



Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN: 2149 - 9225

Yıl: 3, Sayı: 11, Aralık 2017, s. 184-199

Yrd. Doç. Dr. Hasan SANKIR

Bülent Ecevit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü,
hsankir@gmail.com

SANATIN ÖZNESİ VE NESNESİ OLARAK KADIN¹

Öz

Bu çalışmanın amacı, toplumsal cinsiyet rollerinin sanat alanı üzerine belirlenimlerini sanat tarihi üzerinden analiz etmektir. Sanat yapmanın koşulları toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Tarih, toplumsal koşulların ortaya çıkarttığı sonuçlar üzerinde çalışırken olayların kayda geçirilmesi sürecinde neyin kayda değer olduğuna karar veren tarihin kendisidir. Değerlendirme yapanların erkeklerden oluşması öznesi erkek, bakış açısı eril bir tarih anlayışı ortaya çıkartır. Kadınlar çoğunlukla tarihin ilgi alanının dışında bırakılmıştır ve bu durum sanat tarihi için de geçerlidir. Eril bakışın cinsiyetçi değerlendirmeleri sanat alanını kuşatmış ve kadınlar bu alan içerisinde sanatçı kimliklerini ortaya koymak için büyük mücadeleler vermişlerdir. Kadınlar, dili, estetik değerleri, araçsal sembolleri eril olan böylesi bir sanat alanında eşit olmayan koşullarda benliklerini ve sanatçı kimliklerini var etmek zorunda kalmışlardır. Feminist sanat anlayışı ile beraber ortaya koydukları mücadelelerle çeşitli kazanımlar sağlamış olmakla birlikte sanat alanının erkeksi yapısının devam ettiği anlaşılmaktadır. Kadınların güçlü bir sanatçı kimliği ortaya koyabilmeleri için sanat alanına yönelik eril yapının belirlenimciliğinin bertaraf edilmesi gerekliliği ortaya çıkartmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Cinsiyet Roller, Kadın Sanatçı Kimliği

¹ 'Sembolik etkileşimci yaklaşım çerçevesinde kadın sanatçı kimliği' isimli doktora tez çalışmasından yararlanılarak oluşturulmuştur'

WOMEN AS SUBJECT AND OBJECT OF ART

Abstract

The aim of the study is to analyze determination of gender roles in the art field over the history of art. The conditions of making art are an integral part of social structure. While history is studying on the consequences of social conditions, it is the historian who decides what is worthwhile in the process of recording. As decision makers composed of men, it reveals a history conception that the subject is men and perspective is masculine. Women are often excluded from the historical interests, and this is also true for the history of art. Sexist reviews of masculine view besieged the field of art and the women have fought to reveal for their artistic identity in this field. Women have to have their self and artistic identity in unequal conditions in such an art place where language, aesthetic values, symbols of instrumental are masculine. It is clear that various acquirements have been gained in the fight they put forth along with the feminist concept of art. To put a strong artistic identity, the restrictiveness of masculine structure in the artistic field should be averted.

Keywords: Art, Gender Roles, Identity of Women Artist

GİRİŞ

Toplumsal alanda yer alan kadın ve erkeklerin yaşam tarzları, sosyal alanın sağladığı belirli fırsatlara ve statülere ulaşmaları, ekonomik kaynakları elde etme fırsatları ve gücün paylaşılması, gibi sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda konum alışları cinsiyet temelli bir tabakalaşma süreciyle belirlenmekte ve bu sonuç kadınların aleyhine eşitsiz bir durum ortaya çıkartmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki unsurların kurumsallaşmış eşitsizlikler (cinsiyet eşitsizliği) ile bağlantılı olduğu yaklaşımı toplumsal cinsiyet pratiğinin bütün alanlarına kök salmaktadır. Cinsel ideolojinin temel mekanizması 'kadın işi' 'erkek sorumlulukları gibi cinsiyetler arasındaki iş bölümünü kuşatmakta ve toplumsal cinsiyeti doğallaştırmaktadır (Connell,1987,s. 377). Geçmişten başlayıp günümüze kadar geçen zamanda aynı niteliklere sahip kadın ve erkek arasındaki bu ayrım halen yaygın olarak görülmektedir.

Toplumun hemen her yanını etkisi altına alan cinsiyet temelli yapılanma sanat alanında da varlığını göstermektedir. Buna bağlı olarak sanat alanında cinsiyet temelli eşitsizlikleri ortaya koymaya yönelik yaklaşımlar söz konusu olmuştur. Bu yaklaşım-

lardan toplumsal cinsiyet çalışmaları sanatsal alanda kadınların eşitsizliklerini konu edinmektedir. Bu çalışmalar; kadın sanatçıların toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kimliklerini inşa etme süreçleri, kadın sanatçı olarak tanınmaları, profesyonel ve sosyal alanda kabul görmeleri (Buscato, 2007, Buscato, 2014; Bielby & Bielby, 1996; Sankır, 2010; Stalp, 2016), aile yaşamları, iş ve aile yaşamları arasında yaşadıkları gerginlikler (Flisbäck, M., 2013; Flisbäck & Lindström, 2014) gibi pek çok farklı alanı kapsamaktadır.

Bu bağlamdaki çalışmalar kurumsallaşmış toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı cinsiyet eşitsizliğinin sanat alanında nasıl bir varlık alanı inşa ettiğini ortaya koyması, tarihsel süreçte ve günümüzdeki görünümünün anlaşılması bakımından önemli katkılar sağlamaktadır. Ayrıca sanat alanındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin anlaşılması bir yandan sanat tarihinde kadınların önemli birer sanatçı olarak neden görünür olmadıklarının ortaya konması diğer yandan günümüzde de sürüp giden cinsiyet eşitsizliğinin temelinde yatan anlayışın ve bu anlayışı ortaya çıkartan sosyo-ekonomik, kültürel yani yapısal dinamiklerin neler olduğunun belirlenmesi bakımından önemlidir.

Sanat alanındaki cinsiyet yapılanmasına yönelik araştırmalardan biri olan çalışmamız, toplumsal cinsiyet rollerinin sanat alanı içindeki belirlenimlerini sanat tarihi üzerinden analiz etmektedir. Bir başka ifade ile kadınların görsel sanatlar alanında nasıl marjinal ve dezavantajlı pozisyonda konumlandıklarını, sanatsal alanda var olmayı başaran kadınların bunu nasıl başardıklarını açıklamaya çalışmaktır. Bu konunun örnekler üzerinden analiz edilmesi erkek egemen yapısını sürdürmekte olan sanatsal alanın anlaşılmasına hem de bu alana giren, mücadele eden ve var olmaya çalışan sanatçı özne olarak kadınların deneyimledikleri sosyal süreçlerinin ortaya konmasını sağlayacaktır.

Sanat Tarihi ve Toplumsal Cinsiyet

İnsanların dünya üzerindeki varlığından günümüze kadar kadınlar ve erkeklerin tüm yapıp etmelerinin birikimli toplamı bize kabaca bir kültür tarihi vermektedir. Tarih birikimli olarak şekillenirken aktörleri yeryüzünün her yerine dağılmış olan erkek ve kadınlar olmuştur. Fakat tarihin aktarımına gelindiğinde yani tarih yazıcılığına bakıldığında tarihi yapanın da yazının da ezici çoğunlukla erkeklerden oluştuğu görülmektedir. Ortaya çıkan tabloda kadınların bu süreçte çok fazla yer almadığı görülmektedir. Bu durum yanıltıcıdır ve bizleri kültürün yalnızca erkekler tarafından yaratıldığı ya da kadınların tarihin şekillenmesinde önemli rolleri üstlenmedikleri gibi yanlış çıkarımlara götürmektedir.

Kültür tarihi incelendiğinde kadına sırtını döndüğü açıkça görülmektedir. Erken dönemde üretkenliği ve yuvarlak hatlarıyla toprakla, doğayla özdeşleştirilerek sembo-

lizmin merkezine yerleştirilen kadın o dönem için 'Yüce/Kutsal Ana' modeli olmuştur (Paglia, 2004,s. 21).

Kadınlar ve erkekler arasında var olan biyolojik farklılıklar yüzyıllar boyunca toplumsal ve kültürel farklılıklar olarak kurumsallaşmış ve bu eşitsizlik durumu erkeğin egemenliğini meşrulaştırmak için kullanılan bir araca dönüşmüştür. Bir ideolojik kalıp haline gelen bu söylem erkek egemen anlayışın uzun süre varlığını koruyan en önemli meşrulaştırıcı aracı olmuştur. Bu anlayışa göre, kendi öznelliğinden yoksun bırakılan kadın erkeğin ötekisi olarak kurgulanmış ve özgür olmamakla birlikte üzerinde istenildiği gibi konuşulan ve kurgulanan bir nesne olarak algılanmış edilgen bir nesne konumuna dönüştürülmüştür. (Lerner, 1993,s. 257)

Bu bakış açısı toplumsal alanın hemen her noktasına nüfuz ederek ortaya erkeğin lehine bir sosyal yapı inşa edilmesini ve sürdürülmesini mümkün kılmıştır. Gündelik yaşam pratikleri dışında bilimsel alan üzerinde de bu etkinin varlığı söz konusudur. Diğer sosyal bilim alanlarında da görülebileceği gibi tarih alanında da eril bakışın etkisi söz konusudur.

Toplumun organik bir belleği yoktur bu nedenle her toplumda olayların kayda geçen bir aktarıcı vardır. Fakat olayların kaydının tutulması süreci kaydı tutanın nelerin aktarılmaya değer olduğuna karar vermesi anlamına da gelmektedir. Tarihin aktarılışı bir anlamda kayıt tutanın değerlendirme süreciyle alakalıdır. Sonuç olarak her türlü tarih geçmişteki olayların bir 'yeni bir kurgusunu' içerir ve dolayısıyla kalaylıkla bir ideolojik araca dönüşebilir. (Berktaş, 2003,s. 20)

Tarihin öznesi ezici çoğunlukta erkek olmuştur. Tarih yazma işi erkeklerin elinde olmasından dolayı erkeklerin yaptıkları kayda değer bulunurken kadınların deneyimleri marjinal görülmüştür. Tarihin dışına itilerek deneyimleri marjinalleştirilenler yalnızca kadınlardan oluşmamaktadır. Tüm 'altta kalanlar'; örneğin köleler, köylüler, zenciler vs. olmuştur. Dolayısıyla tarih bütün evrensellik iddialarına karşın kısmi bir tarih göreliliği bir tarih olarak kalmıştır. (Berktaş, 2003, s. 20)

Tarihi konusunun belirlenmesi sürecinde nelerin aktarılmaya değer olduğuna yönelik gerçekleştirilen seçim süreciyle iktidar arasında bir ilişki söz konusudur. Bu açıdan tarih çoklukla iktidarların devamlılığını meşruluğunu desteklemek zorunda kalmaktadır. Bu nedenle tarih eril bakışın gördüklerini yansıtmıştır. Kütüphane koleksiyonları, devlet arşivleri, mahkeme kayıtları, sayım belgeleri gibi geleneksel kayıtlarda kadın çoğunlukla görünmezdir. Bu tip belgelerde kadının görünmezliği onların tarih sahnesinde aktif olmadıklarından, kadına ait belgelerin bulunmamasından değil daha çok bu belgelerin tarihçilerin ilgi alanına girmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. (Mardin, 2002, s. 184) Tarihin sonuç olarak tarih yazımını üstlenenlerin bakış açıları ve

tercihlerini yansıtması durumu başta feminist tarihçiler olmak üzere farklı alanlardan akademisyenler tarafından yoğun eleştirilere maruz kalmıştır.

Benzer bir durum sanat ve sanat tarihi alanı için de geçerli olmuştur. Geleneksel tarih anlayışının yansımaları olarak da görebileceğimiz sanat tarihi erkek ve kadını iki farklı cins olarak ele almış ve birini diğerkinin ötekisi olarak görmüştür.

Literatür bize toplumsal olarak inşa edilen kadınlık, erkeklik rollerini ve bunun bir sonucu olarak kadınsı, erkeksi olarak oluşturulmuş kategorilerin sanat alanında da bir yansıması olduğunu göstermektedir (Buscato, 2007, 2014; Chadwick, 1997; Grose-nick, 2005).

Kadın sanatçıların en üst seviyedeki sanatsal profesyonel ve ekonomik hiyerarşi içinde yeterince temsil edilmemesi ve aynı zamanda 'kadınsı' işlere ve sanatsal pratiklere daha az değer verilmesinin nedeni olarak toplumsal inşa süreciyle edinilen cinsiyet rolleri gösterilmektedir. Bu roller hem sanat dünyaları dışında annelik rollerine ilişkin toplumsal klişeler, ergen sosyalizasyonu gibi cinsiyetler arası sosyal ilişkileri hem de toplumsal ağlar ve teamüller, erkekliğe yönelik kalıp yargılar ve kurallar gibi sanat dünyalarına has dinamikleri içermektedir (Buscato, 2007); (Buscato, 2014).

Sanatsal Alanının Eril Yapısı

Yaratma edimi insana özgü bir özelliktir. Fakat sanat tarihi incelendiğinde yaratıcı edimde bulunarak sanatçı kimliği ortaya koymuş olanların neredeyse tamamının erkeklerden oluştuğu görülmektedir. Erkeklik adeta sanatta standart kimlik olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel sanat tarihi kitaplarında kadın sanatçılar görmezden gelinmiş, kadınların üretimleri sanattan ziyade zanaat ile ilişkilendirilmiş ve ancak el becerisi gerektiren işler söz konusu olduğunda kadınların bahsi geçmiştir (Chadwick, 1997).

Geleneksel sanat anlayışında zanaat ve sanat birlikte anılmakta ve bu iki kavram arasında bir ayırım yer alamamaktaydı. Aydınlanma çağı ve özellikle sanayi devrimi sosyo-ekonomik ve entelektüel etkenlere bağlı olarak sanat alanında da köklü değişimler meydana getirmiştir. Bu dönemin önemli etkilerinden biri sanat ve zanaat alanının birbirinden ayrılmasıdır. Sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatkâr arasında ayırım netleşmiş ve sanatçı imgesi yaratıcı deha olarak idealize edilmiştir. Büyük sanatçıların deha olarak görüldüğü bu dönemde deha sanatçılar kavramı erkekler tarafından sahiplenilerek zanaatkârlık kavramı ise kadınlara bırakılmıştır.

Bu ayrışma öncesinde yetenekleri dışında zanaatçı/sanatçının cinsiyeti önem arz etmezken, sanat alanının özerkleştiği yeni sanat sisteminde erkeklerin savunduğu eril cinsiyetçi yaklaşımların etkisiyle deha/büyük sanatçı ve dolayısıyla sanatçı erkek olarak belirlenmiştir.

Bu süreçte zanaatın kadınsılaşması meselesi zanaatçı-sanatçı ayrımında toplumsal cinsiyet önyargılarıyla son derece ilişkilidir. Shiner'in aktardığı örnekte olduğu gibi Spectator'un yazarı 'bir hanımefendinin dehasını göstereceği en uygun alan dikiş nakış işleridir' der. Bu örnek aynı zamanda Rönesansla birlikte başlamış olan nakışçılık ve işleme sanatlarının itibarsızlaştırılmasının ve kadınsılaştırılmasının iyice ilerlediğini göstermektedir. Bu alanların dışında profesyonel ressamlığa yeltenen kadınların sadece portre ve çiçek resimleri çiziminde kabiliyetli olabilecekleri düşünülmektedir. (Shiner, 2010, s. 172)

Orta çağda işlemecilik/nakkaşlık sanatı kadınların ve erkeklerin icra ettikleri tek alan olmamıştır. Kadınlar diğer bütün sanat alanında çalışma yapmışlardır. Çoğunun babası ressam olan bu işlemeci kadınlar Rönesans'la birlikte resim, heykel, dahil olmak üzere tüm sanat dallarında aktif çalışmalar yapmışlardır. Bununla birlikte 15. yüzyıla gelindiğinde yüksek statülü sanatlarda aktif olan kadınların sayısı hızla azalmaya başlamıştır. Sanatların çoğu lonca sistemine bağlı çalışmış ve erkeklerin kontrolü altındaki loncalar kadınların sanatçılar olarak bağımsız iş yapmalarını yasaklayan fermanlar çıkartarak kadınları bu sistemden uzaklaştırmıştır (Shiner, 2010, s. 79).

Modern dönemle birlikte sanat alanı zanaat alanından ayrılarak kendi varlık alanını ilan etmiştir. Bununla sanatçının dehasının birincil, birlikte büyük yapıtlar ortaya koyan deha erkek sanatçılar sanat tarihindeki yerini almışlardır. Deha erkektir ve tanrısal özelliklere sahiptir. Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Lautrec gibi büyük sanatçılar kendi dönemlerinin sosyal problemleriyle savaşmışlar fakat hepsi de dahi olduklarından başarmışlardır... Ortaya atılan bu deha teorisi içerisinde "eğer kadınlar bu türlü bir dehaya sahip olsalardı bu kendini mutlaka gösterirdi" mesajını taşımaktadır. Eğer çobanlık yapan Giotto uygun olmayan koşullar içerisinde veya Van Gogh sara hastası olmasına rağmen bunu başarmışlarsa kadınlar neden bunu başarmasınlar şeklinde düşünülmüştür (Ulusoy, 1999, s. 57).

Sanat alanında yaratıcı edim erkeğin doğal bir özelliği kabul edilirken kadın bu özellikten yoksun olan olarak görülmüştür. Bu yaklaşımın kökeni kutsal kitaplardaki yaratılış mitlerine kadar uzanır. Tanrı önce erkeği yaratır ve ardından onun kaburga kemiğinden kadını yaratır. Yani orijinal olan erkek ve orijinalden türetilen ise kadındır. Bu bakış açısından erkek tamamlanmış bir varlık olarak seçilmiş olmalıdır. Bu durumda yaratıcı olan tanrının yeryüzündeki gölgesi erkektir. Bu durumda yaratma edimine sahip olan 'sanatçı' erkek olmalıdır. Bu tarz inanışlar kadını yaratıcı edimlerden uzak tutan bir anlayış içerisinde sanat alanından uzaklaşmasına neden olmuştur.

Bu bakış açısı ne yazık ki bu yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Ancak 1970'li yıllardan itibaren cinsiyet temelli sorgulamalar toplumun gündemine yerleşmiş

ve toplumun tüm alanlarında olduğu gibi sanat ve sanat tarihi alanında da önemli yansımaları olmuştur. Bu tartışmalar arasından biri olan ve Linda Nochlin tarafından ortaya konan 'Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok' isimli makale 1973 yılında yayınlanarak o güne dek üzerinde pek durulmayan kadının sanat alanındaki varlığını ve konumunu cinsiyet temelli olarak yeniden tartışmaya açmıştır.

Nochlin'e göre, sanat tarihi boyunca Manet, Michaelangelo gibi sanatçılar arasında büyük kadın sanatçı olmamıştır. Bunun nedeni; eğitim ve diğer kurumların yeteneği ortaya çıkartacak fırsat eşitliğini kadınlara sağlamıyor olmasıdır. Yaratıcılık yetenek ve deha gibi kavramlar erkelere özgü kavramlar olarak algılanması bahsi geçen fırsat eşitliğinin önündeki en büyük engeldir (Kumral, 2002, s. 46).

"Neden Büyük Sanatçı Yok" sorusu ve beraberinde süregiden tartışmalar sonuç olarak şunu işaret etmektedir; sanat üstün güçlerle donanmış bir bireyin toplumsal koşullardan etkilenerek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine sanat yapmanın koşulları belirli bir toplumsal çevrede gelişir ve bu toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu anlamda büyük kadın sanatçıların olmaması bireysel dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmamakta, toplumsal kurumların niteliğine ve bu kurumların belirli sınıflarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır (Antmen, 2008, s. 135-136).

Nochlin'in yazdığı 'Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok' makalesi sanat alanının cinsiyetçi bakış açısını tartışmaya açarak sanat tarihinin eril bakış açısının sorgulanmasını sağlamıştır. Çalışma, sosyal ortamın eril özelliklerinin sanat alanını ve sanatçı kimliğini nasıl kuşattığını ortaya koymuş ve kadın sanatçıların çalışmalarını destekleyecek imkânlar ortaya çıkartmış böylece feminist sanat anlayışının gelişmesine, hız kazanmasına olanak sağlamıştır.

Sanat, Kadın ve Kimlik

Sanat alanının kendi otonom yapısını belirlemesiyle birlikte cinsiyetin ve buna bağlı olarak cinsiyet rollerinin önemli bir faktör olarak sanat ortamını kuşattığı görülmektedir. Bu noktadan itibaren cinsiyet bir anlamda yeteneğin önüne geçmiş olmaktadır. Bu dönemin anlayışına göre yetenek ancak doğru cinsiyette ortaya çıktığı an sanatçıdan bahsetmek mümkündür ve sanatsal alanda özne olarak kadına yer yoktur. Özne olmaları engellenerek bu alandan uzak tutulmaya çalışılan kadınlar sanatın nesnesi olarak sanat tarihindeki konumlarını almışlardır.

Kadınlar geçmişten günümüze çok uzun bir süredir sanata konu olmuşlardır. Kadın, sanat alanının nesnesi olarak pek çok esere ilham kaynağı olmuş erkek sanatçıları onları nasıl görmek istiyorlarsa öyle betimlemiş görmek istedikleri gibi resmetmiş-

lerdir. Bu anlamda kadın, sanat tarihinde öncelikle kadın sanatçı olarak değil fakat 'kadın imgesi' olarak yerini almıştır.

Rönesans sanat anlayışında baştan çıkartıcı günah işleyen "Havva" imgesi ve bunun karşıtı olarak masum, itaatkâr ve namuslu "Meryem" imgesi kadın imgesinin geçirdiği evreler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu metafora Havva dışı olanı Meryem ise kadın olanı sembolize etmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde eril-dişil bağlamındaki cinsiyet biyolojik olanı, kadın-erkek ilişkisi bağlamındaki cinsiyet ise toplumsal olanı işaret etmektedir. İtalyan Rönesans sanatında kadın imgeleri hem dişil olan fiziksel özellikleri hem de kadınsı davranış kalıplarını kapsamaktaydı. Feminist yaklaşıma göre erkek sanatçıların kadın betimlemeleri erkeğin gözünü hoşnut etmek ve otoritesini hâkim kılarak devamlılığını sağlamak amacıyla yapılmıştır (Cappadona, 2005, s. 54).

Baştan çıkartıcı kışkırtıcı kadın imgelerinin zıttı olarak evcil, pasif, güçsüz naif kadın imgesini yansıtan eserler yer almaktadır. Bu temayı işleyen ilk örneklerden biri Hollandalı kadın sanatçı Judith Leyster' e ait olan dikiş diken bir kadını yansıtan tablodur (Ulusoy, 1999, s. 55).

20.yüzyılın başlarında benzer şekilde kimi kadın sanatçılara bakıldığında sosyal konuları ve annelik gibi kadına özel alanları tercih ettikleri görülmektedir. Paula Modersohn-Becker ve Kathe Kolwitz bu tür çalışmalara örnek verilebilecek ilk akla gelen isimlerdendir. Modersohn-Becker marjinal insan figürlerini yalın ve karakteristik özellikleriyle betimlemeyi tercih eden bir sanatçıdır. O da Kolwitz gibi anne ve çocuk tasvirlerine yoğunlaşmış ve anneliğin kutsal ikonunu ön plana çıkartmak için orantı ve perspektiften taviz vermiştir (Clark, 2004: 32; Chadwick, ss. 285-288).

Modersohn-Becker doğum yaptıktan hemen sonra ölmüştür. Onun doğum sonrasında ölmesi idealleştirilmiş annelikle doğum olayının biyolojik gerçekleri arasındaki uçurumu ironik bir şekilde sergilemektedir (Chadwick, 1997, s. 290). Kolwitz'in kadın ve çocuk temaları ise bireysel trajedilerle el ele gitmiştir. Birinci dünya savaşında oğlunu ikinci dünya savaşında da erkek torununu kaybeden kadın temalı resimler yapmasında olduğu gibi (Chadwick, 1997, s. 191).

Kadınlar sanat alanında varlık göstermek adına farklı yaklaşımları denemiş fakat başta ailelerine, diğer erkeklere ve geniş anlamda cinsiyet rollerine karşı bir mücadele vermek durumunda kalmışlardır. Bu uğurda çok çaba gösterdikleri ve çok fazla bedel ödedikleri kolayca tahmin edilebilir. Tüm bu özverilere rağmen eşit olmayan şartlarda erkek sanatçılarla rekabet etmek durumunda kalmışlardır. Bununla birlikte sanat alanında varlık gösteren kadınların çalışmaları adeta kadınlıklarını tescilleyecek şekilde

'kadın çalışması' olarak görülmüş estetik olarak beğenilse bile bir anlamda ötekileştirilmiştir.

Bu duruma örnek olarak, on altıncı yüzyıl Venedik ressamı Marietta Robusti; Onyedinci yüzyıl Hollanda ressamı Judith Leyster; onsekizinci yüzyıl Fransız ressamı Jacques-Louis David'in ekibinde yer alan bir grup kadın sanatçı karşımıza çıkmaktadır. Marietta Robusti, Tintoretto olarak tanınan Venedikli ressam Jacopo Robusti'nin en büyük kızıdır. Robusti kardeşleri Domenico ve Marco ile birlikte Tintoretto'nun atölyesinde genç yaşlardan itibaren çalışmaya başlamışlardır. 15 yıl kadar bir süre babasının yanında çalışan ve yaptığı portreler ün yapan Robusti'nin çalışmaları İspanya ve Avusturya saraylarından talep görmüş ve davet almıştır. Tintoretto, kızının kendi çalışmalarının önüne geçmesini engellemek için bu davetlere katılmasına izin vermemiş ve onu zorla evlendirmiştir. Robusti, evlenmesinden dört sene sonra 30'lu yaşlarında iken çocuk doğururken ölmüştür (Chadwick, 1997, ss. 17-18).

Artemisia Gentileschi ise Orazio'nun kızıdır ve babasının atölyesinde sanat eğitimi almıştır. 19 yaşında perspektif dersi alması için babası tarafından tutulan hocası Agostino Tassi' nin tecavüzüne uğramıştır. Artemisia Gentileschi'nin ataerkil yapının en baskın olduğu bir dönemin koşullarında büyük sanatçı olmayı başarması, tecavüze uğraması, mahkeme tarafından suçlanması, gibi mücadeleler ile geçen hayatı sanatçıların, sanat tarihçilerinin, film yapımcılarının, roman yazarlarının ve akademinin ilgisini çekmiştir (Daugherty, 2015, s. 47)

Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneklerin de gösterdiği gibi sanatın kurumsal yapısına karşı çıkan ve cinsiyet eşitsizlikleri ile mücadele vermek zorunda kalan kadınların zorluklarla ve acılarla dolu bir yaşamları olmuştur. Bu kadınlar sanat yapmada ihtiyaç duydukları yeteneğe sahip oldukları halde sanat akademilerine, sanat etkinliklerine kabul edilmemişler, çıplak modelden çalışma imkânı bulamamışlar, çalışmaları sanat eseri olarak görülmemiş ve çoklukla babaları ya da kocaları, sevgilileri tarafından sahiplenilmişlerdir. Onlar kendi resimlerinin altına imzalarını atamamış, resimleri çoğunlukla çalışmalarını babaları ya da kocaları imzalamıştır. Böylesi bir ortamda kadın sanatçı başarılı olsa bile bu başarı kadının hanesine değil himayesi altındaki babası ya da kocasının yani bir erkeğin hanesine yazılmıştır (Ulusoy, 1999, s. 64). Batı sanat tarihinde kadın sanatçı olağan olarak kabul edilmemiş, bir istisna olarak görülerek yabancılaştırılmış ve kadın oluşu adeta başarısını baltalamak için kullanılan bir silaha dönüştürülmüştür (Chadwick, 1997, ss. 27-28).

Kadınların sanat alanında var olma çabalarını ve cesaretlerini erkekler bir anlamda cüret olarak algılamış ve her fırsatta kadınları bu alandan uzaklaştırmaya gayret etmiş ve kimi zaman da cezalandırmaktan çekinmemişlerdir. Camille Claudel ve Gwen

John bu anlamda çarpıcı iki örnektir. Her ikisi de ünlü heykeltıraş Auguste Rodin'in hem modeli hem öğrencisi hem de sevgilisi olmuşlardır. Rodin'in atölyesine asistan olarak giren Claudel, bir yandan kendi çalışmalarını sürdürmüş diğer yandan sevgilisinin çalışmalarını katkıda bulunmuştur. Claudel başarılı bir öğrenci olmuş ve dönemin sanat kamusu tarafından işleri övgüye değer bulunmuş hatta Rodin'e rakip olarak gösterilmiştir (Chadwick, 1997, ss. 292-294).

Claudel zamanının ötesine yetenekli, başarılı bir sanatçı iken eril iktidarın cinsiyet ayrımcılığına kurban gitmiştir. Sanat alanında kadınların model veya sevgili olmaktan öteye geçmelerine izin verilmeyen yaklaşıma rağmen Claudel akademiye başvurmuş ve kendisine eşsiz bir yeteneğe sahip olduğu fakat kadınların akademik sanat eğitimi almalarının mümkün olamayacağı yanıtı verilmiştir. Rodin ile olan evlilik dışı ilişkisi kabul görmemiş ve annesi tarafından evden kovulmuştur. Diğerleriyle karşılaştırıldığında tüm bu sorunları yalnızca kadın olması yüzünden yaşaması aynı zamanda sonunun trajik bir biçimde akıl hastanesinde sonlanmasına da neden olmuştur. Claudel, sanat alanındaki eril yaklaşım nedeniyle yeteneklerine rağmen çok eleştiri almış ve görmezden gelinmiştir. Eserlerinde kullandığı cinsellik, çıplaklık içeren temalar nedeniyle eleştirilmiş, çalışmalarına yönelik olumlu eleştirilerde bile kendisi yerine öğrenci yetiştirmekte yetenekli olmasından dolayı Rodin övgülere layık görülmüştür (Delbee, 2002, ss. 165-167).

Gwen John ise sanat alanına modellik yaparak adımını atmıştır. Fakat onu diğerlerinden ayıran özellik genellikle erkek sanatçıları reddederek kadın sanatçılara modellik yapmasıdır. Ayrıca çalışmalarında kadınları giysileriyle resmetmiş çıplak modelden çalışmayı reddetmiş bir ressamdır. Rodin ile olan ilişkisi sanatın önüne geçmiş yeteneğini kendi çalışmalarında kullanmak yerine Rodin'in işlerine katkı sağlamak için harcamıştır (Chadwick, 1996, ss. 291-294).

Zamanının baskıcı toplum yapısı ve ahlak anlayışına karşı çıkıp direnen ve kendi kimliğine sahip çıkan Virginia Woolf, bir diğeri evliliğin bir tür kölelik olduğunu düşünerek kadınların yazgılarına başkaldıran, "dünyaya kadın olarak gelmez, kadın olunur" diyerek kadın doğası anlayışına karşı çıkan buna rağmen Sartre'in sevgilisi olma etiketinden kurtulamayan Simone de Beauvoir' hayat hikâyesi. Kimisi heykeltıraş kimisi şair, kimisi yazar, kendi adlarını kendileri koymak istemeleriyle ataerkil toplumun erkeklik ve kadınlık kurgularına meydan okumaları tüm bu kadınların, ortak noktasını oluşturmaktadır. Şüphesiz kadının kendi adını kendisi koymaya kalkması ve bu anlamda simge olmaktan çıkıp simgeleyene dönüşmeye kalkışması yerleşik ilişkileri ters düz etme ve erkeğin tanımladığı doğa kültür ayrımını yok sayma anlamına da geldiğinden egemen ideolojik yapıya yönelik bir tehdit olarak algılanmıştır (Berkday, 1998, s. 11).

Günümüzde Sanat Alanı ve Kadın Sanatçının Konumu

Rönesans'tan beri kadınların ortaya koydukları sanat alanında var olma mücadelelerinin sonuçları ancak XX. yüzyıl da ortaya çıkabilmiştir. Bu dönemle birlikte kadınlar artık erkeklerle aynı sanat akademilerine girebilmekte, mücadele edip ödül almakta hatta bunlarında ötesinde çalışmalarını uluslararası sergilerde sergilemekte, galerilere satmakta, komisyon almakta, sanat alanında aktif rol oynamaktadır. Sadece kadınların yer aldığı ilk resim sergisi 1884 yılında Amsterdam'da gerçekleştirilmiştir. Sonrasında 1908 ve 1913 yıllarında Paris'te kadın sanatçılara adanan sergiler düzenlenmiştir (Grosenick, 2005, s. 12).

1970'lerde, feminist sanatçılar, eleştirmenler ve tarihçiler, kadınların ana akım sanattan sistematik olarak dışlanmasını sorgulamaya başlamış, erkek tarafından üretilen ve kadının mülkiyet ve tüketim üzerinden imajını çizen sanat tarihinin maskülen değerlerine meydan okumuşlardır. 1960'ların sonlarına doğru sanat içindeki çağdaş feminist hareketlerin aktivist hareketlere grup dayanışmasına ve kadınların sanat pratiği etrafındaki bireysel ve kollektif deneyimlerine vurgu yaptığı görülmektedir. Erken feminist araştırmalar, sanat tarihinin inşa edilmiş kategorilerine ve kahraman olarak bireysel (erkek) sanatçı anlayışına meydan okuyarak bu kategorilerle ilgili önemli soruları gündeme getirmişlerdir (Chadwick, 1997, ss. 8-9).

Bu anlamda geçmişle karşılaştırıldığında XX. yüzyıl ve sonrasında cinsiyet ayrımcılığı üzerine büyük tartışmaların ortaya konduğu, önemli eleştirilerin geliştirildiği ve cinsiyet ayrımcılığına yönelik mücadelenin yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda cinsiyet rolleri ve eril, erkek bakış açısı, anlayışı toplumsal yapının her alanında tartışılan kavramlar haline gelmiştir. Bunun bir yansıması olarak sanat alanında feminist sanat anlayışı ortaya çıkmış, kadın sanatçıların erkekler karşısında eşit olmayan konumlarını bertaraf etmeye yönelik çalışmalar yapılmış, nitelikli sanat eserlerinin cinsiyet üstü olması gerektiği fikri savunulmuştur.

Sanatçılar olarak kadınların, erkekler karşısındaki eşit olmayan konumlarını bertaraf etme ve kadın sanatçı kimliklerini var etme yönünde gerçekleştirdikleri çalışmalar kabaca iki farklı yaklaşım içermektedir. Buna göre, bazı kadın sanatçılar sanat alanında kendi kimliklerini var etme amacıyla bu alanın eril yaklaşımın estetik dili, tekniği ve plastik değerleri gibi işlevsel, araçsal sembollerıyla bir başka söyleyişle erkeklerin dilini kullanarak mücadele etmeyi uygun bulmuşlardır.

Bu tavra örnek olarak Judy Chicago'nun çalışmaları verilebilir. Ona göre, erkeğin baskısı altında bulunan ve kadının her anlamda sömürülmesinde bir araç olarak kullanılan cinselliğin erkeğin tekelinden kurtarmak gerekir. Bunun için Chicago ve arkadaş-

ları 'vajina sanatı' adını verdikleri etkinlikler düzenlemişlerdir. Bu etkinliklerle kadınların cinselliklerini daha iyi tanımalarını ve bu anlamda cinselliklerini açık ederek tabu olmaktan, giz olmaktan çıkartarak erkeğin manipülasyonundan kurtulmalarını amaçlamışlardır.

Sanatçı aynı zamanda 'The Dinner Party' (Yemek Ziyafeti) isimli bir esere imza atmıştır. Çalışma, üzerinde çok tartışılan hem eril yaklaşımdan hem de bazı feminist çalışmacılardan eleştiri alan bir eser olarak sanat tarihindeki tartışmalı yerini almıştır. Bu çalışmada Chicago, erkek bakış açısının kadına yönelik küçümseyici bakışını eleştirmek ve sanat tarihinde yer alan kadın sanatçıları hatırlatmak istemiştir.

Erkeklerin araçsal sembollerini, onların dilini kullanarak mücadele veren sanatçıların yanı sıra diğer bir gurup feminist sanatçı ise, bu yöntemi reddetmiş ve kadınların kendi araçsal sembollerini, kendi estetik dilini, plastik değerlerini oluşturması gerektiğine inanmış özgün bir kadın stili oluşturmaya çalışmışlardır. Bu konudaki çalışmalar, araştırmalar 1970'ler boyunca sürmüştür. Bu çalışmalarda feminizm ve sanatın nasıl bütünleşebileceği tartışılmıştır. Böylesi bir yaklaşımda kadın bedeni ve cinselliğinin kullanılmaması, kadın bedeninin bu anlamda metalaşmasına izin verilmemesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Örneğin, Belçikalı sanatçı Marie-Joe Lafontaine siyaha boyadığı ipliklerden bir tuval bezi dokumuş ve onu tamamlanmış bir sanat eseri olarak bir tuval olarak sergilemiştir. Böylelikle hem erkeklerin kadını buldukları ve zanaat olarak değerlendirip küçümsedikleri dokuma tarzı ile eril bakış açısını tartışmaya açmış hem de özgün bir kadın stili oluşturmayı başarmıştır (Clark, 2004, ss. 198)

Sanat alanındaki feminist tartışmaların etkisiyle bir yandan sanatın eril yapısı sorgulanırken, diğer taraftan kadının kendini sanatçı olarak var edebilmesinin yollarını açabilmek adına yeni bir anlayış inşa edilmektedir. Kadın sanatçının ortaya koyduğu çalışmaların cinsiyeti üzerinden değerlendiriliyor olması estetik kaygılarla değil de tahakküm ilişkileri anlamında siyasi, politik bir kaygıyla erkeğin iktidarı kaygısıyla ortaya koyması anlamına gelmektedir ve bu açıdan ideolojiktir. Bu yaklaşım sanatın doğasıyla da örtüşmeyen bir durum ortaya çıkartmaktadır. Tüm bu tartışmaların yaşandığı ortamda kadınların sanat alanına ve kendi sanatçı kimliklerine yönelik elde ettikleri bu bilinçlilik hali yaygınlık kazanarak sanatsal üretime/etkinliklere yanı sıra bireysel çabalar yavaş yavaş kolektif eylemlere dönüşmüştür.

Kadın bilinçliliğini en üst düzeye çıkartmak isteyen bu anlayış, sanatta kadının dışlanmışlığının, ötekileştirilmesinin ve eril estetik değerlerin eleştirilmesi amacıyla çarpıcı etkinlikler ortaya koymuştur. Bu etkinliklerden belki de en ünlüsü kendilerini 'Goril Kızlar' olarak adlandıran bir gurup sanatçının New York Modern Sanatlar Müzesi önünde gerçekleştirdiği protesto eylemidir.

'Goril Kızlar' 1985 yılında kurulmuştur ve feminist yaklaşımlar doğrultusunda pek çok etkinlik gerçekleştirmişlerdir. Bu etkinliklerde genellikle kendi kimliklerini yerine ölmüş kadın sanatçıların isimlerini kullanmış ve böylece bu sanatçılar öne çıkarılarak hatırlanmaları sağlanmıştır. Bu amaçla eylemleri sırasında tanınmamak için başlarına goril maskesi geçirmişler böylece de anonim kalmışlardır. Başlarındaki goril maskesine rağmen file çorap, topuklu ayakkabılar kullanarak frapan giysileri tercih etmiş ve böylece erkeklerin kadınları cinsel obje olarak görmeleri protesto edilmiştir (Freeland, 2008, ss. 120-122).

1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde uluslararası resim ve heykel sergisi düzenlenir ve bu sergiye 169 sanatçı davet edilir. Bu sanatçılardan yalnızca 13'ü kadındır. Bu durum feminist sanatçıların eleştirisine maruz kalmış ve ardından goril kızlar müze önünde protesto eylemi düzenlemişler ve New York sokaklarına üzerinde 'Metropolitan müzesine girmeleri için kadınların ille de çıplak mı olmaları gerekiyor' yazılı posterler asmışlardır. Bu posterin detaylarında ünlü ressam Ingres'in 'Odalık' resmindeki çıplak kadın figürü yerleştirilmiştir. Bu figürün başında goril maskesi vardır ve bu figürün yan tarafında bir açıklama metninde; müzenin modern sanat bölümünde yer verilmiş olan sanatçıların yüzde 5' inden azının 'kadın' olduğu fakat bu bölümde yer alan sanat eserlerinin yüzde 85'inin çıplak kadın temalı çalışmalardan oluştuğu belirtilmiştir (Freeland, 2008,s. 121).

Sanat alanında gerçekleştirilen bu tarz etkinliklerin sonucunda çağdaş kadın sanatçılar sanat kamusunda daha görünür olmayı başarmış ve seçkin sanat kurumlarında yer almaya başlamıştır. Jenny Holzer (1989) ve Rebecca Horn (1993) solo gösterilerini New York Guggenheim Müzesinde gerçekleştirmiştir. Yine sanat kamusunda kadınların görünürlüğü açısından aynı yıl gerçekleşen bir başka önemli gelişme olarak İngiltere tarafından verilen 'Turner Ödülü' ilk kez bir kadın sanatçıya Rachel Whitehead'a (1993) verilmiştir. Bu ödül Londra Tate Galerisi tarafından genç sanatçılara her yıl verilen alanındaki en prestijli ve yüksek para ödülü olması dolayısı ile de önemlidir. Bu gelişmelerin yanı sıra sanat piyasasında da kadınlar adına olumlu gelişmeler ortaya çıkmış Susan Rothenberg ve Rosemarie Trockel gibi bazı kadın sanatçıların eserleri yüksek fiyatlara ulaşarak satılmıştır (Grosenick, 2005, ss. 13-14).

Kadınların, sanatçılar olarak kimliklerini var edebilmeleri ve sanat kamusu tarafından kabul görmeleri uzun ve mücadelelerle dolu bir sürecin sonunda gerçekleşebilmiştir. Günümüzde sanat tarihindeki hak ettiği yere ulaşmış önemli kadın sanatçılar olmasına rağmen gelinen nokta itibarıyla kadınların bu alanda erkekler kadar varlık gösterdiklerini söylemek güçtür. Bu durumu gözden geçirmek adına dünyanın önemli sayılacak modern sanat müzelerinde yer alan sanatsal çalışmalar bir ipucu olarak değerlendirildiğinde henüz kadın sanatçıların çalışmalarının erkeklerin çalışmalarının

yarısına bile yaklaştığı söylenemez. Buna rağmen halen erkek sanatçıların ortaya koyduğu çalışmaların büyük çoğunluğu kadın bedeni ve cinselliği ile alakalı eserlerden oluşmaktadır (Freeland, 2008,s. 121).

Toplumun her alanında olduğu gibi sanat alanında da kadınlar eril yapının eşit olmayan koşullarına maruz kalmakta ve kadın sanatçı olarak kimliklerini bu eşitsiz yapılanma içerisinde gerçekleştirmek zorunda kalmaktadırlar. Kadınlar, sanatçı olarak kimliklerini oluşturma sürecinde ihtiyaç duydukları özgür sosyal, sanatsal ve akademik ortamdan uzak kalmış ve bu süreçte yaşadıkları tüm olumsuzlukları eril yapının dışına çıkamadıklarından dolayı içselleştirmek durumunda kalmışlardır. Toplumsal yapının cinsiyetçi karakteristik özelliklerini içeren mesaj yağmuru altında kendilerini tanımlamaya çalışmışlar ve erkek bakış açısının kendileri için uygun gördüğü kadınlık imgesinin içerisine kaybolmamak için mücadele vermek zorunda olmuşlardır.

Sanat alanından uzak tutulmaya çalışılan kadınlar kendilerini sanat alanında yalnızca estetik bir nesne olarak görmek isteyen geleneksel yaklaşımı ters yüz etmişlerdir. Kadınlar, benliklerini ve sanatçı kimliklerini oluşturma sürecinde erkeğin kendi iktidarının devamlılığını sağlayan -eril bir yapıya sahip olan dil gibi- sembolik araçları kullanmak durumunda bırakılmaları nedeniyle kendilerini erkekler/erkeklik üzerinden tanımlayarak sanatçı kimliklerini bunun üzerinden var etmek zorunda kalmışlardır.

Sonuç

İnsan sınırlılıkları, kuralları, yapısı kendisinden önce belirlenmiş bir sosyal ortam içerisine doğar. Diğerleriyle gerçekleştirdiği etkileşimlerle görece içine doğduğu ortamın karakteristik özelliklerini barındıran bir benlik ve kimlik geliştirir. Bu anlamda kültürden bağımsız bir kimlikten söz etmek mümkün değildir ve sosyal yapının karakteristik özellikleri kültürel özellikleri içerir.

Sosyal alanın yapısal özelliklerinden biri olarak cinsiyet rolleri toplumsal alanın tamamında belirleyici bir rol üstlenir. Neyin kadınsı neyin erkeksi olduğu bu yapısal kurgu doğrultusunda belirlenir. Sosyal alanın eril bir bakış açısına sahip olması bu alandaki tüm ilişkiler üzerinde belirleyici, sınırlayıcı bir etkiye sahiptir. Bu belirleyicilik sanat alanı için de geçerlidir.

Aydınlanma ve Rönesans sonrası sanatın zanaat alanından uzaklaşarak kendi alanını belirlemesi ve zanaatkâr ve sanatçı arasındaki farkın belirginleşmesiyle cinsiyetçi bir bakış sanat alanına hâkim olmuştur. Bundan öncesinde önemli olan yetenek iken bu ayrışmayla birlikte cinsiyet yetenek kadar önemli bir faktör olarak sanat alanındaki yerini almıştır.

Sanat tarihi cinsiyetçi bakış açısıyla inşa edilmiş olduğundan kadının sanatçı olarak böylesi bir tarih anlayışının ilgi alanına girmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte sosyal alanın karakteristik özellikleri sanat yapmanın ve sanatçı olarak bir kimlik ortaya koyabilmenin en temel koşulu olmuştur. Kimin, nasıl bir sanatçı kimliği inşa edeceği veya bu kimliğin meşru görülmesi yapısal özelliklerin rol aldığı bir süreçte belirlenmektedir.

Feminist sanat anlayışının cinsiyetçi sanat yaklaşımına önemli eleştiriler getirmesi sonucu sanat tarihinin eril yüzü ve yöntemleri sorgulanmıştır. Kadınların görünür olmamalarının nedenleri ortaya konmuş ve bu sayede kadınların mücadeleleri ve görmezden gelinen kimi kadın sanatçılar hatırlanmış ve sanat tarihindeki yerlerini alabilmişlerdir.

Kadınların sanatçılar olarak kimliklerini var edebilmeleri sosyal alanın eril belirlenimciliğinin bertaraf edilmesiyle mümkün olabileceği anlaşılmaktadır. Bunun gerçekleşmesi için kadınların sanatçılar olarak benliklerini, kimliklerini oluştururken kullandıkları dil ve estetik değerler gibi sembolik araçların bahsedilen ayrıştırıcı cinsiyetçi özelliklerden arındırılması gerekmektedir. Sosyal alanda yer alan kadın ve erkeklerin sanat alanına yerleşmiş olan cinsiyetçi yaklaşıma gözlerini kapatmaları ve sanatı cinsiyet üstü bir alan olarak görmeleri gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2008). *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri*. E. Soğancılar, A. Antmen, (Çev), İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. (Y.Salman, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Bielby, D. D., & Bielby, W. T. (1996). Women and men in film: Gender inequality among writers in a culture industry. *Gender & Society*, 10(3), 248-270.
- Buscato, M. (2007). Women in artistic professions. An emblematic paradigm for gender studies. *Social Cohesion and Development*, 2 (1), 69-77
- Buscato, M. (2014). Artistic practices as gendered practices. In Tasos Zrmblyas (Ed.), *Artistic practices, social interactions and cultural dynamics*. New York: Routledge
- Cappadona, D.A. (2005). İtalyan Rönesans Sanatında Kadın- Görmek ve Görülmek, *P Dünya Sanatı Dergisi*, 36, 54- 65.
- Chadwick, W. (1997). *Women, Art and Society*. Second edition, Singapur: Thames and Hudson.

- Daugherty, Britiany, "Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of "Artemisia"" (2015). Theses, Dissertations, and Student Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 55.
- Delbee, A. (2002). *Camille Claudel*. İstanbul: Everest Yayınevi.
- Feeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*. F. Demir (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Flisbäck, M. (2013). Creating a life: the role of symbolic and economic structures in the gender dynamics of Swedish artists. *International journal of cultural policy*, 19(4), 462-480.
- Flisbäck, M., & Lindström, S. (2014). Work-family Conflict among Professional Visual Artists in Sweden: Gender Differences in the Influence of Parenting and Household Responsibilities. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 16(02), 239-267.
- Grosenick, U. (2005). *Women Artists in the 20th and 21st century*. London: Taschen.
- Lerner, G. (1993). *The Creation Of Patriarchy*. Oxford: Oxford University Press.
- Mardin, A. (2002). *Hanımlar Âleminden Rozaya*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists?. *Art and sexual politics*, 1-42. Retrieved from http://cz.tranzit.org/file/Linda_Nochlin__Why_have_they.pdf
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler*. D. Atay (Çev.), Ankara: Apos Yayınları.
- Scott, J. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053-1075. doi:1. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1864376> doi:1
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*. İ. Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stalp, M. C. (2016). Still A Man's World: The Gendered Experiences of Women Artists. *Journal of Research on Women and Gender*, 6.
- Ulusoy, D. (1999). Plastik sanatlarda Toplumsal Cinsiyet, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 16(2), 47-73.
- Kumral, Ç. (2002). Feminist Sanat Tarihinin Temelleri. *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 54(6).
- Sankır, H. (2010). Sembolik Etkileşimci Yaklaşım Çerçevesinde Plâstik Sanatlarda Kadın Sanatçı Kimliği. Yayınlanmamış Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.