kadınlar arasında gerilim vardır. ... Ne var ki, sanat dünyasının koşulları o şekilde oluşmuştur ki, tek isteği bu dünyaya girmek olanlar da, daha eleştirel bir tavır alanlar da dönüşüm sürecine girerler. O halde mesele, bu sürecin daha fazla bilincinde olmaktır.[162]

Skiles'ın iddiaları sanat tarihi için olduğu kadar sanat için de geçerlidir. Tasvir ettiği dönüşüm çoktan başlamıştır. Birinci ve ikinci kuşak feminist sanat, Deborah Cherry'nin sa-

natı hem siyasî hem pratik düzlemde yeniden tanımladığını savunduğu siyasî pratikleri teşvik eder: "Feminist sanatçılar kendi anlamlarını oluşturmak için egemen sanat kurumunun sanatın doğası ve işlevi hakkındaki görüşlerine meydan okurlar; sanatın tarafsız ve değer yargısından arınmış olduğu şeklindeki inançları çürütürler; sanatın apolitik olduğunu savunan modern safsataları yıkarlar."[163] Nancy Spero, Suzanne Lacy, Leslie Labowitz gibi sanatçıların ve Carol Duncan ile Griselda Pollock gibi sanat tarihçilerinin eserleri bu konularda örnek olarak verilebilir; ayrıca başka isimler de sayılabilir.

Birinci kuşak sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri sanat dünyasındaki ayrımcılığı ifşa etme, reformları savunma, bugünün ve dünün kadın sanatçılarını sergileme gibi işlerde genellikle başarlı olurlar. İkinci kuşak feministler ise bu sorunlarla uğraşmak yerine farklı bir bakış açısı benimserler; genellikle eleştirel postmodernizm açısından önemli konularla bağlantılı olan bir perspektif geliştirirler. Edebî post-yapısalcılığı, psikanalizi, göstergebilimi ve Marksizm gibi siyaset felsefesi çalışmalarını kullanan, disiplinlerarası yönü daha güçlü bir analiz gerçekleştirirler.

İkinci Kuşak Sanat Eleştirisi ve Metodoloji

Geleneksel metodolojilere yönelik daha tutarlı radikal eleştiriyi, ikinci kuşak sanat tarihçilerinden çok sanat eleştirmenleri yaparlar. Eleştirmenler yeni yaklaşımları hızla benimserler. Bu, tümüyle yeni bir metodolojinin radikal biçimde kabullenilmesi yerine yeni fikirlerin sanat eleştirisine dahil edilmesini kolaylaştıracak güçlü bir geleneğin bulunmamasının sonucu olabilir. Sanat tarihinde, bu tür gelenekler bazen yeni fikirlere direnç yaratabilir. Öte yandan, feminist edebiyat kuramında ve eleştirisinde yapısöküm ve psi-

kanaliz yöntemleri, geçmişe uzanan bir geleneğe sahip olmaları sayesinde daha kolay benimsenmiş ve böylece edebiyatta kadın deneyimi ve duyarlılığı konularında önceden yapılmış çalışmalarda daha fazla kullanılabilmiştir.

Günümüz feminist sanat eleştirisinde iki temel akım bir arada varlığını sürdürüyor; ayrıca bu akımların da kendi içlerinde alt dalları var. Bunlardan biri sanatta kadın hareketinin başlangıcından itibaren var olur; diğeri ise henüz on yılını bile tamamlamış değil. Birinci ve ikinci kuşak arasında eleştirel ve sanatsal kaygılar konusunda gerçekleşen değişikliklerin mutlaka niteliksel olarak belirlenmesi gerekmez.

Bu iki tavır, diğer disiplinler bağlamında, *The Future of Difference* adlı antolojide şöyle tarif edilir: "feminist düşüncenin ilk örnekleri"nde, "kadın olma koşulları ve deneyimi" vurgulanır ve "farklılıklar azaltılmaya ve en aza indirilmeye" çalışılır; çünkü "erkeklerden farklı olmak eşitsizlik ve kadınlar üzerinde baskının sürmesi anlamına gelir". Böylece kadınlar, daha önce analizlerden dışlanmış olan "kadınların dünyalarını belgelemeye" girişirler. İkinci kuşak feministlerin "vurgu konusunda yaptıkları değişiklik" "farklılığın en aza indirilmesi" değildir; onlar "farklılığın önemini, araştırmanın hayatî odağı haline getirirler".[164]

Lippard sanata yönelik bu tavırlar arasındaki kutuplaşmaları kültürel feminizme karşı sosyalist feminizm olarak niteler.[165] Bu tavırları benimseyenlerin kullandığı terimler "Kadın" kategorisinin kavramlarıyla eklemlendirilir. Zaman zaman özcü olarak adlandırılan birinci tavır, kadını toplumsal ve kültürel kurumlar (daha ender olarak da, içkin ve biyolojik kadın doğası kavramı) tarafından belirlenen değişmez bir kategori olarak kavrar. Bu tavrı benimseyenler genellikle ayrımcı bir tarzda, yalnızca kadınlara özgü nitelikleri tanımlamaya ve yüceltmeye ya da kadınların ezilişinin tarihini ve doğasını bu kategoriler çerçevesinde gün

ışığına çıkarmaya çalışırlar. İkinci tavrı benimseyenler kadını kesintisiz işleyen bir süreç içinde sürekli değişen ve erkeklerin düzenindeki temsilleri ve ideolojik inşaları aracılığıyla incelenen bir kategori olarak görürler. Sorun, bizatihi kadının toplumsal cinsiyetinin tanımlanmasından çok, Tickner'ın belirttiği gibi, "kültürün kendi sorunu haline gelir; bu kültürde kadın için çeşitli tanımlar üretilip müzakere edilir ve kültürel pratikler biyolojik bir cinsiyetten türetilemediği gibi biyolojik bir cinse de doğrudan yansıtılamaz". İkinci kuşak sanatçılar ve eleştirmenler daha çok, "*özgül anlamlandırma sistemlerinde* üretilen değişebilir bir kadınlığın sorgulanması"yla uğraşırlar. Tickner, New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi'nde açılan "Farklılık: Temsil ve Cinsellik Üzerine" sergisi (1985) için yazdığı makalede, bazı ikinci kuşak sanatçıların eserlerini tartışır; Tickner'a göre, Mary Kelly, Yve Lomax ve Marie Yates gibi sanatçıların işleri, "Luce Irigaray'ın 'henüz oluşmamış kadın' olarak tanımladığı, süreç içindeki cinsellik"le uğraşır; bu, "kesintisiz ya da sorgulanmayan anlam üretimi ve bu anlamların öznelerinin belirlenme süreçleriyle kültürel hegemonyaya karşı sürekli bir meydan okuma demektir".

> Burada ele alınan feminizmin en önemli katkısı temsil ile *süreç halindeki* cinsiyetli öznellik arasındaki ilişkilerin fark edilmesi ve bu ilişkilere yaratıcı biçimde müdahale etme gereğinin anlaşılmasıdır. Burada incelenen sanatçıların ortak amaçları şöyle özetlenebilir: kadınlığın "sabitliğini bozmak", kadının temsildeki görünümünü belirleyen yanılsama ilişkilerini açığa çıkarmak ve kadının, erkekliği merkezî ve sağlam kılan "işaret edilen" konumuna son vermek.

Tickner, bu son tavrın gelişmesini "cinsel farklılığın psikososyal inşası"nın kavranmasına bağlar.

> Sonuçta, cinsiyete dayalı iş bölümünde eşit haklar mücadelesine ve geçerli olan biyolojik ve toplumsal kadınlığın yeniden değerlendirilmesine dayalı kültürel feminizm, odak noktası olmaktan çıkar; cinsel *farklılaşma* süreçleri, toplumsal cinsiyet konumlarındaki istikrarsızlık ve ataerkil baskı katmanlarının altından özgür ya da özgün bir kadınlığın gün ışığına çıkarılmasının imkânsızlığı kabul edilir.[166]

Londra'da yaşayan Amerikalı sanatçı Mary Kelly'nin *Doğum Sonrası Belgesi* (1973-1979) adlı işi ile Judy Chicago'nun *Doğum Projesi* (1985), bu iki tavrın örnekleri olarak karşılaştırılabilir; çünkü ikisi de çocuk doğurma ve çocuk yetiştirme gibi kadın deneyimlerini işler. Bunlardan birinde doğum, diğerinde anne-çocuk ilişkisi vurgulanır; iki iş arasındaki bu belirgin vurgu farklarının ötesinde sanatçılar, konularına da tümüyle karşıt bakış açılarından yaklaşırlar. Sosyal olarak inşa edilmiş annelik kavramına dayanan ve psikanalitik bir perspektifle üretilen Kelly'nin işi kuramsal ve ideolojik ağırlıklıdır; Chicago ise kadının yüceltilmesine dayalı, mitsel, tarihsel ve deneyimsel bir iş üretmiştir.[167]

Sanat ve sanat eleştirisi çevrelerinde kısa süre önce bu iki grup arasında metodolojiye ilişkin bir tartışma başlar; bu tartışma sözünü ettiğimiz iki tavır arasındaki farkları daha iyi yansıtır. Ne yazık ki, her iki taraf da konuya uzlaşmaz bir tarzda yaklaşır ve konu basitleştirilerek saptırılır. Açıkça ikinci kuşak feministler arasında yer alan Deborah Cherry, Pollock ve Parker'ın *Old Mistresess*'i hakkındaki incelemesinde "yalıtılmış, dondurulmuş Kadın" kategorisi gibi "bütünleştirici stereotiplerin sürekliliğine" karşı uyarıda bulunur.[168] Ayrıca ilk kuşak feministleri biyolojik determinizm cephesine yerleştirir (oysa bu kuşağın tamamı için böyle bir iddia kesinlikle öne sürülemez): Cinsiyeti bir biyolojik farklılık, toplumsal cinsiyeti ise bir kültür meselesi olarak tanımlar

ve "toplumsal cinsiyet"le ilgilenmeyen tüm sanatçı ve eleştirmenlerin tarih boyunca değişmez kadın kavramına dayalı, özcü bir görüşe bağlandıklarını varsayar. Birinci kuşak feministler genellikle, yalnızca kadına özgü nitelikleri incelemiş olsalar da, bu tür niteliklerin kültürel olarak belirlendiğini ve tarih boyunca kültürel belirleyicilerle birlikte değiştiğini kabul ederler. Bu gruptaki feministler Chicago'nun *Yemek Daveti*'nde olduğu gibi "kadınlığın değişmez göstergeleri" aracılığıyla hem süreklilikleri hem de değişimi izlerler; *Yemek Daveti*'nin "politik-estetik stratejisi", "farklılığın ifade edilmesinde kullanılan terimlere" dayanır. İkinci kuşak feministlerse kadınlığın, erkeklerin inşa ettiği kurumlarda ve yapılarda yerleşmiş belirleyici öğelerini açığa çıkarmaya değil, kadınlığın "sabitliğini bozmaya" çalışırlar.[169]

Birinci kuşak feminist sanatçıların uğraştığı konular, film yapımcısı ve eleştirmeni Jane Weinstock tarafından daha derinlemesine eleştirilir. Weinstock birinci kuşak feminist sanatı, özellikle de Nancy Spero'nun sanatını "ötekiliğin yüceltilmesi" olarak niteler. Başka birçok postmodern feminist gibi Weinstock da, "farklılığın övülmesi"ni ve "Ötekilik mitini" reddeder ve kendi deyişiyle "mitleri yaratmaktansa ifşa eden" sanatçıları tercih ettiğini belirtir; örneğin Ilona Granet, Jenny Holzer, Mary Kelly ve Barbara Kruger gibi.[170] Bu sanatçılar "anlamın nasıl üretildiğini ve düzenlendiğini" analiz ederler ve böylece "tahakküm yapılarının" temellerini sarsarlar.[171] Bu tavır, geçtiğimiz on yıllık dönemde feminist sanatta ve feminist eleştiride gerçekleşen değişikliğin ifadesidir.

Nancy Spero bu eleştiriye Simone de Beauvoir'dan yaptığı alıntıyla yanıt verir:[172] "Ötekilik insan düşüncesinde temel bir kategoridir... Kadın sorunu önemsiz gibi görünüyorsa, bunun nedeni erkeklerin küstahlığının bu sorunu 'kavgaya' dönüştürmüş olmasıdır." (*İkinci Cins*). Spero, Weins-

tock'un makalesinde açıklandığı şekliyle bu ikinci kuşak feminist eleştiriyi "'farklılık' maskesi altında gizlenen yeni bir fallusmerkezcilik dalgası" olarak eleştirir. Kendi eseri olan *Bırakın Rahipler Titresin* gibi sanat ürünlerini, "cinsellik ve kadın olmak konularında yeni bir temsil" olarak görür ve bu tür sanatın meşruiyetini şiddetle savunur; ayrıca Weinstock ve onunla birlikte davrananların seçtiği alternatifin, olsa olsa " 'kedicik' rolü oynamaya ya da yalnızca erkeklerin ölçülerini ve ayrıcalıklarını 'bozguna uğratmaya' " varacağını ima eder. Erkek cinselliğine karşı kadın cinselliğine olan ilgisine destek bulmak için Hélène Cixous'tan alıntı yapar; tıpkı Weinstock'un, Spero'nun sanatında saptadığı şekliyle "geleneksel erkek-kadın karşıtlığını" reddetmek için aynı yazardan yararlanması gibi.[173]

Weinstock, Spero'nun "bir kadınlık özü aradığını" düşünür ve Spero'nun mektubuna verdiği yanıtta bunu sorgular; böylece yine cinselliğin temsili anlayışını saptırarak özcülüğe kaydırır. Oysa Spero'nun cephesindeki birçok feminist, cinsiyetin toplumsal bir inşa olduğunu düşünür. Sanatta feminist düşüncenin aynı anda var olan iki evresinin temsilcileri olarak Spero ile Weinstock arasındaki fark böylelikle indirgenir: Bir yanda, her nasılsa baştan beri var olan, sabit, dolayısıyla en azından tarihin belli bir noktasında bağlamıyla ilgi kurulmaksızın gün yüzüne çıkarılabilecek bir kadınlığın izinin sürülmesi, öte yanda toplumsal cinsiyet inşasının istikrarsız sürecinin araştırılması arasındaki farka dönüşür. Cinsiyet yalnızca bir inşa olarak var olabilir; ama böyle de olsa kadınların ortak deneyimleri vardır ve toplumsal cinsiyet inşaları yinelenen deneyimlerin ürünüdür – ister Spero'nun ister Mary Kelly'nin cinsiyet hakkındaki görüşleri esas alınsın, bu olgu değişmez. Spero çalışmasını kadın olma durumuna, kadının kendiyle ve diğer kadınlarla ilişkisi içinde ne olduğuna dayandırır; Kelly ise kadın benliğinin toplumsal, ideo-

lojik ve psikolojik yapılar çerçevesinde nasıl inşa edildiğini esas alır. Spero o sabit konumun bir uğrağını ele almak, onu incelemek ve/veya yüceltmek ister, Weinstock ve diğerleri ise bu konumun sabitliğini tümden bozmak. Burada birbiriyle çelişen yaklaşımlar söz konusudur; ama her ikisi de işlevlidir. İnşaların kodlandığı düzlem, paylaşılan, ortak deneyimlerin düzlemidir. Bu yaklaşımlardan birisi inşaların arasındaki süreklilikleri, diğeriyse inşaların içerisindeki süreksizlikleri ve kopmaları ifşa eder.

Tickner iki kuşağa böyle olumsuz, kutuplaştırıcı bir çerçevede bakmaz. Tickner, ikinci kuşağın uğraştığı sorunlara dair en keskin ve derinlemesine analizleri kaleme almakla kalmaz, devam eden bir proje olarak birinci kuşak feminist sanata da sempatiyle yaklaşır; bunu Nancy Spero hakkında kısa süre önce yazdığı makalede de görmek mümkün. Tickner, Weinstock'un Spero'nun "farkı" yücelttiği görüşüne katılmaz ve Spero'nun niyetinin, Fransız feminist kuramcıların sözünü ettiği "l'écriture féminine" [kadın yazını] ile bağlantılı "la peinture féminine"i [kadın resmi] yaratmak olduğunu öne sürer.[174] Tickner makalesinde, feminist eleştiri için önemli bir bilimsel model ve metodoloji sunmakla kalmaz, birinci kuşak sanatı sürgünden kurtarır ve hâlâ geçerli bir girişim olarak yeniden kurar.

Lippard da, yapısökümcülüğe daha yakın görüşe yönelirken başka bir görüşten vazgeçmek istemez. "Sosyalist feminizm ile radikal veya kültürel feminizm" arasındaki tartışmada her iki tarafı da savunur. Londra'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde açtığı "Sorun: Kadın Sanatçıların Toplumsal Stratejileri" (1980) adlı sergide, hem Mary Kelly'ye hem de Nancy Spero'ya yer verir. Lippard şöyle yazar:

> "Sorun" sergisindeki bazı sanatçılar, ... sosyal aktivizmlerini, kadınların uzak geçmişinin ve yeryüzüyle bağlantıları-

nın efsaneleri ve gücüyle ilgili çalışmalarından ayırmak istemiyorlar.

Bana öyle geliyor ki, kadın deneyiminin bütün bu yönlerini tehlikeli stereotipler olarak görüp reddetmek, çoğunlukla, kadın kimliklerimizin daha değerli bazı yönlerini de yok saymak anlamına geliyor. Bunlar şu anda bize karşı kullanılıyor olsalar da, kesin olarak yok olmaları hâkim kültürün çok işine gelecektir.[175]

Griselda Pollock da konuya daha geniş bir perspektifle yaklaşır:

> Kadınların eserlerinin doğal cinsiyetle belirlendiğini savunarak onları türdeşleştiren kadınlık stereotiplerinden kaçınmak için, kadınların ürettiği sanat eserlerinin çeşitliliğini, tek tek üreticilerin ve ürünlerinin özgüllüğünü vurgulamak zorundayız. Bununla birlikte kadınlarda ortak olan unsurları da saptamamız gerekiyor – doğanın değil, kültürün, yani cinsel farklılaşmayı üreten tarihsel olarak değişken toplumsal sistemlerin sonucu olan ortaklıklar bunlar.[176]

Bu diyalog, iki feminist grubun farklı ideolojik konumlarını çok iyi yansıtır. Bir görüşe bağlı olanlar kabul etmese de, her iki tavır da potansiyel değer taşır. (İnşa edilmiş benlik ile inşa edilmiş 'Kadın' kategorisi arasında köprü oluşturan revizyonist psikanalitik feminist düşünceye yöneliş, bu çıkmazda anlamlı bir harekettir). Örneğin May Stevens'ın son dönemde, kopukluk ve fragman gibi postmodern terimleri kullanarak yaptığı işler, hem ataerkil kurumları eleştirip hem de kadınlara özgü sorunları ele alarak bu iki tavrı uzlaştırmayı başarır.[177] Weinstock'un Cherry'ye yönelik eleştirileri, onu "cinsel" farklılığı *yalnızca* biyolojiye dayandırmakla ve bir "kadınlık özü" sunmakla suçlaması, son dönem feminist literatüründe yer alan birçok benzer imayla birlikte, birinci kuşak fe-

minizmi basite indirgeyerek özcü bir kampta 'sömürgeleştirme' tehlikesi içerir. Tartışmayı bu şekilde kestirip atarak sona erdirmek, kuşkusuz, yapısökümcü postmodern feminizmin ilan ettiği hedefleriyle çelişir.[178]

Bu ikinci kuşakta yer alan çağdaş sanat eleştirmenleri, yeni postmodern metodolojiler olan post-yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalitik eleştiriyi feminist bir perspektifle kullanırlar. Bu tür eleştirmenlerin sayısı artıyor: "Ötekilerin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm"[179] başlıklı makalesiyle Craig Owens; ayrıca Martha Rosler, Silvia Kolbowski, Jane Weinstock, Kate Linker, Tickner ve Abigail Solomon-Godeau gibi çoğu sanatçı olan başka kadınlar da bu çerçevede yer alır. Feminist postmodern eleştiri ana-akım sanat dergilerinde bile yer buluyor; ama temsil düzeyi hâlâ düşük.[180] Bu tür eleştiri genellikle, (siyasî yapısöküm taktikleri gibi) siyasî, postmodern kuramsal konularla uğraşan ya da arzuyu, kadınların nasıl hayal edildiğini ve ideolojik olarak nasıl inşa edildiğini ele alan psikanalitik olarak yapılandırılmış eserlerle ilgilenir. Bu tür sanat ve eleştiri çok yaygın ve hızla gelişiyor. Mevcut durum, yeni metodolojik eleştirinin, dolayısıyla onun desteklediği sanatın lehine gibi görünüyor; bu yüzden, feminizmin farklı olmakla birlikte hâlâ önemini koruyan bir alanında çalışan birinci kuşak feminist sanatçıların sanatı sağlam eleştiriden yoksun kalıyor. Dolayısıyla kadın sanatının geriye kalan bölümünü eleştirme sorumluluğu, kadın sanatıyla en başından beri toplumsal bağlamlarında uğraşmış olan eleştirmenlere düşüyor.

New York'taki Yeni Çağdaş Sanat Müzesi'nde açılan "Farklılık: Temsil ve Cinsiyet Üzerine" başlıklı sergi metodolojide ve sanatta gözlenen yeni eğilimlerden örnekler içermektedir. Küratörlüğünü sanat eleştirmeni Kate Linker ile sinema eleştirmeni Jane Weinstock'un üstlenmesi nedeniyle bu sergide, daha "geleneksel" sanatın yanı sıra

film ve video örnekleri de bulunur; katerogilerin bu şekilde parçalanması da günümüzdeki eğilimlerin karakteristik bir özelliğidir. Sergide, hem eserler hem de katalog aracılığıyla, sanat ve sinema üzerine post-yapısalcı, psikanalitik olarak şekillenmiş bir bakış açısı temsil edilmiştir.[181] Katalogdaki makaleler, Owens ve Tickner'ın da dahil olduğu aynı "radikal çevrenin" mensupları tarafından yazılır. Başlığından da anlaşılacağı gibi sergi, cinsiyet ve temsili konu alır ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadına ağırlık verir. Eserlerin büyük kısmı feminist sanatçı ve eleştirmenlere aittir: Amerika'dan yapısökümcü sanatçılar Barbara Kruger, Martha Rosler, Sherrie Levine, Silvia Kolbowski ve Hans Haacke ile Büyük Britanya'da yaşayan Mary Kelly, Yve Lomax, Marie Yates ve Victor Burgin. Bizatihi kadını değil, farklılığı ve toplumsal cinsiyeti odağına yerleştiren feminizmin yeni metodolojisinin tipik bir özelliği olarak sergide ayrılıkçı bir yaklaşım gözlenmez. Erkek sanatçı ve eleştirmenlere yer verilmekle kalınmaz, örneğin Tickner da, temsil ve cinsiyet üzerine feminist söylemine erkek cinsiyetinin tartışılmasını dahil eder.[182]

Feminizmle ilgili bu yeni metodolojiler, artan etkilerine rağmen eleştirinin de hedefi olabiliyor; ancak bu eleştiri henüz yeterince gelişmiş değil. Owens bu metodolojileri değerlendirirken önce "feminizmin ataerkillik eleştirisi ile postmodernizmin temsil eleştirisi" arasındaki kesişmeye işaret eder: ikisi de bütünselleştirici bir kuramsal inşaya karşı çıkmaktadır. Ancak Owens'ın gözlemlediği gibi, "kadınların reddettiği ne kuramın kendisidir, ne de Lyotard'ın savunduğu gibi, erkeklerin kurama atfettiği önceliktir. ... Kadınlar daha ziyade ... kuramın, kendisi ile nesneleri arasında koruduğu mesafeye meydan okurlar – nesneleştiren ve hükmeden bir mesafedir bu". Gerçekten de postmodern ve post-yapısalcı metodolojilerde, feminizmden ve ka-

dınlıktan otoriter efendilik söylemini reddetmesi bağlamında bahsedilir. Efendilik söylemini yıkmayı amaçlayan "feminist sesin" bir model olarak postmodern kültürde taşıdığı öneme karşın, postmodern kuramlar Owens'ın sözleriyle "ya o sesi duymazdan gelme ya da onu bastırma eğiliminde oldular". Owens bu nedenle "postmodernizmin, kadınları dışlamak için geliştirilmiş bir başka erkek buluşu" olabileceğini öne sürer.[183]

Tickner, postmodernizmin otoriteyi ve "efendilik söylemleri"ni reddetmesinden söz ederken, Jameson ve Derrida gibi yazarların "kadın metaforları"nı kullanmalarını sorgular. Bu metaforların başka bir kadınlık klişisinden ibaret olup olmadığını sorar.

> Entelektüellerin 'tahttan feragatleri', erkek filozofların bir düzeyde Öteki'nin yeriyle flörtleşmeleri demek olabilir mi? ... Kadınlığa kucak açmak, erkekler açısından, psikanalizin ve feminizmin öznellik kuramlarının sonuçlarından kaçınmalarını sağlayan son moda bir flört tarzı mıdır? ... Efendilik söylemini reddetme yoluyla mutlak egemenliklerini sergileyen efendiler, feminizmden moda gereği söz ettiklerinde, feminizm isimlerle, tarihlerle ya da tartışılacak metinlerle ilintisiz *lümpen* bir kategoriye dönüşür.[184]

Bu tür bir söylemde, kadınların bir kez daha kültür, kuram ve zekânın karşı cephesinde, "doğa"nın ve "deneyim"in zayıf, özcü sesi olarak konumlandırılmaları tehlikesi vardır.

Böyle tehlikelerin varlığına karşın, feministlerin kuramla postmodern bir çerçevede ilgilenmeleri yararlı ve verimli olmuştur. Tickner'ın inandığı gibi "feminizm bir metodoloji değil bir politikaysa"[185] "erkek" kuramı dahil mevcut her türlü metodolojik aracın kullanılması ve dönüştürülmesi meşrudur. Ne yazık ki böyle bir feminist postmodern konumlanmanın kendisi de çoğunlukla otoriter bir biçim alabiliyor.

Metodoloji: Sanat Tarihi

Diğer bütün disiplinlerdeki feminist metodolojiler gibi feminist sanat tarihi metodolojileri de giderek gelişir ve karmaşıklaşır; feminizmi disiplinin geleneksel yöntemleriyle bütünleştirme girişimlerinden, bizzat disiplinin yapısökümüne ve eleştirisine geçilir. Sanat eleştirisi metodolojileri gibi feminist sanat tarihi metodolojileri de araştırmacının ideolojik konumuna göre değişir; bu konum da çoğunlukla kişinin milliyetine bağlıdır. Showalter "uluslararası feminist eleştiriye İngilizlerin katkısını" "toplumsal cinsiyet ve sınıf arasındaki bağlantının analizi, popüler kültürün vurgulanması ve Marksist edebiyat kuramının feminist eleştirisi" olarak özetler. "Britanya'daki sosyalizm ya da Marksizm ile feminizm arasında ABD'dekine göre daha yakın bir ilişki gözlemleyen" sosyolog Olive Banks'tan yararlanır.[186]

Tickner, Avrupalı ve Amerikalı eleştirmenler arasındaki yöntem farklılıklarını net olarak açıklar (burada tüm feministlerden değil, daha çok cinsiyet ve Tickner'ın tanımladığı şekliyle temsil sorunları hakkında konuşan postmodernistlerden söz eder):

> Bu sorunlar, büyük ölçüde Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Guy Debord ve Frankfurt Okulu'ndan farklı yönlerde etkilenen Amerikalı eleştirmenler tarafından ortaya konur. İngiltere'de yazan bunun benzeri bir başka grup, Bertolt Brecht, Louis Althusser, Roland Barthes'ın çalışmaları ile Avrupa Marksizmi, post-yapısalcılık, feminizm ve psikanaliz alanlarındaki eğilimlerden daha belirgin şekilde yararlanır.
>
> Avrupalıların tartışmaya getirdiği en önemli boyut (özellikle Althusser ve Lacan kaynaklı) ideolojideki cinsiyetli öznenin kuramsallaştırılmasıdır.[187]

Feminist sanat eleştirisi dahil olmak üzere genel olarak Amerikan sanat *eleştirisi disiplini,* Avrupa radikal düşüncesinin etkisiyle köklü biçimde değişir; buna karşın Amerikan feminist sanat *tarihi* dalında bu gelişme yeni başlamış bulunuyor. Gerçekten, Larry Silver'ın *Art Bulletin* için yazdığı "Araştırmanın Durumu" başlıklı makalesinde belirttiği gibi,[188] çok yakın zamana kadar yeni metodolojiler tutucu bir disiplin olan Amerikan sanat tarihini Amerikan feminist sanat tarihine göre daha fazla etkiler.

Bu durumun pek çok nedeni var. Öncelikle, Britanyalı tarihçilerin aksine Amerikan sanat tarihçilerinin büyük kısmına radikal kuram ve metodoloji alanlarında (örneğin Marksizm alanında) akademik altyapı verilmez; dolayısıyla radikal kuramdaki feminist değişikliklere hızlı tepki veremezler. Aslında Amerikan sanat tarihçileri, kapsamı ne olursa olsun "geleneksel", yani ampirik metodoloji dışında hiçbir metodolojiyi kullanmaya teşvik edilmezler. Sorun, kurama yönelik bir korku ve güvensizlik ve genel olarak sanat tarihinde metodolojiye ilgi duyulmamasıdır.[189]

İkinci olarak, ilk kuşak Amerikan feminist sanat tarihçileri en başından beri, araştırma yapmak için toplumsal tarihe yönelmişlerdir; böyle bir yöntem geleneksel sanat tarihinin bağlamı içerisinde radikal göründüğünden, daha yeni metolojileri keşfetmek yerine geleneksel sanat tarihinin sınırları içinde kalırlar. Son olarak, ABD'de Avrupa menşeli metodolojilere karşı bir güvensizlik vardır; bu da, söz konusu metodolojileri araştırma aracı olarak kullananlarda tereddüt yaratır. Avrupa kuramını bağrına basan bazı Amerikalıların bu kuramı kendi amaçları doğrultusunda dönüştürmek yerine hiçbir seçime tâbi tutmadan taklit ettikleri de bir gerçektir. Bu sentezlenmemiş modeller potansiyel taraftarları da uzaklaştırır.

Bunlar ve başka nedenlerle, Amerikan feminist sanat ta-

rihi, disiplinin geleneksel sınırlarına ve büyük ölçüde daha tutucu metodolojilere hapsolur; genişlemeyi, zaman zaman tutarsız biçimde tasarlanan yöntemlerini tutarlı hale getirmeyi başaramaz.[190] Feminist sanat eleştirmenlerinin diğer disiplinlerden model devşirmeleri ve genel olarak sanat tarihinde Avrupa modellerinin etkisinin artmasıyla birlikte, yeni Amerikalı feminist sanat tarihçileri kuşağı kendi amaçları için yeni metodolojiler edinmeye başlıyor.

Birinci kuşak Amerikan feministlerinin katkısı, eksiklerine ve sınırlarına karşın, temel oluşturması açısından önemlidir. Feminist sanat tarihçileri başlangıçta kadın sanatçıların yitik tarihinin gün ışığına çıkarılmasıyla ve imgelerin kadın bakış açısından yeniden yorumlanmasıyla ilgilenirler; çünkü tarihte kadınlara uygun görülen rolleri açığa çıkarmak ve eleştirel olarak analiz etmek isterler.[191] Ayrıca erkek dahilerin çizgisel biçimde sıralanmasına dayanan sanat tarihi kanonunu da eleştirirler; bu kanon, sanat tarihi kitaplarında hâlâ korunan bir sanat hiyerarşisine dayanır: İtalyan Rönesansı Kuzey'den, 19. yüzyıl Fransız sanatı 19. yüzyıl Amerikan sanatından, "yüksek" sanat zanaatten ve erkek kadından üstündür.[192] Bu yargıların en iyimser nitelemeyle keyfî olduğu ve evrensel birer mutlak olmadıkları anlaşıldıkça, kadın sanatçılar, eleştirmenler ve son olarak sanat tarihçileri, bunları ilan eden disiplinin kendisini sorgulamaya başlarlar.

Hem Amerikalı ve Britanyalı sanat tarihçileri ve eleştirmenleri, hem de birinci ve ikinci kuşak feministler arasındaki en önemli farklardan biri, bu sorunları feminist araştırmanın hedefleri ve görevleri olarak formüle etme tarzlarıdır. Gloria Orenstein 1975'te, sanat dünyasındaki eşitsizlikleri gösteren bir istatistiksel veri yığını oluşturduktan sonra, yapılması gereken işleri tarif eder. Ona göre kadın sanatçılar ve feminist eleştirmenler müzelere ve galerilere baskı yapmalı, feminist sanat tarihçileri ise kadın sanatının tarihi-

ni belgelemelidir. "Önemli kadın sanatçıların adları sanat tarihi kitaplarına ve ders programlarına girdiğinde, kadınların fikir ve kültür tarihinde önemli bir devrim yapmış olduklarını göreceğiz."[193]

Broude daha da ileri gider ve feministleri hem erkekleri hem de kadınları eğiterek "geçmişte nüfusumuzun yarısının deneyimlerini sanat dünyasından otomatik olarak dışlayan mitlerin, değerlerin ve kültürel varsayımların evrensel geçerliliğini sorgulama"larını sağlamaya çağırır.[194] Bu, makul ve anlamlı bir hedeftir ama pek çok kişi, kadınlara uygulanan baskının ideolojik dayanakları anlaşılıp teşhir edilmedikçe eğitimin, "hatta sanat eğitiminde kurumsal değişimin teşvik edilmesinin" yararsız olduğunu savunur.

Daha yakın geçmişte feministler, büyük ölçüde sanat tarihi disiplininin geleneksel kategorilerinin ve standartlarının hareketin başlangıcında sorgulanması sayesinde, bu kategoriler dahilinde çalışma imkânından kuşkulanmaya başlarlar. Bugün pek çok feminist sanat tarihçisi, bilinç yükseltme eğitimi döneminin ardından, bu disiplin çerçevesinde kadın sanatçılar hakkında araştırma yapılabilmesi için 'bilinç düzeyinin düşüklüğünün' yanı sıra daha başka sorunların da var olduğunu düşünüyor. Gerçekten çoğu feminist sanat tarihçisi, sanat tarihinin "kadınların rollerinin ve imgelerinin doğru yorumlanmasına asla olanak tanımayan varsayımlara dayandığına" inanıyor.[195] Duncan feminist sanat eleştirisi hakkındaki değerlendirmesinde şöyle der: "Yerleşmiş tarzlar içinde daha fazla ve daha iyi eleştiri, eski sanat tarihine kadınların ilave edilmesi... bunlar gerçek çözümler değil. Yerleşik sanat düşüncesinin değeri ve bir ideoloji olarak nasıl işlev gördüğü eleştirel biçimde analiz edilmeli; yeni baştan teşvik edilmemeli."[196]

Pollock ve Parker *Old Mistresses*'te Duncan'la aynı görüşü paylaşırlar; hatta daha sonraki makalelerde ona daha da güç-

lü bir destek verirler. Onlar da sanatta feminizmin görevinin, kadınların erkek kurumları içinde meşrulaştırılmasından ya da eğitim yoluyla yeni davranışların yerleştirilmesinden çok daha karmaşık olduğunu düşünürler.

> Kadınların akademilerden dışlanması yalnızca ürünlerini sergileme, profesyonel statü edinme ve kendilerini kabul ettirme olanaklarının kısıtlanmasına yol açmakla kalmadı. Söz konusu dışlanma kadınların, hâkim kültürün sanat dillerinin, anlamlarının, ideolojilerinin, dünya görüşlerinin ve toplumsal ilişkilerinin üretimine katılmalarını ve bunları farklı şekilde belirlemelerini sağlayacak iktidardan da dışlandıklarının göstergesiydi.[197]

Feminist sanat tarihinin görevi, "mevcut erkek egemen sanat dünyasına girmek ve bu dünyada kabul görmek için mücadele etmek"[198] değil, "kurumsallaştırılmış bir ideolojik pratik olarak bizatihi sanat tarihini eleştirmektir; sunduğu imgeler ve dünyaya ilişkin yorumlarıyla toplumsal sistemin yeniden üretimine katkıda bulunan sanat tarihinin kendisini eleştirmektir".[199] Tickner, feminist sanatın yalnızca "ideolojiyi açığa çıkarmak"la yetinmeyip, "onu yeniden işlemekle" de yükümlü olduğuna işaret eder.[200] Svetlana Alpers da sanat tarihinin yeniden yazılması, özellikle "sanat tarihinin neye duyarlı olup nelere duyarsız kaldığının" yeniden düşünülmesi çağrısında bulunur.[201]

Ne var ki bu düşüncelere karşın, birinci kuşak Amerikalı sanat tarihçileri böyle bir eleştiriyi tutarlı biçimde yapmazlar. Pollock ile Ann Sutherland Harris arasındaki fikir alış verişi, Amerika'daki feminist sanat tarihinin durumu hakkındaki tartışmayla ve birinci ve ikinci kuşak feminizm arasındaki farklılıkla ilgili bir başka tartışmayla yakından ilişkilidir. Harris'in *Women Artists: 1550-1950* adlı kitapta Rönesans ressamı Sofonisba Anguissola'yı "ün, yenilik, sıra-

dışılık" açısından ele alması Pollock tarafından sorgulanır; Pollock aynı sanatçıyı sosyal ve sınıfsal bağlamda değerlendirir.[202] Harris, yukarıda sıralanan kavramların Pollock'un savunduğu gibi erkeklerin yarattığı "mitler" olmadığını, "her iki cins için de geçerli olan tarihî önem belirtileri" olduğunu söyler. Ün, Harris'in değerlendirme ölçütü açısından anlamlıdır; oysa Pollock bunu anlamsız bulur ya da kadınlara nasıl bir yer verildiğini keşfetmek için bizzat teşhir edilmesi gereken bir toplumsal yapının ürünü olarak görür. Harris'in katalog için yazdığı makale gerçekten değerli bilgiler içerir; kendisinin belirttiği gibi belki Pollock da dahil pek çok kişi tarafından yağmalanan bilgilerdir bunlar.[203] Ancak Pollock'un ima ettiği gibi Harris'in ideolojik feminizmle bağı, diğer açılardan önemli olan makalesinin sonunda, "ilave" niteliğinde yer verdiği betimleyici feminizmden ibarettir. Bu sonuç bölümünden alınan aşağıdaki pasajın tutuk ve tereddütlü havası Pollock'un feminist Marksizm'e bağlılığıyla uyuşmaz; iki yazar arasındaki gerçek farklılık budur – üretilen bilgi değil, bu bilginin nasıl kullanıldığı.

> Giriş niteliğindeki araştırmalarda ve daha ayrıntılı dönem analizlerinde ele alınan başyapıtların ve sanatçıların seçimi ister istemez keyfî ve bir ölçüde de kişisel bir seçimdir; bu nokta dikkate alınırsa az sayıda birkaç kadının dahil edilmesi kolaylıkla savunulabilir. ... Bu sanatçılar yavaş yavaş ait oldukları sanat tarihi bağlamına yerleştirilmelidir. Çok uzun dönemler boyunca ya tümüyle dışlandılar, ya da bu sergide bile olduğu gibi yalnızlaştırıldılar; sanatçılar olarak değil yalnızca kadın sanatçılar olarak tartışıldılar; sanki tuhaf bir nedenle onların kültürlerinin bir parçası olmadıkları düşünüldü. Bu sergi, gelecekte bu saydığımız anlayışlarla düzenlenecek tüm sergiler için her türlü meşruiyet nedeni-

nin kesin olarak ortadan kaldırılmasına yardımcı olabilirse başarıya ulaşmış sayılacaktır.[204]

Şu bir gerçek ki, bu makale Pollock'unkinden çok daha önce yazılmıştır; yine de Harris, Pollock'un makalesine yanıt verirken tavrını değiştirmez. Yalnızca Pollock'un yaklaşımlarının, katalog makalesi için "uygun olmayacağını" öne sürer.[205] Metodolojilerin reddedilmesi, genellikle güçlü bir akım olan birinci kuşak Amerikan feminist sanat tarihinde sürekli olarak rastlanan bir durumdur.

Birinci kuşak Amerikan feminist sanat tarihi araştırmalarının tutucu karakteri, bu araştırmaların durumunu inceleyen bir dizi makalede de açıkça gözlenebilir.[206] Diane Russell, sanat tarihinde feminist bilim etkinlikleri hakkındaki incelemesinde bağlılık ve titizlik çağrısı yapar. Russel, bilimsel etkinlikler alanında iki akım belirler; bunlardan biri bilgi sağlamaya ağırlık verirken diğeri kavramsal ya da fikir odaklıdır; Russell bu tür bilimsel etkinliğin geleneksel karakterinden kaygı duyar. Ancak, yeni metodolojilerin hiçbiriyle ilgilenmez; hatta metodolojinin kendisiyle ya da Britanya'daki bilimsel etkinliklerle de uğraşmaz. Ona göre feminist sanat tarihçileri alanın dışındaki yöntemlerin kullanımında feminist edebiyat tarihçilerinin gerisinde kalmıştır; Russell ayrıca, hem bir feminist hem de bir bilim insanı olduğu için Duncan'ı özellikle över. Feminist bilim insanı kavramına yüklenen duygusallık stereotipine dayanan Russell, "verimli fikirlerini" "duygu fırtınasında" boğanları uyarır; oysa 1980'de bu sorun gündemden düşmüştür. Russell, feminist sanat tarihçilerinin yalnızca "birbiriyle" konuşmalarından kaygı duyar ve "ürkek" bir revizyonizm olarak tarif ettiği şeyi eleştirir. "Sanat tarihi disiplinini yeniden inceleyerek soru sorma isteği ya da yeteneği sergileyen az sayıda insan var; geleneksel olanlara aykırı anlayış ya da fikir üreten-

lerin sayısı daha da az."[207] Russell Amerikan feminist sanat tarihi çalışmalarının durumunu iyi anlatır, ama diğer çalışmaları önemsemez. O zamana (1980) kadar İngilizler daha radikal birkaç makale yayınlamışlardır; örneğin Pollock'un yazdığı "Kadın İmgelerindeki Sorun Ne?" (1977); kadın cinselliğinin sanattaki ifadesi hakkında Tickner'ın yaptığı ve önemli bir bilimsel dergi olan *Art History*'de yayınlanan bilimsel, psikolojik araştırma "Beden Politikası" (1978) gibi. Anthea Callens'ın kitabı *Women Artists of the Art and Crafts Movement, 1870-1914*, 1979'da yayınlanmıştır. Russell'ın makalesi pek çok bilimsel çalışmanın yayınlanmaya başladığı bir zamanda, bir yön değişikliği sırasında yazılmıştır; bu durum pek çok çalışmayı göz ardı etmiş olması için mazeret olabilir; ama yakın zamanlara kadar Amerikalı bilim insanlarının, Amerikalılara ait olmayan çalışmaları ne kadar az önemsediklerini de gösterir.

Mary Garrard, feminist sanat tarihinin durumuna ilişkin daha tutucu nitelik taşıyan "Feminizm: Sanat Tarihini Değiştirdi mi?" başlıklı incelemesinde kadın sanatçıların "sanat tarihinin rutin öğretim programına" ve standart sanat tarihi kitaplarına dahil edilmesi çağrısını yapar; aksi halde "kendi tasarladığımız büyük bir kültür gettosu"nun oluşmasından kaygı duyar. O güne kadar kadın sanatçılar hakkında yazmak için kullanılmış iki yöntemden söz eder. "Gettodan yükselen sızlanmalar" olarak adlandırdığı birinci yol, "kadın sanatçıların başarılarına yeterince bilimsel ilgi gösterilmemesini telafi etmek amacıyla onların avukatları gibi yazmaktır." İkinci ve henüz araştırılmamış olan yöntem ise "tarihî bir gerçek olan kadınlara karşı ayrımcılığa diğer ucundan yaklaşmaktır: bu dışlama politikası erkeklerin sanatı açısından ne anlam taşıyordu?"[208] Yani Garrard, kadınların sanatına erkek kültürü içindeki yeri açısından yaklaşır; Artemisia Gentileschi hakkında yazdığı maka-

lesinde (1982) olduğu gibi. Birbirini izleyen sürekli buluşlardan oluşan, doğrusal, erkek odaklı sanat tarihi geleneğinde bir mucit olarak sanatçının önemini araştırır. Broude'un buna paralel feminist sanat çalışması, bu makalede onun görüşlerinden yapılan pek çok alıntının da gösterdiği gibi, önemlidir. Ne var ki Broude da zaman zaman tutucu eğilimini ortaya koyar: Miriam Schapiro hakkında yazdığı makalede, sanatçının konumunu erkek, modernist bir gelenek çerçevesinde meşrulaştırmaya çalışır; Degas'yı ele aldığı makalesinde onu olayın dışında tutmak yoluyla kadın düşmanlığı suçlamalarından kurtarır; yakın geçmişte Garrard ile birlikte metodoloji üzerine yazdığı makalesinde toplumsal tarihten ziyade niteliğin yeniden araştırılmaya başlamasını önerir.[209]

Pek çoklarından daha radikal olsa da, Garrard ve Broude ortak çalışmalarında biraz belirsiz ve muğlak bir metodoloji kullanırlar. Hazırladıkları *Feminism and Art History* adlı antoloji, Amerika'da bu alanda yapılmış en iyi çalışmalardan bazılarını içeren en önemli bilimsel külliyat sıfatını koruyor. Ancak bu iki yazarın temeldeki çekinceleri ve yarı yarıya gizlenmiş varsayımları, bunlar olmasa güçlü olan yorumlarından ötürü, Amerikan feminist sanat tarihçilerinin sorunlarını daha net görmemizi sağlıyor.

Garrard ve başka bazı yazarlar, sanatta ve toplumda kadına uygulanan baskı konusunda çok önemli sorunları gündeme getirirler; buna karşın, feminist sorunlar hakkında oluşan yeni bilinçle birlikte kadın sanatının geleneksel sanat tarihi disiplini bünyesine yerleştirilmesini yeterli bulurlar. Onların konumu "radikal" ya da "ayrılıkçı" olmaktan çok "merkezci"dir. Broude ve Garrard'ın feminist sanat tarihi hakkında yukarıda sözünü ettiğimiz son makalesi, yapısalcılık ve göstergebilim diye kınadıkları yeni metodolojiler hakkında çok az bilgi içerir. Bu iki yazar, bu tür yöntem-

lerin "pek çok feminist sanat tarihçisi için uygun olmayabileceğini" savunurlar; ancak yapısöküm yöntemlerini kullanan feminist sanat tarihçilerini görmezden gelirler. Pollock ve Parker'ın, Marksist-sosyalist olarak niteledikleri *Old Mistresses* adlı eserlerini çok yüzeysel biçimde ele alırlar, yapısökümcü saiklerini fark edemezler. Edebiyatta "form ve yapı konusundaki 'bilimsel' sorunlara"[210] ilişkin yeni metodolojilerden söz eden Elaine Showalter'ın görüşlerine dayanan Broude ve Garrard, yeni metodolojileri, "içeriği göz ardı eden bir formalizm" ile özdeşleştirirler; postmodern feminist metodolojilerin özel olarak içerikle ilgilendiğini göremezler.[211]

Broude ve Garrard metodolojilerini en açık biçimde daha önce yazdıkları bir makaleden alıntıladıkları bir pasajda ortaya koyarlar. Onların iddiasına göre Marksist yaklaşım, sınırlı bir yaklaşımdır; nihaî olarak sanat tarihinin tarihsel araştırmalarla birleştirilmesine varır. Pollock'tan da, böyle bir Marksist "kinik analiz" bağlamında söz ederler. Reddettikleri daha revizyonist ve radikal metodolojilerin yerine, "nitelik" üzerinde yeniden ve bilinçli olarak kafa yormak gerektiğini belirtirler: Onlara göre "sanatın tarihte nasıl işlev gördüğünü, ... bundan da önemlisi, işlevini yerine getirip getirmediğini araştırmak" gerekir. Böyle bir yöntem hakiki anlamda revizyonist sanat tarihinin ortaya çıkardığı çapraşık durumları ve yeni sorunları araştırmak yerine, tarih boyunca üretilmiş "büyük" sanat tanımlamalarının hegemonyasını bir kez daha olumlar.[212] Broude ve Garrard, Pollock'un "sanat ideolojiyi inşa eden öğelerden biridir, yalnızca onu yansıtmakla kalmaz"[213] ifadesini olumlu bulmakla birlikte, bu tür eleştirilerin, sanatın yalnızca tarihî olgu olacak biçimsel yönlerini görmezden geldiğini savunurlar. Oysa Pollock'un yazdıklarının ana fikri bunun tam karşıtıdır. Son çalışması, yapısökümcü feminist sanat tarihi ça-

lışmalarının büyük bölümü gibi, sanattaki ideolojik boyutu sanatın biçimsel yönleri ve içeriği açısından inceler.

Broude ve Garrard, sanatın yeniden "özel ve farklı" bir şey olarak incelenmesi gerektiği savlarına dayanak olarak saat metaforunu kullanırlar: "nasıl çalıştığını görmek için saati parçalarına ayırırsak, çalışmasını sürdürmesi için yeniden birleştirmemiz gerekir."[214] Metafor seçimleri oldukça açıklayıcıdır: başka bir amaç için farklı bir metafor seçilebilirdi. Örneğin sanat tarihi, yeni bir elbise yaratmak için kullanılacak eski elbiselere benzetilebilir. Bir saatin durağan, sabit düzeneği, tüm parçalarının aynı düzende yeniden yerleştirilmesini gerektirir; oysa yeni bir giysi ortaya çıkarmak için eski giysi yeniden biçilmeli ve yeniden dikilmelidir. Seçilen metafor, modeli önemli ölçüde tanımlar: saat metaforu, sabit fikirlerin yeniden yerleşmesine yol açar, elbise metaforu ise yeni bir modelin doğmasını sağlar.

Feminist sanat tarihinin kadın öncüleri olmalarına ve bu disipline yaptıkları katkılara karşın Broude ve Garrard'ın en son makalelerinde daha tutucu bir bakış açısı gözlenir. Kadın sanatçıların savunucuları, avukatları olarak daha önce küçümsedikleri bir yaklaşımı benimserler; Artemisia Gentileschi gibi "yüksek" sanat çerçevesinde yer almış "istisnaî" sanatçıları ele alırlar. Erkeklerin yazdığı sanat tarihinden devşirilmiş terimleri ve ölçütleri kullanırlar; aynı zamanda feminist Marksist ve daha yeni metodolojileri reddederek, yeni terim ve ölçütlerin bulunmasına yönelik tüm girişimlere karşı çıkarlar.

Yüksek düzeyde eğitim almış ve düşünsel olarak gelişkin Amerikalı feminist sanat tarihçileri, genellikle ideolojik belirsizliklerin ve çelişkilerin sıkıntısını çekerler. Örneğin Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* adlı kitabında kadın sürrealistlerin sürrealist hareketteki ikincil konumunu ele alır; sürrealistlerin kadınlara kar-

şı sözüm ona özgürlükçü tutumlarında ve kadın sanatçıların grupta üstlendiği rollerde açığa vurulan, çelişkili ve çatışmalı "kadın" kavramını tartışır. Araştırmasının sonucunda bu kadınlar kendi başlarına güçlü kişilikler ve bireysel sanatçılar olarak ortaya çıkarlar. Ne var ki Chadwick, kadın sanatçıların baskılanmış konumlarına meydan okumak ya da bu konuma rıza göstermek için hangi yolları izlediklerini araştırmaz. Chadwick'in kitabı kadın sanatçılar için oluşmuş literatürde önemli bir boşluğu doldurur, ama benimsediği geleneksel yaklaşımla sınırlanmıştır. Ayrıca sürrealizmin daha baskıcı olan yapısının derinlemesine sorgulanması için gereken kuramsal çerçeveden yoksundur.[215] Bu, Amerikan feminist sanat tarihçilerinin feminist kurama önemli ve kalıcı katkılar yapmadıkları anlamına gelmez. Aksine, onlar bu kuramın öncüleridir. Anlatılmak istenen şu: bu nitelikte bir kitap, vaat ettiği metodolojik kesinlik ve tutarlılıktan yoksunsa, titiz bir yöntem analizi şarttır.[216]

Birkaç feminist sanat tarihçisi bizatihi disiplinin yapılarını ve değerlerini sorguluyor; bunun ötesinde, kadın sanatçıların geçmişte ve bugün yerleştirildikleri konumu incelemek amacıyla yeni yöntemler geliştiriyor.[217] Bu noktada akla hemen Duncan gibi daha radikal stratejiler izleyen Amerikalılar gelir. Onun metodoloji bakımından çok özenli olan çalışması, kadın imgelerini yaratan ve kadınları denetleyen erkek iktidarının yapısıyla uğraşır.[218] Nochlin de son çalışmasında özellikle 19. yüzyıl boyunca erkeklerin sanatındaki kadın imgelerini yapısöküme uğratır. Nochlin, iktidarın, ideolojinin ve toplumsal cinsiyet farklılığının doğası üzerinde odaklanır.[219]

Eunice Lipton'ın Degas hakkındaki kitabı, Degas'nın sanatında anlatıldığı biçimiyle kadının, özellikle fahişenin 19. yüzyılda değişmekte olan konumunun özenli ve incelikli analiziyle, sosyolojik bir sanat tarihi modeline doğru atıl-

mış önemli bir adımdır.[220] Ancak, Lipton'ın, Degas'nın kadın imgelerine yönelik değerlendirmeleri, bu kadınları o zamanın kadınlarının bakış açısından görmemize asla izin vermez (belki de bu durum başlı başına bir kitabın konusu olabilir). Feminist içerik açısından daha önemli olan nokta şu: Lipton, Degas'nın kendi yarattığı imgelere karşı tavrını gerçekten sorgulamaz. Yanıtlanmamış pek çok soru vardır: Degas neden hayatının büyük bölümünde neredeyse yalnızca fahişeleri resmeder? Bu resimleri kimin için yapar? Çağdaşı kadınlar bu resimleri gördülerse bundan nasıl etkilenmişlerdir ve bu resimler kadınlara karşı tavırların değişmesine yol açmış mıdır? Öte yandan Dijkstra, Degas'nın kadınlarını doğrudan, yüzyıl sonunun *femme fatale* imgesiyle ilişkilendirir.[221]

Anthea Callen, Sanat ve Zanaat hareketi hakkında yaptığı çalışmada, kilit figürlere ve büyük işlere odaklanan geleneksel yaklaşımı uygulamaz; kadınlar için zanaat eğitiminin önemini, Victoria döneminin kadınlık anlayışı çerçevesinde Sanat ve Zanaat etkinliklerinin yerini, Sanat ve Zanaat hareketi içinde kadın etkinliklerine uygulanan kültürel kısıtlamaları ele alır. Callen, Sanat ve Zanaat hareketinin cinsiyete dayalı iş bölümüne bağlı kaldığı ve böylece kadınları kısıtlayan kültürel stereotiplerin "korunmasına ve sürdürülmesine" yardımcı olduğu sonucuna varır.[222]

Günümüzde feminist sanat tarihinde en radikal tavrı en kapsamlı ve tutarlı biçimde sürdüren kişi Britanyalı sanat tarihçisi Griselda Pollock'tur. Broude'un ve Garrard'ın, yeni yaklaşımların sanat tarihi alanına hiçbir yenilik getirmeyeceği şeklindeki görüşleri Pollock'un çalışmasında başarıyla çürütülür. Pollock'un Marksizm ile psikanaliz ve yapısöküm kuramının sentezinden oluşan ideolojisi ve metodolojisi, bir dizi makalede ortaya konur; bunlar arasında konuyla en ilgili olanı, "Kadınlar, Sanat ve İdeoloji: Fe-

minist Sanat Tarihçileri İçin Sorular"dır (1983). Pollock bu makalede öncelikle, kadın sanatı ve tarihinin araştırılması için geliştirdiği "kavramsal çerçeve"yi belirler ve pratiğe geçirir. Makalenin başlangıcında kendisinin "Marksist kültür kuramı ve tarih pratiği" çerçevesinde "yamuk" bir konumu olduğunu belirtir. "Sanatın üretildiği toplumlar yalnızca feodal veya kapitalist vb. değildi, tarihsel süreçte değişen tarzlarda ataerkil ve cinsiyetçiydiler." Marksist önceliklere meydan okuyan Pollock şöyle der: "toplumsal cinsiyet ilişkilerinde tahakküm ve sömürü yalnızca sınıflar arasındaki temel çatışmalara eklenmiş olgular değildir". Vardığı sonuç şudur:

> Sanat tarihi alanında Marksizm ile feminizmin ilişkisi eğreti bir birleşme şeklinde olamaz. Marksizm'in açıklayıcı araçları, burjuva toplumunun işleyişine ve ideolojilerine dair analizi devşirilmeli, böylece burjuva kadınlığının özgül biçimlenmeleri ve toplumsal ve cinsiyetler arası çatışmaları örten mistifikasyon biçimleri saptanmalıdır.[223]

Pollock'un feminist metodolojisi sanat tarihi disiplininin yapısökümünü ve değerlendirmeci eleştirinin reddedilmesini aşar. Onun önerdiği metodoloji, "kadınların sanat üretimini açıklayan tarihsel formlara odaklanır". Pollock'un araştırmaları, toplum, sınıf, toplumsal cinsiyet ve ideoloji konusundaki çağdaş felsefî ve eleştirel anlayışlarla şekillendirilir; bu kavramlar, durağan, sanat ürünlerine uygulanacak ya da sanat ürünleri aracılığıyla temsil edilecek, "yönetilebilen, denetlenebilen bilgi blokları" değil, tarihsel süreçler olarak anlaşılır. Dolayısıyla onun metodolojisi, olguları belgelemek için sanat ürünlerini kullanan toplumsal tarihin ötesine geçer; bizzat sanat ürünlerinin karmaşık doğasıyla ilgilenir. Özgüllüğü ve çeşitliliği vurgulayan Pollock, (tüm bu disiplinlerin karışımı olarak tanımlanan) tarihi, "süreçlerin ve

ilişkilerin birleşimi" olarak kavrar. "Sanat ve toplum"u ya da sanat ve herhangi bir şeyi araştırmaktansa:

> çoğul tarihlerin, sanat kodlarının etkileşimleriyle, sanat dünyasındaki ideolojilerle, üretim biçimleri, toplumsal sınıflar, aile ve cinsel pratiklerle uğraşmalıyız; bütün bu unsurların birbirlerini karşılıklı belirlemeleri ve aralarındaki bağımlılıklar kesin ama heterojen bir yapı içinde ortaya konmalıdır.
>
> ... sanat ideolojiyi oluşturan öğelerden biridir, yalnızca onu tasvir etmekle kalmaz.
>
> ... Kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiler, değişken ve tahmin edilemeyen bir ilişkiler kümesi olarak araştırılmalıdır.[224]

Pollock'un son makalesi, "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", metodolojisinin sanat ürünlerine uygulanışının kusursuz bir örneğidir. Bu makalede "maskülenist modernizm mitlerini yapısöküme" uğratmaya çalışır. Bu modernist mitler birçok alanda sökülmektedir zaten, ama Pollock bu işi özellikle feminist bir bakışla yapar. Cinsel farklılığın toplumsal bir inşa olduğu varsayımı makalesinin temelini oluşturur. Pollock sanat tarihi için kendi feminist proje anlayışını açıklayarak işe başlar: önce, kadın sanatçılar hakkındaki yanlış anlayışların kırılması için onlara ilişkin verilerin gün ışığına çıkarılması ve bununla eşzamanlı olarak sanat tarihi disiplininin yapısökümünün gerçekleştirilmesi gerekir; ikinci adım, kadınların sanatını –Pollock'un makalesinde modern çağ boyunca– incelemek için kullanılacak "kuramsal bir çerçeve" yaratmak ve "cinsel farklılığa dair bir kuram ve tarihsel analiz" oluşturmaktır.

> Cinsellik, modernizm ya da modernlik, içine kadınları da katacağımız verili kategoriler şeklinde işlev göremez. Bun-

lar, yalnızca kısmî nitelik taşıyan erkek bakış açısını norma dönüştürür ve kadının öteki ve ikincil konumunu kabul eder. Cinsellik, modernizm ya da modernlik, cinsel farklılıkla düzenlenir ve onu düzenler. Kadının özgüllüğünü kavramak, farklılığın özel bir yapılanışının tarihsel analizini yapmak demektir.

Pollock daha sonra bu analizi kendi konusu bağlamında özelleştirir: "Toplumsal düzlemde kurgulanmış cinsel farklılık sistemleri Mary Cassatt ve Berthe Morisot'nun yaşamlarını nasıl yapılandırdı? Bu kadınların ürettiklerini nasıl yapılandırdı?" sorularını yanıtlamak için mekân "matrisi"ni kullanır. Pollock'un makalesi bir feminist sanat tarihi modeli önerir; bu model, kadınların erkek stereotipleri aracılığıyla yerleştirildikleri konumları incelemez (özellikle Duncan ve başka bazı yazarlar bu yolu izliyorlar); erkek dünyasının dışında, kadınlara açık olan ve kadın olarak yaşayabildikleri bölgenin haritasını çıkarır. Pollock kanıtlarını öncelikle bizatihi sanat ürünlerinden devşirir. Pollock'un vardığı sonuç şöyledir: Cassatt ve Morisot "cinsiyetli ve sınıflı özneler olarak tarihsel formasyonlarından kurtulamamış da olsalar", (kendi içinde toplumsal cinsiyetlerine karşılık) kadın olarak konumları, onlara farklı bir perspektif kazandırmıştır. Ürettikleri eserler, bu durumu yansıtmak yerine, bu durumla yapılandırılmıştır. Pollock, kadınların sanat eserleri incelenirken bu eserlere yalnızca kadınlığın ürünü ya da bir inşa olarak kadınlığın yansıması olarak yaklaşılmasındaki soruna dikkat çeker: "Kadınlığın baskılayıcı bir durum olduğundan kuşku duymak olanaksız, ama kadınlar yaşadıkları deneyimlerden farklı şekillerde yararlanabilirler; nitekim son dönemde yapılan feminist analizlerde, yalnızca kadınlığın sınırları değil, kadınların kadınlığın anlamını değiştirmek üzere bu konuma somut olarak nasıl meydan okudukları ve onu nasıl

şekillendirdikleri de irdeleniyor."[225] Dolayısıyla Pollock'un feminist araştırmaya yönelik ideolojik tavrı, 1970'lerin feminist yazarlarının metodolojileriyle karşıtlık içindedir; onlar ya erkeklerin kurduğu bir yapı içinde ya da ondan ayrı olarak, kadın sanatçıları keşfetmeye, gün yüzüne çıkarmaya ve önemlerini teslim etmeye çalışmışlardır.

Geçmişin ve bugünün kadın sanatçıları hakkında monografilerin yayınlanmaya devam etmesi şart; çünkü kadın sanatçıların hayatları ve ürünleri, içinde yaşadıkları koşullara ve durumlara nasıl meydan okudukları hakkında daha çok bilgiye ihtiyacımız var. Ancak, feminist bir perspektifle hazırlanmış olsalar bile kadın sanatçı monografilerinde "büyük sanatçı" monografisi modeli izlenirse, yalnızca sınırlı, romantik kavramlar olan büyüklük ve deha kavramları güçlendirilmiş olacak. Kadınların sanatını erkeklerin ürettiği bir geleneğe oturtmaya çalışmak, en iyi olasılıkla, kadınlara eğreti bir konum verecektir.

Feminizmin sanat tarihi çalışmalarını ne ölçüde değiştirebildiğini belirlemek zor bir iş; bu zorluk büyük ölçüde ikinci kuşak feminizmin de dahil olduğu postmodern ve yapısökümcü düşünce akımlarının birlikte yarattıkları etkilerden kaynaklanıyor. Ancak daha önce belirttiğimiz gibi, feminizm kendine yeterli bağımsız bir metodoloji olmayıp bir dünya görüşü olduğundan, yarattığı etki hem saptanması zor hem de kesinlikle daha önemlidir. Feminizm bugünün ve dünün sanatının geçerliliğini veya gerçersizliğini saptayacak kanonik bir manifesto ya da kapalı bir sistemmişçesine kendisini sanata ve tarihe dayatmaz; canlı ve süregelen bir sanat ve kültür eleştirisi sunar. Kadın sorunlarına dikkat çekmenin ötesine geçerek, sanatın üretimine, değerlendirilmesine ve sanatçının rolüne yönelik yepyeni bir anlayışı barındırır.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Bu tür bir gelişme başka disiplinleri de karakterize eder. Bkz. Hester Eisentein, "Introduction" *The Future of Difference,* (ed). Hester Eisenstein ve Alice Jardine (New Brunswick, NJ, 1985) s. xvi-xviii.

2 Linda Nochlin, "Why Are There No Great Artists?" *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,* (ed) Vivian Gornick ve Barbara Moran (New York, 1971) s. 480-510; yeniden basım: *Art News*, özel sayı, Ocak 1971: "Why Have There Been no Great Women Artists?" ve eski makaleler derlemesi *Art and Sexual Politics*, (ed), Thomas B. Hess, Elizabeth C. Baker (New York, Londra: 1971). Türkçesi: Bu kitapta s. 135-136.

3 Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* (New York, 1974); Hugo Munsterberg, *A History of Women Artists, 1975;* Karen Petersen ve J.J. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (New York, 1976). 1820'den itibaren görsel sanatlar alanındaki kadın bilim insanları için bkz. *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979,* (ed) Claire Richter Sherman ve Adele M. Holcomb (Westport, Connecticut ve Londra, 1981).

4 Ann Shutterland Harris ve Linda Nochlin, *Women Artists 1550-1950* (New York, 1976).

5 *A.g.e.*, s. 11.

6 Örneğin Griselda Pollock, *Mary Cassatt* (Londra ve New York, 1980); Gillian Perry, *Paulo Modersohn-Becker: Her Life and Work* (New York, 1979); Mina C. Klein ve H. Arthur Klein, *Käthe Kollwitz: Life in Art* (New York, 1972); Martha Kearns, *Käthe Kollwitz: Woman and Artist* (New York, 1976), Barbara Rose, *Helen Frankenthaler* (New York, 1970); Patricia Hills, *Alice Neel* (New York, 1983). Bu çizginin dışında kalan eserler: Anne Marie Passez, *Adélaide Labille-Guiard: Biographie et catalogue raisonné de son oeuvre* (Paris, 1975); Marianne Roland-Michel, *Anne Vallayer-Coster, 1744-1818* (Paris, 1970) ve Mary Garrads'ın 1988'de Princeton University Press tarafından yayınlanacak Artemisia Gentilleschi monografisi. Bu, yakın geçmişte yayınlanan monografilere ilişkin çok eksik bir liste ve hiçbir sergi kataloğu içermiyor. Kısa bir süre önce, Gwen John hakkında iki monografi yayınlandı: Cecily Langdale ve David Fraser Jenkins, *Gwen John: An Interior Life* (New York, 1986) ve Mary Taubman, *Gwen John: The Artist and Her Work* (New York, 1986), ancak, Eunice Lipton'un ve Carol Gemel'in yazdığı eleştiride (*The Women's Review of Boks,* iv, Aralık 1986, 10-11) belirttiği gibi "her iki metin de John'un hayatı ve eserleri konusunda aydınlatıcı olacak bir perspektiften kaçınır" ve "toplumsal cinsiyet ve ideoloji sorunlarından uzak durur". Langdale ve Fraser feminizmi bir eleştiri perspektifi olarak kabullenirler, ama benimsedikleri modernist söylemin parametrelerini değiştirmesine izin vermezler.

7 Elsa Honig Fine, *Women and Art, A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century* (Mantclair, New Jersey ve Londra, 1978); Josephine Withers, *Women Artists from Washington Collections* (College Park, Maryland, 1979); Wendy Slatkin, *Women Artists in History from Antiqu-*

ity to the 20th Century (New York, 1985); Charlotte Streifer Rubenstein, *American Women Artists: From Early Indian Times to the Present* (Boston, 1982); Chris Petteys, *Dictionary of Women Artists, an International Dictionary of Women Artists Born Before 1900* (Boston, 1985). Ayrıca bkz. Lamia Doumato, "The Literature of Women in Art", *Oxford Art Journal*, iii, Nisan 1980, s. 74-77. Kaynakçalar arasında Eleanor Tufts, *American Women Artists, Past and Present: A Selected Bibliographical Guide* (New York, 1984); Donna G. Bachmann ve Sherry Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography* (Metuchen, New Jersey ve Londra, 1978) ve Virginia Watson-Jones, *Contemporary American Women Sculptors* (Phoenix, Arizona, 1986).

8 Norma Broude, Greer'in eleştirisi, *Obstacle Race*, Munro, *Originals* ve Loeb, *Feminist Collage*, bkz. *Art Journal*, XLI, 1981, s. 180-182. Nochlin (2. dipnottaki eser) kadınların sanatı için erkeklerin sanatından farklı bir 'büyüklük' kavramı olabileceği konusuna şöyle bir değinmekle yetinir ve şu sonuca varır: "Kadın sanatçıların ve yazarların, her durumda, birbirlerinden ziyade, aynı dönemde yaşadıkları sanatçılara ve yazarlara yakın oldukları gözlenir." Nochlin 1973 tarihli makalesinde tavrını epeyce değiştirir ve daha önce (1971'de) "yalnızca geçmişin kadın sanatçılarına bakarak onların ne kadar değerli olduklarına ilişkin tahminlerimizi gerçekten değiştiremeyiz" diye yazmasına karşın "geçmişin bazı kadın sanatçılarını" araştırmayı sürdürür ve "tahminlerinin ve değerlerinin gerçekten değiştiğini" fark eder; bu araştırma sürecinde "sanatın kavramının ne olduğu konusundaki görüşünün de adım adım değişmekte olduğunu" görür. Bkz. Linda Nochlin, "How Feminism in the Arts Can Implement Cultural Change", *Women and the Arts, Arts in Society*, xi, 1974, s. 81-89, tekrar basım için bkz. *Feminist Collage*, (ed) Judy Loeb (New York, 1974) s. 3-13, "Toward a Juster Vision. How Feminism Can Change Our Ways of Looking Art History" başlığıyla.

9 *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists* (New York, 1975) s. 6.

10 Carol Duncan, "When Greatness is a Box of Wheaties", *Artforum*, Ekim 1975, s. 63.

11 Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (New York, 1979). Kitap bu ana tez üzerine kurulmuştur ve kadınları, egolarını yıkan engellemelerin niteliğine göre gruplandırır (Aile, Sevgi, Başarı Yanılsaması vb.). Ne yazık ki Greer, *The Female Eunuch* (New York, 1971) adlı kitabında açıkladığı tezin ötesine gidemez; yani, kadınların, onları hizmet etmeye ve boyun eğmeye programlayan bir toplum tarafından iğdiş edildikleri tezini aşamaz; kitabı müzelerde, kütüphanelerde ve arşivlerde yapılmış kapsamlı araştırmaların verilerini, hatta daha fazla araştırma yapılmasını teşvik edecek malzemeyi içeriyor, ancak daha önce zaten sorulmuş soruları ele alıyor ve bunların ötesine geçmiyor. Kitabın yazılması için araştırmalara 1970'lerin ilk yıllarında başlandığı anlaşılıyor, ancak projenin çok geniş kapsamlı oluşu kitabın çok gecikmiş olarak yayınlanmasına yol açar. 1970'lerin sonlarında bu durum bir anakronizmdir.

12 Broude (8. nottaki eser); Tickner, *Women's Art Journal, I*, Sonbahar 1980/Kış 1981, s. 64-69.

13 Broude, (8. nottaki eser), s. 181. Bkz. Kramer, "Does Feminism Conflict with Artistic Standards?" *New York Times*, 27 Ocak 1980, 2. kısım, 1, 27. Kramer, *The New Criterion* adlı dergisinde, erkek standartlarıyla tanımlanmış, belli estetik ölçülerin egemenliğindeki geleneksel büyüklük kavramını korur.

14 Parker and Pollock, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology* (New York, 1981); ayrıca bkz. Pollock, "Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians", *Women's Art Journal*, iv, İlkbahar/Yaz 1983, s. 42.

15 Nochlin (2. nottaki eser) s. 484, bu tartışmayı daha ileri taşıdı (1974, 8. nottaki eser).

16 Pollock ve Parker, (14. nottaki eser) s. xviii-xix. Şunu vurgularlar: "kadınların tarihini yalnızca büyük engellere karşı durmadan yoğunlaşan bir mücadele olarak görmek, farkında olmadan yerleşik erkek standartlarını uygun normlar olarak kabullenme tuzağına düşmektir. Kadınların tarihi erkek tarihinin normlarına göre yargılanırsa kadınlar bir kez daha ayrımcılığa tâbi tutulmuş, erkeklerin ve kadınların kopmaz biçimde parçası oldukları tarihsel sürecin dışına itilmiş olurlar."

17 *A.g.e.*, s. 132-133.

18 Nochlin'in makalesi istisnadır: Harris ve Nochlin, (4. nottaki eser), s. 45-47.

19 Parker ve Pollock'un hedefi yalnızca "Eski Kadın Ustalar"ı hak etmedikleri ihmalden kurtarıp saygınlıklarını yeniden kazandırmak değildir; ayrıca bu kadınları ana-akım sanat tarihine dahil etmek ya da düpedüz eklemeler olarak bu yapı içinde eritmek de istemezler (14. nottaki eser, s. 45-46). Bu iki yazar, "kadınların sanat alanındaki varlığının ve etkinliklerinin başlı başına tarihsel araştırma yapılmasını haklı kılan gerekçeler" olduğuna inanırlar (*A.g.e.*, 47). Nochlin'in 1971 tarihli bir ifadesinden alıntı yaparlar: "kadın sorunu denen şey, ciddi, yerleşik bir disipline yamanmış küçük, dışta kalan, gülünç derecede önemsiz bir yan kol gibi görünmektense bir tür katalizör, bir tür entelektüel araç haline gelerek temel ve "doğal" varsayımların araştırılmasına, farklı sorgulama biçimleri için gerekli bir paradigmanın geliştirilmesine ve başka alanlarda radikal yaklaşımlarla kurulmuş başka paradigmalarla bağlantı sağlanmasına öncülük edebilir." (Nochlin, 2. nottaki eser bu kitapta s. 121). Parker ve Pollock şunu savunurlar: "kadınların ve sanatın tarihinin gerçekten anlaşılabilmesi için, disiplinin mevcut yapısının tümden yıkılması olmasa bile radikal bir reforma ihtiyaç var." (Parker ve Pollock, 14. nottaki eser, s. 47-48). Çağdaş feminist kuşak ve genel olarak postyapısalcı yazarlar, büyüklük mitini ve bu mitin hem kadın hem de erkek sanatçılarla ilişkisini yapısöküme uğratılar.

Roland Barthes'ın geliştirdiği "yazarın ölümü" mefhumu sanat ve feminizm dahil postmodern kültürle ilişkili çoğu disiplinin yeni literatürüne yerleşmiş bulunuyor (Roland Barthes, "The Death of the Author" [1968], *Image Music Text*, çev. Stephen Heath, [New York, 1977] s. 142-148. Bkz. Deborah Cherry, "Feminist Interventions: Feminist Imperatives", Parker ve Pollock'un *Old Mistresess*'ına dair bir inceleme, *Art History*, v, 1982, s. 503. Bu konuda daha pek çok örnek sayılabilir. Bkz. Janet Wolff'un Barthes'ın aşırı tavrım ılımlı hale getiren metni, *The Social Production of Art* (New York, 1984) 6. bölüm.

20 Bkz. Christine Havice, "The Artist in Her Own Words", *Woman's Art Journal*, Sonbahar/Kış 1982, s. 1-7; yazar olarak sanatçılar konusunda 3. nottaki eser.

21 Sanat dünyasındaki feminist etkinliklerin bu evresinin kısa tarihi için bkz. Lucy Lippard, "Sexual Politics: Art Style", bkz. *From the Center: Feminist Essays in Women's Art*, (ed.) Lucy Lippard (New York, 1976) s. 28-37 (bu makalenin daha uzun versiyonu ilk olarak *Art in America*'da [Eylül 1971] yayınlandı); *A Documentary Herstory of Women Artists in Revolution, W.A.R.* (New York, Mayıs 1971); Elizabeth Baker, "Pickets on *Parnassus*," *Art News*, Eylül, 1970, s. 31; Cindy Nemser, "The Women Artists' Movement", *The Feminist Art Journal*, Kış 1973/74, s. 8-10; Judith Hole ve Ellen Levine, *Rebirth of Feminism* (New York, 1974) s. 365-368; Gloria Orenstein, "Review Essay: Art History", *Signs*, Kış 1975, s. 505-525 ve Cynthia Navaretta, (ed.), *Guide to Women's Art Organizations: Groups, Activities, Networks, Publications* (New York, 1979). Feminist hareketin ilk yıllarında yapılmış olan istatistiksel araştırmalar da sanat dünyasındaki ve akademilerdeki bariz eşitsizliklere dikkat çekerek harekete geçilmesinde rol oynadı. Bkz. Orenstein (bu nottaki eser) ve sanat departmanlarının WCA araştırması, ve June Wayne *et al.* tarafından yapılan, Tarmarind Lithography Workshop'un 1972 araştırması, *Sex Differentials in Art Exhibition Reviews: A Statistical Study*, Los Angeles. Kadının akademideki konumu konusunda bkz. Ann Sutherland Harris'in makaleleri: "Women in College Art Departments and Museums", *Art Journal*, xxxii, 1973, s. 417-418; "The Second Sex in Academe, Fine Arts Division", *Art in America*, Mayıs-Haziran 1972, s. 18-19, ve "The Second Sex in Acedeme", *A.A.U.P. Bulletin*, 1970, s. 283-295. Ayrıca bkz. Barbara Ehrlich White ve Leon S. White, "Survey on the Status of Women in College Art Departments", *Art Journal*, xxxii, 1973, s. 420-422. Sanat tarihinde kadın araştırmaları hakkındaki inceleme konusunda bkz. Athena Tacha Spear, "Women's Studies in Art and Art History", teksir edilmiş kitapçık (Detroit: College Art Association, 1974) ve Barbara Ehrlich White, "A 1974 Perspective: Why Women's Studies in Art and Art History?" *Art Journal*, xxxv, 1976, s. 340-44. Güney California kadın sanatçılar hareketi konusunda bkz. Faith Wilding, *By Our Own Rands: The Women Artists Movement, Southern California, 1970-1976* (Santa Monica, 1977). Sanatta kadın hareketinin başlangıç evreleri ve etkinlikleri konusunda bkz. Lawrence Alloway, "Women's Art in the '70s", *Art in America*, Mayıs/Haziran 1976, s. 64-72. Alloway kadınların çağdaş sanatının teşhir edildiği ilk sergilerden de söz eder. Ayrıca bkz. Grace Glueck, "Women Artists '80", *Art News*, Ekim 1980, s. 58-63.

22 Bkz. Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggles as a Woman Artsist* (Garden City, 1973) 4, 5 ve 6. bölümler; Arlene Raven, Judy Chicago ve Sheila de Bretteville, "The Feminist Studio Workshop", *Womanspace Journal*, i, Şubat-Mart 1973; Judy Chicago ve Miriam Schapiro, "A Feminist Art Program", *Art Journal*, xxxxi, 1971, s. 48-49.

23 Miriam Schapiro, "The Education of Women as Artists: Project Womanhouse", ilk basım *Art Journal*, xxxi, 1972, s. 268-270; tekrar basım için bkz. Loeb (8. nottaki eser), s. 247-253; *Womanhouse*, sergi kataloğu, 1971. Diğer kolektif projeler arasında Chicago'nun 1979'da tamamlanan *The Dinner Party*'si; yine Chicago'nun 1979'da tamamlanan *Birth Project*'i; Ilise Greenstein'ın tasar-

layıp düzenlediği, Bela Abzug'dan Frida Kahlo'ya birçok kadın ustanın anısına yapılmış on bir adet boyalı paneli içeren gezici sergi "Sister Chapel" (1978). Bu proje "Sistina Şapeli'nde ifade edilen ataerkil dünya görüşüne bir karşı saldırı" olarak algılandı: Gloria F. Orenstein, "The Sister Chapel, a Traveling Homage to Heroines", *Womanart*, i, Kış/İlkbahar 1977, s. 12.

24 Bkz. Schapiro'nun öğrencileriyle birlikte yayınladığı iki kitap: *Anonymous Was a Woman* (Valencia, California, 1974) (Mira Bank'ın kitabıyla karıştırılmamalı) ve Feminist Sanat Programı'nın bir projesine katılmış sanatçıların mektuplarını ve açıklamalarını içeren *Art: A Woman's Sensibility*, (ed.) Miriam Schapiro, (Valencia, California, 1975). California'daki feminist sanatçılar arasında gerçekleştirilen ve genellikle Chicago'dan esinlenen performans sanatı hareketinin tarihi için bkz. Martha Rosler, "The Private and the Public: Feminist Art in California", *Artforum*, Eylül 1977, s. 66-74 ve Moira Roth, "Toward a History of California Performance: Part One and Two", *Arts Magazine*, Şubat ve Haziran 1978 ve *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980*, (ed.) Moira Roth (Los Angeles, 1983).

25 Bkz. Arlene Raven, "Feminist Education: A Vision of Community and Women's Culture", bkz. Loeb (8. nottaki eser), s. 254-259; Lucy Lippard, "The L.A. Woman's Building", *From the Center* (21. nottaki eser), s. 96-100, ilk olarak 1974'te yayınlandı; Nancy Manner, "Womanspace, A Creative Battle for Equality in the Art World", *Art News*, Yaz 1973, s. 38-39. 1970'lerin başlarından itibaren feminist sanat örgütlerinin, kadın sanatı merkezlerinin, kolektiflerin, yayınların ve galerilerin sayısı artmaya devam etti. 1971'de hareketin farklı alanlarının birbiriyle temas halinde olmasını sağlamaya yönelik uluslararası kolektif bir girişim olan *West-East Bag* (WEB) kuruldu; örgüt, kadın sanatçılar için slayt kayıtlar oluşturdu.

26 Eleştiri dergisi *Women and Art*, 1971'de Redstocking Artists grubu tarafından kuruldu, yalnızca tek bir sayı yayınlandıktan sonra 1972'de kapandı. Bu dergiyi kuranlar, "kadın sanatı hareketinin etkinliklerini belgelemeyi" amaçlıyorlardı (Christine Rom, "One View: *The Feminist Art Journal*", *Woman's Art Journal*, ii, Sonbahar-Kış 1981-1982, s. 20). *Womanart* 1976'dan itibaren iki yıl yayınını sürdürdü. Bkz. Corinne Robins, "The Women's Art Magazines", *Art Criticism*, ii, 1980, s. 84-95; bu makale, kadınların sanat dergilerinin başarısızlığını inceler.

27 Hedefi, "sanat dünyasında 'kadın sanatçıların sesini duyurmak, tüm kadın sanatçıların statülerini yükseltmek ve cinsiyet ayrımcılığına dayalı sömürüyü ve ayrımcılığı teşhir etmek", ayrıca "her türlü inançtan kadın sanatçıları ürettikleri işleri tartışma ve teşhir etme, tanıtma konularında cesaretlendirmek"ti (Rom [26. nottaki eser], s. 20, alıntı yapılan kaynak: "Editorial", *Feminist Art Journal*, Nisan 1972, s. 2).

28 Bkz. Patricia Mainardi, "Quilts: The Great American Art", bu konuda *Feminist Art Journal*'da (Kış 1973) yer alan önemli bazı makalelerden biridir (yeniden basım, Norma Broude ve Mary D. Garrard (ed), *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (New York, 1982) s. 331-346) ve Mainardi, "Feminine Sensibility: An Analysis" de bu konuda *Feminist Art Journal*'da (Sonbahar 1972)

yayınlanan önemli makalelerden biridir. Bu makaleler sayesinde, özellikle Mainardi ve Cindy Nemser'in makaleleri aracılığıyla dergi belli görüşlerle özdeşleştirildi. Örneğin kadın estetiği konusunda, bu iki yazar Judy Chicago'nun biyolojik ve evrensel yorumuna karşı çıktılar; ayrıca, Chicago'nun ayrılıkçılık talebine katılmadılar. Örneğin bkz. Janet Sawyer ve Patricia Mainardi, "A Feminine Sensibility: Two Views" *Feminist Art Journal,* Nisan 1972.

29 Dergi 1972-1977 dönemine aittir; bkz. Rom (26. nottaki eser), s. 19-24. Bu bölümdeki alıntılar Rom'dan yapıldı.

30 *Chrysalis*, 2. sayı, 1977, "Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art", s. 31-47; *Overlay* (New York, 1983) adlı kitabının bir bölümü olarak yeniden basıldı.

31 Örneğin: birinci sayıda Carol Duncan'ın önemli makalesi, "The Esthetics of Power in Modern Erotic Art", *Heresies*, i, 1977, s. 46-50; Lucy Lippard'ın "The Pink Glass Swan: Upward and Downward Mobility in the Art World" adlı makalesi, "*Get the Message? A Decade of Art for Social Change* (New York, 1984) adlı antolojide yeniden basıldı; Eva Cockcroft'un makalesi "Women in the Community Mural Movement"; ayrıca Martha Rosler, Mary Beth Edelson, May Stevens, Nancy Spero gibi sanatçıların çalışmaları ve sanatçı Harmony Hammond'un feminist duyarlılığın doğası sorununa ilişkin önemli metni, "Feminist Abstract Art – A Political Viewpoint".

32 Alexis Hunter'a göre (*Women Artists of the World*, [ed.] Cindy Lyle, Sylvia Moore ve Cynthia Navaretta [New York, 1984] s. 91), siyasî sanatın ifadeleriyle ve bireysel algılama arasında başlangıçta uyuşmazlık vardı; bu sorun çözüldü ve bunlar çatışmadan birlikte var olabiliyor.

33 Griselda Pollock "What's Wrong with Images of Women?" başlıklı makalesinde bu etkilerden söz eder (*Screen Education*, xxiv, 1977, s. 25), ancak şöyle devam eder: "literatür birçok önemli probleme ışık tuttu ama genelde, kuramsal olarak fazla güçlü değildi". Britanya'da kadın hareketinde yaşanan olayların kronolojisi için bkz. Margaret Harrison, "Notes on Feminist Art in Britain 1970-77", *Studio International* CXLIII, 1977 (kadın sanatı özel sayısı), s. 212-220. Makalenin yazıldığı sırada "kadın sanatçılar tarafından araştırılan" alanların şunlar olduğunu belirtir: "Kadın ruhunun incelenmesi; çalışan kadınlarla siyasî özdeşleşme; dinsel mitlerin, tanrı ve tanrıça efsanelerinin yeniden yorumlanması; içeriği netleştirmek için simgelerin kullanımı; belgesel tekniklerinin kullanımı; yeni formların ve sergileme yapılarının geliştirilmesi; feminist içeriğin işe dahil edilmesi; feminizmin ilkelerinin yerleştirilmesi ve feminizmin sınıflı bir toplumun gerçeklikleriyle ilişkisi." (s. 220).

34 *Women Artists of the World* (32. nottaki eser), s. 119, 128.

35 "Issue and Taboo" bkz. *Get the Message?* (31. nottaki eser), s. 132. Avrupa'daki feminist hareketler hakkındaki kısa bir inceleme için bkz. *Women Artists of the World* (32. nottaki eser). ABD'de yaşanan feminist sanat mücadelelerinin ilk dönemi hakkındaki tartışma için bkz. Jacqueline Skiles "The United States: 1970-1980", bkz. "The Status of Women in the Arts Worldwide" başlıklı bölüm, *Women Artists of the World* (31. nottaki eser), s. 69-76. Bu kitap Batı dün-

yası genelindeki ve bazı üçüncü dünya ülkelerindeki feminist sanat hareketleri hakkında genel hatlarıyla önemli bir açıklama sunar. 19. ve 20. yüzyıllarda kadın sanatçıların durumları ve bu sanatçılara ve ürettikleri işlere yaklaşımlar arasındaki benzerlik bu makalelerde apaçık ortaya konur.

36 Lee Krasner için bkz. Marcia Tucker, *Lee Krasner, Large Paintings*, (Whitney Amerikan Sanat Müzesi: New York, 1973); Barbara Rose, *Lee Krasner: A Retrospective* (Houston ve New York, 1983) (75 yaşındayken açtığı ilk Amerikan retrospektifi); Louise Bourgeois için bkz. Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, sergi kataloğu (Modern Sanat Müzesi: New York, 1982); Alice Neel için bkz. Ellen H. Johnson, "Alice Neel's Fifty Years of Portrait Painting", *Studio International*, cxciii, 1977, s. 175-79; Ann Sutherland Harris, *Alice Neel: Paintings*, 1933-1982 (Loyola Marymount University, Malone Art Gallery: Los Angeles, 1983) ve Patricia Hills, *Alice Neel* (New York, 1983).

37 Alloway'in makalesine (21. nottaki eser) cevap, *Art in America*, Kasım/Aralık 1976, s. 17.

38 Bu konularıda kısa bir inceleme için bkz. Cindy Nemser, "Towards a Feminist Sensibility: Contemporary Trends in Women's Art", *Feminist Art Journal*, v, Yaz 1976, s. 19-23.

39 Harmony Hammond bu konuyu "Class Notes" makalesinde araştırır, *Heresies*, 3. sayı, Sonbahar 1977; tekrar basım: *Wrappings, Essays on Feminism, Art and the Martial Arts* (New York, 1984) s. 35.

40 "An Anti-catalogue", 1977, aktaran Hammond, *a.g.e.*, s. 34.

41 Norma Broude, "Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflecions on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art", *Arts Magazine*, Şubat 1980; yeniden basım: Broude ve Garrard (28. nottaki eser), s. 315-329.

42 Thalia Gouma-Peterson, "The Theatre of Life and Illusion in Miriam Schapiro's Recent Work", bkz. *"I'm dancing As Fast As I Can". New Paintings By Miriam Schapiro* (Bernice Steinbaum Gallery: New York, 1986); *Arts Magazine*'de tekrar basım, Mart 1986, s. 3-8; ve Thalia Gouma-Peterson, "Faith Ringgold's Narrative Quilts", *Faith Ringgold. Change: Painted Story Quilts* (New York, 1987) s. 9-16, *Art Magazine*'den tekrar basım, Ocak 1987, s. 64-69.

43 Mainardi (28. nottaki eser). Sanat olarak zanaat konularında ayrıca bkz. Rachel Maines, "Fancywork: The Archaeology of Lives", *Feminist Art Journal*, III, Kış 1974/75, s. 1, 3.

44 Özellikle bkz. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Femininity* (Londra, 1984). Daha az siyasî bir çalışma için bkz. Mira Bank, *Anonymous Was a Woman* (New York, 1979). Ayrıca bkz. *Heresies*, 3. sayı, Kış 1978, *Women's Traditional Arts. The Politics of Aesthetics* başlıklı sayı.

45 *Joyce Kozloff: Visionary Ornament*, (ed) Patricia Johnston, Hayden Herrera ve Thalia Gouma-Peterson'un katkılarıyla, sergi kataloğu (Boston University Art Gallery: Boston, 1986).

46 Schapiro hakkında yazdığı makalede Thalia Gouma-Peterson'un açıkladığı gibi (42. nottaki eser).

47 *The Artist and the Quilt*, (ed) Charlotte Robinson; Jean Taylor Federico, Miriam Schapiro, Lucy Lippard, Eleanor Munro ve Bonnie Persinger'ın makaleleriyle, (New York. 1983), s. 10. Proje 1975'te tasarlandı. Ayrıca bkz. Elaine Hedges, "The Nineteenth-Century Diarist and Her Quilts", *Feminist Studies*, VIII, Yaz 1982, s. 293-99 (kısaltılmamış hali: *American Quilts: A Handmade Legacy*, sergi kataloğu [Oakland Müzesi, 1981]).

48 "Up, Down, and Across: A New Frame for Quilts", (47. nottaki eser), s. 32, 36.

49 Bkz. Harmony Hammond ve Jaune Quick-to-See Smith'in American Indian Community House Gallery için düzenlediği ve küratörlüğünü üstlendiği serginin kataloğu ve içerdiği makaleler, *Women of Sweetgrass, Cedar and Sage* (New York, 1985); "Connections Project/Conexus" : Brezilyalı ve ABDli kadın sanatçılar için Çağdaş Hispanik Sanat Müzesi'nde Josely Carvalho ve Sabra Moore tarafından düzenlenen ortak sergi, Ocak-Şubat 1987; *Forever Free: Art by African American Women, 1862-1980,* (ed) Arna Alexander Bontemps, Illinois Eyalet Üniversitesi'nde başlayan ve küratörlüğünü Jacqueline Fonvielle-Bontemps ve David C. Driskell'in yaptığı gezici serginin kataloğu (Alexandria, Virginia, 1980); Samella Lewis, *The Art of Elizabeth Catlett* (Claremont, California, 1984). Ayrıca bkz. *Heresies*, 15. sayı, Kış 1982, ırkçılık özel sayısı ("Sorun Irkçılıktır"). Bunlar önemli kaynaklar; ancak siyahî, Meksika kökenli Amerikalı, Asyalı ve başka ırklardan sanatçılar konusunda feministlerin yeni araştırmalar yapmaları gerekiyor.

50 Donald Kuspit, "Betraying the Feminist Intention: The Case Against Feminist Decorative Art", *Arts Magazine*, Kasım 1979, s. 124-126. Birçok feminist bu makalede ciddi sorunlar olduğunu düşünür. Örneğin Harmony Hammond, Kuspit'in "otoriter" eleştirisini eleştirir: "Horseblinders", *Wrappings* (39. nottaki eser), s. 100.

51 Tamar Garb, "Engaging Embrodiery", Parker'ın *The Subversive Stitch*'i (*Art History*, xi, 1986, s. 131-133) hakkında inceleme.

52 Broude, "Schapiro" (41. nottaki eser), s. 315, 322, 326.

53 Garb (51. nottaki eser), s. 132, 133. Ayrıca bkz. Parker (44. nottaki eser). Kuspit ayrıca, makalesinin bütününde kadın duyarlılığı ya da onun deyişiyle "kadınsı duyarlılık" ile modernizm arasında bağ kurar (50. nottaki eser).

54 Pollock ve Parker (14. nottaki eser), s. 58 ve devamı.

55 Orenstein (21. nottaki eser), s. 519-521. "Kuramı tanıtmak ve uygulamaya koymak" amacını taşıyan ilk sergi 1972 ilkbaharında Long Beach Sanat Müzesi'nde "21 Artists Invisible Visible" başlığıyla gerçekleştirildi; serginin kataloğunu Judy Chicago ve Destra Frankel hazırladı.

56 Schapiro, "The Education of Women as Artists: Project Womanhouse" (23. nottaki eser).

57 Gerçi karşı çıkanlar da oldu; örneğin Agnes Martin, şunları söyledi: "kadın duyarlılığı kavramı kadın sanatçılar olarak taşıdığımız en ağır yüktür." (aktaran Renee Sandell, "Female Aesthetics: The Women's Movement and Its Aesthetic Split", *Journal of Aesthetic Education*, xiv, Ekim 1980, s. 109).

58 Vivian Gornick, "Toward a Definition of Female Sensibility" (1973), *Essays in Feminism* (New York, Hagerstown, San Fransisco, Londra, 1978) s. 112. Feminizmin ilk on yıllık döneminde yapılan bu tür araştırmalar ayrılıkçılık sorununu ister istemez gündeme getirdi. Hem Judy Chicago (*Through the Flower* [22. nottaki eser]) s. 72 ve çeşitli eserler) hem de Lucy Lippard, kadın sanatçıların kendilerini "dünyada erkekler kadar rahat hissedebilmeleri" için kadın duyarlılığının şart olduğunu düşündüler. Ancak Lippard ayrılıkçılık tehlikesini fark etti – "bir eğitim zemini değil koruyucu bir rahim olma tehlikesini sezinledi". Lippard, "kadın dünyası, sanat dünyası ve gerçek dünya arasında üçlü bir alış verişin oluştuğunu" görmek istiyordu. (Lippard, "Changing Since Changing", *From the Center* [21. nottaki eser]. Ancak, "kadınların ürettiği sanatın yerleşik sanat kurumu içinde erimemesinin de hayatî önem taşıdığını" savundu (*A.g.e.*, "The Women Artist's Movement - What's Next?", s. 141). Harmony Hammond da "farklılıklarımızı fark etmek" ve "birbirimizi destekleyip birlikte çalışmayı öğrenmek için" ayrılıkçılığın gerekli olduğunu belirtti. (Hammond, 39. nottaki eser). Birçok sanat tarihçisi hâlâ kadın sanatçıların ayrı bir kategori olarak araştırılması gerektiğinden yana olsa ve hâlâ birçok sanatçı ayrılıkçı çizgide sanat üretmeyi sürdürse de ayrılıkçılık sorununa yönelik ilgi bugün azaldı.

59 Bu tür fikirlerin ortaya konduğu çok sayıda eser var, bunlar arasında: Elaine Showalter, "Toward a Feminist Poetics" (1978), *The New Feminist Criticism*, (ed) E. Showalter (New York, 1985) s. 125-143; ayrıca bu antolojideki diğer makalelere de bakılabilir; Silvia Bovenschen, "Is There a Female Aesthetic?" *New German Critique*, x, Kış 1977, s. 111-39 (tekrar basım bkz. *Female Aesthetics*, (ed) Gisela Ecker, çev. Harriet Anderson [Boston, 1985] s. 23-50); Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York, 1976); Michelle Citron *et al.*, "Woman and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics", *New German Critique,* XIII, Kış 1978, s. 83-107; *Critical Inquiry*, VIII, Kış 1981 (Yazı ve Cinsel Farklılık özel sayısı); Mary Jacobus (ed), *Women Writing and Writing About Women* (New York, 1979); Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (New York, 1972); Janet Todd (ed), *Gender and Literary Voice* (New York, 1980); Joan Semmel ve April Kingsley, "Sexual Imagery in Women's Art", *Woman's Art Journal*, 1, İlkbahar/Yaz 1980, s. 1-6; Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven ve Londra, 1979); Eisenstein and Jardine (1. nottaki eser); Julia Penelope Stanley ve Susan J. Wolfe (Robbins), "Toward a Feminist Aesthetic" *Chrysalis*, 6. sayı, 1978, s. 57-71; Patricia Mathews, "What Is Female Imagery?", *Women Artists News,* x, Kasım 1984, s. 5-7 ve katalog makalesi, Virginia *Women Artists: Female Experience in Art* (Blacksburg, Virginia, 1985). Daha birçok isim sayılabilir.

60 Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, 1982), s. 22.

61 Lucy Lippard, "Judy Chicago, Talking to Lucy R. Lippard", *From the Center* (21. nottaki eser), s. 228. Ayrıca bkz. Miriam Schapiro ve Judy Chicago, "Female Imagery", *Womanspace Journal*, 1, Yaz 1973, s. 11-14; Judy Chicago, *Through the Flower* (22. nottaki eser), s. 142-44; Arlene Raven, "Women's Art: The Development of a Theoretical Perspective", *Womanspace Journal,* 1, Şubat-

Mart 1973, s. 14-20; Ruth Iskin, "Sexual and Self-Imagery in Art", *Womanspace Journal*, 1, Yaz, 1973'te, merkezî boşluk ???? ve içsel alan imgelerinden söz eder; "Interview with Miriam Schapiro by Moira Roth", *Miriam Schapiro: The Shrine, the Computer and the Doll-house*, sergi kataloğu, Mandeville Art Galery, University of California: San Diego, 1975) s. 12-13; Lucy Lippard, "A Note on the Politics and Aesthetics of a Woman's Show", *Women Choose Women*, sergi kataloğu, (New York Cultural Center: New York, 1973); "The Women Artists Movement - What Next?", s. 143-144 ve "What Is Female Imagery?", s. 80-89, her ikisi için bkz. *From the Center* (21. nottaki eser); Deena Metzger, "In Her Image", *Heresies*, 2. sayı, 1977, s. 9. Alloway kadın sanatı üzerine yazdığı makalesinde (21. nottaki eser) bu savların hiçbiriyle ikna olmadığını belirtir: "Merkezî konfigürasyonların içkin olarak kadınsı olduğunu kanıtlayacak hiçbir tez yoktur." (s. 70). Kadın duyarlılığının bedenden değil yalnızca deneyimden kaynaklandığı görüşü için bkz. Cindy Nemser *et al.*, Rom tarafından tartışılması (26. nottaki eser), s. 22; 28. not; "In Her Own Image - Exhibition Catalogue", *The Feminist Art Journal*, İlkbahar 1974, s. 11-18. Lippard daha sonra öz hazne imgelemi konusundaki tavrını değiştirdi (daha önce bu konuyla ilgilenenlerin çoğu gibi). Bkz. "Issue and Taboo", *Get the Message?* (31. nottaki eser), s. 125-26.

62 Bu tür imgelere ve bu terimlere ilişkin tartışma için bkz. Barbara Rose, "Vaginal Iconology", *New York Magazine*, VII, 11 Şubat 1974 ve Dorothy Seiberling, "The Female View of Erotica", *New York Magazine*, VII, 11 Şubat 1974.

63 Tickner, "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970", *Art History*, 1, 1978, s. 241-242.

64 Schapiro, 1976, Alloway'e yanıt (37. nottaki eser), s. 21. Donald Kuspit merkezî ya da vajinal imgelere ilişkin tavır değişikliğinden söz eder (50. nottaki eser, s. 126).

> İlk kez ortaya çıktıklarında bu güçlü, dolaysız –cesur– şekiller isyankâr bir askerin selamındaki sıkılmış yumruk etkisini uyandırıyordu. ... Bu tür imgeler, yeni feminist duygular olan belirlenim ve kendi kaderini tayin bilincini vurguluyordu. Bu imgelerin idealist soyutlaması ... feminizmin yeni beklenti, yeni bir güç, yeni enerji ve açık hedef algısıyla mükemmel uyuşuyordu. ... Şimdi, geriye dönüp baktığımızda, merkezi imgenin ... geleneksel kadın algısına dayalı farklı bir anlam kazandığını görüyoruz: bir zamanlar itaatkâr olan kadınlığın şimdi baskın olması.

Doğa ile kadın bedeni arasındaki ilişki sorunu pek çok araştırmacı tarafından ele alındı; örneğin, Susan Griffith, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* (New York, 1978); Andrea Dworkin, *Woman Hating* (New York, 1974) 8 ve 9. bölümler; Sherry Ortner, "Is Female to Male as Nature is to Culture?", *Feminist Studies*, 1, 1972, tekrar basım için bkz. *Women Culture and Society*, (ed) M.A. Rosaldo ve L. Lamphere, 1974, s. 67-87. Ayrıca bkz. Estella Lauter, *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women* (Bloomington, Indiana, 1984).

65 "Feminist Criticism in the Wilderness", *The New Feminist Criticism* (59. nottaki eser), s. 252, 259.

66 Julia Kristeva, "Women's Time", *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, (ed) Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo ve Barbara C. Gelpi (Chicago, 1982) s. 39.

67 Heath, *The Sexual Fix* (New York, 1982) s. 144; Tickner, "Sexuality and/in Representation: Five British Artists", *Difference. On Representation and Sexuality*, sergi kataloğu (New Museum of Contemporary Art: New York, 1984) s. 23.

68 Mary Kelly, "No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith", *Parachute*, 26. sayı, İlkbahar 1982, s. 35. Ayrıca bkz. Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", bkz. *Art after Modernism: Rethinking Representation*, (ed) Brian Wallis (New York, 1984) s. 87-103; Jo-Anna Isaak, "Our Mother Tongue, *The Post-Partum Document*", *Vanguard*, Nisan 1982, s. 14-17; *Difference* kataloğu (67. nottaki eser), çeşitli metinler.

69 H. Diane Russell, "Review Essay: Art History", *Signs*, v, 1980, s. 473-478.

70 Harris ve Nochlin (4. nottaki eser), s. 58-59.

71 Broude ve Garrard (28. nottaki eser), s. 1. Bu iddia, antolojilerine aldıkları, çoğu ilk olarak 1970'li yıllarda basılmış bazı makalelerle temellendiriliyor.

72 Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Revision", *On Lies, Secrets and Silence* (New York, 1979) s. 35. Ayrıca bkz. *In Her Own Image, Women Working in the Arts*, (ed), Elaine Hedges, Ingrid Wendt (Old Westbury, New York, 1980).

73 Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Critical Inquiry*, Kış 1981, s. 179-205, özellikle 183; tekrar basım için bkz. *The New Feminist Criticism* (59. nottaki eser), s. 243-270.

74 Bu terimler antropolog Shirley ve Edwin Ardener tarafından kullanılır. Shirley Ardener, (ed.) *Perceiving Women* (New York, 1977) s. 20-36; Edwin Ardener, "Belief and the Problem of Women", bkz. *Perceiving Women*, s. 3; Elaine Showalter (73. nottaki eser), s. 200-201.

75 Gloria Orenstein, "Women of Surrealism", *The Feminist Art Journal*, İlkbahar 1973, s. 15-21. Orenstein'a göre, Leonor Fini, Leonora Carrington, Dorothea Tanning ve Remedies Varos, ve başka bazı yazarlar, kadınları simyacılar, mucitler, bilim insanları, tanrıçalar, ermişler ve uzak geçmişin bilge kişileri olarak temsil ediyorlardı; kadın-çocuk stereotipine ya da sürrealist erkek sanatçıların yarattığı ve yaygınlaştırdığı *femme fatale* temsiline başvurmuyorlardı. Orenstein başka bir metinde Kahlo'yu, kadının biyolojik deneyiminin dramını resmeden ilk kadınlardan biri olarak sunar: "Frida Kahlo: Painting of Miracles", *The Feminist Art Journal*, ii, Sonbalar 1973, s. 7-9.

76 Frima Fox Hofrichter, "Judith Leyster's Proposition – Between Virtue and Vice", *The Feminist Art Journal*, IV, Sonbahar 1975, s. 22-26; tekrar basım, bkz. Broude ve Garrard (28. nottaki eser) s. 173-181.

77 Mary D. Garrard, "Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting", *Art Bulletin*, vxii, 1980, s. 97-112.

78 Mary D. Garrard, "Artemisia and Susanna" bkz. Broude ve Garrard (28. nottaki eser), s. 147-171.

79 Alessandra Comini, "For Whom the Bell Tolls: Private versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Kathe Kollwitz", *Arts Magazine*, Mart 1977, s. 142. Tekrar basım, bkz. Broude ve Garrard (28. nottaki eser), s. 271-291, "Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism" başlıklı daha uzun bir makalenin bir bölümü.

80 Comini, yaptığı iki boyutlu çalışmada kadının belli bir temayı farklı yorumlamasını ve kendi döneminde kadının tarihsel değerlendirmeden dışlanmasını Paula Modersohn-Becker ile Otto Modersohn'un'u ve Gabrielle Münter ile Kandinski'yi karşılaştırarak irdeler; bkz. "State of the Field 1980: The Women Artists of German Expressionism", *Arts Magazine*, Kasım 1980, s. 147-153.

81 Showalter (73. nottaki eser), s. 186. Hem Virginia Woolf hem de Hélène Cixous bu noktaya dikkat çekmiştir. Parker ve Pollock (14. nottaki eser), s. 121-123, bu karmaşıklıkların bazılarını, özellikle kadınların oto-portreleri bağlamında tartışırlar.

82 *A.g.e.*

83 Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", Britanya Sanat Tarihçileri Derneği'nin Brighton Politeknik'te Nisan 1986'da gerçekleştirilen toplantılarında sunulmuştu; bu yıl Pollock'un toplu makaleleri kapsamında yeniden basılacak. (Türkçesi: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları, bu kitapta, s. 187.) Ayrıca bkz. Albert Boime "The Case of Rosa Bonheur: Why Should a Woman Want to be More Like a Man?" *Art History*, iv, 1981, s. 384-409; bu, zekice yapılmış duyarlı bir çalışmadır ve kendi hayatı ve sanatı hakkında verdiği önemli kararlarda Rosa Bonheur için toplumsal cinsiyet inşasının (ya da Boime'in sözleriyle, "cinsiyet tiplemesi"nin) önemini ele alır.

84 Pollock, *a.g.e.*

85 Edebiyat alanında erkeklerin ve kadınların eserleri arasındaki çeşitli farklara ilişkin ayrıntılı analizler mevcuttur; buna karşın böyle bir analiz sanatta, sanat eleştirisinde ve sanat tarihinde ancak yeni yeni ilgi çekmeye başladı. Belki de sanatta bu tür farklar edebiyattaki kadar somut ve kolay kavranabilir olmadığından feminist eleştirmenler ve sanat tarihçileri bu farkların görsel anlatımı üzerinde yoğun ve analitik çalışma yapmaktan kaçındılar; kuşkusuz, temsil aracılığıyla "toplumsal cinsiyet ve farklılığı" ele alan postmodern feminist araştırmalar hariç. Janet Wolff, "kadın sanatı [ve edebiyatı] hakkında artmakta olan yayınlara" dikkat çeker ve bunu "kültür incelemelerinde önemli bir analitik gelişme" olarak görür, "bu gelişmenin sanat sosyolojisinde giderek daha fazla önemsenmesi gerektiğini" belirtir (19. nottaki eser).

86 Hammond, "A Sense of Touch", ilk basım: bkz. *New Art Examiner*, Yaz 1979 ve *Wrappings* (39. nottaki eser), s. 77. Lippard makalesinde beden sanatını genel olarak tartışır: "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art", *From the Center* (21. nottaki eser), s. 121-138. Ayrıca bkz. Lippard, "Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art", (30. nottaki eser), s. 31-47 ve Lippard, "Binding/Bonding", *Art in America*, Nisan 1982, s. 112-18, bu makale Harmony Hammond'un ürettiği soyut, siyasî kadın sanatı hakkındadır.

87 "A Sense of Touch" (86. nottaki eser), s. 78.

88 "The Body Politic" (63. nottaki eser), s. 238.

89 *A.g.e.*, s. 239.

90 *A.g.e.*, s. 247.

91 Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", *Artforum*, Aralık 1973, s. 30-39 (tekrar basım: bkz. Broude ve Garrard [28. nottaki eser], s. 292-393).

92 Larry Silver, "The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era", *Art Bulletin*, LXVIII, 1986, s. 527-531.

93 Henry Kraus, *The Living Theater of Medieval Art* (Bloomington, Indiana, 1967) s. 41-62; Kraus, "Eve and Mary. Conflicting Images of Medieval Women" başlıklı bölüm, tekrar basım: Broude ve Garrard (28. nottaki eser), s. 79-99.

94 Madlyn Milner Kahr. "Delilah", *Art Bulletin*, LIV, 1972, s. 282-299, tekrar basım: Broude ve Garrard (28. nottaki eser), s. 119-145. Ayrıca bkz. Madlyn Milner Kahr, "Rembrandt and Delilah", *Art Bulletin*, LV, 1973, s. 240-259.

95 Linda C. Hults, "Hans Baldung Grien's Weather Witches' in Frankfurt", *Pantheon*, XL, 1982, s. 124-130, aynı yazarın yakında yayınlanacak makalesi, "Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images" başlıklı makalesi, *Journal of Interdisciplinary History*, xviii, 1987. Ayrıca bkz. Silver (92. nottaki eser), s. 529-530.

96 *A.g.e.*, s. 529.

97 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, 1967) s. 14-15.

98 John Berger, *Ways of Seeing* (Londra, 1972) s. 45-64; Türkçesi: *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis, 5. basım 1993). Genel izleyiciye seslenen ve BBC televizyonunda 1971'de yayınlanan bir diziye dayanan bu giriş niteliğindeki kitap, konuya ilişkin zamanının en parlak analizlerinden birini içerir. Bu konunun daha yakın tarihli analizi için bkz. Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York, 1985).

99 *A.g.e.*, s. 17; Türkçesi: s. 51.

100 *A.g.e.*; Türkçesi: s. 47.

101 Thomas B. Hess ve Linda Nochlin, *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art 1730-1970* (New York, 1972). Büyük ölçüde, College Art Association'da 1972'de düzenlenen toplantılar çerçevesinde Nochlin'in yönettiği "19. yüzyıl sanatında Erotizm ve Kadın İmgeleri" başlıklı oturumda sunulan tebliğlere dayanan bu kitabın tanıtımı, yüksek sınıfa özgü gizlenmiş röntgencilik eğilimleri kullanılarak yapılmıştı. 1972 sonbaharında başlayan tanıtım süreci Lise Vogel tarafından "Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness"'de belgelendi (*Feminist Studies*, ii, 1974, s. 3-37); kısaltılmış ve başlığı değiştirilmiş tekrar basım: bkz. *Art Journal*, xxxv, 1976, s. 378-385, "Erotica, the Academy and Art Publishing: A Review of *Woman as Sex Object*".

102 *A.g.e.*, s. 379.

103 Marcia Allentuck, "Henry Fuseli's 'Nightmare': Eroticism or Pornography", Gert Schiff, "Study of 'Picasso's Suite 347'" (101. nottaki eser), s. 33-41, s. 238-253.

104 Robert Rosenblum, "Caritas Romana after 1760: Some Romantic Lactations" (101. nottaki eser), s. 42-63. Rosenblum, motifin daha kışkırtıcı erotik, toplumsal, psikolojik ve siyasî içerimlerinin farkında değil gibi görünüyor.

105 101. nottaki eser, s. 90-165. Kunzle esas olarak korseli kadınların belli türden erkekler için taşıdığı dayanılmaz cazibeyle ilgilenir; korsenin bir kültürel tezahür olarak içerimleriyle, kadınlar üzerindeki pratik ve imgesel etkileriyle uğraşmaz. Ayrıca bkz. Kunzle, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West* (Los Angeles, 1982).

106 Beatrice Farwell. "Courbet's Baigneuses and the Rhetorical Feminine Image"; Gerald Needham, "Manet, 'Olympia' and Pornographic Photography" (101. nottaki eser), s. 64-79, 80-89.

107 Martha Kingsbury, "The Femme Fatale and Her Sisters", (101. nottaki eser), s. 182-205, bu konuyu yüksek sanatta, popüler kültürde ve gerçek hayattaki var oluş şekliyle irdeler; ama deneyimi sanatsal, toplumsal olarak biçimlendirme rolünü fark edemez.

108 101. nottaki eser, s. 206-221.

109 101. nottaki eser, s. 8-15.

110 Vogel, (101. nottaki eser), s. 384. Aslında, yakın zamana ait imgelerde bu nesneleştirici ters çevirme, kadın nü hakkındaki önyargıların hiçbirini değiştirmeksizin daha etkili ve başarılı işliyor. Hatta bu önyargıları yeniden canlandırıyor.

111 Griselda Pollock, "What's Wrong with Images of Women?" (33. nottaki eser), s. 26-33. Pollock, bu makalede öne sürdüğü görüşlerin çoğunun Kadın Sanat Tarihi Kolektifi tarafından uzun bir dönem boyunca geliştirildiğini kabul eder. Grup, imgeleri topladı ve farklı öğretim platformlarında denedi. Bu durum, kolektif çabayla ve öğretim sürecinin bir parçası olarak yeni ve önemli fikirlerin üretilebileceğini gösterir.

112 Carol Duncan, "Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art", *Art Bulletin*, LV, 1973, s. 570-583 (tekrar basım: Broude ve Garrard, 28. nottaki eser, s. 200-219).

113 "Virility", (91. nottaki eser).

114 Duncan, (31. nottaki eser), s. 46-50.

115 *A.g.e.*, s. 47.

116 Panofsky, (97. nottaki eser), s. 15.

117 Duncan, (31. nottaki eser), s. 50.

118 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York, 1986). Kitapla ilgili değerlendirmeler için bkz. Elaine Showal-

ter, *The New Republic*, 16 Mart, 1987, s. 38-40 ve Alessandra Comini, *The New York Times Book Review*, 1 Şubat 1987, s. 13-14. Ayrıca bkz. Reinhold Heller, *The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of Women in Nineteenth Century Art*, sergi kataloğu (Smart Gallery, University of Chicago, 1981); Susan Casteras, *The Substance or the Shadow: Images of Victorian Womanhood* (New Haven, 1982).

119 Dijkstra (118. nottaki eser), s. viii.

120 Beth Irwin Lewis yakında yayınlanacak bir makalede bu malzemeye yer verecek.

121 Christine Mitchell Havelock, "Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women", *The Greek Vase: Papers Based on Lectures Presented to a Symposium Held at Hudson Valley Community College at Troy, New York* (1979), (ed) Stephen L. Hyatt (New York, 1981), s. 101-118 (tekrar basım: Broude ve Garrard [28. nottaki eser], s. 44-61.

122 Natalie Boymel Kampen, "Status and Gender in Roman Art: The Case of the Saleswoman", College Art Association'ın 1976'da Detroit'te yapılan Yıllık Toplantısında sunuldu, yayınlandığı eser: Broude ve Garrard, 28. nottaki eser, s. 62-77 ve aynı yazar, *Image and Status: Working Women in Ostia* (Basel, 1981). Metinle ilgili değerlendirme için bkz. Christine Havice, *Woman's Art Journal*, vi, Sonbahar 1985-Kış 1986, s. 56.

123 Claire Richter Sherman, "The Queen in Charles V's Coronation Book: Jeanne de Bourbon and the *Ordo ad reginam benedicendam*", *Viator*, viii, 1977, s. 255-298, ve aynı yazar, "Taking a Second Look: Observations on the Iconography of a French Queen, Jeanne de Bourbon (1338-1378)", Broude ve Garrard, 28. nottaki eser, s. 100-117.

124 Margaret Miles, *Image as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (Boston, 1985). Ayrıca bkz. Margaret Miles, "The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture", *The Female Body in Western Culture*, (ed) Susan Rubin Suleiman (Cambridge, MA, 1986) s. 193-207. Miles bu makalede bu ikonografik Bakire tipini 14. yüzyıl Toskana'sının sosyal-dinsel bağlamında inceler.

125 Miles (*Image as Insight*, 124. nottaki eser), s. 9, 10. Miles'a göre, Hıristiyan imgelerinde sürekli olarak kadınların tasvirleri, konuların ve temaların gelişimi kadınların deneyimine dayandırılır. Miles şunları yazmış: "günlük hayatı bir Hıristiyan cemaatinin ibadeti etrafında şekillenmiş bir kadın için bu imgeler, belki de olumlayıcı anlam taşıyordu; kadının sömürülmesine dayalı ticarî kadın imgelerine boğulmuş olan biz 20. yüzyıl kadınlarının bu durumu hayal etmesi çok zordur". Miles 4. yüzyıl Roma kiliselerinden sağlanan görsel kanıtları (s. 41-62) ve 14. yüzyılda Toskana'da yapılmış tablolardaki kadın imgelerini inceler (s. 63-94). Ancak onun yaklaşımı, Ortaçağ'ın ve antik dönemin herhangi bir dönemine de başarıyla uygulanabilir ve aslında Havelock'un, Kampen'in ve Sherman'ın yaklaşımlarıyla benzerlik taşır.

126 *A.g.e.*, s. 64. Miles, 14. yüzyıl Toskana resmindeki kadın imgelerini ele aldığı metnin son bölümünde şu fikri irdeler: "Kadın imgeleri, erkeklerin kadın-

ları görsel nesne konumuna indirgeyerek onlarla baş etmelerini mümkün kılacak bir tarzda temsil edilir. Böylece, 14. yüzyıl kültüründe güçlü ve zaman zaman tehditkâr olabilen kadın, basitleştirilerek erkekler için yönetilebilir hale gelir; üstelik yalnızca yönetilebilir olmakla kalmaz, erkeklere esin kaynağı da olur; bir tehlike ve tehdit unsuru olan şey, böylece bir avantaja dönüştürülür".

127 Bkz. Judy Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage* (Garden City, NY, 1979). Bu makale, projenin belgelenmesi ve Chicago'nun eşlik eden dergi metinleri açısından önem taşır; Judy Chicago ve Susan Hill, *Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needle-work,* (Garden City, NY, 1980).

128 Judy Chicago, *The Birth Project* (Garden City, NY, 1985).

129 Hilton Kramer, "Review of Dinner Party", *New York Times*, 17 Ekim 1980 ve 18 Ekim 1980, s. 52.

130 "Lettre de Montréal", *Art International* xxv, Eylül-Ekim 1982, s. 52. "Est-ce la fascination de découvrir l'héritage féminin' ou l'attrait d'objects parahrasant l'organe sexuel de la femme?" Ayrıca bkz. Carrie Rickey'nin *Dinner Party* hakkındaki değerlendirme yazısı, *Artforum*, Ocak 1981, s. 72-73. Rickey bu değerlendirmesinde, hem olumlu hem de olumsuz boyutları açıklar; ayrıca Lucy Lippard'ın sergiye ilişkin olumlu eleştirisine bakılabilir: "Setting a New Place: Judy Chicago's *Dinner Party*", *Get The Message?* (31. nottaki eser), s. 109-113; orijinal basım: *Seven Days*, 27 Nisan 1979, ve Lippard'ın Chicago'nun işine ilişkin daha uzun bir yazısı için bkz. *Art in America*, Nisan 1980, s. 114-126. Chicago'nun diğer işi *Birth Project* de benzer eleştiriler aldı. Bkz. Josephine Withers, "Judy Chicago's 'Birth Project': A Feminist Muddle?" *New Art Examiner,* xiii, Ocak 1986, s. 28-30.

131 Garb, (51. nottaki eser), s. 132.

132 Tickner, "Sexuality" (67. nottaki eser), s. 28-29.

133 Elizabeth Goodman, "*The Dinner Party*: A Matter of Taste", *Women Artists News*, Şubat/Mart 1981, s. 22-23.

134 Lawrence Alloway, "Women's Art and the Failure of Art Criticism"de (*Art Criticism*, i, Kış 1980, s. 55) eleştiri kurumunun kadın hareketinin sanatının değerini takdir etme ve bu sanatı doyurucu biçimde eleştirme konularında neden başarısız olduğunu tartışır. Alloway, sanat himayeciliğinin yapılanmasının, feminist sanata yer vermeyen "ticarî sanat galerilerine odaklandığını", dolayısıyla kadınların sanat ürünleri için bir pazar oluşamadığını savunur (s. 56-57).

135 Lippard, dada, sürrealizm ve Pop-Art gibi çeşitli konularda bir dizi kitap yayınladı; ayrıca önemli sanat dergilerine de yazdı. Sonraları radikalizmini artırarak daha da siyasî bir tavır alması, hemen hemen tümüyle dışlanmasına yol açtı; hatta sözde yerleşik kuruma muhalif olan *The Village Voice* gibi yayın organlarına bile kabul edilmedi.

136 "Changing", *Changing: Essays in Art Criticism* (New York, 1971). Bu tavır asla gerçekten değişmez. Lippard'ın eleştiri kuramı açısından en önemli olanlar: "Prefatory Notes", s. 11-13 ve "Change and Criticism: Consistency and

Small Minds", s. 23-24; feminist eleştiriye dönmesi açısından ise, "Introduction: Changing Since *Changing*", s. 1-11 ve "Freelancing the Dragon", s. 15-27, bkz. *From the Center* (21. nottaki eser). Lippard'ın sanatı, feminizmi ve sol politikayı birleştirme girişimini özetleyen en son makale derlemesi, *Get the Message?* (31. nottaki eser), özellikle feminist sanat hakkında yazılmış önemli makaleler de içerir (s. 34).

137 "Changing" (136. nottaki eser), s. 10.

138 "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s", *Art Journal* XL, 1980, tekrar basım: *Get the Message?* (31. nottaki eser), s. 149-50.

139 31. nottaki eser.

140 "Issue and Taboo", s. 131, tekrar basım: *Get the Message?* (31. nottaki eser), s. 125-148. Lippard kesinlikle siyasî sanatın tek feminist sanat olduğunu iddia etmez; makalesinin sunuş bölümünde bunu netleştirir. Ayrıca bkz. "Trojan Horses: Activist Art and Power", bkz. Wallis (68. nottaki eser), s. 341-358.

141 "Sweeping Exchanges" (138. nottaki eser), s. 149-150.

142 Bkz. *Modernism and Modernity*, (ed) Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut ve David Solkin (Halifax, Nova Scotia, 1983) s. 195-212. Lippard ve Donald Kuspit hakkındaki eleştiri için bkz. Clara Weyergraf, "The Holy Alliance: Populism and Feminism", *Ekim*, 16. sayı, İlkbahar 1981, s. 23-24.

143 "Changing Since *Changing*", bkz. *From the Center* (21. nottaki eser), s. 7 ve devamı.

144 "Vision and Re-Visions: Rosa Luxemburg and the Artist's Mother", *Artforum*, Kasım 1980, s. 37.

145 Bkz. Moira Roth, "Visions and Re-Visions: A Conversation with Susan Lacy", *Artforum*, Kasım 1980, s. 42-45.

146 Roth (144. nottaki eser), s. 36-38.

147 Sandra Langer, Joanna Frueh ve Arlene Raven gibi yazarlar Langer'in "jinestetik" sanat eleştirisi dediği "kadın merkezli" eleştiriye sadık kaldılar; bu eleştiri türü kadınların "kendi duygularına ve düşüncelerine dayanır ve kadınların toplum ve kültürdeki kendi deneyimlerine odaklanır". Bu genel karakteristiklerin ötesinde, "jinestetik" eleştiri, Langer için "tarif edilemeyecek" bir şeydir. Yine de bu eleştiri türü kadınların manevî yönleri ve kadın bedeniyle ilgili görünüyor. Joanna Frueh "yaratıcılık, zekâ ve cinsellikle birleşecek yeni mitler, yeni maskeler" yaratılması çağrısında bulunur. Erkek ve kadın zekâsını farklı cinsiyetler temelinde karşılaştırır: "Fallik zihin, ... bilgiyi hançerlemek zorunda... vajinal zihin ise bilgiyi kucaklar." Bu tür metodolojiler özcü yaklaşımları ve kadını beden olarak yeniden stereotipleştirdikleri için eleştirilir; bkz. aşağıda IV. bölüm. (Sandra Langer, "Is There a New Feminist Criticism", s. 5, ve Joanna Frueh, "The Dangerous Sex: Art Language and Male Power", s. 6-7, her ikisi için bkz. *Women Artists News*, x, Eylül 1985. Ayrıca bkz. Joanna Frueh, "Re-vamping the Vamp", *Arts Magazine*, LVII, Ekim 1982, s. 98-103).

148 1979; aktaran Roth (144. nottaki eser).

149 Harmony Hammond, "Horseblinders", bkz. *Wrappings* (39. nottaki eser), s. 99. Hammond, feminist sanatın şu andaki durumunu içerdekilerin ve dışarıdakilerin gözüyle eleştirdi.

150 "Creating Feminist Works", s. 13, ilk basım: Barnard Women's Center, New York, 1978 ve "Horseblinders", s. 104 (her iki makale için bkz. *Wrappings*, 39. nottaki eser). Benzer şekilde, Alloway'in feminist sanatı işbirliği olarak gören sınırlı tanımlamasına karşılık Saribenne Stone feminist sanatı "feminist bilinçten doğan sanat" olarak tanımlar ve feminist kadın sanatçının mutlaka feminizmle ilgili sanat yapmasının zorunlu olmadığını belirtir (Alloway'e [37. nottaki eser] yanıt, 1976, s. 21). Cindy Nemser'e göre, "bir kadının dolaysız kişisel deneyimini" yansıtan her sanat feminist sıfatını hak eder ("Towards a Feminist Sensibility" [38. nottaki eser], s. 21).

151 Bkz. örneğin, *Wrappings* (39. nottaki eser), s. 18 ve 104.

152 "The Private and the Public: Feminist Art in California" (24. nottaki eser), s. 66. Rosler bazı nitelikli eleştiriler yazdı ancak bu, feminist sanat üzerine yazdığı en önemli metindir. Rosler'nin yazıları hakkında bkz. Martha Gever, "An Interview with Martha Rosler", *Afterimage, ix*, Ekim 1981, s. 10-17; *Martha Rosler: Three Works* (Halifax, 1981); Jane Weinstock, "Interview with Martha Rosler", *October*, xvii, Yaz 1981, s. 77-98.

153 *A.g.e.*, "Private", s. 66, 69.

154 Pollock, "What's Wrong With Images of Women?", (33. nottaki eser) ve Duncan, "The Esthetics of Power in Modern Erotic Art" (31. nottaki eser). Kuşkusuz Duncan, çok daha önceden bu tür makaleler yazıyordu (91. ve 122. notlara bakınız).

155 Bkz. Duncan'ın *Art Talk* hakkındaki sert eleştirisi, "When Greatness is a Box of Wheaties" (10. nottaki eser), yukarıda tartışıldı.

156 Alloway, (21. nottaki eser), s. 64.

157 Alloway'e yanıt (37. nottaki eser), s. 11-23.

158 Alloway (21. nottaki eser). Bu makaleden başka, Alloway kadın sanatının eleştirisi hakkında önemli bir makale (134. nottaki eser), Nancy Spero hakkında bir makale (*Artforum*, Mayıs 1976, s. 52-53); Pollock ve Parker (14. nottaki eser) hakkında bir inceleme (*Woman's Art Journal*, iii, Sonbahar 1982/Kış 1983, s. 60-61) ve New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen kadın sanatçıların bir sergisi için bir metin yazdı: "Post-Masculine Art: Women Artists 1970-1980", *Art Journal* xxxix, 1980, s. 295-297.

Bkz. Kuspit'in Nancy Spero hakkındaki makaleleri: özellikle bkz. "Nancy Spero at A.I.R.", *Art in America*, Temmuz/Ağustos 1975, s. 101-02; "Nancy Spero at AIR and Miriam Schapiro at André Emmerich Downtown", *Art Journal* xxxvi, 1976, s. 144-146; "Spero's Apocalypse", *Artforum*, Nisan 1980, s. 34-35 ve Kuspit'in dekoratif sanat ve feminist hedef hakkında yazdığı makale ((50. nottaki eser)).

159 Önemli dergilerde yer alan kadınlar hakkındaki makale sayısı hâlâ umut verici değil; bunu Guerilla Girls'ün *Arts Magazine*'deki ilanlarından da anlamak mümkün; bkz. *Arts Magazine*, Ocak 1997, s. 104, 128.

160 Kate Linker, "Representation and Sexuality" (*Parachute*, 32. sayı, Sonbahar 1983, s. 12-23), tekrar basım: Wallis ((68. nottaki eser)), s. 394, Gallop'a gönderme ile.

161 Bkz. örneğin, Thalia Gouma-Peterson, "Icons of Healing Energy: The Recent Work of Audrey Flack", *Arts Magazine*, LVIII, Kasım 1983, s. 136-141; "Faith Ringgold's Journey: From Greek Busts to Jemima Blakey", *Faith Ringgold: Painting, Sculpture, Performance,* (ed) Thalia Gouma-Peterson ve Kathleen McNanus Zurko (Ohio: The College of Wooster, 1985) s. 5-7; *Faith Ringgold* (42. nottaki eser), s. 64-69; "The House as Private and Public Image In Miriam Schapiro's Art", *Miriam Schapiro. A Retrospective; 1953-1980,* (ed) Thalia Gouma-Peterson (Ohio: The College of Wooster, 1980) s. 10-18; "Theater of Life" (42. nottaki eser); "Decorated Walls for Public Spaces: Joyce Kozloff's Architectural Installations", *Joyce Kozloff: Visionary Ornament* (Boston: Boton University Art Gallery, 1986) s. 45-57; ayrıca Roth'un performans hakkındaki görüşleri (24. nottaki eser). Josephine Withers da kadın sanatçılar hakkında bazı kısa makaleler yazdı. İkinci kuşak feminist sanat eleştirmenleri için bkz. yazının son kısmı.

162 Skiles, "The United States: 1970-1980", (35. nottaki eser), s. 75.

163 Deborah Cherry (19. nottaki eser), s. 505.

164 Eisenstein (1. nottaki eser).

165 Lucy Lippard, "Issue and Taboo", *Get the Message?* (31. nottaki eser), 147; ayrıca bkz. Tickner, "Sexuality" (67. nottaki eser), s. 19, 28-29; Spero ile Weinstock arasındaki tartışma aşağıda incelendi; Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", *The New Feminist Criticism* (59. nottaki eser), s. 255. Showalter, bu farklı yaklaşımların "kadın hareketinde gerilimler yarattığını" söyler. Kadın hareketinde genel olarak iki feminist grup tanımlar: "Akademik kurumların ve eleştiri kurumlarının dışında kalmayı seçenler ve bu kurumlara girmek hatta onları ele geçirmek isteyenler".

166 Tickner, "Sexuality" (67. nottaki eser), s. 28, 19.

167 Bu farklılıklar Britanya ve Amerika feminizmi arasındaki farklılıkla da ilintilidir. Aslında Britanya ve Fransız düşüncesi Amerikan feministlerinin ikinci grubunu derinden etkiledi (aşağıdaki tartışmaya bakınız).

168 Cherry (19. nottaki eser), s. 502, Sheila Rowbotham'dan alıntı yapıyor. Cherry ayrıca, feministlerin, "kadınlığın toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini" anlamak için psikanaliz kuramını, özellikle Fransız psikanalist Jacques Lacan'ı "sahiplenmelerine" de dikkat çeker. Psikanaliz kuramının feminist yorumları için bkz. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (New York, 1974); Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose, (ed) *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne* (Londra, 1982); Jane Gallop, *The Daughter's Seduction, Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca, 1982). Ayrıca bkz. Jane Gallop, "Psychoanalytic Criticism: Some Intimate Questions", *Art in America*, Kasım 1984, s. 9-15.

Farklı yönde benzer bir tartışma için bkz. Anne M. Wagner'in *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* ([ed] Susan Rubin Sule-

iman) adlı kitap hakkındaki değerlendirmesine (*Art in America*, Ekim 1986, s. 17, 19) Carol Ockman'ın yanıtı (*Art in America*, Aralık 1986, s. 11); ve Wagner'in yanıtı, s. 11, 13.

Lucy Lippard da, daha sonraki çalışmalarında kadın duyarlılığının biyolojik olarak araştırmayı bıraktı. Katalog makalesi "Issue and Taboo" da (bkz. *Get the Message*, 31. nottaki eser) şunları söylüyor: "Hâlâ kadın sanatının erkeklerinkinden farklı olduğunu düşünüyorum; ancak, bu farklılıkları yalnızca biçimsel bağlamlarda çözümlemeye çalışmaktan vazgeçtim".

169 Tickner, "Sexuality" (67. nottaki eser), s. 29. Zanaatı "yüksek" sanata dahil ederek statüsünü yükseltmek, kadın duyarlılığını bu yolla yüceltmek de kadınlığın "sabit" simgeleriyle ilişkili olarak görülebilir. Böyle bir yüceltme "kölelerin şarkı söylemesi" olarak nitelenmiştir. Ancak, önemle belirtmemiz gerekir ki, ezilen insanların ve genel olarak "dışlananların" seslerinin dinlenmeye değer hale geldiği özel bir başlangıç noktası vardır.

170 Jane Weinstock, "A Lass, A Laugh and a Lad", *Art in America*, Yaz 1983, s. 7-10.

171 Aktaran Weinstock, *a.g.e.*, s. 8, Jo-Anna Isaak'ın "The Revolutionary Power of Women's Laughter" başlıklı sergiye (New York, Protetch McNeil Gallery, 1983) dair yazısından. Weinstock'un makalesi serginin eleştirisidir. Kendi iddiasını desteklemek için Lyotard'dan yararlanan Weinstock, birçok feminist sanatçı tarafından yüceltilen "Tanrıça" ve "Beden"in "büyük harf kurbanı olduğunu" söyler (s. 7). Weinstock'a karşı çıkan Donald Kuspit, Spero'nun mitler yaratmak yerine, edilgin, kurban olan kadını "mitsel durumundan kurtardığını" ileri sürer. Bkz. Kuspit, "Symptoms of Critique: Nancy Spero and Francesc Torres", *Art and Ideology*, sergi kataloğu (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984) s. 21-22.

172 *Art in America*'ya gönderilen bir mektuptan, Kasım 1983, s. 7.

173 Weinstock (170. nottaki eser), s. 7.

174 Tickner, "Nancy Spero: Images and *la peinture féminine*" (baskıda). Tickner'ın sanat tarihi çalışması kadınları kendi yerlerine yerleştirme girişiminde yeni metodolojileri de kullanır. Sufraje hareketi hakkındaki yazılarına bakınız (baskıda).

175 "Issue and Taboo" (*Get the Message?*, 31. nottaki eser), s. 147.

176 Pollock (83. nottaki eser).

177 Özellikle bkz. onun işleri arasında yer alan büyük tablolar, *Ordinary/Extraordinary*, 1977-1986; röprodüksiyonları için bkz. sergi kataloğu, *Stevens: Ordinary/Extraordinary: A Summation, 1977-1984*, (Boston: Boston University Gallery, 1984). Eserin bu yönleri konusundaki tartışma için bkz. Patricia Mathews, "A Dialogue of Silence: May Stevens's *Ordinary/Extraordinary*, 1977-1986", *Art Criticism*'de yayınlanacak.

178 Kate Linker, *Difference* kataloğunun sunuş bölümünde, bir kez daha "kültürel bir inşa olarak cinsiyet" ile "doğal ya da biyolojik 'bir hakikate dayanan karşı perspektif" arasındaki ayrıma işaret eder (s. 5). İkinci görüş 19. yüzyıl kavramı olan içsel kadınlığa gönderme olabilir; ancak kuşkusuz bugün feminizmin için-

de var olan ve yazarların tümüyle yeni bir perspektif olarak gösterdikleri ikiliğe de atıfta bulunuyor olabilir. İlk kuşak feminizm bu kadar kolay sınıflandırılamaz, farklılıklar daha incelikli ve daha önemlidir. Kuşkusuz bu çatışmalı tavır ikinci kuşak feministlerinin benimsediği tek tavır değildir.

179 Posmodern düşünceye dair çok okunan bir antolojide yayınlandı: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ed) Hal Foster (Port Townsend, WA, 1983) s. 57-82.

180 Pek çok örnekten birkaçı, fotoğrafçı Robert Mapplethorpe ve vücut geliştirmeci ve sanatçı Lisa Lyons arasındaki işbirliği hakkında sanatçı Silvia Kolbowski'nin feminist eleştirisi "Covering Mapplethorpe's 'Lady'", *Art in America*, Yaz 1983, s. 10-11; David Salle ve Karole Armitage arasındaki işbirliği hakkında Jill Johnston tarafından yazılan eleştiri: "The Punk Princess and the Postmodern Prince", *Art in America*, Ekim 1986, s. 23-25; sanat ve kadınlara yönelik şiddetin medyadaki tasviri hakkında Leslie Laowitz ile Suzanne Lacy'nin yazdığı eleştiri: "Mass Media, Popular Culture, and Fine Art", *Social Works*, sergi kataloğu (Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1979), tekrar basım: Richard Hertz,. *Theories of Contemporary Art* (Englewood Cliffs, NJ, 1985) s. 171-178.

181 Feminist sinema kuramı ve eleştirisi, özellikle psikanaliz kuramının kullanımında ileri düzeyde gelişti; bu durumu pek çok çalışmada gözlemlemek mümkün: Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, xvi, Sonbahar 1975, s. 6-18 (yeniden basım: Wallis, 68. nottaki eser, s. 361-373; Türkçesi: "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, bu kitapta); Annette Kuhn, *Women's Pictures, Feminism and Cinema* (Londra, Boston, Melbourne ve Henley, 1982) ve *The Power of Image: Essays on Representation and Sexuality* (Londra, Boston, Melbourne ve Henley, 1985); E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (New York, 1983). Fotoğraf eleştirisi de gelişkin bir feminist perspektifle bütünleşmiş bulunuyor. Bu konuda Britanyalı sanatçı Victor Burgin'in *Thinking Photography* (Londra, 1982) gibi yazıları incelenebilir. *Screen* ve *Afterimage* gibi bazı dergiler bu tür araştırmaları desteklemekte, sinema ve fotoğrafçılık hakkında bazı feminist analizler yayınlamaktadır.

182 Tickner, "Sexuality" (67. nottaki eser), s. 24 ve devamı. Bu serginin eleştirisi için bkz. Paul Smith, "Difference in America", *Art in America*, Nisan 1985, s. 190-199. Sergiyi genellikle övmekle birlikte, "serginin kuramsal edilginliğini" eleştirir (s. 194).

183 "Discourse", *The Anti-Aesthetic* (179. nottaki eser), s. 59, 64, 63, 61.

184 "Feminism and Art History"den; Nisan 1986'da Britanya Sanat Tarihçileri Derneği'nin Brighton Polytechnic'te düzenlenen toplantılarında sunulan bir tebliğ.

185 A.g.e.

186 Elaine Showalter, "The Feminist Critical Revolution", *The New Feminist Criticism*'in sunuş bölümü, (59. nottaki eser), s. 8. Showalter'ın alıntı yaptığı eser: Olive Banks, *Faces of Feminism: A Study of Feminism as a Social Movement* (New

York, 1981). Banks ayrıca ABD'de "radikal erkekler ve kadınlar arasında derin bir çatlak oluştuğunu" belirtiyor ve İngiltere'de böyle bir durumun söz konusu olmadığını söylüyor.

187 "Sexuality", 67. nottaki eser, s. 19.

188 Silver, 92. nottaki eser.

189 Bu tutum Amerikalı erkek ve feminist olmayan kadın sanat tarihçilerinin çalışmalarında bu kadar belirgin değildir; bunun tek nedeni, bu uzmanların geleneksel metodolojileri kullanmaya teşvik edilmeleridir; yani, deha kavramına dayalı, beyaz orta sınıf erkek sanatının biçimsel, ampirik ya da ikonografik analiziyle uğraşmaları istenir; bu tarz bir çalışma içinde kadınlara ve feminist sorunlara hiç yer verilmez çünkü bu sistem, onların incelenmesi için gereken her türlü yapılanmadan yoksundur. Sanat tarihinde Meyer Schapiro'nun ya da T. J. Clark'ın Marksizmi gibi diğer metodolojik modeller, kanonda küçük de olsa yer bulmuşlardır.

190 Son zamanlarda Britanyalı sanatçıların, sanat eleştirmenlerinin ve sanat tarihçilerinin Amerika'da popüler olmalarına değinmek yerinde olur. Örneğin Tickner, *Difference* kataloğu (67. nottaki eser) için yazı yazdı ve Natalie Kampen'in College Art Association (1987) toplantıları çerçevesinde düzenlenen toplumsal cinsiyet konulu paneline katıldı (Pollock da bu panele çağrılmıştı ama katılamadı). Ayrıca, Amerikalıların özellikle sanat eleştirmenlerinin, büyük bir hevesle yapısöküm kuramına, bir yapı olarak işlev gören bir felsefe/kurama yönelmeleri de sözü edilmeye değer bir gelişme.

191 Broude ve Garrard şunu sorarlar: "Kahramanca öldürmek ve ölmek, ölenlerin yasını tutmaktan ve geride kalanları teskin etmekten daha önemli insanî başarılar mıdır?", 28. nottaki eser, s. 4.

192 Natalie Kampen ve Elizabeth G. Grossman, "Feminism and Methodology: Dyanamics of Change in the History of Art and Architecture", *Working Paper No. 122* (Wellesley College Center for Research on Women, 1983) s. 2-6. Ayrıca, 1983 itibariyle ders kitaplarında kapsanan alanlara ve dahil edilen kadın sanatçı sayısına ait istatiksel veriler hakkındaki makaleye bakınız.

193 Orenstein, 21. nottaki eser, s. 525. Eleanor Tufts da kadın sanatçıların geleneksel metinlere dahil edilmesi çağrısında bulunur: "Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art", *Arts Magazine*, LV, Nisan 1981, s. 150-154.

194 Broude, "Review", 8. nottaki eser, s. 182.

195 Kampen ve Grossman, 192. nottaki eser, s. 1-2.

196 "When Greatness is a Box of Wheaties", 10. nottaki eser, s. 64. Ayrıca bkz. Carol Duncan ve Alan Wallach, "MOMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street", *Studio International* cxciv, 1. sayı, 1978, s. 48-57.

197 *Old Mistresses*'ten (14. nottaki eser) aktaran Cherry (19. nottaki eser), s. 505. Frances Spalding, *Old Mistresses* için yazdığı eleştiride (*Burlington Magazine*, cxxv, 1983, s. 43-44), yazarların yöntemini takdir etmekle birlikte, bu tür "siyasî motivasyonun Pollock ve Parker'ın görsel itkinin önemini küçümsemele-

rine yol açtığını ve yorumlarını fazlasıyla yönlendirdiğini" ileri sürer. "Kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkileri araştırmaya karar veren Parker ve Pollock, kadınların sanatını, kadınların toplumdaki yeri üzerine yapılan bir yoruma indirgeme eğilimi taşıyorlar". Spalding, belki de haklı olarak, yazarların Mary Kelly gibi sanatçıları ele alırken en yüksek performansı ortaya koyduklarını düşünür; çünkü Kelly'nin "eserlerini şekillendiren bilinç siyasî kavrayışa açıktır". Ancak şunu da belirtmemiz gerekir ki, Spalding'in eleştirisini, Kelly'ninkiler gibi eserlere yönelik hoşnutsuzluğu şekillendirmiştir; Spalding bu tarz işleri "sıkıcı ve verimsiz" bulur. Dolayısıyla işlerin içeriği eleştiriyi bir ölçüde belirler. Pollock'un eserlerinde imgelere dayanması konusundaki tartışma aşağıda sunuluyor.

198 Parker ve Pollock, *Old Mistresses*, 14. nottaki eser, s. 169.

199 Pollock, "Women, Art and Ideology", 14. nottaki eser, s. 40.

200 "The Body Politic", 63. nottaki eser, s. 247. Tikner'ın bu yeniden işlemeye dair, "kültürel tarihin titizlikle incelenmesi ve seçilen örneklerin doğru analizi" gibi önerileri, Greer'in *Obstacle Race* adlı kitabı için yazdığı eleştiride yer alır, 12. nottaki eser, s. 68. Cherry de (19. nottaki eser, s. 507) feminist sanat tarihçilerinin "yalnızca kadınların sanat ürünlerine odaklanmakla kalmayıp, kadınların sanatı hakkındaki anlayışımızı değiştirmeleri, bilgi kategorilerini genişletmek yerine yeniden yapılandırmaları" gerektiğini belirtir. "Bizim projemiz bildiğimiz şekliyle sanat tarihine ilave yapmak değil, onu değiştirmektir".

201 "Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art", bkz. Broude ve Garrard, 28. nottaki eser, s. 183-199, özellikle s. 183-184. 17. yüzyılda yaşamış Hollandalıların ve İtalyanların farklı dünya görüşlerini karşılaştıran bu makalede Alpers kendi modelini pratiğe geçirir.

202 Pollock, "Women, Art and Ideology", 14. nottaki eser, s. 44 ve devamı.

203 Ann Sutherland Harris'in, Pollock'un makalesine cevaben yazdığı mektup, *Woman Art Journal* iv, Sonbahar 1983/Kış 1984, s. 53.

204 Harris, *Women Artists*, 4. nottaki eser, s. 44.

205 Harris, 203. nottaki eser, s. 54.

206 Lise Vogel'in feminist sanat tarihi hakkındaki ilk değerlendirmesi en parlak olanlarından biridir. "Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness" adlı makalesinde (101. nottaki eser), *Woman as Sex Object* adlı antolojideki kadın imgesini inceler ve toplumsal cinsiyetin, ırk ve sınıfla ilişkisini gündeme getirir; bu sorun o tarihlerdeki Amerikan feminist sanat tarihi çalışmalarında nadiren ele alınmıştı. Toplumsal cinsiyet, ırk ve modernizmde dışlanan toplumsal sorunlara dair bir değerlendirme için bkz. Lise Vogel ve Lillian S. Robinson, "Modernism and History", *New Literary History*, iii, 1971, s. 177-199.

207 Russell, 69. nottaki eser, s. 476, 481, 478.

208 Garrard, *Heresies*, 4. sayı, 1978, s. 59.

209 Broude, "Miriam Schapiro", 41. nottaki eser; Garb'ın yanıtı (51. nottaki eser); "Degas's 'Misogyny'", *Art Bulletin*, LIX, 1977, s. 97-107 (tekrar basım: Broude ve Garrard, 28. nottaki eser, s. 247-269); "Feminist Art History and the Aca-

demy: Where Are We Now?", *Women's Studies Quarterly* (kadın ve görsel sanatlar özel sayısı), Garrard'la birlikte yazılmış, xv, İlkbahar/Yaz 1987, ayrıca *Critical Issues in Feminist Inquiry*'de yayınlanacak, (ed.) Joan E. Hartmann ve Ellen Messer-Davidow (New York: Modern Language Association, 1987).

210 "Toward a Feminist Poetics", 1978 tarihli bir tebliğden, bkz. *The New Feminist Criticism*, 59. nottaki eser, s. 140, aktaranlar Broude ve Garrard, "Feminist Art History", 209. nottaki eser. Showalter, *The New Feminist Criticism*'e yazdığı snuşta (s. 12), makalesini, "feminist eleştirinin çıkmaza girdiği bir sırada" yazdığını belirtti ve o sıralarda erkek kuramına bağımlılık olarak algıladığı kuramın yerine kendi kuramı olan "jinokritik"i önerdi. Ancak Broude ve Garrard, onun alternatif olarak önerdiği bu zengin modelini onaylamadılar.

Showalter daha sonra yazdığı "Feminist Criticism in the Wilderness" adlı makalesinde (*The New Feminist Criticism*, 59. nottaki eser, s. 247), yeni metodolojilere daha ılımlı yaklaşır. "Radikal feminist hayalcilerin ayrılıkçı fantezilerinin, çeşitli entelektüel araçları eleştiri pratiğimizden dışlamalarını onaylamak niyetinde değilim". Showalter burada psikalaniz ve postyapısalcılık modelini kabul eder; Broude ve Garrard onun tavrını değerlendirirken yalnızca yapısalcılığı benimsediğini iddia ederler. Ancak, Showalter, postyapısalcılık gibi erkek söylemlerine dayalı bir eleştiriyi onaylamaz; "jinokritik, kadınların kültürünün kuramı" olarak adlandırdığı, "gerçekten kadın merkezli bir feminist eleştiri" arayışındadır (s. 247-248 vd ve çeşitli yerlerde).

211 Broude ve Garrard, "Feminist Art History", 209. nottaki eser.

212 Norma Broude ve Mary D. Garrard, "Review of Hugh Honour and John Fleming, *The Visual Arts: A History*", bkz. *Woman's Art Journal*, iv, Sonbahar 1983/Kış 1984, s. 43-44. Cherry (19. nottaki eser) feminist sanat tarihçilerinin tam aksini yapmaları gerektiğini ileri sürer: "Değer yargılarını terk etmemiz gerekiyor, sanat ürününün içkin bir değer ya da anlam içerdiği şeklindeki peşin hükümlerden, ... erkekleri norm, kadınları ise norm dışı ve kusurlu olarak sunan eleştiri stratejilerinden uzak durmak zorundayız" (s. 507). Pollock da değerlendirmeci eleştiriyi reddeder (bkz. "Women, Art and Ideology", 14. nottaki eser, s. 42).

213 Broude ve Garrard, "Review", 212. nottaki eser, s. 43.

214 *A.g.e.*, s. 44.

215 Whitney Chadwick, *Women Artists of the Surrealist Movement* (Londra ve Boston, 1984). Bkz. Lawrence Alloway'in incelemesi, *Art in America*, Mart 1986, s. 1, 5, ayrıca bkz. Whitney Chadwick "Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness", *Woman's Art Journal*, vii, İlkbahar/Yaz 1986, s. 37-42, bu makale, sanatçının yaratıcı ve bağımsız etkinlik gerçekleştirmek için verdiği mücadeleyi anlatması bakımından daha önceki kitabını aşan bir metindir.

216 Feminist mimarlık tarihiyle karşılaştırıldığında, Amerikan feminist sanat tarihinin katkısı olağanüstüdür – her ne kadar henüz bu disiplini dönüştürmeyi başaramamış olsa da. Kampen ve Grossman feminist metodoloji çalışmalarında feminist sanat tarihinin disiplini gerçekten değiştirdiğini savunurlarken,

mimarlık alanında durumun farklı olduğunu açıklıkla ortaya koydular; feminist mimarlık pratiğinin görece gelişmiş olması bu gerçeği değiştirmiyordu. Gerçekten de, feminist mimarlık tarihi ve kuramı sanat tarihinden bile daha geri durumdadır; bunun nedeni hiç kuşkusuz, mimarlık tarihçilerinin sanat tarihçileri gibi mücadele etmemiş olmalarıdır. (Bkz. Kampen ve Grossman, 192. nottaki eser, s. 10 ve devamı; sundukları tablo, feminist mimarlık hakkındaki literatüre ve feminist mimarlık pratiğine ilişkin çok iyi bir değerlendirme ve yararlı bir kaynakça içerir).

217 "İlaveci" feminizm ile yeni, daha eleştirel ve analitik araştırma arasındaki gedik, kadınların sanatına ait bir müzenin yapısı konusunda halen sürmekte olan tartışma sürecinde iyice genişledi. Wilhelmina Holladay, kadınların sanatını içeren koleksiyonunu kullanarak bu tür bir müze kurma girişimine öncülük etti; ancak bu müze için feminist bir program oluşturmayı kabul etmemesi, feministlerde gerginlik ve kaygı yarattı. Holladay yalnızca "erkeklerin eserlerinin her yerde temsil edilmesini dengeleyici bir girişim olması için kadın sanatçıların büyük eserlerinin" temsil edilmesini sağlamak istiyor. Linda Nochlin'in belirttiği gibi:

> Güçlü bir feminist proje niteliği taşımayan bir kadın sanatı müzesi ancak olumsuz ve tutucu bir etki yaratabilir. ... Ben kadın sanatı müzesi gibi bir ideali ancak feminist bir proje olması ve kadın sanatçıların gettolaşmasını onaylamak yerine bu konumu değiştirme hedefi içermesi koşuluyla desteklerim. Bayan Holladay, ilerlemeci feminizmin amaçlarından ve ruhundan tümüyle kopuk bir proje için kadın hareketinin iyi niyetini kullanıyor. Bu müze, halka hizmet eden ve işinin ehli uzmanlarca serbestçe yönetilen bir kurum değil, toplumun önde gelenleri için toplumsal bir mücadele alanı ve bir zevk aracıdır.

(Aktran Sara Day, "A Museum for Women" *Art News*, Yaz 1986, s. 115).

218 Öte yandan Lise Vogel (101. nottaki eser, s. 29), "bir bakış açısı olarak erkek cinsiyetinin sanatta nasıl somutlaştığı"nı incelemenin önemini belirtir.

219 College Art Association'ın Boston'da gerçekleştirilen 1987 Yıllık toplantısı çerçevesinde toplumsal cinsiyet konulu oturumda yaptığı konuşma ve Mart 1985'te "Kadınlar, Sanat ve İktidar" konusunda Princeton'da yaptığı konuşmada ifade ettiği şekliyle.

220 Eunice Lipton, *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley, Los Angeles, Londra, 1987). Ayrıca bkz. Carol M. Armstrong, "Edgar Degas and the Representation of the Female Body", *The Female Body in Western Culture*, (ed) Susan Rubin Suleiman (Cambridge ve Londra, 1986) s. 223-242; Hollis Clayson "Prostitution and the Art of Later Nineteenth-Century France: On Some Differences Between the Work of Degas and Duez", *Arts Magazine*, Aralık 1985, s. 40-45.

221 Dijkstra, 118. nottaki eser, s. 129,180-181, 286-288.

222 Anthea Callen, *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914* (Londra ve New York, 1979) s. 47. Lynne Walker'ın kitap hakkındaki eleştirisi, *Woman's Art Journal*, I, Sonbahar 1980/Kış 1981, s. 69-71.

223 "Women, Art and Ideology", 14. nottaki eser, s. 39, 46. Ayrıca bkz. Griselda Pollock, "Art, Artschool, Culture: Individualism After the Death of the Author", *Block*, 11. sayı, 1985/86, s. 8-18; Roszika Parker ve Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85*, Londra (baskıda).

224 "Women, Art and Ideology", 14. nottaki eser, s. 42, 43, 44. Bu duruş, Judith Newton ve Deborah Rosenfelt'in edebiyat eleştirisi için geliştirdikleri ve feminist sanat tarihi açısından da önemli olan modeli çağrıştırır. Newton ve Rosenfelt'in metodolojisi şunları kapsar:

> ...toplumsal cinsiyetin ve onunla eş zamanlı olarak sınıf, ırk ve cinsel kimliğin içerdiği iktidar ilişkileri üzerinde çalışmak; edebiyat analizi ile tarih ve toplum analizi; kültürel üretim koşullarının analizi ve tarihi bir uğrakta bu koşulların metinlere nakşedilmesindeki karmaşıklıkların analizi ("Introduction: Toward a Materialist Feminist Criticism", *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, (ed) J. Newton ve D. Rosenfelt [New York, 1985] s. xix).

Birçok feminist halen Newton ve Rosenfelt'in modeli çerçevesinde çalışıyor; bu model özellikle analizin ideolojiyle ilişkisi bakımından postmodern feminist araştırmalarla ve Marksizmle belirgin yakınlıklar içeriyor.

225 Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", 83. nottaki eser; Türkçesi, bu kitapta s. 239. Bu kadar keskin çizgilerle belirlenmiş olmasa da benzer bir yaklaşım Tamar Garb tarafından geliştirildi: bkz. *Women Impressionists* (Oxford, 1986); *Correspondence of Berthe Morisot*, yeni baskı (Londra, 1986) ve bkz. *Berthe Morisot* (Oxford, 1987). Son iki eser Kathleen Adler'le birlikte yazıldı. Ayrıca bkz. Garb'ın, Charlotte Yeldham'ın *Women Artists in 19th Century in France and England* adlı kitabı hakkındaki eleştirisi: *Woman's Art Journal*, vi-ii, İlkbahar/Yaz 1987, s. 43-48.

Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*

LINDA NOCHLIN

Amerika'da son dönemde birden tırmanmaya başlayan feminist etkinlik, özgürleştirici bir etki uyandırmış olmakla birlikte, gücünü genellikle duygusal –yani kişisel, psikolojik ve öznel– bir zeminde bulmuş; statükoya ilişkin feminist bir saldırının otomatik olarak gündeme getirdiği temel entelektüel meselelerin tarihsel bir çözümlemesi yerine, ilişkili olduğu diğer radikal hareketler gibi, günümüzün ivedi gereksinimlerine odaklı bir hareket olmuştur.[1] Oysa feminizm, bugünkü toplumsal kurumların kökenindeki anlayışları nasıl sorguluyorsa, çeşitli entelektüel ya da akademik disiplinlerin (tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji, vb.) entelektüel ve ideolojik temelleriyle de, tıpkı her devrim gibi, eninde sonunda yüzleşmelidir. John Stuart Mill'in ileri sürdüğü üzere, eğer *var olanı* doğal kabul ediyorsak, bu, toplumsal yaşamda olduğu kadar aka-

* Makale, Linda Nochlin'in Thames and Hudson Yayınları arasından çıkan *Women, Art and Power and Other Essays* kitabında yer almaktadır. Yazarın izniyle yayınlandı – e.n. (Metnin son okumasını yapan Elif Gökteke'ye teşekkür ederim – ç.n.)

demik araştırmalarımızda da geçerlidir. Dolayısıyla akademik alanlarda da "doğal" kabul edilen varsayımlar sorgulanmalı ve sözde gerçeklerin mitsel temelleri aydınlığa kavuşturulmalıdır. Ve işte tam da bu noktada, kadının nötr bir birey [*one*] –aslında doğal kabul edilen beyaz erkeğin konumu, yani bütün akademik çalışmaların gizli öznesi olan erkek [*he*]– değil, uyumsuz bir dişi [*she*], bir yabancı olarak konumlandırılışının sadece bir engel ya da öznel bir çarpıtma değil, üzerinde karara varılmış bir avantaj olduğu söylenebilir.

Farkına varılmaksızın sanat tarihçisinin bakış açısı olarak kabul gören beyaz, Batılı erkeğe özgü bakış açısı, sadece elitist olduğu için ya da yalnızca manevî ve etik bakımdan değil, salt entelektüel bakımdan da yetersiz kalmaktadır. Feminist eleştiri, akademik sanat tarihinin (ve genel olarak tarihin), varlığı açıkça kabul edilmeyen değerler sistemini göz önüne almak, tarihsel araştırmalara istenmeksizin dahil olan bir öznenin varlığını hesaba katmak konusundaki ihmallerini gözler önüne sermiş, böylece sanat tarihinin kavramsal açıdan nasıl bir kibir ve tarihüstü naiflik taşıdığını göstermiştir. Çeşitli akademik alanların dillerinde ve yapılarında ortaya serildiği üzere, bütün disiplinlerin kendi kendini sorgulamaya başladığı, varsayımlarının daha çok bilincine vardığı bir süreçte, "var olan"ı eleştirmeksizin "doğal" kabul etmek, entelektüel açıdan vahim sonuçlar doğurabilir. Gerçekten adil bir toplumsal düzenin kurulabilmesi için, birçok toplumsal eşitsizlikten yalnızca biri olan erkek egemenliğinin üstesinden gelinmesi gerektiğini düşünen Mill gibi biz de, beyaz erkek öznelliğinin ifade edilmeyen egemenliğinin, tarihsel koşulları daha doğru, daha eksiksiz yansıtan görüşlere ulaşabilmek için düzeltilmesi gereken birçok entelektüel çarpıtmadan biri olduğunu düşünebiliriz.

Zamanımızın kültürel-ideolojik sınırlarının ve "profesyonalizm"inin ötesine geçip taraflılıkları ve yetersizlikleri gözler önüne serebilmek için, yalnızca kadın sorununu değil disiplinin bütününe dair önemli soruları ele alırken de, tıpkı John Stuart Mill'inki gibi kendini bu konuya adamış feminist bir zihin yapısı gerekmektedir. Böylece, kadın sorunu denen şey, ciddi, yerleşik bir disipline yamanmış küçük, dışta kalan, gülünç derecede önemsiz bir yan kol gibi görünmektense bir tür katalizör, bir tür entelektüel araç haline gelerek temel ve "doğal" varsayımların araştırılmasına, farklı sorgulama biçimleri için gerekli bir paradigmanın geliştirilmesine ve başka alanlarda radikal yaklaşımlarla kurulmuş başka paradigmalarla bağlantı sağlanmasına öncülük edebilir. "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" gibi basit bir soruyu layıkıyla yanıtlarsak, zincirleme bir tepkime yaratarak kabul edilegelmiş varsayımların ötesine geçmekle kalmaz, tarihi, sosyal bilimleri, hatta psikolojiyi ve edebiyatı da kucaklayabilir; yalnız zahmetsizce yanıt bulunabilecek ya da birbirini doğuran sorulardan ziyade zamanımıza ilişkin önemli sorularla başa çıkabilmek için entelektüel araştırmadaki geleneksel ayrımların hâlâ yeterli olduğu görüşüne meydan okuyabiliriz.

Sözgelimi, sürekli olarak karşılaştığımız şu sorunun ne anlama geldiğini düşünelim (cümlede uygun değişiklikler yapılarak insan davranışlarının neredeyse her alanına uyarlanabilecek bir sorudur bu): "Peki kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse, neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci...) yok?"

"Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" Bu soru, kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı bir biçimde çınlar durur. Fakat feminist "ihtilaf" bağlamındaki bütün öteki sorularda olduğu gibi, bu soru da meselenin özünü çarpıtarak sinsice ken-

di yanıtını verir: "Hiç büyük kadın sanatçı yok çünkü kadınlar büyük olamaz."

Bu tür bir sorunun ardında, basit ya da karmaşık pek çok varsayım bulunmaktadır; penis yerine rahmi olan insanların önemli bir şey yaratabilmesinin olanaksızlığını gösteren, "bilimsel olarak kanıtlanmış" açıklamalardan tutun, bunca yıldır erkeklerle neredeyse eşit konuma gelmiş olan kadınların –hem zaten birçok erkek de bir sürü olanaksızlıkla mücadele ediyor– görsel sanatlarda hâlâ nasıl olup da çarpıcı bir başarı elde edemediklerine şaşırmak gibi görece açık görüşlü yaklaşımlara varıncaya kadar, çok çeşitli tavırlar vardır.

Feministlerin ilk tepkisi, yemi olduğu gibi yutmak ve bu soruyu sorulduğu biçimiyle yanıtlamaya çalışmaktır: Yani, tarih boyunca değerli ya da değeri yeterince bilinmemiş birtakım kadın sanatçıları bulup ortaya çıkartmak; onların ilginç, üretken ama tabii alçakgönüllü yaşamlarını yeniden canlandırmak; unutulmuş çiçek ressamlarını ya da David'in izleyicilerini "yeniden keşfederek" eserlerinin iyi olduğunu kanıtlamaya çalışmak; Berthe Morisot'nun aslında Manet'ye sanıldığı kadar bağımlı olmadığını göstermek – başka bir deyişle, kendisi dışında kimseye ilginç gelmeyen alanının aslında ne kadar önemli olduğu konusunda sürekli kanıt sunmaya çalışan uzman akademisyenin tavrını paylaşmaktır. 1858 tarihli *Westminster Review*'da[2] yayınlanan, kadın sanatçılar konusundaki o pek ateşli makale gibi feminist bakış açısıyla ele alınmış metinler olsun, Angelica Kauffmann ve Artemisia Gentileschi[3] gibi sanatçılar üzerine daha yakın tarihli akademik araştırmalar olsun, bu tür girişimler hem kadınların başarısı konusunda hem de genel olarak sanat tarihi açısından bizi bilgilendirdikleri için, kayda değer çabalardır. Ama bu çabalar, "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusunun ardında yatan varsayımları sorgula-

mak adına hiçbir katkıda bulunmaz. Tam tersine, söz konusu girişimlerde bu soruya yanıt vermeye çalışılırken, sorunun içerdiği olumsuz göndermeler de üstü kapalı olarak pekiştirilmiş olur.

Bu soruyu yanıtlayabilmek için tutulan bir diğer yol, son dönemde birtakım feministlerin yaptığı gibi, sorunun zeminini hafifçe kaydırarak kadınların sanatı için "büyüklük" olgusunun erkeklerinkinden daha farklı olduğunu öne sürmektir. Böylelikle, kadınlık durumunun ve deneyimlerinin kendine özgü koşullarına dayanan, hem biçimsel hem de anlatımsal nitelikleri açısından farklı ve ayırt edilebilir bir kadın üslubunun varlığı kanıtlanmaya çalışılır.

Bu, ilk bakışta, mantıklı gelebilir: Kadınların, dolayısıyla kadın sanatçıların, toplum içindeki deneyimleri ve koşulları erkeklerinkinden farklıdır, ve elbette kadınlık deneyimini ifade etmek adına bilinçli olarak bir araya gelen bir grubun ürettiği sanat, üslup açısından, kadın sanatı olmasa da en azından feminist sanat olarak tanımlanabilir. Fakat ne yazık ki bu, olasılık dahilinde olmasına karşın henüz gerçekleşmemiştir. Sözgelimi Tuna Okulu mensupları, Caravaggio'nun ardılları, Pont-Aven'de Gauguin'in etrafında toplanan ressamlar, Mavi Süvariler ya da kübistler, üslup ya da anlatım bakımından açıkça tanımlanabilen belli özelliklere sahiptirler, oysa genel olarak kadın sanatçıların üslupları arasında bağ kuracak ortak bir "kadınlık" paydası söz konusu değildir. Mary Ellmann'ın, *Thinking About Women*[4] adlı kitabında erkek eleştirinin en yıkıcı ve çelişkilerle dolu klişelerine karşı son derece ikna edici bir biçimde ortaya koyduğu gibi, bu durum kadın yazarlar için de geçerlidir. Ne Artemisia Gentileschi, Madam Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Ri-

ley, Lee Bontecou ya da Louise Nevelson'ın eserleri, ne de Sappho, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virgina Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath ve Susan Sontag'ın metinleri arasında bağ kuracak ortak bir kadınlık özü söz konusu değildir. Kadın sanatçıların ve yazarların, her durumda, birbirlerinden ziyade, aynı dönemde yaşadıkları sanatçılara ve yazarlara yakın oldukları gözlenir.

Kadın sanatçıların daha içe dönük, daha kırılgan, daha malzeme odaklı oldukları öne sürülebilir. Peki yukarıda saydığımız kadın sanatçılardan hangisi Redon'dan daha içe dönük, tuvale ince dokunuşlarıyla Corot'dan daha kırılgandır? Fragonard Madam Vigée-Lebrun'den daha az mı daha çok mu kadınsıdır? Madem "erkeklik" ve "kadınlık" ikiliği temelinde değerlendirme yapıyoruz, öyleyse 18. yüzyıl Fransası'nın Rokoko üslubunun toptan "kadınsı" olduğunu söylemek daha uygun değil midir? Hoşluk, incelik, zarafet gibi özellikler kadınsı bir üslubun yapıtaşlarını oluşturuyorsa, o zaman Rosa Bonheur'ün *At Panayırı* resminde bir narinlik, Helen Frankenthaler'in dev tuvallerinde de bir zarafet, bir içe dönüklük bulmamız gerekirdi, ama nedense yok. Kadınlar ev içi yaşam sahnelerine ya da çocuk temalarına değinmişlerse, Jan Steen, Chardin ve empresyonistler de değinmiştir – Morisot ve Cassatt kadar Renoir ve Monet de bu tür konuları resimlemiştir. Sonuç olarak belli konuları seçmek ya da belli konuları seçmemiş olmak belli bir üslubun, hele hele özünde kadınsı olarak nitelendirilebilecek bir üslubun göstergesi sayılamaz.

Sorun feministlerin, kadınlığın ne olduğuna dair anlayışından değil, sanatın ne olduğuna dair, çoğunluğun paylaştığı yanlış anlayışından kaynaklanıyor: Sanatın bireysel, duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi, kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde

saf bir görüş taşıyorlar. Sanat çoğu zaman hiç de böyle bir şey değildir, büyük sanatsa hiç değildir. Sanat üretimi, zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir. Sanatın dili, kâğıt ya da tuval üzerinde boyayla, çizgiyle, taş, kil, alçı ya da metalle somut olarak biçimlenir – sanat ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de kişisel sırların fısıldandığı bir iç dökme aracıdır.

Mesele şudur ki, bildiğimiz kadarıyla çok büyük kadın sanatçılar olmamıştır, ama yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş bazı ilginç ve çok iyi kadın sanatçılar vardır; fakat aynı zamanda, ne kadar iyi niyetli olursak olalım, hiç büyük Litvanyalı caz piyanisti ya da Eskimo tenis oyuncusu da yoktur. Durumun böyle olması üzücüdür ama tarihsel ve eleştirel kanıtlarla ne kadar oynarsak oynayalım durum değişmeyecektir; tarihin şovenist erkekler tarafından çarpıtıldığı yolundaki ithamlar da durumu değiştirmeyecektir. Michelangelo veya Rembrandt, Delacroix veya Cézanne, Picasso veya Matisse, hatta daha yakın dönemden De Kooning veya Warhol ayarında kadın sanatçı yoktur, aynı zamanda bunlara eşdeğer siyah Amerikalı sanatçı da yoktur. Gerçekten de çok sayıda "tarihe gizlenmiş" büyük kadın sanatçı olsaydı, ya da erkeklerin sanatına karşılık kadınların sanatının farklı ölçütlerle değerlendirilmesi gerekseydi –ki ikisi birden söz konusu olamaz– o zaman feministler ne için savaşıyor olurdu ki? Kadınlar sanat konusunda erkeklerle aynı statüye sahip olabildiyse, o zaman statükoyu aynen korumanın bir sakıncası yoktur.

Fakat hepimizin bildiği gibi geçmişin ve bugünün düzeni, kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve

her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimizdedir – burada eğitim sözcüğünü, anlamlı simgeler, işaretler ve kodlarla çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir anlamda kullanıyorum. Aslında kadınların ya da siyahların yüz yüze olduğu olağanüstü zor koşulları göz önünde bulundurduğunuzda, beyaz erkeklerin ayrıcalıklı alanları olan bilim, politika ve sanat gibi alanlarda yine de pek çoğunun büyük bir başarı elde etmiş olması mucizedir.

"Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusunun ne anlama geldiğini gerçekten düşünmeye başladığınızda, önemli soruların sorulma şeklinin sizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandırdığını –hatta yanılgıya düşürdüğünü– fark edebiliyorsunuz. Yani gerçekten bir Doğu Asya Sorunu, Yoksulluk Sorunu, Zenci Sorunu ve tabii bir Kadın Sorunu olduğunu baştan kabul etmiş durumdayız. Ama kendimize öncelikle bu "soru"ları kimin soru haline getirdiğini, kimin sorduğunu ve sonra da bu tür soruların nasıl bir işlev taşıdığını sormamız gerekiyor. (Tabii bu arada belleklerimizi şöyle bir yoklayarak, Nazilerin "Yahudi Sorunu"nu da hatırlayabiliriz.) Gerçekten de içinde yaşadığımız bu hızlı iletişim çağında, iktidar sahiplerinin vicdan azabını maskelemek adına çabucak birtakım "sorunlar" kurgulanıyor: Amerikalılar Vietnam ve Kamboçya'da yol açtıkları sorunlardan "Doğu Asya Sorunu" olarak söz ederken, Doğu Asyalılar bunları daha gerçekçi bir bakışla "Amerikan Sorunu" olarak görebilir; sözde "Yoksulluk Sorunu", kent içindeki gecekondularda veya kırsal çöplüklerde yaşayan ve sorunun dolaysız mağduru olanlar tarafından

"Zenginlik Sorunu" olarak nitelendirilebilir; benzer bir ironi, gerçekte Beyaz Sorunu olan şeyi karşıtı olan Zenci Sorunu'na dönüştürür; aynı ters mantık, bizim şu anda üzerine eğildiğimiz "Kadın Sorunu" açısından da geçerli.

İnsanla ilgili bütün sorunlar gibi (insanlarla ilgili herhangi bir şeyi "sorun" olarak adlandırmak da aslında epey yeni bir durum) "Kadın Sorunu" da öyle "çözüm" bulunacak sorunlardan değildir. Çünkü insana dair sorunlar, sonuç olarak durumun doğasına ilişkin yeni bir yorumu ya da bizatihi o "sorun"lara dair radikal bir tavır ya da tasarı değişikliğini gerektirmektedir. Dolayısıyla kadınlar ve kadınların sanat ile başka alanlardaki durumları, egemen erkek iktidar elitinin bakış açısından değerlendirilecek bir "sorun" değildir. Bunun yerine kadınlar, kendilerini halihazırda olmasa da potansiyel olarak erkeklere eşit varlıklar olarak görmeli ve durumlarının değerlendirmesini kendilerine acımadan, belli bakış açılarını kendilerine mal etmeden yapmaya hazır olmalıdırlar. 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, hem sanat ortamında hem başka alanlarda erkeklerin çoğunluğunun yakında doğru yolu göreceğini ve kadınlara tam eşitlik vermenin kendi çıkarlarına olduğunu anlayacaklarını ummak pek gerçekçi değil. Kendilerini öteden beri "kadına özgü" kabul edilen alanlardan, duygusal tepkilerden mahrum bırakmalarının zararlarına olduğunu fark edeceklerini sanmak da öyle. Çünkü sonuçta, gereken özellikler yeterince aşkın, sorumluluğa dayalı ve kazançlı olduğu sürece erkeklerin "mahrum bırakıldığı" çok az alan var: Bebeklerle veya çocuklarla "kadınsı" bir etkileşim içine girme gereksi-

nimi duyan erkekler çocuk doktoru veya çocuk psikoloğu olabilir, üstelik yanlarında işin rutin kısmını üstlenen (kadın) hemşireler bulunur; mutfakta yaratıcılığını ortaya koyma isteği duyan erkekler aşçıbaşı olarak ün kazanır; ve tabii çoğunlukla "kadınsı" diye nitelendirilen sanatsal uğraşlarla kendini tatmin etmek isteyen erkekler, kadınların genelde yaptığı gibi gönüllü müze görevlisi veya yarı-zamanlı seramikçi olmak yerine ressam veya heykeltıraş olur; 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 temizlikçi olmak ister?

Ayrıcalıklara sahip kişiler, elde ettikleri avantaj ne kadar marjinal olursa olsun, kendilerinden şu ya da bu şekilde üstün bir güce eninde sonunda boyun eğmek zorunda kalana dek, o ayrıcalıklara ister istemez sıkı sıkı tutunurlar.

Dolayısıyla, kadının eşitliği sorunu –başka her alanda olduğu gibi sanatta da– tek tek erkeklerin görece iyi veya kötü niyetinden, ya da tek tek kadınların kendine güveni veya güvensizliğinden değil, kurumsal yapılarımızın niteliğinden ve bu kurumların, parçası olan insanlara dayattığı gerçeklik anlayışından kaynaklanıyor. Yüz yılı aşkın bir süre önce John Stuart Mill'in dediği gibi: "Alışılmış olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere hizmet etmesi evrensel bir gelenek olduğuna göre, bu gelenekten kopmak doğal olarak doğadışı görünür."[5] Çoğu erkek eşitlikten yana görünse de, avantajlarının daha yüksek olduğu bu "doğal" düzeni terk etmeyi istemez. Kadınlar içinse durum, Mill'in zekice işaret ettiği gibi, başka ezilen gruplara ya da sınıflara kıyasla çok daha karmaşıktır; çünkü erkekler kadınlardan yalnızca itaat değil, sonsuz bir şefkat de beklerler. Böylece kadınlar, çoğunlukla, hem erkek-egemen toplumun taleplerini içselleştirilmiş oldukları için, hem de kendilerine sunulan maddî ola-

naklardan vazgeçemedikleri için zayıf düşerler: Orta sınıf kadının, zincirleriyle birlikte kaybedeceği çok daha değerli şeyleri vardır.

"Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusu, yanlış yorumlamaların ve yanlış anlamaların oluşturduğu bir buzdağının en tepesidir sadece. Bunun altında, karanlık, temelsiz, kocaman bir yerleşik düşünceler yığını yatar: Sanatın doğasına ve koşullarına, genel olarak insan yeteneklerinin ve özel olarak insan mükemmeliyetinin doğasına, bütün bunların şekillenmesinde toplumsal düzenin rolüne ilişkin düşüncelerdir bunlar. "Kadın sorunu" olarak adlandırılan şey sahte bir sorun olabilir ama "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusunun ardındaki yanlış anlayış, kadınların tâbiyeti konusundaki özgül birtakım politik ve ideolojik meselelerin ötesinde, belli başlı alanlardaki entelektüel çarpıtmaya da işaret eder. Sorunun temelinde, genel olarak sanatın nasıl üretildiğine ve özel olarak da büyük sanat yapıtlarının nasıl ortaya çıktığına dair birçok naif, çarpıtılmış ve sorgulanmadan kabullenilmiş düşünce yatmaktadır. Bilinçli ya da bilinçsiz olan bu varsayımlarla, birbirine hiç de benzemeyen Michelangelo ve Van Gogh gibi, Raffaello ve Jackson Pollock gibi sanatçılar, "Büyük" sıfatı altında bir araya getirilir – söz konusu sanatçıya adanmış akademik monografilerle tescillenen onursal bir unvandır bu. Tabii "Büyük Sanatçı", "Deha" sahibi olarak görülen sanatçıdır; Deha ise bir şekilde Büyük Sanatçı'nın kişiliğinde cisim bulmuş, zamandan bağımsız ve gizemli bir güç olarak görülür.[6] Bu tür görüşler, Hippolyte Taine'in tarihsel düşünceye ilişkin ırk-ortam-dönem formülasyonunun yetkin bir model gibi görülmesine yol açan sorgulanmamış, çoğunlukla bilinçdışı, tarihüstü önermelerle bağlantılıdır. Oysa bu varsayımlar sanat tarihi yazılarının pek çoğunun özünü oluşturuyor. Yakın döneme kadar büyük sanatı *genel olarak* üreten koşulla-

ra dair önemli sorular yeterince sorulmamış, araştırılmamıştı; bu yoldaki çalışmalar da genellikle akademik yaklaşımdan uzak olduğu veya sosyoloji gibi başka disiplinlerin alanına girdiği gerekçesiyle dışlanmaktaydı. Nesnel, kişisellikten uzak, sosyolojik ve kurumsal bir yaklaşımı desteklemek, sanat tarihinin temelde bireye tapan ve monografiler üreten romantik, elitist yaklaşımını gözler önüne serer. Bu tür farklı bakışlar, son dönemde ancak daha genç ve muhalif bir sanat tarihçileri kuşağı tarafından benimsenmektedir.

Demek ki kadın sanatçıyla ilgili sorunun ardında, yüzlerce monografinin konusu olan, eşsiz ve tanrısal Büyük Sanatçı miti yatmaktadır – bu erkek sanatçı, doğduğu günden beri, gizemli bir öz taşır, altın yumurtlayan tavuk gibi bir şeydir bu ve adı da Deha'dır, Yetenek'tir. Ve tıpkı cinayet gibi, koşullar uygun olsun olmasın, eninde sonunda mutlaka ortaya çıkacaktır.

Temsilî sanatları ve yaratıcılarını saran o sihirli *aura*, tabii en eski dönemlerden beri birtakım mitlere kaynaklık etmiştir. İlginçtir, ilkçağda Plinius'un Yunan heykeltıraş Lysippos'a atfettiği gizemli yetenekler –gençliğinde içsel bir çağrı hissetmiş olması, Doğa'dan başka öğretmeninin olmayışı– 19. yüzyılda Max Buchon'un Courbet biyografisinde de yer alır. Sanatçının taklitçi olarak doğaüstü güçleri, onun şiddetli, hatta belki de tehlikeli birtakım güçleri denetleyebilen yapısı, tarih boyunca sanatçıyı adeta bir tanrı gibi hiçlikten varlık yaratan biri olarak diğerlerinden ayırır. Genellikle yoksul bir çoban olarak kişileştirilen Harika Çocuk'un daha yaşlı bir sanatçı tarafından keşfedilişini anlatan peri masalı, taşlara koyun resimleri yaparken Cimabue'nün keşfettiği genç çoban Giotto'nun hikâyesi, Vasari tarafından ölümsüzleştirildiğinden beri sanatsal bir efsane haline gelmiştir; resmin gerçekçiliğine hayranlık duyan Cimabue, bu alçakgönüllü genci öğrencisi olması için yanına çağırır.[7] Gizemli bir rastlantı

sonucu Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán ve Goya gibi sonraki dönemin sanatçıları da benzer pastoral koşullarda keşfedilmişlerdir. Hatta genç Büyük Sanatçı, her zaman koyunları olacak kadar talihli olmasa da yeteneğine hep çok genç yaşlarda, dışarıdan herhangi bir yüreklendirme olmaksızın zaten sahiptir: Filippo Lippi ve Poussin, Courbet ve Monet, okulda derslerine çalışmak yerine defterlerinin kenarlarına resimler çizmişlerdir – tabii derslerine çalışmayıp defterinin kenarına resim yapan, sonra da ancak bir mağaza görevlisi ya da ayakkabı satıcısı olabilen gençlerden haberimiz olmaz. Öğrencisi ve biyografisinin yazarı Vasari'ye göre büyük Michelangelo da 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 sanatçı bu kısa aralıkta "yapı iskelesini, sehpaları, fırçaları, boyaları ve işini sürdürmekte olan çırakları" çizmiş ve bunu öyle bir beceriyle yapmış ki ustası döndüğünde afallayarak şöyle bağırmış: "Bu çocuk benden daha çok şey biliyor!"

Belki doğruluk payı da içeren bu tür hikâyeler, her zaman olduğu gibi, kanıtlamaya çalıştıkları tavırları yansıtır ve sürdürürler. Oysa belli verilere dayandırılabilse de gençlikteki bu deha kıvılcımlarına ilişkin hikâyeler yanıltıcı olabilir. Sözgelimi genç Picasso'nun önce Barselona, daha sonra da Madrid Sanat Akademisi'nin başka adayların en az bir ay hazırlanmasını gerektirecek kadar zor olan giriş sınavlarını on beş yaşındayken bir günde geçmiş olduğu bir gerçektir. Yine de insan, sanat akademilerine başvuran benzeri ölçüde yetenekli, ama sonradan vasat ya da başarısız birer ressam olmuş (tabii sanat tarihçilerinin hiç ilgilenmediği) başka adaylar hakkında da bilgi sahibi olmak ya da Picasso'nun resimdeki gelişiminde sanat öğretmeni olan babasının ro-

lünü daha ayrıntılı olarak öğrenebilmek istiyor. Ya Picasso dünyaya kız olarak gelseydi? Senyor Ruiz, küçük Pablita'yla da benzer biçimde ilgilenir, başarma hırsını aynı ölçüde ona da yansıtır mıydı?

Bütün bu öykülerde sanatsal başarının görünürde ne kadar mucizevî, rastlantısal ve toplumdışı olduğu vurgulanır. 19. yüzyılda sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerin, hatta bazı sanatçıların materyalist bir dünyada daha yüksek değerlerin son kalesi olarak sanatsal üretimi alternatif bir din, sanatçıların rolünü de azizlik mertebesinde görme eğiliminde olduğu yarı-dinsel bir kavrayış söz konusudur. 19. yüzyılın Azizler Efsanesi içinde sanatçı en katı aile ve toplum baskılarına karşı mücadele eder, herhangi bir Hıristiyan şehit gibi toplumun eleştiri oklarına maruz kalır ama sonunda –çoğunlukla da ölümünden sonra– bütün güçlüklere karşın başarıya ulaşır çünkü onda, varlığının derinliklerinde, Deha denen o gizemli ve kutsal ışık vardır. Alın size sara krizlerinin arasında, açlıktan neredeyse ölmek üzereyken, ayçiçekleri yapıp duran şu deli Van Gogh... Babasının onu reddetmesine, toplum dışına itilmesine, resimde bir devrim gerçekleştirmek adına cesurca katlanan Cézanne...Tropiklerin çağrısına uyup saygınlığını ve maddî güvencesini tek bir varoluşçu darbeyle yerle bir eden Gauguin... Ya da kendisine esin veren pis ortamlar için aristokrat kökenlerini reddeden şu sakat, cüce, alkolik Toulouse-Lautrec...

Bugün hiçbir ciddi sanat tarihçisi, bu tür peri masallarını olduğu gibi kabul etmez. Oysa toplumsal etkilere, zamanın ruhuna, ekonomik krizlere ve benzeri olgulara ne kadar değinilirse değinilsin, bu tür bir sanatsal başarı efsanesi akademisyenlerin bilinçaltında yer alır ya da sorgulanmamış varsayımlarını şekillendirir. Büyük sanatçılara dair en derinlikli araştırmaların –özellikle de büyük sanatçı kavramını temel alarak, o sanatçının içinde yetiştiği toplumsal ve ku-

rumsal yapıları ikincil "etkiler" ya da "arka plan" olarak ele alan sanatsal monografi türünün– ardında, serbest girişime dayanan bireysel başarı anlayışı ve deha kuramı bulunmaktadır. Bu temeller üzerinden bakınca, kadınların sanatta çok büyük bir başarı elde etmemiş olmasını bir tasım biçiminde şöyle ifade edebiliriz : Kadınlarda altın yumurtlayan tavuk gibi bir sanatsal deha olsaydı, muhakkak ortaya çıkardı. Ama çıkmadı. *Quod erat demonstrandum* [ispatlanması gereken buydu]. Kadınlarda altın yumurtlayan tavuk tipi bir sanatsal deha yoktur. Eğer o zavallı çoban çocuğu Giotto ya da krizler geçiren Van Gogh gibileri başarabilmişse, kadınlar neden başaramamış?

Oysa bu peri masallarını ve kerameti kendinden menkul kehanetleri geride bırakıp, kişisel duygulardan arınmış bir gözle, tarih boyunca bütün toplumsal ve kurumsal yapılar dahilinde önemli saydığımız sanat üretimlerinin ortaya çıktığı gerçek koşullara baktığımızda, tarihçi için daha uygun ve verimli soruların daha farklı biçimlerde şekilleneceğini görürüz. Sözgelimi, sanat tarihinin farklı dönemlerinde hangi toplumsal sınıflardan, katmanlardan ya da gruplardan sanatçılar çıkma ihtimalinin daha yüksek olduğunu sorabiliriz. Ressamların ve heykeltıraşların, daha doğrusu, önde gelen ressamların ve heykeltıraşların kaçta kaçı, babanın ya da yakın bir akrabanın ressam, heykeltıraş olduğu veya sanatla bağlantılı meslekleri sürdürdüğü bir ailenin çocuğu? Nikolaus Pevsner'in, 17. ve 18. yüzyıllarda Fransız Akademisi'ne ilişkin değerlendirmelerinde işaret ettiği gibi, sanatçılık mesleğinin babadan oğla geçmesi (Coypel'ler, Coustou'lar, Van Loo'lar ve benzerlerinde olduğu gibi) âdettendi; hatta Akademi üyelerinin oğulları ders ücretlerinden muaf tutuluyordu.[8] 19. yüzyılda, babalarını reddeden o büyük isyankâr sanatçıların dikkate değer ve dramatik açıdan tatmin edici öykülerine karşın, oğulların babaların seçtiği yolu izlemesinin

âdet olduğu dönemlerde, büyük olsun olmasın, sanatçıların büyük bir bölümünün babalarının sanatçı olduğunu itiraf etmek durumundayız. Büyük sanatçılar sıralamasında Holbein, Dürer, Raffaello ve Bernini adları geliyor akla; daha yakın dönemden de sanatçı ailelerden gelen Picasso, Calder, Giacometti ve Wyeth'i anabiliriz.

Sanatsal uğraşı ile toplumsal sınıf ilişkisi bağlamında, "Neden aristokrasi mensubu büyük sanatçı yoktur?" sorusuna verilecek yanıt, "Neden hiç büyük kadın sanatçı yoktur?" sorusu için ilginç bir paradigma sağlayabilir. En azından, geleneklerden kopuşun yaşandığı 19. yüzyıl öncesinde, burjuva üst sınıfından daha yüksek bir konumdan çıkmış bir sanatçı pek gelmiyor akla; 19. yüzyılda bile Degas, soylu sınıfının alt tabakasına –daha doğrusu yüksek burjuvaziye– mensup bir aileden geliyordu. Yalnızca, rastlantısal olarak sakatlığından dolayı marjinal konuma geçen Toulouse-Lautrec'in, üst sınıfların en yüksek mertebelerinden geldiği söylenebilirdi. İş sanat hamiliği ve izleyiciliği olduğunda aslan payına her zaman aristokrasi sahipken –daha demokratik olan günümüzde de zenginler aristokrasisi için durum aynı değil mi?– sanatsal yaratı anlamında aristokrat sınıfın katkısı amatör birtakım çabalardan öteye gitmemiştir. Üstelik bu sınıfa (birçok kadın gibi) eğitim konusunda fazlasıyla fırsat verilmiş, bol bol boş zamanları olmuş ve, yine kadınlar gibi, sanatla haşır neşir olup saygın birer amatör sanatçı olsunlar diye yüreklendirilmişlerdir (tıpkı III. Napoléon'un resmî Salon'larda resimlerini sergileyen kuzini Prenses Mathilde ya da Prens Albert ile birlikte Landseer gibi bir ustadan sanat dersleri alan Kraliçe Victoria gibi). Yoksa şu altın yumurtlayan tavuk –deha dedikleri şey– kadınların ruhunda olmadığı gibi, aristokraside de mi yok? Yoksa bu durum, bir deha ve yetenek meselesi olmaktan ziyade –aristokratların ve kadınların toplumsal görevler ve etkin-

likler için zorunlu olarak harcadığı zamanı göz önünde bulundurduğumuzda– genel olarak hem üst sınıf mensubu erkekler hem de kadınlar için, kendini tümüyle sanata, profesyonel sanat üretimine adamayı zor, hatta olanaksız kılan toplumsal talepler ve beklentilerle ilgili olabilir mi?

Sanatsal üretimin koşullarına ilişkin doğru sorular sorulduğunda –ki büyük sanatın üretimi bunun bir alt dalı olarak görülebilir– yalnızca sanatsal deha değil, zekâ gibi, yetenek gibi durumlara ilişkin birtakım özellikleri de kuşkusuz göz önünde bulundurmamız gerekir. Piaget ve başka bazı kuramcılar, genetikle ilgili araştırmalarında, küçük çocuklarda mantığın ve hayal gücünün gelişiminde zekânın – ya da buradaki bağlamda dehanın– sabit bir öz değil, dinamik bir süreçte gelişen bir olgu olduğunu, bir öznenin *belli bir durum* karşısındaki davranışı olduğunu vurgulamışlardır. Çocuk gelişiminin başka alanlarında yapılan araştırmaların da işaret ettiği gibi bu yetenekler, ya da bu zekâ, bebeklikten itibaren yavaş yavaş, adım adım gelişirken, uyarlanma-intibak örüntüleri belli-bir-ortamdaki-öznede öyle erken bir dönemde yerleşir ki, deneyimsiz gözlemciye doğuştanmış gibi *görünebilir*. Bu tür araştırmalar, tarihüstü gerekçeler bir yana, bireysel dehanın doğuştan geldiği ve sanat yaratımında esas teşkil ettiği görüşünü (bilinçli biçimde dile getirilsin getirilmesin) akademisyenlerin terk etmesi gerektiğini düşündürüyor.[9]

"Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusu, bizi şu sonuca götürdü: Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de "toplumsal koşullar"dan "etkilenerek" ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine, hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapıtının doğası ve niteliği açısından baktığımızda, sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının

ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.

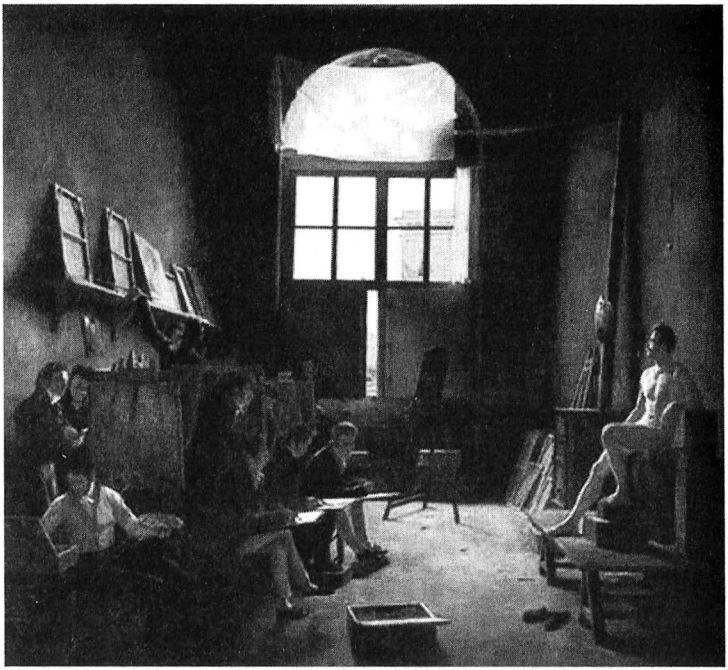
Çıplak Meselesi

Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının bireysel bir dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmadığını, toplumsal kurumların niteliğine, bu kurumların belli sınıflarda veya gruplarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olduğunu söyleyebileceğimize göre, artık soruya daha mantıklı bir temelden bakabiliriz. Öncelikle, Rönesans'tan yaklaşık 19. yüzyılın sonuna kadar olan dönemde hevesli kadın sanatçıların çıplak modelden çalışma olanağı gibi basit, ama önemli bir meseleyi ele alalım. Bilindiği gibi Rönesans'tan 19. yüzyıla uzanan süreçte çıplak modelden çalışmak, genel olarak sanatın en yüksek kategorisi olarak nitelendirilen tarih resminin özünü oluşturan anıtsal yapıtlar üretmekte çok gerekli olduğu için her genç sanatçının eğitiminde olmazsa olmaz bir koşuldu, çıplak modeli çok iyi çalışmış olmak gerekirdi. Hatta 19. yüzyılda geleneksel resmin savunucuları, klasik bir idealleştirmeye ve zamanlar ötesi bir evrenselliğe gölge düşürdüğü gerekçesiyle anıtsal bir resimde *giyinik* figürün bulunmaması gerektiğini söylüyorlardı. 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başında kurulmaya başlanan sanat akademilerinde eğitim programlarının temelini, genellikle bir erkek çıplak modelden çalışmak oluşturuyordu. Bunun yanı sıra sanatçılar ve öğrenci grupları, modelden çalışma seansları için özel olarak atölyelerde de buluşurlardı. Sanatçılar ve özel akademiler sık sık kadın modelden de çalışırlardı, ancak kadın modelden çalışmak devlet

sanat okullarında ta 1850 yılına dek, hatta kimi kurumlarda bazen sonrasında da yasaklanmıştı – Pevsner bu durumu "inanılmaz" olarak nitelendirirken haklı.[10] Gelgelelim, gayet inanılır olan bir şey var ki, o da hevesli kadın sanatçılar için erkek ya da kadın çıplak modelden çalışmanın tümüyle olanaksız olmasıydı. 1893 yılına gelindiğinde bile "hanım" öğrenciler Londra'daki Kraliyet Akademisi'nin model sınıfına sokulmuyordu, bu tarihten sonra izin verildiğinde ise modelin "kısmen örtülü" olması gerekmekteydi.[11]

Modelden çalışma seanslarıyla ilgili tasvirlere şöyle bir bakınca şunları gözlemliyoruz: Rembrandt'ın atölyesinde kadın çıplak modelden çalışan, tümü erkek olan öğrenciler; Lahey ve Viyana'da 18. yüzyıl akademik sanat eğitimiyle ilgili resimlerde erkek modelden çalışan erkekler; 19. yüzyıl başında Boilly'nin o pek hoş resminde gösterdiği gibi, Houdon'un atölyesinde oturan bir erkek çıplak modelden çalışan erkekler. Léon-Mathieu Cochereau'nun 1814 Salonu'nda sergilediği *David'in Atölyesi*'nde, fotoğraf gibi gerçeğe yakın olan görüntü bir grup genç adamın karşılarındaki çıplak bir erkek modelden çalışmasını gösterir, modelin oturduğu sıranın önünde ayağından çıkardığı ayakkabıları durmaktadır.

Bugün de ayakta duran yüzlerce "Akademi" –yani atölyede, çıplak modelden meşakkatle çalışma işi– sanatçıların en eski zamanlarından Seurat'nın dönemine, hatta 20. yüzyıla uzandığına göre, yetenekli amatörün eğitimi ve gelişiminde yöntem olarak temel bir önem taşımaktadır. Resmî akademik programlar, desenlerden ve gravürlerden kopya etmek, ünlü heykellerin alçı kopyalarından desen çizmek ve sonra çıplak modelden çalışmak şeklinde ilerliyordu. Eğitimin bu son aşamasından yoksun bırakılmak, anıtsal sanat yapıtları yaratma olanağından da yoksun bırakılmak anlamına geliyordu – bu da bir kadının ancak gerçekten de dahi olup başarıya ulaşması ya da sanatçı olmaya heves eden ka-



LEON-MATHIEU COCHEREAU, *David'in Atölyesi*, 1814, Louvre, Paris.

dınların genellikle yaptığı gibi, portre, *genre* resmi, manzara ya da natürmort gibi daha "düşük" düzeyli türlere yönelmesi demekti. Bir tıp öğrencisinin bırakın kadavra üzerinde çalışmayı, çıplak bir bedeni görme olanağından yoksun bırakılması gibi bir durumdu bu.

Bildiğim kadarıyla, sanatçıları çıplak modelden çalışırken gösteren resimler arasında, kadını çıplak model dışında herhangi bir rolde gösteren tarihsel bir tasvir yok, bu da, edep kurallarına ilişkin ilginç bir noktaya işaret ediyor: Kadının (tabii "hafif meşrep" bir kadının), bir grup erkeğin önünde bir nesne olarak çıplak durması uygun görülüyor, ama nesne olarak çıplak bir erkek modelden, hatta başka bir kadın modelden çalışmasına izin verilmiyor. Giyinik

bir hanımın çıplak bir erkekle karşı karşıya gelmesi konusundaki tabuya ilişkin ilginç bir örnek, Zoffany'nin Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde iki çıplak modelin bulunduğu bir atölyeyi gösteren 1772 tarihli resmi: Angelica Kauffmann hariç, Akademi'nin önde gelen bütün üyeleri orada; bu ünlü kadın ise, edep kuralları uğruna, yalnızca duvarda asılı portresiyle aralarına katılabiliyor. Polonyalı sanatçı Daniel Chodowiecki'nin daha erken bir tarihte yaptığı *Atölyede Hanımlar* başlıklı resmi ise hanımları edebince giyinmiş bir hemcinslerini resmederken gösteriyor. Fransız Devrimi ertesindeki görece özgürlükçü dönemde, taşbaskıcı Marlet bazı kadınları atölyede erkek modelden çalışırken göstermiş ama burada da modele, edep gereği, klasik bir betimlemeye pek de uymayan mayo benzeri bir altlık giydirilmiş; hiç kuşku yok ki bu kadarı bile o zaman için cesur bir adımdı, resimdeki genç hanımların ahlakından şüpheye düşülmüş olması da muhtemel. Gerçi bu kadar özgürlüğün bile çok geçmeden sonu gelecekti. 1865 dolaylarında bir atöl-



JOHANNES ZOFFANY, *Kraliyet Akademisi'nin Üyeleri*, 1772, tuval üzerine yağlıboya, 120,6x151 cm, Kraliyet Koleksiyonu, İngiltere.

yeyi gösteren renkli bir stereoskopik görüntüde, ayakta duran sakallı model kumaşlarla öylesine sarılıp sarmalanmış ki çıplak bir omuz ile tek bir kolu haricinde anatomisinin her yeri gizlenmiş. Bir İngiliz sanatçıya ait olan bu görüntüdeki model, bu haline rağmen, karşısındaki kabarık elbiseli kadınlardan utanmış, gözlerini kaçırmış.

Pennsylvania Akademisi'ndeki Kadın Model Sınıfı'ndaki kadınlar, ayrıcalığın bu kadarından bile yoksundu. Yaklaşık 1885'te Thomas Eakins'in çektiği bir fotoğraf, bu öğrencileri bir inekten (boğa da olabilir öküz de, fotoğraftan pek belli olmuyor) model çalışırken gösteriyor. Ama resimdeki çıplak bir inek, o kesin – piyano ayaklarının bile örtülerle gizlendiği bu dönem için belki bu kadarı bile serbestlik adına cesur bir adım. (Atölyeye bir sığır model sokma fikri, 1860'lı yıllarda ömrü pek uzun olmayan atölye-akademisine bir boğa getiren Courbet'ye dayanıyor). Ta 19. yüzyılın sonuna geldiğimizde, Rusya'da Repin'in atölyesi ve onun çevresinde toplananların görece daha açık ve özgür ortamı içinde erkeklerle birlikte modelden –ama tabii ki kadın modelden– özgürce çalışan kadın sanat öğrencileri görebiliyoruz. Buna karşın, kadın sanatçıların kendi evlerinde bir araya gelerek çalıştıklarını gösteren fotoğraflar var; bir fotoğrafta modelin üzerinin örtülü olduğunu görüyoruz. Repin'in iki erkek iki kadın öğrencisinin ortak çabasıyla kotarılan büyük grup portresinin ise, gerçekçi bir atölye sahnesini yansıtmadığını, realist Rus ressamın gelmiş geçmiş bütün öğrencilerini bir arada toplayan hayalî bir portre resmi olduğunu anlıyoruz.

Kadınlara karşı otomatik olarak uygulanan kurumsal ayrımcılığın tek bir boyutunu oluşturan çıplak modelden çalışma olanağı üzerinde bu kadar ayrıntılı durmamın iki nedeni var: hem bu ayrımcılığın evrenselliğini ve doğurduğu sonuçları, hem de sanat alanında uzun bir dönem boyunca,

büyüklükten vazgeçtik, yeterli beceriyi edinebilmek için gereken hazırlıkların bireysel değil, kurumsal doğasını göstermek istedim. Usta-çırak sistemi ya da akademik eğitim biçimleri gibi, durumun farklı boyutları da aynı bakışla incelenebilir. Sözgelimi, özellikle Fransa'da, düzenli ilerleyen programı ve belirli yarışmalarıyla akademik eğitim biçimi, başarıya giden tek yoldu – bunların en önemlisi olan ve kazanana Roma'daki Fransız Akademisi'nde çalışma olanağı sunan Roma Konkuru, 19. yüzyılın sonuna, yani akademilerin önemini yitirdiği döneme dek, kadınlara kapalı tutulmuştu. 19. yüzyıl Fransası'nı örnek olarak aldığımızda (Salon'da yapıtları sergilenen bütün sanatçılar arasında kadınların oranına bakacak olursak, en çok kadın sanatçı bu ülkede bulunuyordu) "kadınların profesyonel ressam olarak kabul görmediğini" herhalde söyleyebiliriz.[12] Yüzyıl ortasında kadın sanatçıların sayısı erkeklerin üçte biriydi; söz konusu oranı oluşturan kadınların *hiçbirinin* sanatsal başarının olmazsa olmaz koşulu École des Beaux-Arts'a gitmemiş olduğunu, yalnızca yüzde yedisinin resmî bir görev aldığını ya da resmî bir pozisyonda bulunduğunu –ki bu pozisyonlar da çok parlak olmayabilir–, yine yalnızca yüzde yedisinin Salon'dan madalya kazandığını ve *hiçbirinin* o güne dek Légion d'Honneur ile ödüllendirilmemiş olduğunu öğrendiğimizde, başta insanı biraz olsun umutlandıran istatistiğin bile ne kadar yanıltıcı olduğu ortaya çıkıyor.[13] Teşvikten, eğitim olanaklarından ve ödüllerden böylesine yoksun bırakılan kadınların belli bir yüzdesinin yine de sabırlı olup sanatı meslek edinmeye çalışması aslında inanılır gibi değil.

Kadınların erkeklerle edebiyat alanında neden çok daha eşit koşullarda rekabet edebildiği –hatta bu alanda öncü olabildiği– böylece anlaşılıyor. Sanat üretimi, belli bir sürede, ev dışındaki kurumsal bir yapı içinde özel birtakım tekniklerin ve becerilerin öğrenilmesini, belli bir ikonografik

dağarcık ve motif bilgisi edinilmesini gerektirirken, şair ya da romancı için böyle bir durum söz konusu değildir. Herkes, yani kadınlar bile, okuma yazmayı öğrenerek kendilerine ait bir odada oturup kişisel deneyimlerini kâğıda dökebilir. Bu iddia, yazan kişi ister erkek olsun ister kadın, iyi edebiyat yaratmanın zor koşullarını epey basitleştirse 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.

Tabii burada, önde gelen bir sanatçı olabilmek için gerekli "yan" gerekliliklerin üzerinde durmadık; kadınlar, sanatlarını üstün başarıyla icra etseler bile, fiziksel ya da toplumsal nedenlerle bu gereklilikleri yerine getiremezlerdi. Rönesans ve sonrası dönemde yaşayan büyük sanatçıların, akademik ortamda bulunmanın yanında, fikir alışverişi içine girebileceği hümanist aydınlarla arkadaşlık etmek, sanat hamileriyle gerekli ilişkileri kurmak, özgürce ve bol bol seyahat etmek gibi belki biraz politika ve entrika gerektiren becerilerle donanmış olması gerekiyordu; ayrıca, Rubens'in atölyesi gibi büyük bir atölye-fabrikayı yönetmek için üstün bir organizasyon becerisi ve deneyimi şarttı. Resimler üretilirken çok sayıda asistan ve öğrenciyi idare etmek durumunda olan büyük bir *chef d'école* olabilmek için yoğun bir bilgi birikimi, deneyim ve kendine güvenin yanında doğal bir egemenlik ve iktidar kurma yetisi de gerekmekteydi.

Hanımların Başarısı

Bir *chef d'école*'de bulunması gereken, tek bir hedefe yönelme ve adanmışlığa karşılık, 19. yüzyılın adab-ı muaşeret kitaplarıyla oluşturulan ve dönemin edebiyatıyla da desteklenen bir "hanım ressam" imgesi ortaya konulabilir. Kadın-

ların elde edebileceği gerçek bir başarının karşısında, hem geçmişte hem de bugün, alçakgönüllü, iddiasız, kendini küçük gören bir amatörlük durur: İyi yetişmiş bir genç kadın için ısrarla vurgulanan bu amatörlük düzeyi, "uygun bir başarıdır", zaten asıl ilgi ve dikkatini başkalarının –koca ve aile– refahı için harcamayı kendisi isteyecektir. İşte ciddi bir adanmışlığı önemsiz bir boş vakit uğraşına, oyalanma aracına, bir tür terapiye dönüştüren, bu vurgudur. Ve bugün aynı vurgu, belki her zamankinden de fazla, üstelik kadınsı bir gizem vurgusu altında, sanatın ne olduğuna ve nasıl bir toplumsal işlev taşıdığına dair tamamen çarpık bir anlayışı yerleştiriyor. Mrs. Ellis'in 19. yüzyılın ilk yarısında yayınlanan ve hem ABD hem İngiltere'de bir elkitabı niteliğine kavuşarak geniş kitlelere ulaşan *The Family Monitor and Domestic Guide* adlı kitabında, kadınlar tek bir konuda çok başarılı olmaya çalışmanın sakıncaları konusunda uyarılırlar:

> Kitabın yazarının kadınlara aşırı bir entelektüel faaliyeti önerdiği sanılmasın. Hele hele tek bir alan içinde boğulup kalmak söz konusu olmamalı. "Bir alanda mükemmel olmak istiyorum" şeklinde sık sık duyduğumuz ve bir ölçüde övgüye değer bir cümle vardır; ama gerçekte bu cümle nereden kaynaklanır ve ucu nereye varır? Bir alanda mükemmelleşmek yerine, birçok farklı alanda yeterince becerikli olmak bir kadın için çok daha değerli bir meziyettir. Birçok şeyi oldukça iyi yaptığında, sürekli işe yarayan bir kadın olur, öteki durumdaysa şöyle bir parlayıp bir söner. Bir kadın elini attığı her şeyde yeterince becerikli ve maharetli olursa hayattaki bütün zorluklara karşı rahat ve başı dik durabilir – ama zamanını yalnızca bir alanda çok iyi olmaya harcarsa, öteki şeylerin hiçbirini yapamayabilir.
>
> Akıl, eğitim, bilgi gibi öğeler bir kadının manevî yetkinliği için gereklidir, dolayısıyla arzu edilen özelliklerdir, ama

o kadar. Daha iyi şeyleri düşünmesine engel olacak şeyler, aklını çelecek dalkavukluklar, ilgisini başkalarından ziyade kendine yöneltmesine yol açacak düşünceler, ne kadar ilginç ve hoş görünürse görünsün, bir kadının şeytanî şeylermişçesine uzak durmasını gerektirir.[14]

Bu satırlar bizi güldürür gibi oluyorsa, daha yakın dönemden bazı örneklerle belleğimizi tazelemek için Betty Friedan'ın *Feminine Mystique* adlı kitabında yer verdiği aynı türden düşüncelere ya da popüler kadın dergilerinin son sayılarına bakabiliriz.

Bu tavsiye kulağa tanıdık geliyor: Birkaç Freudçu fikir ile çok yönlü kişilikler hakkında sosyal bilimlerden devşirilmiş birkaç nakaratı bir araya getiren, kadının temel kariyeri olan evliliğe hazırlık ile cinsellik yerine işe adanmanın hiç kadınsı olmaması gibi fikirlere dayanan bu mesaj, bugün de "kadınlık gizemi"nin ana fikrini oluşturuyor. Bu tür bir bakış açısı, erkekleri "ciddi" profesyonel uğraşlarında istenmeyen rekabetlerden koruduğu gibi, onlara ev ortamında da "çok yönlü" destek sağlıyor. Böylece erkek, uzmanlaştığı konularda yeteneğini sergilemenin yanı sıra, cinselliğe ve aileye de sahip oluyor.

Mrs. Ellis'e göre genç bir hanım için resim sanatının, ona rakip sanatsal uğraş olarak gördüğü müziğe göre bir tek avantajı var – sessiz yapılan bir eylem olduğu için kimseyi rahatsız etmiyor (heykelde durum farklı tabii, ama çekiç ve keskiyle bir iş yapmak daha zayıf olan kadın cinsi için zaten uygun bir uğraş sayılmıyor). Ayrıca, diyor Mrs. Ellis, "resim çizmek, insanın zihnini gündelik meselelerden uzaklaştırır... Bütün diğer uğraşlar içinde resim, insanın kendi kendine odaklanmasını engelleyen ve o toplumsal, domestik görevlerin bir parçası olan genel bir sevimli hali korumasına yardımcı bir uğraştır... Hem koşullara göre istediğin zaman

resmi bırakıp sonra yeniden devam etmek pek o kadar büyük bir kayba da yol açmaz."[15] Son yüz yıl içinde bu alanda çok ilerlediğimiz yanılgısına düşmeyelim diye, genç bir doktorun, konu karısı ve sanatla "vakit geçiren" arkadaşlarına gelince ettiği bir lafı anmakta fayda var: "En azından başlarını belaya sokmuyorlar!" 19. yüzyılda olduğu gibi bugün de kadınların sanatsal "hobileri" açısından gerçek bir adanmışlık yerine amatörlük, gösteriş budalalığı ve özenti içinde olmaları, karısının sanatsal uğraşındaki ciddiyetsizliğe dil uzatan, "gerçek" bir işle meşgul, başarılı ve kendini işine adamış erkeğin horgörüsünü beslemeye devam ediyor.

Hayatta olduğu gibi edebiyatta da, kadın ciddi biçimde sanata bağlanmış, kendini vermiş olsa bile, işin içine aşk ve evlilik girdiğinde, kadının sanatsal uğraşını bırakması beklenmekteydi: Bu ders, 19. yüzyılda olduğu kadar bugün de genç kızların akıllarına doğdukları andan itibaren doğrudan ya da dolaylı olarak kazınır. 19. yüzyılın ortasında Mrs. Craik'in bir kadının sanatsal başarısını anlattığı *Olive* adlı romanındaki, tek başına yaşayan, kararlı ve başarılı genç kadın kahraman, şöhret ve bağımsızlık peşinde koşarken sanatı sayesinde kimseye muhtaç olmadan yaşamaktadır – kadınlıktan alabildiğine uzak bu tür bir yaşam tarzı, genç kadının sakat oluşu ve dolayısıyla evlenemeyeceğini sanmasıyla kısmen mazur gösterilir. Ama sonunda Olive bile aşk ve evliliğin albenisine yenik düşer. Patricia Thomson'un *The Victorian Heroine* adlı yapıtında yazdıklarına değinecek olursak, Mrs. Craik kahramanına istediğini yaptırıp, onun başarısı konusunda okuru ikna ettikten sonra, evliliğe yumuşak bir geçiş yapmasını sağlar. "Olive'le ilgili olarak Mrs. Craik, soğukkanlılıkla, kocasının etkisi yüzünden İskoç Akademisi'nin 'kimbilir kaç büyük resimden' yoksun kalacağını söylüyor."[16] O gün olduğu gibi bugün de erkeklerin yüce "hoşgörü"süne karşın, kadınların tercihle-

rinde durum nedense hep *ya* evlilik *ya da* kariyer gibi, *ya* başarının bedeli olarak yalnızlık *ya da* mesleği reddetmenin ödülü olarak cinsellik ve hayat arkadaşlığı gibi zıtlıklar üzerine kurulu oluyor.

Herhangi bir uğraşta olduğu gibi sanatta da başarı kazanmanın yoğun çaba ve özveri gerektirdiğini inkâr edemeyiz; sanata destek veren ve sanatçıyı himaye eden geleneksel kurumların artık işlevini eskisi gibi yerine getirmediği 19. yüzyıl ortasından sonra durumun daha zorlaştığı da inkâr edilemez. Sanat yaşamlarını daha kararlı biçimde sürdürebilmek adına, aile yaşamının zevklerinden ve yükümlülüklerinden kısmen de olsa uzaklaşan Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec gibi sanatçıları akla getirmemiz yeterli. Ancak bu isimlerin hiçbiri, söz konusu tercihleri nedeniyle cinsellikten ya da hayat arkadaşlığından yoksun kalmamıştır. Ayrıca mesleklerinde başarı elde edebilmek uğruna gereken azmi gösterirken erkekliklerini ya da cinsel rollerini feda etmiş olabilecekleri hiçbirinin aklının ucundan bile geçmemiştir. Fakat eğer söz konusu ressam bir kadın olsaydı, modern dünyada sanatçı olmanın inkâr edilemez güçlüklerinin yanına bir de bin yıllık bir suçluluk, kendinden şüphe etme, nesne olma duyguları eklenirdi.

19. yüzyılın ortasında hevesli bir kadın sanatçının betimlendiği, Emily Mary Osborn'un yürekten bir sıcaklık taşıyan 1857 tarihli resmi *Adsız, Dostsuz*, yoksul, ama saygın ve hoş bir genç kızın, kendisine göz süzen iki "sanatseverin" bakışları altında, Londralı, kibirli bir sanat tüccarının tuvalleri hakkında vereceği kararı tedirginlikle bekleyişini anlatır. Bu resmin karşısında farkında olmaksızın hissettiğimiz o iç gıdıklayıcı duyguyla, Bompard'ın *İlk Modellik Tecrübesi* başlıklı bariz müstehcen resmi karşısında hissettiğimiz duygu pek de farklı değil. Her ikisinin de teması masumiyet, dünya karşısında çırılçıplak kalmış kadının iştah açı-



EMILY MARY OSBORN, *Adsız, Dostsuz*, 1857, Sir David Scott koleksiyonu.



MAURICE BOMPARD, *Ilk Modellik Tecrübesi.*

cı masumiyeti. Osborn'un resminin esas konusu, genç kadının yapıtlarının değeri ya da yapıtlarıyla gurur duyması değil, tıpkı öteki resimde görülen tereddütlü model gibi, bu genç kadının da cazibeli *kırılganlığı*: Burada da mesele, her zamanki gibi, ciddiyet değil, cinsellik. 19. yüzyılın hevesli genç kadınları için uygun bir söz, onların hep model kalacağı, asla sanatçı olamayacağıdır.

Başarı Öyküleri

Peki ya çağlar boyunca, bir Michelangelo, Rembrandt ya da Picasso ölçeğinde olmasa da bütün engellere karşın yine de dikkat çekebilmiş az sayıdaki kadın kahramana ne demeli? Onları hem birer birey hem de grup olarak karakterize eden birtakım özellikler söz konusu olabilir mi? Bu makalede bu konuya derinlikli olarak eğilmem mümkün değil, ama genel olarak kadın sanatçıların bazı dikkat çeken özelliklerine değinebilirim. Kadın sanatçıların neredeyse tamamı, sanatçı babaların kızları, ya da daha sonraki dönemlerde, yani 19. ve 20. yüzyıllarda, kendilerinden daha güçlü ya da baskın bir erkek sanatçıyla yakın bağları olmuş. Bu özellikler, erkek sanatçılar için de geçerli olabiliyor, sanatçı babalara ve oğullarına daha önce değinmiştik. Kadınlarda ise durum, en azından son zamanlara dek, *istisnasız olarak* böyle. 13. yüzyılda yaşayan ve yöresel söylentilere göre Strasbourg Katedrali'nin güney kapısındaki grup heykelleri yapan efsanevî heykeltıraş Sabina von Steinbach'tan 19. yüzyılın en ünlü hayvan ressamı olan Rosa Bonheur'e varana dek –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'yle yakın arkadaş olan Berthe Morisot sonradan onun kardeşiy-

le evlenmiştir; Mary Cassatt ise yapıtlarında yakın arkadaşı Degas'nın üslubundan epeyce yararlanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında erkeklerin geleneksel bağlardan ve babalarının saygın mesleklerinden kopmaya başlamaları, kadınların da, elbette daha fazla güçlükler çekerek, kendi başlarına bir hayat arayışı içine girmelerini bir bakıma olanaklı kıldı. Aralarında Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz ve Louise Nevelson gibi isimlerin de bulunduğu daha yakın dönem sanatçılarından çoğu, sanatçı olmayan ailelere mensuptu, yine de çağdaş kadın sanatçıların birçoğu genellikle meslektaşlarıyla evlenmiştir.

Profesyonel kadın sanatçıların gelişiminde açıkça destekleyici olmasa da hoşgörülü babaların rolünü araştırmak ilginç olabilir: Sözgelimi Käthe Kollwitz de Barbara Hepworth de babalarının, sanat uğraşlarına karşı sıradışı bir anlayış ve destek gösterdiğini belirtmişlerdir. Böyle kapsamlı bir araştırma henüz yapılmadığına göre, kadın sanatçılarda baba otoritesine başkaldırının olup olmadığı, erkeklere oranla kadın sanatçıların daha mı çok yoksa daha mı az başkaldırdığı konusunda ancak izlenimlerimize dayalı veriler toplayabiliriz. Fakat kesin bir şey var: Bir kadının, meslek olarak sanatı seçmesi bir yana, düpedüz bir meslek seçmesi, geçmişte olduğu gibi bugün de belli ölçüde geleneklerden kopmayı gerektiriyor. Kadın sanatçının, ister ailesinden güç 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 boyun eğmemesi gerekiyor. Kadınlar, sanat dünyasında, ne kadar örtük de olsa, tuttuğunu koparma, odaklanma, sebat, yaptığı işe kendini adama gibi "erkek" özellikleri sayesinde başarılı olmuş ve olmaktadırlar.

Rosa Bonheur

Gelmiş geçmiş en başarılı ve en yetkin kadın sanatçılardan biri olan Rosa Bonheur'ün (1822-1899) yaşamını ayrıntılı olarak incelemek yol gösterici olabilir. Bohneur'ün yapıtları, itiraf etmek gerekirse çeşitlilikten yoksun olsa ve beğeni değişikliklerinin sonucu olarak ağır eleştirilere maruz kalsa da 19. yüzyılın sanatına ve genel olarak beğeninin tarihine ilgi gösteren herkes için yine de etkileyici bir başarı örneği olarak tarihteki yerini almıştır. Rosa Bonheur, büyük şöhretinin de etkisiyle, kadınlarla ve sanat mesleğiyle ilgili bütün çatışmaları, içsel ve dışsal bütün çelişkileri belirgin bir biçimde görmemizi sağlayan bir kadın sanatçıdır.

Rosa Bonheur'ün başarısı, sanatta bir yere gelebilmek için kurumların ve kurumsal değişimin yeterli olmasa da gerekli bir işlev taşıdığını kesin bir biçimde ortaya koyar. Diyebiliriz ki Bonheur, kadın olduğu için dezavantajlı olmasına karşın sanatçı olmak için doğru zamanı seçmiş bir kişiydi: 19. yüzyılın ortasında, geleneksel tarih resmi ile *genre* resmi, manzara ve natürmort arasındaki çatışmanın, daha özgür, daha mütevazı olan ikinci sıradaki türler lehine sonuçlandığı bir dönemde boy göstermişti. Sanatın toplumsal ve kurumsal destek sistemlerinde temel bir değişimin yaşanmakta olduğu bir dönemdi bu: Kültürlü aristokrasinin gücünü kaybetmesi ve burjuvazinin yükselişiyle birlikte, görkemli mitolojik veya dinsel sahnelerin yerine genellikle gündelik yaşamı konu alan daha küçük ölçekli resimler yaygınlık kazanmaya başlamıştı. White'lara kulak verecek olursak: "Üç yüz adet yöresel müzemiz olabilirdi, sanatçılara devlet tarafından kamusal eser siparişleri verilmiş olabilirdi, ama gitgide çoğalan tuvallerin para getirme ihtimali olan tek yer burjuvazinin evleriydi. Tarih resmi, orta sınıfın oturma odasına hiçbir zaman yakışmadı, hiçbir zaman da

yakışmayacaktı. O odalara imge sanatının daha 'az nitelikli' türleri –*genre* resmi, manzara, natürmort– yakışıyordu."[17] 17. yüzyıl Hollandası'nda olduğu gibi 19. yüzyıl ortasında Fransa'da da tam oturmamış bir sanat piyasası içinde sanatçıların belli alanlarda uzmanlaşması 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. Bonheur'ün bu alandaki şöhretine kavuşabilen tek sanatçı, bir keresinde ısmarlama inek resimlerini yetiştiremeyince arka planları yapması için bir başka sanatçı çalıştıran Barbizon ressamı Troyon'du. Rosa Bonheur'ün ün kazanmaya başlaması, uyanık sanat tüccarları Durand-Ruel'lerin empresyonistlere yönelmeden önce desteklediği Barbizon manzara ressamlarının yükselişiyle aynı döneme denk geldi. Durand-Ruel'ler, orta sınıf için giderek genişleyen –White'ların tabiriyle– taşınabilir dekorasyon malzemeleri pazarının önde gelen tüccarlarındandı. Rosa Bonheur'ün natüralizmi ve her hayvanın kendine özgü karakterini –hatta "ruhu"nu– yakalayabilmesi, dönemin burjuva beğenisine hitap ediyordu. İnsanlara has duyguların hayvanlara yakıştırıldığı bu tür resimleri kuşkusuz daha belirgin bir duygusallık ve patetik aldatmaca taşıyan hayvan ressamı Landseer de, Bonheur'ün çağdaşı olarak İngiltere'de büyük başarı kazanmıştı.

Yoksul düşmüş bir desen ustasının kızı olan Rosa Bonheur sanata olan ilgisini haliyle küçük yaşlarda belli etti; bağımsız hal ve tavırlarıyla özgür davranışları yüzünden çevresi ona "erkek fatma" lakabını takmıştı. Sanatçının sonradan anlattıklarına bakarsak, kendisinin "erkekçe protestosu" çok erken bir dönemde ortaya çıkmış; 19. yüzyılın ilk yarısında ısrarlılık, inatçılık ve enerjiklik gibi özelliklerin ne ölçüde "erkekçe" sayıldığını tahmin etmek güç değil. Rosa Bonheur'ün babasına karşı duyguları biraz karışık. Bu mes-

leğe yönelmesinde babasının etkili olduğunun farkına varırken, sevgili annesine karşı bencilce tavırları nedeniyle ona kızgın olduğuna kuşku yok ve anılarını anlatırken, yarı şefkatli bir tonla, babasının sosyal idealizmiyle dalga geçiyor. Raimond Bonheur, 1830'lu yıllarda "Peder" Enfantin tarafından Ménilmontant'da kurulan ama pek uzun ömürlü olmayan Saint-Simon'cu derneğin aktif bir üyesi olmuştu. Rosa babasının dernek işlerinin annesinin sırtına daha da çok yük bindirmesine içerliyordu ve sonraki yıllarda daha azılı birtakım üyelerin aşırılıklarıyla dalgasını geçmişti; yine de, derneğin kadınlara eşitlik ideali –evliliğe karşı çıkıyorlar, kadın özgürleşmesinin simgesi olarak kadınların pantolon giymesini savunuyorlar, ruhani liderleri Peder Enfantin de iktidarını paylaşabileceği bir Kadın Mesih bulmak için yoğun çaba harcıyordu– çocukluğunda onu son derece etkilemiş, hatta belki de sonraki davranışları üzerinde de etki bırakmıştı.

Bir söyleşide, "Neden gurur duymayayım kadın olmaktan?" diye soruyordu. "Benim babam, insanlığın o coşkulu havarisi, kadınların görevinin insan soyunu yükseltmek olduğunu, kadının gelecek yüzyılların Mesih'i olduğunu söylemişti bana. Mensubu olmaktan gurur duyduğum ve ölene dek özgürlüğünü savunacağım cinsimle ilgili bu soylu duyguyu onun öğretilerine borçluyum..."[18] Rosa Bonheur çocukken, babası ona o zaman için gerçekten de izleyebileceği en önde gelen model olan Madam Vigée-Lebrun'ü geçip daha büyük bir sanatçı olması konusunda azim aşılamış ve bu konuda başarılı olması için elinden geleni yapmıştı. Bonheur'ün kendi kaderini tayin etmeye ve asla bir kocanın ve çocukların kölesi olmamaya karar vermesine yol açan daha gerçekçi bir etki ise, hiç şikâyet etmeyen annesinin yoksulluktan ve fazlasıyla ev işi yapmaktan gün be gün nasıl çöktüğünü izlemesi olabilir. Modern feminist bakış açısından ba-

kıldığında ilginç olan, Rosa Bonheur'ün, en dirençli ve kararlı maskülen protestonun yanında çelişkiye düşmekten hiç çekinmeden kadınlıkla ilgili "temel" birtakım iddialarda bulunması.

Her şeyin açık ve net olarak anlaşıldığı o Freud öncesi günlerde, Rosa Bonheur, biyografisini yazan kişiye bağımsızlığını kaybetmekten korktuğu için evlenmeyi hiçbir zaman istemediğini anlatabiliyor. Bir sürü genç kızın kurbanlık kuzular gibi alınıp götürüldüğünü söylüyor. Evlenmek istemediğini söyleyip evliliğin her kadın için kaçınılmaz olarak kendi benliğini yitirmek sonucunu doğurduğunu ima ederken, Saint-Simon'cuların aksine, evliliğin "toplumsal düzen içinde zorunlu bir ayin" olduğunu düşünmekte de sakınca görmüyor.

Evlilik tekliflerine soğuk bakan Rosa Bonheur, görünüşe bakılırsa hiçbir sorun yaşamadığı, ömür boyu süren ve anlaşılan platonik bir ilişki içine girdiği bir başka kadın sanatçıda, Nathalie Micas'ta, gereksindiği hayat arkadaşlığını ve duygusal sıcaklığı bulur. Bu anlayışlı arkadaşın varlığı belli ki bir evlilikte olabileceği gibi mesleğinden feragat etmesini gerektirmez. Hem, güvenli doğum kontrol yöntemlerinin olmadığı bir dönemde çocuk sahibi olmak istemeyen kadınlar için bu tür bir yaşam düzeninin daha avantajlı olduğu apaçıktır.

Fakat zamanının kadınlara biçtiği geleneksel rolleri açıkça reddetmesine karşın, Rosa Bonheur, aynı zamanda Betty Friedan'ın "dantelli bluz sendromu" dediği ve günümüzde başarılı kadın psikiyatristlerin ya da profesörlerin aşırı kadınsı giysiler giymesine ve ne kadar iyi pasta yaptıklarını kanıtlamak için uğraşmalarına neden olan o zararsız kadınsı protesto halinden de azade değildi.[19] Taşra romantizminden çok etkilendiği George Sand örneğini izleyerek küçükken saçlarını kestirip gündelik yaşamda er-

kek giysileri giymeye başlayan Rosa Bonheur, biyografisinin yazarına ısrarla bunu yalnızca mesleği gereği yaptığını söylemiş, kendisi de şüphesiz buna içtenlikle inanmıştı. Küçükken Paris'te erkek gibi giyinip gezdiği söylentilerini öfkeyle reddeden sanatçı, kendisini on altı yaşında, günün kadın modasına uygun bir giysi içinde gösteren gümüş levha üzerine çekilmiş fotoğrafını biyografi yazarına gururla gösterirken, tek falso olan kısa saçlarını annesinin ölümüyle açıklamış, "buklelerime kim bakacaktı?" diye savunmaya geçmişti.[20]

Erkek giysilerine gelince, pantolonunun bir tür özgürlük simgesi olabileceğini ima eden yazara hemen karşı çıkarak şunları söylemişti: "Erkeklerle eşit sayılmak için geleneksel kadın giysilerini reddeden kadınları şiddetle kınıyorum. Benim cinsime pantolon uygun olsaydı ben de eteklerimin hepsinden kurtulurdum, ama öyle değil. Ayrıca diğer kadın meslektaşlarıma hiçbir zaman gündelik yaşamda pantolon giymelerini tavsiye etmedim. Yani beni böyle giyinmiş görüyorsanız, bu, birçok kadının denediği gibi, ilginç görünmek için değil, işimi kolaylıkla yapabilmek içindir. Unutmayın ki bir dönem bütün günümü mezbahada geçirdiğim oldu. Öyle kan gölü içinde çalışabilmek için insanın kendini gerçekten sanatına adamış olması gerekir... Ayrıca atlara büyük ilgim var, atları görmek için de panayıra gidilir, değil mi? Sonuçta kendi cinsimin giysileriyle rahat edemeyeceğimi anladım. İşte bu yüzden Polis Şefliği'nden erkek giysileri giyebilmek için izin istedim.[21] Yalnız giydiğim giysiler, benim iş giysilerimdir, o kadar. Aptalların sözleri beni hiçbir zaman etkilememiştir. Nathalie de tıpkı benim gibi, onlarla dalga geçiyor. Benim erkek gibi giyinmemden o rahatsız olmuyor, ama siz rahatsız oldunuzsa hemen bir etek giyebilirim, sonuçta dolabım şurada ve içinde bir sürü kadın giysisi var."[22]

Rosa Bonheur, aynı zamanda şöyle bir itirafta da bulunuyordu: "Pantolonum benim en büyük koruyucum olmuştur... O eteklikleri bir yerden bir yere sürüklemek zor, birtakım işleri yapmaktan beni alıkoyacak geleneklerden kopabildiğim için kendimle gurur duyuyorum..." Fakat ünlü sanatçı, bu açık yürekli itirafı yine "kadınlık"la ilgili bazı yanlış varsayımlarla sınırlama mecburiyeti hissediyor: "Giyim kuşamla bambaşka birine dönüşmeme karşın aslında ufak tefek ayrıntılardan benim kadar hoşlanan bir kadın yoktur; sert ve bazen de asosyal olduğuma bakmayın siz, kalbim her zaman bir kadının kalbi gibi çarpar."[23]

Hayvan anatomisi konusunda son derece meşakkatli bir çalışma yürütmüş; konularının (sığırlar, atlar) kendisini sürüklediği pis ve korkunç ortamlara girmiş; uzun süren meslek yaşamı boyunca popüler beğeniye yönelik sayısız resim üretmiş; kararlı, kendinden emin ve inkâr edilemez biçimde maskülen bir üslubu olan; Paris Salonu'nun birincilik madalyasını, Onur Nişanı'nı, Kraliçe Isabella ile Belçika kralı Leopold nişanlarını kazanmış; Kraliçe Victoria'nın arkadaşı olan bu başarılı, dünya çapındaki sanatçının, olgunluk döneminde, vicdanını rahatlatmak adına kendini, hangi nedenle olursa olsun takındığı gayet anlaşılır erkeksi tavırlara açıklama getirmek, bu arada kendisi kadar alçakgönüllü olmayan birtakım erkek giysili hemcinslerine saldırmak zorunda hissetmesi, bir bakıma acıklı bir durum. Çünkü, onu destekleyen babasına, aykırı tavırlarına ve dünya çapında kazandığı büyük başarıya karşın, vicdanı onu "kadınsı" bir kadın olmadığı için mahkûm ediyor.

Bu tür taleplerin kadın sanatçıya dayattığı güçlükler, bugün bile zaten zor olan yaşamını daha da güçleştiriyor. Ünlü çağdaş sanatçı Louise Nevelson'ı düşünün bir; sanatına o "kadınsı olmayan" adanmışlığıyla o dikkat çekici "kadınsı" takma kirpikleri; yaratmadan yaşayamayacağından emin ol-



ROSA BONHEUR, *At Panayırı*, Metropolitan Müzesi, New York, Cornelius Vanderbilt bağışı.

masına karşın "dünya evlenmesi gerektiğini söylediği için"[24] on yedi yaşında evlenen Louise Nevelson. Salt bu iki önemli kadın sanatçının örneğinde bile, –*At Panayırı*'nı sevsek de sevmesek de, Rosa Bonheur'ün profesyonel başarısına hayranlık duymalıyız– içselleşmiş narsisizm ile suçluluk duygusu arasında gidip gelen o kadınlık gizemi, en yüksek düzeyli ve yenilikçi sanat yapıtları için gerekli olan o bütünlüklü, mutlak, manevi ve estetik özgüven, inanç ve kararlılık duygusunu inceden inceye eritip yok etmiş.

Sonuç

Kadınların göstermelik değil gerçek eşitlik talebine meydan okumak üzere sürekli gündeme getirilen sorulardan birine eğilmeye, "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusunun dayandığı yanlış bir entelektüel altyapıyı incelemeye çalıştım; bunu yaparken, genel anlamda sorun olarak nitelendirilen birtakım meselelerin dile getiriliş biçiminin geçerliliğini sorguladım ve özel olarak kadınlarla ilgili "sorun"un üzerinde durdum; ardından, sanat tarihi disiplininin kendine özgü birtakım sınırlarını irdeledim. Sanatta

başarı elde etmenin (ya da başarısız olmanın) *bireysel* değil *kurumsal* –yani kamusal– doğasını gözler önüne sererek, bu alandaki diğer araştırmalar için bir paradigma sunmaya çalıştım. Kadın sanat öğrencilerinin çıplak modelden çalıştırılmaması gibi bir tek mahrumiyet ya da dezavantaj örneğinin ayrıntılarına girerek, kadınların, *ne kadar yetenekli veya dahi olurlarsa olsunlar* erkeklerle aynı ölçüde sanatsal yetkinlik veya başarı elde etmelerinin gerçekten de *kurumsal olarak* olanaksız hale getirilmiş olduğunu göstermeye çalıştım. Tarih boyunca, büyük sanatçı ölçeğinde olmasa da bir grup başarılı kadın sanatçının varlığı ya da ayrıcalıksız gruplar içinde parlamayı başaran birkaç yıldızın varlığı bu gerçeğe gölge düşürmüyor. Büyük başarı zaten zor ve nadir elde edilen bir şey; ama işinizi yaparken bir yandan da içinizdeki şeytanlarla (kendinden şüphe ve suçluluk duygusu gibi) ve dışınızdaki canavarlarla (hep daha iyi bilen birilerinin teşvikine ya da alaylarına maruz kalmak gibi) uğraşmak zorunda olup başarıya ulaşmak çok daha zor, üstelik bunların hiçbirinin de yapıtın niteliğiyle ilgisi yok.

Önemli olan, kadınların mazeretler ileri sürmeden, vasatlığa düşmeden, kendi tarihsel ve güncel gerçekleriyle yüzleşebilmeleridir. Dezavantajlı olmak gerçekten de bir mazeret olabilir; ama entelektüel bir konum değildir. Kadınlar, anıtsallığın kutsandığı ortamlarda haksızlığa uğramışlıklarını, ideolojik olarak dışlanmışlıklarını bir çıkış noktası olarak kullanıp genel olarak kurumsal ve entelektüel zaafların üzerine gidebilirler, çarpık zihin yapısını yok ederek özgür düşüncenin –ve gerçek büyüklüğün– erkek kadın demeden herkese, bilinmeze giden sıçrayışı gerçekleştirecek cesareti gösteren herkese açık olduğu kurumların yaratılmasına katkıda bulunabilirler.

ÇEVİREN **Ahu Antmen**

Notlar

1 Kate Millett, *Sexual Politics* (New York, 1970) ve Mary Ellman, *Thinking About Women* (New York, 1968) istisna oluşturan önemli örneklerdir.

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

3 Peter S. Walch'ın Angelica Kauffmann üzerine son derece başarılı çalışmalarına veya yayımlanmamış doktora tezi "Angelica Kauffmann"a bakabilirsiniz (Princeton Üniversitesi, 1968). Artemisia Gentileschi için bkz. R. Ward Bissell, "Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology", *Art Bulletin*, L (Haziran 1968): 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 merkezi olarak sanatçı odaklı yaklaşımların gelişimiyle ilgili 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 yaratılmış eşdeğer bir efsane olan Külkedisi hikâyesiyle karşılaştırma yapmak açıklayıcı olabilir: Külkedisi pasif, "cinsel nesne"lere özgü bir niteliği (küçük ayakları) sayesinde yükselir, erkek Harika Çocuk ise hep kendi eylemleriyle başarıya ulaşır. Sanatçılarla ilgili mitler konusunda ayrıntılı bir araştırma için bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch* (Viyana, 1934).

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

9 Arazi sanatı, kavramsal sanat, bilgi olarak sanat gibi çağdaş eğilimler hiç kuşkusuz bireysel deha ve satılabilir ürünlerden farklı yönlere işaret ediyor; sanat tarihinde Harrison C. ve Cynthia A. White'ın *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* kitabı (New York, 1965) tıpkı Nicolaus Pevsner'ın öncü kitabı *Academies of Art* gibi, yeni ve verimli bir araştırma alanı sunuyor. Ernst Gombrich ve Pierre Francastel de kendilerine özgü farklı yaklaşımlarla, sanatı ve sanatçıyı ulvi bir yalnızlık içinde görmekten çok bütünsel bir durumun öğeleri olarak değerlendirmişlerdir.

10 Kadın modeller Berlin'de 1875 yılında; Stockholm'de 1839'da; Napoli'de 1870'te; Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde 1875 yılından sonra kullanılmaya başlandı. Pevsner, *a.g.e.*, s. 231. Thomas Eakins'in bir deseninde görüldüğü üzere, Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki kadın modeller 1866 yılında (belki daha sonra da) tanınmamak için hâlâ yüzlerini örtmekteydi.

11 Pevsner, *a.g.e.*, s. 231.

12 H.C. ve C.A. White, *a.g.e.*, s. 51.

13 *A.g.e.*, Tablo 5.

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

15 *A.g.e.*, s. 38-39.

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

17 H.C. ve C.A. White, *a.g.e.*, 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.

20 A. Klumpke, *a.g.e.*, s. 166.

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

22 A. Klumpke, *a.g.e.*, s. 308-309.

23 *A.g.e.*, s. 310-311.

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

Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları*

NANETTE SALOMON

Akademik disiplin kanonları arasında en tehlikeli, en erkek ve nihayet en dayanıksız olanlarından biri, sanat tarihi kanonudur.[1] "En parlak döneminde" Batı Avrupa sanatının tarihine kaydedilmeye değer bulunmuş eserlerin en basit analizi bile, bu eserlerin seçimini belirleyen ideolojik saikleri hemen açığa çıkarır. Bazı sanat ve sanatçı kategorilerinin toptan dışlanması, yaratıcılık ve estetik çaba yoluyla ifade edilen "evrensel" görüşlere kimlerin katkıda bulunduğu konusunda temsil edici olmayan, çarpık bir tasavvur yaratmıştır.

Günümüzde kabul gören büyük eserler seçkisinin şu andaki içeriği, büyük ölçüde, H. W. Janson'ın ders kitabı niteliğindeki *The History of Art*'ına dayanır. Bu kitap ilk kez 1962'de yayınlanmış ve o tarihten bu yana düzenli aralıklarla yeniden basılmıştır.[2] Janson'ın sınırlı sayıda seçenek arasından oluşturduğu kişisel liste de çözümlemeye değer olmakla birlikte, kitaptaki seçki kendisine ait değil. Janson'ın kitabın-

* *Art of Art History: A Critical Anthology* içinde, (ed.) D. Preziosi © Oxford University Press 2007 – e.n.

da (ve onu hiç çekinmeden aynen izleyen diğerlerinin eserlerinde) yer aldığı şekliyle sanat tarihi kanonu, ana hatlarıyla, 16. yüzyılda yaşamış Floransalı sanatçı ve yazar Giorgio Vasari'nin *Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları* adlı eserinden devşirilmiştir. Vasari'nin eseri ilk kez 1550'de basılmış ve 1568'de genişletilmiş bir baskısı daha yapılmıştır.[3] Bu kitap genellikle, Batı Avrupa sanat tarihinin ilk "modern" yorumu olarak övülür; kitabın güçlü bir etkisi olduğunu kabul eden ve onu sanat tarihindeki en önemli kaynak olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren bir iddiadır bu.[4] Vasari'nin eserinde ortaya koyduğu yapısal ya da söylemsel biçim, sonu gelmeyen yinelemelerle, belli bir cinsin, sınıfın ve ırkın sanat ve kültür üreticisi olarak sunulmasını ve egemenliğini sürdürmesini sağlar.

Vasari'nin kitabını yazdığı dönem, Rönesans'ın en parlak zamanının sanatçıları Michelangelo ile Raffaello'nun ürettikleri eserlerin, papalığın himayesinde kültür mirası ve Floransa tarihi olarak sahiplenildiği bir dönemdi. Vasari'nin yalnızca sanat tarihini inşa etmekle kalmayıp Floransa'yı bu tarihin merkezine yerleştirme arzusu kitabının hem biçimini hem de içeriğini belirledi.[5] Modern sanat tarihçileri bu kitabın, Michelangelo'yu ve sanatını gelmiş geçmiş tüm sanatsal yaratıcılığın doruğuna, hatta antik çağın hayranlık duyulan sanatının da üzerinde bir konuma yerleştiren bir yapısı olduğunu kabul ederler. Ancak, bu tarihçilerin çoğu, Vasari'nin tasarısındaki daha sinsi boyutları fark edememiştir. Hiç kuşkusuz bu bir gerçektir; çünkü Vasari'nin kitabının yapısal özellikleri (biyografileri nesiller boyunca kronolojik olarak sıralaması, sanata ve sanatçılara yenilik ve etki ölçütleri çerçevesinde değer biçmesi), günümüzde sanat tarihi yazımında hâkim olmayı sürdürüyor.

Vasari'nin kitabındaki en önemli önerme, büyük sanatın bireysel dehanın dışa vurumu olduğu ve yalnızca biyogra-

fi aracılığıyla irdelenebileceği savıdır.[6] Kitabın başlığında da ifade edilen bireysel biyografiler üzerindeki vurgu, bireyleri kısa hayat öyküleri içine hapseder, toplumsal ve siyasal ortamlarından koparır. Bu tür bir biyografi sisteminin yapısında kötüye kullanılabilecek olumsuzlukların var olduğu kesindir. Bunların en önemlisi, bir sistem *gibi*, sanat eserini erişilemez bir deha kavramına bağlaması, böylece eserin, hem üretimi hem tüketimi içeren toplumsal mübadele sürecinin gerçek bir öğesi olarak algılanmasını engellemesidir.[7] Dolayısıyla, sanat tarihinin biyografiler temelinde inşası, sanat eserlerinin maddî nesneler olarak çözümlenmesini ve ideolojik inşaların dinamiklerindeki şekillendirici rollerinin anlaşılmasını önler.[8]

Vasari'nin eseri, bir inşa olarak "sanatçı" mitinin doğduğu, yani icat edildiği ânı temsil eder. Bu "sanatçı", Roland Barthes gibi çağdaş kuramcılar tarafından öldüğü ilan edilen yazarla aynıdır.[9] Vasari, bir sanat eseri hakkında bilinmeye değer her şeyin, ancak sanatçıya ilişkin bilgi sayesinde açıklanabileceği görüşünü ilk olarak dile getiren kişidir. Barthes'ın yazdığı gibi, "Yazar" (Barthes'ın "yazar"ı "sanatçı" olarak anlaşılmalıdır), her zaman kitabının geçmişi olarak tasavvur edilir:

> kitap ile yazarı, otomatik olarak, bir *önce* ile bir *sonra*'ya bölünmüş tek bir çizgide dururlar. Yazarın kitabı *beslediği* düşünülür; yani, yazar kitabından önce vardır, kitabı düşünür, ondan dolayı acı çeker ve onu yaşar; tıpkı babanın çocuğundan önce var olması gibi, yazarla eseri arasında da önceleyen bir zamansal ilişki vardır.[10]

Vasari'nin sanatçı olarak tanımladığı birey, sosyal açıdan özgürdür; dolayısıyla cinsiyeti, sınıfı ve ırkı kesin olarak bellidir; daha özgül olarak belirtirsek bu birey, üst sınıfa mensup beyaz bir erkektir. Ancak böyle bir birey, toplumsal ko-

numu sayesinde, Vasari'nin tasarımının gerektirdiği kişisel özgürlüğe ve güçlü yaratıcı dürtüye sahip olabilir.

Dahası, Vasari'nin eserinde eleştirmeni, veya sanat tarihçisini icat ettiğini/ürettiğini de görürüz.[11] Vasari bunu, tek tek eserlere otoritesinin ağırlığını taşıyan değer yargılarıyla geçerlilik kazandırarak gerçekleştirir.[12] Onun temel stratejileri karmaşık bağlarla birbirine bağlıdır. Büyük sanat eserleri, kavranması, ulaşılması olanaksız deha ürünleri olarak görülür. Ancak, kavranmaları zor olsa da, sanat tarihçisinin belgelemesi ve açıklamaları sayesinde erişilebilir hale getirilebilirler. Sonuç olarak, sanat tarihçisi, neyin nitelikli ve değerli olduğuna karar verme ve ilan etme yetkisi ile ehliyetine sahiptir. Vasari'nin ardılı Raffaello Borghini, sanat tarihçisinin konumunda içselleşmiş bu gücü benimsemiş, *Il Riposo* (1584) adlı kitabında açığa vurmuştur. Borghini'nin kuramsal tavrında yeni olan –ve kısa sürede kural haline gelecek– husus şudur: kendisi bir sanatçı olmadığı için, sanatı icra eden birinin değil, bir uzmanın bakış açısından yazar. Daha da önemlisi, yeni bir okur türü için, yani sanat âşığı, eğitimli, sanatı hakkıyla kavrayıp değerlendirerek kültür düzeyini yükseltmek isteyen birey için yazar.[13] Vasari bu daha geniş izleyici kitlesine dolaylı olarak hitap eder; Borghini ise özellikle vurgulayarak şunu belirtir: kendisi sanatçı biyografilerini yalnızca diğer sanatçılar için değil, aynı zamanda sanatçı olmadıkları halde sanat eserlerini yargılama konumuna ulaşmak isteyenler için de yazmaktadır.[14] Hiç kuşkusuz, *History of Art*'ın yazarı Janson'ın da asıl niyeti budur.

Vasari'nin dönemindeki iki önemli gelişme ile, onun sanat tarihinin oluşumu, koşulları ve etkisi arasında karmaşık bir ilişki vardır. Bu iki gelişme, bir sanat akademisinin kurulması ve sanat eserlerinin mekanik yollarla çoğaltılmaya başlamasıdır. Akademinin kuruluşu doğrudan Vasari'yle bağlantılıdır. Vasari'nin Floransa'da kurduğu Accademia del Di-

segno, Cosimo de Medici'nin şahsında Floransa yönetimi ile Michelangelo'nun otoritesinin birleşmesiyle gelişir.[15] Vasari'nin kitabı nasıl erkek sanatçıların yaşam öyküleri için yüzyıllar boyu model olduysa, kurduğu akademi de daha sonraki yüzyıllarda (bizimki de dahil) Avrupa kıtasının her yanında sanat akademileri için model teşkil eder.[16] Sanat akademisi, sanatçı adaylarının, Vasari ve onu izleyenlerin Michelangelo'nun sanatında mükemmel olarak nitelendirdikleri biçimsel özellikleri öğrenme ayrıcalığından yararlandıkları bir mekân olur. Akademi sanat eğitimini Avrupa'nın dört bir köşesinde kurumsallaştırır; öğrencilerini tanrısal dehaya eriştirme vaadinde bulunacak kadar da iddialıdır.

Linda Nochlin'in ortaya koyduğu gibi, sanat akademisinin koşulları, özellikle canlı çıplak modelden çalışmaya verdiği öncelik, saygın kadınları "büyük sanat eseri" yaratma olanağından mahrum bırakıyordu.[17] Sanat akademisi hem kadınların sanat kanonuna dahil olmalarını engelleyen bir tarihsel bariyer, hem de kadınların dışlanmasını meşrulaştıran bir gerekçe oldu. Bu dışlama, tarihsel olarak akademinin kurumsallaşmasından önce zaten mevcuttu.

Ayrıca, özgün heykel ve resimlerin mekanik yöntemlerle çoğaltılması Vasari'nin döneminde yaygınlaştı. Michelangelo'nun, Raffaello'nun ve Tiziano'nun eserlerinin gravür biçiminde kitlesel üretimi, kültürlü tüketici tabanını genişletti ve Vasari'nin hem Akademi'deki hem de kitabındaki programlarına geçerlilik (hatta kaçınılmazlık) kazandırdı.[18] Bu dönemde, temsilî imgeler aracılığıyla ifade edilen fikirlerin mülkiyet hakları tehdit altına girdiği için, seçilecek eserleri belirlemek ve böylece denetim ve yönetimde yeniden söz sahibi olmak için Vasari'nin programları devreye girdi.

Değeri belirleyen öğeler bir kez saptandıktan sonra, sanatın hiyerarşik bir sistem içinde derecelendirildiği her tür tarih yazılabilir. Sanat eleştirmenleri ya da tarihçileri, sis-

tem oluşturma konusundaki ayrıcalıklarını pekiştiren sistemlerle uyumlu ikili ilişkiler kurarak sanat tarihinin akışını belirleyebilirler. Eleanor Dickinson'un 1979 yılında Janson'la yaptığı görüşme bu açıdan iyi bir örnektir. Janson, kadın sanatçılara kitabında yer vermemesinin nedenini soran Dickinson'a, umursamaz bir tavırla, hiçbir kadın sanatçının "tek ciltlik bir sanat tarihi kitabına girecek kadar önemli olmadığı" yanıtını verir.[19] Böyle bir tarihe dahil edilmenin koşulları sorulduğunda ise, şöyle der: "Kitaba aldığım eserler hayal gücünün başarılarının temsilcileridir... şu veya bu şekilde sanat tarihinin akışını değiştiren eserler. Bugüne dek, Mary Cassatt'ın sanat tarihini değiştirdiği iddiasını ikna edici biçimde kanıtlayabilen herhangi bir incelemeye rastlamadım."[20] Janson'ın *History of Art* adlı kitabı eleştirel bir yaklaşımla okunduğunda, tarihi değiştirme anlayışını Vasari gibi yenilik ve etkiye dayandırdığı ortaya çıkar. Janson'ın seçkisine, dolayısıyla kanona dahil edilmeye gerekçe oluşturan içsel mantık, öğretmen/öğrenci tasarımının çeşitli düzeylerinde baba/oğul ilişkisinin yeniden canlandırılmasına dayalıdır.[21] Sanat tarihçilerinin, antikler ile İtalyan Rönesansı sanatçıları arasında, Raffaello ile Poussin arasında, Manet ile Degas arasında ve nihayet kendi aralarında (yani Vasari ile Janson arasında) kurdukları yapısal benzerliklerde açıkça böyle bir ilişki gözlenir. Burada, hiç sona ermeyen bir oyun sahnelenir – yerleşik otoriteye itaat ile bu otoritenin belirlediği koşullar çerçevesinde gerçekleştirilen yenilikler arasındaki bir oyundur bu. Sanatçılar böylelikle, bu baba/oğul mantığına yerleştirilebildikleri ölçüde "sanat tarihini değiştirebilirler". Kuşkusuz, kadınları bu mantığın dışında bırakan pratiklerin bazılarını çözümlemek yaşamsal önem taşımaktadır.

Vasari ve onu izleyenlerin (Janson dahil), sanat eserlerini sanat kanonuna dahil etmek için uyguladıkları temel şart-

lardan birinin, yalnızca erkek sanatçıların ciddiye alınması olduğunu söylemeye gerek yok. Yani burada, kadınların basitçe dışarıda bırakılması söz konusu değil. 20. yüzyıldan önce, kadınların tümüyle dışarıda bırakıldığı bir sanat tarihi kitabı bulmak neredeyse olanaksızdır. Nitekim Vasari'nin kendisi de eserinde bazı kadın sanatçılara yer vermiştir; bu, Vasari'nin tarihsel kaydını tutmaya başladığı sanat dünyasında kadın sanatçıların da var olduğunu gösteren yadsınamaz bir kanıttır.[22] Bu kadın sanatçılar bize, tarihin bir döneminde kadınların az çok karmaşıklaşmış sanat dünyasına (ve genelde toplum hayatına) katılımlarının, modern tarihçilerin yorumlarının düşündürdüğünden çok daha yoğun olduğunu hatırlatırlar.[23] Hatta, Joan Kelly'nin gösterdiği gibi, kadınlar için toplumsal ve kişisel olanakların sistemli biçimde azaltılmaya başladığı dönem, tam da "Rönesans" olarak adlandırdığımız dönemdir.[24] Bu bağlamda, Vasari'nin eseri, kadınların kültür yaşamına doğrudan ve rahatlıkla katılmasına son veren bir düzeneğin parçası olarak görülebilir. Vasari kadınların yaratıcılığını tartışırken onların marjinalleştirilmesini stratejik olarak pekiştirir; kadınların sanatını ve bu sanatın tuhaflığını, sanatçı olarak olağandışı konumlarını açıklamak için üstten ve küçümseyici ifadeler kullanır. Örneğin, Cremonalı sanatçı Sofonisba Anguissola konusundaki yaklaşımında, kadının doğuma bağlı yaratıcılığına yönelik artık klişeleşmiş tüm göndermelere rastlamak mümkündür, ve Vasari onun bir görsel sanatçı olarak olağandışı yetenekleri karşısındaki şaşkınlığını gizlemez. "Olağandışı" kadın sanatçı kavramı, belki de, kadınların yaratıcı sanatlar dünyasına girme olasılığını azaltan en sinsi araçlardan biridir.

Vasari ile Janson'un temel stratejisi, bir standart ya da norm belirleyerek dar bir alana odaklanmaktı. Bu standart, klasik sanatla ve en mükemmel şekliyle Michelangelo'nun

sanatında gerçekleşen klasik kültürün başarılarının yeniden yakalanmasıyla belirlenir.[25] Bu standardın doğurduğu sonuçlar karmaşıktır ve çeşitli düzeylerde çözümlenmeleri gerekir. Toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramlarını oluşturabilmek için klasik imgelemin ve klasizmin içsel anlamını yeniden ele alacağım. Ama öncelikle, söz konusu standardın daha açık sonuçlarını tartışmak istiyorum. Bu standart, içerdekiler ve dışarıdakiler şeklinde bir hiyerarşi yaratır. "Dışarıdakiler"e iliştirilen "öteki" yaftası, kadın sanatçılar kadar bazı erkek sanatçılar için de geçerli kılınabilir. Klasik paradigma, Orta İtalya'daki "Rönesans"ı en yüksek değere sahip sanat olarak tanımlar ve diğer tüm sanat akımlarını marjinalleştirir.[26] İtalyan Rönesans'ının çağdaşı olan sanat akımları birbirlerinden ne kadar farklı olduklarına bakılmaksızın "Kuzey Alpler Sanatı" başlığı altına yığılır. Bu karmaşık ve çeşitlilik gösteren akımların nasıl olup da tek bir başlık altında toplanabildiği, ancak ve ancak, birbirleriyle aralarındaki farklılıkları anlamsız, tümünün Orta İtalya klasizmiyle arasındaki farkın ise kritik önemde olduğu düşüncesiyle açıklanabilir. Örneğin Vasari, Kuzey Avrupalı sanatçıları değerlendirirken, hiç fark gözetmeden *fiamminghi* (Flaman) terimini kullanır – hatta Alman sanatçılar Martin Schongauer ve Albrecht Dürer için bile.[27] Bunun da ötesinde, bu sanatçılar hakkındaki yorumlarına *Hayatlar*'da değil, yine kendi yazdığı teknik eğitim kitabında yer verir; böylece onları entelektüel bir etkinlik olarak sanatın yüksek basamaklarına değil, zanaat olarak sanatın el emeğine dayalı pratik alanına yerleştirir. Bazı Kuzeyli sanatçılara *Hayatlar*'ın en son kısmında değinildiği doğrudur; ama bu, başlığı bile olmayan bir bölümdür.[28]

Vasari ile Janson'ın mutlak bir estetik değerlendirme sisteminin temeline klasik formları yerleştirmeleri, diğer tüm Avrupa sanat akımlarını, klasizm paradigmasına yakınlık

derecelerine göre yargılama olanağı verir. Dolayısıyla, Janson şöyle yazar: "Cranach ve Altdorfer, yetenekli olmalarına rağmen, Rönesans'ın en iddialı olduğu ve Dürer'in (her zaman ustaca olmasa da) cesaretle yüzleştiği konudan uzak durdular: Bu konu, insan imgesiydi."[29]

Rönesans öncesi Ortaçağ sanatı gibi "Kuzey Alpler sanatı"nın da değersizleştirilmesi, ilk bakışta kavrayabileceğimizden daha derin anlamlar taşıyan bir strateji olabilir. Bu kültürlerin kadınları, ekonomik ve sosyal hayatta daha fazla role sahipti ve bu etkinliklerle daha çok bütünleşmişlerdi; dolayısıyla, İtalya'daki kadınlarla kıyaslandığında sanat eseri üretiminde de daha yoğun yer alıyorlardı.[30] Michelangelo'nun, 1538'de Francisco de Hollanda tarafından nakledilen, Flaman resmi hakkındaki ünlü yorumları, kadınların Hollanda resminin inşasındaki önemini açığa vurur: "Kadınlar bu resmi sevecek; özellikle çok yaşlı ya da çok genç olanları. Bu resim rahiplerin ve rahibelerin de hoşuna gidecek; gerçek armoniyi algılama yeteneği olmayan bazı soyluların da."[31] Arnold Houbraken'ın 1718-1721 gibi geç bir tarihte yayınlanan, büyük Hollanda ressamlarının yaşamlarını konu alan kitabında hem erkek hem kadın sanatçılar yer almakla kalmaz, kitabın adı da kadın ve erkek sanatçıların ortak katkılarına işaret eder: *Büyük Hollandalı Kadın ve Erkek Ressamlar*.[32] Dolayısıyla, erkek İtalyan sanatçıları ve sanatlarını kayıran bilinçli önyargı, yalnızca erkeklerin kadınlardan üstün olduğu kabulünü yansıtmakla kalmaz, bu üstünlüğü destekleyen ve mümkün kılan sistemlerden yana olan bir önyargıdır.

Vasari'nin *Hayatlar*'ından Janson'ın *History of Art*'ına uzanan dönemde çeşitli sanat tarihi kitapları yazıldı. Ancak, ayrı milliyetlerden sanat tarihçilerinin değişik zamanlarda yazdıkları farklı kitapların tümünde varlığını koruyan değişmez öğeleri ayırt etmek mümkün. Bu değişmez öğelerin varlığı-

nı, yazarların sürekli olarak başvurdukları Vasari'nin sarsılmaz otoritesine bağlayabiliriz.[33] Venedikli, Fransız ve Hollandalı sanat tarihçileri kitaplarına dahil edecekleri sanatçıları seçerken Vasari'nin yapısal prototipine sıkı sıkıya bağlı kaldılar ve onun klasik sanata eğilimini sürdürdüler. Vasari'nin kurduğu yapı bizatihi kanon statüsü kazandı. Bu karakteristik yapı, sanattaki bireysel katkılara ağırlık verir, sanat tarihinin kuşaktan kuşağa ve stil temelindeki gelişiminin ana hatlarını çizer ve klasik anlayışa dayanan estetik yargı standartları belirler. Bu yapı, aradan geçen dört yüz yıl boyunca Janson'ın ve bu alandaki yazarların büyük bölümünün eserlerinde tekrarlandı. İlk dönem sanat tarihi eserleri milliyetçi hedeflere hizmet ediyordu. Ancak, daha fazlası da vardı: kültürün, ayrıcalıklı bir azınlığın denetiminde kalmasını sağlama amacı. 17. yüzyıl sonlarında, Joachim von Sandrart, Flippo Baldinucci, André Félibien ve Roger de Piles milliyetçi saiklerden uzaklaştılar ve kitaplarına başka ülkelerden sanatçıları da dahil ettiler.[34] Gelgelelim, 17. yüzyıl sonlarında sanat tarihçileri farklı milliyetlerden sanatçıları dahil ederek eserlerini genişletmiş olsalar da, kadınlara ayrılan yeri sistemli biçimde daralttılar ve nihayet onları tamamen yok ettiler.

Çağımızda kadınlar, kültürün üretilmesi ve yayılmasında söz sahibi olma sorumluluğunu ve ayrıcalığını yeniden kazanmak için savaştılar ve bunu başardılar. Feministler, kanonik söylemde sanatçı ve eleştirmen olarak kadınlara yer açmayı başardılar. Ancak gelinen bu aşamada yalnızca söyleme dahil edilmek yeterli olamaz. Feminist pratik, akademik sanat tarihi alanına ve kanonuna meydan okumak için bazı stratejiler geliştirdi. Bunlar arasında en önemlisi, geçmişteki kadın yaratıcıların keşfedilip gün yüzüne çıkarılması. İkincisi ise, kadınların eleştirmen ve yorumcu olarak orta-

ya çıkmaları, sanat eserlerini kendi açılarından anlamlı olacak şekilde kavrayıp değişime uğratmaları. Bu iki gelişme, yani kadın sanatçıların keşfi ile kadın eleştirmenlerin ortaya çıkması, kuşkusuz çok çeşitli ve birbiriyle bağlantılı sonuçlar doğurdu.

Birinci stratejinin, yani kadın sanatçıların keşfinin en olumlu sonuçlarından biri, "normal" seçkiyi şüpheli hale getirmesi, böylece doğal olmaktan çıkarıp siyasî boyutunu ifşa etmesidir. Bugüne dek kültür tarihinin nesnel bir anlatısı, "Batı Avrupa Geleneği" olarak görünen şey, bir anda beyaz, üst sınıf erkeğinin yaratıcılığını ve otoritesini kayıran önyargıyla yüklü bir tarih görünümü kazanır. Bu tarih, yalnızca erkek çıkarlarına hizmet eder. Feministlerin, kadın sanatçıların nasıl dışlandığını ifşa etme konusundaki ısrarları, kanona dahil edilmiş eserlerin, geleneksel olarak öne sürülenlerden çok farklı gerekçelerle bir araya getirildiği gerçeğini gözler önüne serer. Kanonda yer verilmiş eserlerin, estetik değerin veya anlamlı ifadenin paradigmatik örnekleri, hatta önemli tarihî hareketlerin veya olayların temsilcileri olmaktan ziyade, daha büyük bir iktidar ilişkileri sisteminin unsurları olarak birbirlerini desteklediklerı ortaya çıkar. Anlam ve zevk, yalnızca erkek deneyimlerine dayanılarak tanımlanır. Basit bir jestle durumu düzeltmek, "gerçekte ne olup bittiğini" gösteren bir tablo oluşturmak ve kadınlara, neyin anlamlı ve zevk verici olduğunu belirleyen söylemlere katılma hakkı vermek için onları kanona dahil etmek, aslında haksızlığı tam olarak gideremez. Kanonik eser repertuarına dahil edilen ve edilmeyen eserlerin seçiminin siyasî bir anlamı olduğunu, hatta bizatihi tarihyazımının siyasî bir eylem olduğunu düşündüğümüz için, böylesi bir jest en iyi ihtimalle sınırlı etkiye sahip bir taktik olabilir. İster formalist ister bağlamsalcı olsun, sanat tarihi pratiği, neyin değerli ya da değersiz –ya da geçmişte ifade edil-

diği gibi, "soylulaştırıcı"– olduğu konusunda öyle çok ideolojik ima ve değer yargısıyla yüklüdür ki, toplumsal cinsiyet ve sınıf sorunları bu pratiğin söylemiyle ilgisiz olacak tarzda şekillendirilir. Bu kritik sorunlar, geleneksel sanat tarihi sorunları açısından yalnızca *önemsiz* görülmekle kalmaz, konunun tamamen *dışında* bırakılmışlardır.

Kronolojik olarak, feminist sanat tarihi yazımına "büyük kadın sanatçılar"ın dahil edilmesi, kadınları sanat tarihi kanonunun ikonik sistemine almaya yönelik ilk gerçek girişimdi.[35] Konunun derinine inmeyi amaçlayan, ama bana göre yanıtlanması olanaksız bir yığın soru soruldu. Bu sorular hâlâ yanıtlanamamış durumda; çünkü geleneksel sanat tarihi pratiğinde hâkim olan ve bu alanı alabildiğine sınırlayan metodolojik araçlarla ortaya konmuş sorular. Örneğin Morelli'nin uzmanlık geleneğine dayanan soru: Bir sanat eserine bakılarak sanatçının kadın olduğu anlaşılabilir mi? Panofsky'nin ikonolojisine dayanılarak sorulan bir başka soru: Acaba kadınlar temaları erkeklerden farklı mı yorumlarlar? Son olarak, Gombrich modelinden bir soru: Kadınlara özgü resim ve desen tarzlarının altında yatan toplumsal koşullar nelerdir?

Bir disiplin olarak sanat tarihinin yerleşik yapısı sorgulanmaksızın kadın sanatçıların bu yapıya dahil edilmesi, kadın yaratıcılığının yadsınmasına yarayan önyargılara dayalı anlayışa meydan okumak yerine, onu olumlar. Mantıksal olarak, 1970'li yıllarda feministlerin göklere çıkardığı kadın sanatçılar, keşfedilmeleri en kolay olanlardı; çünkü onların eserleri, akademinin tanımladığı geleneksel, ana-akım hareketlere çok yakındı. Gelgelelim, tam da bu kadın sanatçılar bir ölçüde geleneksel başarı kazandıkları için, eserlerinin en çok benzerlik taşıdığı tipik erkek "dahi" ile karşılaştırılmaya uygundular. Bir refleks ya da Pavlov'un köpeğininkine benzer bir tepki gibi, kanona yeni eklenen ama pek de yeni olma-

yan bu eserlerin yerini belirlemek için "karşılaştırma ve zıtlaştırma" yöntemi kullanılmıştı. Wölfflin'in zamanından beri sanat tarihi incelemelerinin ana unsuru olmuş bu yöntem,[36] sürekli olarak, eserlerin değer sıralamasına sokulmasına ve bir prestij hiyerarşisi oluşturulmansa yol açar. Bu yöntemi kullananlar, sanatçıları sürekli karşı karşıya getirmeye zorlanır. Böylece Artemisia Gentileschi kaçınılmaz olarak Caravaggio ile karşılaştırılır ve eserleri daha değersiz görünür; Frans Hals ile karşılaştırılan Judith Leyster ve Degas ile karşılaştırılan Mary Cassatt da bu kıyaslamadan mağlup çıkarlar. Oyunun kurallarına karşı çıkılmadığı ve bu kurallar değiştirilmediği için bu tür ikili karşıtlıkların yapısı, taraflardan birinin usta diğerinin çırak, birinin büyük diğerinin önemsiz bir sanatçı olarak görülmesini zorunlu kılar. Bu karşılaştırmalar, cesaret kırıcı biçimde, kadınların asla yeni ya da etkili bir şey üretmediklerini kanıtlar gibidir. Kadınlar daha çok, etkilenen tarafta yer alırlar; modernist söylemde bu istenmeyen konuma atfedilen bütün o endişelerle birlikte...[37] Onların tek sığınağı ve avuntusu, gettolaştırılmış "kadın sanatçılar" alt kategorisidir.

Vasari erkek sanatçıların eserlerini bireyselleştirmek ve gizemli kılmak için biyografiyi kullandı; oysa aynı araç, kadınlara uygulandığında tümüyle farklı bir etki yarattı. Vasari'de bir erkeğin biyografisinin ayrıntıları, "evrensel"in ölçüsü ve tüm insanlık için geçerli unsurlar olarak ifade edilir: erkek dahide bu nitelikler açıkça yüceltilir ve vurgulanır. Bunun aksine, bir kadının biyografisinin ayrıntıları, onun bir istisna olduğu düşüncesini vurgulamak için kullanılır; bu ayrıntılar yalnızca onun için geçerlidir ve bu kadını ilginç bir bireysel vaka haline getirir. Kadının sanatı, onun kişisel ve psikolojik yapısının görsel kaydına indirgenir.

Bu durumun en çarpıcı örneği, hiç kuşkusuz 17. yüzyılda yaşamış İtalyan sanatçı Artemisia Gentileschi'dir. "Eğitmen"i

olan sanatçı Agostino Tassi'nin Gentileschi'ye tecavüzü ve babası Orazio Gentileschi'nin Tassi'ye açtığı dava, Artemisia Gentileschi'nin sanatıyla ilgili her tartışmada söz konusu edilir. Bu tecavüz olayını tartışmamak, onu göz ardı etmek demektir. Artemisia Gentileschi'nin cinsel geçmişi onun kişiliğinin en fazla tartışılan yanı olur; bu durum, büyük erkek sanatçıların biyografilerinin ayrılmaz parçası ve aynı ölçüde belgelenebilir olan cinsel geçmişlerinden duyulan rahatsızlıkla ve bu geçmişin yadsınmasıyla çarpıcı bir zıtlık oluşturur (bu durumun en bilinen örnekleri Michelangelo ve Caravaggio'nun eşcinsellikleridir).[38]

Artemisia Gentileschi'nin yaşam öyküsü, Marry Garrard tarafından onun "kahraman kadınları" olarak tanımlanan imgeleriyle kurulur, özellikle *Judith Holofernes'in Boynunu Vurarken* ve *Susana ile İki İhtiyar* adlı tablolarındaki imgelerdir bunlar.[39] Nihayetinde bu tablolar, eleştirmenlerce Gentileschi'nin baskılanmış korkusunun, öfkesinin ve/veya intikam arzusunun sağaltıcı ifadelerine indirgenir. Gentileschi'nin yaratıcı çabaları böylece geleneksel bağlamda kişisel ve göreli olarak nitelenip değersizleştirilir.

Gentileschi'nin babasının Tassi'ye dava açmak için tecavüz olayından sonra on ay beklemesi, bugünün araştırmacılarına tuhaf görünüyor; kendisinin tecavüzden sonra Tassi'nin sevgilisi olmayı kabullenmiş görünmesi de öyle.[40] Davanın tutanakları Gentileschi'nin sanatını daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir mi? Tutanaklar, ancak ve ancak, 17. yüzyıldaki kodlanmış cinsellik söylemi ve tecavüz politikasının parçası olarak görülürse bize bu anlamda ipucu verebilir. Belki her şeyin de ötesinde, tutanaklar şu gerçeği vurgular: Artemisia, beden ve ruh olarak, erkekler arasında pazarlık konusu olmuştur: Başta babası-eğitmeni ile sevgilisi-tecavüzcüsü-eğitmeni arasında, ikinci olarak da Tassi ile Cosimo Quorli arasında. Papa'nın hizmetindeki Quorli de,



ARTEMISIA GENTILESCHI, *Susanna ile İki İhtiyar*, 1610, tuval üzerine yağlıboya, 170x121 cm, Schonborn Collection, Pommersfelden.

Feminist sanat tarihinin keşfettiği unutulmuş kadın sanatçılar arasında dikkat çekici bir örnek, İtalyan ressam Artemisia Gentileschi'dir. Feminist sanat tarihi, Gentileschi'nin yapıtlarında uğradığı söylenen tecavüzün izlerini ararken, bir yandan da Tintoretto ya da Rubens gibi erkek ressamların da işlediği "Susanna ile İki İhtiyar" hikâyesine bir kadın ressam olarak getirdiği farklı bakış açısına dikkat çeker.

Gentileschi'ye tutkundur ve duyduğu kıskançlık yüzünden Tassi'den onunla evlenmemesini ister. Tassi bu isteği kabul eder. Takas süreci Gentileschi'nin Tassi'ye bir öğrenci olarak "verilmesiyle" başlar ve Tassi'nin ona şiddet kullanarak "sahip olmasıyla", daha sonra namusunun "kurtarılmasıyla", ve Gentileschi'nin yeniden alınıp verilmesiyle devam eder. Bu erkekler arasında tekrar tekrar yaşanan homososyal kaynaşma ritüeli, tarihsel açıdan muğlak bir "Artemisia" kurgusu yaratır. Duruşmaların açığa vurduğu bir şey varsa, o da toplumsal ve cinsel ihtiyaçları konusunda inatçı yapıya sahip bir kadın kişiliğidir. Dolayısıyla, onun tablolarındaki imgeler "kahraman kadınlar"dan çok, uzlaşma ile çatışma, "Artemisia" ile Artemisia arasında oluşmuş karmaşık bir müzakere ağına benzer.

Artemisia Gentileschi ve sanatı üzerine yazılanların çoğu, sanat tarihi söyleminin geleneksel yapılarının, en derin altmetinlerini hangi yollarla koruduğuna örnek teşkil eder – ayrıcalıklı bir azınlığa iktidar ve önem veren alt-metinlerdir bunlar. Artemisia hakkında yazılanların ardındaki saiklerin kasıtlı hatta bilinçli olması gerekmez. Bunların gücü, yüzyılları bulan tarihlerinde ve bu tarih ile bu saiklerin doğurduğu sonuçlar arasındaki, birbirini karşılıklı olarak destekleyen ilişkide yatıyor.

Mary Garrard'ın, Artemisia Gentileschi'yi ve resmettiği kadınları "kahramanlaştırma" girişimi, Gentileschi'yi günümüzdeki haliyle kanona kaydetme arzusunu gözler önüne serer. Garrard, "kahramansı" imgeler çizen ve biyografilerinin bir uzantısı olan sanatları başkaları (bu durumda kadınlar) için olumlu örnek oluşturan erkeklere layık görülen statüyü Gentileschi için de istemektedir. En son olarak Patricia Rubin'in belirttiği gibi, genelde Rönesans biyografisinin ve özelde Vasari biyografisinin amacı kahraman erkek örnekleri yaratmaktı.[41] Gelgelelim, acımasızca uyarıldı-

ğımız nokta, erkekler için yapılan şeyi kadınlar için yapmaya kalkıştığımızda sorun çıkacağıdır. Yine Rubin'e dönersek, Rönesans erkeklerine olan ilgimiz "bu figürlerin temsil edici olmalarından kaynaklanır; onların, kültürel kavrayışı düzenleyen ve karakterize eden ana temalara denk düşen ve onlarla uyumlu olan değerleri cisimleştirdikleri düşünülür."[42] Vasari'nin oluşturduğu hiyerarşik ilişkiler hâlâ olduğu gibi korunuyor, tercihlerinin tümü de hâlâ geçerli ve etkilidir.

Vasari'nin kendi ülkesinden erkekleri başkalarından üstün görmesinin ve İtalya içinde de Floransa'ya ayrıcalık tanımasının hoşgörüyle karşılanması "doğal" bulunabilir. Ancak, onun kahramanlarının, ta H. W. Janson'ın zamanına kadar yaşamış Alman, Hollandalı, Fransız, İngiliz ve Amerikalı yazarların benzer metinlerinin de kahramanları olması daha az "doğal" (yani daha zor anlaşılabilen) bir şeydir.[43] Vasari kanonunun klasik eğilimiyle ulaştığı başarı, sadece, "erkeklere mahsus" bir fikrî mülkiyet alanı belirlemiş olmasıyla açıklanamaz. Vasari kanonu, belli bir erkek türü için hâkim bir konum yaratır; en kusursuz biçimiyle Michelangelo'nun sanatında somutlaşan klasik ve klasist sanatı anlayıp değerlendirebilen bir erkek tipidir bu. Toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin kodlanması aracılığıyla iktidar ilişkilerinin oluşturulması sürecinde klasik modelin ideolojik değeri, ancak feminist çözümlemeyle açığa çıkarılabilir.

Michelangelo'nun sanatı ve onun başlıca esin kaynağı olan Yunan heykel sanatı, genç erkek nü'yü ideal form olarak kabul ediyordu. Çıplak erkeği, hem sanatın hem de "doğanın" ideali olarak görüyorlar, bu ideali münhasıran erkek olarak tanımladıkları bir güzellik kavramına dayandırıyorlardı.[44] İnsan formunun estetik hayranlık nesnesi olduğu tüm sanat eserlerinde gözlendiği gibi, Yunanlılar ve Michelangelo için de erkek bedenine yönelik beğeni homo-

erotik arzuyla karışmış durumdaydı. Yunanlılar için bu doğal bir olgu gibi görünüyordu; kuşkusuz antik Yunan'da erkekler arasında toplumca meşru görülen eşcinsel arzu, erkek nü'nün idealleştirilmesine katkıda bulundu.[45] Bu durum Michelangelo açısından daha sorunlu olmasına karşın, yasaklanmayı gerektirecek boyutta değildi.[46] Homo-erotik arzu ile idealize edilmiş genç erkek nü'nün sanatsal ifadesi arasında kuşkusuz tarihsel bir ilişki var. Ancak bu ilişki kadar önemli, onun kadar anlamlı ve açıklayıcı olan olgu şudur: Vasari ve Janson'ın metinlerinde eşcinsellikten kesinlikle söz edilmemiştir, aslında bu mümkün de değildi.[47] Eşcinselliği baskılamaları, klasizmin bir başka temel ilkesi aracılığıyla da kolaylaştırılmıştı: kusursuz bir beden yüce bir ruh taşır; maddî ve manevî güzellik ayrılmaz bir bütün oluşturur. Bu ilke, eşcinsel arzuyu daha geniş bir ahlakî ve estetik söyleme yerleştirdi. Ataerkil ve resmî açıdan heteroseksüel Hıristiyanlık döneminde yazılan sanat tarihi, arzunun, sanat eserlerini beslediği varsayılan ahlakî ve estetik yönlerini kullanabildi, hatta onları bağrına bastı – ama ancak söz konusu öğeleri her türlü cinsel anlamlarından soyutladıktan sonra. Sanatsal nü'lere duyulan erotik hayranlık, saf sanatsal beğeni kavramının arkasına gizlendi; onları üretenlerin taşıdığı ya da onlara bakanlarda uyanabilecek cinsel arzularla kirletilmedi.[48] Sanat nesnesinin böylece "saflaştırılması"yla yaratılan kurgu, eşcinselliği sapkınlıktan başka bir şey olarak görmeye tahammül edemeyen heteroseksüel bir dünyada sanat nesnesini geçer akçe kıldı.[49]

Michelangelo'nun sanatında ve Yunan kaynaklarında temel bir yer tutan, Vasari ve Janson tarafından Batı uygarlığının en parlak formu olarak takdim edilen form, kendi başına duran, idealize edilmiş genç erkek nü heykelidir. Bu form, elinizdeki makalenin bağlamında incelenmeye değer özellikler sergiler. Bu heykel ya da erkek, atletik ve askerî ikonografinin bir-

leşiminden oluşan "kahraman"la karakterize edilir. Çıplak erkekte mahcubiyetten eser yoktur, tamamen doğaldır, yani penisini ne teşhir eder ne de gizler. Penis, genç erkeği, cinsel organlarını fetişleştirmeden, bir bütün ve uyumlu bir varlık olarak cinselleştiren klasik homo-erotik sistemdeki herhangi bir beden parçası gibi temsil edilir.

Ancak genç erkek nü, Vasari/Janson kanonunun diğer standart ikonu olan genç kadın nü ile çarpıcı bir zıtlık sergiler; belirtmemiz gerekir ki, genç kadın nü Michelangelo'nun heykel çalışmalarında hiç yer almaz. Antik dönem ve İtalyan Rönesans sanatında (örneğin, Boticelli'nin ve Tiziano'nun eserlerinde) rastladığımız kadın nü tasvirleri de cinsel arzu bağlamında üretilmiştir. Yakın zamanlarda bazı tarihçiler bu arzuya yer vermiş olsa da, yerleşik sanat tarihi yazımı bu arzuyu da bastırmıştır.

Formun tarihi, kanonun temel konularını değerlendirirken ilginç soruları gündeme getirir. Anıtsal heykelde "klasik" olarak nitelenen kadın nü, aslında klasik dönem sonrasına kadar Yunan sanatında yer almamıştı. Kadın nü, 4. yüzyılda yaşayan heykeltıraş Praksiteles tarafından yaratıldı; onun, antik dönemdeki mekânından ötürü *Knidos Afrodit'i* olarak adlandırılan gerçek boyuttaki Afrodit heykelini Romalıların yaptıkları kopyalar sayesinde biliyoruz.[50] Bu heykel, Batı sanatında Afrodit/Venüs'ü tasvir eden çok sayıda eserin kaynağı oldu. Bunun nedeni, yalnızca ilk anıtsal kadın nü olması değildi; daha önemlisi, *Knidos Afrodit'i* kasık bölgesini kapatan ilk kadın nü idi. Bu duruş, edepliliğin, iffetin işareti olarak yorumlandı (antik dönemde buna "pudica"* deniyordu). Adının taşıdığı anlama karşın bu duruş, utangaçlıktan çok daha fazlasını ifade eder. Sözünü ettiğimiz duruş kültürümüzde o kadar yaygındır ki, etkisi

* Latince "pudendus"tan gelir, cinsel organlar ya da utanç anlamını taşır. Söz konusu duruş, izleyicinin bakışlarını tam olarak gizlenen noktaya çeker – ç.n.

"nötrleşmiştir"; yani, fiziksel bir saldırıya karşı kasık bölgesini korumaya çalışır durumda sergilenen bir kadının ifade ettiği korku hikâyesi aklımıza gelmez. "Pudica" duruşu bizim için estetiğin ya da sanatçılığın sembolü haline gelmiştir. Bununla birlikte, görülmek istenmeyen bir kadının natüralist yaklaşımla yapılmış heykeline bakmak, bilinçaltımızda direnseksek bile, ister istemez iç gıcıklayıcı bir duygu uyandırır. Bu duruş, yol açtığı tüm çağrışımlarla birlikte, bir korku ve ret imgesi olmanın ötesindedir. Praksiteles ve ondan sonra bu duruşu kullanan tüm sanatçılar, yalnızca kadının elini kasıklarının üstüne yerleştirmekle izleyicide arzu uyandırırlar ve onda röntgencilik refleksi yaratırlar. Bu refleks, erkek ya da kadın, heteroseksüel ya da eşcinsel tüm izleyicilerde oluşturulur. Ne var ki, bu arzuyu sosyal olarak onaylanan eylemlere dönüştürmeye teşvik edilenler, hiç kuşkusuz erkek heteroseksüellerdir. Özel yaşamdaki cinsel davranışlarla karıştırılmaması gereken bu eylemler, tamamen cinselleştirilmiş kadın formuna duyulan hayranlığın kamusal olarak sergilenmesidir. Yüksek kültürde bu hayranlık, kadın nü tarafından temsil edilen bir sanat eserine yönelik beğeni demektir; düşük kültürde ise, grup halindeki erkeklerin sokakta kadınlara yönelttikleri şehvetli sözlerdir. Sonuçta, "pudica" duruşunun koşullandırdığı hayranlığın yüksek ve düşük formları, eşcinsel imaları açığa vurmaksızın, erkek cinsel deneyiminin kamusal olarak paylaşılması için özel fırsatlar yaratır. Kadın nü, erkeklerin kaynaşma ritüelinin alanı, heteroseksüel arzunun kamusal teşhiri ise bu ritüelin mecrasıdır.[51]

Kahramansı erkek nü'nün ve cinselleştirilmiş, kırılgan kadın nü'nün paradigma olarak yerleştirilmesinde Vasari/Janson'ın rolü küçümsenemez. Tarihsel olarak bu iki form, erkeklerin iki tür arzusunun (biri homoseksüel diğeri heteroseksüel) inşası çerçevesinde yaratıldı. Erotik açıdan er-

keğe ve kadına uygulanan tamamen farklı yaklaşımlar, geçmişte ve bugün erkeğin ve kadının cinsel arzu nesnesi olarak değerlendirilmesinde kullanılan farklı yöntemler hakkında çok önemli veriler sağlar. Gelgelelim, Vasari ile Janson'nınki gibi yerleşik sanat tarihi metinlerinde kadın ve erkek nü öyle bir tarzda ele alınır ki, bunların, cinsel terimlerle ifade edilen iktidar ilişkilerinin inşasındaki dinamik unsurlar olarak dikkate alınması mümkün olmaz. Sanat eserlerinin, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin inşası bağlamındaki önemleri değerlendirilirken daha örtük yöntemler kullanılır. Heteroseksüelliğin en azından 16. yüzyıldan bu yana baskın olduğu modern toplumda, erkek ve kadın nü'nün sanatsal ifadesi, belli bir kültür düzeyine yükselmiş, birbirine tutkuyla bağlanmış heteroseksüel, kozmopolit ve uluslararası bir erkekler kulübüne işaret eder. Böylece, erkeklerin birbirlerine beslediği sevgi ve hayranlık, açık ve baskılanmayan heteroseksüel dürtüleri sayesinde kabul edilir hale getirilir.

Vasari'nin sanatçıyı, eleştirmeni ve kanonu icat etmesi, yaşadığı zamanın ekonomik ve toplumsal koşullarına bağlıydı. Bu koşullar değişmiş olsa da, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf düzlemlerinde daha derin tabakalaşmalar, hâlâ Vasari'nin eklemlendirdiği kültürel olarak ifade edilmiş iktidar ilişkileri çerçevesinde işliyor. Dolayısıyla Vasari, Janson'ın zamanında (ve bizim zamanımızda) hâlâ etkili olan söylemsel formlar yaratmıştı.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Bu makalenin taslaklarını okudukları için Griselda Pollock'a, Keith Moxey'e, Flavia Rando'ya, Ellen Davis'e, editörler Joan E. Hartman ile Ellen Messer-Davidow'a teşekkür ediyorum.

2 H. W. Janson'ın, *The History of Art* (New York, 1962) adlı kitabının eleştirel yaklaşımla incelendiği makaleler: Eleanor Dickinson, "Sexist Texts Boycotted", *Women Artists News*, sayı:4 (Eylül-Ekim1979), 12; Eleanor Tufts, "Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art", *Arts Magazine*, 55, sayı: 8 (Nisan 1981): 150-154; Bradford R. Collins, "Book Reviews of H. W. Janson and E. H. Gombrich", *Art Journal* 48, sayı: 1 (İlkbahar 1989), 90-95.

3 Vasari'nin kitabı düzenli olarak tüm dillere çevrildi. En çok alıntı yapılan baskısı, Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccelenti pittori, scultori ed architettori italiani*, (ed.) Gaetano Milanesi, 9 cilt. (Floransa, 1865-1879). Ayrıca bkz. T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari: The Man and the Book* (Princeton, 1971) s. 341.

4 Vasari'nin *Hayatlar* adlı kitabı "geleneksel olarak ilk sanat tarihi kitabı olarak kabul edilir" (W. Eugene Kleinbauer ve Thomas P. Slavens, *Research Guide to the History of Western Art* [Chicago, 1982] s. 19, 88). Ancak söz konusu kitap sanatçılar ve sanat tarihi üzerine en etkili eser olmakla birlikte kesinlikle bu alanda bir ilk değildir. Sanat tarihinin en eksiksiz tarihi hakkında bkz. Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur* (Viyana, 1924). Vasari kendisi de kitabını yazarken Plutarkhos ve Yaşlı Plinius gibi bazı klasik kaynaklardan yararlanmıştı (Patricia Rubin, "What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist", *Art History* 13, sayı: 1 [Mart, 1990] s. 34).

5 Vasari'nin Rönesans'ın başarılarını büyük ölçüde Medicilerin yönetimindeki Floransa'ya mal etme arzusuna ilişkin bir değerlendirme için bkz. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* (Oxford, 1940) s. 86-102 ve T. S. R. Boase, *Vasari*, 1.bölüm.

6 Geleneksel sanat tarihi metinlerinde biyografinin sanatı nasıl mistifiye ettiği konusunda bkz. Griselda Pollock, "Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History", *Screen*, 21 sayı: 3 (İlkbahar 1980) s. 57-95. Sanatçı miti ile biyografiye dair psikoloji bağlamında yapılmış daha önceki bir değerlendirme için bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (New Haven, 1979).

7 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art* (Londra, 1988), özellikle 1. bölüm.

8 Griselda Pollock, "Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians", *Woman's Art Journal*, 4, sayı:1 (İlkbahar-Yaz 1983) s. 39-48.

9 Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image-Music-Text*, (ed. ve çev.) Stephen Heath (Londra, 1977), 142-147. Barthes'ın bu önemli makalesinin sanat tarihine en yeni uyarlaması için bkz. Griselda Pollock, "Critical Reflections", *Artforum* 27, sayı: 6 (Şubat 1990) s. 126-127.

10 Barthes, "Death of the Author", s. 145.

11 Vasari'nin *Hayatlar* adlı kitabının, "eleştiri çağı" olarak bilinen 16. yüzyıl sonuyla ilişkisi için bkz. Peter Burke, *The Renaissance* (Londra, 1987) s. 54-55.

12 E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse* (Londra, 1965) s. 109.

13 Morche Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann* (New York 1985) s. 206-209.

14 Blunt, *Artistic Theory*, s. 101.

15 Sanat Akademisi'nin tarihi ve Vasari'nin kurucu rolü konusunda bkz. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge, 1940).

16 *A.g.e.*

17 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", Nochlin, *Art, Women and Power and Other Essays* (New York, 1988) s. 145-175; Türkçesi: bu kitapta, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", s. 136-142.

18 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"; *Illuminations*, çev. Harry Zohn (New York, 1969) s. 217-252. Türkçesi: "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Sanat/Siyaset* içinde, (ed.) Ali Artun (İstanbul: İletişim, 2008), s. 89-100.

19 Dickinson, "Sexist Texts", s. 12.

20 *A.g.e.*

21 Bu bölümdeki düşüncelerimin netleşmesini sağlayan tartışmalarımız için Griselda Pollock'a minnettarım.

22 Bildiğim kadarıyla Vasari'nin kadınlara yaklaşımı incelenmiş değil. Margarita Russel'ın, Holanda dilinde yazılmış metinlerdeki kadın sanatçılar hakkında kısa bir incelemesi var: "The Women Painters in Houbraken's *Groote Schouburgh*", *Woman's Art Journal*, 2, sayı: 1 (İlkbahar-Yaz, 1981) s. 5-12.

23 Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (New York, 1981) birinci bölüm.

24 Joan Kelly, "Did Women Have a Renaissance?", *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly* (Chicago, 1984) s. 19-50.

25 Hans Belting, "Vasari and His Legacy: The History of Art as Process?", bkz. Belting, *The End of the History of Art?* (Chicago, 1987) s. 73.

26 Kuzey İtalya sanatına ilişkin algı biraz karmaşıktı; bu sanat ancak bazı koşullar ve kısıtlamalarla kabullenildi. Bkz. Vasari'nin Tiziano'ya yaklaşımı (Boase, *Vasari*, 277-279).

27 Albrecht Dürer'in durumu özellikle ilgi çekici; çünkü onun sanatsal başarısının büyük bölümü İtalyanlaştırılmış bir tarzı temelde Kuzey'e ait bir ikonografiyle uzlaştırma çabasından oluşuyordu. Onun uyguladığı İtalyanlaşmış tarz kendisini kanonda İtalyan olmayanlar arasında favori konumuna getiriyordu. Dolayısıyla 1987'de Hans Belting hâlâ "öteki" kategorisini belirleyebiliyordu: "*Alplerin kuzeyindeki* sanatçı için İtalya yolculuğu, sanatın bağrına uzanan bir keşif yolculuğuna dönüşüyordu. Albrecht Dürer *bu keşif için yola çıkan ilk hacılardan biriydi*. (vurgu bana ait; Belting, "Vasari and His Legacy", s. 81). Kuşkusuz Dürer, Alplerin kuzeyinden İtalya'ya gelen ilk sanatçılar arasında yer almaz; yalnızca İtalyan tarzında resim yapma girişiminde bulunan ilk sanatçılardan biridir.

28 Boase, *Vasari*, s. 197.

29 Aktaran Collins, "Book Reviews", s. 92.

30 Almanya'da kadınların durumu için bkz. Merry E. Wiesner, *Working Women in Renaissance Germany* (New Brunswick, NJ, 1986); Almanya'da ve Hollanda'da kadınların durumu için bkz. Martha C. Howell, *Women, Production, and Patriarchy in Later Medieval Cities* (Chicago, 1986). İtalya'da kadınların durumu için bkz. Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy* (Chicago, 1985). Ayrıca bkz. Martha C. Howell'in makalesi: "Marriage, Property and Patriarchy: Recent Contributions to a Literature", *Feminist Studies*, 13, sayı: 1 (İlkbahar 1987) s. 203-224, özellikle 209.

31 Charles Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti* (Londra, 1903) s. 279. Svetlana Alpers, Michaelangelo'nun yorumuna biraz farklı bir anlam yükler: "Art History and Its Exclusions", (ed.) Norma Broude ve Mary D. Garrard, *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (New York, 1982) s. 194-195.

32 Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der nederlantsche konstchilders en schilderessen* (1753; 1976'da Amsterdam'da yeniden basılmış).

33 Schlosser, *Kunstliteratur*, Lionello Venturi, *History of Art Criticism* (New York, 1964) s. 118.

34 Giulio Mancini and Carel van Mander, sanatçıları uluslararası düzlemde düşünmeleri nedeniyle öncü olarak nitelenebilirler. Yine de, Mancini yalnızca Roma'da çalışan sanatçılarla ilgilendi; van Mander, antik sanatı, İtalyan ve Kuzey sanatını ayrı ayrı kitaplarda ele aldı.

35 Kadın sanatçıların listesi hayli uzundur; bkz. kaynakça, Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londra, 1990).

36 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, çev. M. D. Hottinger (1932; yeniden basım New York, 1950).

37 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Londra, 1973).

38 Michelangelo'nun eşcinselliği hakkındaki tartışma için bkz. James Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven, 1986). Caravaggio için bkz. Donald Posner, "Caravaggio's Homo-erotic Early Works", *Art Quarterly*, 34, sayı: 3 (Sonbahar 1971): 301-324.

39 Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (Princeton, 1989).

40 *A.g.e.*; Richard Spear, "Images of Heroic Women" (Garrard'ın kitabı hakkında bir inceleme), *Times Literary Supplement*, sayı: 4496 (2-8 Haziran 1989) s. 603.

41 Rubin, "What Men Saw", s. 34-35.

42 *A.g.e.*, s. 34; 44.

43 Venturi, *History of Art Criticism*, 5, 6, 7. bölümler; Kleinbauer ve Slavens, *Research Guide*, s. 89.

44 John Boswell, "Revolutions, Universals and Sexual Categories", *Salmagundi*, 58-59 (Sonbahar 1982-Kış 1983) s.106-109.

45 Antik Yunan'da eşcinselliğin tarihi için bkz. K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, 1978 (yeniden basım: New York, 1980) ve daha yakın zamanlarda, Michel Foucault, *The Use of Pleasure: The History of Sexuality*, çev. Robert Hurley, c. 2 (New York 1985).

46 Michelangelo'nun eşcinselliğini ilk tartışan yazar John Addington Symonds'dır (*The Life of Michelangelo Buonarroti* [Londra, 1899] iki cilt); daha yakın zamanda Saslow'un *Ganymede* adlı yapıtında (s. 17-63) da ele alındı.

47 Vasari'nin, cinselliğe ilgisizliği olarak nitelendirdiği durumunu tartışan Saslow, şöyle yazar: "Vasari, genel olarak, ele aldığı kişilerin özel yaşamlarıyla pek ilgilenmez" (Saslow, *Ganymede,* s. 14). Vasari'nin *Hayatlar* adlı kitabının herhangi iki sayfasına bakmak bu iddiayı kanıtlamanın zor olduğunu ortaya koyar.

48 Homofobinin sanat tarihini hâlâ ne ölçüde saptırdığını, David Freedberg'in *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, 1989) adlı eserinde görebiliriz, "İmgeyle Tahrik Olma" ya da "Duyular ve Sansür" gibi bölüm başlıklarına rağmen, dizinde "eşcinsellik" kelimesi yoktur. Freedberg sanat eserlerine yönelik olarak sadece heteroseksüel tepkilerin varlığını kabul eder, sanki tek tepki biçimi huymuş gibi.

49 Monique Wittig, "The Straight Mind", *Feminist Issues*, 1, sayı: 1 (Yaz 1980) s. 103-111.

50 Praksiteles'in heykelinin bütün yönleriyle tartışıldığı metin: Chr. Blinkenberg, *Knidia: Beiträge zur kenntnis der Praxitelischen Aphrodite* (Kopenhag, 1933).

51 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, 1985) adlı eserinde, İngilizce literatürde homososyal kaynaşmayı inceler. "Pudica" duruşunu yorumlarken onun düşüncelerinden esinlendim. Ayrıca bkz. Susan Winnett, "Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure", *PMLA* 105, 3. sayı (Mayıs, 1990) s. 505-518, özellikle 507.

Modernlik ve Kadınlığın Mekânları*

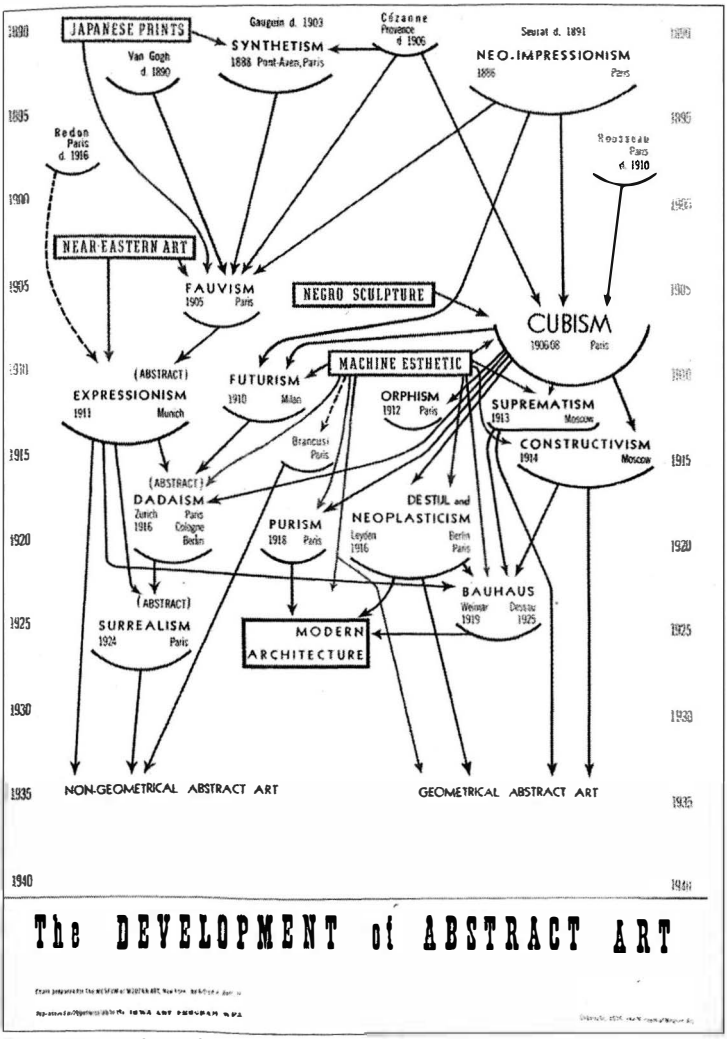
GRISELDA POLLOCK

> Bakışa yatırım kadında erkeklerde olduğu kadar öncelikli değildir. Göz, diğer duyu organlarının tümünden daha fazla nesneleştirir ve egemenlik kurar. Belli bir mesafeden bakar ve bu mesafeyi korur. Kültürümüzde, bakmanın koku, tat, dokunma ve işitme duyuları üzerindeki üstünlüğü bedensel ilişkilerin zayıflamasına neden olmuştur. Bakış egemenliğini kurduğu anda beden maddîliğini yitirir.
>
> Luce Irigaray (1978), söyleşi,
> *Les Femmes, la pornographie et l'erotisme*

Giriş

Alfred H. Barr'ın 1936 yılında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen *Kübizm ve Soyut Sanat* başlıklı sergi için hazırladığı kataloğun kapağında yer alan şema, modern sanatın modernist sanat tarihi tarafından nasıl tasarlandığını gösteren bir modeldir. Bu şemada 19. yüzyıl sonlarından itibaren sanat pratikleri kronolojik tabloda gös-

* Bu metin Griselda Pollock'un *Vision and Difference* adlı kitabında yer alıyor. © Taylor & Francis 2007 – e.n.



ALFRED BARR, *Soyut Sanatın Gelişimi*.
Alfred Barr'ın 1936 yılında MOMA'da düzenlediği *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisi kataloğunun kapağında yer alan stil şeması.

terilir, tek yönlü oklarla birbirine bağlanan sanatsal hareketler birbirini izler; bu oklar sanatsal hareketin yol açtığı etkiyi yansıtmaktadır. Her hareketin üzerinde ünlü bir sanatçının adı yer alır. Modern sanatın öncüleri olarak kanona dahil edilen isimlerin tümü erkektir. Peki bu, modern sanat hareketlerinde hiçbir kadının yer almadığını mı gösterir? Hayır.[1] Acaba bu hareketlere katılmış kadın sanatçılar, modern sanatın biçim ve karakterinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamamışlar mıdır? Hayır, bu da değil. Yoksa sözünü ettiğimiz durum, modernist sanat tarihinin yücelttiği şeyin, özgül ve belli bir cinsiyete dayalı bir pratikler kümesini *yegâne* modernizm olarak yerleştiren seçici bir gelenek oluşundan mı kaynaklanıyor? Ben bu açıklamayı savunuyorum. Bunun doğal sonucu şu: modernizmin erken tarihinde yer almış kadın sanatçıları incelemeyi amaçlayan her girişim, maskülenist modernizm mitlerinin yapısöküme uğratılmasını gerektirir.[2]

Ne var ki bunlar çok yaygın mitler ve örneğin sanatın sosyal tarihinde olduğu gibi birçok karşı modernistin söylemini de yapılandırıyor. T. J. Clark kısa süre önce yayınlanan *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* adlı eserinde,[3] ressamlığa dair yeni ilkelerin ve ölçütlerin –modernizmin– doğuşu ile, İkinci İmparatorluk sırasında kapitalizmin yeniden yarattığı Paris kentinde şekillendirilen modernlik mitleri arasındaki sosyal ilişkileri araştırır. Sanatta çağdaş olma arzusuyla, "il faut être de son temps" arzusuyla ilgili bildik anlayışların ötesine geçen Clark,[4] Manet ile izleyenlerinin alanı haline gelen modernlik kavramlarını yapılandıran öğeleri bulmaya çalışır. Bu nedenle empresyonist resim pratiklerini, Paris toplumunda beliren muğlak ve kararsız sınıfsal formasyonlar arasında süren karmaşık bir müzakere kümesine bağlar. Modernlik "güncel" olmanın çok ötesinde bir şey olarak sunulur – modernlik, temsil-

lerin ve büyük mitlerin konusudur; eğlenmenin, zevkle vakit geçirmenin mekânı yeni Paris'in, hafta sonları banliyölerde tadına varılan doğanın, fahişelerin, halkın gittiği eğlence yerlerinde sınıfsal akışkanlığın temsilleri ve mitleridir bunlar. Bu efsanevî dünyanın en önemli simgeleri avarelik, tüketim, gösteri ve paradır. Clark'a dayanarak empresyonist bölgenin haritasını yeniden çizebiliriz: bu bölge yeni bulvarlardan başlar, St. Lazar Garı'ndan banliyölere giden demiryolu hattıyla La Grenouillère'e, Bogival veya Argenteuil'e uzanır. Sanatçılar bu yerlerde yaşar, çalışır ve kendilerini resimlerler.[5] Ancak Clark, dört bölümlü kitabının iki bölümünde burjuva Paris'inde cinsellik sorunuyla uğraşır; bu konuda kanonlaşmış resimler ise *Olympia* (1863, Paris, Louvre Müzesi) ve *Folies-Bergère'de Bar*'dır (1881-1882, Londra, Courtauld Sanat Kurumu).

Clark'ın iddiaları güçlü olmakla birlikte çeşitli düzlemlerde hatalı; ama ben yine de burada cinsellikle ilgili sonuçlarını ele almak istiyorum. Clark açısından temel olgu sınıftır. *Olympia*'nın çıplaklığı ait olduğu sınıfı belgeler ve böylece, cinsin sınıfsız olduğu yönündeki, kurtizan imgesinde yansıtılan efsaneyi yalanlar.[6] Folies'de, dönemin modasına uygun biçimde bıkkın görünen garson kız, burjuva ya da proleter olarak belli bir kimlik sergilemiyor, yine de avam mitini ve cazibesini oluşturan, sınıf etrafındaki oyuna katılıyor.[7]

Clark, bu tablolarda erkek izleyici/tüketiciler için yapıldıkları imasının yer aldığını belirterek feminizme göz kırpar; ama bu olguyu tarihsel ve teorik çözümleme eşiğinin altında bırakır ve onun normal görünmesini sağlar.[8] Bu tabloların ardındaki toplumsal cinsiyete bağlı koşulları ayırt etmek istiyorsak, bu eserler için bir kadın izleyici ve kadın üretici hayal etmemiz yeterlidir. Bir kadın, bu tablolardan herhangi birinin önerdiği izleme konumuna kendisini nasıl yerleştirebilir? Bir kadına, Olympia'ya ya da garson kıza



GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Yağmurlu Bir Gün*, Paris, 1877, tuval üzerine yağlıboya, 212,2x276,2 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.



EDOUARD MANET, *Folies-Bergère'de Bar*, 1881-1882, tuval üzerine yağlıboya, 95x127,5 cm, Courtauld Koleksiyonu, Londra.

hayalî olarak sahip olması önerilebilir mi ki bundan mahrum olma duygusunu yaşasın? Manet'nin sınıfından bir kadın, bu iki tablodan herhangi birinde sergilenen mekânlara ve ilişkilere aşina olabilir mi ki tablonun modernist yadsıma ve yıkma işlevini yerine getirmesi için bu aşinalık duygusu uyandırılabilsin? Berthe Morisot, böyle bir tablo yapmak için böyle bir yere gidebilir miydi? Kendi modernlik deneyimine uygun bir mekân olarak aklına gelecek yer orası mı olurdu? Bir kadın olarak, modernliği Clark'ın tanımladığı şekliyle deneyimleyebilir miydi?*

Modern sanatın temel direkleri olarak benimsenmiş kanonik eserlerin çoğunun bu alanla, cinsellikle ve cinselliğin bu biçimiyle, yani ticarî alış verişiyle uğraşması çarpıcı bir ol-

---

* *Olympia* ve *Folies-Bergère* gibi tabloların erkek izleyiciyi varsayan bir gelenekten geldiğini kabul ediyoruz; ancak gerçekte bu tablolarda bir kadın izleyiciyi ima eden bir tarzın varlığını da teslim etmek zorundayız. Kuşkusuz *Olympia*'nın Paris Salonu'ndaki ilk izleyicilerinde yarattığı şokun, izleyiciler nezdinde işlediği günahın bir bölümü, yatakta uzanmış beyaz kadının "küstah, pişkin" ama sakin bakışıydı; kadınların ya da tarihsel bağlamında söylersek burjuva hanımların bulunması umulan bir yerde, zenci bir hizmetçi kız bu kadına eşlik ediyordu. O bakış, kadının vücudunu pazarlayanla müşteri/izleyici arasında o kadar açıkça gelip giden o bakış, hanımlara kapalı olması gereken kamusal bir alana özgü ticarî ve cinsel alış verişleri ifade ediyordu. Bunun da ötesinde böyle bir kamusal mekânın bu kadınların bilinçlerinde yer almayışı, onlara hanım kimliği veriyordu. T. J. Clark bazı yazılarında 19. yüzyılda simge kadının anlamlarını tartışır: iki kutup arasında gidip gelmektedir bu simge: *fille publique* (sokak kadını) ve *femme honete* (saygın evli kadın) arasında. Ancak öyle görünüyor ki, *Olympia*'nın sergilenmesi, bu iki hayalî kutup arasındaki sosyal ve ideolojik mesafeyi bulanıklaştırıyor ve bu kadın imgelerinden birini kamusal alanın bu bölümünde diğeriyle buluşmaya zorluyor (hanımların kadınlığın sınırları içinde kalarak da olsa gidebildiği bir bölümünde). Bu tablonun Salon'daki varlığı –bir nü oluşundan değil, kurtizan aracılığıyla fahişeliği efsanevi olarak temsil eden mitolojik giysileri ve anekdotu ortadan kaldırdığı için– Baudelaire'in metninden çıkardığım şemadaki sınırı bozdu; yalnızca, ağırlığını hissettiren iddialı bir temayı resmetme tarzı olarak modernliği gündeme yerleştirerek değil, ama burjuvazinin sosyal bölgesi olan Salon'a modernliğin mekânlarını getirerek de; çünkü eşlerin, kız kardeşlerin ve kız çocukların varlığı nedeniyle Salon gibi bir mekânda *Olympia* gibi bir imgenin izlenmesi müthiş şok ediciydi. Bu şokun anlaşılabilmesi kadın izleyiciyi tarihsel ve sosyal konumuna yerleştirme yeteneğimize bağlı bulunuyor.

gu. Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*'ına kadar, tablolarda işlenen pek çok genelev sahnesini ya da bir başka formu, sanatçı yatağı sahnesini düşünüyorum. Resmedilen ve hayal edilen karşılaşmalar, kent mekânlarında keyif sürme özgürlüğüne sahip erkekler ile, onlara tâbi olan ve bu mekânlarda genellikle müşterilere veya sanatçılara bedenlerini satarak çalışmak zorunda kalan bir sınıfın kadınları arasındadır. Kuşkusuz bu alış verişler sınıfsal ilişkiler tarafından yapılandırılır, ama toplumsal cinsiyet ve ona bağlı iktidar ilişkileri bunların ayrılmaz parçasıdır. Bu iki ilişki biçimi birbirinden ayrılamaz ya da bir hiyerarşiye sokulamaz; tarihsel açıdan aynı anda var olurlar ve karşılıklı olarak birbirlerini değiştirirler.

Dolayısıyla, modernizmin neden bu kadar sıklıkla erkek cinselliğiyle ve onun göstergesiyle (yani kadın bedenleriyle) uğraştığını sorgulamamız gerekiyor – neden çıplak bedenler, genelevler, barlar? Cinsellik, modernlik ve modernizm arasında ne gibi bir ilişki var? Eğer kadın bedenlerini konu alan tabloları erkek sanatçıların modernlik iddiasında bulunacakları ve avangardın liderliği için rekabet edecekleri bir alan olarak görmek doğal bir şeyse, kadınların, cinselliklerini kullanarak erkek nü'nün temsili için mücadele ettikleri tablolar keşfetmeyi umabilir miyiz? Kuşkusuz hayır; bu fikir çok saçma. Peki neden? Çünkü 19. yüzyıl Paris'inde bir kadın olmakla bir erkek olmak arasında tarihsel bir asimetri, sosyal, ekonomik, öznel bir fark vardı. Kurgusal bir biyolojik ayrım olmayan, cinsel farklılıkla ilgili sosyal yapının ürünü olan bu fark, erkeklerin ve kadınların neyi, nasıl resmettiklerini belirledi.

Uzun süreden beri Berthe Morisot'nun (1841-1896) ve Mary Cassatt'ın (1844-1926) eserleriyle ilgileniyorum. Bu kadınlar 1870'lerde ve 1880'lerde Paris'te eserlerini sergileyen empresyonist grupla yakın ilişki içindeki dört kadın arasındaydı ve çağdaşları tarafından şimdi bizim empresyonist

olarak nitelediğimiz sanatçı grubunun önemli üyeleri olarak görülüyorlardı.[9] O halde kadın olan sanatçıların eserlerini nasıl inceleyelim ki, hem bireysel olarak ürettikleri eserlerin özgüllüklerini keşfedip açıklayabilelim, hem de erkek meslektaşlarından farklı konumlarda olduklarını ve farkı deneyimler yaşadıklarını kabul edebilelim?

Kadın olan sanatçıların etkinliklerini incelemek yalnızca kadınların var olan şemalara yerleştirilmesiyle sınırlı kalamaz; bu durum, sanat üretiminin sosyal boyutlarını ve cinselliğin merkezîliğini dikkate alma iddiasında olan şemalar için de geçerlidir. Sanat pratiği ve sanat tarihi alanlarının, toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkileri içinde yapılandırıldığı ve onları yapılandırdığı gerçeğini yadsıyamayız.

Roszika Parker'la birlikte yaptığımız *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) adlı çalışmada savunduğumuz gibi, feminist sanat tarihinin iki projesi vardır. Kadın sanat üreticileri hakkındaki tarihsel verilerin açığa çıkarılması, ancak, bizzat sanat tarihi söylemlerinin ve pratiklerinin yapısöküme uğratılmasıyla mümkün olabilir.

Geçmişin sanatçı kadınlarının gün ışığına çıkarılması birincil bir zorunluluktur; çünkü onların etkinlikleri, sanatın kabul gören tarihinden sürekli ve yoğun biçimde silinmektedir. Geçmişte hiçbir kadın sanatçının var olmadığı; ya da sanatçı olarak kabul edilen kadınların ikinci sınıf olduğu; kadınların sanata ilgisizliğinin nedeninin kaçınılmaz kadınlıklarına (ki sanat üretiminde tartışmasız bir engel olarak öne sürülür) teslimiyet olduğu yalanlarını reddetmek zorundayız. Ancak tarihteki kadın sanatçıların ortaya çıkarılması tek başına yeterli değildir. Kadınların eserlerinin özgüllüğünü ayırt etmemizi sağlayacak teorik bir çerçeve olmadan kadınlara ilişkin bilgiyi nasıl anlamlı kılabiliriz? Bu, karmaşık bir sorun. Kadınların eserlerinin doğal cinsiyetle belirlendiğini savunarak onları türdeşleştiren kadınlık stereotiplerinden kaçınmak için,

kadınların ürettiği sanat eserlerinin çeşitliliğini, tek tek üreticilerin ve ürünlerinin özgüllüğünü vurgulamak zorundayız. Bununla birlikte kadınlarda ortak olan unsurları da saptamamız gerekiyor – doğanın değil, kültürün, yani cinsel farklılaşmayı üreten tarihsel olarak değişken toplumsal sistemlerin sonucu olan ortaklıklar bunlar.

Bu bizi aynı zamanda feminist projenin ana boyutlarından birine götürüyor; cinsel farklılığa dair bir kuram ve tarihsel analiz. Farklılık özsel bir olgu değil, erkeği ve kadını dil, sosyal ve ekonomik güç ve anlam bakımından asimetrik konumlara yerleştiren bir sosyal yapıdır. Feminist analiz, evrensel ya da genel anlamla ilgili mitleri yadsıyarak ataerkil iktidarın tek yanlılığını çürütür. Cinsellik, modernizm ya da modernlik, içine kadınları da katacağımız verili kategoriler şeklinde işlev göremez. Bunlar, yalnızca kısmî nitelik taşıyan erkek bakış açısını norma dönüştürür ve kadının öteki ve ikincil konumunu kabul eder. Cinsellik, modernizm ya da modernlik, cinsel farklılıkla düzenlenir ve onu düzenler. Kadının özgüllüğünü kavramak, farklılığın özel bir yapılanışının tarihsel analizini yapmak demektir.

Benim projem, bu. Toplumsal düzlemde kurgulanmış cinsel farklılık sistemleri Mary Cassatt ve Berthe Morisot'nun yaşamlarını nasıl yapılandırdı? Bu kadınların ürettiklerini nasıl yapılandırdı? Burada ele alacağım matris, mekân.

Mekân, çeşitli boyutlarda kavranabilir. Birinci boyut, temsilin yeri olarak mekândır. Berthe Morisot ve Mary Cassatt'ın tablolarında ne tür mekânlar resmedilmiştir? Ve hangileri resmedilmemiştir? Hemen akla gelen yerler:

Yemek odası
Oturma odası
Yatak odası
Balkon / veranda
Özel bahçe



BERTHE MORISOT, *Yemek Odası*, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm, National Gallery of Art, Washington (Chester Dale Koleksiyonu).



BERTHE MORISOT, *Okuyan İki Kadın*, 1869-70, tuval üzerine yağlıboya, 101x81,8 cm, National Gallery of Art, Washington (Chester Dale Koleksiyonu).



MARY CASSATT, *Susan Balkon'da*, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 100,3x64,7 cm, Corcoran Sanat Gelerisi, Washington.



MARY CASSATT, *Gergef İşleyen Lydia*, ykş. 1881, tuval üzerine yağlıboya, 65,5x92 cm, Flint Sanat Enstitüsü (Whiting Vakfı bağışı).



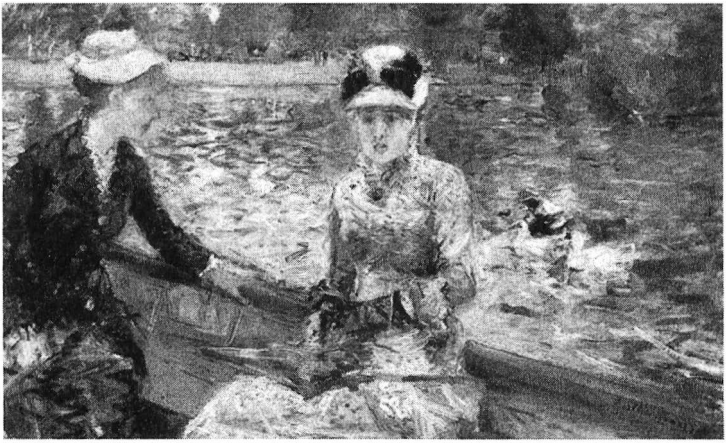
MARY CASSATT, Bahçede *Dikiş Diken Lydia*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 66x94 cm, Metropolitan Müzesi, New York.



MARY CASSATT, *Banyo*, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 99,2x66,1 cm, Chicago Sanat Enstitüsü (Robert A. Waller Fonu).



MARY CASSATT, *Beş Çayı*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 64,8x92,7 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.



BERTHE MORISOT, *Yaz Günü*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 46x75 cm, National Gallery, Londra.

Bu mekânların büyük bölümünün özel alanlar veya ev yaşamının geçtiği mekânlar olduğunu kabul etmeliyiz. Ancak kamusal alandaki bir mekânın resmedildiği tablolar da vardır: örneğin parkta yürüyüş ya da araçla gezinti sahneleri, tiyatro, sandal gezisi. Bunlar burjuvaların eğlence, kendilerini gösterme etkinliklerinin ve kibar toplumu ya da Toplum'u, *Le Monde*'u oluşturan sosyal ritüellerin mekânlarıydı. Mary Cassatt'ın eserlerinde çalışma mekânları da yer alır; özellikle çocuk bakımı yapılan mekânlar (bkz. *Banyo*). Bazılarında, burjuva evinde çalışan işçi kadının yaptığı işler görünür kılınır.

Daha önce ileri sürdüğüm gibi, empresyonist grupla bağlantılı olmak bazı kadınlara çekici geliyordu, çünkü empresyonizm, evdeki sosyal yaşamı kapsayan ve o zamana kadar yalnızca *genre* resmine ait olarak görülen konuları, resim pratiklerinin temel konuları arasına katmıştı.[10] Daha derin bir inceleme sonucunda, tipik empresyonist ikonografinin kadın sanatçıların eserlerinde çok düşük düzeyde kullanıldığının ortaya çıkması çok daha anlamlıdır. Bu eserlerde, erkek meslektaşlarının o kadar özgürce bulundukları ve eserlerinde kullandıkları yerler tasvir edilmez – barlar, kafeler, kulis, hatta Clark'ın avam mitinin oluşmasında rol oynadığını savunduğu Folies-Bergère barı veya Moulin de la Galette, kadınların eserlerinde yer almaz. Erkek meslektaşlarına açık olan bir dizi yer ve etkinlik kadın sanatçılara kapalıydı; erkekler sokakların hareketli sosyal dünyasında kadın ve erkeklerle özgürce gezinebiliyor, popüler eğlencelere katılabiliyor, ticarî veya rasgele seks ilişkilerine girebiliyorlardı.

Mekân konusuna bir de resimlerdeki mekânsal düzen açısından yaklaşabiliriz. Mekânsal yapılarla oynamak Paris'teki ilk modernist resmin tanımlayıcı unsurlarından biriydi; Manet'nin resim yüzeyiyle zekice ve hesaplı oyunlarından tutun, Degas'nın eğik görüş açıları, değişken bakış

açıları ve şifreli çerçeveleme tarzlarına kadar, bu durum geçerlidir. Morisot ile Cassat, bu iki sanatçıyla olan yakın ilişkileri nedeniyle, hiç kuşkusuz bu stratejilerin oluşturulduğu sohbetlere katılmışlardı ve mekânsal muğlaklıkları ve metaforları keşfetme eğilimini belirlemiş olması muhtemel olan daha az bilinçli sosyal güçlere erkek meslektaşları kadar tâbiydiler.[11] Bu kadın sanatçıların erkek sanatçılarla benzer taktikler kullandıklarını gösteren örnekler olsa da, Morisot ile Cassatt'ın eserlerindeki mekânsal araçların tümüyle farklı bir etki yarattığını savunacağım.

Morisot'nun resimlerindeki mekânsal düzenlemelerin çarpıcı yönlerinden biri, iki mekânsal sistemin tek bir tuvalde bir araya gelmesidir – ya da en azından, korkuluk, balkon, veranda ya da set gibi, teknikle vurgulanan yapılarla bölünmüş iki mekân parçası yer alır. *Lorient'te Liman* [s. 204] adlı tablonun sol yanında Morisot bize nehir ağzı boyunca uzanan ve geleneksel perspektifle resmedilmiş bir peyzaj sunar. Setin vurguladığı köşede ise ana figür, manzaraya ve izleyiciye göre eğik bir açıda oturtulmuştur. *Terasta* [s. 205] adlı tabloda da benzer bir kompozisyon yer almış; ön plandaki figür yine merkezden uzakta bir yere sıkıştırılmış, koyu renk boya ve yoğun fırça darbeleriyle belirginleştirilmiş balkon duvarıyla tanımlanan bölüme tam anlamıyla itilmiş; duvarın diğer tarafında dış dünya, sahil yer alıyor. 1872 tarihli *Balkonda* adlı tabloda [s. 206] Morisot'nun evinin çok yakınındaki Trocadéro'da bir korkuluktan Paris'i izlerken yine de Paris'ten ayrı tutulmuş figürler izleyicinin Paris'e bakışını engelliyor.[12] Bu nokta, bu tablonun Monet'nin *Prenses Bahçesi* [s. 207] adlı tablosuyla arasındaki karşıtlık aracılığıyla netleştirilebilir; Monet'nin bu tablosunda izleyici resmin hangi noktadan (yeni yapılmış apartmanlardan birinin üst katlarında bir noktadan) yapıldığını hemen fark edemez; onun yerine manzaranın üzerinde yü-

züyormuş hissine kapılır. Morisot'nun korkuluklarının çizdiği sınır, kamusal ile özel alan arasındaki değil, erkeklerin ve kadınların dünyaları arasındaki sınırdır; bu, hem kadınlara ve erkeklere hangi tür mekânların açık olduğuna hem de bir kadının ya da erkeğin bu mekânlarla ve oralara gelenlerle girdiği ilişkinin türüne bağlı olarak oluşan bir sınırdır.

Ayrıca Morisot'nun tablolarında, sanatçının resim yaptığı yer sanki sahnenin parçası gibidir; bu ise ön plandaki mekânlarda bir sıkışıklık ya da dolaysızlık, yakınlık duygusu yaratır. Bu, izleyiciyi de aynı yere yerleştirir ve böylece izleyiciyle ön planı tanımlayan kadın arasında hayalî bir ilişki kurar; bu yolla izleyiciyi, bu kadının bulunduğu yerle bu yerin ötesindeki dünya arasında yer değiştirme deneyimi yaşamaya zorlar.

Yakınlık ve sıkışıklık Casatt'ın eserlerini de tanımlayan özelliklerdir. Ancak Cassatt'ın eserlerinde bölünmüş mekâna daha seyrek rastlanır; bunlardan biri *Susan Balkonda* [s. 198] adlı tablodur. Daha sık rastlanan ise, resmedilen figürün egemen olduğu sığ, yüzeysel bir resim alanıdır: *Siyahlı Genç Kadın: Bayan Gardner Cassatt'ın Portresi* [s. 208]. İz-



BERTHE MORISOT, *Lorient'te Liman*, 1869, tuval üzerine yağlıboya, 43x72 cm, National Gallery of Art, Washington (Ailsa Mellon Bruce Koleksiyonu).



BERTHE MORISOT, *Terasta*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 45x54 cm, Özel koleksiyon, Paris.

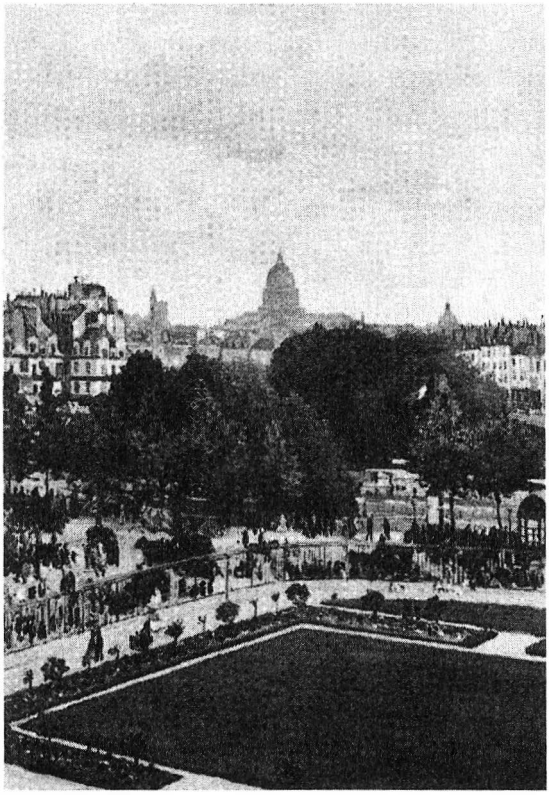
leyici, resmi yapılan figürle yüz yüze gelmeye ya da konuşmaya zorlanır; egemenlik ve aşinalık ise tasvir edilen kişinin başını çevirerek bir etkinliğe yoğunlaşması aracılığıyla engellenmiştir. Acaba figürle dünya arasındaki bu tuhaf ama vurgulanmış ilişkinin koşulları nelerdir? Geleneksel mesafenin ortadan kaldırılışının ve normal seyirci-metin ilişkileri olarak algıladığımız şeyin köklü biçimde bozuluşunun nedenleri neler? "Bakışın mantığı"nı bozan ne?

Daha önce Mary Cassatt hakkında yazdığım bir monografide, temsil edilenin sosyal mekânı ile temsilin resimsel mekânı arasında bir karşılıklılık ilişkisi kurmaya çalışmıştım.[13] *Gergef İşleyen Lydia* [s. 199] adlı tabloyla ilgili olarak sanatçının kız kardeşinin çalıştığı nakış gergefi için yeterince derin olmayan resim mekânına değindim. Gergefin resim alanının ötesine, izleyicinin alanına uzanan tehdit edi-



BERTHE MORISOT, *Balkonda*, 1872, suluboya, 20,6x17,5 cm, The Art Institute of Chicago (Bn. Charles Netscher bağışı).

ci çıkıntısını kadının sınırlanması olarak açıkladım ve resmi bu sınırlanmaya direnişin ifadesi olarak okumaya çalıştım. *Bahçede Dikiş Diken Lydia* [s. 199] adlı tabloda kadın iç mekâna değil bir bahçeye yerleştirilmiş. Ancak bu dış mekân adeta resim düzleminin üzerine çöküyor, bu da yine bir sıkışıklık duygusu yaratıyor. Caillebotte'un *Küçük Gen-*



CLAUDE MONET, *Prenses Bahçesi*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 91,8x61,9 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio (R.T. Miller Jr. Fonu).

nevillier'deki Yıldız Çiçekli Bahçe (1893) adlı tablosunda olduğu gibi figürün ötesinde manzarayı ve gökyüzünü içine alan ferahlığa kesinlikle yer verilmemiş.

Monografide, dış mekân ortamına karşın tabloda bir iç mekân sıcaklığının yaratıldığını ve empresyonist sanatçıların gözde konusu olan bahçenin bir özel mülk öğesi olarak değil dışlanma ve kapatılma yeri olarak gösterildiğini savundum. Resimsel mekânın sıkıştırılması ile kadının sosyal yaşamda burjuva kurallarının dayattığı sınırlar içine hapsolma-



MARY CASSATT, *Siyahlı Genç Kadın: Bayan Gardner Cassatt'ın Portresi*, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 80,6x64,6 cm, Baltimore Sanat Müzesi (Peabody Institute Koleksiyonu).

sı arasında bir tür paralellik arıyordum. Figürlerin sığ bir yüzeye sıkıştırılmasını klostrofobi ve kısıtlanma olarak okudum. Ancak bu tür bir argüman, hiçbir şey açıklamayan yansıtma teorisinin değiştirilmiş biçiminden ibarettir (her ne kadar, anlam üretiminin etkin sürecinde gösterenlerin rolünün fark edilmesini sağlamak gibi bir erdemi olsa da).

Şimdi Mary Cassatt'la ilgili olarak, geometrik perspektif uzlaşımlarının terk edilmesine dikkatinizi çekmek istiyorum; bu kurallar 15. yüzyıldan beri Avrupa resminde mekâ-

nın temsiline hâkim olmuştu. Matematik olarak hesaplanmış bu yansıtma sistemi, geliştirildiği 15. yüzyıldan itibaren, sahneyi anlaşılır kılan kavramsal ve özel bir konum yaratmak için nesneleri birbirlerine göre düzenlemiş, böylece üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu yüzeyde temsili konusunda ressamlara yardımcı olmuştu. İzleyicinin egemen gözü/beni olan bu sistem, izleyiciyi hem sahnede bulunmayan hem de sahneden bağımsız bir konuma yerleştiriyordu.

Mekânı başka gelenekler çerçevesinde de temsil etmek mümkün. Fenomenoloji, Van Gogh'un ve Cézanne'ın eserlerindeki belirgin mekânsal sapmalara uygulanmış ve büyük yararlar sağlanmıştır.[14] Bu eserlerde resimsel mekân, nesnelerin akılcı ve soyut bir bağıntı çerçevesinde içine yerleştirildiği kavramsal bir kutu işlevi görmez; mekân, dokunma, doku ve görme öğelerinin bileşimi aracılığıyla nasıl deneyimleniyorsa öyle temsil edilir. Dolayısıyla nesneler, resmi yapanın öznel değer hiyerarşilerine göre düzenlenir. Fenomenolojik mekân yalnızca bakış için organize edilmez, görsel işaretler aracılığıyla, yaşanmış bir dünyadaki insanların ve nesnelerin duyularına ve ilişkilerine de gönderme yapar. Deneyimlenen mekân olarak bu tür temsil, farklı ideolojik, tarihsel ve tümüyle olumsal, öznel sapmalara açık hale gelir.

Bu tür sapmaların mutlaka bilinçsiz olması gerekmez. Örneğin Cassatt'ın *Mavi Koltuktaki Küçük Kız* [s. 210] adlı tablosunda resmin yapıldığı bakış açısı aşağıdadır; böylece koltuklar, ağır mobilyaların arasına yerleştirilmiş küçük bir insanın perspektifinden bakılarak hayal edilmiş gibi büyük görünmektedir. Arka plan ise keskin biçimde uzaklaştırılmıştır; bu da, uzun boylu bir yetişkinin eşyaların üzerinden kolayca erişilebilecek bir duvar karşısında hissettiğinden farklı bir uzaklık duygusuna işaret eder. Dolayısıyla bu tabloda yalnızca bir odadaki küçük bir çocuk resmedilmemiş-



MARY CASSATT, *Mavi Koltukta Küçük Kız*, 1878, tuval üzerine yağlıboya, 89x130 cm, National Gallery of Art, Washington (Bay ve Bn. Paul Mellon Koleksiyonu)

tir; çocuğun, bulunduğu mekâna ilişkin algısı da hissettirilmektedir. İşte artık, mekânsal yapıyla ilgili olanaklara dair bu anlayış çerçevesinde, mekân ile sosyal süreçler arasında ilişki kurma çabamda bir yol bulabilirim. Çünkü üçüncü bir yaklaşımda, yalnızca temsil edilen mekânlar ya da *temsilin* mekânları değil, temsilin üretildiği sosyal mekânlar ve karşılıklı konumsallıklar da dikkate alınır. Resmi yapan kadının kendisi hem ruhsal hem de sosyal düzlemlerde yaşanan, mekânsal olarak örgütlenmiş bir sosyal yapı çerçevesinde şekillenir. Resmin üretildiği noktadaki bakış açısı, bir ölçüde, resmin tüketildiği noktadaki seyircinin bakma konumunu belirler. Bu bakış açısı ne soyut ne de tümüyle kişiseldir; ideolojik ve tarihsel olarak inşa edilmiştir. Onu yeniden yaratmak sanat tarihçisinin işidir; çünkü tarihsel uğrağı dışında bu bakış açısının benimsenmesi sağlanamaz.

Kadınlık mekânları, yalnızca temsil edilenlerle, yani

oturma odası ya da dikiş odasıyla sınırlı kalmadı. Kadınlık mekânları, kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlar, görme ve görülmeyi içeren sosyal ilişkide yaşanan sosyal yer, görünürlük ve hareketlilik duygusunun ürünüdür. Bakmanın cinsel politikası çerçevesinde şekillenmiş olan bu öğeler, bakışın belirli bir sosyal örgütlenmesinin sınırlarını çizer, bu da cinsel farklılığın belirli bir sosyal düzenlemesini yerleştirir. Kadınlık, hem koşul hem de sonuçtur.

Bu olguyla modernlik ve modernizm arasında nasıl bir bağlantı kurabiliriz? Janet Wolff'un ikna edici biçimde belirttiği gibi, modernlik literatürü erkeklerin deneyimlerini anlatır.[15] Temelde, kamusal alandaki değişimleri ve buna ilişkin bilinci konu alır. 19. yüzyıla ait bir olgu olarak modernliğin, kentin ürünü olduğu fikri genel kabul görür. Modernlik, birbirine yabancı insanlar arasında yaşanan bir sosyal varoluşun getirdiği yeni karmaşalara karşı, mitsel ya da ideolojik form altında gösterilen bir tepkidir; bu insanlar fiziksel ve ruhsal uyaranların yoğunlaştığı bir atmosferde, paranın, meta mübadelesinin ve rekabetin dünyasında, ileri derecede bireyselliğe yol açan bir dünyada yaşarlar; bu bireysellik, kamusal düzlemde bıkkın bir kayıtsızlık maskesiyle savunulsa da, özel alanda ve aile çerçevesinde yoğun biçimde "dışa vurulur".[16] Modernlik, pek çok tepkiyi temsil eder: nüfustaki büyük artış, kitleleri, kalabalıkları konu alan bir edebiyata yol açmıştır; hayatın ritminin hızlanması, zamanın algılanmasında ve yönetilmesindeki değişiklikleri beraberinde getirmiş ve şu çok modern olguyu, modayı ortaya çıkarmıştır; imalat, ticaret, alış veriş gibi gözle görülür etkinliklerin yürütüldüğü merkezler olan kasaba ve kentlerin bölgelere ayrılıp katmanlaşmasının sonucu olarak üretim daha az görünür hale gelmiştir; bu arada Paris ve Londra gibi kent merkezleri birer tüketim ve teşhir ala-

nına dönüşmüş, Sennet'in "gösteri kenti" dediği olgu ortaya çıkmıştır.[17]

Tüm bu gelişmeler erkekler kadar kadınları da etkiledi, ama farklı tarzlarda. Bu anlattıklarım, kamusal alanın modern formları çerçevesinde yer alır ve bu formları belirler. Sennett'in anlamlı bir şekilde *Kamusal İnsanın Çöküşü* adını verdiği kitabında ileri sürdüğü gibi, bu alan 18. yüzyıldan bu yana çok değişti, daha gizemli ve tehditkâr olmakla birlikte, daha heyecanlı ve daha cinselleştirilmiş hale geldi. Modernliğin kamusal deneyimlerinin yeni formlarını somutlaştıran ana kişiliklerden biri *flâneur*, ya da Walter Benjamin'in deyimiyle kalabalığa karışıp "asfaltta bitkileri inceleyen" kayıtsız, avare gezgindir.[18] *Flâneur*, kentin kamusal mekânlarında serbestçe dolaşma ayrıcalığını ya da özgürlüğünü simgeler, ama asla etkileşime girmez; denetleyen ama fark edilmeyen bir bakışla gözlem yapar; bu bakış, satışa sunulan mallar kadar, insanlara da yöneltilmiştir. *Flâneur*, modernliğin hem aç gözlü hem de erotik bakışını somutlaştırır.

Ancak *flâneur*, burjuva ideolojisinin matrisi içinde işlev gören bir erkek tipidir; bu ideoloji aracılığıyla kentin sosyal mekânları yeniden inşa edilmiştir, kamu-özel ayrımının üzeri ayrı dünyalar doktriniyle örtülmüş, böylece bu ayrım toplumsal cinsiyetin damgasını taşıyan bir bölünmeye dönüşmüştür. 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan burjuvaziler aristokratik toplumsal formasyonun egemenliğine meydan okurken, sabit kademelere, mülk sahipliğine ve soya dayalı bir düzeni reddetmişler, kendilerini evrenselci ve demokratik bir çerçevede tanımlamışlardır. Burjuvazinin egemen ideolojik figürü ERKEK'tir, bu da onun demokrasisinin ve evrenselciliğinin kısmîliğini hemen açığa vurur. Yükselen özgürlük, eşitlik ve erkek kardeşlik çığlığı (cinsiyete dayalı kısmîliğe dikkat edin), eşitleri ve benzerleriyle ilişki kuran özgür ve kendinden emin erkek bireylerden oluşan bir top-

lum hayal eder. Ne var ki, bir sınıf olarak burjuvazinin ekonomik ve sosyal varlık koşulları, hem sosyo-ekonomik kategoriler hem de toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından eşitsizlik ve farklılık üzerine kurulmuştur. Burjuvazinin ideolojik formasyonları bu çelişkileri çeşitli taktiklerle aşmaya çalışır. Bunlardan biri hayalî bir doğal düzene başvurmaktır; bu düzende kadınların, çocukların, işçilerin ve hizmetkârların (aynı zamanda başka ırkların da) Avrupalı beyaz erkekten doğaları itibariyle farklı ve ona tâbi olduğu hiyerarşiler tartışmasız benimsenir. Bir diğer formül, sorunlu sosyal dünyanın toplumsal cinsiyetle tanımlanan ayrı etkinlik alanlarına parçalanması, böylece kadın ve erkek dünyalarının teolojiye dayalı ayrımının onaylanmasıydı. İşte bu ayrım, 18. yüzyılın kamu-özel bölünmesini devraldı ve yeniden işledi. Üretici emek, politik karar, yönetim, eğitim, hukuk ve kamu hizmeti unsurlarını kapsayan kamusal alan, giderek artan ölçüde erkeklere ait olmaya başladı. Özel alan yani ev, kadın eşlerin, çocukların ve hizmetkârların dünyasıydı.[19] Ilımlı cumhuriyetçi Jules Simon'un 1892'de açıkladığı gibi:

> Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadınınki? İyi bir eş ve iyi bir anne olmak. Erkek bir şekilde dış dünyaya çağrılır, kadınsa iç dünya için *alıkonur*.[20] (Vurgu bana ait.)

Kadın, paranın ve iktidarın yasaklandığı öteki, toplum dışı duygu ve görev dünyasıyla tanımlanıyordu.[21] Gelgelelim erkekler, iki dünya arasında özgürce hareket ediyor, kadınlardan yalnızca ev ve aile evreniyle yetinmeleri bekleniyordu. Erkekler eve kendileri olmak için, ama eş ve baba olarak aynı derecede zorlayıcı, zorunlu roller oynamak üzere geliyorlardı; kapitalizmin düşmanlıklarla dolu acımasız, rekabetçi dünyasında geçirdikleri zorlu bir günün ardından sı-

cak, şefkatli ilişkiler yaşamak için eve sığınıyorlardı. Burada gerçek sosyal mekânlardan ziyade, düşünsel bir tablo çiziyoruz. Ancak, Shirley Ardener, *Women in Space* adlı esere yazdığı sunuşta şunu vurgulamıştı:

> Toplumlar, toplumsal zeminde sınırlar çizmek amacıyla kendi temel kültür kurallarını oluşturdular ve sosyal olanı görünmez çitler ve platformlar aracılığıyla çeşitli bölümlere, katmanlara ve bölgelere ayırdılar; bunlar soyut hiyerarşilerle kademelendirilecek, birinden diğerine, azgın sel sularının üzerindeki bir kalasta yürürcesine korku ve heyecanla, görünmez köprüler üzerinden geçilecekti.[22]

Yine de, salt ideolojik haritalarla sosyal alanın somut örgütlenmesi arasında bir örtüşme vardı. Sosyal tarihçiler Catherine Hall ve Lee Davidoff'un Birmingham'da Britanya orta sınıfının oluşumu hakkındaki çalışmalarında gösterdikleri gibi, kent sözünü ettiğimiz bu düşünsel bölünme doğrultusunda düpedüz yeniden şekillendirilmişti. Kamu yönetiminin ve iş dünyasının yeni kurumları yalnızca erkekler için oluşturulmuştu ve iş ile ev dünyasının giderek yoğunlaşan kopuş süreci, eşlerin ve kız çocukların sürgün edildiği Edgbaston gibi banliyölerin kurulmasıyla iyice somutlaşmıştı.[23]

Birbirinden ayrılan kadın ve erkek dünyalarının kamu-özel ayrımıyla örtüştürülmesi, hem düşünsel hem de sosyal yapı olarak, burjuvalara özgü bir hayat tarzının inşası açısından çok işlevseldi. Bu, burjuvazinin çeşitli bileşenlerini birleştirip, onları hem aristokrasiden hem proletaryadan ayıran bütünlüklü bir sınıf yaratacak, cinsiyetli sosyal kimliklerin üretilmesine yardımcı oldu. Ancak burjuva kadınları kuşkusuz kamusal yaşama katılmak üzere dışarı çıkıyorlardı – yürüyüşe, alış verişe, eş dost ziyaretine gidiyorlar ya da yalnızca kendilerini göstermek için çıkıyorlardı. İşçi sı-

nıfı kadınları da işe gitmek üzere dışarı çıkıyorlardı; ancak bu olgu kadın olarak tanımlanmalarında sorun yarattı. Örneğin Jules Simon, çalışan bir kadının kategorik olarak artık kadın olmadığını ifade ediyordu.[24] Dolayısıyla kamusal alan içinde, daha az incelenen başka bir şema daha vardı ki, burjuva kadınlığını proleter kadından farkı temelinde tanımlıyordu.

Burjuva kadınlar açısından, karmaşık bir sosyal kompozisyonu olan kalabalıklara karışmak, yalnızca bu durum giderek daha da yadırgandığından değil, ahlakî açıdan da korkutucu ve tehlikeliydi. Bir kadının, kadınlığıyla sıkı sıkıya özdeşleştirilen saygınlığını koruyabilmesi için, kendisini toplum içinde teşhir *etmemesi* gerektiği iddia ediliyordu. Kamusal alan resmen erkeklerin krallığıydı, erkeklere aitti. Kadınlar için bu dünyaya girmek öngörülemeyen riskleri göze almak demekti. Örneğin Jules Michelet *La Femme* (1858-1860) adlı dergide şöyle haykırıyordu:

> Yalnız bir kadın için ne kadar çok sıkıntı söz konusu! Akşamları nadiren dışarı çıkabilir; çıkarsa fahişe olduğu düşünülebilir. Yalnızca erkeklerin görülebildiği bir alay yer var; kadın işi olup da bu yerlere giderse erkekler şaşırır ve budalaca gülerler. Örneğin, bir kadın Paris'in öteki ucunda geç saate kalıp acıksa, bir restorana girme cesaretini gösteremez. Girse olay kopar, seyirlik malzemeye dönüşür. Bütün gözler sürekli olarak onun üzerinde sabitlenir ve kulağına kaba ve küstah sözler çalınır.[25]

Özel alan erkekler için iş dünyasının kargaşasından kaçacakları bir sığınak olarak tasarlanmıştı, ama burada da bazı sınırlamalar söz konusuydu. Kamusal alanda bıkkın kayıtsızlık maskesiyle korunan yoğun bireyselliğin baskıları, ki bu baskı aynı ölçüde sosyal olarak teşvik edilen seven koca ve sorumlu baba rollerinde de söz konusuydu, ev yaşa-

mının erkek kişiliğine yüklediği ağır görevlerden kaçıp kurtulma isteğinin doğmasına yol açtı. Kamusal alan aynı zamanda bir özgürlük ve (ahlaksızlık değilse de) sorumsuzluk alanına dönüştü. Kuşkusuz bu, erkekler ve kadınlar için farklı anlamlar taşıyordu. Bu çerçevede kurgulanan kamusal mekânlar, kadınlar için erdemlerini yitirme, kendini kirletme riski içeriyordu; kamusal alana çıkmakla onurun zedelenmesi düşüncesi sıkı sıkıya ilişkiliydi. Erkekler içinse, saygınlığın gerektirdiği yükümlülüklerden uzakta, kalabalığın içinde kaybolmak demekti. Erkekler bu özgürlüğü korumak amacıyla kendi aralarında işbirliği yaptılar. Böylece, kocasıyla da olsa bir restorana yemek yemeğe giden bir kadın skandal konusu olurken, metresiyle böyle bir yerde yemek yiyen bir erkek, kendi arkadaşları tarafından bile görmezden gelinebiliyordu.[26]

Kamu-özel ayrımı birçok düzlemde işlev gördü. İdeolojik düzlemde metaforik bir şema olarak, mitsel sınırları içinde maskülen ve feminen terimlerinin anlamını yapılandırdı. Eve ve aileye bağlılık ideolojisi pratikte hegemonik oldukça, erkeklerin ve kadınların davranışlarını her birinin kendi kamusal ve özel mekânlarında düzenledi. Bu alanların herhangi birinde bulunmak kişinin sosyal kimliğini belirliyordu; dolayısıyla, nesnel anlamda, dünyaların ayrılması kadının modernliği karakterize ettiğini kabul ettiğimiz etkinlikler ve deneyimlerle olan ilişkisini sorunsallaştırdı.

Paris'te Morisot ve Cassatt'la aynı dönemde yaşamış olan sanatçı Marie Bashkirtseff'in güncesinden alınan aşağıdaki pasaj, kadınların maruz kaldığı bazı sınırlamaları ortaya koyuyor:

> Özlemini çektiğim şeyler tek başına dışarı çıkmak, sağda solda dolaşmak, Tuileries'nin banklarında (özellikle Luxembourg bahçesinde) oturmak, dolaşırken durup sanat

mağazalarına bakmak, kiliselere ve müzelere girmek, geceleri eski sokaklarda gezinmek; işte bunları özlüyorum; bu özgürlükler olmaksızın gerçek bir sanatçı olmak olanaksız. Bunları bir kadının eşliğinde yaparak ya da Louvre'a gitmek için arabamın, bana eşlik edecek kadının, ailemin gelmesini beklemek zorunda kalarak gördüklerimden fazla bir yarar sağlayabileceğime inanabiliyor musunuz?[27]

Ancak, burjuva kentinin bu bölgelerinin toplumsal cinsiyete dayalı bölünmesi yalnızca kadın-erkek kutuplaşması temelinde gerçekleşmedi. Bu bölgeler aynı zamanda, cinsiyetli sınıf kimliklerinin ve sınıfsal cinsiyet konumlarının müzakere edildiği alanlar oldu. Modernlik mekânları sınıfın ve toplumsal cinsiyetin kritik biçimlerde kesiştiği yerlerdir; çünkü bunlar cinsel alış veriş mekânlarıdır. Modernliğin önemli mekânları ne basitçe erkekliğin ne de (sokakların ve barların olumsuzlanması anlamını taşıdıklarından bir o kadar modernlik mekânı sayılan) kadınlığın mekânlarıdır. Kanonik eserlerin gösterdiği gibi, modernliğin önemli mekânları, erkek ve kadın evrenlerinin kesiştiği ve sınıflı bir düzen çerçevesinde cinselliği yapılandırdığı, sınırlar arası mekânlardır.

Modern Hayatın Ressamı

Sınıf ve toplumsal cinsiyet arasındaki bu etkileşimi temel çizgileriyle her şeyden daha iyi açıklayan bir makale var. Charles Baudelaire 1863'te *Le Figaro*'da "Modern Hayatın Ressamı" başlıklı bir makale yayınladı. Bu makalede *flâneur* figürü modern sanatçıya dönüştürülüyor, aynı zamanda *flâneur*/sanatçı için Paris'te gezilecek/görülecek yerler anlatılıyordu. Bu makale ilk bakışta önemsiz bir desenci olan Constantin Guys'in işlerini konu alıyordu, ancak Guys, Ba-

udelaire için, kendi ideal sanatçı imgesini incelikle işlemesini sağlayan bir bahaneydi. Bu imkânsız ideal sanatçı, kalabalıklara düşkün, kimliğini belli etmeyen bir dünya adamıydı.

> Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak – dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir *prenstir*. Hayat tutkununun ailesi bütün dünyadır.[28]

Bu metin bir karşıtlık üzerine kurulu: Evin, bilinenin ve kısıtlanmış kişiliğin iç dünyası ile, izlenmeden, hatta fark edilmeden bakma serbestliğinin yaşandığı özgürlük mekânı olan dış dünya arasındaki karşıtlık. Bu, röntgencinin hayal edilen özgürlüğüdür. *Flâneur*/sanatçı evini kalabalıkta kurar. Dolayısıyla *flâneur*/sanatçı, modern burjuva toplumunun ikiz ideolojik yapılarına eklemlenir: Yani kamusal alanda erkek için çifte özgürlük yaratan özel-kamu ayrımı ve bağımsız, gözlem yapan bir bakış. Bu bakışa sahip olmak ve bakışın kazandırdığı iktidar hiçbir zaman sorgulanmaz, çünkü cinsiyetler arasındaki hiyerarşiye dayandığı asla kabul edilmez. Janet Wolf'un kısa süre önce ileri sürdüğü gibi, özünde erkek olan *flâneur* figürünün kadın karşılığı yoktur; bir *flâneuse* yoktur ve olamaz (bkz. 15. not).

Kadınlar, kalabalıkta kimlikleri belli olmaksızın dolaşma özgürlüğünü tatmadılar. Hiçbir zaman kamusal alanın nor-

mal sakinleri konumunda olamadılar. Çevreye bakma, bir yere dalıp gitme, dikkatle inceleme ya da seyretme hakkını hiçbir zaman elde edemediler. Baudelaire metninin devamında da belirtildiği gibi kadınlar bakmaz. Onlar *flâneur*'ün bakışının *nesnesi* konumuna yerleştirilmiştir.

> Genelde... sanatçı için, kadın sadece erkeğin dişisi değildir. O, ... bir tanrıça, bir yıldızdır; doğanın bir tek varlıkta toplanıp billurlaşmış lütuflarının balkımasıdır; hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusudur. O belki aptal, yine de göz kamaştırıcı, büyüleyici, bakışlarına asılı kalan istekleri ve yazgıları elinde tutan bir tür ilahtır. ... Kadını süsleyen, güzelliğini yansıtmaya yarayan her şey, onun bir parçasıdır.
>
> ...Kadın kuşkusuz bir ışık, bir bakış, bir mutluluk çağrısı, kimi zaman da bir sözdür.[29]

Gerçekten kadın salt bir gösterge, bir kurgu, bir fantezi ve anlam mamulüdür. Kadınlık, kadın kişilerin doğal durumu değildir. Kadınlık, K*A*D*I*N göstergesi için, tarihsel süreçte değişen ideolojik anlamların inşasıdır; bu gösterge, kimliğini ve hayalî üstünlüğünü yarattığı bu Öteki hayaletinden devşiren başka bir sosyal grup tarafından ve bu sosyal grup için üretilir. KADIN hem bir ilahtır, hem de bir sözcükten ibarettir. Dolayısıyla Baudelaire'in makalesinin "Kadınlar ve Kızlar" başlıklı bölümünü okuduğumuzda, bu metnin kendisinin, çeşitli kent mekânlarının (modernlik mekânlarının) kurgusal haritasında bir KADIN kavramı inşa ettiğini görürüz, çünkü Baudelaire'in *flâneur*/sanatçı için bir Paris rehberi oluşturduğu bu haritada kadınlar, spontan biçimde karşılaşılacak nesneler olarak yer alırlar.

Flâneur/sanatçı, gezisine, toplumun en sosyetik kesiminden genç kadınların "kar beyazı omuzlarıyla" localarında oturdukları dinleti salonundan başlar. Sonra, halka açık bir

parkın yürüyüş yolunda salına salına gezinen zarif, seçkin aileleri seyreder, hanımlar memnun mutlu kocalarının kollarına yaslanmışlardır, çelimsiz küçük kızlar da büyüklerinin evdeki davranışlarını taklit ederek birbirlerini ziyaret etme oyunu oynarlar. Daha sonra *flâneur*/sanatçı daha alt seviyedeki tiyatro dünyasına yönelir, burada şişko burjuva erkeklerin hayran olduğu düşük ahlaklı, incecik dansçılar projektör ışığının aydınlığında gösteri yaparlar. Kahvede şık bir beyle karşılaşırız, metinde "aşifte" diye nitelenen metresi de yanındadır; bu kadının kibar bir hanıma benzemek için hemen hemen hiçbir eksiği yoktur, ama bu 'hemen hemen hiçbir şey', pratikte neredeyse her şey demektir, çünkü seçkinliktir. Bunun ardından Valentino'ya, Prado'ya ya da Casino'ya gideriz; cehennemî bir ışık fonunun önünde, avare güzelliğin bin bir çehreli imgesiyle, yani kurtizanla, "uygarlığın ortasında kol gezen vahşetin" kusursuz imgesiyle karşılaşırız. Son olarak Baudelaire, soylu havalara bürünmüş genç ve gururlu fahişelerden, batakhanelerin köle kadınlarına kadar, yoksulluktan farklı ölçülerde pay alan kadınları tarif eder.

Guys'in desenlerini bu sıra dışı manzarayla örtüştürmeye çalışırsak düş kırıklığı yaşarız. Onun tasvirlerinde böylesi bir canlılık yoktur, çünkü moda vinyetlerinde olduğu gibi, daha az ideolojik ve toplamda daha sıradan bir projeleri vardır.

Her şeye karşın bu desenler kadın figürlerinin gerçek yaşamda çeşitli mekânlara göre nasıl farklı temsil edildiğinin açığa çıkarılmasına yardımcı olur. Parkta gezinen, bir hanımın ya da kocasının eşlik ettiği saygın kadınlar giysileriyle adeta bütünleşmiş gibidirler; o kadar ki, bedenlerinden soyutlandığında giysileri sınıfsal konumlarını ve anlamlarını tanımlar. Görsel ya da hayalî seks tüketiminin gerçekleştiği yerlerde vücutlar açıkça ortada, sere serpe açılmış ve temaşaya sunulmuştur, kıvrımlı, dökümlü kumaşlar cinselleştirilmiş bir anatomiyi ortaya koymaya yarar.



CONSTANTIN GUYS, *Parkta Yürüyen Aile*, 22,5x18,75 cm, Özel koleksiyon, Paris.

Baudelaire'in makalesi Paris'i bir kadın şehri olarak temsil eder. Empresyonist pratikle arasında bağlantı kurulabilecek, cinselleştirilmiş bir gezi planı sunar. Clark, kent merkezinden başlayıp demiryolu hattıyla banliyölere uzanan bir alanda oyalanılacak yerleri izleyerek empresyonist resmin bir haritasını çıkardı. Bense bu haritanın bir başka boyutunu öne çıkarmak istiyorum; yani empresyonist pratiği modernliğin



CONSTANTIN GUYS, *İki Kurtizan*, 32,5x25 cm, Özel koleksiyon, Paris.

erotik bölgelerine bağlayan boyutunu. Baudelaire'in kategorilerini kullanarak bir plan çizdim ve Manet'nin, Degas'nın ve diğerlerinin eserlerini bu plana yerleştirdim.[30]

I. PLAN

TİYATRO (LOCA)	sosyeteye yeni tanıştırılan genç kızlar	RENOIR	CASSATT
PARK	yaşlıca evli kadınlar, anneler, çocuklar, seçkin aileler	MANET	CASSATT MORISOT
TİYATRO (KULİS)	DANSÇILAR	DEGAS	
KAFELER	metresler ve kapatmalar	MANET RENOIR DEGAS	
FOLIES	KURTİZAN "avare güzelliğin bin bir çehreli imgesi"	MANET DEGAS GUYS	
GENELEVLER	"batakhanelerin zavallı köleleri"	MANET GUYS	

Renoir'ın yaptığı loca resimlerinden (ki bu resimlerdeki kadınların toplumun en yüksek kesiminden olmadığı açıktır) Manet'nin *Musique aux Tuileries*'sine, Monet'nin park manzaralarına kadar pek çok tablo, burjuva erkek ve kadınların vakit geçirdikleri bu alanı kapsar. Ancak tiyatroda perde gerisine, kulise girdiğimizde farklı dünyalarla karşılaşırız; buralarda yine erkekler ve kadınlar vardır ama sınıflarına göre farklı konumlara yerleştirilmişlerdir. Degas'nın sahnede dans eden ve prova yapan dansçıları gösteren resimleri ünlüdür. Ama Jokey Kulübü üyelerinin akşamki eğlenceleri için küçük dansçılarla pazarlık yaptıkları Opera kulisini resmeden tabloları daha az bilinir. Hem Degas hem de Monet kahvelerin müdavimi olan kadınla-

rı resmetmişlerdi Theresa Ann Gronberg'in gösterdiği gibi bunlar işçi sınıfı kadınlarıydı ve genellikle el altından fahişelik yaptıklarından ve müşteri aradıklarından kuşku duyulurdu.[31]



EDGAR DEGAS, *Kuliste Dansçılar*, ykş. 1872, tuval üzerine yağlıboya, 24x19 cm, National Gallery of Art, Washington (Ailsa Mellon Bruce Koleksiyonu).

Mekân olarak Folies'nin, müzikhollerin ve kurtizanın odasının seçildiği örnekler bulabiliriz. Bulunduğu yerin tanımlanması mümkün olmasa da *Olympia* hakkındaki inceleme yazılarında Paul Niquet adlı kahveye gönderme yapılır. Burası, Les Halles'in hamallarına hizmet veren kadınların uğrak yeri ve tam bir yozlaşmanın, kepazeliğin işaretiydi.[32]

Kadınlar ve Kamusal Modern

Zorunluluğun oluşturduğu bu kültür grubundaki kadın sanatçılar sözünü ettiğimiz haritada ancak kısmen yer aldılar. Evet, bu haritada yer alıyorlardı ama ancak belli bir çizginin üstünde kalan mekânlarda. *Lydia Tiyatroda* (1879) ve *Loca* [s. 226] adlı tablolar bizi tiyatroda genç ve modaya uygun giyinmiş kadınlarla bir araya getirir, ama bu tablolarla örneğin Renoir'ın aynı temayı işleyen 1876 tarihli *İlk Gezme* adlı tablosu (Londra, National Gallery of Art) arasında daha büyük bir fark bulmak çok zordur.

Cassatt'ın tablosundaki iki genç kadının gergin ve mesafeli duruşları, eserin taslaklarının da ortaya koyduğu gibi kesinlikle bilinçli olarak tasarlanmış. Bu kadınların dik duruşları, birinin sarılmamış bir buketi dikkatle kavrayışı, diğerinin büyük bir yelpazenin arkasına sığınması, baskılanmış heyecanın, giyinip süslenmiş olarak bu kamusal mekânda aşırı sınırlanmış ve teşhire maruz bırakılmış olmanın verdiği rahatsızlığı anlatıyor. Bu kadınlar çerçeveye göre eğik bir açıda yerleştirilmişler, böylece çerçevenin kenarlarıyla sınırlanmamışlar ve sonuçta Renoir'ın *Loca* [s. 227] adlı tablosundaki gibi bizim için iyi bir resim oluşturmuşlar. Renoir, bu tabloda sahneyi oluşturan görüntü ile kadının sunduğu görüntüyü, açıkça belirtilmese de erkek olduğu varsayılan izleyici için bir araya getirir. Renoir'ın *İlk Gezme* adlı tablosunda seçilen profil, izleyicinin bakışını



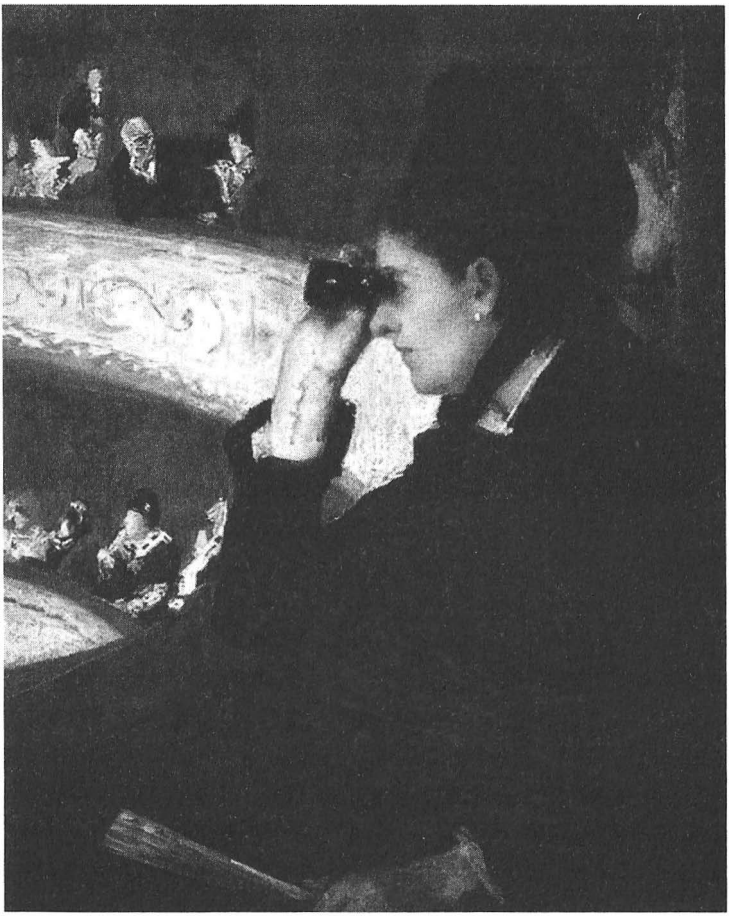
MARY CASSATT, *Loca*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm, National Gallery of Art, Washington (Chester Dale Koleksiyonu).

salona çevirmesini sağlar ve izleyiciyi tablodaki ana karakterin heyecanını paylaştığını hayal etmeye davet eder, oysa tablodaki genç kız böylesi hoş bir görüntü sunduğundan tümüyle habersiz görünmektedir. Bu durumun bilincinde olmaması kuşkusuz tasarlanmış bir şeydir; böylece izleyici genç kızın görüntüsünü izlemenin tadına varabilir.



AUGUSTE RENOIR, *Loca*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm, Courtauld Koleksiyonu, Londra.

Renoir ile Cassatt'ın tabloları arasındaki en belirgin fark, Cassatt'ın başroldeki kadın figürün tasvirinde sözünü ettiğimiz suç ortaklığını reddetmesidir. Daha sonra yaptığı *Operada* adlı tabloda bir kadın gün esnasında giyimli olarak daha doğrusu tiyatrodaki locasında matem giysisi içinde resmedilir. Bu kadın dürbünle, resmin yüzeyini boydan



MARY CASSATT, *Operada*, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 80x64,8 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Hayden koleksiyonu).

boya geçen bir yöne bakar, ama izleyici onun bakışını izlediğinde, ön planda yer alan bu kadının üzerinde sabitleşen bir başka bakışın belirdiğini fark eder. Böylece resim iki bakışı üst üste bindirir, ama etkin olarak bakmakta olan kadının bakışlarına belirgin şekilde öncelik verir. Bu kadın, izleyicinin bakışlarına yanıt vermez; bu, izleyicinin bakma ve

değerlendirme hakkını kabul eden bir uzlaşımdır. Resmin dışındaki izleyicinin, resimde bakmakta olan adamın aynadaki yansıması olarak ima edildiğini görürüz.

Bir anlamda bu, tablonun konusudur; yani halk içine çıkan kadınların tehlikeli bakışlara maruz kalmaları sorunu. Tablonun dışındaki izleyiciyi tablonun içinde gösteren zekice oyun, sosyal mekânlarda erkeklerin kadınları gözetleyerek denetlemeleri olgusunun ciddiyetine gölge düşürmemeli; tablonun dışındaki izleyicinin, tablodaki erkeğe göre konumlandırılması, izleyicinin de bu oyuna katıldığını gösterir. Gözlerinin opera dürbünü arkasında kalmış olmasının işaret ettiği gibi, kadının böylesine etkin bir izleyici olarak resmedilmiş olması, nesneleştirilmesini engeller ve kadın kendi bakışının öznesi olur.

Cassatt ve Morisot kamusal mekânlarda kadınların resimlerini yaptılar, ama bunların tümü Baudelaire'in makalesine dayanarak geliştirdiğim planda belli bir sınırın üzerinde kalır. Kadınların öteki dünyası bu iki ressama kapalıydı ama grubun erkekleri bu dünyaya özgürce girebiliyorlardı ve erkeklerin modernlikle temas kurdukları bölge olarak bu dünya temsile her zaman giriyordu. Burjuva kadınların kahvelere/dinletilere gittiğini gösteren kesin kanıtlar var, ama bu, hayıflanılacak bir durum ve modern yozlaşmanın bir belirtisi olarak anlatılır.[33] Clark'ın belirttiği gibi, Paris'te yabancılar için hazırlanmış Murray's gibi rehberlerde, saygın insanların bu tür yerlere gitmediği belirtilerek böyle düşük yerleri gezmek isteyenler engellenmeye çalışılır. Marie Bashkirtseff, günlüklerinde arkadaşlarıyla gittiği bir maskeli balodan söz eder; bu baloda aristokratların kızları kostümlerinin arkasına gizlenerek tehlikeli oyunlar oynar, sınıflı toplumsal cinsiyetlerinin onlara yasakladığı cinsel özgürlüğün tadını çıkarırlar. Ancak hem muğlak toplumsal konumu, hem de kadın cinselliği konusundaki standart

ahlakı ve kuralları kınaması dikkate alınırsa, Bashkirtseff'in kaçamağı sadece normun geçerliliğini kanıtlar.[34]

Maskeli balo ya da müzikhol gibi yerlere gitmek burjuva kadının prestiji ve dolayısıyla kadınlığı için ciddi bir tehdit oluşturuyordu. Bir hanımefendinin saygınlığı yalnızca bir bakışla kurulan temasla bile lekelenebiliyordu; çünkü görmek ve bilmek arasında sıkı bir bağ vardı. Burjuva erkeklerle başka bir sınıfın kadınlarının bir araya geldikleri bu öteki dünya, burjuva kadınlar için yasak bölgeydi. Bu bölge kadın cinselliğinin, daha doğrusu kadın bedenlerinin alınıp satıldığı, erkeklerle doğrudan alış veriş aracılığıyla ekonomik alana girdiği ve böylece kadının hem alış verişe konu bir meta hem de bedeninin satıcısı haline geldiği bir yerdi. Erkek ve kadın dünyalarının ayrılmasının şekillendirdiği özel-kamusal bölünmesi, burada, kamusal alanı yöneten ve eve girmesi yasaklanmış olan parayla kesintiye uğratılıyordu.

Sınıfa özgü biçimleri içinde kadınlık, bakire/fahişe kutuplaşması aracılığıyla sürdürülür; bu, ataerkil akrabalık sistemindeki ekonomik alış verişlerin mistifiye edilmiş bir temsilidir. Kadınlığa dair burjuva ideolojilerinde, burjuva evlilik kurumunun hukukî ve ekonomik temelini oluşturan para ve mülkiyet ilişkileri mistifiye edilerek gözlerden saklanır, bir bedene ve ürünlerine sahip olma hakkının tek kerelik bir işlemle satın alınması olgusu, görev ve bağlılık gibi duygularla daim kılınan bir aşkın sonucu gibi gösterilir.

Dolayısıyla kadınlık, kadınların durumu olarak değil, kadın cinselliğinin kurallara bağlanarak düzenlenmesinin ideolojik biçimi olarak anlaşılmalı: kadın cinselliği, kesin şekliyle yasalarla örgütlenen ailevi, heteroseksüel ev yaşamı çerçevesinde düzenlenir. Kadınlığın mekânları –ister ideolojik, ister resimsel olsun– kadın cinselliklerini neredeyse hiç dile getirmez. Bu, 19. yüzyılda geçerli olan kadının

aseksüelliği anlayışını onaylamak anlamına gelmiyor; amacım, kadın cinselliğinin gerçekte nasıl yaşandığı ya da kadınlarca nasıl deneyimlendiği ile, bu konudaki yerleşik söylem ve temsil arasındaki farkı vurgulamak.[35]

Kadınlığın ideolojik ve sosyal mekânlarında, kadın cinselliği dolaysız olarak algılanamazdı. Bu olgu, *flâneur*'ün bakışıyla temsil edilen konumsallığın kadın olan sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığıyla, dolayısıyla modernlikle bağlantılı olarak kritik bir sonuç doğurur. *Flâneur*'ün bakışı, modern cinsel ekonomide –eylem ya da fantezi düzeyinde– bakma, değerlendirme ve sahip olma özgürlüğüne sahip bir erkek cinselliğini eklemlendirir ve üretir. Walter Benjamin, Baudelaire'in "Geçen Bir Kadına" adlı şiirine dikkat çeker. Bu şiir, kalabalığın içinde güzel bir dul kadın gören bir erkeğin bakış açısından yazılıyor; bu adam kadın gözden kaybolurken ona âşık oluyor. Benjamin'in yorumu zekicedir: "Bu şiirin, bir yurttaşın değil, erotik bir kişinin yaşamında kalabalığın rolüyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz."[36]

Flâneur/sanatçıyı tanımlayan, basitçe erkeklerle özdeşleştirilen kamusal alan değil, arada kalan, muğlak mekânlarla belirlenen bir cinsellik dünyasına erişim olanağıdır. Bu mekânlar, sadece Clark'ın vurguladığı görece değişken ya da fanteziye müsait sınıfsal sınırlarla değil, farklı sınıflar arasındaki cinsel alış verişle de belirlenir. Kadınlar kamusal alandaki seçilmiş mekânlara girebilir ve bu mekânları temsil edebilirlerdi: eğlencenin ve teşhirin mekânlarıydı bunlar. Ancak kamu-özel ayrımının bittiği noktayı değil, kadınlık mekânlarının sınırını belirleyen bir çizgi vardır. Bu çizginin altında kadınların cinselleştirilmiş ve metalaştırılmış bedenleri yer alır, bu bölgede doğa sona ermiştir; sınıfın, sermayenin ve erkeğin gücü bu bölgeyi işgal etmiş ve burada birbirine kenetlenmiştir. Bu çizgi, bir sınıfın sınırlarını belir-

ler, ama burjuva dünyasındaki yeni sınıfsal formasyonların, yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki değil farklı sınıfların kadınları arasındaki toplumsal cinsiyet ilişkilerini de yeniden yapılandırdığı yeri gözler önüne serer.*

Özel Alanda Erkekler ve Kadınlar

Baudelaire'in haritasını, bu haritada yer almayan mekânları da kapsayacak şekilde yeniden çizdim – yani ev dünyası, oturma odası, veranda ya da balkon, yazlık villanın bahçesi ve yatak odası (II. Plan). Bu liste kadın olan sanatçılarla erkek sanatçılar arasında, birinci planınkinden belirgin şekilde farklı bir karşılaştırmayı mümkün kılıyor. İkinci planda Cassatt ve Morisot bu yeni mekânlarda çok daha sık yer alıyorlar; erkek meslektaşları ise buralarda daha seyrek görünüyor, ama asıl önemlisi, buralarda tümden yok olmamaları.

---

* Bu tür yerlerde burjuva kadının cinselliğinin açığa vurulamayacağını ileri sürerek abartmış olabilirim. Anneliğin psikoseksüel psikolojisine ilişkin yakın geçmişte yapılan feminist araştırmanın ışığında, kadınlar tarafından yapılan anne-çocuk resimlerini, kadın cinselliklerinin ifade edildiği bir alan olarak çok daha karmaşık tarzda yorumlamak mümkün olabilir. Bunun da ötesinde Morisot'nun tablolarında, örneğin onun genç kızının resminde, kadın cinselliğinin, edilgin durumundan çıkarak etkin hale gelmesi ve evli kadın için geliştirilmiş katı düzenlemelere tabi olmadan önce yetişkin cinselliğine dönüşmesi çevresindeki döngüyle anlatıldığı bir başka ifade yakalayabiliriz. Daha genel olarak, Caroll Smith-Rosenberg'in kadınlar arasındaki arkadaşlıkların önemi hakkında yazdıklarına dikkat çekmek akıllıca olacak. Rosenberg, bizim Freud sonrası çağımızdan geriye bakarak, 19. yüzyıl kadınlarının aralarındaki samimiyeti kavramamızın, birbirlerine duydukları sevgiyi (ki bu, çoğunlukla çok fiziksel düzeydeydi), yaşandığı, deneyimlendiği ve temsil edildiği şekliyle cinselliğin ve aşkın formlarını anlayabilmemizin çok güç olduğunu vurguluyor. Feministlerin, kadın cinsellikleri hakkındaki yerleşik erkek söylemini basitçe tekrarlama ya da onaylama tehlikesine düşmeden kendi söylemlerini bulabilmeleri için çok daha fazla araştırmanın yapılması gerekiyor. (C. Smith-Rosenberg, "Hearing Women's Words: A Feminist Reconstruction of History"; bkz. Caroll-Smith Rosenberg, *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, [New York, Knoph, 1985]).

		MANET CAILLEBOTTE	MORISOT CASSATT	YATAK ODASI
		RENOIR CAILLEBOTTE	MORISOT CASSATT	OTURMA ODASI
		BAZILLE CAILLEBOTTE	CASSATT MORISOT	VERANDA
		MONET	CASSATT MORISOT	BAHÇE
TİYATRO (LOCA)	sosyeteye yeni tanıştırılan kızlar	RENOIR	CASSATT	TİYATRO
PARK	seçkin aileler	MANET	CASSATT MORISOT	PARK
TİYATRO (KULİS)	dansçılar	DEGAS		
KAFELER	metresler ve köle kadınlar	MANET RENOIR DEGAS		
FOLIES	KURTİZAN "avare güzelliğin bin bir çehreli imgesi"	MANET DEGAS GUYS		
GENELEVLER	"batakhanelerin zavallı köleleri"	MANET GUYS		

Örnek olarak Renoir'ın *Bayan Charpentier ve Çocukları*, 1878 (New York, Metropolitan Müzesi) adlı portresini, Bazille'in *Aile Toplantısı*, 1867 (Paris, Orsay Müzesi) ya da Claude Monet'nin farklı giysilerle ve farklı pozlarda Camille'i resmettiği 1867 tarihli *Bahçedeki Kadın* (Paris, Orsay Müzesi) tablolarını verebiliriz.

Bu tablolarda kadınlık bölgelerine girilmiştir, ama bunlar tamamen farklı bir perspektiften yapılmıştır. Renoir, Bayan Charpentier'nin oturma odasına sipariş üzerine resim yapmak amacıyla girer; Bazille özel, neredeyse resmî bir toplantıyı belgeler; Monet'nin resmiyse, açık hava resmi alanında

bir egzersiz olarak yapılmıştır.[37] Morisot ve Cassatt'ın eserlerinin büyük bölümü ev yaşamına ait mekânları işler: örneğin *Okuyan İki Kadın* [s. 197] ve *Susan Balkonda* [s. 198]. Bu tablolar günlük rutin ve ritüeller hakkında kesin bir bilgiyle yapılmıştır; bu ritüeller yalnızca kadınlığın mekânlarını kurmakla kalmaz, kadınların yaşamlarının çeşitli evrelerinde kadınlığın inşasını belirler. Daha önce savunduğum gibi, Cassatt'ın çalışmaları, gençlikten başlayıp anneliğe ve yaşlılık yıllarına kadar uzanan dönemde dayatıldığı, benimsendiği ve ritüelleştirildiği şekliyle kadınlığın hatlarını çizer.[38] Morisot, kendi kızının yaşamından yola çıkarak, özellikle kadınların kritik dönüm noktalarında kadın öznelliğini işlemeleriyle dikkat çeken eserler üretti. Örneğin *Psyché* [s. 235] isimli tablosu genç bir kadını bir aynanın önünde gösterir; Fransa'da bu imgeye 'Psyché' adı verilmiştir. Klasik, mitolojik figür Psykhe, Venüs'ün oğlu Cupido'nun âşık olduğu genç bir ölümlüydü; neo-klasik ve romantik dönemde bazı tablolarda yeni uyanan cinselliği ifade eden bir tema olarak kullanılmıştı.[39]

Morisot'nun tablosu, izleyiciye bir burjuva kadının yatak odasına bakma olanağı verir ve bu haliyle röntgencilik potansiyelinden arınmış değildir; ama aslında resmedilen kadın, izlenmeye sunulmaktan ziyade, aynada kendini seyrederken yakalanmıştır; bu durum, derin düşüncenin öznesi olarak kadını, nesne olarak kadından ayırmaktadır. Bir tezat aracılığıyla bu noktayı netleştirebiliriz. Sözünü ettiğimiz tabloyu Manet'nin aynaya bakmakta olan yarı giyinik kadını resmettiği tablosuyla kıyaslayalım. Bu tabloda kadın aynaya öyle bir tarzda bakmaktadır ki, geniş sırtı, çalışma odasındaki bir beden olarak izleyiciye sunulmuştur: *Aynanın Önünde,* 1876-1877 (New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi).

Ancak şunu vurgulamam gerekiyor: Cassatt ve Morisot'nun bize kadınlık mekânları hakkındaki bir hakikati



BERTHE MORISOT, *Psyché*, 1876, tuval üzerine yağlıboya, 64x54 cm, Thyssen-Bornemasza Koleksiyonu, Lugano, İsviçre.

sunduklarını iddia etmiyorum. Ev yaşamının geçtiği mekânlarla yakınlıklarının, cinsiyetli ve sınıflı özneler olarak tarihsel formasyonlarından kurtulmalarını sağladığını ve bu sayede bu mekânları nesnel olarak görüp eserlerine bir tür kişisel sahihlik kattıklarını söylemiyorum. Bunları savunmak, toplumsal cinsiyetin damgasını taşıyan bir müelliflik kavramını peşinen benimsemiş olmak anlamına gelir; tanım-

lamaya ve açıklamaya çalıştığım olguların, müellif/ressamların kadın olmalarının sonucu olduğunu kabullenmek demek olur. Bu, kadınları yeniden, biyolojik olarak belirlenmiş cinsiyet özellikleri olduğunu savunan tarih-aşırı anlayışla sınırlamaya yarar – Rozsika Parker'la birlikte yazdığımız *Old Mistresses*'te "kadınlık stereotipi" olarak adlandırdığımız bir anlayış bu.

Her şeye karşın bu kültür grubunun ressamları, toplumsal hareketlilik ve erkek ya da kadın oluşlarına göre kendilerine izin verilen bakış tarzı bakımından farklı konumlardaydılar. Ben tabloları bu durumu yansıtan ve ifade eden belgeler olarak dikkate almak yerine, bizatihi resim yapma pratiğinin, *cinsel farklılığın nakşedildiği bir alan* olduğunu vurguluyorum. Hem sınıf hem de toplumsal cinsiyete dayalı sosyal konumlanma, üretilen işin yaratacağı etkiyi ve eserin sınırlarını belirler. Ancak burada devam eden bir süreçten bahsediyoruz. Kadınlığın toplumsal, cinsel ve ruhsal inşası sürekli olarak üretilir, düzenlenir ve müzakere edilir. Bu süreç aynı ölçüde sanat üretimi pratiğinde de geçerlidir. Bir tablo üretmek, yani bir modelle ilişki kurmak, biriyle bir odada oturmak, bir dizi genel geçer tekniği kullanmak, bu teknikleri değiştirmek; modelin duruşunun, odanın büyüklüğünün, sözleşmenin niteliğinin, resmedilen görüntüyle yaşanan deneyimin vs. sonucu olarak hem teknik hem de anlam bakımından yeni ve beklenmeyen etkiler keşfederken kendine şaşmak... bir resim üretmenin sosyal pratiğini oluşturan bütün bu fiilî unsurlar, sadece Cassatt ve Morisot'nun sosyal ve ruhsal konumlarının resimlerini yapılandırmasını sağlayan unsurlar olmakla kalmadı, ressamların kendilerini de etkiledi, çünkü bu imgeleri resmederek, kendi dünyalarını kendilerine yansıttılar.

İşte müelliflik eleştirisinin önem kazandığı nokta burasıdır: yaratma eyleminden önce gelen, yalnızca bir aynaya ya

da en iyi durumda tam olarak şekillenmiş bir niyeti ve bilinçle kavranmış bir deneyimi aktarma aracına dönüşen bir sanat eseri üreten, tam anlamıyla bütünlüklü bir müellif özne kavramının eleştirisi. Benim önerim şu: üreticinin sınıf ve toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesindeki toplumsal formasyonunu dikkate alalım, ama aynı zamanda, çalışma sürecini ya da pratiğini, üretici ile malzeme arasındaki yaşamsal ve sosyal etkileşim alanı olarak kabul edelim. Bunlar ister teknik –geçmişten miras kalan gelenekler ve yöntemler– ister konunun sosyal ve ideolojik yan anlamları olsun, ekonomik ve kültürel olarak belirlenir. Ürün, tüm bu süreçlerin kaydedildiği bir belgedir ve ona bakanlar için konumlar üretir.

Dolayısıyla anlamın eserin yapısına gömüldüğünü ve önceden sabitlendiğini öne sürmüyorum. Yazar'ın öldüğü iddiasında, metinlerin anlamlarının etkin üreticisi olarak okuyucu/izleyiciye ağırlık verilir. Ama bu, aşırı bir rölativizm tehlikesini de beraberinde taşır; her okuyucu başka bir anlam üretebilir. Mitsel yaratıcı/yazar figürünün öldüğünü kabul edip, eserin üretimini belirleyen ama gerçek ya da potansiyel anlam alanlarını kısıtlamayan koşullarda çalışan tarihsel üreticinin varlığını yadsımazsak, tarihsel ve ideolojik sınırları korumuş oluruz. Bu nokta, kadın olan kültür üreticilerinin incelenmesi açısından son derece önemlidir. Sanat tarihinde kadınlara tipik olarak müellif/yaratıcı statüsü verilmemiştir (bkz. Barr'ın çizelgesi). Kadınların yaratıcı kişiliği hiçbir zaman kanonlaştırılmamış ya da övülmemiştir. Bunun da ötesinde kadınlar, tarih ya da farklılık dikkate alınmaksızın, kendilerinden emin sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin kadınların eserlerine yönelik ideolojik okumalarının kurbanı olmuşlar, bu okumalarda çıkarılan anlamlar da her zaman bu eserlerin kadınlara ait olduğu açıklamasından ibaret olmuştur. Böylece Mary Cassatt genellikle anne ve çocuk gibi tipik kadınsı konuların ressamı olarak anı-

lır; öte yandan, aşağıdaki heyecanlı satırlarda ressam George Moore kendisini gerçekten etkileyen ama kadın olan bir sanatçıyı överken yaşadığı sıkıntıyı anlatır:

> Madam Lebrun iyi resim yapmış ama yeni hiçbir şey yaratamamış; nesneleri görme ve anlatma konusunda kendine özgü bir tarz bulmayı becerememiş; bir stil yaratamamış. Bunu yalnızca bir tek kadın başardı: Madam Morisot; onun resmi, bir kadın tarafından yapılan ve sanat tarihinde bir boşluk, kopukluk yaratmaksızın bir kenara itilemeyecek olan biricik resimdir. Doğru, onun resimleri olmasa doğacak boşluk küçük –ya da önemsiz– olabilir, ama önemsiz olan bazen bizim için değerlidir; bülbüller, ardıç kuşları ve tarla kuşları Kralın Gezi Yolunda ötseler de ben tek başına cıvıldayan sevimli serçeyi özlerim. Madam Morisot'nun sesi bir serçeninki kadar cılız olabilir, ama biricik ve bireyseldir. Morisot bir stil yaratabilmiştir ve bunu, sanatını bütün kadınlığıyla donatarak başarmıştır; onun sanatı bizimkinin kötü, ruhsuz bir taklidi değildir; baştan aşağı kadınlıktır– tatlı ve şefkatli, ince ve arzulu kadınlık.[40]

Bu nedenle, bir yandan kadınların yaşamlarını ve işlerini yapılandırmada kadınlığın önemini ele alırken, öte yandan da onları özgül tarihsel formasyonlar çerçevesindeki kültür üreticileri olarak yansıtmamızı sağlayacak araçlar geliştirmemiz şarttır. Yine de kadınlık, kadınların eserlerinin temel nedeni olarak sunulmamalı. Kadınların sanat üreticiliğinden önce aile gibi sosyal pratiklerde yer almasını öngören toplumsal inşayı vurgulamaktan kaçınmamız gerekir, çünkü bu, onların eserlerini, sözünü ettiğimiz sosyal rolün ya da ruhsal durumun basit bir yansımasına dönüştürür. Hem üretim hem de anlamlandırma düzeyindeki çalışma sürecini, cinsel farklılığın tescil alanı olarak vurgulayarak, kadınlığın toplumsal ilişkilerinin ve kurallarının üretilmesinde kültürel pratiklerin oy-

nadığı etkin rolün önemini belirtmek istiyorum. Bu kültürel pratikler aynı zamanda sözünü ettiğimiz olguların sınırlanmasında ve yıkılmasında da etkili olabilirler. Bu anlayış, kadınları kısır döngü tuzağından kurtarır. Kadınların, sosyal olarak kadınlık çerçevesinde şekillenen sanatları, kadınlığın ideolojik ataerkil tanımı doğrultusunda kavranan kaçınılmaz bir durum olarak kadınlığı onaylayan araçlara dönüştürülüyor. Kadınlığın baskılayıcı bir durum olduğundan kuşku duymak olanaksız, ama kadınlar yaşadıkları deneyimlerden farklı şekillerde yararlanabilirler; nitekim son dönemde yapılan feminist analizlerde, yalnızca kadınlığın sınırları değil, kadınların kadınlığın anlamını değiştirmek üzere bu konuma somut olarak nasıl meydan okudukları ve onu nasıl şekillendirdikleri de irdeleniyor.

Cinsel farklılığın nasıl nakşedildiği, pratiğin özgüllüğü ve temsil süreçleri tarafından belirlenir. Bu metinde bu sorunların incelenmesinde temel olacak iki ekseni ele aldım – mekânı ve bakma eylemini. Modernlik terimiyle tanımlanan sosyal sürecin, mekânsal olarak, belirli bir sınıfın ve toplumsal cinsiyetin bakışına açık bir gösteri kentine erişimle deneyimlendiğini savundum. (Bu, hâlâ kamusal bir figür olan *flâneur* ile röntgencinin modern koşulları arasında gidip gelen bir durum). Ayrıca, sınıflar arası cinsel alış veriş bölgelerinde kesişen modernlik mekânları ile erkeklik mekânları arasındaki örtüşmeye dikkat çektim. Bu argüman, kamu-özel, erkek-kadın olarak bölünmüş burjuva dünyasının bayağı kibrini yumuşatıyor ve burjuva hanım-proleter fahişe/işçi kadın şeklindeki kutuplaşmaya dayalı burjuva ideolojisinin ürettiği kadın tanımını ifşa etmeye çalışıyor. Kadınlık mekânları, modernliği tanımlayan mekânlara göre sınırlı olmakla kalmaz, kadınları yalıtan cinselleştirilmiş haritadan ötürü, kadınlık mekânları bakışın farklı bir örgütlenmesiyle tanımlanır.

Ne var ki farklılığın kısıtlama ya da eksiklik yaratması bir zorunluluk değildir. Bu, kadının ataerkil inşasını yeniden tescil etmek anlamına gelirdi. Mary Cassatt ile Berthe Morisot'nun tablolarındaki yakınlık, samimiyet ve bölünmüş mekânlar, hem üretim hem de tüketim noktasında değişik türden bir izleme ilişkisi sunar.

Bu tabloların ortaya koyduğu farklılık, kadınlığın hem farklılık hem de özgüllük olarak üretiminden kaynaklanır. Bu tablolar, bize tarih olarak sunulan seçici gelenekte tümüyle yadsınan kadın izleyicinin özgüllüğüne işaret eder.

Kadınlar ve Bakış

Mary Ann Doane, "Film ve Maskeli Balo: Kadın İzleyicinin Kuramsallaştırılması" başlıklı bir makalede, hem sokakta hem de görsel temsillerde kadının bakışının olumsuzlanmasını tartışırken, Robert Doisneau'nun *Dolaylı Bir Bakış* [s. 241] adlı bir fotoğrafını kullanır.[41] Fotoğrafta küçük burjuva bir çift, bir sanat tacirinin vitrini önünde durmuş içeri bakmaktadırlar. İzleyici, dükkânın içinde, röntgenci gibi gizlenmiştir. Kadın bir resme bakar ve bu resim hakkında kocasına yorum yapar gibi görünür. Ama kocasının gerçekte başka bir yere, başka bir resimdeki yarı çıplak bir kadın figürünün kalçalarına baktığının farkında değildir. Bu resim yüzeye/fotoğrafa/vitrine eğri açıyla yerleştirilmiştir; böylece izleyici de kocanın gördüğünü görebilmektedir. Doane'a göre, fotoğrafın sorunsalını belirleyen şey kocanın bakışıdır ve bu bakış kadının bakışını ortadan kaldırmaktadır. Kadın, izleyici için anlamlı olan hiçbir şeye bakmamaktadır. Mekânın tam merkezine yerleştirilen kadın, adamın bakışları, fetişleştirilmiş kadının resmi ve izleyicinin oluşturduğu üçgende yadsınmıştır; böylece izleyici erkek bakış konumuna yerleştirilmiştir. Espriyi yakalamak için, gizlice bakacak da-



ROBERT DOISNEAU, *Dolaylı Bir Bakış*, 1948, fotoğraf, Victoria and Albert Museum, Londra.

ha iyi bir şey keşfeden erkekle suç ortağı olmamız gerekir. Bütün açık saçık şakalar gibi bu da kadının aleyhine işler. İkonografik olarak, resimdeki çıplak kadınla arasında karşıtlık oluşturulmuştur. Kadının arzusunun resmedilmesine izin verilmemiştir; baktığı şey izleyici için bir boşluktur. Kadının arzu nesnesi olmasına izin verilmez; çünkü erkek izleyicinin bakışına karşılık verip onaylamak yerine etkin olarak bakan bir kadın konumunda temsil edilmiştir. Doane'a göre bu fotoğraf, tekinsiz bir şekilde, bakmanın cinsel politikasını tasvir etmektedir.

Bu örneği, kadın izleyici konumunda nelerin söz konusu olabileceğini biraz daha netleştirmek için verdim – kadınların ürettiği metinlerin, bu cinsel bakma politikası çerçevesinde farklı konumlar üretebilme olasılığını kastediyorum. Bu olasılık olmaksızın kadınlar hem arzularının ve zevkle-

rinin temsilinden yoksun bırakılırlar hem de sürekli olarak yok sayılırlar; öyle ki ataerkil kültür sahnelerine bakmak ve bundan hoşlanmak için biz kadınların varsayımsal olarak erkek kılığına bürünmemiz gerekir. Erkek konumunu benimsemek ya da kadının aşağılandığı görüntülerden mazoşistik bir zevk almak dışında seçeneğimiz kalmaz. Bu metnin başlangıcında, Berthe Morisot'nun, *Olympia* ve *Folies-Bergére'de Bir Bar* gibi modern başyapıtlardaki görüntülerle nasıl bir ilişkisi olabileceğini sormuştum. Her iki tablo da bakmanın cinsel politikası çerçevesinde üretilmiştir – bu, modernist sanatın ve modernist sanat tarihi uyarlamasının kalbinde yer alan bir politika. 1970'lerin başlarından beri modernizme hiçbir alanda, feminist kültür uygulayıcılarından daha bilinçli eleştirel bir meydan okuma yöneltilmemiştir.

Mary Kelly, yakın geçmişte yazdığı "İmgeleri Arzulamak/ Arzuyu İmgelemek" başlıklı makalesinde feminist bir ikilemi ele alıyor: sanatçı olan bir kadın kendi deneyimini kadınlık durumunun koşullarında, yani bakışın nesnesi olarak görür; ama aynı zamanda, bakışın öznesi bir sanatçı olarak erkek konumunu işgal etmenin nasıl bir deneyim olduğunu da açıklaması gerekir. Bu temel çelişkiyi aşmak üzere farklı stratejiler geliştirildi. Bunlar, kadın bedeninin düz figürasyonunu yeniden resmetme ya da bunu reddetme yolları üzerine odaklanıyor. Tüm bu girişimlerin kilit noktasını oluşturan sorun şu: "Radikal, eleştirel ve zevk alınabilen bir kadın izleyici konumu nasıl yaratılabilir?" Kelly, bu ikileme ilişkin kendi özel tartışma sürecini önemli bir yorumla tamamlar (bu noktada ayrıntısına giremeyeceğimiz kadar özgüldür bu yorum):

> İzleyici olarak kadın bugüne kadar hep resmin yüzeyinde tutuldu; kendisini örtülü bir yüzün hatlarına geri götüren bir ışık huzmesinde kapana kısılmış kaldı. Her zaman içsel-

leştirilmiş, dürtülerin belirli bir düzenlemesine bağlı olan, çeşitli amaç ve nesnelerle temsil edilen maskenin varlığını kabul etmek önemlidir; ama örtünün altında ruhsal bir hakikat arayışına kapılmaktan kaçınmak da önemli. Bu tabloya eleştirel gözle bakabilmek için, izleyici tabloya ne çok yakın ne de çok uzak durmalıdır.[42]

Kelly'nin yorumu, bu metnin merkezini oluşturan yakınlık ve uzaklık terimlerini düşündürüyor.* Bakmanın cinsel politikası etkinlik/edilginlik, bakma/bakılma, röntgenci/teşhirci, özne/nesne gibi ikili konumlara bölünmüş bir rejim çerçevesinde işlev görür. Cassatt ve Morisot'nun eserlerini incelerken şunu sorabiliriz: Bu tablolar hâkim rejimle işbirliği içinde mi?[43] Temel öncüllerine dayanarak kadınlığı doğallaştırıyorlar mı? Kadınlık bir edilginlik ve mazoşistlik olarak onaylanıyor mu, yoksa kadınlığın değerlendirildiği, deneyimlendiği ve temsil edildiği farklı bir konumdan kaynaklanan eleştirel bir bakış mı var? Bu resimlerde modernist sanatı başlatan unsurlar olarak tanımlanmış resim kuralları –mekânın eklemlendirilmesi, izleyicinin yeniden konumlandırılması, yer, teknik ve fırça stilinin seçimi– belirgin şekilde farklı uygulanmış ve böylece özel alana, kadınların dünyası olmasını sağlamak için ideolojik olarak üretilmiş anlamlardan başka anlamlar yüklenmiştir. Kadınlığı bu yolla yeniden şekillendiren önemli araçlardan biri, geleneksel mekânın esas olarak mütehakkim bir bakış alanı olmak-

---

* Bu bölümün daha önceki taslaklarında modernlik ve kadınlık mekânlarına yönelik tarihsel perspektiflerle, kadınlık hakkındaki feminist psikanaliz yazılarında aynı konuda sunulan perspektifler (Cixous, Irigaray ve Montrelay) arasında eşgüdüm kurmaya çalıştım. Bu iki olgunun arasında, ataerkil bir sistemde cinsel farklılığın inşasında ve bunun kadınlar tarafından aşılmasında bakış, beden öğeleri ve uzaklık ve yakınlık metaforları hakkında boşuna umut veren bir örtüşme var. Luce Irigaray tarafından başlangıç ilahisi gibi kullanılan bir ifade ve Mary Kelly'den yapılan bir alıntı, bu bölümü aşırı ölçüde genişletmeyi göze almaksızın bu metnin burada ele alınamayacağını gösteriyor.

tan çıkarılarak, ilişkilerin mekânına dönüşecek şekilde yeniden eklemlendirilmesidir. Temsil edilen figürün üzerinde sabitlenmiş bakış, eşit ve benzer konumdadır ve eseri karakterize ettiğini düşündüğüm özel yakınlık aracılığıyla tabloya kaydedilmiştir. İzleyiciyi özneler arası karşılaşmadan uzaklaştıracak, figürleri nesneleştirilmiş unsurlara indirgeyecek ya da onları röntgenci bir bakışın nesneleri haline dönüştürebilecek çok az boş alan bırakılmıştır. Göz, tek başına kullanacağı özgürlükten yoksun bırakılmıştır. Resmedilen kadınlar, izleyicinin de parçası kılındığı, son derece özgülleştirilmiş mekânlarda kendi bakışlarının ya da etkinliklerinin öznesi olarak davranırlar.

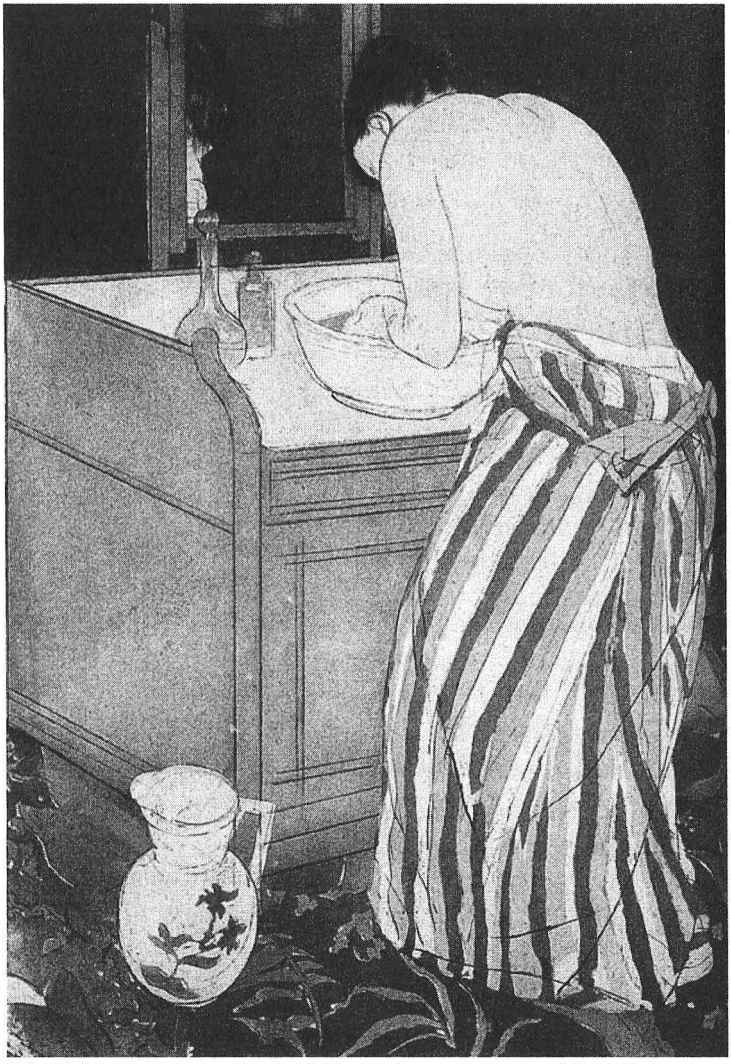
Berthe Morisot'nun atölyesinde çalışırken çekilmiş fotoğrafı [s. 245], bu eserlerin üretilmesinde rol alan kadınlar arasındaki karşılıklı bakışmaları temsile yarar. Cassatt'ın ya da Morisot'nun resmettiği kadınların çoğu aile çevresindeki yakınlarıdır. Ama bu kadınlar arasında burjuva kadınlar ve evde hizmetçi ya da dadı olarak çalışan proleter kadınlar da yer almıştır. Sınıfsal gerçeklerin, kadınlar arasındaki mitsel bir kız kardeşliği idealiyle ortadan kaldırılmasının mümkün olmadığını kaydetmek önemlidir. Örneğin Cassatt'ın çalışan sınıfın kadınlarını resmetme yöntemleri, çamaşır yıkayan kadın görüntüleri için yarı giyimli poz vermelerini istemesini sağlayan sınıfsal gücünü kullanmasını gerektirmişti. Bununla birlikte bu kadınlar, Degas'nın tablolarındaki banyo yapan kadınlar gibi röntgenci bakışlara hedef olmuyorlardı; Lipton'a göre bu bakışın mekânı Paris'in randevuevleri ya da resmî genelevleriydi.[44] Cassatt'ın tablosundaki genç kızın yalın, merasimsiz yıkanma pozu, [s. 246] burjuvazi dışındaki kadınların hem mahrem halleriyle, hem de cinselleştirilmiş düşük kadın kategorisine girmeye zorlanmaksızın çalışan kadınlar olarak resmedilebileceğini düşünmemize olanak tanır. Kadının bedeni ait oldu-



Berthe Morisot atölyesinde.

ğu sınıfı gösterecek şekilde, ama cinsel metalaşmaya maruz bırakılmadan resmedilebilir.

Umuyorum ki burada savunduğum tezin, empresyonist resim ve kadın olan sanatçıların eşitliği gibi sorunların ötesinde bir anlam taşıdığı anlaşılmıştır. Modernlik hâlâ bizimle; hele postmodernliğin abartılı dünyasında kentlerimiz giderek artan ölçüde yabancıların ve gösterinin mekânı oldukça, kadınlar kamusal alanda her zamankinden daha fazla şiddete uğrama tehlikesi altında, güvenle dolaşma hakkından yoksun kaldıkça.... Kadınlık mekânları hâlâ kadınların yaşamlarını düzenlemeye devam ediyor – sokaklarda erkeklerin delici bakışları arasından geçmek zorunda kalmalarından, ölümcül cinsel saldırılara maruz kalmaya varana dek buna bağlı pek çok deneyim yaşıyorlar. Tecavüz dava-



MARY CASSATT, *Yıkanan Kadın*, 1891, aquatint renkli baskı, 35,5x26,2 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Paul J. Sachs bağışı).

larında sokaktaki kadınların zaten "tecavüze davetiye çıkardıkları" varsayılıyor. Cassatt ve Morisot'nun eserlerini yapılandıran düzenlemeler bizim dünyamızı da belirliyor. O halde, modernliğin ve modernizmin kurucu uğraklarını feminist bakışla tahlil etmek, cinselleşmiş yapılarını ayırt etmek, geçmişteki direnişleri ve farklılıkları ortaya çıkarmak, kadın üreticilerin modernliği ve kadınlık mekânlarını müzakere etmek için nasıl alternatif modeller geliştirdiklerini araştırmak önem taşıyor.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Bu konuya ilişkin güçlü kanıtlar için bkz. Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940*, çev. Mireille Zanuttin, (İtalyan baskısı, 1980) (Paris: Des Femmes, 1982).

2 Bkz. Nicole Dubreuil-Blondin, "Modernism and feminism: some paradoxes", (ed.) Benjamin H. D. Buchloh, *Modernism and Modernity* (Halifax, Nova Scotia: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983). Ayrıca bkz. Lillian Robinson ve Lisa Vogel, "Modernism and history", *New Literary History*, 1971-1972, iii (1), s. 177-199.

3 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New York: Knopf ve Londra: Thames & Hudson, 1984).

4 George Boas, "Il faut être de son temps", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1940, 1, s. 52-65; tekrar baskı: *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1950).

5 Bu gezi planı yeniden şöyle kurgulanabilir: *Capucines Bulvarı*'nda bir gezinti (C. Monet, 1873, Kansas City, Nelson Atkins Sanat Müzesi), *Pont de l'Europe*'tan geçip (G. Caillebotte, 1876, Geneva, Petit Palais) *St. Lazare Garı*'na (Monet, 1877, Paris, Orsay Müzesi) gidilir ve on iki dakikalık tren yolculuğundan sonra *Seine at Argenteuil*'de (Monet, 1875, San Fransisco, Modern Sanat Müzesi) yürüyüş yapılır ya da Seine kıyısında *la Grenouillère*'de (A. Renoir, 1869, Moskova, Puşkin Müzesi) yüzülür ya da *Bougival'de Dans* (A. Renoir, 1883, Boston Güzel Sanatlar Müzesi) edilir. Tim Clark'ın *The Patinting of Modern Life* adlı kitabının taslaklarını okuma ayrıcalığına sahip olanlardan biriyim; empresyonistlerin alanlarının metropol/banliyö ekseninde bir avarelik ve keyif bölgesi olarak planı ilk kez net bir biçimde bu kitapta çizilir. Bu planı konu edinen diğer çalışma için bkz. Theodore Reff, *Manet and Modern Paris* (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

6 Clark, *a.g.e.*, s. 146.

7 A.g.e., s. 253.

8 Bu tavır, *The Painting of Modern Life*'ta yayınlanan malzemenin ilk versiyonlarında daha belirgindir, örneğin: "Preliminaries to a possible treatment of Olympia in 1865". *Screen*, 1980, 21 (1), özellikle s. 33-37; "Manet's *Bar at the Folies-Bergère*", (ed.) Jean Beauroy *et al.*,*The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France* (Saratoga: Anma Ubri, 1977). Ayrıca bkz. Clark; *a.g.e*, s. 250-252 ve "Manet and Radicalised Female Imagery" adlı makalesinde varsayımsal erkek izleyicinin özgüllüğünü kabul eden Eunice Lipton'ın radikal Manet okumasıyla karşılaştırın (*Art Forum*, Mart 1975, s. 13). Ayrıca karş. Farwell, "Manet and the Nude: a Study of the Iconography of the Second Empire" (Los Angeles: University of California, doktora tezi, yayınlandığı yer New York: Garland Press, 1981).

9 Tamar Garb, *Women Impressionists* (Oxford: Phaidon Press, 1987). Diğer iki sanatçı Marie Bracquemond ve Eva Gonzales'tir.

10 Roszika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1981) s. 38.

11 Örneğin Edouard Manet: *Argenteuil les Canotiers*, 1874 (Tournai, Güzel Sanatlar Müzesi) ve Edgar Degas, *Mary Cassatt at the Louvre*, 1879-1880, gravür, (Chicago, Chicago Sanat Enstitüsü) eserlerine atıfta bulunuyorum. Queensland Üniversitesi'nden Nancy Underhill'e bu meseleyi benimle birlikte ele aldığı için minnettarım. Ayrıca resim yüzeyi meselesi ve sosyal anlamları hakkında daha ayrıntılı değerlendirme için bkz. Clark, *a.g.e.*, s. 165, 239 vd.

12 Ayrıca bkz. Berthe Morisot, *Trocadéro'dan Paris Manzarası*, 1872, (Santa Barbara Sanat Müzesi); bu tabloda iki kadın ve çocuk, Paris'in panoramik manzarası içinde konumlandırılmışlar, ama ikinci bir mekânsal düzenleme aracılığıyla kent manzarasından kesinlikle ayrı tutulmuşlardır. Reff (*a.g.e.*, s. 38), bu mekânsal bölünmeyi farklı (kayıtsız) bir tarzda yorumlar ve figürlerin böyle yerleştirilmelerinin tümüyle rastlantısal olduğunu savunur, böylece istemeden de olsa tablonun yapılandırılma tarzının ima ettiği sosyal ayrımcılığı onaylamış olur. Daha da ilginç olan şu ki, söz konusu manzaralar Morisot'nun Franklin Sokağı'ndaki evinin yakınında bir noktadan bakılarak resmedilmişlerdi.

13 Griselda Pollock, *Mary Cassatt* (Londra: Jupiter Books, 1980). Karş. G. Caillebotte, *Portraits*, 1877 (New York, özel koleksiyon).

14 Bkz. M. Merleau-Ponty, "Cezanne's Doubt", *Sense and NonSense*, çev. Hubert L. Dreyfus ve Patricia Allen Dreyfus (Evanston, Illinois: Northwestern University, 1961).

15 Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse; Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, 1985, 2 (3), s. 37-48.

16 Bkz. George Simmel, "The Metropolis and Mental Life", bkz. Richard Sennett (ed), *Classic Essays in the Culture of the City* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1969); Türkçesi: "Metropol ve Tinsel Hayat", *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Elçin Gen, Nazile Kalaycı (İstanbul: İletişim, 2003).

17 Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977) s. 126; Türkçesi: *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996).

18 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire; Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra: New Left Boks, 1973), 2. Bölüm, "The Flâneur", s. 36; Türkçesi: "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2. baskı 1995).

19 "19. yüzyılda yeni olan, ocak başındaki ideal kadın imgesi, *la femme au foyer* değil, bu idealin daha önce görülmedik ölçüde teşvik edilip yayılmasıydı": John MacMillan, *From Housewife to Harlot, French Nineteenth-Century Women* (Brighton: Harvester Press, 1981) s. 9. İngiltere'deki durum hakkında yapılmış mükemmel bir araştırma için bkz. Catherine Hall, "The Early Formation of Victorian Domestic ideology", (ed.) Sarah Burman, *Fit Work for Women* (Londra: St. Martin's Press, 1979).

20 Jules Simon, *La Femme au vingtième Siecle* (Paris, 1892) s. 67.

21 Bu sürecin olağanüstü bir yorumu için bkz. Bonnie G. Smith, *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoises of Northern France in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1981). Smith, 19. yüzyıl başlarında gözlenen ve aile işleriyle ve malî meselelerle ilgilenen evli kadın tipinden, 1870'lerde kadınların yalnızca ev işleriyle ilgilenmesiyle, aile işlerinden ve paradan tamamen kopmalarıyla sonuçlanan değişim sürecini belgeler. Özellikle bkz. 2. ve 3. bölümler.

22 Shirley Ardener, *Women and Space* (Londra: Croom Helm, 1981) s. 11, 12.

23 Catherine Hall ve Leonore Davidoff, "The Architecture of Public and Private Life: English Middle-class Society in a Provincial Town 1780-1850", Derek Fraser ve Anthony Sutcliffe (ed), *In Pursuit of Urban History* (Londra: Edward Arnold, 1983) s. 326-346.

24 Jules Simon, *a.g.e.*, aktaran Macmillan (*a.g.e.*, s. 37). MacMillan ayrıca roman yazarı Daniel Lesuer'den alıntı yapar, "Le travail de la femme la déclasse", *L'Evolution Feminine: ses résultats economiques*, 1900, s. 5. Kamusal alanda çalışma ile ahlaksızlık imaları arasında kurulan karmaşık ideolojik ilişkilere dair kavrayışım, Kate Stockwell'in Leeds Üniversitesi'nde 1984-1985'te bu konuda düzenlenen seminerlerde sunduğu görüşleriyle gelişti.

25 Jules Michelet, *La Femme*, bkz. *Oeuvres Completes* (cilt XVIII, 1858-1860) (Paris: Flammarion, 1985) s. 413. Bu arada, Mary Cassatt'ın kamu araçlarıyla gezi konusunda bir dergi için hazırladığı taslak çizimde erkek, kadının, çocuğun ve kadın arkadaşının yanındaki sıraya yerleştirilmişti (1891 dolayları, Washington, National Gallery of Art). Oysa dergide erkek figür yer almaz.

26 Sennett, *a.g.e.*, s. 23.

27 *The Journals of Marie Bashkirtseff* (1890), Rozsika Parker ve Griselda Pollock'un sunuşuyla (Londra: Virago Press, 1985), 2 Ocak 1879 tarihli olaylar, s. 347.

28 Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", *The Painter of Modern Life and Other Essays*, (çev. ve ed.) Jonathan Mayne (Oxford: Phaidon Press, 1964)

s. 9. Türkçesi: "Modern Hayatın Ressamı", *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay (İstanbul: İletişim, 2003) s. 210-211.

29 *A.g.e.*, s. 30; Türkçesi: s. 237-238.

30 Bu şemaya uygun düşen resimler şunlar olabilir:

A. Renoir, *Loca*, 1874 (Londra, Courtauld Institute Galleries).

E. Manet, *Tuileries Bahçesi'nde Müzik*, 1862 (Londra, National Gallery).

E. Degas, *Dansçıların Kulisi*, 1872 dolayları (Washington, National Gallery of Art).

E. Degas, *Kardinal Ailesi*, 1880 dolayları, Ludovic Halévy'nin, dansçıların kulis hayatını ve Jockey Kulübü'nden 'hayranları'nı işleyen kitaplarına illüstrasyon olarak tasarlanmış bir dizi monotip.

E. Degas, *Montmartre'da Bir Kahve*, 1877 (Paris, Orsay Müzesi)

E. Manet, *Cafe, Place du Theatre Français*, 1881 (Glasgow, City Art Museum). E. Manet, *Nana*, 1877 (Hamburg, Kunsthalle).

E. Manet, *Olympia*, 1863 (Paris, Louvre Müzesi).

31 Theresa Ann Gronberg, "Les Femmes de brasserie", *Art History*, 1984, 7 (3).

32 Bkz. Clark, *a.g.e.*, s. 296, not 144. Eleştirmen, 7 Haziran 1865'te *L'Epoque*'ta yazan Jean Ravenal'di.

33 Bkz. Clark, *a.g.e.*, s. 209.

34 1878'deki bu kaçamak, 1890 tarihli dergilerin sansürden geçen sayılarından çıkarılmıştı. Bu olay hakkındaki tartışma için temizlenen bölümleri içeren yayına bakılabilir: bkz. Colette Cosnier, *Marie Bashkirtseff: un portrait sans retouches* (Paris: Pierre Horay, 1985) s. 164-165. Ayrıca bkz. Linda Nochlin, "A Thoroughly Modern Masked Ball", *Art in America*, Kasım 1983, s. 71 (10). Karl Baedecker'in 1888 tarihli *Guide to Paris* adlı çalışmasında maskeli balolar anlatılır, ancak "hanımlarla birlikte gelenlerin locada oturmaları" tavsiye edilir (s. 34). Baedecker, daha sıradan *salles de dance* (dans salonları) için de şu açıklamayı yapar: "Hanımların bu balolara katılamadıklarını söylemek bile gereksiz."

35 Carl Degler,"What Ought to Be and What Was; Women's Sexuality in the Nineteenth Century", *American Historical Review*, 1974, s. 79, 1467-1491.

36 Benjamin, *a.g.e.*, s. 45.

37 Gustave Caillebotte'un eserleri, özellikle Nisan 1877'de düzenlenen Üçüncü Resim Sergisinde sergilenen iki tablosu, *Kırda Portreler* (Bayeux, Musée Baron Gerard) ile *Portreler (İç Mekânda)* (New York, Alan Hartman Koleksiyonu), bu açıklamalara istisna oluşturabilir. Bu tablolardan ilki, kır evlerinin bahçesinde kitap okuyan ve dikiş diken bir grup burjuva kadını, ikincisi ise Mirromesnil Sokağı'nda aileleriyle birlikte yaşadıkları evin içindeki kadınları resmeder. Her iki tablo da burjuva sınıfının 'hanımlarına' mahsus mekânları ve etkinlikleri işlemektedir. Ancak ben, bu tabloların *Yağmurlu Bir Günde Paris Sokağı* ve *Avrupa Köprüsü* ile aynı dizide sergilenmesini biraz tuhaf buluyorum; çünkü bunlar metropol hayatında sınıfların birbiriyle karıştığı ve kimlikler ve sosyal konumlar konusundaki muğlaklıkların izleyicinin huzurunu kaçırdığı açık alanlara ilişkin tablolardır ve biraz önce sözünü ettiğimiz portre tablola-

rındaki oturma odasının ve aile evlerinin teraslarının çağrıştırdığı hareketsiz ve sessiz mekânların kapalı dünyasıyla tam bir tezat oluşturur.

38 Pollock, *a.g.e.* (1980).

39 Örneğin François Gérard, *Cupid and Psyche*, 1798 (Paris, Louvre Müzesi).

40 George Moore, *Sex in Art* (Londra: Walter Scott, 1890) s. 228-229.

41 Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade; Theorizing the Female Spectator", *Screen*, 1982, 23 (3-4), s. 86.

42 Mary Kelly, "Desiring Images/Imaging Desire", *Wedge*, 1984 (6), s. 9. Türkçesi: İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek", bu kitapta, s. 275.

43 Kuşkusuz Mary Cassatt'ın işleri ile Berthe Morisot'nun işleri arasında önemli farklılıklar var, fakat kadınlığın sosyal ilişkileri çerçevesinde ve bu ilişkiler karşısında ortak konumsallıkları çözmek için bu metinde bunlara değinmedim. Bu iki kadın sanatçının mektuplarını içeren yayınların ışığında ve 1987 yılında yayınlanan bir monograf (Adler ve Garb, Phaidon) ve Morisot'nun işlerinin teşhir edildiği bir sergi sayesinde bu sanatçıları özgüllükleri ve farklılıkları bağlamında inceleme olanağına kavuşacağız. Cassatt sanatçı ve kadın olarak konumunu siyasî olarak, hem feminizm hem de sosyalizm bağlamında açıklarken, yazılı belgeler Morisot'nun cumhuriyetçi siyasî çevrelerde yüksek burjuva formasyonuyla ve daha edilgin olarak davrandığını düşündürüyor. Bu farklılıkların anlamının, onların sanatçı olarak ürettikleri metinlerle bağlantılı olarak dikkatle değerlendirilmesi gerekiyor.

44 Banyo yapan kadınların görüntülerinde sınıf ve meslek tartışması için bkz. Eunice Lipton, "Degas' Bathers", *Arts Magazine*, 1980, s. 54, ayrıca bkz. Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Woman and Modern Life* (California: University of California Press, 1986). Karş. Gustave Caillebotte, *Tuvalet Masasındaki Kadın*, 1873 (New York, özel koleksiyon), bu tabloda gizlice seyretme eylemi, soyunmakta olan bir kadının röntgenci dürtülerle izlenmesinin yarattığı erotik potansiyeli güçlendirir.

Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası*

JUDITH BARRY ve SANDY FLITTERMAN-LEWIS

Çok boyutlu bir sosyal değişime katkıda bulunacak bir feminist sanat pratiği geliştirmek için, temsili siyasî bir mesele olarak anlamak ve ataerkil temsil formları içinde kadının tâbi duruma getirilmesini analiz etmek şarttır. Bu makale, sanat ve siyaset kavramları ile bu kavramlar arasındaki ilişkiyi feminizm açısından yeniden inceleme, "kadınlığın" toplumsal bir inşa olduğunu dikkate alan bir değerlendirme yapma ihtiyacından doğdu. Feminist bir sinema kuramcısı ve feminist bir sanatçı olarak, bu sorunları tartışmak ve daha özgül düzlemde, siyasî bir etkinlik olarak sanata dair mevcut tanımların sınırlılığını ele almak üzere bir araya geldik.

Kadın hareketinin başlangıcında feministler, kişisel deneyimlerin dile getirilmesinin önemini vurguladılar; kadınların yaşadığı ezilmenin yanı sıra özlemlerinin ifade edilip belgelenmesi kadın sanatına özgürleştirici bir güç verdi. Ne var ki, kişisel olanın radikal biçimde yeniden kavramsallaş-

* *Feminism and Visual Culture*, (ed.) Amelia Jones (New York: Routledge, 2002). Yazarların izniyle yayınlanmıştır. Resimaltı metinleri Ahu Antmen'e aittir – e.n.

tırılarak toplumsal güçleri, hatta bilinçaltının güçlerini içerecek biçimde genişletilmesi, sözünü ettiğimiz kişisel deneyimlere daha analitik bir tarzda yaklaşılmasını kaçınılmaz kıldı. Kadınların ezilmesine yol açan *yapılarda* gerçek bir dönüşüm yaratmak isteniyorsa, deneyimin, kadınların bilinçli olarak hissettikleri ve ifade ettikleri ihtiyaçlarının ötesine taşınması gerekir.

Genellikle hâkim kültür söyleminde kaybolmuş feminist sorunları öne çıkarmaya çalışan bazı radikal siyasî sanat formlarının değerinin farkındayız; ama kuramsallaştırılmadığı takdirde bu tür sanat formlarının etkisi sınırlı kalır. Ajitprop, beden sanatı ve ritüelleştirilmiş şiddet gibi daha militan feminist sanat formları, örneğin öfkenin dile getirilmesini sağlayarak ya da kadınların ezilişiyle ilgili belli bir olguya ya da duruma odaklanarak kısa vadede sonuç verebilir. Ancak bunların etkisi kısa sürelidir. Kuramsal boyutu daha gelişkin olan bir sanat, kadınların ezilmesinin sonuçlarından ziyade, derinlerde yatan yapısal nedenlerine yönelerek kalıcı değişimlerin oluşumuna katkıda bulunabilir. Radikal feminist bir sanat, kadınların toplumsal pratikler aracılığıyla kültürde nasıl kurgulandığını da irdeler; bu kurgu anlaşıldıktan sonra "kadın"ın bir meta olarak üretim sürecini bozmaya yönelik bir estetiğin üretimi mümkün olabilir. Kişisel düzlemi aşarak, ideoloji, kültür ve anlam üretimi gibi sorunlara el atan bir kuramın gerekliliğine inanıyoruz.

Kuram ile sanatın kesiştiği noktayı daha iyi kavramak için kadınların kültürel üretim etkinliklerini dört kategoride ele almanın yararlı olabileceğini düşünüyoruz.[1] Bu kategorileri ya da bunların kusurlarını eleştirmeye değil, bir tipoloji oluşturmaya çalışacağız. Kadın sanatının farklı türlerini değerlendirirken, referans noktamız bir kültür üretimi kuramının gerekliliğinin kabul edilmesi olacak. Kültürel olarak inşa edilmiş anlamdan söz ettiğimizde, heterojen

ve birbirleriyle etkileşim halindeki kodlara gönderme yapıyoruz. Herhangi bir etkileşimden çıkardığımız anlam, yediğimiz yemekten hoşlandığımız sanata kadar yaşamımızın her alanını etkileyen uzlaşımlar hakkındaki bilgimize dayanır. Her eylem (bir portakal yemek, bir masa yapmak, bir kitap okumak) toplumsal bir eylemdir; temelde insana ait olan her şey toplumsaldır. Kuram hem bu gerçeğin farkına varmamızı, hem de bireysel, yalnızca kişiyi özgürleştiren çözümleri aşarak, *toplumsal olarak* özgürleşmiş bir duruma ulaşmamızı mümkün kılar. Her toplumun kültürü, belli bir durumda içkin olan anlam çeşitliliğine belli bir anlam seçkisini ya da önceliğini dayatır, böylece görünürde verili ve kalıcı olan bir anlam grubu yaratır. Kültürel olguların çeşitliliğini sistemli biçimde ele alan kuramsal bir yaklaşım, feminist sanat eserinin siyasî etkisini incelemek için gereken araçları üretebilir.

Kadınların sanat üretiminin sınıflandırılmasına ilişkin olarak belirlediğimiz dört kategorinin her biri özgül bir stratejiye işaret eder. Her bir kategoriyi inceleyerek bu ilişkileri karakterize eden varsayımları belirleyebiliriz. Varsayım kümelerinin, belli bir sanat pratiği tipi oluşturmak için yeterli olsalar da, bir kuram oluşturmadığının açıklığa kavuşması gerekir. Sanat eserini ele alırken siyasala değindiğimizde şu soruyu sormak zorundayız: "Kimin eylemi ve amacı ne?" Dört kategoriden her biri bu sorulara farklı yanıtlar verecektir; çünkü her birinde farklı amaçlar ve stratejiler güdülmektedir.

I

Kadınların ürettiği sanat türlerinden biri, özsel kadınlık gücünün yüceltilmesi olarak görülebilir. Bu güç, özgürce keşfedilmesine olanak tanınması halinde ifade edilebilecek,

kadına özgü içsel bir sanatsal öz olarak nitelenir. Bu, özcü bir yaklaşımdır; çünkü kadınların bedeninde bir yerlerde bir kadınlık özünün bulunduğu inancına dayanır. Resim ve heykelde "vajinal" formların vurgulanmasında bu yaklaşımla karşılaşırız; bazen de bu yaklaşım mistisizmle, ritüelle ve bir kadın mitolojisi fikriyle ilişkilendirilir. Bedene öncelik veren bu sanat tipinin, Batı'nın düşünceyi maddeden üstün gören geleneksel hiyerarşisini tersine çevirdiğini söylemek de mümkün. Bu sanat formu, basit bir ters çevirme estetiği olarak görülebilir. Sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını basitçe tersine çevirir. Ataerkil kültürdeki erkek üstünlüğünün yerine, kadını (özsel kadınlığı) birincil konuma yükseltir.

Bu kategorideki sanat eserlerinin büyük kısmı, kadınların deneyimlerine ve bedensel süreçlerine değer atfederek kadınların kendine saygısını artırmayı amaçlar. Kadınlığın aşağılandığı bir kültürde kadın olmaktan tatmin duymayı teşvik etmeye çalışır. Kadın bedenini sanat eserinde yücelterek bir özdeşleşme süreci kurar ve böylece eserin ulaştığı kişilerin (hedef kitlesini oluşturan kadınların) kendi kadınlıklarına değer vermelerini sağlamayı amaçlar. Bu tip sanat eserleri bazen anneliği, kadın yaratıcılığının yuvası olarak yeniden tanımlamaya uğraşır. Kadınları yalıtan ve rekabeti kamçılayan bir toplumda bu tip sanat eserleri, duygulara hitap ederek, ritüel formu ve performans sırasında yaratılan sinestetik etkiler aracılığıyla kadınlar arasında dayanışmayı teşvik etmeyi amaçlar.

Fransız beden sanatçısı Gina Pane bu kategoride yer alan sanatçılardan biridir; son on yıldır gerçekleştirdiği performanslarda kendini yaralıyor ve ayinsel bir tarzda kendi kanını çekiyor. Pane bir performasında, jiletle yüzünü kesmesini "bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi" olarak açıklar. Hiç

değilse bir eleştirmen "gösterene acıdan yana öncelik verdiği" gerekçesiyle onun işini övmüştür. Ancak bu tip sanatın dayandığı varsayımlar incelendiğinde bazı sorunlar ortaya çıkar. Hâkim sanat pratiğinin zevke dayandığı varsayılan söyleminin karşısına bir acı estetiğinin çıkarılması, zevk/acı ikiliğinin veri kabul edilmesi demektir. Pane'in işi, ikiliğin bir ucunu diğeriyle karşı karşıya getirerek sanatsal bir meydan okuma eylemi önerir; ancak bu, Batı metafiziğinin dualist geleneği çerçevesi içinde kalır.

Öyle görünüyor ki Pane, acıyı muhalif bir sanatsal güç statüsüne yükselterek kadınlar hakkındaki geleneksel bir klişeyi düpedüz güçlendiriyor. Kadınlar ataerkil söylemin dışında sayılsalar bile, kendini ifadenin ilk patlaması acı ya da kendini yaralama biçiminde mi olmalıdır? Pane'in kendi işi hakkındaki yorumları, kendini yaralarken aslında toplumu yaraladığını hissettiğini gösteriyor. Ancak onun yaraları sanat bağlamında oluştuğundan, acıyı güzellikle özdeşleştiren bir sanat anlayışı içinde kolayca eriyebilirler. Bu işin görünürde teşvik etmeye çalıştığı acıda dayanışma, gerçekte yüzyıllar boyunca kadınlara dayatılan bir dayanışma biçimidir. Birleştirici değil, tutsak edicidir.

New York'ta yaşayan sanatçı Hannah Wilke, beden sanatına dayanan benzer bir stratejiyi benimser; işlerinde "kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını" amaçlar.[2] *Yıldızlaşmış Nesne Serisi* adlı işinde şöyle der: "Ben sanatımım. Sanatım da bana dönüşüyor." Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını açıktaki kısımlara yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişim ile, harflerdeki küçük bir değişiklik ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiği dil arasında bir denklik kurar. Kendini yaralama [*scarification*] yıldızlaştırmaya [*starification*] dönüşür. Wilke'nin açıklaması



HANNAH WILKE, S.O.S. *Yıldızlaşmış Nesne Serisi*'nden, 1974-1979, siyah beyaz fotoğraflar ve sakız

Hannah Wilke'nin *Yıldızlaşmış Nesne Serisi*, bir yandan kadın bedeninin nesneleştirilmesine, öte yandan insanların Yahudi, Müslüman, Hıristiyan, beyaz, zenci gibi ayrımlar üzerinden ötekileştirilmesine yönelik ironik bir performansın fotoğrafik kayıtlarından oluşur. Wilke burada izleyicinin çiğnediği sakızlarla kendi bedenini 'damgalamıştır'.

şöyledir: "Benim sanatım baştan çıkarmadır." Verdiği pozlar, erkek dergilerinin orta sayfalarında yer alan fotoğraflara benzer; bakışları nü tablolarının ve *Playboy* dergisinin farazî erkek izleyicisine yöneltilmiştir. John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında şöyle diyor: "Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. ... Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye dönüştürür." Wilke kendini nesneleştirirken, (her şeyini ortaya döken biri olarak) bir striptizciyle özdeşleştirilen özellikleri benimseyerek, niyeti konusunda bizi alaya alıyor gibidir. O hem soyan hem de soyunandır; kendi konumunu net olarak ortaya koymaz: Wilke'nin sanat eseri ayartıcı bir eleştiri mi yoksa heyecan

verici bir ayartma mı? Öyle görünüyor ki onun işi sonunda bozmayı amaçladığı şeyi güçlendirmiş oluyor. Kendi bedenini sanatının içeriği olarak kullanmakla, sanatını "baştan çıkarma" olarak tanımlamakla işleri karmaşıklaştırıyor ve kadın cinselliğine yönelik uzlaşımsal anlayışlara meydan okumayı başaramıyor. Sonuç olarak, erkek eleştirmenlerin şu tür ifadelerine meydan veriyor: "Wilke, cilveli bir seks kediciği (kadın seks nesnesi) imgesini maniple ederek, böyle bir imgenin tuzağına düşmekten kurtuluyor; bu arada, özgürleşmek için kendi güzelliğini yadsımak zorunda da kalmıyor."

Wilke ile Pane'in işleri ilk kategorimizde yer alan kadın sanatının çok farklı iki türünü temsil etse de, bu kategorideki sanat üretimi hakkında bazı sonuçlar çıkarmamızı mümkün kılar; çünkü bu tür sanatın, kadın temsillerine ilişkin hiçbir kuramı yoktur; kadın imgelerini sorunsallaştırmaksızın sunar. "Kadınlığın" barındırdığı toplumsal çelişkileri dikkate almaz. Bu sanatın çoğu örneğinde kadınlar, alternatif de olsa, kültürün taşıyıcıları olarak sunulurlar. Bu şekilde, ilerici olduğu varsayılan bir tavır aslında gerilemeyi ifade eder. Kadın olmak, bu sanat tipinin aslî varsayımıdır: bu kavramın içerdiklerinin genel kabul gördüğü, çelişkisiz ve değişmez olduğu varsayılır. İster acıya (kurban sunma) ister zevke (erotizm) odaklanmış olsun, bu sanat türü değişmeyen, sabit bir "kadınlık" kategorisine meydan okumaz.

II

Feminist sanat pratiğindeki ikinci strateji, kadınların ürettiği sanatı alt-kültürel bir direniş biçimi olarak görür. Bu strateji doğrultusunda, hâkim temsil sistemlerinde genellikle küçümsenen zanaat tarzı eserler, kadınların sanat etkinliğinin "tanınmamış bölgesi" olarak sunulur. Bu tip işlerin

örneklerinden biri, kumaş artıklarından yapılmış yorganlar gibi el sanatı ürünlerinin ve kadınların yaptığı ev işlerinin öne çıkarılmasıdır. Bu yolla kadın üretkenliğinin "gizli tarihi"nin yeniden inşa edilmesi ve sanat dallarında feminist bir karşı-geleneğin oluşturulması hedeflenir. Bu strateji kadınların yaratıcılığının yeni ifade alanları keşfetme yönünde teşvik edilmesini sağlar. Sanatı, el sanatlarını ve daha önce ihmal edilmiş becerileri içerecek şekilde yeniden tanımlar, böylece "yüksek" ve "düşük" kültür formları arasındaki ideolojik ayrımdan kaçınmış olur. Bu yolla, söz konusu ataerkil ayrımın, yaratıcı yolların kadınlara kapatılmasına yardımcı olduğunu vurgular.

Gelgelelim, kadınların ana-akım kültürde kabul görmeyen içsel bir yaratıcılığa sahip olduğunu savunması bakımından, bu da özcü bir tavırdır. Dolayısıyla bu strateji de hem "sanat" tanımlarını üreten hem de kadınları ezen yapısal koşulları değiştirme noktasında ancak sınırlı bir güce sahiptir. Kuşkusuz bu tür sanat üretiminin önemsiz olduğunu söylemek istemiyoruz; niyetimiz yalnızca, kuramsallaştırılmamış bir sanat stratejisinin gücünün sınırlı olduğuna dikkat çekmek.

III

Üçüncü kadın sanatı kategorimiz de potansiyel yalıtmanın bu boyutundan türetilmiştir. Bu kategori, hâkim kültür düzenini yekpare ve sarsılmaz bir yapı olarak görür; bu yapının içinde kadının kültürel etkinliği ya kaybolup gitmiştir ya da tümüyle bu yapının sınırlarının dışına itilmiştir. Bu tavır, geleneksel olarak kültürün "biçimi" ve "içeriği" olarak bilinen öğelerin her ikisinin de anlam taşıdığını kabul etmesi bakımından feminist özcülüğe karşı bir panzehir olarak değerlendirilebilir. Ama ironiktir ki bu tavır hem

"ayrılıkçı" (sanat dünyasıyla özdeşleşmeyen) kadın sanatçıların, hem de feminist olmayan ("tesadüfen" kadın olarak dünyaya geldiklerini savunan) kadın sanatçıların iddialarının da temelini oluşturur. Dolayısıyla bu kategori, karşıt ideolojik kutuplarda yer alan iki kadın grubunu içerir. Birinci grubun stratejisi kendi toplumunu kurmak ve böylece kadınlara ataerkillikle mücadele olanağını vermektir. Ancak bu grup, kadınların sosyal yapı içinde bir kategori olarak üretilme biçimini ya da kadınlığın nasıl bir toplumsal inşa olduğunu kuramsallaştıramamıştır.

Los Angeleslı sanatçı Terry Wolverton, ayrılıkçı stratejinin hem avantajlarına hem de sınırlarına örnek teşkil eder. Lezbiyen Sanat Projesi'nin (Saphho tarzı bir eğitim programı da içermektedir) eş-yöneticisi ve feminist bir bilim kurgu tiyatrosunun yapımcısı ve eş-yöneticisi olan Wolverton'un sanatını, alternatif bir kadın kültürü oluşturma isteği şekillendirir. Böylece ekmek hamurundan heykeller gibi el işleri ve kostümlü *happening*'ler, topluluktaki lezbiyenler tarafından üretildiği için onaylanır. Bu sanat tipinin olumlu etkilerinden biri, kadınların kendi duygularını ve tavırlarını irdelemelerine olanak tanıması, böylece birbirlerine besledikleri sevgi ve güveni keşfetmekten ötürü kendine saygı ve gurur duygusu geliştirmelerini sağlamasıdır. Bunun verimli etkilerinden biri de, ataerkil kültürün pekiştirdiği, kadın olmaktan duyulan yıkıcı hoşnutsuzluğa darbe vurmasıdır. Ancak, ayrılıkçı tavır bu kendini onaylamanın tersine işlediğini gösteren bir örnektir: çünkü bu olumlu (lezbiyen) kadın imgelerinin kendileri de önceden oluşturulmuş "kadın" kavramına dayanır. Burada da sorunsallaştırılmayan "kadınlık" kavramında, anlamın, imgeler ile izleyiciler arasındaki etkileşimi içeren diyalektik bir süreç olduğu dikkate alınmaz. Anlamın sosyal yapı içinde nasıl üretildiğini kuramsallaştırmayı başaramayan bu sanat, kadınlık kavramını sorunsuz bir kav-

ram olarak görür ve kadın kültürünü ana-akım kültürden ayrı ve farklı bir konuma yerleştirir. Bu çok rahatsız edici bazı sonuçlar doğurabilir, nitekim Wolverton'ın onayladığı bazı sanat eserlerinde bunları gözlemleyebiliriz: eserdeki öznenin çıplak göğüslerini öne çıkaran bu eserler, kadın düşmanlığının şiddetli ifadeleriyle tanınan sanatçı Les Krims'in fotoğraflarıyla çarpıcı bir benzerlik gösterir.

Üçüncü kategorimizin ikinci grubunda yer alan kadınların feminist bir stratejileri olduğu söylenemez; çünkü kendilerini feminist mücadele içinde yer alan sanatçılar olarak görmezler. Kariyerizmin daha hırslı biçimleri aracılığıyla kayırılmış olan bu kadınlar, kadın sanatının gelişiminin feminizme ihtiyacı kalmadığını savunurlar. Bu kadınlara göre feminizm artık yararsızdır; bunun en önemli nedeni ise bir amaca ulaşmanın aracı olarak görülüyor olmasıdır. Bu kategoride yer alan Rosalyn Drexler ("kadın sözcüğü ürettiğim sanat türünü tanımlamak için kullanılmadığı sürece kadın sanatçı olarak adlandırılmaya itirazım yok") ve Elaine de Kooning ("bizler, tesadüfen kadın ya da erkek doğmuş sanatçılarız, tıpkı tesadüfen sahip olduğumuz başka özellikler gibi: uzun boylu, kısa boylu, sarışın, esmer, mezomorf, ektomorf, siyah, İspanyol, Alman, İrlandalı, asabi, ılımlı ... bunların hiçbirinin sanatçı oluşumuzla ilgisi yok")[3] gibi sanatçılar, eserlerinin toplumsal bir bağlama yerleşmiş olduğunu veya sanat üretiminin bir toplumsal pratik biçimi olduğunu açıkça yadsırlar.

IV

Ele alacağımız son sanat pratiği tipi, kadınları ataerkil düzen içinde, bu düzenin çelişkilerinden yararlanabilecekleri kritik bir konuma yerleştirir. Bu yaklaşımda sanat etkinliği, mevcut toplumsal çelişkileri kullanan *metinsel* bir pratik

olarak görülür. Bu tavır, kadınların temsiliyle ilgili birçok sorunu ön plana çıkaran başka toplumsal pratiklerle kesişir. Bu eserlerde kadın imgesi, çoktan üretilmiş verili bir şey olarak kabul edilmez; eserin içinde ve eser aracılığıyla inşa edilir. Böylece anlamların toplumsal olarak inşa edildiği vurgulanır ve söylemin toplumsal gerçekliğin şekillendirilmesindeki önemi ve işlevi gösterilir.

Feminist sanat üretimine ilişkin dördüncü kategorimizi tartışırken, erkek egemen bir toplumda sanat üreten kadınlar ile ataerkilliğe karşı çalışan feminist sanat arasındaki farkı vurgulayarak kuram konusunu netleştirebiliriz. Aktivizm kendi başına kadın sanatında ancak sınırlı etkiler yaratabilir; çünkü kültür içinde kadının temsilini ya da bir toplumsal kategori olarak kadının üretimini incelemez. Bizce, feminist sanat temsiller hakkındaki kuramsal düşünme sürecinde evrilir: kadın temsili nasıl üretilir, nasıl anlaşılır, bu temsilin dayandığı toplumsal koşullar nelerdir? Bu kategoride yer alan özgül sanatsal pratiklere ek olarak, *m/f, Camera Obscura* ve *Discourse* gibi kuramsal dergilerde önemli eleştirel metinlerin yayınlandığını belirtmemiz gerekir; bu dergilerin tümünde kültür üretimini feminist perspektiften inceleyen makaleler yer almaktadır.

Mary Kelly *Doğum Sonrası Belgesi*'nde annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla, anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğünü yapısöküme uğratır. Ruhsal süreçlerin keşif planını çıkararak, anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar. İşin, bir dizi saydam kutuda teşhir edilen bir bölümü (*Documentation III*), anne ile oğlu arasındaki "konuşmalar"ın kaydıdır; konuşmalar çocuk okula başlamak üzere aileden ayrılacağı sırada gerçekleşmiştir. Her kutu çocuğun çizdiği bir deseni, sözlerini, annenin tepkisini ve annenin günlüğünü içerir. Bu bilgiler, "anne-

lik" (ataerkillik) çerçevesinde annenin öznelliğinin inşasını açıklayan Lacancı bir psikanalitik metinle desteklenir. Bu yöntem izleyicinin aynı anda birden fazla durumu kurgulamasına olanak sağlar.

Eylül 1976 tarihli bir basın duyurusunda Mary Kelly, ürettiği işi şöyle tarif eder:

> "Sanat nesnesi"ni, temelinde yatan bilinçdışı işleyişlere işaret etmek amacıyla açıkça bir fetiş nesnesi olarak kullanıyorum. Lekelerin, işaretlerin ve sözcük baskılarının kendi başlarına taşıdıkları simgesel değer çok önemsiz olabilir; ama bunlar benim yaşam deneyimimde çok büyük bir etki gücüne sahip. Psikanaliz bağlamında bu öğeler, ruhsal enerji yüklenmiş anı izlerinin görsel temsilleridir. Günlükler, zaman cetvelleri ve beslenme tablolarıyla birlikte bu kayıtlar, bir anne olarak yaşadığım deneyimi "temsil eden" söylem dediğim şeyi oluşturur; ancak saydığım bu öğeler, bilinçli olarak, diyagramlarla, algoritmalarla ve dipnotlarla çatışmalı bir ilişki içinde oluşturulur; böylece, yaşadığım bu deneyim hakkında bir feminist olarak yaptığım analizi "temsil eden" bir başka söylemi meydana getirir.

Bu [dördüncü] kategoride yer alan sanatın önemli bir amacı, kadınlığın inşasına ilişkin eleştirel bir bilinç oluşturmaktır (hem izleyicide hem de işin şekillenmesinde). Çünkü "kadınlar"ın *yeniden* sunumu [*re*presentation] ancak "temsil"e ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabilir. Amacımız kolaya kaçarak "iyi kadın sanatı"nı tanımlamak değil; çünkü bu tarihsel uğrakta böyle bir tanım, başlamasını istediğimiz diyalektik anlam sürecini engeller; niyetimiz kural koymak değil, öneride bulunmak. Bu dördüncü kategoride yer alan sanatın stratejilerinden biri, izleyiciye sabit biçimde oluşturulmuş bir hakikat sunmaktansa, bir keşif sürecine girmesini sağlayarak izleyiciyi edilgin bir an-

lam tüketicisi konumundan çıkarıp etkin bir anlam üreticisine dönüştürmektir. Bunun da ötesinde, bu tip sanat eseri mutlak ya da şeyleşmiş kadın kategorilerini ve tanımlarını sorgulayan eleştirel bir perspektif üretmeye çalışır. Eğer sanat eseri kadınlar hakkında geleneksel olarak benimsenen ve doğallaştırılan düşüncelerden kopmaya çalışırsa, hem kadınlığın toplumsal inşası hem de cinsel farklılığın psikanalitik inşası ön plana çıkarılabilir. Son olarak, kuramsal bir yaklaşım, sanatı kişisel dışavurum olarak kabul eden hâkim sanat anlayışından kopmaya işaret eder; sanatı toplumsala ve siyasala bağlar ve üretici olarak sanatçıyı yarattığı imgelerin sorumluluğunu üstlenen yeni bir konuma yerleştirir.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Bu kategoriler ilk kez Laura Mulvey tarafından, *Wedge*'de (2. sayı, İlkbahar 1978) yapılan bir söyleşide geliştirildi.

2 *Flash Art*, Mayıs 1975, s. 54-55.

3 *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?*, Thomas Hess ve Elizabeth C. Baker (ed.), (New York: Collier, 1973), her iki alıntı için bkz. s. 57.

İmgeleri Arzulamak / Arzuyu İmgelemek*

MARY KELLY

Lacan şöyle der: "Görünür şeyler dünyasında, her şey bir tuzaktır."[1] Görüş alanı imgelerin işleviyle düzenlenir; bu işlev, en basit düzeyde, bir yüzeyin bir ışık huzmesi aracılığıyla geometrik bir noktaya bağlanmasıyla yerine getirilir, başka bir düzeyde ise daha çok bir labirente dönüşür. Bakma eylemindeki büyülenme görülenden ayrı olmaya dayanır; bu nedenle görmenin alanı aynı zamanda, uygun bir biçimde, arzunun alanıdır. İzleyici burada kayıp nesneler âlemine girer; geometrinin değil, özne açısından gerçek olanın belirlediği yitip giden noktaların dünyasıdır burası; bir yüzeye değil, bir yere (bilinçdışına) ve ışık aracılığıyla değil, birincil sürecin** yasalarıyla bağlanır.

Bu demektir ki, kadınların imgeleri söz konusu olduğunda, her şey daha da karmaşıklaşır. Arzu, bedene indirge-

---

* *Feminism and Visual Culture*, (ed.) Amelia Jones (New York: Routledge, 2002). Yazarın izniyle yayınlanmıştır. Resimaltı metinleri Ahu Antmen'e aittir – e.n.

** Birincil süreç: Çocukluk çağında, düşte ya da psikozda görülen, deneysel gerçeğe uymayan, büyüsel, somut, neden-sonuç bağıntısı olmayan düşünce – e.n.

nen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedense cinselliğin mekânı ve arzunun merkezi olarak görülür... alışık olduğumuz bir atlama; bu temayı ele alan pek çok panelin ve özel yayınların vardığı sonuçları dikkate aldığımızda, adeta karşı konulmaz görünen bir yok sayma... Gelgelelim bu, belli bir "ilerlemeyi" engelleyen tehlikeli ve dolambaçlı bir mantıktır: feminist kuram çerçevesinde kadın imgeleri "problemini" bir soru olarak (onları nasıl değiştirebiliriz?) formüle etme yönündeki siyasî zorunluluğun baskısıyla oluşturulan tanımların ve stratejilerin gelişmesini engeller. Devraldığımız miras, üzerinde sorunsuzca ilerleyebileceğimiz dümdüz bir yol değil; iç içe geçip düğüm olmuş, kesişme noktaları daha net görünen patikalar devraldık; bunlar bize her şeye yeniden başlamak zorunda olmadığımızı gösteriyor.

Örneğin, beden ve cinsellik üzerine söylemler her zaman örtüşmez. Modernist paradigmada fenomenolojik (Husserl'ci) beden, cinsel bedenden daha önemli bir yer tutar; bana ait olan, benim bedenim, sanatsal hakikatinin güvencesi "fiilî deneyim"ine dayanan, kendine egemen öznenin bedeni; sık sık, o fani nesnenin alameti farikası olan "sancılı konumu" deneyimleyen öznenin bedeni. Dolayısıyla, feministlerin performans alanındaki katkısı, tam da, cinsellik sorusunu, hem cinsel öznenin inşasına odaklanacak hem de sanatçı-*yaratıcı* kavramını sorunsallaştıracak şekilde, bedenin karşısına koymak oldu. Beden merkezsizleşti, köklü biçimde bölündü, konumlandırıldı; yalnızca benim bedenim değil, erkeklerin ve kadınların bedenleri de. Bu noktada, estetik düşünüm için enkazın altından aşkınsal bir aynılık çıkaracak üçüncü bir terim yok. Yine de bu sanatçılar, başka bir görünür biçim ve gizli içerik ortaya koymaya devam ediyorlar; farklı bir hakikat düzeni keşfetmeye çalışıyorlar – kadının "hakikati"ni, özgün kadınlık kimliğini. Her ne kadar be-

den bu hakikatin yuvası olarak algılanmasa da, hermeneutik bir imge olarak görülüyor; kadınlığın muamması, ataerkil yalanın ardındaki sahici kimliğin keşfiyle çözülecek bir imgesel yanlış temsil sorunu olarak formüle ediliyor.

Ancak, göründüğü kadarıyla bu muamma, yalnızca bizatihi cinselliğin güçlüklerini barındırmaktadır ve ortaya çıkan, özsel bir içerikten ziyade, temel bir çelişki olarak nitelenebilir. Kadın sanatçı, bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle "kadınlık durumu"nun koşullarında, yani bakışın nesnesi olarak görür. Ama "erkek konumu" denebilecek bir konumda bulunarak, bakışın öznesi olarak, bir sanatçı olarak yaşadığı "duyguyu" da açıklamak zorundadır. Kadın sanatçı, birinci konumu, kadının toplumsal olarak belirlenmiş konumu olarak tanımlar: sorgulanması, kurtulunması ya da ortadan kaldırılması gereken bir konumdur bu. Oysa ikinci konumun işaret ettiği şey (yani, etkin bakış söz konusu olduğunda tek bir konum olabilir o da erkeğin konumudur) kabul edilmez ve bir tür ruhsal hakikat olarak yorumlanır: doğal içgüdüsel, önceden var olan ve muhtemelen temsil edilemeyen kadınlık olarak.[2] Feminist metinlerde sıklıkla karşılaşılan muğlaklık, özcülük iddialarını çürütüyor; bu muğlaklık, erkek ve kadın kimliklerinin asla nihaî olarak sabitlenemeyeceğinin, temsiller aracılığıyla sürekli müzakere edildiğinin kanıtıdır. Bu konumsallık krizi, bu anlam istikrarsızlığı, öznenin dilde cinsiyet temelinde bölünmesini belirleyen fallus terimi etrafında döner. Lacan'ın kadının fallik terimle ilişkisini bir kılık değiştirme, bir maske olarak tanımlaması anlamlıdır.[3] Kadın, öteki için fallus olmakla, etkin biçimde, edilgin bir amaç edinir, kendi kendisinin resmi olur, bir ön cephe diker. Bu cephenin gerisinde eninde sonunda keşfedilecek "sahici" bir kadın yoktur. Ama bir ikilem söz konusudur: aynı zamanda arzunun hem nesnesi hem de öznesi olmanın imkânsızlığı.

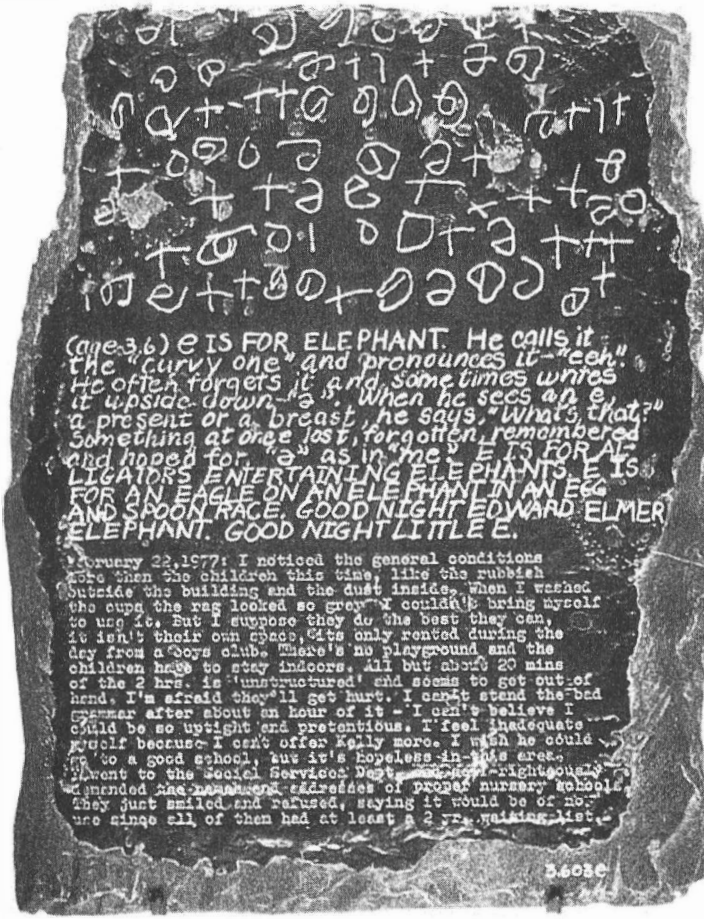
Kuşkusuz, bu açmaza yönelik tepkilerden biri (post-feminizm olarak adlandırılıyor) inkâr stratejisi benimsemek olmuştur. Bu strateji, bildik bir görsel metafor kılığında ortaya çıkar: androjin. O bir *resimdir*; cinsel konumlanmanın belirsizliğini gururla teşhir eden, bakışların ve jestlerin ifadeci bileşimidir. Eksikliği reddeder, ama yine de bakışın nesnesi olarak kalır. Bir anlamda, bilmemenin uyandırdığı fetişist duygular resmin büyüsünü artırır, yapısökümü kışkırtmak yerine bakışı etkili biçimde ehlileştirir. Başka (belki daha siyasî saiklerle başvurulan) bir taktik de, "ataerkil yalanı" bilinçli olarak kabullenmek, neredeyse rahatsız edici ve kinik bir biçimde onaylamaktır. Uzlaşımsal kodlara abartılı ölçüde yer verilmiş bir kadınlık temsili üretilerek, narsisist yapı paramparça edilir ve böylece kadının imgesini bir tamamlanma ânı olarak kadına geri vermek amaçlanır. Bu, bir yanlış tanımanın yabancılaştırıcı etkisini tetikleyebilir; ama soru hâlâ yanıtlanmayı bekler: kadın kendisini arzunun öznesi olarak nasıl temsil edebilir?

(Yeni) feminist seçenek, kadın bedeninin gerçek formuyla tasvirini yadsır ve onun yokluğundan anlam yaratır. Ancak bu, yeni bir ikonoklazm biçiminin işareti değildir. Sanatçı resmin "büyüsü"ne isyan etmez. Ancak kadın sanatçının bu pratiğinin, resmin gerisindeki bakışı (tanrıların, yaratıcıların, kem gözlerin yerini) ele geçirmeye çalıştığı ölçüde kâfirce olduğu söylenebilir. Kadın sanatçının görüş alanında kadınlık önceden belirlenmiş hazır bir kendilik olarak algılanmaz; sınırları çizilmiş bir alanda, bir söylem uğrağında, bir tarih parçasında cinsel farklılığın haritasının çıkarılması olarak anlaşılır. İzleyici açısındansa bu, bir ters çevirme taktiğidir; imgeyle farklı türde bir özdeşleşme aracılığıyla, kadını bakışın öznesi olarak üretmeyi hedefleyen bir girişimdir.

Bu ters çevirmenin sonuçlarından biri de şudur: Psikanaliz kuramının, baskılanma/sapkınlık, histeri/takıntı, be-

den/söz vs. ile heterokseksüel gören/görülen ikilisi arasında mütekabiliyet kurarak görsel alanı cinsel açıdan belirlenmiş konumlara bölme eğilimini sorgular. Ancak bu bölünme Freud'un kendi eserlerinde desteklenmez. Freud'a göre, cinsel kimlik Oedipus kompleksi adı verilen hassas ve çalkantılı bir geçiş sürecinin ürünüdür; bir anlamda simgesel iğdiş edilmenin kabul edilmesiyle tamamlanan bir geçiş sürecidir bu. Ancak iğdiş edilme aynı zamanda imgelem, yani fantezi düzleminde de kayıtlıdır; işte fetişist senaryonun doğduğu ve sürekli yeniden sahnelendiği yer burasıdır. Çocuğun annesi ile babası arasındaki farkı kavraması, her şeyden önce, annesinin bir fallusa sahip olmadığını kabullenmesi demektir. Ancak bu durumda görmek mutlaka inanmayı sağlamaz; çünkü kız olsun erkek olsun çocuk için önemli olan, bizzat kendisinin sahip olmakla ya da olmakla ilişkisidir. Böylece geleneksel olarak erkek olduğu varsayılan fetişist, farkı kavrama ânını erteler; kuşkusuz geçişi gerçekleştirmiştir ve farkı bilmektedir ama bunu inkâr eder. Temsil bağlamında bu inkâr, pornografik imgelerin net ikonografisiyle ilintilidir; burada erkek, kadının fallus yerine geçen bir şeye sahip olduğunu ya da kadının bedeninin biçimini, eksiksiz düzenlenişini görerek yeniden inanır.

Erkek sapkınlıkları önemli bir konudur. Ancak, örneğin kadın fetişizmi olasılığını dışlayarak, kadınları yalnızca baskılanmayla sınırlamak yanlış olur. Oedipal geçişin sonucunda herhangi bir noktada heteroseksüel bir nesnenin seçilmesi gerektiği için (yani, kız çocuk annesiyle özdeşleşip babasını bir aşk nesnesi olarak seçtiği için), kadın da, çocuk sahibi olma beklentisiyle, eksikliğin kavranmasını erteleyecektir. Kadın, çocuk sahibi olmakla bir bakıma bir fallusa da sahip olur. Dolayısıyla çocuğun yitirilmesi bu simgesel tamlığın da yitirilmesi demektir – daha kesin olarak söylersek, eksikliği temsil etme yetisinin.[4]



MARY KELLY, Belge VI, *Doğum-Sonrası Belgesi*'nden kesit, 1977-1978. Mary Kelly'nin 1973'te başlayan *Doğum-Sonrası Belgesi* başlıklı çalışması, doğumdan itibaren gelişen anne-çocuk ilişkisinin görsel bir çetelesidir. Annelik deneyiminin kültürel ve psikolojik boyutlarını irdeleyen Kelly'nin bu çalışması, kavramsal sanata kadını bir öznellik getirmesi açısından dikkat çekmiştir.

Freud kadınların iğdiş edilme korkusunu açıklarken, biraz önce çizdiğimiz hayalî senaryo, kadının sevdiği nesneleri, özellikle çocuklarını yitirme öyküsüne dönüşür; çocuk büyüyecek, onu terk edecek, yadsıyacak ve belki de öldürecektir. Kadın zaten bir bakıma kabullenmiş olduğu bu ayrılığı geciktirmek, bilmezden gelmek için, çocuğu fetişleştirmeye yönelir: kaç yaşında olursa olsun oğlunu giydirerek, yemeğini yedirerek ya da yeni bir "ufaklık" edinerek. Dolayısıyla, belki de daha alışılmış bir pornografi mefhumuna karşılık, annenin hatıra koleksiyonundan, sakladığı nesnelerden söz edilebilir: ilk ayakkabılar, fotoğraflar, bukleler, karneler. Bir iz, bir armağan, bir anlatı fragmanı; bütün bunlar geçişe ait nesneler olarak algılanabilir – Winnicott'un kastettiği anlamda ikame nesneleri olarak değil, Lacan'ın verdiği anlamda, arzunun simgeleri olarak. Feminist metin bu alandan ilerlemeye başlar; kadının potansiyel fetişizmine değer biçmek için değil, onunla arasında eleştirel bir uzaklık yaratmak için; bunu yapmak şimdiye kadar mümkün olmadı çünkü kadın fetişizmi genel kabul görmüş bir olgu değildi.[5] Bu noktada kadın imgeleri problemi farklı bir soru olarak yeniden ortaya konabilir: radikal, eleştirel ve zevk alınabilen bir kadın izleyici konumu nasıl yaratılabilir?

Arzuyu doğuran nesneler değildir; arzu hayal gücünün kendine özgü yapısına göre, bilinçdışında doğar. Arzu yinelenen bir şeydir; normalleştirilmeye direnir, biyolojiye aldırmaz, bedene yayılır. Kuşkusuz arzu ile arzulanan kadın imgeleri eşanlamlı değildir; peki öyleyse, feministlerin kadın "imgesi"ni reddettiklerini söylemek tam olarak ne demektir? Öncelikle bu, imge kavramını benzerlik kavramına, figürasyona, hatta genel ikonik gösterge kategorisine indirgemeyi reddetmek anlamına gelir. İmgenin, resim denen mekânda organize edildiği haliyle, heterojen (simgesel ve ikonik) bir gösterge sistemine gönderme yapabileceğine işaret eder. Dolayısıyla, gör-

sel alanda yansıtıcı olmayan, duyusal, bedensel öğeleri harekete geçirmenin mümkün olduğu savunulur; "yazma" aracılığıyla, çağrışımsal dürtülerin (Lacan'a göre bu dürtüler bakma dürtüleriyle aynı düzlemdedir ama bilinçdışı deneyimine daha yakındır) kayıtlarının harekete geçirilebileceği ileri sürülür. İkinci olarak belirtmemiz gerekir ki bu, kendisini "göstergelerin heterojenliği" maskesi altında gizleyen melez bir "hiyeroglif" versiyonu değildir. Amaç, "kadınlığı" dil öncesi bir ifade alanına geri döndürmek değil; "kültürel olarak üst-belirlenmiş" bir skopofili biçimini yadsıyabilecek güce sahip, *hayal edilen bir söylem* sistemini harekete geçirebilmektir. İyi ama ne için? "Kadın izleyici" böylece erkek röntgenciyle histerik özdeşleşmesinden kurtulabilecek midir?

Bir kez daha belirtiyorum; kadınların narsisizmle ayrıcalıklı bir ilişkisi olduğu ya da fetişizmin yalnızca erkeklere özgü bir sapkınlık olduğu şeklindeki görüşlerin yeniden düşünülmesi gerekir. Kuşku yok ki, narsisizm ile fetişizm arasındaki bağlantı iğdiş edilmedir. Erkek için de kadın için de bu, simgesel düzene, dile, kültüre girmenin koşuludur; delilikle ayrıcalıklı bir ilişki söz konusu olamaz. Yine de *bir fark* var. Hâlâ, Oedipal geçişin o rahatsız edici asimetrisi var. Freud'un, kız çocuğun annesine bağlılığının önemini ısrarla vurgulaması var. Bir de Dora var.[6] Dora için Sistina Madonna'sının resminde bu kadar büyüleyici olan neydi? Belki her şeyden önce, toplumsal olarak kabul edilen anne tanımına aykırı düşmeden, kadını bir arzu öznesi olarak görme olasılığıydı. Çocuğa fallus olarak sahip olmak; fallik anne olmak; çocuğun bedeninden hoşlanmak; onun aracılığıyla deneyimlenen anne bedeninin tadına varmak; belki Madonna figüründe, ancak bir başka kadının bedeninin taşıyabileceği kadar çoğalmış bir özdeşleşme ve arzu vardı.

Erkek için de kadın için de anne bedeni imgenin baştan çıkarıcı yüzeyinin sınırlarını çizer; ancak *erkeğin* gördüğü ile

kadının baktığı beden aynı değildir. Kadının anne bedeniyle ilişkisi sürekli bir endişe kaynağıdır. Montrelay, bu ilişkinin baskılanmaktan ziyade genelde sadece sansür edildiğini ileri sürer. Bunun sonucunda da kadın "erken gelişmiş bir kadınlığa" sarılır – dürtülerin arkaik oral-anal-vajinal ya da *eşmerkezli* organizasyonuna. Bu, onun yüce zevki (fallik *jouissance*) tatmasını engeller.[7] Benzer şekilde, sanatsal metin bağlamında, ayrıca zevk aşırı doygunluk olarak değil Barthes'ın kastettiği anlamda önceden tasavvur edilmiş kimliğin yitirilmesi şeklinde anlaşılırsa, özgül bir kaybı temsil ederek kadın için farklı bir zevk biçimi oluşturmak mümkün olur – bu kayıp, onun anne bedeniyle hayal ettiği yakınlığıdır. Kritik, belki de rahatsız edici bir ayrılık duygusu, görmenin kapsamı dışında kaldığı varsayılanın görselleştirilmesi yoluyla gerçekleşir; vaktinden önce oluşmuş, hakkında konuşulamayan, temsil edilemeyen bir şey. Skopik kayıtta, kadın artık eşmerkezliliğin, yinelenen talebin düzeyinde değil, arzunun düzeyindedir. Lacan'ın belirttiği gibi, bizzat göz bile bu arkaik yapıya dahildir; çünkü görüş alanında kayıp bir nesne olarak işlev görür.[8] Dolayısıyla, öznenin dilde ortaya çıkışını belirleyen hareket, yani simgesel iğdiş edilme, bakışın yerini de belirler. Ve hayal edilen söylem alanını da.

İzleyici olarak kadın bugüne kadar hep resmin yüzeyinde tutuldu; kendisini örtülü bir yüzün hatlarına geri götüren bir ışık huzmesinde kapana kısılmış kaldı. Her zaman içselleştirilmiş, dürtülerin belirli bir düzenlemesine bağlı olan, çeşitli amaç ve nesnelerle temsil edilen maskenin varlığını kabul etmek önemlidir; ama örtünün altında ruhsal bir hakikat arayışına kapılmaktan kaçınmak da önemli. Bu tabloya eleştirel gözle bakabilmek için, izleyici tabloya ne çok yakın ne de çok uzak durmalıdır.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Jacques Lacan, "The Line and Light", *The Four Fundamental Concepts*, (ed) M. Masud, çev. R. Khan (Londra: Hogart Press, 1977) s. 93.

2 Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", *Screen* 22, 3. sayı (1981), s. 53-56.

3 Bkz. Jacques Lacan, "The Signification of the Phallus" (1958), *Feminine Sexuality*, (ed) Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose (Londra: The Macmillan Press, 1982).

4 Bkz. Sigmund Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924), *Standard Edition*, 19. cilt, çev. James Strachey (Londra: Hogart Press, 1968).

5 Bkz. Mary Kelly, *Post-Partum Document*, (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1983).

6 Bkz. Sigmund Freud, "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria" (1901), *Standard Edition*, 7. cilt, çev. James Strachey (Londra: Hogarth Press, 1968).

7 Michèle Montrelay, "Inquiry into Femininity", *m/f*, 1. sayı, (1978): 86-99.

8 Jacques Lacan, "What is a Picture", *The Four Fundamental Concepts*, s. 118.

Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*

LAURA MULVEY

I. Giriş

(a) Psikanalizin Politik Kullanımı

Önceden var olan ve tekil özne ile onu şekillendiren toplumsal formasyonlarda etkin halde bulunan büyüleme örüntüleri, sinemanın büyüleyiciliğini hangi noktada ve nasıl güçlendirir? İşte bu makale, bu soruya psikanaliz aracılığıyla yanıt aramak amacıyla yazıldı. Makalenin hareket noktası, toplumsal olarak inşa edilen ve imgeleri, bakışın ve gösterinin erotik biçimlerini kontrol eden düz cinsel farklılık yorumunun sinemada nasıl yansıtıldığı, açığa çıkarıldığı, hatta kullanıldığıdır. Geçmişin sinemasına meydan okuyacak bir teori ve pratiği geliştirmeye kalkışırken sinemanın ne olduğunu, büyüsünün geçmişte nasıl işlev gördüğünü anlamak yararlı olacak. Dolayısıyla psikanaliz teorisi burada politik bir silah olarak kullanılıyor; ataerkil toplumun bilinçdışının film formunu nasıl yapılandırdığını gösteriyor.

---

* 1973'te yazıldı, 1975'te *Screen*'de yayınlandı. Yazarın izniyle yayınlanmıştır. Resimaltı metinleri Ahu Antmen'e aittir – e.n.

Fallus merkezciliğin, bütün tezahürlerinde gözlemlenen bir paradoksu vardır: Dünyasını düzene sokmak ve anlamlandırmak için, iğdiş edilmiş kadın imgesine bağımlıdır. Kadın ideası sistemin can damarı gibidir; fallusu simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksikliktir; kadın, fallusun simgelediği eksikliği gidermeyi arzular. *Screen*'de son zamanlarda psikanaliz ve sinema hakkında yazılanlar, simgesel bir düzende kadın formunun temsilinin önemini tatmin edici bir tarzda ele almış değil; çünkü sonuç olarak iğdiş edilme dışında hiçbir şeyden söz edilmiyor. Özetlersek; ataerkil bilinçdışının oluşumunda kadının işlevi iki boyutludur: kadın, öncelikle gerçekten bir penisten yoksun oluşu nedeniyle iğdiş edilme tehdidini simgeler; ikinci olarak da, çocuğunu bu simgesel düzen içinde yetiştirir. Bundan sonra, kadının süreç içinde taşıdığı anlam son bulur. Kadının, yasa ve dil dünyasında, bir anı olmanın haricinde hiçbir anlamı yoktur; bu da anneliğin tamlığının anısı ile eksikliğin anısı arasında gider gelir. Bunların ikisi de doğaya dayandırılır (ya da Freud'un ünlü ifadesiyle, anatomiye). Kadının arzusu, kanayan yaranın taşıyıcısı olarak kurulan imgesine bağımlı kılınmıştır; kadın yalnızca iğdiş edilmeyle bağlantılı olarak var olur ve onu aşamaz. Kadın çocuğunu, penis sahibi olma arzusunun gösterenine dönüştürür (onun imgeleminde simgesel düzene girmenin koşulu penis sahibi olmaktır). Ya kibarca geri çekilip söze, babanın adına ve yasaya boyun eğecek, ya da kendiyle birlikte çocuğunu da imgelemin yarı aydınlığında saklamak için mücadele edecektir. Öyleyse kadın ataerkil kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır; erkeğin, dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir.

Bu analizde feministleri doğrudan ilgilendirecek bir nokta

var: fallus merkezli düzende yaşanan gerilimin tam karşılığı olan olumlu bir unsur. Bu analiz bizi, gördüğümüz baskının kökenlerine yaklaştırıyor, problemi ifade edebilme olasılığını yükseltiyor, bizi en ciddi meydan okumayla yüz yüze getiriyor: ataerkinin diline hapsolmuş haldeyken, dil gibi yapılanmış bilinçdışıyla (konuşma başladığı anda dönüm noktası oluşturacak biçimde şekillenmiş bilinçdışıyla) nasıl savaşabiliriz? Sıfırdan bir alternatif üretmemiz mümkün değil, ama ataerkilliği kendi sağladığı araçlarla (psikanaliz de bunlardan biri) inceleyerek bir kırılma yaratabiliriz. Kadının bilinçdışı açısından önemli olan ve fallus merkezli teoriyle hemen hemen hiç ilişkisi olmayan konulardan hâlâ çok uzağız: Kız çocuğun cinselliği ve simgesel düzenle ilişkisi, cinsel açıdan olgunlaşmış anne olmayan kadın, fallusla işaret edilen anlamının dışında annelik, vajina gibi. Ancak şimdiki haliyle psikanaliz teorisi sayesinde en azından mevcut durumu, bizi tutsak eden ataerkil düzeni daha iyi değerlendirebiliriz.

(b) Radikal Bir Silah Olarak Zevkin Yok Edilmesi

Gelişmiş bir temsil sistemi olarak sinema, (hâkim düzen tarafından oluşturulmuş) bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakma eylemindeki zevki hangi yollarla yapılandırdığı konusunda bazı sorular gündeme getirir. Sinema son yirmi-otuz yıl içinde değişti; artık 1930, 1940 ve 1950'lerde örneklerini Hollywood'un sergilediği, büyük sermaye yatırımlarına dayalı monolitik bir sistem değil. Teknolojik gelişmeler (16 mm vb.), artık kapitalist olabildiği kadar küçük sermayeye de dayanabilen sinema üretiminin ekonomik koşullarını değiştirdi. Dolayısıyla alternatif bir sinemanın gelişmesi mümkün oldu. Hollywood, her ne kadar kendinin farkında ve ironik olabildiyse de, kendisini her

zaman sinemanın hâkim ideolojik konseptini yansıtan biçimsel bir mizansenle sınırladı. Alternatif sinema, hem politik hem estetik anlamda radikal olan ve ana-akım sinemanın temel varsayımlarına meydan okuyan bir sinemanın doğuşu için uygun koşulları sağlar. Bu, ana-akım sinemayı ahlakî açıdan reddetmek anlamına gelmez; ama bu sinemanın biçimsel kaygılarının, onu yaratan toplumun psikolojik saplantılarını nasıl yansıttığını göstermeye yarar; ayrıca alternatif sinemanın özellikle bu saplantılara ve varsayımlara tepki göstererek işe başlaması gerektiğini vurgular. Politik ve estetik anlamda avangard bir sinema artık mümkün, ama hâlâ ancak ana-akımın karşı kutbu olarak var olabiliyor.

Hollywood stilinin en iyi örneklerinin (ve onun etki alanındaki bütün filmlerin) büyüsü, tek değilse de önemli bir kaynağa dayanıyordu: görsel zevki ustalıklı ve tatmin edici biçimde maniple etmesine. Kendisine meydan okuyacak hiçbir şeyle karşılaşmayan ana-akım sinema, erotizm öğesini hâkim ataerkil düzenin dili içinde kodladı. İleri derecede gelişmiş Hollywood sinemasında, muhayyel hafızası kayıp duygusuyla ve fantezi eksikliğinin yarattığı dehşetle yaralanan yabancılaşmış erkek öznenin bir nebze de olsa tatmin bulabilmesi ancak bu kodlarla mümkün olabilirdi; yani Hollywood sinemasındaki biçimsel güzellik ve bu sinemanın öznenin gelişiminde etkili olan saplantıları kullanması sayesinde. Bu makalede, erotik zevkin filmin dokusuna yerleştirilmesi, bunun anlamı ve özellikle kadın imgesinin merkezî yeri tartışılacak. Zevki (ya da güzelliği) analiz etmenin onu öldürdüğü söylenir. Zaten bu makalenin amacı da bu. Bugüne dek sinema tarihinin zirvesini temsil eden egonun tatminine ve güçlendirilmesine hücum etmeliyiz. Bunu, (soyut olarak var olamayacak) yeniden inşa edilmiş yeni bir zevk adına ya da entelektüelleştirilmiş bir zevk kar-

şıtlığı adına değil, kurgusal anlatı filminin rahatlığını ve eksiksizliğini toptan yadsımaya imkân sağlamak adına yapmalıyız. Alternatif, geçmişi salt yadsımaksızın geride bırakmanın ürpertisidir; miadı dolmuş ya da baskıcı formları aşmak, yeni bir arzu dili oluşturmak için normal zevk beklentilerini terk etme cesaretini göstermektir.

II. Skopofili: İnsan Formuyla Büyülenmek

A Sinema insanlara bazı zevkler sunar. Bunlardan biri de skopofilidir.* Öyle durumlar vardır ki, bakmanın kendisi bir zevk kaynağı olur; bunun tersi de geçerlidir, bazen de bakılıyor olmak zevk kaynağıdır. Freud, *Cinsellik Üzerine*'de skopofiliyi erojen bölgelerden bağımsız dürtüler olarak var olan, cinsel içgüdülerin tamamlayıcı bir unsuru olarak ayrıca ele alır. Bu noktada Freud skopofiliyi diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici, meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirir. Örnek verdiği olgular çocukların röntgenci eylemleri, mahrem ve yasaklanmış olanı görme arzularıdır (başka insanların cinsel ve bedensel işlevleri konusundaki merakları, penisin var olup olmadığı ve geriye dönük olarak, ilksel sahne hakkındaki merakları). Bu analizde skopofili esas olarak etkindir. (Freud, daha sonraları, "İçgüdüler ve Geçirdiği Değişiklikler" adlı eserinde skopofili konusundaki kuramını daha da geliştirdi; skopofiliyi cinsel olgunlaşma öncesindeki oto-erotizmle** ilişkilendirdi; bu aşamadan sonra skopofili benzetme yoluyla başkalarına aktarılıyordu. Burada etkin içgü-

---

* Freud'un, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulduğu terim. Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türetilmiştir – ç.n.

** Egonun oluşumundan önce bebeğin sadece kendinden zevk aldığı dönem – ç.n.

dü ile onun gelişerek narsisizm biçimini alması arasındaki ilişkinin titizlikle işlenmesi söz konusudur). İçgüdü özellikle egonun oluşumu ve başka öğeler aracılığıyla değişse de, başka bir kişiye nesne olarak bakmaktan alınan zevkin erotik temeli olarak varlığını sürdürür. En aşırı durumda, sapkınlık takıntısına dönüşebilir ve saplantılı dikizciler ve röntgenciler yaratabilir. Bu tür durumlarda kişi yalnızca, nesneleştirdiği ötekini (etkin ve denetleyici biçimde) seyrederek cinsel tatmine ulaşabilir.

İlk bakışta sinemanın, hiçbir şeyin farkında olmayan bir kurbanın rızası olmaksızın gözlenmesine olanak tanıyan gizlilik dünyasıyla ilgisi yokmuş gibi görünebilir; çünkü perdede izlenenler apaçık sergilenir. Oysa ana-akım sinemanın büyük kısmı, ve bu sinemanın bilinçli evrimine temel oluşturan uzlaşımlar, sımsıkı mühürlenmiş, ama büyülü bir biçimde açılan bir dünyayı tasvir eder; seyircinin varlığına kayıtsız olan, seyirciler için bir yalıtılma duygusu üreten ve onların röntgencilik fantezileriyle oynayan bir dünyadır bu. Bunun da ötesinde sinema salonundaki karanlık ile (ki bu karanlık izleyicileri de birbirinden ayırır) perdede birbirini izleyen ışık ve gölge örüntülerinin parlaklığı arasındaki aşırı zıtlık, röntgenci yalıtılma yanılsamasını teşvik eder. Film gerçekten seyircinin izlemesine sunulmuş olsa da, görüntüleme koşulları ve anlatı uzlaşımları izleyicide mahrem bir dünyaya baktığı yanılsamasını uyandırır. Sinemada izleyiciler, çok belirgin şekilde teşhirciliklerini baskılama ve baskılanan arzularını oyuncuya yansıtma konumundadırlar.

B Sinema ezeli bir isteği, zevk alarak bakma isteğini tatmin eder; ama bunun da ötesine geçer ve skopofilinin narsisizm yönünü geliştirir. Ana-akım sinemanın uzlaşımları dikkatleri insan formu üzerinde yoğunlaştırır. Ölçekler, mekânlar, anlatılar hep insan biçimlidir. Merak ve bakma

arzusu, benzerliğin ve tanımanın büyüsüyle iç içe geçer: insan yüzünü, insan bedenini, insan formuyla çevresi arasındaki ilişkiyi, kişinin dünyadaki görünür varlığını tanımanın büyüsüyle. Jacques Lacan, bir çocuğun aynada kendi görüntüsünü tanıdığı anın egosunun oluşumu açısından yaşamsal bir önem taşıdığını anlatır. Bu analizin bazı yönleri burada ele aldığımız konuyla ilintili. Ayna evresi, çocuğun fiziksel isteklerinin hareket yetisini aştığı evredir. Çocukların kendilerini tanımaları onları sevindiren bir olaydır; çünkü aynadaki imgelerinin, tecrübe ettikleri bedenlerinden daha tam ve mükemmel olduğunu sanırlar. Böylece tanımanın üstü yanlış tanımayla örtülür: tanınan imge, benin aynaya yansıyan bedeni olarak tasavvur edilir; ama bu bedenin yanlış biçimde mükemmel sanılması, onu ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır; ego ideali olarak tekrar içe yansıtılan bu yabancılaşmış özne ise, gelecekte ötekilerle özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna evresi, çocuğun konuşmasından önce gerçekleşir.

Elinizdeki makale açısından önemli olan olgu şu: imgelemin, tanıma/yanlış tanıma ve özdeşleşmenin, dolayısıyla Ben'in, öznelliğin ilk eklemlenişinin matrisini oluşturan, bir imgedir. Bu anda, bakma yoluyla daha önce yaşanan bir büyülenme (örneğin, çok belirgin bir örnek olarak, annenin yüzüne bakarak büyülenme), kendinin farkına varmanın ilk işaretleriyle çarpışır. İşte sinemada böylesine yoğun biçimde ifade edilebilen ve sinema seyircisi tarafından böylesine sevinçle karşılanan öğe, imge ile öz imge arasındaki uzun süreli aşk/umutsuzluk ilişkisinin doğuşudur. Perde ile ayna arasındaki dışsal benzerlikler (örneğin, insan formunun içinde bulunduğu ortamla çerçevelenmesi) bir yana, sinema egoyu güçlendirirken aynı anda egonun geçici olarak yitirilmesine izin verecek kadar güçlü büyüleme düzeneklerine sahiptir. Egonun algıladığı haliyle dünyayı unutma duy-

gusu (kim olduğumu, nerede olduğumu unuttum), aynadaki yansımanın tanındığı öznellik öncesi anın nostaljik bir kalıntısıdır. Aynı zamanda sinema, ego ideallerinin üretim sürecinde, örneğin *star* sistemi aracılığıyla, ayrı bir yer edindi. *Star*'lar, hem mekânı hem de öyküyü görüntülemek için bir merkez ya da odak sağlarlar ve burada, karmaşık bir benzeme ve farklılaşma sürecini (yıldız oyuncu sıradan insanı canlandırır) hayata geçirirler.

C. A ve B bölümlerinde, uzlaşımsal sinematik konumda bakmanın zevk veren yapılarının çelişkili iki yönü açıklandı. Bunlardan birincisi olan skopofili, başka bir kişiyi bakma aracılığıyla bir cinsel tahrik nesnesi olarak kullanmaktan alınan zevkten kaynaklanır. Narsisizm ve egonun inşasıyla gelişmiş olan ikinci yön ise, görülen imgeyle özdeşleşmekten doğar. Dolayısıyla, sinema bağlamında birisi öznenin erotik kimliğinin perdedeki nesneden ayrılmasını ifade eder (etkin skopofili), diğeri, izleyicinin benzeriyle büyülenmesi ve onu tanıması yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel içgüdülerin, ikincisi ise ego libidonun* işlevidir. Bu ikilik Freud açısından yaşamsal önem taşıyordu. Her ne kadar kendisi bu iki düzeneğin karşılıklı olarak etkileştiğini ve örtüştüğünü düşünse de, içgüdülerden kaynaklanan dürtüler ve kendini koruma güdüsü zevk bağlamında kutuplaşır. Fakat her ikisi de şekillendirici yapılardır, kendi içinde anlamı olmayan mekanizmalardır. Bir idealleştirmeyle ilintili olmadıkça kendi içlerinde hiçbir anlam taşımazlar. Her ikisi de, algılanan gerçeklikten bağımsız amaçların peşindedirler ve ampirik nesnellikle alay etmek üzere öznenin dünyayı algılayışını etkileyen erotikleştirilmiş fantazmagoriayı harekete geçirirler.

---

* Kişinin kendi içine dönük libido – ç.n.



CINDY SHERMAN, *İsimsiz (Film Serisi)*
Cindy Sherman'ın Film Serisi, özellikle Hollywood filmlerinde izlediğimiz kadın kahramanları çağrıştıran çeşitli rollere, görünümlere, kimliklere büründüğü siyah-beyaz fotoğraflardan oluşur. Film kültürünün ve medyanın kadın kimliğinin şekillenmesindeki işlevini irdeleyen Sherman, her fotoğrafta bir başka görünüme bürünerek aslında sınırları muğlak bir şekil olarak kimliğin (kimliklerin) kültürel inşasına işaret etmektedir.

Tarihi boyunca sinema adım adım özel bir gerçeklik yanılsaması geliştirdi, libido ile ego arasındaki çelişki bu yanılsamanın içinde güzel ve tamamlayıcı bir fantezi dünyası buldu. *Gerçekte* perdedeki fantezi dünyası onu üreten yasaya tâbidir. Cinsel içgüdüler ve özdeşleşme süreçleri, arzunun ifade edildiği simgesel düzen içerisinde bir anlam taşır. Konuşma yeteneğiyle birlikte doğan arzu, içgüdüsel ve hayalî olanı aşma imkânı sağlar, ama referans noktası sürekli olarak travmatik doğum anına geri döner: iğdiş edilme kompleksine. Dolayısıyla form açısından zevk alınabilir olan bakış içerik açısından tehdit edici olabilir ve temsil/imge olarak kadın bu paradoksu billurlaştırır.

III. İmge Olarak Kadın, Bakan Özne Olarak Erkek

A Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünümleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece *bakılası oldukları* fikrini uyandırırlar. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın erotik gösterinin *ana temasıdır*; duvara asılan seksi kadın resimlerinden striptize, Ziegfeld revüsünden Busby Berkeley'e kadar tüm gösterilerde kadın bakışları üzerine çeker, erkek arzusuyla oynar ve ona işaret eder. Ana-akım sinema görüntü ile anlatıyı özenli biçimde birleştirir. (Ancak, müzikallerde şarkı ve dansların kurmaca dünyanın [*diegesis*] akışını kesintiye uğrattığını unutmayalım). Normal bir anlatı filminde kadının varlığı vazgeçilmez bir gösteri öğesidir; ama onun görsel varlığı öykü zincirinin gelişimini engelleyici yönde işlev görür; olayların akışını erotik temaşa anlarında dondurur. O zaman bu yabancılaşmış varlığın uyumlu biçimde anlatıya dahil edilmesi gerekir. Budd Boetticher'in belirttiği gibi:

> Önemli olan kadın kahramanın neyi kışkırttığı, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. Erkek kahramanın eylemlerinin nedeni odur: onun varlığı, daha doğrusu kahramanda uyandırdığı sevgi veya korku, ya da erkek kahramanın kadın için duyduğu kaygıdır. Kadının kendi başına hiçbir önemi yoktur.

(Yakın zamanlarda anlatı filmlerinde bu sorundan toptan kurtulma eğilimi doğdu ve Molly Haskell'in "buddy movie" [arkadaşlık sineması] dediği tarz oluştu. Bu tür filmlerde

başroldeki erkek figürler arasındaki etkin homoseksüel erotizm dikkatleri dağıtmaksızın öykü akışını sağlayabiliyor). Geleneksel olarak, teşhir edilen kadın iki düzlemde işlev görür: perdedeki öyküde yer alan karakterler için erotik nesne olarak ve salondaki izleyici için erotik nesne olarak – gerilim perdedekilerin ve salondakilerin bakışları arasında sürekli yer değiştirir. Örneğin bir araç olarak gösteri kızı, kurmaca dünyada belirgin bir kesintiye neden olmaksızın perdedekilerin ve salondakilerin bakışlarının teknik olarak birleşmesine olanak tanır. Bir kadın anlatı içerisinde rol yapmaktadır; izleyicinin ve filmdeki erkek karakterlerin bakışları, anlatının gerçeğe yakınlığını [*verisimilitude*] bozmadan özenle birleştirilir. Bir an için, oyuncu kadının yarattığı cinsel etki, filmi, kendi zamanının ve mekânının dışında, sahipsiz topraklara götürür. Marilyn Monroe'nun *Dönüşü Olmayan Nehir*'deki ilk sahnesi ve Lauren Bacall'ın *Sahip Olmak ya da Olmamak*'taki şarkıları böyle işlev görmüşlerdi. Aynı şekilde, yakın çekim bacak (örneğin Dietrich) ya da yüz (Garbo) görüntüleri, anlatıya farklı bir erotizm tarzını yerleştirir. Parçalanmış bir bedenin tek bir kısmı Rönesans mekânını, anlatının gerektirdiği derinlik yanılsamasını bozar; görüntüye gerçeğe yakınlıktan çok, kesilip çıkarılmış bir şeyin ya da bir ikonun niteliği olan düzlüğü kazandırır.

B Etkin-edilgin şeklindeki heteroseksüel işbölümü benzer şekilde anlatının yapısını da denetler. Hâkim ideolojinin ilkeleri ve onu destekleyen fiziksel yapılar uyarınca, erkek figür cinsel nesneleşmenin yükünü taşıyamaz. Erkek, kendi cinsinden bir teşhirciye bakmak istemez. Dolayısıyla görüntü ile anlatı arasındaki bölünme, anlatıyı sürükleyen, olayların akışını sağlayan etkin oyuncu olarak erkeğin rolünü destekler. Erkek, filmin fantezisini yönetir; ayrıca başka bir anlamda daha iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar: o, izleyicinin bakışının taşıyıcısıdır ve seyirlik kadın tarafından tem-

sil edilen kurmaca dünyaya dışsal eğilimleri etkisizleştirmek için bu bakışı perdenin arkasına aktarır. Bu, filmi, denetimi elinde tutan ve izleyicinin özdeşleşebileceği ana figürün çevresinde yapılandırarak harekete geçirilen süreçlerle mümkün olur. İzleyici başroldeki erkek oyuncuyla özdeşleştiğinde, bakışını benzerine, perdedeki vekiline yöneltir; böylece olayları denetleyen erkek başrol oyuncusunun gücü, erotik bakışın etkin gücüyle buluşur ve her ikisi de tatmin edici bir kadiri mutlaklık duygusu sağlar. Dolayısıyla erkek bir film yıldızının büyüleyici özellikleri, bakışın yöneldiği erotik nesnenin özellikleri değil, izleyici-öznenin ayna karşısında kendini ilk tanıma anında algılamış olduğu mükemmel, daha güçlü ideal egonun özellikleridir. Anlatıdaki karakter olayların meydana gelmesini sağlayabilir ve olayları özne/izleyiciden daha iyi denetleyebilir; tıpkı bir zamanlar aynadaki imgenin motor eşgüdüm mekanizmasını daha fazla denetlemesi gibi.

İkon olarak kadının aksine etkin erkek figür (özdeşleşme sürecinin ego ideali), daha önce aynada tanınan figürün uzamına denk gelen üç boyutlu bir uzam gerektirir; bu, yabancılaşmış erkek öznenin, kendi hayalî varlığının temsilini içselleştirdiği uzamdır. O, bir manzaranın içinde yer alan bir figürdür. Burada filmin işlevi, insan algılamasının sözde doğal koşullarını olabildiğince doğru biçimde yeniden yaratmaktır. Kamera teknolojisi (özellikle derin odak) ve (başroldeki erkeğin hareketleriyle belirlenen) kamera hareketleri, (gerçekçiliğin gerektirdiği) görünmeyen kurgu işlemleriyle birleşir ve perde uzamının sınırlarını belirsizleştirir. Erkek başkahraman sahneyi yönetmekte özgürdür; bu, bakışı eklemlendirdiği ve hareketi yarattığı bir mekânsal yanılsama sahnesidir. (Kuşkusuz başkahramanı kadın olan filmler de vardır. Ancak bu olguyu burada analiz etmek bizi konunun çok dışına götürebilir. Pam Cook ve Cla-

ire Johnstone'un, Raoul Walsh'un *The Revolt of Mamie Stover* filmi üzerine yazdıkları inceleme [(ed.) Phil Hardy, *Raul Walsh* [Edinburg, 1974]) kadın başkahramanın gerçekte değil görünürde güç sahibi olduğunu etkileyici bir örnekle ortaya koyar).

C1 III. kısmın A ve B bölümlerinde kadının filmdeki temsil ediliş tarzı ile kurmacanın [*diegesis*] dayandığı uzlaşımlar arasındaki gerilim anlatıldı. Bunların her biri bir bakışla bağlantılı: zevk alması için teşhir edilen kadın formuyla doğrudan skopofilik temas kuran erkek izleyicinin bakışı (erkek fantezisini teşvik eder) ile, doğal yanılsaması uyandıran bir mekâna yerleştirilmiş benzerinin imgesiyle büyülenen ve onun aracılığıyla kurmaca dünya içerisinde kadının denetimini ele geçirip ona sahip olan erkek izleyicinin bakışı. (İki kutup arasındaki bu gerilim ve gidiş gelişler tek bir anlatı oluşturabilir. Örneğin *Sadece Meleklerin Kanatları Vardır* ve *Sahip Olmak ya da Olmamak* adlı filmler, izleyicinin ve filmin tüm önemli oyuncularının birleşmiş bakışlarının nesnesi olan kadınla başlar. Bu kadın yalıtılmıştır, göz kamaştırıcıdır, teşhir edilmektedir ve cinselleştirilmiştir. Ne var ki, anlatı ilerledikçe kadın erkek başkahramana âşık olur ve onun malına dönüşür. Dış görünüşündeki göz alıcı niteliklerini, herkese açık cinselliğini, revü kızı özelliklerini yitirir; erotizmi yalnızca erkek yıldıza sunulur. İzleyici de erkek yıldızla özdeşleşerek, onun iktidarına ortak olarak, dolaylı yoldan bu kadına sahip olur).

Ne var ki psikanaliz açısından bakıldığında kadın figürü daha derin bir sorun teşkil eder. Bakışın sürekli olarak çevresinde dolandığı ama reddettiği bir şeyi de çağrıştırır: iğdiş edilme tehdidini ve bundan kaynaklanan rahatsızlığı ima eden penis yokluğunu. Sonuç olarak kadının anlamı cinsel farklılık, görsel olarak saptanabilen penis yokluğudur; bu, simgesel düzene katılımın düzenlenmesi ve babanın yasası

için yaşamsal önem taşıyan iğdiş edilme kompleksinin dayanağı olan maddî kanıttır. Böylece, bakışın etkin denetleyicileri olan erkeklerin bakması ve zevk alması için teşhir edilen ikon-kadın, her zaman başlangıçta işaret ettiği kaygıyı canlandırmakla tehdit eder. Erkek bilinçdışının, bu iğdiş edilme korkusundan kurtulmak için iki yolu vardır: suçlu nesnenin değerini düşürerek, onu cezalandırarak ya da kurtararak ilk travmayı dengeler ve (kadını sorgulayarak, gizemini ortadan kaldırarak) ilk travmanın yeniden sahneye çıkması için uğraşır (kara filmlerde başvurulan tipik bir kaçış yoludur bu); ya da kadının yerine bir fetiş nesnesi geçirerek veya temsil edilen figürü fetişe dönüştürerek onu tehlikeli olmaktan çıkarıp güvenli hale getirir (bu da kadına aşırı değer atfedilmesine, kadın yıldız kültüne denk düşer), böylece iğdiş edilme tehdidini tümden inkâr eder.

Bu ikinci yol, yani fetişist skopofili, nesnenin fiziksel güzelliğini öne çıkarır ve onu kendi başına tatmin edici bir şeye dönüştürür. Birinci yol olan röntgencilik ise aksine sadizmle bağlantılıdır: zevk, (doğrudan iğdiş edilmeyle bağlantılı olan) suçu tespit etmekten, denetimi ele geçirmekten, cezalandırma ya da affetme yoluyla suçluya boyun eğdirmekten kaynaklanır. Bu sadist öğe anlatıyla gayet iyi uyuşur. Sadizm bir öykü gerektirir; bir olayı gerçekleştirmeye, bir başkasında zorla bir değişim yaratmaya dayanır: başı sonu belli, doğrusal bir zamanda meydana gelen bir irade ve güç savaşını, bir zafer ve yenilgiyi gerektirir. Öte yandan fetişist skopofili, doğrusal zaman akışının dışında var olabilir; çünkü erotik içgüdü yalnızca bakışta yoğunlaşmıştır. Bu çelişkiler ve muğlaklıklar, Hitchcock ve Sternberg'in filmleri üzerinden daha kolay anlatılabilir; iki yönetmen de pek çok filmde neredeyse ana konu ya da içerik olarak bakışı kullanmıştır. Hitchcock daha karmaşıktır; çünkü biraz önce sözünü ettiğimiz her iki yolu da kullanır.

Sternberg'in filmlerinde ise fetişist skopofilinin su katılmamış örneklerine rastlayabiliriz.

C2 Sternberg bir keresinde filmlerinin perdeye baş aşağı yansıtılmasından hoşnutluk duyacağını söylemişti. Böylece öykünün ve karakterin müdahalesi engellenecek ve izleyicinin perdedeki imgeyi net olarak değerlendirmesi mümkün olacaktı. Bu, yönetmeni ele vermekle birlikte, safdil bir açıklama. Safdil, çünkü onun filmleri kadın figürünün ayırt edilir olmasını gerektirir (birlikte çalıştıkları filmlerde Dietrich bunun mükemmel örneğidir). Yönetmeni ele veren bir açıklama, çünkü Sternberg için anlatı ya da özdeşleşme süreçlerinden ziyade çerçeveyle kuşatılan resim alanının en önemli öğe olduğu gerçeğini vurguluyor. Hitchcock, röntgenciliğin sorgulama yönüyle ilgilenir; Sternberg ise asıl fetişi yaratır, röntgenciliği, erkek kahramanın güçlü bakışının (geleneksel anlatı filminin karakteristiği), izleyiciyle dolaysız erotik ilişki içindeki imge yararına kesintiye uğratıldığı noktaya taşır. Nesne olarak kadının güzelliğiyle perdenin uzamı birleşir; artık bu kadın suçlu değil, mükemmel bir üründür – yakın plan çekimlerle parçalara ayrılan ve stilize edilen bedeni, filmin içeriği ve izleyicinin bakışının dolaysız alıcısı olan bir ürün.

Sternberg perdenin derinliğinin yarattığı yanılsamayı önemsemez; onun perdesi adeta tek boyutludur: ışık ve gölge, dantel, buğu, yeşillikler, yüzü örten tül, şeritler ve benzeri şeyler görsel alanı daraltır. Erkek başkahramanın bakışının dolayımından geçen neredeyse hiçbir şey yoktur. Bilakis, *Fas* filmindeki La Bessière gibi gölgemsi kişiler, izleyicinin özdeşleşmesinden uzak oldukları için yönetmenin vekili gibi işlev görürler. Sternberg, öykülerinin önemli olmadığını ısrarla savunsa da, bu öykülerin gerilimle değil durumla ilgili olması, doğrusal değil döngüsel zaman boyunca akması anlamlıdır; olay akışındaki sorunlar çatışmanın

değil yanlış anlamanın etrafında döner. En önemli eksiklik görüntüde denetleyici erkeğin bakışıdır. Tipik Dietrich filmlerinde duygusal dramın en yüksek noktası, onun erotik anlamla yüklü doruk anları, âşık olduğu erkeğin kurguda yer almadığı zamanlarda gerçekleşir. Perdede onu izleyen başka tanıklar, başka izleyiciler vardır; onların bakışları salondaki izleyicinin bakışıyla birdir, o bakışın vekili değildir. *Fas*'ın sonunda, Amy Jolly altın renkli sandaletlerini fırlatıp atarak arkasından yürüdüğünde Tom Brown çoktan çölde kaybolup gitmiştir. *Onursuz*'un sonunda Kranau, Magda'nın kaderine kayıtsız kalır. Her iki filmde de ölümle kutsallaştırılan erotik etki, izleyicilere bir gösteri olarak sunulur. Erkek kahraman yanlış anlar ve her şeyden önemlisi, görmez.

Oysa Hitchcock'ta erkek kahraman tam olarak izleyicilerin gördüğünü görür. Ne var ki, skopofilik erotizm aracılığıyla bir imgeden büyülenme filmin konusunu oluşturabilirse de, izleyicinin deneyimlediği çelişki ve gerilimleri canlandırmak kahramana düşer. Özellikle *Yükseklik Korkusu*'nda, aynı zamanda *Marnie* ve *Arka Pencere*'de bakış, olaylar zincirinin merkezindedir; röntgencilikle fetişist büyülenme arasında gidip gelir. Hitchcock sinemada olsun sinema dışında olsun röntgenciliğe olan ilgisini hiçbir zaman gizlemez. Onun kahramanları simgesel düzenin ve yasanın temsilcileridir (sözgelimi bir polis [*Yükseklik Korkusu*], para ve güç sahibi başat bir erkek [*Marnie*]); ama erotik dürtüleri onları zor durumlara sokar. Başka bir insanı sadistçe kendi iradesine boyun eğdirme ya da röntgenci bakışın hedefi kılma gücü, her iki durumun nesnesi olarak kadın üzerinde kullanılır. Güç, yasal bir hakkın teminatıyla ve kadının yerleşik suçuyla (psikanaliz terimleriyle, iğdiş edilmeyi çağrıştırma suçu) desteklenir. Gerçek sapıklık, ideolojik doğruluğun yüzeysel maskesinin altında güç bela gizlenir;

erkek yasaya göre haklı, kadınsa haksızdır. Hitchcock'un özdeşleşme süreçlerini ustalıkla ve sübjektif kamerayı erkek başrol oyuncusunun bakış açısından özgürce kullanması, seyircileri kendi konumuna çeker ve onun tedirgin bakışını paylaşmalarını sağlar. Seyirci perdedeki görüntü ve kurmaca dünya çerçevesinde röntgenci bir konumun içine çekilir; bu, Hitchcock'un sinemadaki konumunun parodisini yapar.

Douchet, *Arka Pencere* için yaptığı analizde, bu filmi sinema için bir metafor olarak ele alır. Jeffries seyircileri temsil eder, karşı apartmanda meydana gelen olaylar ise perdenin karşılığıdır. Jeffries karşı apartmanı izledikçe bakışına erotik bir boyut, dramda merkezî yer tutan bir imge eklenir. Kız arkadaşı Lisa izleyicilerin tarafında kaldığı sürece, cinsel açıdan onun için pek bir şey ifade etmez, hatta onun için bir engeldir. Lisa, Jeffries'in odasıyla karşıdaki apartman arasındaki duvarı geçtiğinde ise ilişkileri erotik olarak yeniden doğar. Jeffries kızı yalnızca objektifiyle uzaktaki anlamlı bir imge olarak izlemekle kalmaz, onu tehlikeli bir adam tarafından cezalandırılmakla tehdit edilen bir davetsiz misafir olarak da görür, en sonunda onu kurtarma fırsatına kavuşacaktır. Lisa'nın teşhirciliği, giyim kuşama saplantı derecesindeki düşkünlüğüyle, edilgin bir görsel mükemmellik imgesi olma uğraşıyla en başından anlaşılmıştır. Jeffries'in röntgenciliği ve etkinliği de bir foto-muhabiri, öykü üreticisi ve görüntü avcısı olarak kesinleşmiş durumdadır. Ancak onu bir izleyici olarak koltuğuna bağlayan sakatlığı, kendisini tam olarak sinema izleyicisinin fantezi konumuna yerleştirir.

Yükseklik Korkusu'nda sübjektif kamera hâkimdir. Judy'nin bakış açısından yapılan bir geriye dönüş dışında, anlatı Scottie'nin neyi gördüğü ya da neyi göremediği çevresinde örülür. Seyirci onun erotik saplantısının ve bunu izle-

yen umutsuzluğunun gelişimini tam olarak onun bakış açısından izler. Scottie'nin röntgenciliği aşikârdır: takip ettiği bir kadına âşık olur ve onunla konuşmadan gizlice onu gözetler. Sadist yanı da aynı derecede apaçıktır: bir dedektif olmayı seçmiştir (üstelik kolayca, çünkü daha önce başarılı bir polistir) ve mesleğin sağladığı tüm takip ve soruşturma olanaklarına sahiptir. Sonuç olarak kadın güzelliğinin ve gizeminin kusursuz imgesini takip eder, gözler ve ona âşık olur. Onunla gerçekten karşılaştığında, erotik dürtüsü, kadının çözülmesine yol açmak ve ısrarlı çapraz sorgulamayla onu *anlatmaya* zorlamak olur.

Filmin ikinci yarısında, Scottie gizlice gözetlemekten hoşlandığı imgeye yönelik saplantısını yeniden harekete geçirir. Judy'yi Madeleine olarak yeniden kurar, onu kendi fetişinin gerçek fiziksel görüntüsünün tüm ayrıntılarına uyum sağlamaya zorlar. Judy'nin teşhirciliği, mazoşizmi, onu Scottie'nin etkin sadist röntgenciliği için ideal bir edilgin eş konumuna getirir. Judy, üzerine düşenin oynamak olduğunu ve ancak rolünü tam anlamıyla sürekli oynayarak Scottie'nin erotik ilgisini üzerinde tutabileceğini bilir. Ama oyunun yinelenmesi sürecinde Scottie onun çözülmesini sağlar ve suçunu itiraf ettirmeyi başarır. Scottie'nin merakı galip gelmiş, Judy cezalandırılmıştır.

Dolayısıyla, *Yükseklik Korkusu*'nda bakış yoluyla erotik katılım bumerang etkisi görür: anlatının içeriği seyircinin bizzat deneyimlediği ve zevk aldığı süreçleri ve hazları harekete geçirirken seyircinin büyülenmesi kaçak bir röntgencilik olarak açığa çıkar. Hitchcock'un bu filmdeki kahramanı, anlatı çerçevesinde, simgesel düzende kesin bir yere sahiptir. Ataerkil süper-egonun tüm niteliklerini taşır. Dolayısıyla, perdedeki vekilinin görünürdeki meşruiyetinin verdiği yapay bir güvenlik duygusuna kapılan izleyici, vekilin bakışı aracılığıyla görür ve suç ortağı olduğunun açığa çıktığı-

nı fark eder; kendisini bakmanın ahlakî muğlaklığıyla yüz yüze bulur. *Yükseklik Korkusu*, polisin sapkınlığı üzerine seyirciye fısıldanan bir söz olmanın çok ötesinde, cinsel farklılık temelinde oluşmuş etkin/bakan, edilgin/bakılan ayrımının ve kahraman kimliğinde simgesel olarak yerleşmiş erkek gücünün içerimlerine odaklanır. Marnie de, Mark Rutland'ın bakışı için oynar ve kusursuz bir bakılası imge olarak yapay bir tavır takınır. Mark Rutland, başta yasadan yanadır, ta ki kadının suçuna, gizine olan saplantısı kendisini de çekene kadar; o zaman kadını bir suç işlerken görmek, onu itiraf ettirip kurtarmak için yanıp tutuşur. Böylece kendi gücünün içerimlerini hayata geçirdiğinden o da suç ortağı olur. Parayı ve sözcükleri denetler, pastasına kavuşmuştur ve onu yiyebilir.

IV. Özet

Bu makalede tartışılan psikanalitik arka plan geleneksel anlatı filminin sunduğu hoşnutluk ve hoşnutsuzlukla ilgili. Skopofilik içgüdü (başka bir insana erotik bir nesne olarak bakmaktan alınan zevk) ve bunun karşıtı olarak (özdeşleşme süreçlerini oluşturan) ego libido, bu sinemanın biçimsel niteliklerini oluşturan düzeneklerdir. Erkeğin (etkin) bakışı için (edilgin) bir hammadde olarak kadının gerçek imgesi, tartışmayı bir adım öteye, temsilin içeriğine ve yapısına taşır; böylece ataerkil düzenin gözde sinema formunun yani yanılsamacı anlatı filmi formunun gerektirdiği bir ideolojik anlam katmanı daha ilave eder. Tartışma yine psikanalitik arka plana dönmek zorundadır: temsil edilen kadınlar, iğdiş edilme tehdidinin ve bu tehdidi yok etmek için oluşturulan etkin röntgenci veya fetişist düzeneklerin göstergesi olarak görülebilir. Karşılıklı etkileşim içindeki bu katmanlar, filme içkin olmasalar da, ancak film formunun için-

de kusursuz ve güzel bir çelişki oluşturabilirler; bu da sinemada bakışın odaklandığı yeri değiştirmenin mümkün olması sayesinde olur. Bakışın yeri sinemayı, onu değiştirme ve açığa çıkarma olanağını belirler. Sinemayı röntgencilik potansiyeli açısından örneğin striptizden, tiyatrodan, gösteriden vb. çok farklı kılan olgu budur. Bir kadının *bakılası olmaklığını* vurgulamanın çok ötesine giden sinema, kadına gösterinin içerisinde nasıl bakılacağını inşa eder. Zaman boyutunu denetleyen film (anlatı, kurgu) ile mekân boyutunu denetleyen film (mesafede ve kurguda değişiklikler) arasındaki gerilimle oynayan sinema kodları, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratırlar; böylece arzunun ölçüsüne göre biçilmiş bir yanılsama üretirler. Ana-akım sinemaya ve onun sunduğu zevke meydan okuyabilmek için yıkılması gereken unsurlar, bu kodlar ve onların şekillendirici dış yapılarla olan ilişkileridir.

Makalenin sonuna yaklaşırken şunları söyleyebiliriz: geleneksel filmin sunduğu zevkin en önemli parçası olan röntgenci-skopofilik bakış, parçalanabilir. Sinemayla ilintili üç farklı bakış var: film öncesi olayları kaydeden kameranın bakışı, nihaî ürünü izleyen seyircinin bakışı ve perdedeki yanılsama içinde karakterlerin birbirine bakışı. Anlatı filminin uzlaşımları ilk ikisini yok sayar ve üçüncüye tâbi kılar. Buradaki bilinçli amaç, kameranın davetsiz misafir gibi olaya dahil olmasını engellemek ve izleyicide yabancılaştırıcı bir mesafe oluşmasını önlemektir. Kurgusal dram bu iki öğeyi (kayıt sürecinin maddi varlığını ve izleyicinin eleştirel yorumunu) yok etmezse gerçekliği, açıklığı ve hakikati oluşturamaz. Bununla birlikte, bu makalede de savunulduğu üzere, kurgusal anlatı filmindeki bakmanın yapısı, kendi temellerinde bir çelişki içerir: iğdiş edilme tehdidi olarak kadın imgesi, sürekli olarak kurmaca dünyanın bütünlüğünü tehlikeye sokar ve hayal dünyasına istenmeyen, izinsiz,

durağan, tek boyutlu bir fetiş olarak girer. Böylece zaman ve mekânda maddî olarak var olan bu iki bakış, erkek egosunun nevrotik ihtiyaçlarına saplantılı biçimde bağımlı kılınır. Kamera, bir Rönesans mekânı yanılsaması, insan gözüyle uyumlu akan hareketler, öznenin algılaması çevresinde dönen bir temsil ideolojisi oluşturma düzeneğine dönüşür. İzleyicinin vekilinin, içinde gerçeğe yakın biçimde oynayabileceği inandırıcı bir dünya yaratmak amacıyla kameranın bakışı yok sayılır. Aynı zamanda izleyicinin bakışının içsel gücü de reddedilir: kadın imgesinin fetişist temsili yanılsamanın büyüsünü bozma tehdidi taşıdığı ve perdedeki erotik imge izleyiciye (dolayımsız biçimde) göründüğü anda, iğdiş edilme korkusunu gizleyen fetişleştirme olgusu bakışı dondurur, izleyiciyi sabitleştirir ve gördüğü imgeyle arasına mesafe koymasını engeller.

Bakışlar arasındaki bu karmaşık etkileşim filme özgüdür. Geleneksel sinemanın birikmiş katı kurallarına vurulacak ilk darbe (radikal film yapımcıları bunu çoktan yaptı), kameranın bakışının zaman ve mekândaki maddî yerinde serbestçe var olmasını, izleyicinin bakışının da diyalektik biçimde, kendi duygularına bağlı mesafesi içinde özgürleştirilmesini sağlamaktır. Kuşkusuz bu, "görünmez konuk"un tatminini, zevkini ve ayrıcalığını yok eder ve sinemanın röntgenci etkin-edilgin düzeneklere dayandırıldığını gözler önüne serer. İmgesi bu amaçla sürekli olarak çalınıp kullanılmakta olan kadın, geleneksel film formunun çöküşü karşısında olsa olsa hafif bir keder duyabilir.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek*

AMELIA JONES

Beden sanatı ve performans sanatı postmodernizmi oluşturan öğeler olarak tanımlanır; çünkü bu öğeler modernizmin, değişmez anlamların yalnızca eserin biçimsel yapısı aracılığıyla belirlenebileceği varsayımını alt üst eder.[1] Dolayısıyla, M. Bénamou kuşkuya yer bırakmayacak biçimde şunu ifade eder: "performans, postmodernin birleştirici tarzıdır." Bu, Johannes Birringer ve daha pek çok kişinin desteklediği bir savdır.[2] Yine de 1980'lerin sanat söyleminde performans sanatı, daha teatral tezahürlerinde entelektüellerin desteğini kazanıp (genellikle sanat dünyasının parametrelerinin dışında kalan) geniş bir izleyici kitlesine hitap ederken, beden sanatı, sanatsal mevcudiyeti güvence altına alma yönündeki gerici arzusu yüzünden modernizmi gözden düşürmeye ya da yıkmaya hevesli olanlar tarafından giderek daha sıklıkla dışlandı. 1970'lerin sonlarında sanatçılar, genellikle, beden sanatı projelerinde görece iddiasız ve ham biçimde kendilerini sahnelemekten vaz-

---

* *Art of the Twentieth Century – A Reader* içinde, (ed.) Jason Gaiger, Paul Wood. © University of Minnesota Press 2007. Resimaltı metinleri Ahu Antmen'e aittir – e.n.

geçtiler.[3] Beden sanatı ya Cindy Sherman'ın "film karelerinde" olduğu gibi performatif fotoğraf işlerine dönüştü, ya da Laurie Anderson'un teatral, tiyatro sahnesiyle sınırlı *United States* projesi gibi büyük ölçekli, iddialı, en azından kısmen anlatısal performans sanatı pratikleri halini aldı.

Bedenden yüz çevirme olgusunun anlaşılması, daha eski beden sanatı projelerinin bağlamlarına daha iyi yerleştirilmesini sağlayacaktır; bunlar, sanat eleştirisi söylemlerinde büyük ölçüde dışlanmış, görmezden gelinmiş ya da hiç önemsenmemiş projelerdir. 1980'li yıllarda, 1960'ların sonları ile 1970'lerin başındaki haliyle beden sanatı, tutucu, Greenberg'ci anlamda modernist bir sanat olarak algılanıyordu – özellikle Marksçı [*Marxian*], feminist ve/veya post-yapısalcı bir eleştiri kuramına yönelen İngiltere ve ABD'li sanat tarihçileri ile eleştirmenlerinin nezdinde.[4] Sözünü ettiğimiz dönem boyunca beden sanatı hakkında yapılan olumsuz değerlendirmelerden seçtiğim bir örnek, beden sanatını bu ihmal edilmişlik halinden kurtarmamın gerisindeki stratejik motivasyonu ortaya koyacak; ayrıca böyle olumsuz yargılarda bulunduğunu düşündüğüm felsefî sorunların daha derinlemesine incelenmesi için gerekli koşulları sağlayacak.

Feministler Tarafından Beden Sanatına Yöneltilen Naif Özcülük Suçlamaları

Feminist sanatçı ve kuramcı Mary Kelly, 1981'de yazdığı "Modernist Eleştirinin Yeniden Değerlendirilmesi" başlıklı önemli makalesinde 1970'lerin "performans işleri"ni kuramsal açıdan gelişmemiş ve idealist olduğu gerekçesiyle sert bir şekilde eleştirdi:

> Performans işinde artık nesnenin sanatsal bir mevcudiyetle donatılıp donatılmaması mesele olmaktan çıktı: sanatçı

> vardır ve yaratıcı öznellik, onun sahip olduğu özsel bir yetinin sonucu olan verili bir şeydir. ... [Destekleyici eleştirmenlere göre] beden sanatının sahihliği, belli bir morfoloji düzeyinde tescil edilemez; dolaysız deneyim doğrultusunda dünyaya kazınması gerekir. Beden sanatının söylemi soyut ekspresyonizmin kıyamet çığlıklarının yinelenmesinden öte bir şeydir; bedenin gerçek deneyimi, resmedilmiş izin kehanetini gerçekleştirir.[5]

Kelly'nin, Greenberg'ci formalist modernizme yönelik daha uzun ve zorlayıcı eleştirisinde yer alan savı, 1980'lerde ABD'de ve Britanya'da sanat eleştirisi söyleminde yaşanan kesin değişime işaret eder: artık sanatçının bedeninin açıkça sahnelenmesi takdir edilmemektedir. Mary Kelly, bu metninde ve başka yerlerde, kendi bedenlerini kullanan (özellikle kadın) sanatçıları sert biçimde eleştirir.[6] O dönemde görsel sanat ve sinema alanında Britanya'da gelişmekte olan post-yapısalcı feminist söylem bağlamında çalışan Kelly (Laura Mulvey ve Griselda Pollock gibi ünlü kişilerin eserleri de bu bağlamdadır), eleştirisini esas olarak 1970'lerin beden sanatı yandaşlarının ve icracılarının (Lea Vergine ve Ulrike Rosenbach gibi) ham, kaba metafizik iddiaları üzerinde odaklaştırdı[7] ve onları idealist oldukları gerekçesiyle eleştirdi. Kelly'nin eleştirisi ikna edicidir (özellikle o tarihlerdeki özel bağlamı içindeki önemi kavranırsa); ama Kelly, bedenselleştirilmiş bir görsel pratik imkânını toptan yadsımakla, tartışmasını fazlasıyla sınırlamıştır; zira bu tür işler, izleyiciyi, Kelly'nin kendi işlerinde ve yazılarında olumladığı (izleyiciyi harekete geçirme, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kimliklerini sınıfa, ırka ve kimliğin diğer boyutlarına bağlı ve onlarla kesişen bir tarzda konumlandırma gibi) hedeflere yöneltebilir.

Yazıları ve sanat işleri, 1970'lerde ve 1980'lerde İngiltere'de geliştiği şekliyle "özcülük karşıtı" feminist postmoder-

nizmin paradigmasına dönüşen Kelly, bu makalesinde beden sanatını naif özcülük düzeyine indirir – mevcudiyetin ontolojisine ve toplumsal cinsiyetin anatomik temeline yönelik kuramsallaştırılmamış bir inançtır bu ona göre. Kelly'nin beden sanatına yönelttiği ve Greenberg'ci modernizm eleştirisiyle aynı çizgiye yerleştirdiği eleştirisi, zamanında oldukça stratejik bir hamleydi, çünkü güçlü bir özcülük karşıtı feminist sanat söylemini ve pratiğini meşrulaştırma amacına hizmet ediyordu. Kelly'nin yazdıklarının ve sanat pratiğinin, 1970'lerde ve 1980'lerde eleştirel bir feminist pratiğin gelişmesi açısından önemli olduğunu kabul ediyorum; bununla birlikte, bu noktada Kelly'nin eleştirisinin kuralcı boyutundan, yani, sanatçının bedeninin kullanıldığı *her* sanat eserinin *mutlaka* tutucu olduğunu öne süren boyutundan söz etmenin yararlı olacağını düşünüyorum.

Daha önce de ileri sürdüğüm gibi, Kelly'nin beden sanatına yönelik olumsuz yaklaşımı, feminist olsun ya da olmasın 1980'lerde ABD'deki ve İngiltere'deki sanat söyleminde yaygındı; bu yaklaşımın temelinde, bedenleşmiş ve arzulayan özneye duyulan kuşku yatıyordu – Marksçı terimlerle ifade edersek, özellikle meta kültürünün baştan çıkarıcı etkilerine kolaylıkla kapılıp yönetilebilen seyirci-özneye duyulan güvensizlik. Kapitalizmin yapılarına kültürel direniş oluşturmanın siyasî önemi konusundaki avangardist ve Marksçı yaklaşımın şekillendirdiği, fenomenolojik boyutundan arındırılmış Jacques Lacan modeli bir öznelliğin belli bir yorumuna dayanan bu söylem, bedenden kesin biçimde yüz çevirdi.[8] Bu sanat eleştirisi yaklaşımının savunucuları, psikanalitik, iğdiş edilmeye dayalı bir öznellik modeli kullanıyordu: bu modelin kilit noktası, "bakış" (erkek bakışı) tarafından belirlenen, penis/fallusun (görsel) varlığı ya da eksikliği çerçevesinde cinsel farklılığın kaydedilmesiydi. Dolayısıyla bu yaklaşımı savunanlar, sanat pratiklerini, kendisi de neredey-

se tamamen görmenin ürünü olarak tasarlanan seyirci-özne üzerinde yarattığını varsaydıkları ideolojik etkiler bağlamında değerlendirdiler. Bedensel olanın fenomenolojik olarak deneyimlenen boyutu (arzulayan ve özneler arası biçimde eklemlenen beden/benlik olarak özne), bedenin bir imge, görsel etkileri ruhsal düzlemde deneyimlenen bir imge olması üzerindeki bu vurgu nedeniyle kayboldu.

Görülebilen imgeler ve nesneler üretmek için çalışan bir anlatım tarzını ("görsel" sanatlar) incelerken yalnızca görsel olana odaklanmak kuşkusuz çekici görünüyor; ama ben böyle bir odağın yeterli olmadığına, nitekim beden sanatından tam da bu dersin çıkarılacağına inanıyorum. Böyle bir odak bence bizi, açık uçlu olan ama aynı zamanda kesin biçimde *bedenleşmiş* özneler arası ilişkilerin sanatsal ve daha geniş kültürel boyutlarını yeniden düşünmeye davet eden pratiklerin anlamını gözden kaçırabilir. Beden sanatı yalnızca görselliğin politikasını değil, öznenin ister istemez erotikleştirilmiş yorum alış verişi aracılığıyla dahil olduğu yapıları da sorgulamamızı talep eder.[9] 1980'lerin sanat eleştirisi söylemi (Kelly'nin makalesi dahil), beden sanatını tutucu ve metafizik olarak nitelendirdi, modernizmin dışlayıcı yönlerine meydan okumak yerine onları güçlendirdiğini savundu; ancak ben, fenomenolojik ve feminist bir modelle ortaya konduğu takdirde, beden sanatının bu sorgulamalarının esaslı biçimde siyasî olduğunda ısrar ediyorum. Beden sanatı, Lacancılığa yönelmiş Oeidipal özne kuramlarına yanıt olarak üretilmiş, neredeyse kaçınılmaz olarak metalaştırılan durağan işlerden farklı olarak, yorumlama *yapılarının* daha derinine iner, böylece tüm siyasî ve estetik yargıların kesin ve nesnel değil, değer yüklü ve tikel olduğunu görmemizi sağlar.

Bedensellikten yüz çevirme yönündeki feminist söylem, *kadın* bedeninin temsilden çıkarılmasının kesinlikle şart ol-

duğu konusunda büsbütün keskinleşiyordu; kadın bedeninin *herhangi* bir şekilde sunulması ya da temsil edilmesi *kaçınılmaz olarak*, fallusun temsil ettiği mitsel tamlık karşısında kadın bedenini ancak "eksik" olarak gören (bu savlarda da yine görsel bir rejim söz konusu) fallus merkezli fetişizm dinamiğine katılmak demekti. O halde feminist sanatçılar kadın bedenine herhangi bir şekilde işaret etmekten kaçınmalıydılar (çünkü kadın bedeni zaten her zaman bir nesneydi). 1982'de kendisiyle yapılan bir söyleşide Kelly şöyle diyordu:

> Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır.[10]

Dolayısıyla birçok feministin beden sanatına karşı olumsuz yaklaşımı, hem ticarî hem de "sanatsal" düzlemde kadın bedenlerinin büyük bir rahatlıkla bakışın nesnesi olarak inşa edilmesinden duyulan haklı kaygıya dayanır.[11] Bu yaklaşımın bir başka kaynağı da, kendi bedenini (kendi varsayımsal "eksikliğini") teşhir eden ve böylece otoritesinden ödün veren sanatçının (özellikle kadın sanatçının) yüz yüze geldiği tehlikelerin yarattığı endişelerdir.[12]

Kelly'nin burada sözünü ettiği "yabancılaştırma araçları", 1980'lerin sanat söylemine egemen olan eleştiri modelinin Marksçı boyutuyla bağlantılı. Bertolt Brecht'in avangardist radikal pratik kuramı olan yabancılaştırma kuramı, Britanyalı feministlerce (o dönemde ABD'de yaşayan Kelly de dahil) model olarak benimsendi ve geliştirildi: radi-

kal feminist pratik, izleyiciyi huzursuz etmeyi ve kışkırtmayı amaçlamalı, izleyicinin metni deneyimleme sürecinin farkında olmasını sağlamalı ve temsilin yanıltıcı ve ideolojik işlevleriyle özdeşleşmesini engellemeliydi.[13] 1970'lerin beden sanatının reddedilmesi kısmen, zevk veren, izleyicileri rahatsız etmektense ayartan, onlara sanat eserinin ideolojik alanında etkin eleştirmenler olarak değil edilgin tüketiciler olarak yaklaşan sanat formlarına duyulan bu Marksçı güvensizlikle ilişkilidir.[14] Bu görüşü feminizm çerçevesinde kuvvetle savunan (ve Kelly'nin görsel sanat işlerini uzun zamandır destekleyen) Britanyalı feminist sanat tarihçisi Griselda Pollock'a göre, yabancılaştırma feminist sanatçılar için yaşamsal önem taşıyan bir stratejidir, çünkü "kültür tüketimine hâkim olan, geleneksel olarak fetişist yapıları aşındırır ... Brechtçi yabancılaştırma izleyiciyi kültür üretiminde bir aktör haline getirmeyi ve dünyada etkin bir aktör olarak yer almasını sağlamayı hedefler."[15] Bu, Pollock açısından feminist bir stratejidir; çünkü tüketimci kapitalizmin nesneleştirici rejimi tümüyle ataerkildir. Dolayısıyla, yabancılaştırmayan sanat, etkili (ya da tam anlamıyla?) feminist olamaz.

Pollock ve Kelly'ninkilere benzer savlarda beni rahatsız eden nokta, tek bir üretim tarzı üzerindeki ısrarları ve sanat eserinin biçimsel yapılarının ve tarihî bağlamının analizi yoluyla bu tarzın izleyici üzerinde yaratacağı etkilerin önceden belirlenebileceğini düşünmeleridir. Bence, radikal bir postmodern (ya da radikal feminist) pratiğin ayrılmaz parçası olarak eleştirel bir kültürel angajman tarzı üretme iddiasında olan bu tür yorumlar, tam da izleyicilerin muhakkak öngörülen biçimde tepki vereceğini ya da katılımda bulunacağını varsaymakla, böylesi bir angajmanın en güçlü ve en dönüştürücü imkânlarını engeller. Böylece, beden sanatı projeleri ve beden odaklı feminist sanat, kaçınılmaz olarak

fetişist yapıları yinelediği gerekçesiyle toptan yadsınır; ama bu pratiklerin Pollock'un ve Kelly'nin parçalamayı istedikleri modernist dokuda yaratmayı *başardıkları* sayısız çatlaktan hiç söz edilmez.[16] 1980'lerin sanat söyleminde beden sanatı pratiklerinin (ya da Pollock açısından, "Brechtçi olmayan" pratiklerin) tümüyle dışlanması, beden sanatı projelerinin 1960'ların sonlarıyla 1970'li yıllar boyunca sergilediği stratejik gücü açıklayamaz; ayrıca, kültür ürünlerinin tüm anlamlarının ve değerlerinin, hem sosyal ve siyasî alımlama koşullarına hem de yorumcunun (burada bizzat Pollock ve Kelly'nin) kişisel arzularına bağlı olarak değişebildiğinin anlaşılmasını da olanaksız kılar.

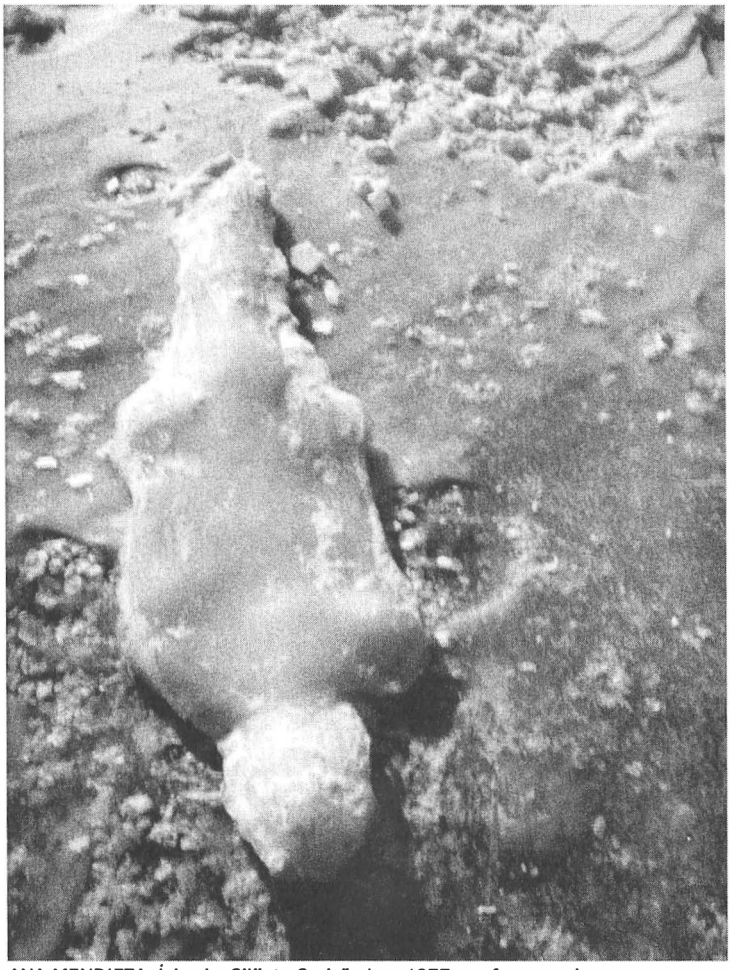
Burada öne sürmek istediğim iddia şu: belli türde bir pratiğin (burada, sanatçının bedeninin sanat eserinde ya da sanat eseri olarak performansının) böyle tümüyle yadsınması kuşkusuz o sıralarda stratejik olarak ifade bulan bir tavırdı; ama geriye dönüp baktığımızda bu yadsımanın modernist eleştirinin en yıkıcı itkilerinden birini devam ettirdiğini görüyoruz: sanat eserlerine dışardan belirlenmiş bir hiyerarşik değer sistemine göre kesin biçimde değer biçilmesi (bizim örneğimizde, Greenberg'in estetik kategorilerinin yerini Brecht'inkiler almıştır). Pratikleri keyfî bir değer sistemine göre değerlendirmemiz belki de kaçınılmazdır; çünkü sanat tarihi ve eleştiri bu itkiyle yapılandırılmıştır. Ancak, post-yapısalcı felsefenin keşiflerini sanat söylemine inandırıcı bir tarzda uygulamak istiyorsak, bu tür değerlendirmelerde hiç değilse kendi yargılarımızın kişiselliğini de ortaya koymamız gerekiyor. Bence beden sanatı öznenin (beden/benlik olarak) dağılmasını ve tikelleştirilmesini sağlaması ve sanatı üretme/izleme süreçlerini özneler arası arzulara ve özdeşleşmelere açması bakımından bunun ortaya konmasını teşvik ediyor.[17]

Yorumlayıcı angajman konusu Ana Mendieta'nın *Silüeta* serisi (1973-1980) ya da Kelly'nin *Corpus* yerleştirmesi (*In-*

terim projesinin parçası, ilk kez 1990'da sergilendi) gibi işlere dikkat çekilerek gündeme getirilebilir; bence *Corpus*, beden sanatıyla uyumlu bazı etkiler yaratır (tabii Kelly'nin önerdiği okumaya aykırı bir yorumdur bu).[18] Küba'da doğup büyüyen ve on üç yaşında ABD'ye getirilen Ana Mendieta, bedenini ritüel işlerde kullandı (çocukken tanıştığı Santeria ayinleriyle ve Taino Kızılderililerinin tanrıça kültürüyle bağlantılı ritüeller); bunlar, Mendieta'nın bedenini giderek görüntüden kaldırdığı fotoğraflarla belgelendi, bir noktada artık bedeni tümüyle siliniyordu.[19] Bu ışıklı, ürkütücü fotoğraflarda bedeninin toprak üzerindeki izi gösteriliyordu; sıklıkla da taş devri "tanrıça" heykellerini anımsatan cinsel organ şekilleri görülüyordu. Özellikle daha sonraki, bedenin yer almadığı fotoğraflarda, Mendieta idealist ya da özselleştirilmiş biçimde, tam anlamıyla kadın benliğiyle değil, yalnızca bir iz, bir işaret olarak gösteriliyordu.[20] Aynı zamanda, Mendieta da bu işleri özselleştirici dilin zarif örtüsüyle sarmalıyordu:

> Toprak ile (kendi silüetime dayalı) kadın bedeni arasında bir diyalog yürütüyorum. ... Rahimden (doğadan) fırlatılmış olduğum duygusunun dayanılmaz etkisi altındayım. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden oluşturmanın bir yolu. Ana kucağına dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla bütünleşiyorum. ... Ben doğanın bir uzantısına dönüşüyorum, doğa da benim bedenimin uzantısı oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden kurma yönündeki bu saplantılı eylem, ilkel inançların yeniden canlandırılmasıdır:... kadiri mutlak kadın gücüne, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl imgesine, var olma açlığımın tezahürüne olan inanç...[21]

Silüeta projesi böylece sanatçı tarafından kadınların "toprak ana" ile ilişkileriyle ilgili ritüellerin ve kutsal inançların



ANA MENDIETA, *İsimsiz, Silüeta Serisi*'nden, 1977, performans, Iowa.
Ana Mendieta Estate ve Galerie Lelong, NY izniyle.
Ana Mendieta'nın doğada kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslar, kadın bedeninin evrensel enerjinin bir parçası olarak algılanmasından kaynaklanır. Mendieta'ya göre doğadaki her şey yeniden var olmak üzere yok olur; kadın bedeni, bu sonsuz döngünün bir simgesidir.

bedensel performansı bağlamında açıklanırken, ben *Silüeta* parçalarını başka yönleriyle ele almakta ısrarlıyım. Bunlar, anlamın varlığı ve apaçıklığı konusundaki modernist arzuyu köklü biçimde baltalayan, Kelly'nin beden sanatına yönelik toptan eleştirisinde gözden kaçıracağı boyutlar.

Kelly'nin modeli çerçevesinde bakıldığında, Mendieta'nın bedenini ortaya koyması ve anne olarak kendi kadın bedeni ile yeryüzünün rahmi olarak bedeni arasında kurduğu özsel bağı sözel olarak tekrarlaması, psikanalizin kadının özne olma yetisinden yoksun olduğu anlayışına teslim olmak demektir. Pollock'un terimleriyle düşünecek olursak da, Mendieta kendisini zevk arayan erkek bakışına bir fetiş nesne olarak sunmaktadır. Ne var ki kendi bedeni üzerinde çalışan ve sonuçta bu bedenin yokluğunu belgeleyen (bedeninin daha önce orada, toprak üzerinde bir yara izi olarak bulunduğunu gösteren) fotoğraflar üreten Mendieta'nın projesi, yoğun bir özneler arası katılıma da açıktır – izleyiciyi, toprağın kişisel güç devşirilecek bir "canlı" olduğu fikriyle birlikte Santeria inançlarını benimseyen Mendieta'nın toprakla kurduğu *tikelleştirilmiş* ilişkiyi görmeye sevk eder.[22] Ben Mendieta'nın bedenini toprağa bağlayan yarayı, (1970'lerde ABD'de sanatçı olmaya çalışan Kübalı göçmen kadın olarak) beden/benliğinin yokluğunu ve kayboluşunu gösteren yarayla aynı görüyorum. Mendieta'nın, kadın gücünü, şefkat gibi "kadınca" özellikleri yücelttiği varsayılan boyutlarıyla ve hayata yönelik bütünsel yaklaşımlarıyla yitik tanrıça kültlerinin ya da anaerkil kültürlerin yeniden canlandırılması için duyduğu feminist arzu, çocukken ülkesini terk eden ayrıcalıklı bir Kübalı olarak yaşadığı deneyimle birleşir. Bu tikel deneyimin ya da kimliğin, işiyle ilişkisinde hiçbir "özsel" anlamı yoktur: tam aksine, ben onun tikelliğini işleri (ve bu işlere bağlam kazandıran söylemler) *aracılığıyla* kavrıyorum; tersi de geçerli, onun tikelliğini ancak işlerinde

ve onların açıklayıcı bağlamlarında gördüğüm kodlarla uğraştığım zaman fark ediyorum.

Mendieta'nın, bedeninin topraktaki izini yara şeklinde gösteren son imgeleri, Kelly'nin *Corpus*'u ile yakından ilişkilidir. Mendieta *kendi* (tikel) bedenini toprakta (yokluk olarak) gösterir; Kelly ise *genel olarak* kadın bedenini veya "gövdesini" [*corpus*] gösterir: birbirine dolanmış, düğümlenmiş giysilerin fotoğraflarını, sosyal alanda bedenlerini deneyimlemekte olan yaşlı kadınların ilk ağızdan anlattıklarının el yazısıyla yazıldığı metin panellerinin yanına yerleştirir. Her ikisinin işi de hem öznelliğin sonuçlarını hem de öznelliği şekillendiren sosyal süreçleri keşfetmek için bizzat bedenin yerini alacak bir ikame üretir. Mendieta'nın başlıca göndergeleri, Santeria ve tanrıça ritüelleri, Kelly'ninkilerse Freud'un danışmanı J. M. Charcot yönetiminde çekilmiş histerik kadınların fotoğraflarıdır (giysiler, bu histerik kadınları anımsatan "tutkulu hallerde" düzenlenmiş ve Charcot'un terminolojisiyle etiketlendirilmiştir).[23] Mendieta'nın namevcut bedenleri, kadın bedenine/benliğine tinsel değer atfeden özgül kültürel söylemlerle koşullanmış, bu söylemlere yazılmış, bu söylemlerle anlamlandırılmıştır; Kelly'nin namevcut bedenleri ise kadınlığı kültürel bir inşa olarak kuran kuramsal bir projeyle (Freudçu ve Lacancı psikanaliz) ve kişisel anlatılarla koşullanmış, bunlara yazılmış, bunlarla anlamlandırılmıştır. Her iki proje de (kadına ait) beden/benliği yokluğunda/varlığında tartışır. İkisi de nihaî olarak, beden/benliğin kültürel temsillerinin dışında bilinemeyeceğini onaylar (bu ise, paradoksal olarak, öznelliği tamlık olarak değil eksiklik olarak üretir). İkisi de, değişik izleyiciler açısından yabancılaştırıcı ya da baştan çıkarıcı unsurlar içerebilir. İkisi de çeşitli şekillerde tikelleştirilmiş kadın beden/benlikleri üretir; çünkü tartışmalı ve çok yüklü bir yorumlama ve bakma projesi çerçevesinde özgül öznelerle uğraşırlar.[24]

Pastiş, Alegori ya da Montaj Olarak Postmodernizm: Beden/Benliğe Direniş

Daha önce de belirttiğim gibi, sanat eserinde bedenin temsiline ya da esere dahil edilmesine ve bunlardan beklenen zevk verici etkilere karşı çıkılması, beden sanatına tümüyle sırt çevrilmesine yol açtı – 1970'lerin beden sanatının ve 1980'lerde ABD'deki (bedeni referans alma eğiliminde olan) feminist pratiklerin büyük bölümünün küçümsenmesi ve tarihsel olarak dışlanması da bunun sonucuydu.[25] Bedenden yüz çevirme sürecinde postmodernizm giderek öznellikle, kimlikle ya da bedenselleşmeyle tanımlanır olmaktan çıktı, genel olarak beden politikasından arındırıldı ve üretim stratejileri bağlamına yerleştirildi.[26] *October* ve *Artforum* gibi bazı odakların etkisi altındaki ana-akım eleştiri yazınında postmodernizm, sürekli olarak, temellük, alegori, pastiş ya da, daha geniş bir çerçevede, kurumsal eleştiri gibi stratejiler çerçevesinde tanımlanmaya başladı. Bu doğrultuda, her ikisi de *October* yazı kurulu üyesi olan Benjamin Buchloh ve Craig Owens, 1980'lerin başlarında *Artforum* ve *October*'da bazı makaleler yayınladılar (Buchloh "Alegorik Yöntemler"i, Owens ise "Alegori İtkisi"ni yayınladı). Bu makalelerde temellük ve montaj gibi alegorik stratejiler, Owens'ın sözleriyle, postmodern sanatın gerisindeki "birleşik" itki olarak tanımlanıyordu.[27] Buchloh ve bazı başka tarihçi ve eleştirmenler, öznellik (burada özellikle yazar kimliği) ve yorumlama (özellikle kendi değer yüklü yorumları) gibi sorunları bir kenara bıraktılar; eserlerin biçimsel ya da (alegori gibi kodlanmış sistemler aracılığıyla okunan) anlatısal yapılarıyla, daha az ölçüde de içerikleriyle belirlenen siyasî sonuçlarına (özellikle kurum eleştirisi potansiyeline) odaklandılar.[28] Tikel yorumları şekillendiren arzu ilişkileri de dahil, beden/benliğin bu büyük tablonun dışında bırakılmış olma-

sı rastlantı değildi: izleyici arzularını kışkırtan ve sanatın geleneksel sunum formatları konusunda kasıtlı olarak kafa karışıklığı yaratan beden sanatı, postmodernizmi yalnızca sanatsal üretim stratejileri bağlamında kodlama eğilimi açısından hiç kuşkusuz zorluk yaratıyordu.

Hâkim postmodernizm söylemlerinde üretime odaklanma, sorunlu bir biçimde, bir amaçsallık metafiziğine bağlanır; bu ise, anlamın kesin ve değişmez değil koşullara bağlı olarak kavranması gerektiğini öne süren post-yapısalcı savla çelişir. Kelly'nin kaçınılmaz olarak özcü olduğu gerekçesiyle beden sanatını toptan yadsıması, kendi zamanında stratejik bir hamle olabilir; ama bu sanatı bu şekilde yorumlayan (anlamını *özselleştiren*) Kelly'nin kendi değer yüklü konumunu açıklayamaz: kendisi de, başka sanatçıların beden performansının karmaşık, ve ona göre ideolojik açıdan sorunlu etkilerine tepki gösteren, *bedenleşmiş* bir sanatçı ve eleştirmendir.[29]

Craig Owens, alegori üzerine makalesi hakkında daha sonra yazdığı özeleştirisinde yorumların altında yatan kişisel değer yükünün kabul edilmesi gerektiğine dikkat çeker. Owens 1983'te "Ötekilerin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm" başlığıyla yayınlanan bir makalesinde, daha önce "Alegori İtkisi"nde Laurie Anderson'ın *Americans on the Move* adlı işi hakkında yaptığı yorumları yapısökümе tâbi tutar (onu bu yeniden okumaya yönelten işin bir multi-medya performans/beden sanatı olması rastlantı değildir). Owens 1983 tarihli makalesinde, Anderson'ın, dilin ve öznenin oluşumunun incelenmesini cinsel farklılık bağlamında nasıl tikelleştirdiğini tümüyle görmezden geldiği için kendisini şiddetle eleştirir. Şöyle yazar: "bu pasaja dönersem... amacım yalnızca oradaki inanılmaz dikkatsizliğimi düzeltmek değil, daha da önemlisi, genel olarak postmodernizm hakkında yaptığımız tartışmalardaki bir kör

noktaya, yani cinsel farklılığı görmezden gelişimize dikkat çekmek – yalnızca tartıştığımız eserlerde değil, *kendi sözlerimizde de* göz ardı ettiğimiz bir unsur bu."[30] Owens, Anderson'ın beden sanatı işiyle yoğun olarak uğraşması sayesinde, hem onun işini yorumlarken kendisinin de nesnel olmadığını, hem de Anderson'ın öznelliği tikelleştirdiğini fark eder.

Owens'ın özeleştirisi, postmodern sanatı konu alan egemen çizgideki yazıların büyük bölümünün ne kadar sınırlı olduğunu gösterir. Bu yazılar, yorumlamayı bir alış veriş süreci olarak kabul etmemeleri ve belli pratikleri el çabukluğuyla siyasî açıdan etkili ya da etkisiz ilan etmeleriyle, bazı pratikleri yorumlamaya bağlı olarak belirlenen kültürel değerlerine göre yüceltip bazılarını küçümseyen modernist projeyi pekiştirme işlevi görür. Beden sanatının küçümsenmesine yol açan böyle bir strateji, modernist-formalist estetik değer anlayışının yerine avangardist siyasî değer anlayışını geçirir; bu değer de, aşılmaya çalışılan yargılama sistemleri kadar otoriter olan yargılama sistemleri çerçevesinde belirlenir. *Post*modernist olma iddiasındaki eleştirinin (ya da kendini post-yapısalcılıkla aynı çizgiye yerleştiren, postmodern sanat hakkındaki eleştirinin) yargıları, hâlâ modernist eleştirinin can damarı olan avangardizmin retoriğiyle şekillendirilen değer sistemlerine ve analiz yöntemlerine dayanır: *bedensizleştiren* bir retoriktir bu. Owens'ın daha sonraki makalesinde kabul ettiği gibi, sanat eseriyle "çıkarsız" bir ilişki kurulmasında ısrar eder ve eserin kültürel değerinin biçimsel yapısında ya da üretim koşullarında yattığını varsayar.

Mendieta'nın, Schneemann'ın, Kusama'nın ve diğer beden sanatçılarının işlerine yönelik ilgimin altında iki arzu yatıyor: biri, en geniş anlamıyla postmodern kültürü (ve öznelliği) yeniden düşünmek; diğeri de, 1980'lerin sanat tari-

hi ile eleştirisinin kuralcılığının yanı sıra sanat eserinin biçimsel ya da anlatısal yapıları üzerindeki dar vurgusunu (ayrıca bedensizleştirilmiş görme ve iktidar yapılarını) aşmak. Beden sanatının, postmodernizm hakkındaki eleştirel tartışmalarda hâlâ örtük biçimde varlığını koruyan varsayımları açığa çıkarma eğilimi; bedensel, siyasî ve estetik öğeleri iç içe geçirmesi ilgimi çekiyordu: Mendieta'nın iz olarak beden fotoğrafları, hem izleyicinin yorumlayan bedenine gönderme yapıyor, hem de "gerçek" bedeni ritüelleştirerek, çoğu durumda görüş alanından çıkararak, izleyicinin geleneksel olarak erkek olan sömürgeleştirici "bakışı"nı engelliyordu. Beden sanatında, modernist ve çoğu postmodernist eleştiri pratiğinin oluşturduğu kapalı devreyi kıracak ciddi bir potansiyel görüyorum. Hem Mendieta'nın Brecht karşıtı zevk alınabilir bir bakışı kışkırtmasına *teslim olmak*, hem de incelediğim işle aramdaki arzu ilişkisini sorgulamak için zaman zaman (Mendieta'nın "egzotik" bir tarzda ritüelleştirilmiş bedenine bakan, potansiyel olarak sömürgeleştirici Anglo-Amerikan feminist "bakış" olarak) kendimi uzaklaştırmak istiyorum.[31]

Beden sanatı pratikleri, izleyiciyi yabancılaştırmaktan ziyade kışkırtır, onu özneler arası bir alış verişe çeker. Aynı zamanda zevk de uyandırırlar – Marksçı eleştirmenlerin, kesin olarak meta kültürünün yozlaştırıcı etkisine bağladığı bu boyutta, ben sanatın üretimi ve alımlanmasında taşıyageldiği anlamla özne üzerinde radikal etkiler yaratma potansiyeli görüyorum.[32] Beden sanatı, performans, fotoğraf, film, video ya da metin olsun bütün türlerinde, (toplumsal cinsiyete, ırka, sınıfa, cinsiyete vs. dayanan) öznelliklerin ve kimliklerin her kültürel pratiğin aslî unsurları olduğunu vurgular.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Bu metnin tamamlanmasında Karen Lang'ın öneri ve yorumlarının paha biçilmez katkısı oldu.

2 M. Bénamou'dan aktaran: Régis Durand, "Une nouvelle théâtricalité: La performance", *Revue français d'études américaines* 10 (1980): 203; ayrıca bkz. (ed) M. Bénamou ve Charles Caramello, *Performance in Postmodern Culture* (Madison: Coda, 1977). Johannes Birringer'ın, "günümüzde performansın 'postmodern' olarak algılanması"na dair tartışması için bkz. *Theatre, Theory, Postmodernism* (Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1991) s. 47. Performans sanatı ve postmodernizm ilişkisi hakkında ayrıca bkz. Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernizm and Cultural Politics in Contemporary American Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994); Sally Banes, *Greenwhich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (Durham, N.C.; Duke University Press, 1993); Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance* (New York ve Londra: Routledge, 1992); Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (New York ve Londra: Routledge, 1996); C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century* (Hanover, N. H. ve Londra: Wesleyan-New England Presses, 1993); (ed.) Sue-Ellen Case, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990); (ed.) Sue-Ellen Case, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990); Sue-Ellen Case, Philip Brett ve Susan Leigh Foster, *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality and Sexuality* (Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1995); Jill Dolan, *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993); (ed.) Lynda Hart ve Peggy Phelan, *Acting Out: Feminist Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993); Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (New York: St. Martin's, 1994); Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York ve Londra: Routledge, 1993); (ed.) Janelle G. Reinelt ve Joseph R. Roach, *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992) ve Henry Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1989).

Bunlar arasında yalnızca Sayre'in, Carr'ın ve Phelan'ın metinleri performansı tiyatro değil *sanat* bağlamında kapsamlı olarak incelerler; Carr'ın kitabı gazetecilik pespektifiyle yazılmıştır; Sayre ve Phelan performansı "performatiflik"i içerecek şekilde genişletirler; Phelan, Mira Schor'un penis resimlerine yer verir, Sayre ise toprak işlerine. Bane'in kitabı, performans sanatının John Cage'in eserlerine, *Fluxus*'a ve deneysel dansa dayanan tarihini anlatan en yararlı kitaptır. Kathy O'Dell'in doktora tezi, "Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of Its Sites" (City University of New York, 1992), bildiğim kadarıyla, burada beden sanatı olarak adlandırdığım olguyla sanat tarihi bağlamında kuramsal olarak ve yoğun biçimde ilgilenen tek metindir. Bu metne ve O'Dell ile halen sürdürmekte olduğum tartışmalara çok şey borçluyum.

3 1980'lerde gerçekleşen bu değişim ile Avustralya'daki ortamın karşılaştırılması için bkz. Anne Marsh, "Performance Art in the 1980s and 1990s: Analysing the Social Body", *Body and Self: Performance Art in Australia 1969-1992*, 5. bölüm (Oxford: Oxford University Press, 1993) s. 184-224.

4 Bildiğim kadarıyla, İtalyan, Fransız ve Alman sanat söylemleri bu dönem boyunca bedenden köklü biçimde yüz çevirmedi. Ancak ABD ve Britanyalı figürler günümüzdeki sanat eleştirisine ve sanat tarihine egemen durumdadırlar (ABD 1940'lardan, İngiltere ise 1970'lerden bu yana).

5 Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", ilk olarak *Screen*'de yayınlandı (1981); tekrar basım: *Art after Modernism: Rethinking Representation*, (ed.) Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984) s. 95, 96.

6 Ayrıca bkz. "No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith", *Parachute* 37, 26. sayı (İlkbahar 1982): 31-35.

7 Vergine'in esrik ve melodramatik ütopyacılığı için bkz. *Il corpo come linguaggio (La 'body-art' e storie simili)*, çev. Henry Martin (Milano: Giampaolo Prearo Editore, 1974).

8 Bkz. örneğin, Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", özellikle s. 95-97. Merleau-Ponty'nin eserleri 1960'larda (Robert Morris ve Vito Acconci gibi beden sanatı işi üretmiş sanatçılar dahil) birçok ABD'li sanatçı için önem taşımakla birlikte, 1970'lerin başlarından beri sanat söylemi, Lacan'cı psikanalizi bağrına basma telaşıyla (genellikle, sinema ve edebiyat kuramından devşirilen ikincil modeller aracılığıyla, gerçi Kelly için bu durum kesinlikle söz konusu değildir) Merleau-Ponty'yi bir kenara bıraktı. Kelly'nin yazıları ve sanat çalışmalarının yanı sıra, Laura Mulvey'nin Hollywood filmlerinin kadınları nesneleştirmesi hakkındaki psikanalitik eleştirisi "Visual Pleasure and Narrative Cinema" başlıklı makalesi de (ilk kez 1975'te *Screen*'de yayınlandı) bedene karşı çıkma tavrının gerisindeki en önemli güçlerden biriydi (Türkçesi: "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", bu kitapta). Mulvey'ye göre sinema kodları, örtük olarak erkek "bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratırlar; böylece arzunun ölçüsüne göre biçilmiş bir yanılsama üretirler. Ana-akım sinemaya ve onun sunduğu zevke meydan okuyabilmek için yıkılması gereken unsurlar, bu kodlar ve onların şekillendirici dış yapılarla olan ilişkileridir." Amaç, izleyicinin (ki Mulvey'ye göre örtük olarak erkektir) "tatminini, zevkini ve ayrıcalığını" yok etmektir. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", bkz. *Visual and Other Pleasures* (Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1989) s. 25, 26 (bu kitapta s. 296). Mulvey ve başka birçok feminist, daha sonra, bu dar ve tartışmalı formülü 1975'ten beri yeniden şekillendirdi, ancak (özellikle sanat söyleminde) hâlâ çok büyük bir otoritesi var.

9 Belli bir ölçüde, aynı dönemde ortaya çıkan minimalizm ve kavramsalcılık da, beden ile düşünce, nesne ile mekânı arasındaki ilişki sorunlarıyla benzer ama belki bu kadar vurgulu olmayan biçimde uğraşmıştır.

10 Mary Kelly, "No Essential Femininity", s. 32.

11 Bkz. Laura Mulvey, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması". John Berger'in *Görme Biçimleri* (çev. Yurdanur Salman [İstanbul: Metis, 1993]), kadın bedeninin bakışın nesnesi olarak temsil edilmesi geleneğine Britanya Marksçı yaklaşımının daha önceki bir örneğini sunar.

12 Bu, özellikle Hannah Wilke'nin kendini teşhir etmesi konusundaki endişesinden söz ettiğim Lucy Lippard gibi ABD'li feministler için geçerli bir durum. Kadın sanatçının otoritesi hakkında Kelly'nin görüşü çok farklı: Kelly daha çok, nesneleştirilen ama sanatsal üretimin özneleri olmaya çalışan kadınların yaşadığı çatışma üzerinde yoğunlaşır. Bkz. Kelly, "Desiring Images/Imaging Desire", *Wedge*, 6. sayı (1986): s. 5-9 (Türkçesi: "İmgeleri Arzulamak, Arzuyu İmgelemek", bu kitapta s. 267); Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women Art* (New York: Dutton, 1976) ve *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art* (New York: New Press, 1995).

13 Bu kuramsal modellerin 1970'lerde ve 1980'lerde Britanyalı feministler tarafından Marksist-Althusserci dergi *Screen* ve Edinburg Festival yayınları gibi yayınlarda geliştirilmesinin arkasında karmaşık bir tarih yatar. Laura Mulvey başlıksız bir metninde bu tarihin izini sürer: *Camera Obscura*, 20-21, "The Spectatrix" sayısı, s. 248-252; Griselda Pollock, "Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice - A Brechtian Perspective", *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londra ve New York: Routledge, 1988) s. 155-99; (ed.) Griselda Pollock ve Rozsika Parker, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (Londra ve New York: Pandora, 1987).

14 1980'lerde feminist eleştiriye hâkim olan "zevk karşıtı" paradigmayı ve etkilerini daha ayrıntılı tartıştığım yerler: "Feminist Pleasures and Embodied Theories of Art", bkz. *New Feminist Criticisms: Art/Identitiy/Action*, (ed.) Cassandra Langer, Joanna Frueh ve Arlene Raven (New York: HarperCollins, 1994) ve yayınlanmamış makale "Pleasures of the Flesh: Feminism and Body Art". Solun bu kesiminde zevkin engellenmesi, kapitalizmin baskıcı aygıtına karşı bir panzehir olarak zevki olumlayan Marcuse'ci atağın karşısına konabilir. Bkz. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1956). Marcuse'nin modeli, "özgür aşk" hareketinin, gençlik ve uyuşturucu kültürlerinin en parlak dönemi olan 1960'larda ve 1970'li yılların başlarında ABD'li sanatçılar arasında olağanüstü etkiliydi. Marcuse'nin, cinselliğin devrimci potansiyeli idealine dair tartışma için bkz. Bryan Turner, *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (New York ve Oxford: Basil Blackwell, 1984).

15 Griselda Pollock, "Screening the Seventies", s. 163. Pollock'un savı Mulvey'nin "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması"nda kullandığı terimlerle sıkı sıkıya bağlantılı. Mulvey, Hollywood'un kullandığı kadın temsillerine karşı feminist projenin hedefinin "[erkek olduğu varsayılan] 'görünmez konuk'un tatminini, zevkini ve ayrıcalığını" yok etmek olduğunu, bu hedefe ulaşmak için film deneyiminin röntgenci yapılarının yıkılması ve "izleyicinin bakışının ... kendi duygularına bağlı mesafesi içinde özgürleştirilmesi" gerektiğini söyler. (s. 297).

16 Kelly, Pollock ve diğer Britanyalı feministler tarafından sert bir şekilde eleştirilen, Judy Chicago'nun *Dinner Party* (1979) adlı çalışması gibi işlerin, bu eleştirmenler tarafından saptanan "özselleştirme" eğilimlerine karşın modernist söylemde nasıl çatlaklar yarattığını başka yerlerde ayrıntılı olarak tartıştım: "The 'Sexual Politics' of *The Dinner Party*: A Critical Context", *Sexual Politics: Judy Chicago's* Dinner Party, *in Feminist Art History*, (ed.) Amelia Jones, (Los Angeles: UCLA/Armand ve Hammer Museum of Art; Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1996) s. 82-118.

17 Anlamın sosyal ve siyasî bağlama bağlı olduğu görüşü, Marksçı bakış açısını benimsemiş kuramcılar olarak Kelly ve Griselda Pollock'un çalışmalarında kapsamlı olarak geliştirdikleri bir anlayıştır. Ben, bir anlamda, Pollock ve Kelly gibi feministlerin geliştirdiği görüşleri kullanıyorum; ancak bu görüşleri daha ileri götürerek belli bir pratiğin toptan yadsınmasında çelişki olduğunu savunuyorum.

18 *Silüeta* işlerinin birkaç röprodüksiyonu için bkz. Mary Jane Jacob, *Ana Mendieta: The 'Silueta Series, 1973-1980* (New York: Galerie Lelong, 1991); Kelly'nin projesi, *Interim*'de belgeleniyor (New York: New Museum of Contemporary Art, 1990). Kelly'nin işinin özelliği, nesnelerin içine hem didaktik hem oyuncul metinleri de yerleştirmesi, kendisi ve (Griselda Pollock gibi) yandaşları tarafından geliştirilen geniş kapsamlı eleştirel metinlere yer vermesidir; bu metinler, işler hakkındaki yorumları yoğun bir kuramsal, Lacancı-Marksçı çizgiye yöneltir. Örneğin bkz. Pollock "Interventions in History: On the Historical, the Subjective, and the Texual", *Interim*, s. 39-51.

19 Mendieta ABD'ye henüz ergenlik çağındayken, Kübalı çocukları komünizmden "korumak" için bakımevlerine yerleştiren Katolik Kilisesi'nin himayesi altında getirilmişti. Mendieta, bazıları Santeria dinine inanan Afrika kökenli Kübalı olan hizmetkârlarla yaşadığı bir evden gelmişti. 1970'li yılların başlarında Santeria dinine ilgi duymaya başladı ve tanrıça kültlerinden çeşitli figürler üzerinde çalışarak ve bunların temsillerini üreterek, kadınların gücünü kanıtlama konusundaki feminist eğilimiyle Santeria geleneğini birleştirdi. Bkz. Jacob, *Ana Mendieta, The 'Silueta' Series*, s. 3-8. Mendieta'nın İspanyollardan önceki Antiller'in (Batı Hint Adalarının) Taino yerlilerine olan ilgisi için bkz. Bonnie Clearwater, *Ana Mendieta: A Book of Works* (Miami Beach: Grassfield, 1993) s 12-13. Clearwater, Mendieta'nın *Rupestrian Sculptures* projesini belgeler; bunlar Mendieta'nın 1981'de Havana yakınlarındaki iki mağaranın duvarlarına oyduğu tanrıça figürlerinin fotoğraf gravürleridir. Bu gravürlerde, daha sonra üretilen *Silueta* işlerinde olduğu gibi, Mendieta kendi bedenini ortadan kaldırır; ama toprağı, kendisine "dönüşmeye" zorlar; bu durum, izleyiciler için fotoğrafik iz aracılığıyla belgelenmiştir. Mendieta bu mağaralara kadın bedeni bağlamında baktı, tanrıça imgelerini "toprakla içten bir bütünleşme eylemi, annenin memelerine sevgiyle dönüş" olarak nitelendirir: "toprak/beden heykelleri izleyicilere fotoğraflar aracılığıyla ulaşır. Fotoğraflar benim işimin yaşamsal bir parçasıdır" (s. 13-41).

20 Mendieta'nın New York'taki Franklin Furnace'ta 1982'de gerçekleştirilen *Body Tracks* performansı, (performans ediminin kendisinde bile) bedeni bir "mev-

cudiyet" değil, bir iz olarak vurgulu biçimde gösterir. Bu performans sırasında Mendieta kollarını kana bulamış, sonra galerinin duvarına büyük bir kâğıt parçası yerleştirmiş ve kollarını aşağıya doğru sürükleyerek yakarışının izini bırakmıştı. Bkz. Petra Barreras del Rio ve John Perreault, *Ana Mendieta: A Retrospective* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1987) s. 34-38. Rebecca Schneider, Mendieta'nın kendini silmesini "Mendieta'nın Amerikanlaşma, uyum sağlama... yok olma sürecinde hissettiği baskı"nın sonucu olarak görür; bkz. *The Explicit Body in Performance* (New York ve Londra: Routledge, 1997) s. 119.

21 Ana Mendieta, yayınlanmış ifadeleri aktaran John Perreault, "Earth and Fire, Mendieta's Body of Work", *Ana Mendieta: A Retrospective,* 10; Mendieta'nın sözleriyle, "rahimden fırlatılmışlık" duygusu, "anavatanından (Küba'dan) ergenlik çağında koparılmış" olmasından kaynaklanıyor. Başka yazılarında Mendieta "ilkel"i yüceltir. "İlkel sanat ve kültürler beni ilk olarak çocukluğum sırasında Küba'da büyüledi. Sanki bu kültürlerde derin bir bilgi, doğal güçlere yakınlık var. Yarattıkları imgelere gerçeklik kazandıran da işte bu bilgi. ... Toprağı tuvalim, ruhumu ise aletlerim gibi kullanarak kendimi beni yaratan unsurlara bıraktım." (Clearwater, *Ana Mendieta,* s. 41). Ayrıca Miwon Kwon'un, Mendieta'nın "kendini ötekileştirme...[ve] kendini primitifleştirme süreci" hakkındaki ilginç tartışması için bkz. "Bloody Valentine: Afterimages by Ana Mendieta", *Inside the Visible/An Elliptical Traverse of 20th Century Art/In, of and from the Feminine,* (ed.) M. Catherine de Zegher (Cambridge, Mass ve Londra: MIT Press, Boston: Institute of Contemporary Art; Kortrijk, Flanders: Kanaal Art Foundation, 1996) s. 167-168.

22 Jacob, *Ana Mendieta: The 'Silueta' Series,* s. 5.

23 Kelly'nin Charcot'un imgelerini kullanması hakkında bkz. Marcia Tucker, "Picture This: An Introduction to Interim", *Interim,* s. 19.

24 Bunların tümü hiçbir şekilde iki proje arasındaki apaçık farklılıkları göz ardı etmek anlamına gelmiyor. Kelly, *Post-Partum Document* gibi *Interim*'in de, "yeni bir ikonoklazm biçimini teşvik etmek için değil, izleyicinin bakmayı bırakıp dinlemeye yönelmesini sağlamak için kadın imgesini sorunsallaştırdığını" söylemiştir. "Ben, kendisini bakışın öznesi olarak temsil edebilmesi için kadına bir fırsat tanımak istedim. ... *Interim* bir değil birçok beden önerir, bunlar pek çok farklı söylem çerçevesinde şekillendirilmiştir. Yerleştirme, izleyicinin imgelerin ritminden veya yinelenmesinden bir tür bedensel mevcudiyet devşireceği bir olay olmalıdır." Öyleyse Kelly, pek çok farklı söylem aracılığıyla tikelleşmiş "birçok bedeni" temsil etmeyi öneriyor ve kendi işinin bedenin keşfine tam anlamıyla adanmış olduğunu ileri sürüyor. Ancak aynı zamanda, izleyicinin "temsil ettiği" bedenlerle düzdeğişmeceli olarak, giysiler aracılığıyla *bağ kurmasını* engellemeye çalıştığını da net biçimde ifade eder: "Benim için yazmak, konuşmanın, dinlemenin, dokunmanın dokusunu canlandırmanın bir yoludur... Görmenin dışında kaldığı varsayılan şeylere değer biçmenin değil, onları görselleştirmenin yolu... Bunun amacı, *izleyiciyi bedeninin kaygı verici yakınlığından kurtarmaktır* – sonuçta annenin bedeninden, görülemeyecek kadar yakın olan bedenden uzaklaştırmak" (vurgu bana ait): Kelly, "That Obs-

ludur. Ayrıca, bir başka 'Octoberist' olan Hal Foster'ın, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*'i de içeren (Seattle: Bay Press, 1985) yazılarına bakınız. Burada 'Octoberistler'i seçmemin nedeni, *Artforum*'da ve diğer sanat yayınlarında postmodernizmin kodlarını yerleştiren pek çok yazardan daha dikkat çekici biçimde modernist olmalarından ziyade, eserlerinin yarattığı büyük etki ve taşıdığı önemdir.

29 Özcülük karşıtı feminist eleştirinin özcülüğü hakkında bkz. Andrea Partington, "Feminist Art and Avant-Gardism", *Visibly Female: Feminizm and Art Today,* (ed.) Hilary Robinson (New York: Universe, 1988) s. 228-49 ve benim makalem: "Feminist Heresies: 'Cunt Art' and the Female Body in Representation", *Herejias: Critica de los mecanismos,* (ed.) Jorge Luis Marzo (Kanarya Adaları: Centro Atlántico de arte moderno, 1995) s. 583-644.

30 Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" (1983), bkz. *Beyond Recognition*, s. 170; vurgu bana ait.

31 Bu yaklaşımım, felsefî olarak Martin Heidegger'in "yakınlıkla dolaysız biçimde karşılaşılmaz" yorumuyla özetlenebilir; bkz. "The Thing", *Poetry Language Thought*, çev. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row; 1971) s. 166.

32 Solun zevki küçümseyen bakışı ve zevki kapitalizmle bağdaştırması hakkında Theodor Adorno ve Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" (1944) gibi Frankfurt Okulu metinlerine bakılabilir, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Herder ve Herder, 1972) s. 120-167 (Türkçesi, "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma", çev. Nihat Ülner, *Kültür Endüstrisi* içinde [İstanbul: İletişim: 2007]). Ayrıca bkz. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text,* çev. Richard Miller (New York: Hill ve Wang, 1975) s. 22; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984). Sally Banes bu yaklaşımı, kültürü demokratikleştirme ve bedensel zevke tutkuyla sarılma arzusunun motive ettiğini düşündüğü 1960'ların avangard performansıyla ilişkili olarak tartışır; 1950'lerin entelektüelleri bu iki saiği popüler kültürle, "tüketim, edilginlik, yorumlama özgürlüğü, gerçekçilik ve anlatısallıkla" özdeşleştirmiştir. (*Greenwich Village 1963*, 105). Feminist konulara duyarlılığıyla tanınmış biri olmayan Fredric Jameson, yine de feminizm için zevk karşıtlığından yana güçlü bir tavır alır; (Frankfurt Okulu'nun kültür kuramlarında örnekleri görülen) sol püritenliğinin en güçlü ifadesinin feminist harekette gerçekleştiğini ileri sürer: "Zevk 'problemi'nin solda yeniden tartışılmaya başlamasını sağlayan süreç (Barthes'ın bütün bir Fransız kuramsal kültüründen yola çıkarak temalaştırdığı, özellikle *Lacancı psikanalizin* etkisi altındaki bir tartışma) şimdi ilginç bir şekilde tersine dönüyor ve zevk *karşıtı* radikal bir siyasî argümanın yolunu açıyor; Laura Mulvey'nin "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması" başlıklı makalesi bu argümanın en etkili ifadelerindendir": "Pleasure: A Political Issue", *Formations of Pleasure* (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1983) s. 7.

ludur. Ayrıca, bir başka 'Octoberist' olan Hal Foster'ın, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*'i de içeren (Seattle: Bay Press, 1985) yazılarına bakınız. Burada 'Octoberistler'i seçmemin nedeni, *Artforum*'da ve diğer sanat yayınlarında postmodernizmin kodlarını yerleştiren pek çok yazardan daha dikkat çekici biçimde modernist olmalarından ziyade, eserlerinin yarattığı büyük etki ve taşıdığı önemdir.

29 Özcülük karşıtı feminist eleştirinin özcülüğü hakkında bkz. Andrea Partington, "Feminist Art and Avant-Gardism", *Visibly Female: Feminizm and Art Today,* (ed.) Hilary Robinson (New York: Universe, 1988) s. 228-49 ve benim makalem: "Feminist Heresies: 'Cunt Art' and the Female Body in Representation", *Herejías: Critica de los mecanismos*, (ed.) Jorge Luis Marzo (Kanarya Adaları: Centro Atlántico de arte moderno, 1995) s. 583-644.

30 Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" (1983), bkz. *Beyond Recognition*, s. 170; vurgu bana ait.

31 Bu yaklaşımım, felsefî olarak Martin Heidegger'in "yakınlıkla dolaysız biçimde karşılaşılmaz" yorumuyla özetlenebilir; bkz. "The Thing", *Poetry Language Thought*, çev. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row; 1971) s. 166.

32 Solun zevki küçümseyen bakışı ve zevki kapitalizmle bağdaştırması hakkında Theodor Adorno ve Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" (1944) gibi Frankfurt Okulu metinlerine bakılabilir, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Herder ve Herder, 1972) s. 120-167 (Türkçesi, "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma", çev. Nihat Ülner, *Kültür Endüstrisi* içinde [İstanbul: İletişim: 2007]). Ayrıca bkz. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text,* çev. Richard Miller (New York: Hill ve Wang, 1975) s. 22; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* çev. Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984). Sally Banes bu yaklaşımı, kültürü demokratikleştirme ve bedensel zevke tutkuyla sarılma arzusunun motive ettiğini düşündüğü 1960'ların avangard performansıyla ilişkili olarak tartışır; 1950'lerin entelektüelleri bu iki saiği popüler kültürle, "tüketim, edilginlik, yorumlama özgürlüğü, gerçekçilik ve anlatısallıkla" özdeşleştirmiştir. (*Greenwich Village 1963*, 105). Feminist konulara duyarlılığıyla tanınmış biri olmayan Fredric Jameson, yine de feminizm için zevk karşıtlığından yana güçlü bir tavır alır; (Frankfurt Okulu'nun kültür kuramlarında örnekleri görülen) sol püritenliğinin en güçlü ifadesinin feminist harekette gerçekleştiğini ileri sürer: "Zevk 'problemi'nin solda yeniden tartışılmaya başlamasını sağlayan süreç (Barthes'ın bütün bir Fransız kuramsal kültüründen yola çıkarak temalaştırdığı, özellikle Lacancı psikanalizin etkisi altındaki bir tartışma) şimdi ilginç bir şekilde tersine dönüyor ve zevk *karşıtı* radikal bir siyasî argümanın yolunu açıyor; Laura Mulvey'nin "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması" başlıklı makalesi bu argümanın en etkili ifadelerindendir": "Pleasure: A Political Issue", *Formations of Pleasure* (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1983) s. 7.

V. Charles 51

Alloway, Lawrence 61, 62
Alpers, Svetlana 79
Althusser, Louis 75

Anderson, Laurie 300, 312, 313
Anguissola, Sofonisba 79, 167
Antin, Eleanor 23
Ardener, Shirley 214
Austen, Jane 124
Azara, Nancy 21

Bacall, Lauren 287
Baldinucci, Filippo 170
Banks, Olive 75
Barr, Alfred H. 187, 237
Barthes, Roland 75, 163, 275
Bashkirtseff, Marie 216, 229, 230
Baudelaire, Charles 217, 219-221, 223, 229, 231, 232
Baudrillard, Jean 75
Bazille, Frédéric 233
Beccafumi, Dominico de Pace 131
Benjamin, Walter 75, 212, 231
Berger, John 44, 45, 258
Bernini, Gian Lorenzo 134
Bénamou, M. 299
Birringer, Johannes 299
Bompard, Maurice 146
Boetticher, Budd 286
Boilly, Louis-Leopold 137
Bonheur, Rosa 123, 124, 148, 150-156
Bontecou, Lee 124
Borghini, Raffaello 164
Boticelli, Sandro 179
Bourgeois, Louise 25, 42
Brecht, Bertolt 75, 304-306, 314
Brontë, Emily 124, 142
Broude, Norma 16, 17, 28, 32, 38, 78, 83-85, 87
Buchloh, Benjamin 311
Buchon, Max 130
Burgin, Victor 73

Calder, Alexander 134
Callens, Anthea 82
Caravaggio 123, 173, 174
Cassatt, Mary 41, 90, 124, 149, 166, 173, 193, 195, 202-205, 208, 209, 216, 223, 225, 227, 229, 232-234, 236, 237, 240, 243, 244, 247
Cézanne, Paul 125, 132, 209
Chadwick, Whitney 85, 86
Charcot, J. M. 310
Chardin, Jean-Baptiste Simeon 124
Chéron, Elizabeth 148
Cherry, Deborah 63, 67, 71
Chicago, Judy 20, 22, 23, 27, 33, 36, 55, 67, 68
Chodowiecki, Daniel 139
Cimabue, Giovanni 130
Cixous, Hélène 69
Clark, T. J. 189, 190, 192, 202, 221, 229, 231
Cochereau, Léon-Mathieu 137
Cook, Pam 288
Comini, Alessandra 40, 46

Corot, Camile 124
Courbet, Gustave 130, 131, 140, 146

Daly, Mary 23
David, Jacques-Louis 122

Davidoff, Leonor 214
de Beauvoir, Simone 68
de Bourbon, Jeanne 51
de Bretteville, Sheila Levant 23
de Clairvaux, Bernard 44
de France, Marie 124
de Hollanda, Francisco 169
de Kooning, Elaine 262
de Kooning, Willem 48, 125
de Piles, Roger 170
Debord, Guy 75
Degas, Edgar 49, 83, 86, 87, 134, 146, 149, 166, 173, 202, 223, 233, 244
Delacroix, Èugene 48, 125, 146
del Castagno, Andrea 131
Derrida, Jacques 74
Dickinson, Eleanor 166
Dickinson, Emily 124, 142
Dietrich, Marlene 287, 291, 292
Dijkstra, Bram 49, 87
Doane, Mary Ann 240, 241
Doisneau, Robert 240
Douchet, Jean 293
Drexler, Rosalyn 262
Dubreuil-Blondin, Nicole 58

Duncan, Carol 16, 23, 43, 47-50, 61, 64, 78, 81, 86, 90
Dürer, Albrecht 134, 168, 169

Eakins, Thomas 140
Edelson, Mary Beth 23, 27
Eliot, George 124

Félibien, André 170
Fine, Elsa Honig 15, 24
Fischl, Eric 50
Fontana, Lavinia 148
Fragonard, Jean-Honore 124
Frankenthaler, Helen 123, 124
Freud, Sigmund 153, 271, 273, 274, 278, 281, 284
Friedan, Betty 144, 153

Gallop, Jane 62
Garb, Tamar 32, 33, 54
Garbo, Greta 287
Garrard, Mary 38, 40, 82-85, 87, 174, 176
Gauguin, Paul 123, 132
Gentileschi, Artemisia 40, 82, 85, 122, 123, 148, 173, 174, 176
Giacometti, Alberto 134
Gilbert, Sandra 39

Gilligan, Carol 34
Giotto 130, 133
Goodman, Elizabeth 55
Gombrich, Ernst 172
Gornick, Vivian 34
Goya, Francisco José de 131
Granet, Ilona 68
Greenberg, Clement 300-302, 306
Greer, Germaine 16, 17
Grien, Hans Baldung 44
Gronberg, Theresa Ann 224
Guys, Constantin 217, 220, 223, 233

Haacke, Hans 73
Hall, Catherine 214
Hals, Frans 39, 173
Hammond, Harmony 27, 28, 42, 60, 62
Harris, Ann Sutherland 14, 19, 79-81
Haskell, Molly 286
Havelock, Christine Mitchell 50, 51
Heath, Stephen 37, 42
Hepworth, Barbara 123, 149
Hitchcock, Alfred 290-294
Hofrichter, Frima Fox 39
Holbein, Hans 134
Holzer, Jenny 57, 68
Houbraken, Arnold 169
Houdon, Jean-Antoine 137
Hults, Linda 44
Husserl, Edmund 268

Ingres, Jean Auguste Dominique 48
Irigaray, Luce 66, 187
Iskin, Ruth 21, 22

Jameson, Fredric 74
Janson, H. W. 161, 164, 166-170, 177-181
Johns, Jasper 7

Johnstone, Claire 289
Jolly, Amy 292

Kahlo, Frida 39
Kalır, Madlyn Millner 44
Kampen, Natalie Boymel 50, 51
Kandinski, Vasili 32
Kauffmann, Angelica 122, 123, 139, 148
Kelly, Joan 167
Kelly, Mary 11, 37, 42, 43, 57, 66-70, 73, 242, 243, 263, 264, 300-307, 309, 310, 312
Kolbowski, Silvia 72, 73
Kollwitz, Käthe 40, 41, 123, 149
Kozloff, Joyce 27, 28, 30
Kramer, Hilton 17, 54
Krasner, Lee 25
Kraus, Henry 44
Krims, Les 262
Kristeva, Julia 36
Kruger, Barbara 43, 68, 73
Kunzle, David 45
Kusama, Yayoi 313
Kuspit, Donald 32, 62

Labowitz, Leslie 64
Lacan, Jacques 75, 264, 267, 269, 273-275, 283, 302, 303, 310
Lacy, Suzanne 23, 59, 64
Landseer, E. H. 134, 151
Levine, Sherrie 73
Lewis, Beth Irwin 49, 50
Leyster, Judith, 39, 40, 173
Linker, Kate 72
Lippard, Lucy 19, 22, 24, 25, 31, 36, 55-58, 62, 65, 70
Lippi, Filippo 131
Lipton, Eunice 86, 87, 244
Lomax, Yve 66, 73
Lyotard, Jean-François 73

Madam Vigée-Lebrun 123, 124, 148, 152
Mainardi, Patricia 28
Manet, Èdouard 49, 122, 148, 166, 189, 202, 223, 233, 234
Mantegna, Andrea 131
Matisse, Henri 32, 48, 125
Medici, Cosimo de 165
Mendieta, Ana 306-310, 313, 314
Micas, Nathalie 153
Michelangelo 125, 129, 131, 148, 162, 165, 167, 169, 174, 177-179
Michelet, Jules 215
Miles, Margaret 51, 52
Mill, John Stuart 119-121, 128
Miller, Lynn F. 61
Millet, Kate 8
Mir_, Juan 48
Modersohn-Becker, Paula 43, 149
Monet, Claude 124, 131, 203, 223, 233
Montrelay, Michelet 275
Moore, George 238
Morisot, Berthe 41, 90, 122-124, 148, 192, 193, 195, 203, 204, 216, 223, 229, 232-234, 236, 238, 240, 242-244, 247
Monroe, Marilyn 287
Morelli, Giovanni 172
Mulvey, Laura 11, 301
Munch, Edvard 40, 48
Munro, Eleanor 61
Munsterberg, Hugo 14

Neel, Alice 25
Nemser, Chuck 21, 22
Nemser, Cindy 16, 17, 21, 22, 61
Nevelson, Louise 124, 149, 155, 156
Nin, Anaïs 124
Nochlin, Linda 10, 11, 14-19, 23, 24, 38, 46-48, 58, 86, 165

O'Keeffe, Georgia 123
Orenstein, Gloria 22, 23, 33, 39, 77
Osborn, Emily Mary 146, 148
Owens, Craig 72-74, 311-313

Pane, Gina 256, 257, 259
Panofsky, Erwin 44, 48, 172
Parker, Rozsika 17, 18, 33, 57, 67, 78, 84, 194, 236
Peterson, Karen 14

Petteys, Chris 15
Pevsner, Nikolaus 133, 137
Piaget, Jean 135
Picasso, Pablo 48, 125, 131, 132, 134, 148, 193
Plath, Sylvia 124
Plinius 130
Pollock, Jackson 129
Pollock, Griselda 10, 17, 18, 33, 41, 47, 49, 61, 64, 67, 71, 78-82, 84, 87-91, 301, 305, 306, 309
Poussin, Nicolas 131, 166
Praksiteles 179, 180

Raffaello 129, 134, 162, 165, 166
Raven, Arlene 22, 23
Redon, Odilon 124
Rembrandt 125, 137, 148
Renoir, Auguste 49, 124, 223, 225, 227, 233
Repin, Ilya 140
Rich, Adrienne 23, 38
Riley, Bridget 123
Ringgold, Faith 20, 28
Robinson, Charlotte 31
Robusti, Marietta 148
Rom, Christine 22
Rosenbach, Ulrike 301
Rosler, Martha 60, 61, 72, 73
Roth, Moira 58, 59
Rubens, Peter Paul 142
Rubenstein, Charlotte Streifer 15
Rubin, Patricia 176
Russell, H. Diane 38, 81, 82

Saar, Beyte 23
Saint-Martin, Ferdinand 54
Salle, David 50
Sand, George 124, 153
Sansovino, Andrea 131
Sappho 124
Schapiro, Miriam 20, 22, 25, 27, 28, 31-33, 36, 83
Schneemann, Carolee 313
Schwalb, Susan 25
Schongauer, Martin 168
Semmel, Joan 27, 42
Sennett, Richard 212
Seurat, George 137
Sherman, Cindy 300
Sherman, Claire Richter 51
Showalter, Elaine 36, 41, 75
Silver, Larry 43, 44, 76
Simon, Jules 213, 215
Skiles, Jacquline 63
Slatkin, Wendy 15
Sleigh, Sylvia 27, 43
Solomon-Godeau, Abigail 72
Sontag, Susan 124
Spacks, Patricia Meyer 41
Spero, Nancy 27, 57, 64, 68-70
Steen, Jan 124
Stein, Gertrude 124
Stevens, May 27, 57, 59, 71
Sternberg, Josef von 290, 291
Swenson, Sally S. 61

Tassi, Agostino 174, 176
Taeuber-Arp, Sophie 123
Taine, Hippolyte 129
Thomson, Patricia 145
Tickner, Lisa 16, 36, 37, 42, 43, 55, 66, 70, 72-75, 79, 82
Tiziano 165, 179
Tufts, Eleanor 132, 134, 146

Valadon, Suzanne 123, 149
Van Gogh, Vincent 129, 132, 133, 146, 209
Vasari, Giorgio 130, 131, 162-170, 173, 176-181
Vergine, Lea 301
Vogel, Lise 45, 46
von Sandrart, Joachim 170
von Steinbach, Sabina 148

Wallace, Michele 20
Walsh, Raoul 289
Warhol, Andy 125
Weinstock, Jane 68-72
Wilke, Hannah 27, 42, 43, 257-259
Wilson, J. J. 14
Winnicott, D. W. 273

Withers, Josephine 15
Wolff, Janet 211
Wolverton, Terry 261, 262
Woolf, Virgina 44, 124
Wölfflin, Heinrich 173
Wyeth, Andrew 134
Yates, Marie 57, 66, 73
Zoffany, Johannes 139
Zurbarán, Francisco de 131

Alman ekspresyonizmi 41
androjin 270
anti-formalizm 58
arpilleras 31
aura 130
ayna evresi 283

biyolojik determinizm 67
büyük eserler/sanatçılar (büyük sanatçı miti) 10, 14-17, 91, 123, 141, 129-132, 134, 142, 157, 161, 162, 164, 165, 169, 172, 174

deha (dahi) kavramı 10, 16, 77, 91, 129-137, 157, 162-165, 172, 173
dekoratif sanat 28, 31-33

empresyonizm 124, 151, 190, 193, 202, 207, 221, 245
erkek kültürü 17, 82

fahişe 39, 44, 45, 86, 87, 190, 220, 230, 239
fallus 269, 271, 274, 278, 279, 302, 304
fallus merkezlilik 32, 69, 278, 279, 304
famaj 28, 32
feminist Marksizm 80, 85
femme fatale 87
flâneur 212, 217-220, 231, 239
formalizm 84, 171, 301, 313
Fovizm 47
Frankfurt Okulu 75
Freudçuluk 45, 144, 310

göstergebilim 64, 72, 83

Hollywood sineması 279, 280

iğdiş edilme 271, 273-275, 278, 285, 289, 290, 292, 295-297, 302

kadın duyarlılığı 21, 31, 33, 34, 36-39, 43
kadın düşmanlığı 45, 49, 83, 262
kadınlık gizemi 144, 156, 294
kamusal alan 30, 202, 211-213, 215, 216, 218, 230, 231, 245
klasizm 168, 178
kurtizan 190, 220, 225
kübizm 47, 123
kültürel feminizm 25, 65, 67, 70

"l'écriture féminine" 70
"la peinture féminine" 70

Marksizm 24, 31, 56, 64, 75, 76, 80, 84, 85, 87, 88
mazoşizm 242, 243, 294
modernizm 28, 32, 54, 55, 58, 83, 89, 90, 173, 187, 189, 192, 193, 195, 202, 211, 242, 243, 247, 268, 299-303, 306, 309, 313, 314

narsisizm 156, 270, 274, 282, 284
natüralizm 151

Oedipus kompleksi 271

öz hazne imgelemi 36
özcülük 36, 38, 65, 68, 69, 72, 74, 256, 260, 269, 300, 302, 312
özcülük karşıtı feminizm 301, 302

penis kıskançlığı 36
pornografi 50, 271, 273
post-feminizm 270
postmodern feminizm (feminist postmodernizm) 55, 68, 72, 84, 305
postmodernizm 37, 64, 71-75, 91, 299, 311-314
post-yapısalcılık 64, 72, 73, 75, 301, 302, 306, 312
"pudica" duruşu 179, 180

Rokoko üslubu 124
Rönesans 77, 79, 136, 142, 162, 166-169, 176, 177, 179, 287, 297
röntgencilik 180, 218, 234, 239, 240, 243, 244, 274, 281, 282, 290-297

sadizm 290, 292, 294
sanatçı miti 28, 163
Sanat ve Zanaat hareketi 87
skopofili 274, 281, 282, 284, 289-292, 295, 296
sosyalist feminizm 65, 70
soyut ekspresyonizm 25, 301
sürrealizm 39, 85, 86

Tuna Okulu 123

Utrecht Caravaggio'cuları 39-40

vajinal ikonoloji 36
Victoria dönemi 49, 87

yabancılaştırma 304, 305, 314
yapısöküm 18, 37, 43, 51, 64, 70, 72, 73, 75, 84, 86-89, 91, 189, 194, 263, 270, 312

zanaat 21, 27-33, 54, 57, 77, 168, 259

Arc (Galeri) 20
Artemisia (Galeri) 20

California Sanat Enstitüsü Feminist Sanat Programı 33
Chicago performans grubu 20

Feminist Sanat Enstitüsü 21

Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) 7, 8

Heresies Collective 23

Kadın Mekânı (Womanspace) 21
Kadın Sanat Komitesi (Women's Caucus for Art) 21
Kadın Sanatçılar Devrimde (Women Artists in Revolution: WAR) 19
Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi (Ad Hoc Committee of Women Artists) 19
Kadın Sanatı Tarihi Kolektifi (Women's Art History Collective) 24

Lezbiyen Sanat Projesi 261
Los Angeles Kadınlar Binası (Los Angeles Women's Building) 21, 22

Sanat Emekçileri Koalisyonu (Art Workers Coalition) 19
Sanatta Kadınlar (Women in the Arts) 19
Siyah Sanatını Özgürleştirmek için Kadın Öğrenciler ve Sanatçılar (Women Students and Artists for Black Art Liberation) 20

Where We At 20
Women's Interart Center 20

sanat**hayat** 13

Ahu Antmen (ed.)

SANAT TARİHİ VE FEMİNİST ELEŞTİRİ

Sanat/Cinsiyet

Yakın geçmişe kadar müze koleksiyonlarına ve sanat tarihi kitaplarına baktığımızda, tarih boyunca hemen hiç kadın sanatçının yaşamamış olduğu, yaşamışsa da herhangi önemli bir sanatsal katkıda bulunmadığı kanısına varabilirdik. Bugün durum pek de öyle değil. ABD ve Avrupa'da 1960'lı yıllardan itibaren yaşanan toplumsal feminist dalga, çok geçmeden etkisini sanat pratiği ve kuramında da gösterdi. Başta Linda Nochlin'in çığır açıcı makalesi "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" olmak üzere, feminist eleştirmen ve sanat tarihçilerinin geleneksel sanat tarihi üzerindeki incelemeleri, kadın sanatçıların üretiminin görmezlikten gelinmesi sürecini ciddi anlamda kesintiye uğrattı. Aradan geçen yıllar içinde sanat tarihi kitaplarının yeni basımlarında kadınlara da yer verilmeye başlandı; feminist sanat tarihçilerinin öncülüğünde, unutulmuş, gözden kaçmış, çeşitli nedenlerle hiç önemsenmemiş kadın sanatçılarla ilgili monografik çalışmalar yapıldı. Deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için belirlenmiş olduğuna inanan feminist sanat tarihçi ve eleştirmenlerin, akademi, müze, sanat tarihi gibi belirleyici kurumların kadın sanatçıyı sürekli dışlayan sistematiğini belli bir sorgulamaya tabi tutması, tarihin akışını bir ölçüde dönüştürdü. Bu seçki, bugün de sürmekte olan o yoğun sorgulama sürecinden seçilmiş metinleri bir araya getiriyor.

Kapak fotoğrafı: Man Ray, *La Prière*, 1930.

THG 499615 CGC

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-0590-4