ŞİDDET TEMALI KADIN İMGESİNİN ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI

Cansu ÇELEBİ EROL [1]

ÖZET

İnsanın doğadaki en tehlikeli canlı türü olması, şiddeti doğuran ana etken olan planlı ve bilinçli olarak yönlendirdiği öfke duygusunu çeşitli eylemlerle somutlaştırması ve bunun sonucu olarak da şiddeti icat etmesi ile açıklanabilir.

Bu araştırmanın temel amacı, şiddetin çeşitli türlerine doğrudan veya dolaylı olarak maruz kalmış ya da maruz kalan kadınları gözlemlemiş kadın sanatçıların, şiddet ve simgesel şiddet gibi çıkış noktaları ile yaşam süreçleri boyunca oluşturdukları kadın imgesinin birleşiminin yansıdığı çağdaş sanat çalışmalarını incelemektir. Bu bağlamda Orlan, Cindy Sherman, Marina Abromoviç, Georgia O'Keeffe, Carolee Schneemann, Tracy Emin, Ana Mendieta gibi çağdaş sanat alanında çeşitli ifade olanaklarını araştırmış kadın sanatçıların şiddet temalı çalışmaları incelenmiştir.

Beuys kullanılmayan yaratıcılığın saldırganlığa dönüştüğü kanısındadır. Ancak söz konusu araştırmada saldırıya, simgesel şiddete maruz kalmış kadın sanatçıların bu psikoloji ile ortaya koydukları sanat eserleri incelenmektedir. Bu noktada şiddet ve saldırganlığın anlam bulmadığı daha olumlu yaşam alanlarının mevcut olduğu bir dünyaya ulaşma gayesiyle sanatsal ifade olanaklarının genişletilmesi, bu sayede de bireylerin yaratıcı potansiyellerinin ortaya çıkarılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şiddet, sanat, kadın, çağdaş sanat

Çelebi Erol, Cansu. "Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları". *idil* 5.19 (2016): 193-214.

Çelebi Erol, C. (2016). Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları. *idil*, 5 (19), s.193-214.

[1] Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, cansuerol(at)gmail.com

VIOLENCE-THEMED IMAGE OF WOMAN REFLECTIONS ON CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

The inventor of violance is human who is a creature that exhibits as an act of a conscious violence. Therefore, the most dangerous and destructive of all living creatures alive with the highest potential.

The main purpose of this research is directly or indirectly exposed to various types of violence women artists, such as violence and symbolic violence created through the process of living with exit points created by the combination of the image of women to examine the work of contemporary art. In this context, Orlan, Cindy Sherman, Marina Abromoviç, Georgia O'Keeffe, Carolee Schneemann, Tracy Emin, Ana Mendieta in the field of contemporary art as the expression of a variety of violence-themed works by women artists who explored the possibilities were investigated.

Beuys considers that unused creativity is harnessed aggression. However, the study in question; female artists who have been exposed to attacked, the iconic violence, put forward by the works of art are studied psychology. At this point, has not the meaning of violence and aggression, is present in more favorable habitats with the aim of achieving a world of expanding opportunities for artistic expression, so the creative potential of individuals to reveal recommended.

Keywords: Violence, art, woman, contemporary art

Giriş

İnsan yaşamındaki olumsuz etkileri ile şiddet olgusu, insana ait tüm değerler gibi sanata yansımış, birçok sanatçının yaratımlarına konu olmuştur.

Buhar gücünün bulunması ile başlayan makineleşme süreci ile beraber hızla artan kentleşme gereksinimi toplumların yapısını da değiştirmiş, bilim dünyasında arka arkaya bir çok buluşa imza atılmasına, toplumların yönetim biçimlerinin değişmesine, ilerleyen zamanla birlikte yeni düşünme biçimlerine ihtiyaç duyulmasına tüm bunlara bağlı olarak da çeşitli sanatsal ifade olanaklarının araştırılmasına neden olmuştur. 20. yüzyıldan sonra sanatın düşünce ile temellenen bir yöne doğru yol aldığı görülmektedir. Sanatın çağın canlı bir tanığı olması ve bu nedenle de içinde bulunulan çağın tüm unsurlarını yansıtması gerekçesi ile toplumun geçmişten hızla uzaklaşıp bambaşka bir yönde ilerlediği 21. yüzyılda sanatçının geçmiş dönemlerin yöntem ve yaklaşımlarına bağlı olarak çalışması, sanat yapması düşünülemez.

21. Yüzyıla damgasını vuran çağdaş sanatı Hasan Bülent Kahraman (2004) şu şekilde özetlemektedir.

> Şurası muhakkak ki, artık yeni bir sanat var. Üstünde yeterince düşünmüyoruz belki ama 2000'lerin ürettiği yepyeni bir duyarlılık, kavrayış ve ifade görmezden gelinecek gibi değil. Algılaması, her yenilikte olduğu gibi zor; çözümlenmesi daha da güç bir yaklaşım bu, çünkü özünde geçiciliğe, sınırlılığa ve unutuşa dayanıyor.

Çağdaş sanat ifadesi İngilizce'deki "contemporary art" kavramına karşılık olarak kullanılmaktadır. Modern Sanatın sona ermesini takip eden dönemden günümüze kadar devam eden, bir akım veya üslup gibi birleştirici özellikleri olmadığından, genel bir deyişle "çağdaş" olarak adlandırılan sanat biçimleri bu kavramın içeriğini oluşturmaktadır. Çağdaş Sanat; çevre ve toplum bilincini önemseyen feminizm, küreselleşme, insan toplum ilişkileri gibi konuları ele almaktadır.

1960 sonrasında sanatçılar; kapitalist sistemin her şeyi alım-satım ve pazarlık konusu haline getirmesi gibi sanat eserini de meta durumuna getirmesini, sanatın salonlarla, müzelerle sınırlı kalmasını, kurumsallaşmasını reddederek farklı sanatsal ifade yolları aramışlardır. Bu arayışlar; Performans Sanatı, Vücut Sanatı, Gösteri Sanatı, Fluxus, ve Süreç Sanatı gibi postmodern eğilimlerin doğması için çıkış noktası olmuştur. Bu avangard yaklaşımlar; Duchamp'ın başlattığı Ready Made'ler ile birlikte, düşünceye önem veren ve biçimci anlayışı reddeden bir tavırdadır.

Çağdaş sanatın yaklaşımı ile ilgili genel bir değerlendirme şu şekilde yapılabilir: bir nesneyi aşırı gerçekliğiyle saldırgan bir hazır yapıta dönüştüren (ilk yeni avangard tekrarlardaki gibi) modeller geliştirmek sanat eserinin ifade boyutunu

(kavramsal sanattaki gibi) geliştiren önermeler sunmak, ileri kapitalizmdeki nesne ve imge serilerini (minimalist ve pop-artta olduğu gibi) hedef alan çalışmalar yapmak, farklı söylemlerin eleştirel taklitlerini yapmak (1980'lerin hem yüksek sanatın hem kitle kültürünün efsanevi imgelerini kullanan sembolik sanatındaki gibi) ve son olarak bugünün cinsel, etnik, toplumsal farklılıklarını (Sherrie Levine, David Hammons, Robert Gober gibi sanatçıların işlerindeki gibi) ele almak (Foster, 2009: 51).

Steven Connor ve Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır. Sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğüne ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar. Avangart anlayışın kurumlarca tahrip edilmesini ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, yeniden kurgulamaya çalışır. Bu çerçevede, tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, 'yapıt'ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm "*orijinallik*" ve "*özgünlük*" gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkar. Sonuçta postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir alana bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsalcı sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayışı öngörmüştür (Yavuz, 2009: 49). Postmodernizm ile birlikte her alanda ortaya çıkan özgürlükçü anlayış, çeşitli kavramların (kadın ve cinsellik gibi) temsil biçimlerinin değişmesine, simulasyonlarının üretilmesine ve gösterge olarak ifade edilmesine olanak sunmuştur. Baudrillard, özgürleşmenin tüm hedeflerinin, tüm ütopyaların gerçekleşmesine rağmen, sanki gerçekleşmemişler gibi yaşamayı, simulasyon durumu olarak nitelediği çağdaş sanatın geldiği noktayı şu şekilde açıklamaktadır:

> İçinde bulunduğumuz güncel durumu nitelemek gerekseydi, bir orji sonrası hali derdim. Orji, tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi. Tüm temsil ve karşıtemsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinselin, eleştirel ve karşıeleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir. Nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı üretim yollarını katettik. Şimdi her şey özgür, kartlar açıldı ve hep birlikte asıl sorunla karşı karşıyayız:
> ORJÎ BİTTİ, ŞİMDİ NE YAPACAĞIZ?" (Baudrillard, 1995: 9-10)

Toplumun yaşadığı küreselleşme diye tabir edilen dönüşüm birçok kavramın simulasyonunu üretmiş, kadın ve cinsellik de bundan etkilenmiştir. Çağdaş sanat; cinsel obje veya arzu nesnesi olarak ele alınan geleneksel kadın imgesini yıkarak değişen kültürel değerlerle birlikte, kadının sosyal hayatındaki her türlü deneyimini yansıtabileceği bir alan olmuştur.

20. yüzyıla kadar kadının arzulanan, şehvet ve cinsel içerikli imgelerle temsil edildiği görülmektedir. Bu durum Adem ile Havva anlatılarından beri devam etmekte; kadın, belli duyguları uyaran seyirlik bir nesne olarak nitelenirken ahlaksal açıdan da suçlanmaktadır. Bu temsillerde seyircinin erkek olduğu düşünüldüğü için kadın imgesi çoğunlukla seyirciye bakar. Bu betimlemelerde amaçlanan şeyin erkeğin kadına üstünlüğünü yansıtmak olduğunu Berger (2012: 53) şu şekilde ifade etmektedir:

> Burada çıplaklık kadının duygularının dışa vurumu değildir. Burada çıplaklık, sahibinin (hem resmin, hem de kadının sahibinin) duygularına ya da isteklerine boyun eğme belirtisidir. Kral bu resimleri başkalarına gösterdiğinde resim kadının kendisine boyun eğdiğini gösteriyordu; konukları da kralı kıskanıyordu.

Toplumsal cinsiyet rol dayatması gereği kadın; her çağda fiziksel veya simgesel şiddete maruz kalmıştır. Feminizm ve Feminist Sanat temelde kadına verilen bu role ve eşitliksiz tavra karşı ortaya çıkmıştır. Kadının bilinçaltında, ona dayatılan 'saklı cinsellik', kısıtlı özgürlük ve sosyal yaşamın dışına itilen figür olma görüntüsü gibi simgesel şiddet unsurları feminist sanatçılar için birer çıkış noktası olmuştur.

Toplumun kadın cinsiyetine yüklediği rollerin dönem itibari ile değiştiğini görmekteyiz. 20. yüzyılı takip eden süreçte yaşanan toplumsal değişim, artan sanayileşme ve kentleşme insanın tüm yaşamı gibi psikolojisini de etkilemiş, mutsuz, melankolik, ruhu hasarlı bireylerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. İnsanların büründüğü bu sağlıksız durum şiddet dürtülerinin de beslenmesine neden olmuştur.

Söz konusu araştırmada, feminist sanatın belirtilen yaklaşımları ışığında oluşmuş, kadın sanatçıların eserlerini şiddet teması bağlamında ele almak amaçlanmıştır.

Verilerin toplanması aşamasında, yaşamı boyunca veya yaşamının bir döneminde şiddeti deneyimlemiş sanatçıların bu deneyimlerini yansıttıkları çalışmalar veya bedenini sanat çalışmasının bir parçası olarak kullanan, bedenlerine uyguladıkları fiziksel şiddet ile sorgulanan duygular, ulaşılan deneyimler araştırılmıştır.

Nitel araştırma özelliği taşıyan bu araştırmanın yöntemi, betimleme-survey yöntemidir. Bu araştırma, 1960 tarihinden günümüze gelen süreçte, kadın sanatçıların çalışmalarına yansıyan şiddet temalı kadın imgelerini belirlemek ve bu çalışmaların arka planındaki şiddet temasını vurgulama açısından önem taşımaktadır.

Sanatsal Konu Bağlamında Şiddet Kavramı

İnsanoğlunun hiç olmadığı kadar yoğun bir şekilde şiddet eğilimi sergilemesinin nedenini içinde bulunduğumuz yüzyılın olanaklarının desteklediği medya araçlarının empoze ettiği düşüncelerde ve davranışa dönüşen eylemlerde aramakta fayda vardır. Şiddetin her yönüyle sunulduğu haber programları, bir eğlence biçimi olarak düşünülen ama öldürme, yok etme düşüncesi ile temellenen savaş oyunları, şiddet unsurları ile desenlenen, iyi karakterlerin bile şiddet uygulamaktan kaçınmadığı, şiddeti olağan ve başvurulması gereken bir olgu olarak sunan filmler, insanlara şiddeti kanıksatmakta ve insan hayatını önemsizleştirmektedir.

Sanatla yaşam arasında bulunan bir çeşit organik bağ nedeni ile toplumun yaşadığı şiddet olaylarından bağımsız, şiddetin yarattığı etkiye kayıtsız bir sanat anlayışından söz edilemez. Özellikle ikinci dünya savaşından sonra şiddet temalı imgelerin çağdaş sanatta yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun nedeni elbetteki savaş sırasında yaşanan insanlık tarihinin gördüğü en büyük kitlesel yok edilişler, milyonlarca insana uygulanan şiddet ve işkencelerdir. Endüstriyel katliamlara tanıklık eden Auschwithz 'deki toplama kamplarındaki görüntüler; işkence görmüş, yok edilmiş insanların saçlarının, ayakkabıların, gözlüklerinin yığıldığı kafesler, 20. yüzyılın hangi sanatsal ifade olanağıyla anlatılabilir ki?

Bu denli yoğun yaşanan şiddete karşı sanat duyarsız kalamazdı. Çünkü sanatın hayatın bir parçası olduğu savı, hayatın şiddetli tarafını yansıtması ölçüsünde gerçek olabilir. İkinci dünya savaşından sonra şiddet, sanatta eylemsel ifadelerle, disiplinler arası yaklaşımlarla kendini göstermiştir. Bu sanat yaklaşımları şiddet konusunu; çeşitli metaforlarla, hazır nesneler kullanılarak, dolaysız bir şekilde ifade etmiştir. Bir başka deyişle sanatçı, anlatımın bir parçası olarak şiddeti kullanmıştır.

> Günümüz çağdaş sanatı, şiddetin insan yaşamına yönelik tehdidi sorgulama ve gündemde tutma görevini sürdürüyor. Çünkü teknoloji ve kitle iletişim araçlarının gücünü elinde bulunduran güç odakları, kendi emellerine ulaşmak için şiddeti bir tüketim nesnesine, haz nesnesine indirgemiş durumdalar. En marjinal şiddet görüntüleri dahi, estetik bir çekicilikle sunularak kitle duyarsızlaştırılıyor, kavramların içi boşaltılıyor. Yaşamımızda şiddet olduğu sürece, sanatta bir şiddet temasının olmaması düşünülemez (Yavuz, 2009: 50).

İki dünya savaşının etkisiyle oluşmuş toplumsal koşullarda ortaya çıkan Çağdaş Sanat; müzik, dans, şiir, tiyatro, video gibi sanat alanlarının beraber kullanımına olanak veren, düşünceyi canlı eylemlerle aktarabilen Performans Sanatı gibi yaklaşımlar doğurmuştur. Performans sanatçılarının işleri incelendiğinde; şiddete maruz kalan, acı çeken, alımlayıcıyı uyaran, endişe yaratan beden imgeleri ile karşılaşılmaktadır. Şiddet, Performans Sanatı'nda sıkça ele alınan bir konudur.

Bu durumu Kahraman (2004), "şiddet estetiği" olarak açıklamıştır: Viyana Okulu'ndan başlayarak gelişen, Feminist Sanat'la yeni bir boyuta taşınan

performanslarda gövdenin kullanımı bu şiddeti üretiyordu. Kan, vücut salgıları ve her şey sanatın artık neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmişti… İşin içinde şöyle bir yan da var: şiddetin en önemli gerçeği, yarattığı uyumsuzluk, ortaya koyduğu aykırılık ve en nihayet 'şok'tur. Kahraman bu şok durumuna ise "estetiği şiddeti" demiştir. İnsanlık yaklaşık bir yüzyıldır bu gerçekle yaşıyor. Estetik, her gün, insanlara, mimarlıktan resme, performanstan sanayi ürünü tasarımına, tiyatroya ve sinemaya kadar her düzeyde bir şiddet yaşatıyor. Hiç beklemediği şeylerle onu yüz yüze getirip bu şiddeti içselleştirmesine yol açıyor.

Performans sanatı; Feminist Sanat'la, kadının sembolik ve fiziksel şiddet ekseninde varoluşunu aradığı, yeni bir boyuta geçmiştir.

Şiddet; bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak onun isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanır. Ama günümüz şiddetinin bu tanımları aşan bir yanı da vardır. Çünkü şiddetin başkasını öldürme, sakat bırakma ya da yaralama yoluyla ona zarar verilmesini içermesi ve bu tür eylemlerin başkasına karşı tehdit oluşturması kısaca insana fiziksel ve ruhsal zarar veren her ediminin şiddet olarak değerlendirilmesi sözcüğün kapsamını genişletmektedir (Yavuz, 2009: 12). Sembolik şiddet ise fiziksel şiddetten daha tehlikeli bir şiddet türü olarak nitelendirilmektedir. Çünkü görünmez incelikte ve düzenli maruz kalınan bir yapıdadır. Simgesel şiddet, söz ve hareketlerin düzenli bir şekilde korkutma, sindirme, cezalandırma ve kontrol aracı olarak kullanılmasıdır. Simgesel şiddete ilişkin davranışlardan en belirgini, kişinin değer verdiği konulara yönelik güven sarsmak ve kişiyi yaralamak amacıyla belirli aralıklarla çok ağır hakaret ve sözler söylemektir. (Coker-McKeown aktaran Uzun, 2010: 52).

Simgesel şiddet konusu ile ilgili çalışmaları ile bilinen sosyolog Bourdieu'nun metadolojisi incelendiğinde görüleceği üzere birçok kadın yaşamının bir döneminde simgesel şiddete maruz kalmıştır.

> Kişiye bağırma, başkaları önünde küçük düşürme, gururunu incitme, kişiyi fiziksel şiddet uygulamakla tehdit etme, kişinin duygu ve düşüncelerini açıkça ifade özgürlüğünü elinden alma, kendi gibi düşünüp davranmaya zorlama, kişinin hareket özgürlüğünü kısıtlama, kendi aile bireyleriyle veya arkadaşlarıyla iletişimini yasaklama, kişinin istediği gibi giyinme özgürlüğünü kısıtlama gibi fiziksel bir baskı olmaksızın uygulanan ve ruh sağlığını bozucu eylemlerin tümü simgesel şiddet kapsamındadır (Uzun, 2010: 52).

Feminizmin kapsamı, ataerkil toplumlarda kadının hareket alanının sınırlarının mümkün olduğunca daraltılması yönünde gelişen sosyal, siyasal ve kültürel değerlere karşı-duruşu içermektedir. Feminizm en büyük desteğini Marksist

kuramdan alır. 'Kadının ezilen sınıf içerisinde yer aldığı ve değerli görülmediği' düşüncesi, kadınlara duyulan güvensizlik ve şiddet uygulamaları feminizmi haklı kılan dayanak noktalarıdır (Eyigör, 2009: 181). Kadın sanatçıların sıklıkla yer aldığı çağdaş sanatta, özellikle feminist harekette simgesel şiddet unsurları ile desenlenmiş geleneksel düzenler (politik sitemler ve toplumsal dayatmalar), ırkçılık, sınıf ayrımları ve cinsiyet ayrımcılığı gibi ötekileştirici tavırlar eleştirilmektedir.

Erken yaşlardan itibaren maruz kaldığı cinsiyet farklılığından kaynaklanan eşitsizlik kadının tüm yaşam pratiğini etkileyen temel faktördür. Bu durum kadının kişiliğinin şekillendiği tüm süreçte kendini hissettirmektedir. Bourdie'nun belirttiği gibi yapı bireyi, birey yapıyı biçimlendirir. Feminist sanatı biçimlendiren ana etken de kadına yöneltilen şiddet ve yaratılan imge kirliliğidir.

Berger (2012: 64) günümüzde kadın imgesinin ele alınış biçiminin temelde değişmediğini iddia etmektedir. "Kadınlar erkeklerden çok değişik biçimde gösterilir. Dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu. İdeal seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindendir." Ancak feminist sanat tam da bu noktayı, kadının bir cinsel imge olarak sunulmasını eleştirmektedir.

Feminist sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971'de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasına büyük yankı uyandıran "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi çığır açıcı bir öneme sahiptir. Nochlin'e göre, kadınlara fırsat eşitliği sağlanmaması, yaratıcılık, yetenek, deha gibi kavramların erkeklere özgü olarak düşünülmesi, kadınların sanat dünyasında yer almamış olmalarının nedenidir. Bu makaleyle birlikte kadınların sanat çalışmalarını destekleyecek imkânlar sağlanmış, burslar verilmiştir. Söz konusu makale aynı zamanda feminist kuramın savunucularının kadın sanatçılar hakkında bilgi toplayarak onları sanat tarihine kazandırmayı kendilerine amaç edinmesine neden olmuştur (Eyigör, 2009: 182). Antmen'e (2008: 239) göre, Nochlin'in makalesi, 1960'lı yıllarda bütün dünyada yaşanan politik eylem ruhu ve kolektif bilinç duygusundan hareketle yeni stratejiler belirleyen kadınların doğru ve gerekli soruları sormasında belirleyici olmuştur. Bu gibi soruların önünü açtığı yaklaşımlar, kadınlığını sanatın bağlamı ve içeriği haline getiren sanatçıların ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Bu doğrultuda sanatın içeriğindeki radikal değişimlerle birlikte, aynı anda çok farklı yaklaşımları bünyesinde barındıran yaklaşımlarla, kadın sanatçılar tarafından erotizm ve cinsellik temalarının işlendiği, şiddetin sorgulandığı çalışmalar yapılabilmiştir. Bu kadın sanatçılardan bazıları şu şekilde belirlenebilir; Jenny Saville,

Georgia O'Keeffe, Tracey Emin, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Orlan ve Marina Abromoviç.

Söz konusu kadın sanatçıların çalışmaları incelendiğinde şiddetin iki şekilde ele alındığı görülmektedir; sanatçının kendisinin (veya genel olarak kadınların) deneyimlediği şiddet yaşantılarını yansıttığı veya şiddeti eleştirdiği çalışmalar (Jenny Saville, Georgia O'Keeffe, Tracey Emin, Cindy Sherman) ile sanatçının çalışması esnasında şiddeti sorgulama, deneyimleme yoluna gittiği çalışmalar (Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Orlan, Marina Abromoviç).

Resim 1: Jenny Saville, "*Fulcrum*", 1999, (261 x 487 cm).

Günümüzde yaratılan standart güzellik anlayışına, insanların güzel görünmek için çok zayıf olması gerektiği dayatmasına karşı çıkan feminist sanatçı Jenny Saville; çalışmalarında kullandığı kadın imgeleri yoluyla insanların kendilerine uyguladığı estetik şiddeti eleştirmektedir. Bu çalışmalara yoğun olarak, estetik ameliyatın etkisiyle renk ve biçim değiştiren beden görünümleri, travmatik yüz ifadeleri, aşırı kilolu ve hastalıklı vücutlar, sanatçının dışavurumcu plastik ifadesiyle yansıtılmaktadır.

Saville, çoğu zaman resimlerinde ya da görüntülerinde izleyiciyi şiddete sevk eder. Sanatçı şiddeti cesetler ve sakat bacaklarda görmektedir. Bu Saville'nin dünya üzerine tuttuğu merceğidir. Saville'nin yapıtları bütünüyle, onun anıtsal çıplak kadın vücutlarına ilgisini ve sanatçının boyalı yüzeylerdeki dışavurumcu gücünü tanımlamaktadır ki kadın figürlerini estetiğin ötesinde, vücudun sosyal yapısıyla ilişkili konuları ele almak amacıyla araştırmaktadır. Sanatçının pek çok resminde

gözlemlenebileceği gibi, Saville'nin sanatı, yeniden üretilmiş kadın bedeni anlamına gelmektedir. Erkeğin bir zevk nesnesi olan, kadın bedeninin pozisyonlarını çözümleyerek yüzyıllardır erkek hayal tasarısında olan kadın bedeni imgesini parçalamaktadır. Saville; resimleri aracılığıyla, tarih boyunca kadın bedeninin temsiline ilişkin sorgulamalar yapmaktadır (Selçuk, 2011: 339).

Hayatının bir döneminde maruz kaldığı simgesel şiddetin neden olduğu travmayı tüm yaşamı boyunca hisseden ve çalışmalarına plastik ifade yoluyla aktaran Georgia O'Keeffe imge olarak, kadın bedeni ile özdeşleştirdiği, zumlanmış ve detaylandırılmış çiçek görüntülerini kullanmıştır.

Resim 2: Georgia O'Keeffe, "*Black İris III"*, 1926.

"Benim resimlerimde satılmak için yapılmış ya da profesyonel bir resim toplayıcısının amacına hizmet etmiş bir nitelik bulamazsınız, benim resim yaparken arzularım nesnelerim, depresyonlarım, boyalarımın aracılığıyla gördüklerimdir" (O'Keeffe,Georgia).

O'Keeffe' in çalışmalarını oluşturan duyuşsal altyapı, ilk eşiyle olan birlikteliğindeki sorunlar ve bu sorunların sonucu olarak yaşadığı depresyon neticesiyle şekillenmiştir. Sanatçı bu dönemde anne olmayı çok istemiş ancak eşinin bu isteğine olumsuz yaklaşması nedeniyle bu isteğini gerçekleştirememiştir.

O'Keeffe anne olamamanın dayanılmaz ağırlığını detaylandırılmış çiçeklerin doğurganlığıyla özdeşleştirip gidermek istemiştir. Mason'un belirttiği gibi fetiş kadın bedeninin bir parçasıdır. O'Keeffe 'de de fetiş nesne kadın vücudunun özellikle pelvis bölgesidir. Sanatçı kişisel hassasiyetiyle kadın vücudunu doğa manzaralarıyla, detaylandırılmış çiçekleriyle özdeşleştirmiş ve tuvallerine aktarmıştır (Şahindokuyucu ve Dilekçi, 2011: 314).

Feminist sanatın ilk on yıllık döneminde çoğu yazar ve sanatçının tavır göstermesi gereken en hararetli tartışma konularından biri, çağdaş sanatta anlatımını bulacak bir kadın duyarlılığının mümkün olup olmadığıdır (Söylemez, 2011: 2). O'Keeffe'in çalışmaları incelendiğinde kadın duyarlılığın fazlasıyla etkili olduğu görülmektedir. Sanatçı, anne olamamanın neden olduğu melankolik ruh haliyle kişiliğini kayıp olarak tanımlamakta, bu kayıp kişiliği doğanın doğurganlığıyla, yeşillenen çiçeklerle bulmaya çalışmaktadır.

Yaşamından yola çıkarak sanat üreten ve özel yaşamını sıklıkla yansıttığı çalışmalarında kadın duyarlılığının hissedildiği bir başka kadın sanatçı da Tracey Emin'dir. Babası türk annesi İngiliz olan Emin büyük sıkıntılar yaşadığı bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Yoksullukla beraber yaşadığı şiddet ve tecavüz olayları şüphesiz ki çok acı çekmesine neden olur. Ancak yaşamının ilerleyen döneminde bu olumsuz anıları ekseninde tecavüz, cinsellik gibi konuları cesurca sanatına yansıtır. Sanatçı, kadınlara yüklenen kurban rolüyle ya da öğretilen utangaçlık, mağduriyet maskesiyle hareket etmez. Kadınlara tahsis edilen annelik ve ev hanımlığı ile sınırlanan yaşam alanlarıyla yetinmeyerek kadınlardan esirgenen kamusal alanı talep eder. Tüm yaşadığı şiddet olayları, taciz ve tecavüze rağmen kadının sindirilmesine; kendini koruyamayan, gözlenmesi, gözetilmesi gereken bir nesne konumuna indirgenmesine karşı çıkar. Hatta sanat çalışmalarında tacize uğradığı akrabalarının, birlikte olduğu insanların isimlerini açıkça deşifre eder.

Resim:3, Tracy Emin, "*Yatağım*", 1998.

Emin Resim 3'de görülen yatağı galeride sergilenmeye başladığında artık yatak odasındaki yatak değildir. Yerinden edilmiş yatak, yersiz yurtsuzlaştırılmıştır. Üzerine her izleyicinin yükleyeceği mecazları taşımaya başlar. Özel yaşama ait simgeler tüm kadınlara ve insanlara gönderme yapar. Sanatçı yapıtlarını oluştururken dış dünyadaki nesne ve durumları gerçeğin bir parçası ve belgesi olarak sunar. Tracey Emin'in cinsel deneyimleriyle ilgili yalnızlık ve kırılganlığı duyumsatan işleri en yalın ve samimi çalışmalarıdır. Yapıtlarında küçük bir kız çocuğu iken karanlık sokaklarda uğradığı tecavüze, kokuşmuş apartman dairelerinde yaşadığı sarhoşluklara, mutsuzluk kaynağı cinsel alışkanlıklarına, olumsuz cinsel yaşamına, travmatik kürtaj deneyimlerine, maruz kaldığı şiddete, en derin korku ve tutkularına ve hayata tutunma çabalarına işleri aracılığı ile tanıklık ederiz. Sanatçının yaşamındaki trajediler de sanat nesnelerinin anlamını zenginleştirir (Türk ve Akkol, 2010).

Resim:4, Tracey Emin, "*Yattığım Herkes*" 1995.

Tracey Emin kendi hayatını ve iç dünyasını ortaya döktüğü çalışmaları, izleyenleri görülmemesi gereken mahrem bir şeyi gördüğü duygusuyla irkiltir. "*Yattığım Herkes*" (Resim:4) adlı çalışması; annesi, kardeşi ve sevgilileri olmak üzere yattığı kişilerin adlarının nakışla işlediği mavi bir patchwork çadırdır.

Emin'ın çalışmalarında şiddet olgusunun izi sürüldüğünde şu gerçek ortaya çıkıyor: 13 yaşında iken tecavüze uğradığını, 2 kez kürtaj yaptırdığını, kürtaj sonrası 2 yıl "duygusal intihar"ı denediği, aldırdığı ceninlere isimler verdiğini, hem yazı hem de resimle anlattığı eserlerinden öğreniyoruz (Yavuz, 2009: 35).

Mekân içinde(galeri) yeni bir mekân(çadır) algısı yaratan çalışma, içine girilebilen ve çıkılabilen, hareketliliğe uygun bir yapıdır. Çadırın göçebeliği çağrıştıran işlevi ve aynı zamanda kapalı oluşu bedenle ilintilidir. Birlikte olduğu insanları çadır içinde deşifre ettiği bu çalışmasında isimler dışarıda değildir, içeride oldukça büyük puntolarla yer almıştır. Metaforik bir nesne olarak çadır, örtük biçimde sanatçının bedenidir. Hayatına giren insanlar kendisinde nasıl kalıcı izler bıraktıysa ve tüm yaşamını kapladıysa; çadırın içinde büyük harflerle dikerek sabitlediği isimleri çadırda kalıcılaştırmış ve ötekine yani izleyiciye sunmuştur. (Türk ve Akkol, 2010: 115)

Kadının modern dünyada sınırlanan hareket alanını ve kadını ikinci plana iten bakış açısını reddeden bir diğer feminist sanatçı Cindy Sherman'dır.

Resim:5**,** Cindy Sherman, İsimsiz:153, 1985.

Cindy Sherman, kostüm ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek pozladığı otoportre çalışmaları ile "isimsiz film kareleri" adlı bir seri oluşmuştur. Bu serideki fotoğrafları isim vermeden numaralandırmıştır. Sherman'ın kendi bedenine şekil vererek oluşturduğu canlandırmalar kadın streotipleridir. Kendi deyişine göre Sherman "kadın stereotipleri ile ilgilenir, ancak bu sterotipler onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır" (Yavuz, 2009: 98). Sanatçı bu seriyi oluştururken feminist bir sanat tavrıyla çeşitli kadın temsillerine büründüğü manipüle edilmiş bu fotoğraflarla kadını sınırlayan, yaşamını kuşatan tüm eril kurumları eleştirmektedir.

Sanatçının Resim 5'de görülen çalışmasında kadınların tarih boyunca erkekler tarafından yoğun bir şekilde şiddete maruz kalmalarına, tecavüz edilip öldürülmelerine bir tepki olarak, kendini bu şekilde öldürülmüş bir kadın imgesine dönüştürmüştür.

1995 yılında, bu çalışma MOMA (New York Modern Sanatlar Müzesi) tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyattan satın alınmış, böylece Sherman'ın sanat dünyasındaki yeri de tartışmasız hale gelmiştir. Kendisini de model olarak kullandığı daha sonraki çalışmalarında Sherman, erkek dergilerini, çocuk masallarını, moda dünyasını, sanat tarihindeki önemli imgeleri işlemiştir. Son dönem işlerinde büyük boy renkli baskılarla vitrin mankenleri, tıbbi protezler, cinsel yardım araçları, plastik vücut parçaları, maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri ya da kusmuk

çöp resimleri gibi grotesk konulara yönelmiştir. Sanatçının bu dönemdeki işleri, kullandığı nesneler itibariyle rahatsız edici bir görüntü sunar. Bu çalışmalar şiddet ve acının temsilidir bir bakıma. Sherman, cinsel nesnelerle oluşturduğu kompozisyonlarının amacını şu şekilde yorumlamaktadır: "Cinsel organları kullanarak, sevimli ya da şok edici resimler elde etmek kolay...Zor olan acı keskin yine de açık seçik görüntü elde etmek."

Görüldüğü üzere çağdaş sanat, sanatçıların bedenlerini kullanarak düşünsel ifadelerini somutlaştırabilecekleri bir alan olmuştur. Kendi bedenini sanat üretimlerinde nesne olarak kullanan bir diğer sanatçı Orlan'dır. Orlan 20. yüzyıl insanının saplantı haline getirdiği güzel görünme tutkusunu ve özellikle kadını metalaştıran bu durumu eleştiren bir sanat tavrıyla bedenini dahil ettiği bir dizi performansa imza atmıştır. Esmer (2001: 77), Orlan'ın kültürün bedeni değiştirme gücüne ve dolayısıyla kozmetik cerrahinin yarattığı güzellik nosyonuna karşı çıktığını belirtmiştir.

Resim:6, Orlan, "*Ameliyat*", Sydney, Avusturalya 1993 (performans fotoğrafı).

"Sanat pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda diyen" (Yavuz, 2009: 106) diyen Orlan "Carnal Art" performanslarında kendine uyguladığı estetik şiddet yoluyla deneyimlediği acı duygusunu şu şekilde açıklamaktadır. "Bu daha çok fiziki ve psişik sınırlara ve acıya karşı yapılmış bir şey çünkü zaten günümüzde muhteşem olan, bu acıları dindirecek sakinleştiricilerin olması. Acı çekmekten kurtulmaya çalışıyorum. Günümüzde ağrı kesiciler, anesteziler acıyı rahatlıkla dindirebiliyorlar. Benim çalışlarımda bedensel acıyı ve acıyla arınmayı ortaya koymak çok saçma bir şey. Ben, daha çok, acının tecrübesi üzerine çalışıyorum" (Akay, 2002: 43-46). Orlan'nın performanslarında yaşadığı tüm süreç tüm şeffaflığıyla izleyiciye

ulaşır. Etine batırılan iğnenin durumu, dudaklarının dilimlediği ve kulaklarının kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken, seyirciler arasında büyük bir şaşkınlık yaşanmaktadır. Herkesin konsantre olarak, rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılarak izlediği bu gösteriler boyunca Orlan, sakinliğini hep korumaktadır (Akman, 2008). Bu sakinlik sanatçının da belirttiği gibi acı çekmemesinden, acı çekmeyi amaçlamamasındandır.

Genel olarak; Orlan'ın performans çalışmaları incelendiğinde, eril dünya düzeninin kadınlara dayattığı güzel görünme zorunluluğunu eleştiren ve kadınların standart güzellik dayatmaları uğruna bedenlerine uyguladıkları estetik ameliyat görünümlü şiddeti protesto eden bir yaklaşım görülür.

Dehşet uyandıran, hayati derecede ciddi performanslarında uyuşturucuların etkisiyle acı çekmeyen Orlan'nın aksine; Marina Abramoviç sanat üretimleriyle acı ve ölüme yaklaşma denemeleri üzerine yoğunlaşır.

Abramoviç'in sanatının dayandığı temelde; çağdaş toplumlarda acı ve ölüm korkusundan arınma biçimleri yatmaktadır. Sanatçı, acı ve ölüm korkusunu yenmek ve bedenin sınırlarından kurtulabilmek için bedensel acının gerekli olduğu görüşündedir. Kendi bedenine fiziksel şiddet uyguladığı ya da fiziksel şiddet uygulanmasına izin verdiği performanslarında Abramoviç, bu deneyimlerini halkla paylaşmıştır. Sanatçı ölüm riski taşıyan performanslarındaki tehlikenin mantığını "Tehlikenin tanımını zorlayan ve kucaklayan sanat benim ilgimi çekiyor. Dahası izleyenin gözlemi burada ve şimdi olmalı. Dikkatini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine kurulmaktır" (Per, 2011: 146). şeklinde açıklamaktadır. Abramoviç, performanslarında bedenine uyguladığı fiziksel şiddetin gerekçesini şu şekilde dile getirir:

> Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemekti. Bu deneyimi halkla birlikte yasamak istedim. Bunu tek basıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet'e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. Biz, batı kültüründe yasayan insanlar çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu (Pejic'den aktaran Şahin, Yağçı: 2011: 23).

Abramoviç'in bedenine uyguladığı şiddetle desenlediği performans çalışmalarından "ritim" serisine ait Ritim 10 adlı performansını 1973 yılında bir festivalde gerçekleştirmiştir. Bu performansında, ritmik bir şekilde parmaklarının arasından bıçakla geçmiş ve çıkardığı sesleri ses kayıt cihazı ile kaydetmiştir. Bu

esnada bıçağı hızlı kullandığı için bıçak darbeleriyle kendini yaralamıştır. Daha sonra ses kayıt cihazını geriye sarıp tekrar dinlerken, bir kez daha bıçakla parmaklarının arasından hızla geçmiş, yaralanmış ve başka bir ses kayıt cihazına ikinci performansının seslerini kaydetmiştir. Son olarak iki ses kayıt cihazını eş zamanlı dinleyerek performansını sonlandırmıştır.

Resim: 7, Marina Abramoviç, "*Rhythm 10",* 1973.

Abromoviç performanslarında bedenini bir nesne olarak kullanmış, bedenine uyguladığı fiziksel şiddet ile ulaştığı acı duygusunu sorgulayarak insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını keşfetmeye çalışmıştır. Bu sayede bedeninin yaşattığı kısıtlamalardan kurtulmayı amaçlamıştır.

Günümüzün en önemli performans sanatçılarından Marina Abromoviç performansın kendisinde bıraktığı etkiyi şu şekilde anlatmaktadır;

> Performanstan sonra bomboş hissederiz kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki, her şeyden soyutlanmış gibiyizdir; ondan sonra videoyu, fotoğrafları görürüz. Her zaman eksik kalmış bir şeyler vardır, çünkü hiçbir belge size o anda yaşananı vermez, anlatılamaz, betimlenemez bir şeydir çünkü aslında yaşadığınız, öylesine doğrudandır. İşte bence performans böylesine garip bir şeydir – belirli zamanda yapılmıştır ama belirli zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka (Antmen, 2008: 238).

Görüldüğü üzere performans sanatçıları deneyimledikleri fiziksel acı duygusu ile ruhsal arınma gibi çeşitli dolaylı amaçlara erişebilmektedir. Ancak kadına yönelik

şiddeti dolaysız bir anlatımla, izleyiciye direk sunan çağdaş sanatçılar da bulunmaktadır. Ana Mendieta bu sanatçılardan biridir.

Mendieta, otobiyografik çalışmalarında feminizm ve şiddet konularına odaklanarak Abromoviç gibi performans sanatçılarından farklı bir tavır almış, "*tableaux*" olarak adlandırdığı bu performanslarında bedenini bir yerleştirme nesnesi olarak kullanmıştır. Sanatçının bu yaklaşımı ile oluşturduğu *"tecavüz sahnesi"* adlı performansında ön planda olan Ana Mendieta'dan çok tecavüze uğramış kurbandır.

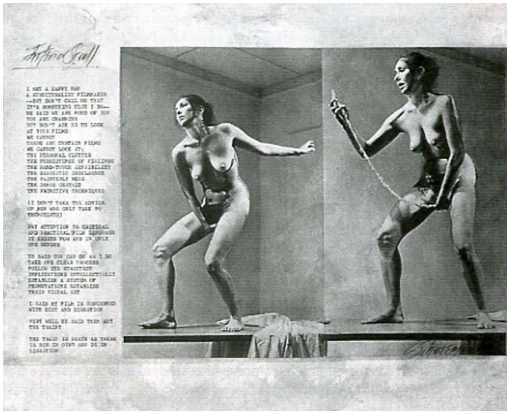
Resim: 8, Ana Mendieta, "Untitled (Tecavüz Sahnesi)", 1973.

Mendieta, kimi çalışmalarında kadın olmanın kendisini sorgulamış ve ürkünç, dışlanan, şiddet uygulanan bedenleri veya cinsiyeti parodi olarak yeniden canlandırmıştır. Sanatçının performanslarında bedenini kullanması benmerkezcilik veya narsisizm ile suçlanmasına neden olmuştur. Ancak Mendieta'nın tecavüze karsı yaptığı işlerinde kendi bedenini kullanması, performansının eleştirel gücünü eksiltmemekte, tam tersine kendi dairesinde olsun, ormanda olsun tecavüze uğramış yarı çıplak kan içindeki kadın bedenini canlandırdığında, bakışa edilgen bir biçimde sunulan kadın bedenine uygulanan şiddeti feminizm bağlamında gözler önüne sermektedir (Aydoğan, 2006: 68-70).

Feminizm hareketinin feminist sanat paralelinde gelişmesi, kadın sanatçıların yoğun olarak performans alanına yansıttıkları eril sanata, ataerkil söyleme ve kadının ikincil konumuna yönelik ürettikleri 'karşı' sanat tavrı ile mümkün olmuştur. Bu

durum çağdaş sanatın sunduğu üretim olanaklarının kadın sanatçıların düşünsel ifadesine uygun olması ile açıklanabilir.

Carolee Schneemann 'Bence geçiciliği ve bilinçaltına yakınlığı, teshir ve kendini kullanmak açısından performansta kadınsı bir şeyler var' diyerek performansı neden tercih ettiğini açıklar (Aydoğan, 2006: 75).



Resim: 9, Carolee Scheeman, "*Interior Scroll , İçteki Tomar"*, 1975.

Carolee Schneeman'nın rulo ile yapığı performans ve bir kadın üzerine koyduğu nesneler, kadın bedeninin canlı bir performans aracı olarak sanatsal bir malzemeye aktarılmasının göstergesidir. Baskılanmış kadın bedenleri, psikolojik imgeler içermekte ve performanslar gösterinin ötesinde sanatçılar için bir deneyimleme alanı yaratmaktadır. Kavramsal sanatın boya yerine kullandığı bu beden dili, feminist sanatçı için kendi bedenini temsil duygusundan uzak üretebilen bir ben'e dönüşmüştür (Söylemez, 2011: 7). Sanat tarihinin tüm sürecinde kadın bedeninin bir temsil nesnesinden öteye geçmediği göz önüne alınırsa, çağdaş sanatın temsiliyeti yadsıyan üretimleri daha iyi anlaşılacaktır.

Schneemann'da da sanat, kadın bedeni kaynaklı olmasıyla ataerkil söyleme karsı çıkma iddiasındadır. İçteki Tomar' da (1975), Schneemann bedeniyle (kimi zaman rahim ve vajinasıyla) kadınların ataerkil düzenle yitirdikleri doğa ve ana tanrıçayla bağlarını yeniden kurma çabasına girer. İlksel, özcü bir beden anlayışı, cinsiyetin kurulan, yapılan ve performe edilen değil, 'doğal' bir doğa anlayışına sahiptir. Yılan, 'kozmik enerjiyi' ve 'girdabı', 'embriyoyu koruyan ve besleyen dişil rahmi simgeler'. Vajinasından çıkardığı yılankavi kağıdı Torah, göbek bağı, dil, sakül,

çan kulesi ve gökkuşağına benzeten sanatçı, tarih öncesinden kalma yılan biçimli ana tanrıça simgelerinin kadınlar tarafından bedenlerine benzediği için resmedildiğini düşünür. Yılan ve vajina arasında mitolojik ilişkiler kurulur. 'Kutsal bilgi kaynağı' olan vajina, doğurganlığın ve arzunun gizeminin kaynağıdır. Öte yandan bu yılan biçimli kağıtta yazanlar, kadın sanatçıların erkek egemen sanat dünyasından dışlanmalarını anlatır. Schneemann'ın metninde geçen ve kadın sanatçıyı aşağılayıp öğütler veren yönetmen Anthony McCall'dur. Anlatılanlar da gerçek bir deneyimdir. 'Mutlu bir adamla karşılaştım / Yapısalcı bir yönetmenle. / (…)dedi ki: / (…) izleyemeyeceğimiz bazı filmler var: / kişisel kuru gürültü / duygularda ısrar / sert bir duyarlılık / kişisele eğimlilik / resimsel karmaşıklık / yoğun bir yapı / ilkel teknikler / (…)dedi ki; denk arkadaş olabiliriz / Denk sanatçılar olmasak da' (Schneemann, 2001:33-35). Böylece kadın sanatçılarla özdeşlenen duygusallık ve karmaşık teknik, salt biçimle uğrasan akılcı sanata göre değersiz bulunurken, kadın ve erkek sanatçıların arkadaş kalsalar da asla eşit olamayacakları yönetmenin ağzından açıklanır (Aydoğan, 2008). Görüldüğü üzere oldukça protest bir çalışma olan "İnterior Scroll" ile Schneemann, feminist sanatın çıkışına kaynaklık eden kadın erkek eşitsizliğini ve kadının aşağılanmasını eleştirmektedir.

Sonuç

Sanatın bir terapi aracı olarak kullanılması, sanatın sağaltıcı yönünden yararlanılmasıyla gerçekleşir. Sanat uğraşısı, özellikle sanat eseri üretme süreci, bilişsel yetenekleri artırır. Sanat yapma hazzı, yaşamdan da haz alınmasını sağlar. İnsanların sanat eseri üretirken problemlerini yansıtmalarını sağlayarak stres ve travmatik deneyimlerle baş edebilme bilincini yükseltmeye çalışır. Doğduğu andan itibaren özellikle simgesel şiddette maruz kalan kadın, şiddetin her türlü olumsuz etkisinin yansıdığı yaşantısını, sanatın sağaltıcı boyutuyla şekillendirerek şiddetin yaşamında açtığı yaraları minimalize edebilir. Çağdaş sanatın oluşumuna zemin hazırladığı sanatsal ifade olanakları ile tarih boyunca devam eden cinsiyet eşitsizliğinden ötürü sanat alanında varlık gösteremeyen kadının, sanatçı kimliği ile var olması mümkün olmuştur.

Bütün sanat tarihi sürecine bakıldığında son 50 yılda kadınların sanat dünyasında bir temsil nesnesi konumundan çıkıp yaratıcı, sanatçı kimliğini ortaya koyan bir tavır aldıkları görülmektedir. Genel olarak Feminist sanatçıların tavırları incelendiğinde erkek egemen ideolojilerin oluşturduğu sanat tarihinin eleştirildiği; kadın imgesini sanat eserinin öznesi olarak ortaya çıkarmanın amaçlandığı görülmektedir. Sanat tarihini kaplayan; cinsel objeye dönüşmüş nü kadın imgeleri reddedilmiştir.

Araştırmada ele alınan kadın sanatçılar incelendiğinde birbirinden farklı kimliklerin değişik ifade olanakları ile görselleştirildiği görülmektedir. Söz konusu feminist sanatçılar kadının bilinçaltında ona dayatılan "saklı cinsellik", kısıtlı özgürlük, yetersizlik ve sosyal yaşamın dışına itilmiş figür konumu gibi simgesel şiddet unsurları birer çıkış noktası olarak çalışmalarına yansıtmışlardır.

KAYNAKLAR

Akay, A. (2002). Postmodern Görüntü, Bağlam Yayınları, İstanbul,

Akman, K. (2008). Orlan'nın Süretleri. "The Surets of Orlan". İzinsiz Gösteri. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık, İstanbul

Aydoğan, K., E,. B., (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E 2008-01

Aydogan, S., M., Ö. (2006) Kadın Bedeni Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

Berger, J. (2012). Görme Biçimleri. Metis Yayınları

Baudrillard, J. (1995). Kötülüğün Şeffaflığı- Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme, Ayrıntı Yayınları

Esmer, H. (2001). Şiddet İmgeleri Ve Çözülmeler, Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, Ankara

Eyigör, F., Korkmaz, D. F. (2009). "1960'dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar" Adnan Menderes Üniversitesi,2. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak 'Kadın' Konulu Sempozyum (sf:179-184)

Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul

Kahraman, H., B. (2004). Cinselliği Anlatan Sanat, 25/11/2004 Radikal

Per, M. (2011). 1960 Sonrası Sanatta Kadın Sanatçılar: Yoko Ono Ve Marına Abramovic Örneği, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1

Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat Ve Yapısöküm İmgeleri. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 8, 2011 Sayfa 1-10

Şahin, D. Yağçı, M. M. (2011). Beden Sanatında Bir Kadın: Marına Abramovıçi, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1, Sayfa 21-28

Şahindokuyucu,M., Dilekçi, N. (2011). Depresif Kişilikten Fetiş Nesne Sanatçılığına: Georgia O'keeffe, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1, Sayfa 314-322

Türk, A., Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2 (2010) 105-120

Uzun, G. (2010). Postmodern Dünyada Postmodern Şiddet Fenomeni Bağlamında Reklamlarda Simgesel Şiddet. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara

Yavuz, N. (2009). Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi İzmir