

Makale Bilgisi: Şentürk, E. (2024). Susan Vreeland'ın Anlatısında Barok Bir İnci: Artemisia, Kendini Yaratan Kadın. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:11, Sayı:1, ss.137-159.	Article Info: Şentürk, E. (2024). Barocca in Susan Vreeland's Narrative: Artemisia, The Woman as Her Self-Creator. DEU Journal of Humanities, Volume:11, Issue:1, pp.137-159.
Kategori: Araştırma Makalesi	Category: Research Article
Gönderildiği Tarih: 24.10.2023	Date Submitted: 24.10.2023
Kabul Edildiği Tarih: 15.02.2024	Date Accepted: 15.02.2024

SUSAN VREELAND'İN ANLATISINDA BAROK BİR İNCİ: ARTEMİSİA, KENDİNİ YARATAN KADIN

Emine Şentürk*

ÖZ

Bu çalışma, on yedinci yüzyıl Barok dönem kadın ressamı Artemisia Gentileschi'nin yüzyıllar sonra bile etkileyiciliğini koruduğu yaşam öyküsünde ve sanatında kadının izlenen nesne olmaktan çıkıp görenin de görünenin de özne ve/veya nesne olmasına ve olma şekline kendisinin karar verdiği sürecin bir kurmaca ile bütünleşmesini ele almaktadır. Acının ve tutkunun gerçek hayattaki yaşanmışlığının fırça ile tuvale, sözcükler aracılığı ile de kâğıda aktarılması ile sanat tarihi ve yaşam anlatısı birleşir. Makale, Susan Vreeland'in dilimize *Artemisia'nın Çilesi* olarak çevrilmiş kurmaca yaşam öyküsünde hem kadın hem de kadın sanatçı olarak Artemisia'nın yaşamından bir kesiti tabloları aracılığı ile bir yolculuğa dönüştürmesine odaklanır. Sanatın bir haykırış, ifade, duygularını dile getirme ve kimlik oluşturma olarak kullanılması, Vreeland'in romanında hikâyenin Artemisia'nın açısından anlatılarak kurmaca içinde gerçekliğin etkileyici biçimde sunulmasına dönüşür. Bu noktada da sanatçının tarih yazıcılığına ek olarak yazarın da tarih yazıcılığı görülür. Kurmaca yaşam öyküsünde ayrıca Linda Nochlin'in sorusuna da atıfla Artemisia'nın "büyük sanatçı" olma durumu incelenecektir. Sonuç olarak, bu çalışma, Barok dönemde bir inci gibi parlayan ve ondan önceki kadınların parlamasını sağlayan Artemisia'nın yüzyıllar sonra bir kadın yazar tarafından tekrar görünür kılınmasını incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Artemisia, Susan Vreeland, *Artemisia'nın Çilesi*, özne, kadın sanatçı

BAROCCA IN SUSAN VREELAND'S NARRATIVE: ARTEMİSİA, THE WOMAN AS HER SELF-CREATOR

ABSTRACT

This study examines the integration of a fictional narrative with the life story and art of the seventeenth-century Baroque female painter Artemisia Gentileschi, whose impact has endured for centuries. It addresses the shift of a woman from being an

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. emine_senturk@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-7546-1587.

object to be seen to being a subject to see, to be, and to be seen. This transition is presented as the choice of the woman herself. The transference of the lived experiences of pain and passion onto paper through the medium of words, in addition to brush strokes on canvas, intertwines art history with life writing. The article focuses on Susan Vreeland's novel which can be classified as a fictionalised biography, or bio-fiction, *The Passion of Artemisia*, wherein she transforms a part of Artemisia's life, both as a woman and a female artist, into a journey through her paintings. Art's utilization as an expression or articulation of emotions, and formation of identity, compellingly transmutes the fictional reality narrated from Artemisia's perspective. At this point, the author's history writing collates with the artist's history writing. With reference to Linda Nochlin's inquiry, the novel will also be used to analyse Artemisia's status as a "great artist." As the main point, this article examines the reappearance of Artemisia, who shines like a *barocca* in the Baroque period and paved the way for the sparkle of women who came before her, through the lens of a female writer centuries later.

Keywords: Artemisia, Susan Vreeland, *The Passion of Artemisia*, subject, woman artist

1. GİRİŞ

Artemisia Gentileschi (1593-yaklaşık 1636), kendi hikâyesini tuvale fırçalarıyla resmetmiş, tarihe resmî olarak mahkeme tutanakları aracılığıyla kayıtlı şekilde adını yazdırmış, yaşadığı zamandan dört yüz yıl sonra yirminci yüzyılın ikinci yarısında ve yirmi birinci yüzyılda hakkında birçok roman yazılacak, sinema filmi çekilecek kadar yazarı, okuru, yönetmeni ve izleyiciyi de etkilemiş Barok dönem ressamıdır. 1593'te İtalya'da doğar. Babası Orazio Gentileschi de bir ressamdır – ki bu da aslında yirminci yüzyıl öncesinde eserler veren kadın sanatçıların erkek bir ressamın yakını olması veya aristokrat bir aileden geliyor olması durumunun bir örneğidir. Dönemine özgü temsili dinî ve mitolojik türlerde eserler üretmiştir. Dönemin diğer ressamlarından farklı olarak aynı konulara bir kadın ressamın bakış açısıyla yaklaşmış olması Artemisia'yı ayrıca öne çıkartır. Artemisia, yaşadığı dönemde Medicilerin desteklediği, I. Charles'ın sarayına davet ettiği, Caravaggio'yu tanıyan, Gallileo ile arkadaşlık kuran bir sanatçıdır. Ancak daha sonra uzun süre tarih yazımının görünmez kısımlarında yer alır. 1916'da Roberto Longhi'nin yazdığı "Gentileschi padre e figlia" araştırma makalesi, 1947 yılında Longhi'nin eşi Anna Banti'nin yazdığı *Artemisia* romanı ve altmışlar sonrasında ortaya çıkan feminist sanat tarihi çalışmaları ile tarih yazımında kalıcı bir yere sahip olur. Hayat hikâyesindeki acı yaşanmışlıklar hem Artemisia'nın fırçasının ucunda görünür hem de daha sonra romanlaştırılarak okurun ilgisine ve bilgisine sunulur. Artemisia'nın yaşamının ve sanatının kitaplara konu olmasındaki unsurlardan biri yaşadığı tecavüz olayı ve bu trajik olayın mahkeme tutanaklarının erişilebilir olmasıdır. Bu da yazarların, tarihsel roman yazma sürecine yardımcı olan yazılı kaynak ve kanıt gerekliliğini karşılayan tutanakların, mektupların ve kayıtların olması anlamına gelir. Tüm bunlar da yazarların inandırıcı olacak kadar gerçeklikle

ve ilgi çekecek kadar yaratıcılıkla eserlerini yazmalarına olanak sağlayan unsurları oluşturmaktadır.

Artemisia'nın tablolarında görülen, mağdurlaştırılma veya nesneleştirilme pratiklerinden bağımsız bir kadın temsili, izleyene aldırış etmeksizin kendi duruşunu ve bakışını sunan, dinî ve mitolojik hikâyelerdeki kadın perspektifini de yeniden yazım özelliğiyle sunan bir betimlemedir. Nasıl ki Artemisia, Judith'e, Susanna'ya, Kleopatra'ya tablolarında ses vermişse, Susan Vreeland de romanında Artemisia'ya ses verir ve onun bakış açısından bir yazım süreci gerçekleştirir. Bu nedenle, bu çalışmanın da amacı, on yedinci yüzyıl Barok dönem ressamı olan Artemisia Gentileschi'nin görünür olma yolculuğunu, hem gerçek anlamda yolda olması hem de sanatında erkek egemen tanımlamalardan kendi tanımlamasına varışının resmedildiği kurmaca yaşam öyküsü bağlamında incelemektir. Bu amaçla da öncelikle kurmaca yaşam öyküsünün kapsamı Vreeland'in kurmaca eserine bağlanarak açıklanacak, sonrasında "büyük sanatçı" tanımlaması Linda Nochlin'in çalışması bağlamında sunularak Artemisia'nın bu tanımlama içindeki yeri incelenecektir. Ardından, kurmaca ve sanatın birleştiği nokta olarak Susan Vreeland'in *Artemisia'nın Çilesi* (2001) isimli eserinde "ben" anlatıcısı olarak özne konumuna yerleştirilen Artemisia'nın sesine kulak verilerek kendini temsil sürecinde otoportresinin önemine değinilecektir. Sonuç olarak, bu makale Artemisia'nın Susanna, Judith, Kleopatra gibi kadınların sesini, bakışını, yaşadıklarını tuvalinde yaşattığı gibi Vreeland'in de romanında Artemisia'ya bir ses verdiği, onu duyulan, görülen, hissedilen bir özneye dönüştürdüğünü tartışmaktadır.

2. Kurmaca Yaşam Öyküsü Olarak Artemisia

Edebiyat eserlerine konu edinilmesinin yaygınlaşmasının ve yazarları etkilemesinin temelinde Artemisia'nın yaşamının acıyı, zorlukları, çabayı ve başarıyı barındırmasının yanında sergi ve galerilerde tablolarının erişilebilir, ziyaret edilebilir, görülebilir olması sayılabilir. Örneğin; 3 Ekim 2020-24 Ocak 2021 tarihleri arasında Londra'da bulunan Ulusal Galeri'de düzenlenen "Artemisia" sergisi bu erişilebilirliğin son dönemdeki önemli örneklerinden biridir (The National Gallery, 2020). Londra'da Artemisia'nın otuz eserinin bir süreliğine görülebileceği ve ayrıca kendisinin yazdığı mektupların da sergilendiği bir serginin düzenlenmesi ve ayrıca galerinin ressama ait *Self-Portrait as St. Catherine of Alexandria* (1613-1614) tablosunu bünyesine katması önemli bir olaydır. Bu sergiden önce Artemisia Gentileschi'nin de yer bulduğu, Judy Chicago'nun 1973-1979 tarihleri arasında hazırladığı *Yemek Daveti* (*The Dinner Party*) isimli çalışması vardır ve burada Chicago, "kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı" (Gouma-Peterson ve Matthews, 2020, s. 52) amaçlar. Bu çalışmada kadeh, peçete ve mutfak eşyaları bulunduran plakalar halinde otuz üç adet temsili yer vardır ve bunlardan biri de Artemisia Gentileschi'nin ismine hazırlanmıştır.

Tabanda bulunan porselenler de tarihte yer alan 999 kadını temsil eden imzaları içerir.

Artemisia, bir ressam olarak tablolarının görünürlüğünün artması ve feminist sanat tarihinin gelişmesi ile yazın dünyasında da bir karakter olarak kendine yer bulmaya başlamıştır. Artemisia'nın hayatını kurmaca ile birleştiren ilk yazar 1947 yılındaki *Artemisia* eseriyle Anna Banti, sonra da 1998 tarihli *Artemisia: Ölümsüzlük için Düello* isimli romanıyla Alexandra Lapierre olmuştur. Daha sonra 2001 yılında da tarihi kurgularıyla bilinen Susan Vreeland Türkçeye *Artemisia'nın Çilesi* olarak çevrilmiş olan *The Passion of Artemisia* kitabını yazar. Okur üzerindeki etkileyciliği sebebiyle yirmi birinci yüzyılda Artemisia'nın hayatını ve hikâyesini konu edinen eserler de araştırmalar da yaygınlaşmış ve artmıştır. Kurmaca olarak nitelendirilenler arasında Joy McCullough'un *Kan Su Boya* (2018) isimli şiir ve öykünün beraber geliştiği bir türde yazılmış genç-yetişkin türündeki kitabı, Alex Connor'ın *Artemisia* (2019) eseri, Linda Lafferty'nin 2020'de basılan *Fierce Dreamer (Vahşi Hayalperest)*, Peg Lamphier'in *What a Woman Can Do: A Novel Based on the Life of Artemisia Gentileschi (Bir Kadın Ne Yapabilir: Artemisia Gentileschi'nin Yaşamı Üzerine bir Roman)* (2021), ve Elizabeth Fremantle'nin 2023 basımı *Disobedient (Asi ya da İtaatsiz* diye çevrilebilir) romanı sayılabilir. Tüm bu eserler kurmaca yaşam anlatısı, kurmaca biyografi gibi tanımlamalarla sınıflandırılabilir. Sözü geçen eserler, okura kurmaca bir yaşam öyküsü sunarlar ve bunu yaparken de zorluklar ve acının içinde kendine yer bulan bir kadının, bir kadın sanatçının öyküsünü anlatarak feminist tarih yazımını da kendi kurmaca eserlerine yansıtırlar.

Verilen örnekler kurmaca eserler olsalar da yaşam öyküsünü kapsıyor olmaları sebebiyle bir yandan da gerçekle bağlantıları itibariyle tarih, yaşam anlatısı ve kurguyu bünyelerinde barındırırlar. Hermione Lee, biyografi üzerine çalışmasında, biyografinin yaşam anlatısı, yaşam yazını, hatıra gibi anlamlara gelmesiyle beraber “otopsi” ve “portre” olarak da iki mecazi karşılığı olduğunu söyler (Lee, 2009, s. 1).¹ Otopsi metaforu için ölen bir beden ölümünün detaylı incelemesi tanımına bakılırsa biyografi de ölümün ardından yaşamın incelenmesi, anlamlandırılmaya çalışılmasına bir gönderme olarak okunabilir. Diğer yandan otopsinin sınırlarına da değinen Lee, kişinin duygu ve düşüncelerine, inançlarına, yeteneklerine dair herhangi bir bilgiye otopsi ile ulaşılamayacağını da vurgular (Lee, 2009, s. 1). Diğer tanımlama olan “portre” ile ise enerji, samimiyet, kişilik, mizaç gibi durumlar yansıtılır ve bu da daha kişisel ve öznel bir yaklaşımı beraberinde getirir. Otopsi ve portre iki farklı tanımlama olsa da Susan Vreeland'in eserinde her ikisinin özellikleri de gözlemlenir. Bu benzetmelerden sonra Lee, biyografinin doğru olması, tüm yaşamı kapsamaması, hiçbir şeyin çıkartılmaması ya da

¹ Çalışma boyunca Türkçeye çevrilmemiş ya da özgün yapıtlardan yapılan doğrudan alıntıların çevirileri aksi belirtilmedikçe tarafıma aittir.

gizlenmemesi, kullanılan kaynakların belirtilmesi, biyografi yazarının nesnel olması, bunun bir kimlik incelemesi olduğunun hatırlanması gerektiğini açıklar (Lee, 2009, s. 1). Ancak biyografi, sonra biyo-kurgu özelliği de kazanarak kurmaca yazın türü olur. Kendisi de şair olarak Artemisia üzerine şiir yazan Rickerby, biyografinin sanata faydasının; yaşam öyküleri anlatılan kişilerin yalnızca hikâyelerinin anlatılmasından, kuru bilgilerin sıralanmasından öte, bu kişilerin sanat yoluyla hayata dönmeleri olduğunu söyler (Rickerby, 2016, s. 28). Artemisia üzerine yazılan yaşam anlatıları da hem sanatının hem hayatının tekrar gözler önüne getirilerek hayat bulmasına yardımcı olur.

Vreeland'ın romanından önce, iki Artemisia anlatısı daha vardır, Anna Banti'nin ve Alexandra Lapierre'in romanları. Üç eser de farklı dillerde yazılır, Anna Banti, İtalyan bir ressam olan Artemisia'yı İtalyanca anlatır, Lapierre Fransızca, Vreeland de eserini İngilizce dilinde okurun beğenisine sunar (Banti, 2014; Lapierre, 2000; Vreeland, 2007). Vreeland'inkinden farklı olarak Anna Banti, Artemisia'ya yılların ötesinden bakan anlatıcılığı merkeze alarak Artemisia'yı kurmacaya katılan tarihsel bir figür olarak ele alır ve postmodern bir akış yürütür. Örneğin, “Şimdi sadece dersini ezberliyor Artemisia, kurguladığım her şeye inandığını kanıtlamak istercesine öyle uysallaşıyor ki” (Banti, 2014, s. 24), derken karakterinin onun yönlendirmesiyle hareket ettiği anlaşılır. Bir başka yerde, anlatıcı olarak kendisine ve yazım sürecine atıfta bulunarak “Çiçek açmışçasına yer yer küflenmiş kâğıdın üzerinde davasının tutanaklarını okumaya başladığımda böyle hayal etmişim onu” (Banti, 2014, s. 24) der. Bu nedenle de Banti ve Vreeland'ın yazıları tür olarak birbirinden farklı bir akışa sahiptir. Lapierre ise hikâyesini Londra, İngiltere'de başlatır yani aslında Artemisia'nın babası Orazio'nun öldüğü ve bir nevi Artemisia'nın hayatındaki sona yakın bir dönüm noktasında başlatır. Daha sonra hikâyeyi İtalya'ya ve geçmişe dönüşlerle detaylandırarak anlatır (Lapierre, 2000). Lapierre'in diğer anlatılardan farkı çok detaylı olması, dış anlatıcı kullanması ve geniş bir zaman dilimini kapsamasıdır. Ayrıca tüm karakterleri de konuşturarak diğer iki eserden daha gerçekçi bir anlatı oluşturmuş olur (Lapierre, 2000).

Bu çalışmada incelenen Susan Vreeland'ın *Artemisia'nın Çilesi* eseri ise, kurmaca yaşam öyküsünün birinci tekil şahıs olarak Artemisia'nın bakış açısından anlatılmış şeklidir. Diğer bir deyişle yalnızca kurmaca yaşam öyküsü değil kurmaca öz yaşam öyküsü veya kurmaca bir kendi yaşam anlatısı halini alır. Kartal Güngör, “kurmaca yaşamöyküsü yazarlarının bir yaşamı ya da yaşanmışlığı yapıtlarında yeniden ele alma istekleri, onların geleneksel yaşamöyküsü yazarlarında görülen kişiler üzerinde ikna edici bir egemenlik kurma arzusu ya da belgelerden yola çıkarak bu türü meşru kılma isteğinden kaynaklanmaz” (Kartal Güngör, 2018, s. 328) açıklamasını yapar. Bu nedenle de Vreeland'ın eserinin yaşam öyküsüne dayanacak kadar gerçek ancak aynı zamanda hikâye anlatıcılığını çekici kılacak kadar da kurmaca olduğunu

belirtmek yararlı olacaktır. Kartal Güngör'ün de değindiği gibi Vreeland'in eserinde okuru ikna etme, kanıtlar sunma, belgelere dayandırarak nesnel bir anlatıya ulaşma çabası gözlenmez. Vreeland, Artemisia'nın dilinden anlatırcasına yazarken onun düşünce şekli ve hisleri ile bir bağ kurarak daha öznel ve kişisel bir anlatı oluşturur. İnandırıcı, ikna edici bir yaklaşımdan ziyade Artemisia'nın duyulmayan sesini duyurma ve hem sanatçı hem kadın olarak yaşadığı zorlukları duygusal bir bağ kurarak kurgu içinde yeniden yazma amacını taşır. Kurmaca ve geleneksel yaşam öyküsü arasındaki diğer bir fark, ilkinin "anlatının süredizimsel düzende verilen yaşam çizgisini izlemek zorunda olmamasıdır" (Kartal Güngör, 2018, s. 328). Bu da yazara hikâyenin ilerlemesi ve kurgusu anlamında belirli bir özgür alan sunar. Bu özgür alan ve esneklik durumu da Vreeland'in eserinde Rahibe Graziela karakterinin eklenmesiyle öykünün nesnel bir dizimde verilmeden öznel ve duygusal bir bağlama oturtulması şeklinde veya Artemisia'nın hayatının her anını vermektense belirli bir olaya ve onun ana karakter açısından muhtemel yorumlaması biçiminde görülür.

3. Barok Dönem Sanatının Artemis'i olarak Artemisia

Artemisia'nın kendi döneminde ressam olmak için olanak bulması ve daha sonra yirminci yüzyılda bir makalede kendine yer bulması, babası Orazio Gentileschi sayesinde olur. Bunun temel sebebi de on altıncı ve on yedinci yüzyılları kapsayan Rönesans sonrasında ortaya çıkan Barok dönem İtalya'sında kadın sanatçı olmanın ya bir erkek ressamın kızı, eşi olmakla ya da rahibe olmakla mümkün olmasıdır. Rönesans döneminde olduğu gibi Barok dönemde de hakkında bilgi sahibi olunan kadın sanatçı azdır. Artemisia Gentileschi ve Angelica Kauffmann günümüzde de en tanınmış olanlarıdır ve onların yanında Giovanna Garzoni, Clara Peeters ve Louise Moillon da sayılabilir. İsmi geçen son üç sanatçı da o dönemde kadınlar için daha kabul edilebilir alan olan natüremort tablolarıyla bilinse de Giovanna Garzoni (1600-1670) yalnızca natüremort resim yapmanın ötesine geçerek bilime ve botaniğe de sanatını geliştirmek için başvurmuştur. Diğer bir isim de 1638-1665 yılları arasında yaşamış olan Elisabetta Sirani'dir. Bu dönemlerde, McCormack'in de vurguladığı gibi "Çiçek ve manzara resmetmenin amatör 'leydi ressamların' etkileyici yeteneklerle dolu portfolyolarında bir hobi olarak yer alması az da olsa hoşgörülüyse de kadınlar sanat akademilerinde profesyonel eğitimden dışlanmıştı" (McCormack, 2023, s. 18). Yalnızca birkaç isim buna istisna oluşturur ve akademiye kabul edilmeyi başarır. Örneğin, Lavinia Fontana (1552-1614), maniyerist bir ressam olarak tanımlanabilir ve ilk profesyonel kadın ressamdır, çıplak kadın figürleri, kadın portreleri, dinî ve mitolojik betimlemeleri ile bilinir. Fontana, Roma'daki Accademia di San Luca'ya kabul edilir (Cheney, 2020, s. 41). Diğer bir isim olan ve Rönesans dönemi ressamı olarak da bilinen Orsola Maddalena Caccia (1596-1676) bir rahibedir ve dinî tablolar ve doğa çizimleri yapar. Artemisia, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Accademia del Disegno) 1616 yılında kabul edilir

(Scarparo, 2005, s. 3) ve bu akademiye kabul edilen ilk kadın sanatçı olarak tarihe ismini yazdırır. Sonraki yüzyılda, “1768 yılında Britanya’da kurulan Kraliyet Akademisi kurucu üyelerinden Angelica Kauffman ve Mary Moser, enstitünün sistemsel toplumsal cinsiyet ayrımcılığından sıyrılmayı başaran iki kadın sanatçıdır” (McCormack, 2023, s. 19). Burada belirtilen istisnai isimler haricinde kadınların profesyonel bir sanat eğitimi alamaması on dokuzuncu yüzyıla ve hatta yirminci yüz yılın ilk yarısına kadar sürecektir.

“Kadın sanatçı” ifadesi cinsiyet vurgusu yapması ve sanatçı kelimesine bir tanımlama getirmesi ile bir soruna da vurgu yapmaktadır. Helen Gørrill, *Kadından Ressam Olmaz* çalışmasının Giriş bölümünde, sanat eseri okuması ve sanatçının kadın olması konularının bir çelişki sunuyor olmasını şöyle açıklar: “İşin aslı şu ki eğer bir erkek sanatçıysan eserin öylece takdir edilir. Öte yandan bir kadın sanatçıysan daha eserini incelemeye geçmeden önce sanatçının cinsiyetine (ya da nacinsiyetine) ilişkin birbiriyle çelişen ağır, kuramsal talimatlar karmaşasında boğulman gerekir” (Gørrill, 2021, s. 16). Bu nedenle de sanatçının yaşadığı koşulların cinsiyet bağlamında önemi olması durumu “kadın sanatçı” ifadesine vurguyu gerekli kılabilir çünkü Artemisia için sanatçı veya kadın sanatçı ifadelerinin kullanımında önemli bir fark bulunur. Bir sanatçı cinsiyet temelli bir engellemeye tabi tutulmasına ve bu engellemelere veya olumsuz durumlara rağmen sanatını icra etmiş ve kendisini görünür kılmışsa o noktada “kadın sanatçı” ifadesi de kendini geçerli kılmaktadır. Bu duruma Linda Nochlin ve Griselda Pollock gibi araştırmacılar da sorgulayıcı biçimde değinmektedir. Ayrıca, çalışmada ele alınan Susan Vreeland’in romanı da bir sanatçının kadın olması ile ilgilenmekte ve kurgusunu bu bağlamda geliştirmektedir.

Kadın sanatçı tanımı Artemisia için engelleyici bir unsur olmakla beraber onun ayırt edici olmasını da sağlar. Artemisia’nın resminin aynı hikâyeyi farklı perspektiften anlatıyor oluşu, onu döneminde öne çıkaran bir özelliğidir. Renk kullanımı ve stil olarak Caravaggio’dan esinlense de tablolarının merkezine aldığı Susanna, Danae, Judith, Lucretia ve Kleopatra gibi mitolojik, dinî ve tarihî kadın figürleri kendi yaklaşımını sunarak resmeder. Örneğin; *Susanna ve Yaşlılar* tablosunda Eski Ahit’in Daniel kitabında geçen iffetli Susanna ve ona birliktelik teklif eden iki yaşlının tasviri yapılır. Tintoretto’nun 1550 tarihli aynı isimli tablosunda Susanna izlenen bir çıplak kadın ve/veya baştan çıkarıcı kadın olarak resmedilir. Benzer şekilde “öyküyü röntgenciliği sömürmek ve keşfetmek üzere kullanan bir diğer ressam da Guido Reni’dir” (Elçi Akpınar, 2016, s. 17). Burada tanımlanan Susanna figürü “arzu nesnesine dönüştürülen cazibeli bedeni ile yer almaktadır” (Elçi Akpınar, 2016, s. 17). Artemisia’nın Susanna’sı ise kadın bedeninin arzu nesnesine dönüşmesine eleştirel bir yaklaşım sunarak, kadının onlardan uzaklaşması ve taciz eyleminin merkezi olan yaşlıları reddetmesi ile olası bir cinsel saldırıdan kendini korumaya çalışan kadını betimler. Benzer şekilde *Judith Holofernes’in Başını Keserken* tablosu da Caravaggio’nun aynı

isimli tablosu ile karşılaştırılınca Artemisia'nın Judith'inin güçlü ve kararlı bir duruşu temsil ettiği görülür. Artemisia, her ne kadar tüm tablolarında bilindik ve kendinden önce anlatılan ve resmedilen hikâyeleri betimlese de konuya bakışı, vurgusu, tonlaması ve merkeze aldığı özne kendinden önce gelen erkek ressamın yaklaşımından ve hikâyelerin tarihteki betimlemesinden farklıdır. 2018'de yazdığı *Kan Su Boya* kitabında yazdığı şiirlerde Artemisia'nın duyulmasını sağlayan Joy McCullough, bu farkı 2023'te yazdığı şiirlerinden birinde dile getirir:

Babam da
sürekli izlenen bir kadının hikâyesini
anlatmaya hakları olduğunu düşünen
diğer tüm – erkek – ressamlar gibi
Susanna'yı resmetmeyi denedi.
Ama kimse gerçekten anlatamaz
yüreğinde yaşamadığı bu hikâyeyi.

McCullough burada Artemisia'nın resimlerinde kadın figürlerin ve yaşadıklarının kadın bir ressamın bakışıyla nasıl gerçek bir yaşanmışlığı temsil ettiğini vurgular (McCullough, 2023, s. 28). Kimsenin “yüreğinde yaşamadığı bu hikâyeyi” anlatamaması sonucu oluşan anlatılara ve bakış açılara alternatif olarak Artemisia kendi yaşantısını kadın karakter betimlemelerinde yansıtır ve tanımlarken (McCullough, 2023, s. 28) Vreeland de kadın karakterin sesini bir kadın yazar olarak “yüreğinde” yaşarmışçasına duyurur (Vreeland, 2007).

Sanat tarihinde kadının görünürlüğü problemi veya kayıtsız bir var oluşla yok edilmesini tartışan Linda Nochlin'in makalesine Sunuş yazan Catherine Grant, sorunun yalnızca kadın sanatçı ile değil beyaz erkek hariç sanatçı içeren bir sanat tarihi yazımı eksikliğine de vurgu yaparak Eliza Steinbock'un “Neden hiç büyük trans sanatçı yok?” makalesinden bahseder (Grant, 2022, s. 28). Aynı şekilde siyah sanatçıların da yakın zamanda görünür kılındığını vurgular ve Birleşik Krallık'taki Siyah Sanatçılar ve Modernizm Projesi veri tabanını örnek göstererek güncel durumu açıklar (Grant, 2022, s. 28). Nochlin'in “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” makalesi ilk kez 1971 yılında *ARTnews*'de basıldığı zaman, çalışmaya adını veren bir soruya tepki olarak basılır. Ancak aradan geçen zamana karşın cevabı beklenmeden sorulan sorunun retorğinde gizlenen küçümseyici ve dışlayıcı tutum hâlâ geçerliliğini sürdürmektedir. Nochlin'in makalesinde dediği gibi, bu soruyu sormak gerçekten cevabı aranan bir soru olduğu için değil ancak psikoloji, tarih, edebiyat, yani sosyal bilimlere içine alacak bir sorular zinciri yaratması açısından önemlidir (Nochlin, 2022). Bu sorunun sorulması farklı ön kabulleri de beraberinde getirir. Büyük kadın sanatçı ifadesinin geçerliliği bir ön kabuldür örneğin veya büyük kadın sanatçının olmaması da bir ön kabuldür ki bu da beraberinde büyük erkek sanatçı varlığının ön kabulü anlamına gelir. Nochlin'e göre bunun hemen ardından gelen soruya cevap verme çabası

yanılışına düşmek de ispat ve kanıt arama gerekliliğini getirir ve “feministlerin ilk tepkisi, yemi olduğu gibi yutmak ve bu soruyu sorulduğu biçimiyle yanıtlamaya çalışmaktır” (Nochlin, 2022, s. 36). Artemisia Gentileschi ve Angelica Kauffmann gibi sanatçıların üzerine yapılan araştırmaları bu soruyu cevaplamak üzerine kurmanın da sorunun temelinde yatan soruna değinilmeden aynı sorunu yaşatarak devam ettirdiğini de ekler. Bu noktada şu belirtilmelidir ki, bu makale bir sanatçının ne kadar büyük olduğunu kanıtlama amacı gütmeyiz, ancak görsel sanatlarla ilgilenen bir figürün edebi eserlerde ne şekilde bir karakter olarak oluşturulduğunu temel alarak sanatçının hayatının tarihsel roman türünde yazılmış bir eserdeki temsilini incelemeyi kapsamaktadır. Bu temsil sürecini tartışırken de cinsiyet temelli tartışmalara atıf verilmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Beyaz, orta sınıf ve erkek olmanın bir norm olma durumu bir hiyerarşi yaratır. Ancak bu durumun sorunlu yanı şu şekilde özetlenebilir: “Sorun, bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir” (Nochlin, 2022, s. 43). Edebiyat alanında Virginia Woolf’un ve feminist kuramcılarının belirttikleri toplumsal normların sınırlayıcılığı ve olanakların kısıtlı biçimde sunulması temelli fırsat eşitsizliğini Nochlin de destekler nitelikte şunları söyler:

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 güveninden veya güvensizliğinden değil, kurumsal yapılarımızın niteliğinden ve bu kurumların onlara dahil insanlara dayattığı gerçeklik anlayışından kaynaklanır. (Nochlin, 2022, s. 46)

Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* çalışmasında sorduğu Shakespeare’in Judith isminde bir kız kardeşi olsaydı Shakespeare’in yaşadığı şekilde yaşayabilir, aynı fırsatlarla karşılaşabilir miydi (Woolf, 2022) sorularının bir benzerini Nochlin de eşdeğer bir kurguyla sorar: “Ya Picasso dünyaya kız olarak gelseydi? Senyor Ruiz, küçük Pablita’yla da benzer biçimde ilgilenir, ondaki başarıma hırsını da aynı ölçüde teşvik eder miydi?”. Bu soruyu sorarken de Cimabue’nin keşfettiği genç çoban Giotto’nun, Mantegna, Beccafumi, Goya, Poussin, Courbet, Monet, Michelangelo gibi sanatçıların yaşamlarındaki sanatçı olma durumlarının “ne kadar mucizevi, rastlantısal ve toplumdışı olduğu” durumunu ironiyle vurgular (Nochlin, 2022, s. 50). Sorduğu temel sorunun cevabı olarak vardığı sonucu da şöyle ifade eder:

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de ‘toplumsal koşullar’dan ‘etkilener’ ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine, hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapının 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. (Nochlin, 2022, s. 55)

Edebiyat ve sanat arasında kadının üreten olarak varlığı anlamında fark olduğuna vurgu yapan Nochlin, sanata kıyasla edebiyat alanında daha eşit koşulların olması ve hatta kadınların bu alanda öncü oldukları yorumunu sanat üretiminin ev dışında belirli bir kurumda ve belirli tekniklerin öğrenilmesine dayanmasına bağlar (Nochlin, 2022, s. 55). Woolf'a doğrudan bir atıfta bulunulsa da “herkes, yani kadınlar bile okuma yazmayı öğrenerek kendilerine ait bir odada oturup kişisel deneyimlerini kâğıda dökebilir” (Nochlin, 2022, s. 55) derken kadının yazar olmasının ressam olma durumuna kıyasla kolay olduğunu vurgular. Ancak bu noktada şu belirtilmelidir ki, bu ifade kendi içinde “neden hiç büyük kadın yazar yok” sorusunu soranlara hak verdiğini veya onlarla aynı görüşte olduğunu gösterir. Bu da kendi eleştirel noktası olan “büyük kadın ressam” ifadesindeki sorunu kendisinin de “büyük kadın yazar” ifadesi ile yarattığını ortaya koyar. Bu da Nochlin’in tüm koşullar bu kadar kolaysa “neden hiç büyük yazar yok” sorusunu soranları haklı kılarcasına tüm sorunları ve zorlukları göz ardı ettiğini gösterir. Emily Brontë ve Emily Dickinson gibi isimlere atıfta bulunarak büyük kadın yazarlar olduğunu söylese de görece her alanın kendi zorluklarını yarattığını göz ardı ettiği söylenebilir. Çünkü bir kadın yazarın yazdıklarının okunur, görülür ve satılır hale gelmesi için kimi zaman kimliğini gizlemek mecburiyetinde kaldığı unutulmamalıdır. Yayınevlerinin kadın yazarların eserlerini basmak konusunda isteksiz davrandıkları, Brontë kardeşlerin ilk önce erkek takma isimleri ile yazılarını bastıkları, Mary Shelley’nin *Frankenstein* eserini önce isimsiz şekilde bastığı gibi durumlar kadın yazarların yaşadıkları sıkıntılara birkaç örnektir.

4. “Büyük Kadın Sanatçı” Olarak Artemisia

Nochlin’in tartıştığı noktalar temel alındığında Artemisia Gentileschi’nin sanat tarihi içinde kendine yer bulabilmesinin de yetiştiği eve, koşullara ve babasının da bir ressam olma durumuna bağlı olduğu söylenebilir. *Frankenstein, ya da Modern Prometheus* (1818) romanının yazarı Mary Shelley’nin büyüdüğü aile ve çevrenin onun yazar olması üzerinde kaynak sağlama, entelektüel olma, edebiyat ve felsefe ortamında bulunarak yeni yazıları ve gelişmeleri takip edebilme gibi olanakları sağlamasına benzer biçimde, Artemisia’nın resim çizebilmesinde hem babası Orazio Gentileschi’nin bir ressam olması hem de yaşadığı dönem ve coğrafyanın sanat ve sanatçıyı destekleyen bir özellikte olmasının katkısı vardır. Artemisia ve Mary Shelley bu açıdan incelendiğinde Nochlin’in “sanat yapmanın

koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir” (Nochlin, 2022, s. 55) çıkarımının örneğidirler. Bu noktada ailelerin, özellikle baba veya eşlerinin durumu da çok önemlidir. Nochlin bu durumu örneklendirerek açıklar:

13. yüzyılda yaşayan ve yöresel söylentilere göre Strasbourg Katedrali'nin güney kapısındaki grup heykelleri yapan efsanevi heykeltıraş Sabina von Steinbach'tan 19. yüzyılın en ünlü hayvan ressamı olan Rosa Bonheur'a varana dek durum böyledir – Tintoretto'nun kızı Mrietta Robusti, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Élisabeth Chéron, Madam Vigée-Lebrun ve Angelica Kauffmann da dahil olmak üzere istisnasız hepsi sanatçıların kızlarıdır; 19. yüzyılda, Manet'yle yakın arkadaş olan Berthe Morisot sonradan onun kardeşiyle evlenmiştir; Mary Cassatt ise yapıtlarında yakın arkadaşı Degas'nın üslubundan epeyce etkilenmiştir. (Nochlin, 2022, ss. 83-84)

Bu durum on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı sonrasında değişir ve Suzanne Valadon, Paula Modershon-Becker, Käthe Kollwitz, Louise Nevelson gibi, ailelerinden bağımsız biçimde sanatla ilgilenen kadın sanatçılar da ortaya çıkar. Bunun yanında bir kadının sanatçı olma yolunda ailesinin destekleyici veya engelleyici olmasından bağımsız olarak bir baş kaldırı icra ediyor olması kaçınılmazdır çünkü “sanat dünyasında yolunu bulabilmek için zaten güçlü bir isyan duygusuna sahip olması, her toplumsal kurumun onu otomatik yönlendirdiği tek role, yani toplumsal açıdan kabul gören eş ve anne rolüne boyun eğmemesi” gerekmektedir (Nochlin, 2022, ss. 84-85). Artemisia için bu yorumun geçerliliği oldukça açıktır çünkü yaşadığı acıların yanında evlenmesi, aynı zamanda eş ve anne olması onun resim yapmasına bir engel teşkil etmemiştir.

Artemisia: Ölümsüzlük için Düello romanının başında da Artemisia'ya büyük sanatçı olarak vurgu yapılır: “Şairlerin dizelerine konu olan, elinin eşsiz ustalığıdır. Çağdaşlarının gözünde tarihteki kadın ressamların en büyüğü, belki de en dahi olanıdır. ‘Bende, bu kadın yüreğinde, Sezar’ın ruhunu bulacaksınız,’ diye belirtecektir mesenlerinden birine yazdığı mektupta” (Lapierre, 2000, s. 14). 1649 yılında Artemisia'nın yazdığı bir mektupta sözü edilen mesen Sicilyalı bir koleksiyoncu olan Antonio Ruffo'dur. Birkaç ay sonra da Artemisia yine Ruffo'ya “siz saygıdeğer beyefendiye bir kadının neler yapabileceğini göstereceğim” diye yazmıştır. Bir sanatçının görülmesi, başarısı, sanatını icra edebilmesi, ismini duyurması, tarihte iz bırakması gibi durumlar yalnızca sanatçının ne kadar yetenekli ve başarılı olmasının ötesinde bir durumu gerektirir ki bu da bir hamisinin, meseninin olması yani diğer bir deyişle maddi bir desteğinin olması gerekliliğidir. On yedinci yüzyılda mesenler, daha çok erkek sanatçılara destek vermekte ve kadınları görmezden gelmektedirler, oysa böyle destekler

sunulmadan hiçbir sanatçının var olamayacağı da aşikardır. Bu nedenle de Artemisia'nın kendi döneminde görünür olmasının temelinde öncelikle babasının onu resim konusunda desteklemesi, sonrasında da Mediciler gibi veya Ruffo gibi mesenlerin farklı bir bakış açısını koleksiyonlarında görmek istemeleri vardır.

Babasının Artemisia'nın hayatına hem olumlu hem de olumsuz etkisi olmuştur; bir yandan onu resimle tanıştırmış ancak diğer yandan da kızının daha sonra yaşayacağı trajediyi oluşturan ortama ve sürece de yine o neden olmuştur. Susan Vreeland de babasının Artemisia'nın hayatı üzerindeki etkisini eserinin merkezine koyar ve anlatısını bu çerçevede şekillendirir. Romanını baba ve kız arasındaki ilişkiyi tasvir ederek başlatır: “Babam, beni cesaretlendirmek için yanımda yürüyor, eliyle hafifçe korsajımın sırtındaki dantellere dokunuyordu” (Vreeland, 2001, s. 1). Açılış cümlesini bu şekilde kullanma sebebi Artemisia'nın yaşamının bireysellik temelinden öte babasının yönlendirmesi ile şekillendiğini vurgulamaktır. Banti ve Lapierre'e kıyasla Vreeland, Artemisia'nın davasına ve sonrasına odaklanır. Bu da çizmek istediği Artemisia karakteri ve anlatmak istediği yaşamı belirli bir noktaya ve konuya bağlayarak bir anlatı geliştirmesini beraberinde getirir. Vreeland, tecavüz olgusuna ve mahkeme sürecine odaklanmayı, dava süresince ve sonrasında Artemisia'nın sanata bakışını ve hayattaki güçlü duruşunu vurgulamak için bir yöntem olarak kullanır. Artemisia'nın Susanna'nın yaşlılardan kendini korumaya çalışması, Judith'in düşmanın başını güçlü bir duruşla kesmesi sahneleri gibi Vreeland de Artemisia'nın tecavüz ve tecavüz davasına rağmen güçlü bir duruşla eril bir tahakküm içinde ancak buna karşıt bir var oluş geliştirme anına odaklanır.

İlk bölüm “Sibille” ismindedir ve babasının Artemisia'ya “Çok kısa süreceksin. [...] Sadece biraz sıkacaklar” (Vreeland, 2001, s. 1) demesiyle Artemisia'nın Agostino Tassi'nin ona tecavüz ettiğini kanıtlaması için davada parmaklarının halatlarla sıkılması ve işkence görmesine atıfta bulunulur. Vreeland, Artemisia'nın kurmaca öz yaşam öyküsünü geliştirirken hikâyeye olayın temelini açıklamadan ortadan başlamayı seçer. Babası Orazio, Artemisia'nın resim tekniğini geliştirmesi amacıyla dönemin ressamlarından Agostino Tassi'nin ona ders vermesini sağlar, ancak Tassi, kendisine tecavüz eder ve onu evlilik vaatleriyle oyalar. Orazio, tecavüz suçlaması ile Tassi'ye dava açsa da yine davadan vazgeçen de kendisi olmuştur. Bu da Artemisia'nın yaşadığı tecavüz sonrasında yargı sistemindeki zorbalığa ek olarak kendi babası tarafından da yalnız bırakılması ve kandırılmış hissetmesine neden olur. Burada görülen durum kendi içinde bir çelişki taşımaktadır çünkü bir kadın ve sanatçı olan Artemisia, eril bir birey (Tassi) tarafından tecavüzünü eril bir kurum (mahkeme) tarafından işkenceye katlanması yoluyla kanıtlamaya maruz bırakılmaktadır. Dava sürecinde kızının masumlüğundan öte toplumsal konumunu önceleyen babası da olayı hafifleterek durumun katlanılabilirliğini ifade etmeye çalışır. İlk sayfadaki Artemisia'nın kendi

kendine düşünme süreci de durumun çarpıklığını açık şekilde niteler: “Kendime sürekli bunu söylüyorum: Yargılanan ben değilim, yargılanan Agostino Tassi” (Vreeland, 2001, s. 1). Halbuki toplumsal bağlamda bakıldığında tüm yaşadıklarına rağmen yargılanan Artemisia’nın kendisidir. Daha da düşündürücü olan, olayın doğruluğunu test ederken Artemisia’nın bedeninin işkence görmesine karşılık suçlanmakta olan Tassi’nin hiçbir şekilde işkenceye tabi tutulmamasıdır. Başka bir deyişle, olayın doğruluğu yalnızca kadın üzerinden test edilmektedir ve tecavüz edildiği iddiasında bulunan bir yargılama sürecinde yine aynı kadın bedeninin işkencesi yoluyla bunu kanıtlamayı merkeze alır. Mahkeme tarafından uygulanan işkence de parmakların kopma derecesine gelecek şekilde sıkıştırılmasıdır. Bu noktada da bir kadının tecavüzü yaşamasıyla oluşan duygusal yıkımın ve toplumsal dışlanmanın yanında bir yargı kurumu tarafından da ressam olmasının temsili olan eller ve parmakların sağlığı hiçe sayılarak bu yeteneğinin yok edilmeye çalışılması eril bir tahakküm ve hadım örneğidir. Bu süreçte ironik biçimde toplum tarafından hırsızın değil de bir ressamın parmaklarının kesilmeyle tehditkâr bir yaklaşım sergilendiği gözlenir (Lanone, 2016, s. 3). Bu da kadın bedeninin tecavüz, işkence, dışlama gibi dış etkenlerle tahrip edilmeye çalışılmasının bireysel, toplumsal ve kurumsal uygulamasının bir örneğidir.

Bir erkeğin tecavüzü, bir kurumun işkencesiyle daha da acı bir hal alırken, bir olumsuzluk daha ortaya çıkar ki, bu da Orazio’nun Papa V. Paulus’a gönderdiği iddianamedeki yazdıklarıdır:

Agostino Tassi, kızım Artemisia’ya tecavüz etmiştir ve birçok kez fiziksel tacizde bulunmuştur. Bu tavırları şahsıma, Roma vatandaşı ve ressamı olan zavallı davacı Orazio Gentileschi’ye büyük ve ciddi bir ıstırap vermiştir. Bu yüzden, kızımın resim yeteneğini, yeterince yüksek bir fiyata pazarlayamadım. (Vreeland, 2001, s. 1)

Buradaki ifade, Artemisia’nın babasının da kızını maddi anlamda kullanmaya çalışması sebebiyle hem manevi hem maddi bir taciz niteliğindedir. Vreeland, bu tarihsel romanın açılış sahnesinde on yedinci yüzyıl İtalya’sındaki toplumsal duruma ve kadının eril tahakküm altındaki yaşamına vurgu yapmaktadır. Artemisia, ifade vermeye giderken orada toplanan kalabalıkta kimsenin yüzüne bakmadığını çünkü genel tavrın “arsız bir merak, suçlama ve aşağılama” şeklinde olduğunu belirtir (Vreeland, 2001, s. 2). Daha sonra da Orazio’nun davayı açan kişi olduğu ve bu davayı yalnızca bir tablosu için tazminat almak amacıyla açtığı ve kızını da bir şekilde amacı uğruna hedefe koyduğu anlatılır. Artemisia, herkesin önünde bekâret kontrolü yapıldıktan sonra bu durumun utandırıcı olmasından bahsederken babasının “Ama gördün değil mi, ortaya çıktı. İstedğim tazminatı alabileceğim” demesi üzerine “Ben bir tablo değilim. [...] Ben bir insanım! Senin kızınım” diye bağırır (Vreeland, 2001, s. 17). Vreeland’in ses verdiği karakterin “ben bir insanım” seslenişi

nesneleştirme temelli varlığa karşı çıkışı ve özne olma çabasını yansıtır. Mahkeme süreci, genç bir kızın henüz kendini oluşturma ve kendini tanıma sürecinde yürümeye çalıştığı yolda hem aile içindeki erkek temsili olan babanın onu kullanması ve ona zarar vermesi, hem aile dışındaki bir erkeğin cinsel haz ve arzu temelli kadına zarar vermesi, hem de toplumsal anlamda utandırma yoluyla zarar verilmesi sürecini yaşamasının bir temsilidir. Bu süreç, neden “büyük kadın sanatçı yok” benzeri soruların da cevaplarından öte, böyle bir sorunun dahi sorulmasının absürtlüğünü gösterir. Ancak bu hikâyede, Artemisia, bu eril dünyada herkes tarafından nesneleştirilen ve farklı şekillerde şiddete maruz bırakılan bir kadın olmayı, bu konudaki haykırışını, isyanını ve duruşunu da tablolarında seçtiği hikâyelerinde, sahne ve karakter tasvirinde ortaya koyacaktır.

Nesneleştirilen ve izlenen kadın olma durumu Vreeland’in romanında mahkeme sahnesinde de betimlenir. Artemisia, herkesin gözü önünde fiziksel bir şekilde bekaret kontrolüne tabi tutulur ve kadın bedeni kanıtlanma gerekçesi adı altında kamusal aşağılamaya maruz bırakılır. Mahkeme salonunda kadın bedeni üzerinde bir perde arkasında olsa da herkesin önünde uygulanan bu kontrol süreci, özel alan olan kadın bedeninin kamusallaştığı ve küçümseyici, aşağılayıcı, cezalandırıcı ve aynı zamanda bir nevi terbiye edici bir eylemde nesneleştirildiği bir an yaratır. Burada yalnızca bir insanın sağlığını korumaya değil bir kadının bekâretini saptamaya yönelik tıbbi bir kontrol süreci söz konusudur ve bu türden bir tıbbi kontrolün gerekliliği de sorgulanacak bir durum teşkil eder. Michel Foucault’nun detaylıca işlediği beden ve iktidar ilişkisi konusunda söylediği “iktidar ilişkileri onun üzerinde doğrudan bir müdahale meydana getirmektedirler; onu kuşatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte, ona azap çektirmekte, onu işe koşmakta, törenlere zorlamakta, ondan işaretler talep etmektedir” (Foucault, 2019, s. 63) ifadesi Artemisia’nın durumunu özetlemektedir. Artemisia’nın yaşadığı işkence, sorgulama ve kontrol süreci, on yedinci yüzyıl İtalya’sında yargılama ve adli süreçlerin güvenilir olması görünümü nasıl eril tahakkümü ve iktidarı temsil ettiğinin göstergesidir. Yargı sistemi, kadın bedenine tecavülden suçlanmakta olan bir erkeğin eylemini haklı kılarcasına erkeğin yargılanma sürecini kadın bedenine işkence ederek değerlendirir ve bu yolla da kadına hasar vermekte ve onu damgalamaktadır. Benzer şekilde toplumsal konumlandırma da kadını dışlama, küçümseme, zorlama, aşağılama ve yargılama biçiminde gerçekleşir. Bu sürecin tersi niteliğindeki okuma süreci ise kadın sanatçının sanat aracılığı ile kendini ifade etmesi ve hissettiği isyan, acı ve tutkunun tuvalde ve yazıda betimlenmesi şeklinde gerçekleşir. Sanat aracılığı ile de Artemisia, döneminin Artemis’i olarak kadınları ve kendini temsil eder.

5. Artemisia'yı Kendi Sesinden Dinlemek ve Görmek

Vreeland romanında Artemisia'nın tuvalinde kendini temsil etmesi benzeri bir anlatıcı sesi seçer. Hikâye Artemisia tarafından birinci tekil şahısla anlatılır ve bu tarz bir anlatıcının seçilmesinin önemi, ana karakterin hikâyenin kenarındaki bir nesne olmaksızın tam merkezinde, görülen ve duyulan bir özne olmaya geçişini temsil etmesidir. Anlatıcının “ben” anlatıcı olması sebebiyle dışarıda olan tüm olaylar öznel ve sınırlı bir yaklaşımla sunulmaktadır. Ancak bu sınırlılık, kısıtlayıcı ve azaltıcı bir nitelikten çok etkileyici ve vurucu bir anlatımın oluşmasını sağlar. Gerçek hayatta Artemisia'nın tablolarının; kendi çığlığını, bakışını, sesini duyurmak istemesine benzer biçimde, Vreeland de karaktere bir ses verir. Nasıl ki Artemisia kendi çabasıyla var olmuş bir gerçek kişi ise kurmaca karakter olarak da olayları, yaşanımı ve acılarını kendi sesinden duyurur.

Kitabın orijinal ismi olan *The Passion of Artemisia* ifadesinde *passion* hem çile hem tutku anlamına gelmesi ile çift anlamlı bir tanımlama sunar. Bu ifade eserin başlangıcında vurgulanan Artemisia'nın mahkeme süreci, ona yapılan işkence ve tecavüzü kapsamasının yanında bu acının Artemisia'nın eserlerine yansımaları da kapsar niteliktedir. Vreeland, kelimenin “çile” anlamıyla yaşadığı acıları “tutku” anlamıyla da Artemisia'nın resim tutkusu, sanat tutkusu ve acılar yaşasa da bunu eserlerine yansıtmasını ortak bir sözcükte birleştirir. Çift anlamlı başlık içinde Artemisia'nın sanatçı olarak aşkı, tutkusu ve o dönemde birçok zor koşulda acısını resimlerinde açığa çıkarması, haykırması vurgulanmıştır. Örneğin, “Judith” isimli bölümde Artemisia, duruşmada işkence görmüş, parmaklarını kullanamayan bir haldeyken evde Judith eskizlerini inceler ve aklından babasının çizimlerinden Judith'i öğrendiğini geçirir. Bu esnada kıyaslamalı olarak “babamın yaptığı Judith öylesine melek gibi ve nazikti ki, bu eylemi Tanrı araya girmeden gerçekleştirmiş olamazdı” (Vreeland, 2001, s. 12) diyerek kendi Judith'ine geçişinin temelini oluşturur. Judith ve Holofernes'in öyküsünün temelinde Judith'in Holofernes'i sarhoş edip öldürdükten sonra kesik başını Bethulia'ya götürmesi ve İsrailoğullarının Asurlulardan kurtarılışı bulunur. Artemisia, bu sahneyi resmederken, öncülü olan Botticelli, Veronese, Caravaggio gibi erkek ressamlardan farklı bir betimlemede bulunur. Aziz Erkan, konunun sanatçıları tarafından ele alınışını şöyle tanımlar: “başın kesilmesi bir kadın tarafından çok zor bir eylem olmakla birlikte hikâyenin erotizm ile ilişkilendirilmesi ilgi çeken” bir konuydu ve böylece “bakımlı, süslü ve güzel bir kadın olan Judith” tarafından öldürülen “güçlü ve gaddar bir komutanın hikayesi her daim ilgi çekici olmuştur” (Erkan, 2018, s. 211). Artemisia'nın Judith'i ise cinsellikle bağdaştırılmamış, zayıf tasvir edilmemiş ve çekingen veya masum yapıda da değildir. Tam tersi, Artemisia, resimlerindeki kadın kahramanlarını “boyun eğmeyen, kararlı ve güçlü gösterir” (Erkan, 2018, s. 213). Vreeland'in romanında Artemisia'nın dediği gibi melek gibi çizilen Judith'lerden farklı bir Judith'tir onunki.

Barok dönem temsili olmaları sebebiyle Artemisia'nın Judith'i ile Cravaggio'nunki sanat tarihçileri tarafından hem stilleri hem de temsilleri anlamında kıyaslamalı olarak incelenir. Romanda da Artemisia, Caravaggio'nun tablosuna bakarak yaşadığı hayal kırıklığını anlatır. Judith'in bir adamın kafasını nasıl bu kadar sakin ve pasif biçimde kestiğini sorgularken "Caravaggio, bütün duyguyu adama yüklemişti. Tek bir düşünceye odaklanmış bir kadın hayal edemediği çok açıktı. Ben kadının düşüncelerini resmetmek istiyordum. Tabii böyle bir şey mümkünse..." (Vreeland, 2001, s. 14) diye aklından geçirir ve aslında Caravaggio'nun tablosu, bakış açısı ve kendi yaklaşımı üzerine yorum yapar. Vreeland de ana karakterin düşüncelerini yansıtarak yazın alanında da pasif olarak çizilen kadın karakterlere ses veren veya sessiz bırakan eserlerin aksi şekilde davranır. Artemisia, Agostino Tassi'yi hapisanede ziyaret etmesinin ardından onun başka bir kadının katili olduğunu anlar ve *Judith Holofernes'in Başını Keserken* eserine başlar. Ancak elleri işkenceden dolayı hala yaralıdır, yaralar açılır, kan akar ve Vreeland, bu anı şöyle tasvir eder: "Oluk oluk akıyordu. Güzel, püsküllü örtüye koyu kırmızı bir şelale gibi akıyordu. Mahkemede bluzumun kollarına akan kan gibi. Ya da ilk tecavülden sonra durdurmaya çalıştığım kan gibi. Judith'in parmaklarına da kan sürülmüştü. Madem Roma, dehşetli bir manzara istiyordu, ben de o manzarayı yapacaktım" (Vreeland, 2001, s. 32). Kendi akan kanı, tarihte akan ve akıtılan kanı resmetmekte ona yardımcı olacaktı. Yaşadığı acının karanlığını ve akan kanını tablolarında Caravaggio'yla bilinen *chiaroscuro* tekniğiyle, ışık ve gölge kullanımıyla verecektir. Tüm o karanlık arka planın önünde her zaman görünen ve merkezde olan bir kadın betimlemesini ve bunu da güzelleme veya narinleştirme endişesi taşımadan yapacaktır.

Romanda, *Judith Holofernes'in Başını Keserken* tablosu gibi *Susanna ve Yaşlılar* tablosunun yapım süreci ve Artemisia'nın yaklaşımından da bahsedilir. Susanna'nın öyküsü, "banyo yaptığı esnada kendisini dikizleyen yaşlı iki adam tarafından, onlarla yatmadığı takdirde zaniye olarak yaftalanacağını işiten alımlı kadının İncil'de geçen habisi" hikâyesidir (McCormack, 2023, s. 15). Artemisia, romanda davadan ötürü canı sıkıldığı zaman Rahibe Graziela'yı ziyarete gider ve rahibe, Artemisia'nın diğer Susanna anlatılarından farklı olan yaklaşımını şu şekilde yorumlar: "sen o tabloda, Susanna'nın azgın bakışlı o iki adamın karşısındaki savunmasızlığını ve onlardan duyduğu korkuyu resmettin. Bu, kontrolü dışındaki güçlere karşı verdiği mücadeleyi senin anladığını gösteriyor" ve ekler: "Bu senin muhteşem yeteneğinin bir göstergesi. Kendi yaşadıklarını ve duygularını yansıtan bir şaheserin var" (Vreeland, 2007, s. 23). Tintoretto ve Guido Reni'nin *Susanna ve Yaşlılar* tablolarıyla Artemisia'nın tablosu kıyaslanınca, baştan çıkarıcılık gibi bir temanın dışına çıkılarak "arzu nesnesi ve özdeşleşme arasındaki ayırmadan" dolayı Artemisia'nın yorumu diğerlerinden ayrılır (Elçi Akpınar, 2016, s. 17). Ayrıca "[e]rkek bakışı açısından kadın, erkeğin kendi arzu dolu

bakışının odağındadır ancak bu 'bakış', 'izlenen' tarafından farklı şekilde duyumsanmaktadır. Bu bir dehşet sahnesidir. Artemisia Susanna'nın mağduriyetine odaklanarak yapıtına duygusal bir güç kazandırmıştır" (Elçi Akpınar, 2016, s. 17). Artemisia'nın tabloları onun yaşam öyküsünün bir temsili, bir akışı, kendini ifade şeklidir. Öyküsünü kaleme alan yazarların da çabası Barok dönem İtalya'sındaki dış gerçekliği sunarken aynı zamanda tablolarındaki kadın tasvirleriyle kendini ve kadını temsil eden bir sanatçının öznel ve içsel gerçekliğini yansıtabilmektir. Vreeland de yirmi birinci yüzyılda eser üreten bir yazarın yaklaşımıyla yaşam ve tarih anlatısında duyulmayan ve görülmeyen özneye ses vererek, Artemisia'yı konuşturur. Başka bir deyişle, Artemisia'nın Judith'i ve Susanna'sı gibi Vreeland'ın Artemisia'sı da kendi bakış açısını sunarcasına kendi sesini sanat ve edebiyat yoluyla kazanır. Artemisia, davadan sonra Rahibe Graziela'nın mahkeme sonucunu sormasına cevaben *Susanna ve Yaşlılar*'daki Susanna'nın hikâyesine atıfta bulunarak "Benim Daniel'im yok. Kendi Susanna'm ünlü olana kadar beklemek zorundayım" (Vreeland, 2001, s. 38) dediğinde kendi yaşam öyküsünü anlatır aslında. Rahibe Graziela, Artemisia davadan sonra Roma'yı terk edip evlenmek için Floransa'ya gideceği zaman ona yıllarca herkesten sakladığı iki küpesini verir, ikisinde de *perla barocca* vardır, yani barok inci: "ceviz kabuğu gibi girintili çıkıntılı yüzeyi cilalıydı. 'İnsanlar gibi, kusurlu' diye fısıldadı" (Vreeland, 2001, s. 47) ve Artemisia'nın yorumu ile dönemin de yaşamın da temsili verilir: "Bir incideki dünya" (Vreeland, 2001, s. 47).

Vreeland, hikâyesine Rahibe Graziela karakterini ekleyerek Artemisia'nın rahatça kendini ifade ettiği ve duyulduğu bir merkez oluşturmayı amaçlar. Rahibe Graziela ve Artemisia arasındaki ilişki ve diyalogun onu yüceltici, aynı zamanda da destekleyici bir rolü olduğu görülür. Örneğin, Tassi'nin affedildiği ve sürgün edilme cezası haricinde bir ceza almadığı davanın sonunda Artemisia, Graziela'nın anlattığı İsa ve Petrus arasında geçen bir hikâyesini hatırlar. Bu hikâyede Roma'dan kaçan Petrus, İsa'ya nereye gittiğini sorar ve İsa'nın cevabı ise "İkinci kez çarmıha gerilmek üzere Roma'ya gidiyorum" olur (Vreeland, 2001, s. 37). Petrus da şehit olmak üzere kaçmaktan vazgeçer ve geri döner. Artemisia bunu hatırlayarak "Ben de dönmek zorundaydım. Gözlerimi kapattım ve yeni bir gerçeğin içime girip yerleşmesi için yavaşça nefes aldım...Dünyayla uğraşmak ne kadar zordu" (Vreeland, 2001, s. 37) diye düşünür. Artemisia, "tozlu kaldırım taşlarında Petrus'un ayak izlerini görmeye çalışarak dönüş yolunu tuttum" diyerek yolculuğuna bir hac yolculuğu benzeri ulvi bir anlam yükler ve bir anlamda yüce bir karakter özelliği kazanır. Tarihsel bağlamda bakıldığında da Vreeland'ın karakterine kattığı anlam bir nevi geçerlidir çünkü Artemisia dinî olmasa da kadın sanatçının tarihteki yeri anlamında yüce bir role sahiptir. Rahibe Graziela'nın varlığını Vreeland bir röportajda cevaplarken araştırmalarının sonucunda annesi öldüğü ve kız kardeşi olmadığı için

Artemisia'nın konuşabileceği bir kadın karakter yaratma ihtiyacıyla açıklar çünkü o dönemde dul kalan bir babanın kızını süreli veya kalıcı olarak manastıra göndermesinin mümkün olduğunu söyler. Vreeland, Rahibe Graziela ve Paola karakterlerini yaratma süreci için "kurmaca rahibeleri yaşamının gerçek yapısına katmak eğlenceliydi. Bir puzzle gibiydi" der (Kolosov, 2007, s. 73). Vreeland, rahibe karakter aracılığı ile babası veya kocası tarafından anlaşılmayan, duyulmayan, görülmeyen ana karakterin, sesini yalnızca kendi düşünceleri, zihni veya duygularıyla sınırlı bırakmayıp bir dış merkeze iletmesini sağlar. Artemisia, manastıra kapanmaz ve sanat aracılığı ile kendini var eder; ancak manastırda olan kadınların anlayışı, kucaklayıcılığı ve yol göstericiliği zorlu yaşamında onun için bir kabullenme alanı oluşturur.

6. Resmin Alegorisi Olarak Otoportre

1659'da Rembrandt, 1889'da Vincent Van Gogh gibi sanatçıların da seçtiği otoportre çizimi gibi Artemisia da otoportre çizimini tercih etmiştir. Otoportre kendi içinde ressamı hem özne hem nesne olarak konumlandırma açısından önemli bir türdür çünkü bu yolla sanatçının hem kendini görme biçimi hem de nasıl görünmek istediği ile ilgili bir fikir verir. Diğer bir deyişle otoportre, hem etken hem edilgen bir süreçtir. Artemisia'nın kendisini çizdiği *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)* isimli tablosunda bir ressam olarak ve tuvale resim çizme eylemini gerçekleştirirken görülür. Barok dönem özelliklerinden diyagonal yerleştirme, durağan bir tasvirde öte hareket halinde yani eylem sürecinde bir anı betimleme özellikleri görülür. Artemisia, özellikle bu tabloda, kadının hareket halinde ve görenle bir bağlantı kurma endişesi taşımadan, yani görünmek gibi bir derdi olmadan kendi sanatını icra etme sürecini resmeder. Kendini resmetmiş olması da farklı açılardan bu eylemini destekler çünkü takdir edilen bir sanatçı olmanın yolu görünür olmaktır – ki bu tabloyla gerçekte bunu sağlar, diğer yandan ise kendi halinde resim yapıyor olması da derdinin sadece sanatını icra etmek olduğunu gösterir. Bu tablo için Larry Shiner "ressam kadınların entelektüel ve teknik bakımdan eşitliğinin bir ispatı olarak da önemlidir" (Shiner, 2001, s. 97) der çünkü bu alegori tablosu, Cesar Ripa'nın *İkonoloji*'sinde *Pittura*'nın tanımlanışının da bir kadın üzerinden yapılmasına göndermedir. Buna göre resim (*pittura*) bir kadın olarak tasvir edilir ve Artemisia'nın burada yaptığı da resmi tasvir ederken kendini kullanıyor olması sebebiyle resmin alegorisidir. Bu nedenle de Cesar Ripa'nın tanımlaması temel alınca, Artemisia, hiçbir erkek sanatçının yapamayacağı bir tabloyu yapmış olur. Her ne kadar otoportre yapan erkek sanatçılar olsa da otoportreyi bir alegori olarak yapmak ancak bir kadın tarafından yapılabilir ve o da Artemisia olmuştur. Mary Garrard da tablonun sanat tarihi açısından önemini vurgularken dağınık, asi saçların sanatsal ilham ve ifadeyi, altın zincirin önde gelen sanatçılara yöneticilerin verdiği ödülleri, perdedeki renk değişiminin ressamın ustalığını ve yeteneğini ve henüz boş olan ve resim yapılmamış tuvalin de sanat kuramının *tabula rasa*

halini kapsadığını belirtir (Garrard, 2020, s. 224). Daha sonra Diego Velázquez de *Las Meninas* tablosunda resmin alegorisini verecek olsa da Garrard'ın da belirttiği gibi kendini de asilleştirerek yapacaktır ancak Artemisia'da bunu görmeyiz. Rembrandt, Poussin, Van Dyck ve diğer otoportre yapan ressamalar, doğrudan izleyiciye bakarken, Artemisia'nın otoportresinde "bakışını izleyiciden kaçırmış olan Pittura yalnızca tuvaliyle ilgileniyor, fiziksel ve zihinsel emeğinin içinde kaybolmak" (Jones, 2023, s. 108) istiyordur.

Vreeland de bir alegori olmasa da biyografi ve otobiyografi özelliklerini bir araya getirerek bunu kurmaca olarak yazdığında bir nevi alegori olarak sunar çünkü ulaşılabilir olan kaynakları kullanarak sanatçının yaşamını onun dilinden düşünerek yazar. Vreeland'in anlatımı otobiyografik anlatımın alegorisi gibidir. Bu da Artemisia'nın tablosunda yaptığı ve resmi resimle anlatma sürecinin roman içinde öz yaşamın öz yaşam kurgusu biçiminde ve dilinde verilmesiyle sağlanır. Vreeland, romanını bitirirken de bu tabloya atıf yapar. Orazio ölmeden önce Artemisia'ya bir kolye hediye eder, o kolye de *İkonoloji*'ye gönderme yapar, resmin kadın olmasını vurgular ve kolyeyi boynundan geçirir. Kitabın son sahnesinde de babanın "O fırçayı kullan. Kendi portreni yap. [...] Tüm zamanlar için. Bir Resim Alegorisi" sözüne cevaben Artemisia "Yapacağım" diyerek cevap verir (Vreeland, 2001, s. 340). Hikâyenin bu şekilde bitişi Artemisia'nın yolculuğunun kendine varması ve artık babasından da diğer tüm erkek egemen kişi ve kurumlardan da bağımsız şekilde var oluşunu temsil eder. Julia Novak (2012) da makalesinde romanın sonunda Artemisia'nın babasını affetmesi ve yıllarca onu görmekten kaçınmasına rağmen sonunda karşı karşıya gelmeleri anının ön koşulu olarak Artemisia'nın babasının hem sanatsal hem de ailesel hükmünden kendini ayırarak kimlik olarak da ressam olarak da bağımsız olabilmesiyle açıklar çünkü ancak o zaman "eşit şartlarda, kendi çabasıyla ünlü bir ressam" olarak babasıyla yüzleşebildiğini anlatır (Novak, 2012, s. 55). Diğer bir deyişle romandaki Roma'dan Floransa'ya, Floransa'dan Londra'ya uzanan yolculuğu, yıllar içinde hikâyesindeki değişim, tablolarındaki hikâyelerin mitolojik ve dinî tasvir ve öykülerden kendi portresine varan değişim ve yolda olma süreci bir oluşum anlatısına, büyüme öyküsüne, yani *bildungsroman* türüne dönüşür. Lanone de bu süreci kronolojik bir hac yolculuğu diye tanımlar ve Artemisia'nın hem toplumsal cinsiyet bağlamında hem de duygusal bağlamda sınırlandırmaları nasıl aştığının bir tabloda diğer tabloya geçişiyle sağlandığını belirtir (Lanone, 2016, s. 3). Lanone'nin de vurguladığı önemli bir nokta Vreeland'in romanını Artemisia'yı en net temsil eden ve sesini en güçlü duyurduğu tabloyu hiç yapmadan bitirmesidir. Yalnızca son sahnede bu otoportreye gönderme yapılması ve bunu da babasının önerisi üzerine yapacak olması tablonun da Artemisia'nın da öyküsünün bir anda çok zayıflamasına sebep olur. Bu olumsuz bir etki bırakacağı gibi diğer yandan açık okumayı da beraberinde getirir. Vreeland,

bir nevi özgürlüğünü ve kimliğini kazanmış bir Artemisia'yı kendisi de kurmacadan özgür bırakmıştır.

7. SONUÇ

Bu çalışmada incelenen Vreeland'in *Artemisia'nın Çilesi* eseri, gerçek bir karakterin yaşamından bir kesit sunar ve bunu yaparken de tarihte uzun bir süre görünmemiş bir kadın sanatçının feminist sanat tarihi okumalarıyla görünür olmasının edebî alanda yansımaları tartışır. Artemisia, yaşarken kendini hem gören hem görünen, hem fark eden hem fark edilen konumuna getirmiştir. Her ne kadar Orazio, tablolarındaki kadın figürler için model olarak kızını kullanmış olsa da Artemisia, Rönesans döneminin model olan ve çizilen ideal kadın kavramının dışına çıkıp Barok dönem amorfluğuna uyarısına kadın olarak kendini çizen, gerçekçi bir yaklaşım benimseyen ve çizenin de çizilenin de kendisinin olduğu bir noktaya gelir. Vreeland'in romanıyla yaptığı ise çizileni çizen kadının hikâyesini kelimelerle de betimleyerek var olan kalıcılığını güçlendirmek ve belki de bir kadın dayanışması göstermektir. Artemisia'nın Judith'i, Susanna'yı çizmesi ve onlara bir ses vermesi gibi Susan Vreeland de Artemisia'ya bir ses vermiştir. Artemisia'nın sanatının başarısı bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte Vreeland'in edebiyat alanına katkısı da bu araştırmanın amaçları arasında yer almamaktadır. Her iki figür de tarihte farklı figürleri yaşatarak kendilerini yaşatmış ve bunu yaparken de farklı bir perspektif sunmayı başarmıştır. Artemisia'nın döneminde ve sonrasında çizimleriyle ve seçtiği hikâyelerle yarattığı etkiyi Vreeland kurgusu ile yapar mı bilinmez ancak tarihteki birçok hikâyenin de duyulmasını ve kurmaca dünyasına katılmasını sağladığı da göz ardı edilemez.

Rönesans dönemi ideal güzelliği ve kusursuzluğunun yanında Barok dönemin kusurluluğu bu öykünün de temelini oluşturur. Bu kusurluluk sosyal bir kusurluluk durumunu da gösterir çünkü Artemisia'nın çevresi tarafından baskılanma ve dışlanma durumu ideal toplum anlayışından oldukça uzak bir noktadadır. Kadın bir ressamın yaşamı bağlamında da Artemisia'nın kendisi hem barok inci, yani amorf halde, kusurlu halde olan bir kadın, ideal kadın temsilinden uzak olan bir kadını hem de inci olması sebebiyle de çok kıymetli bir varlığı temsil eder niteliktedir. Vreeland de bu kıymetli kadının yaşam öyküsünü sunarak gerçek ve kurmacanın buluştuğu noktada yirmi birinci yüzyıl yazarı olarak erkek egemen kurumlara ve toplumlara, orada kendini bulan ve bunu yaşayan kadınlara bir ayna tutar. Artemisia, Roma, Floransa, Venedik, Napoli ve Londra'ya uzanan yolculuğunda, mitolojik ve dinî öykülerde acı ve zorluklarla karşılaşan ancak güçlü kadınları resmeder. Ne ideal kadın, ne ideal anne, ne ideal güzel, ne de canavarlaşan, şeytanlaşan kadın betimlemesi yapar. Onun kadını güçlü ve yaşamına yön veren olarak görülür. Vreeland de eserinde Artemisia'yı ne mağdur ne ezilmiş ne yüceltilmiş ne de iğrençleşmiş bir kadın olarak yaratır. Artemisia, gerçek

yaşamında olduğu gibi Vreeland'in eserinde de sunulmayan fırsatlar ve konulan engellere rağmen kendini var edebilmiş bir kadını, sanatçıyı, yani "büyük bir kadın sanatçı"yı temsil eder.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI

Yazarların herhangi bir çıkarı dayalı ilişkisi bulunmamaktadır.

ETİK ONAY/KATILIMCI ONAMI

Makale kapsamında katılımcı kullanılmadığı için ilgili onaya yer verilmemiştir.

MADDİ DESTEK

Çalışma için herhangi bir maddi destek alınmamıştır.

YAZAR KATKILARI

Bu araştırma ve araştırma ile ilgili tüm aşamalar tek yazar tarafından yürütülmüştür.

KAYNAKÇA

- Banti, A. (2014). *Artemisia* (I. Saatçiođlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Cheney, L. de G. (2000). *Lavinia Fontana's mythological paintings: Art, beauty, and wisdom*. Cambridge Scholars Publishing.
- Elçi Akpınar, N. (2016). Görsel ziyafete başkaldırı: Artemisia Gentileschi, "Susanna ve Yaşlılar". *Sanat-Tasarım Dergisi*, 7, 15-19. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marustd/issue/30399/328269>
- Erkan, A. (2018). Resim sanatında "Judith ve Holofernes" efsanesine farklı iki yaklaşım (Caravaggio ve Artemisia Gentileschi). *İdil*, 7(42), 209-215.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin doğuşu: Gözetim altında tutmak ve cezalandırmak* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge.
- Garrard, M. D. (2020). *Artemisia Gentileschi and feminism in early modern Europe*. Reaktion Books.
- Görrill, H. (2021). *Kadından ressam olmaz: Çağdaş sanatta toplumsal cinsiyet, değerler ve cam tavanlar* (E. Berrin Alpay, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Gouma-Peterson, T. ve P. Mathews. (2020). Sanat tarihinin feminist eleştirisi. A. Antmen (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri* içinde (ss. 13-117). (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.). İletişim.
- Grant, C. (2022). Sunuş. Linda Nochlin (Yaz.), *Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? 50. yıldönümü baskısı* içinde (ss. 21-29). (A. Antmen, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Jones, J. (2023). *Sanatçıların yaşamları: Artemisia Gentileschi* (S. Yüzgüller, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Kartal Güngör, T. (2018). Fransız besteci Maurice Ravel'in kurmaca ve gerçeklik arasında gidip gelen yaşam öyküsü: Jean Echenoz'un Ravel'i. *HUMANITAS – Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), 325-338. <https://doi.org/10.20304/humanitas.392341>
- Kolosov, J. (2007). Still lives and the art of literary portraiture: A conversation with Susan Vreeland. *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, 4(1), 69-78. DOI: 10.2167/new427.0
- Lanone, C. (2016). Pain, paint and popular fiction: *The passion of Artemisia* by Susan Vreeland. *The Infinite Dialogue*, 31, 1-13. <https://doi.org/10.4000/ebc.12343>.
- Lapierre, A. (2000) *Artemisia: Ölümsüzlük için düello* (N. Işık, Çev.). Güncel Yayıncılık.
- Lee, H. (2009). *Biography: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Longhi, R. (1916). *Gentileschi, padre e figlia*. Casa Ed. de L'Arte.
- McCormack, C. (2023). *Resimdeki kadın: Kadınlar, Sanat ve Bakışın Gücü* (T. Kılıç, Çev.). Düşbaz.

- McCullough, J. (2023). *Kan su boya* (B. Yaprak, Çev.). Yabancı Yayınları.
- Nochlin, L. (2022). *Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? 50. yıldönümü baskısı* (A. Antmen, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Novak, J. (2012). Father and daughter across Europe: The journeys of Clara Wieck-Schumann and Artemisia Gentileschi in fictionalised biographies. *The European Journal of Life Writing, 1*, 41-57. DOI: 10.5463/ejw.1.14
- Rickerby, H. (2016). Articulating Artemisia: Revisioning the lives of women from history in biographical poetry. *Biography, 29*(11), 23-33.
- Scarpato, S. (2005). *Elusive subjects: Biography as gendered metafiction*. Troubador Publishing.
- Shiner, L. (2001). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). Sanat ve Kuram.
- The National Gallery. (2020). *Past Exhibitions: Artemisia*. <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia>
- Vreeland, S. (2007) *Artemisia'nın çilesi* (D. Kartal, Çev.). Literatür Yayınları.
- Woolf, V. (2022). *Kendine ait bir oda* (S. Öncü, Çev.). İletişim.