Louvre'dan Bakan Kadınlar: Aydınlanma Dönemi Batı Sanatında Kadın Sanatçıların Varoluş Sorunsalı

Öğr. Gör. Dr. Nevin Yalçın Beldan

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5147-8114>

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Muğla – TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 29.11.2019

Kabul: 29.12.2019

On-line Yayın: 31.12.2019

Anahtar Kelimeler

Aydınlanma
Louvre
Salon Sergileri
Kadın Sanatçı
Toplumsal Cinsiyet

Araştırma Makalesi

DOI: [10.9761/JASSS39817](https://doi.org/10.9761/JASSS39817)

Öz

Aydınlanma Dönemi olarak adlandırılan 18. yüzyıl, birçok toplumsal ve kültürel değişimi ve gelişimi beraberinde getirmiştir. Bu yüzyıl aynı zamanda, modern güzel sanatlar sisteminin ortaya çıktığı ve bir önceki yüzyılın aksine birçok kültür kurumunun tarih sahnesinde belirdiği ve yükselişe geçtiği bir dönemdir. Sanat ve sanat kurumları açısından oldukça önem taşıyan söz konusu yüzyıl, sadece aristokrasinin değil, aynı zamanda gelişmekte olan orta sınıfın da sanat ile bağ kurmak istediği bir döneme işaret etmektedir. Aydınlanma Avrupası, tüm bu özelliklerinin yanı sıra kadın kimliğinin tanımı konusunda da çok büyük çaba sarf etmiştir. Habermas tarafından kuramsallaştırılan “kamusal alan”da belirmeye başlayan kadının, bu süreçte fikir, bilgi ve sanat üretiminde roller üstlenmeye başladığını söylemek mümkündür. Ancak, Akıl Çağı’nda kadın sanatçının görünürlüğü sorunludur, çünkü dönem koşulları dâhilinde kadının sanatla uğraşma fırsatları, daha çok erkeklerin sahip olduğu haklar sınırına girmektedir. Öyle ki, kadının, katı sosyal sözleşmelerle belirlenmiş rolleri ve hakları arasında sanatçılık çok tartışmalı bir yerde durmaktadır.

Kadın sanatçının izinden giden bu makale, yöntem açısından, hem analitik hem de biyografik bir yaklaşım izlemiştir. Dönemin toplumsal yapılanması, kültür ortamı ve siyasal atmosferi gibi koşullar da göz önünde bulundurularak, sanat ve sanatçının konumunu özetleyen ve ardından kadın sanatçıların sanat dünyasında görünürlük kazanma koşullarına ve çabalarına ışık tutan bu çalışma, özellikle yüzyılın öne çıkan sanatçıları üzerinden bir değerlendirme yapmayı hedeflemiştir. Bunun için, genel anlamda bu dönemde, kadın sanatçının, sanatçı olarak var olma yolunda karşılaştığı köşe taşları ve engeller metnin zeminini oluşturmuştur. Ayrıca, döneme damgasını vuran profesyonel kadın sanatçıların sanatsal üretimleri, çalışma koşulları ve patronaj sistemiyle olan ilişkileri, bağımsız olarak değil, toplumsal faktörler de gözetilerek irdelenmiştir. Dolayısıyla, burada, ana sorunsalı oluşturan kadın sanatçıların profesyonelliğe adım atma çabaları, Louvre’ın kapılarını aralamaları ve Salon sergilerinde başarıyla boy göstermeleri, akademilerde söz sahibi olmaları ve bu süreçte karşılaştıkları açmazlar, özellikle sanat piyasasının mevcut konumu ve dönemin toplumsal cinsiyet modeli göz önünde bulundurularak ele alınmaktadır.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Yalçın-Beldan, N. (2019). Louvre'dan Bakan Kadınlar: Aydınlanma Dönemi Batı Snatında Kadın Sanatçıların Varoluş Sorunsalı. *Jass Studies- The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 78, Winter, p. 313-329.

Women Looking Out of Louvre: The Matter of Being For Women Artists in Western Art of Enlightenment

Lect. Dr. Nevin Yalçın Beldan

Muğla Sıtkı Koçman University, Bodrum Faculty of Fine Arts, Muğla – TURKEY

Article History

Submitted: 29.11.2019

Accepted: 29.12.2019

Published Online: 31.12.2019

Key Words

Enlightenment

Louvre

Salon Exhibitions

Women Artists

Gender

Research Article

DOI: [10.9761/JASSS39817](https://doi.org/10.9761/JASSS39817)

Abstract

The 18th century, called the Enlightenment Era, brought about many social and cultural changes and developments. This century is also a period in which the modern system of fine arts emerged and, unlike the previous century, many cultural institutions appeared and began to rise in history. This century, which is very important for art and art institutions, points to a period in which not only the aristocracy but also the developing middle class wanted to connect with art. In addition to all these features, the Enlightenment in Europe has made great efforts to define female identity. For this process, it is possible to say that women, who started to appear in the “public sphere” theorized by Habermas, started to assume roles in the production of ideas, knowledge, and art. However, in the Age of Reason, the visibility of female artists is challenging, because, under the circumstances, women's opportunities to engage in art are more likely to fall into the rights of men. In fact, among the roles and rights of women defined by strict social conventions, artistry stands in a very controversial place.

Following the footsteps of female artists, this paper follows an analytical and biographical approach in terms of methodology. Considering the conditions such as social structure, cultural environment and political atmosphere of the period, this study summarizes the position of art and artist and then sheds light on the conditions and efforts of women artists to gain visibility in the art world. For this reason, the cornerstones and obstacles that the female artist encounters on her way to exist as an artist in this period, in general, were the basis of the text. Furthermore, the artistic productions, working conditions and relations with the patronage system of the professional female artists who left their mark on the period were examined by considering social factors. Therefore, in this study the main discussion encounters the efforts of female artists to step into professionalism, entering into Louvre and gaining success in Salon exhibitions, being members of academies and the dilemmas they face during this process. All these issues are stated considering the current position of the art market and the gender model of the period.

Akılın Entelektüel Girişimi: Aydınlanma Hareketi

“Aydınlanma”¹, 18. yüzyıl Avrupa tarihini biçimlendiren bir dönem ve burjuvazinin bir sınıf olarak kendini var etmek istediği siyasal ve entelektüel bir harekettir. Çağın düşünürleri bu yüzyıla “Aydınlanma” adını vermişler ve tanımına dair çeşitli görüşler ortaya atmışlardır. Bu görüşler içerisinde, kavrama dair en yaygın tanım Kant’a aittir. Kant, Aydınlanma’yı, “...kişinin, aklını her yerde açıkça kullanma özgürlüğü” olarak tanımlamıştır (Atayman, 2006: 15). Öyle ki, Kant’ın, dönemin yaklaşımını özetleyen “Sapere aude!” (Bilmeye cesaret et!) cümlesi bir manifesto niteliğindedir ve aklın kullanılması ve geliştirilmesine verilen önemin altını çizmektedir (Outram, 2005: 17-19). Akıl Çağı² olarak da adlandırılan Aydınlanma Çağı, ön tarihini oluşturan Rönesans ve kendisinden sonra gelen modernizm arasında önemli bir geçiş ve sıçrama noktasıdır. Düşünsel temelleri 17. yüzyılda, İngiltere’de, Thomas Hobbes ve John Locke gibi öncü düşünürler tarafından atılan Aydınlanma, başta Fransa olmak üzere neredeyse tüm Avrupa kıtasını etkilemiştir.³ Aydınlanma hareketini başlatan ve aynı zamanda Fransız İhtilali’nin temellerini atan Aydınlanma felsefesinde akıl, a priori bir konumdadır ve dolayısıyla, her türlü toplumsal yapılanma da akla dayandırılmalıdır (Çiğdem, 2009: 14). Aydınlanma hareketi, Barok’a, Kiliseye, Karşı Reform’a bir tepki olmakla birlikte, katı geleneklerin de karşısında durmuş, eğitimden siyasete, sosyal ilişkilerden edebiyata ve sanata kadar yaşamın her alanında etkili olmuştur. Hof, (2004: 7) “Aydınlanma kendi yüzyılına bir ruh hali gibi etki etmiştir” diyerek onun, hayatın neredeyse her yönüne dokunan bu geniş kapsamlı açılımına genel bir tanımlama getirmiştir.

Aydınlanma Dönemi Avrupası’nda Toplumsal Yapı

Aydınlanma’nın toplumsal tarihini 17. yüzyılın sonundan 18. yüzyılın sonuna kadar geçen zaman dilimi oluşturmaktadır. Bu süre içerisinde dönemin toplumsal örüntüsünü oluşturan temel yapıda, ne ekonomik ne de yönetim biçimi açısından büyük bir değişiklik yaşanmamıştır. Zira kurumsallaşmış olan ancien regime ancak 1789 Fransız İhtilali’nden sonra dağılmış ve sonrasında yeni bir yönetim biçimi ortaya çıkmıştır (Çiğdem, 2009: 23).

Avrupa tarihinde bu dönemdeki toplumsal yapı göz önünde bulundurulduğunda, başta Fransa olmak üzere, yüzyıla damgasını vuran kraliyet yaşamıdır. Toplumsal yapıyı, halktan uzak bir yaşam süren aristokrasi dışında, saray çevresi, toprak sahibi soylular, siyasi düzenin içinde hep var olan ruhban sınıfı, burjuva olarak nitelendirilebilecek kentli orta sınıf, köylüler ve alt tabakayı oluşturan halk oluşturmıştır.

18. yüzyıl toplum yaşamı, Aydınlanma fikirlerinin üretildiği ve yayıldığı bir ortamdır. Bu dönemde, yeni fikirlerin dinleyici bulduğu, yazarlara, sanatçılara ve düşünürlere destek veren toplumsal ve kültürel kurumlar oluşturulmuştur. Bunlar, localar, edebiyat dernekleri, bilimsel akademiler, paralı üyelikleri olan kulüpler gibi resmi kurumlardır. Bunların dışındaki, salonlar, kahvehaneler, tavernalar gibi resmi olmayan kurumlar da, tıpkı resmi kurumlar gibi dönemin toplumsal dinamiklerini belirleyen önemli yapılanmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki, karşılıklı etkileşimin ve fikir alışverişinin gerçekleştiği bu oluşum, Habermas’ın 18. yüzyıldaki toplumsal yapı için tabir ettiği “kamusal alan”ı oluşturmıştır (Wiesner-Hanks, 2017: 513; Outram, 2007: 29).

¹ Terim, İngilizce’de “Enlightenment”; Fransızca’da “Lumieres”; Almanca’da ise “Aufklärung” olarak karşımıza çıkmaktadır.

² “The Age of Reason” yani “Akıl Çağı”, 1790’larda Thomas Paine’in kaleme aldığı kitabın adıdır ve bu kavram ilk kez onun tarafından kullanılmıştır.

³ Fransa’da Voltaire, Montesquieu ve Rousseau Aydınlanma fikrini zirveye taşımıştır. Almanya’da Lessing ve Goethe; Amerika Birleşik Devletleri’nde Benjamin Franklin, Thomas Jefferson; İtalya’da Algarotti, Alferieri ve Baccario Aydınlanma felsefesinin öne çıkan temsilcilerindendir.

Aydınlanma Toplumunda Kadın Olmak: Sosyo-Kültürel Bakış Açısıyla Kadın ve Kamusal Alanda Kadının Rolü ve Statüsü

Kant, kişinin aydınlanabilmesi için, her şeyden önce, belli güçler tarafından esir edilen aklının özgür bırakılması gerektiğini savunmuştur. 1789 İnsan Hakları Bildirgesi de, Kant'ın bu felsefesini işler kılar niteliktedir. Öyle görünüyor ki, Aydınlanma'nın bu başat söylemi evrensel, dolayısıyla tüm insanlığa seslenmektedir. Öte yandan, bilginin kaynağına ışık tutan akıl, özellikle, Decartes ve Fransız aydınlanmasının çizdiği yolda tüm insanlığa seslenmektedir. Neticede, bu modern söyleme göre, akıl ve beden bir tür 'kartezyen tasarım' içinde bütünleşmiştir ve aklın bir cinsiyeti yoktur. Buna göre, akıl cinsiyete dayalı önyargılardan da muaf gibi görünmektedir. Ancak bu noktada, Davidoff'un (2009: 197-8) saptamasına göre, rasyonel evrenselciliğe dayalı tüm önermelerin temelini oluşturan bir asimetri, hem algılamada hem de uygulanış tarzında karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, özde bedensel olarak tanımlanan kadın, evrenselin tikeli durumunda; erkek ise, hem evrensel insan, hem de tikel erkek olarak varlık göstermektedir. Bu hususta, ana söylem bir eşitlik tasavvur etse de, kadının toplumdaki statüsüne dair düşünce biçimleri ve davranışlar, dönemin ruhu ile çelişkili görünmektedir.⁴

18. yüzyılda, kadının kamusal alandaki yeri oldukça kısıtlıdır. 18. yüzyıl toplum yaşamına bakarak, 'kamusal alan' kavramını ortaya atan Habermas bile, kadını, belki de farkında olmadan bu ortamdan soyutlamıştır. Ona göre, kamunun yararına olabilecek görüşleri, gelenekler ve statü değil, aklını kullanan birey gerçekleştirmelidir. Habermas'ın sözünü ettiği kamuyu oluşturan birey, Davidoff'un (2009: 213) ifadesine göre her zaman erkektir çünkü Habermas, 'özneliliğin' oluşumunu ataerki ailenin içine yerleştirmiştir; dolayısıyla, bugün bile, şekillendirici bir yapı olarak toplumsal cinsiyeti yok sayma eğiliminin artmasına, istese de istemese de, neden olmuştur. Öte yandan, Landes'e (1998: .6-7) göre kadınların burjuva kamu alanından dışlanması tamamen bilinçli bir yaklaşımdır, dolayısıyla, burjuva kamu alanı özünde maskülen bir yapıyı barındırmaktadır. Öyle ki, kadınların, bu dönemde, demokratik yurttaşlık alanlarının arketip mekanları olan kahvehanelere ve tartışma derneklerine bilinçli olarak kabul edilmedikleri bilinmektedir (Davidoff, 2009: 214). Döneme dair ilginç bir çelişki ise, derneklere bile kabul edilmeyen kadınların tahta çıkabilmeleridir. Hiç kuşkusuz, kadının iktidara gelişi, kendilerine verilen siyasi haklardan öte, rastlantısal bir veraset meselesidir. Maria Theresia, II. Katerina, Kraliçe Ann gibi taç giymiş yöneticilerden başka, kadınlar kral eşi, dul kraliçe ya da kral metresi olarak da nüfuz sahibi olmuşlar ve yönetimde önemli roller üstlenmişlerdir (Hof, 2004: 12, 13).

Öte yandan, her ne kadar toplumsal kısıtlamalar ve eril bakış açısı kadının özgür hareket etmesine engel olsa da, kadınlar kamuya açık alanlarda sadece seyirci olarak kalmamışlar, kimi olaylarda aktif olarak rol almışlardır. Dahası, bu dönemde kadının, sosyal ve siyasal dönüşümde etkili bir rol oynadığını da belirtmek mümkündür. Bu yüzyılda, Avrupa'nın birçok kent ortamında kadınların zamanlarının çoğu ev işlerine ayrılmıştır. Ancak durum, soylularda yani üst orta sınıfta daha farklı seyretmektedir. Aydınlanma Çağı boyunca kadınlar, kamusal alanda gelişen yeni entelektüel hareketleri kendi özel alanlarına eklemlmeyi başarabilmiştir. Örneğin, yüzyılın başında, edebi, felsefi, siyasi ve sosyal yaşama dair temel sorunlarla ilgili tartışmaların gerçekleştiği, kadın ve erkek müdahavimleri, dönemin gözde mekânlarından olan ve *salon* olarak adlandırılan bağımsız cemiyet toplantıları, kadının çağın kültürel dönüşümündeki etkinliğinin altını çizen önemli parametrelerden birini oluşturmaktadır. 17. yüzyılın sonlarından itibaren soylu ya da burjuvalı kadınlar kendi evlerinin

⁴ Bu düşünüş tarzını benimseyen filozoflardan biri Rousseau'dur. Düşünürün *Emile* adlı kitabı bu dönem eril söylemin tipik bir örneği niteliğindedir. Rousseau, kitabında, kitabın kahramanı Emile'in aldığı eğitimi anlatırken, kendisine ideal eş olarak sunulan Sophie'nin eğitimden mahrum bırakılmasının gerekliliğinin altı çizilmiştir. Çünkü burada, Sophie karakteri ile genellenen kadın, biyolojisinden dolayı üremeye yatkındır ve yalnızca erkeğin yardımcısıdır. (Outram, 2007: 39; Crampe-Casnabet, 2005: 307).

ya da şatolarının salonlarında, belli bir entelektüel ilgiyi barındıran kültürlü aristokratları ağırlamışlar, dolayısıyla aydınlanmış fikirlerin yayılmasında büyük bir öneme sahip olan salon sohbetlerini başlatmışlardır. Kadınlar tarafından organize edilen bu toplantılara, felsefe, bilim ve sanat dünyasından ünlü isimler iştirak etmiştir (Hof, 2004: 94-97). 18. yüzyıl boyunca öncelikli olarak, Paris kültürünün bir parçası olan salonlar, daha sonraları İngiltere, Almanya gibi Batı Avrupa kentlerinde de görülmeye başlanmıştır. Ancak şu da ifade edilmelidir ki, kadınların örgütlü olmayan salonlarda oynadığı önemli rol, örgütlü okuma topluluklarında geçerli değildir. Zira kadınlar, bu topluluklara üye olarak kabul edilmemişlerdir (Hof, 2004: 99; Melton, 2011). Çünkü gerek aile içi görevleri, gerek duygusal yapılarının tarafsızlıklarını zedelemesi düşüncesi ile kadınlar, Edebiyat Cumhuriyeti örneğinde olduğu gibi, toplumsal dönüşümü sağlayan önemli parametrelerin bir parçası olmaya uygun görülmemiştir (Outram, 2007).⁵

Döneme Özgü Kültür ve Sanat Anlayışı /Sanatçının Konumu

18. yüzyılda Avrupa’da, kültürel ve entelektüel gelişmeler sadece Aydınlanma düşünürlerinin ortaya koydukları felsefe ve bilimsel gelişmeler ile sınırlı değildir. Bu dönemde aynı zamanda resim, heykel, mimari, edebiyat ve müzik gibi alanlarda da yeni yaklaşımlar benimsenmiş, yeni biçim ve temalar ortaya konmuştur. Bu yüzyıl, her şeyden önce, eski sanat sisteminden yeni güzel sanat sistemine geçişi müjdelemektedir. Bu büyük değişim, bir dizi dönüşümü de beraberinde getirmiştir.

18. yüzyılda, daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi sanat hamiliği olayı devam etmektedir, ancak, şu da ifade edilmelidir ki, bu yüzyıl, himaye sisteminden, özellikle 19. yüzyılın başında hâkimiyeti elinde bulunduracak olan piyasa sistemine geçişin yaşandığı uzun bir sürece de tanıklık etmiştir (Shiner, 2010: 178-181). Dolayısıyla, bu dönemde sanat üretimi ve tüketimi bağlamında bir dönüşümün gerçekleştiğinden bahsetmek mümkündür, ancak bu noktada, sanatçılar ve alıcılar arasındaki yeni ilişkilerin ortaya çıkmasının kolay ve çabuk olmadığı belirtilmelidir.⁶ Öte yandan, himaye ve sipariş sistemi, İhtilal sonrasında ciddi bir çöküş yaşamıştır ve bunun sonucunda ise sanatçılar resim satamadıkları için zor durumda kalmıştır.⁷ (Shiner, 2010: 232-234).

Aydınlanma Dönemi kurumsal yapılanmalarına baktığımızda, akademiler önemli bir rol oynamaktadır. Bogh’a (2015: 2) göre, “sanat akademisi”⁸, genel anlamda bir 18. yüzyıl icadıdır ve sanat

⁵ Ancak, bu dönemde, kadın topluluklarına önemli bir örnek oluşturan, ‘blue stockings’ler (‘mavi çoraplılar’) bir edebi sohbet çevresi oluşturmak üzere bir araya gelebilmiştir. Bu yüzyılda, 19. yüzyıl sonu ile karşılaştırıldığında sayıca çok az olsa da, kadınlar tarafından basılan kitaplar ayrıca dikkat çekmektedir. Yüzyılın sonunda özellikle toplumun yüksek kesimlerinde eğitilmiş kadınların sayısı artmış ve bu kadınlar, görece, toplumda daha normal karşılanmaya başlanmıştır (Hof, 2004: 211; Melton, 2011).

⁶ Sanat piyasasının, müzelerin, sanat eleştirisi, açık arttırmalar gibi sanat kurumlarının tutarlı bir sanat sistemi oluşturması 19. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Ancak bu gelişim sürecinin başlangıç noktası 17. yüzyılın sonları olarak gösterilebilmektedir (Bogh, 2015: 2). Bkz. Antoine Watteau’nun 1721 tarihli “Gersaint’s Signboard” isimli son dönem resmi, 18. yüzyıl sanat piyasasının nasıl görüldüğüne dair fikir vermektedir.

⁷Çünkü hamilerin çoğu ya yurtdışına kaçmış, ya tutuklanmış, geride kalanların çoğu da ellerindeki sanat eserlerini satışa çıkarmışlardır. Bu durum karşısında piyasada tablo sayısı birdenbire artmış ve neredeyse tüm Avrupa, spekülasyon sanat ticaretiye uğraşmaya başlamıştır. Dolayısıyla Devrim, ressamı doğrudan olumsuz anlamda etkilemiştir ve bunun sonucunda ressamlar tablolarını istikrarsız bir piyasada satmak zorunda kalmıştır (Shiner, 2010: 232-234).

⁸ Halk sanat eğitim kurumu anlamındaki akademi, buradaki akademi ile karıştırılmamalıdır. Akademi başlığı altındaki bu tip okulların ilk temelleri 16. yüzyılda Floransa’da, 17. yüzyılda ise Paris’te atılmıştır. Örneğin, 1648’de dönemin sanatsal çehresini değiştiren French Royal Academy of Painting açılmıştır. Bu kuruma dâhil olan kraliyet koruması altındaki sanatçılar, loncaların kısıtlayıcı denetiminden uzakta bir tartışma, gelişme ve resim ve heykeller için bir dağıtım platformu oluşturmuş; teknik, malzeme ve konu seçiminde daha özerk bir tavır sergileyebilmiştir. Dolayısıyla, akademi, lonca sisteminden farklı olarak, sadece bir zanaat işi olarak resmin yapıldığı yer değil, teorinin güçlendirildiği ve pratiğin deneyimlendiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, bu fikrin, özellikle finansal sebeplerden dolayı diğer Avrupa ülkelerine yayılması zaman almıştır (Bogh, 2015).

eğitimi veren bu kurumların sayısı yüzyılın ikinci yarısından itibaren gittikçe artmıştır.⁹ Yeni kurulan bu akademilerin çoğu kraliyet himayesindedir. Lonca sisteminin yaptırımlarından muaf olan akademi üyesi sanatçılar için, ayrıca, düzenli sergiler açılmıştır (Shiner, 2010: 148-149). Avrupa'nın çeşitli kentlerindeki sanat akademilerinin sayısındaki bu artış, ilk resmi sanat sergilerinin açılmasına da neden olmuştur.¹⁰ Açılan akademilerin dönemin sanatsal üslubuna etkisi de ayrıca önemlidir. Öyle ki, akademilerin hızlı artışı ile neo-klasik üslubun gelişimi paralellik göstermektedir, çünkü bu akademiler anti-rococo eğilimi üzerinden bir gelişim çizgisi izlemiştir (Pevsner, 2014; Bogh, 2015: 2).

Bu yüzyıl, aynı zamanda, güzel sanat, sanatçı ve estetiğe dair yeni bir düşünce inşasına içkin önemli bir paradigmanın oluşumuna işaret etmiş ve taze bir tarihsel anlatı için bir başlangıç noktası olmuştur. Dönemin en önemli kurumsal yatırımlarından biri İhtilal sonrası Louvre Sarayı'nda açılan ulusal sanat müzesidir.

Yüzyılın sanatsal yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, 1789 Fransız İhtilali öncesi ve sonrası sanat anlayışındaki farklılıkları tespit etmek yerinde olacaktır. İhtilal öncesinde saray sanatı hüküm sürmektedir. Saray sanatı, Rönesans'ın sona ermesinden ve Maniyerizmin başlangıcından, 18. yüzyıla kadar olan sürece hâkim olmuştur ve daha sonrasında ise yerini, temel unsurlarını günümüz sanat anlayışında bile gözlemleyebileceğimiz burjuva estetiğine dayalı bir sanatsal yaklaşıma bırakmıştır (Hauser, 2006: 3). 17. yüzyıla hâkim sanat anlayışı Barok olmakla birlikte, özellikle 18. yüzyıl İhtilal öncesi sanatı Rokoko üzerinden tanımlanabilmektedir. Çünkü Rokoko, 18. yüzyıl ortalarında, XV. Louis dönemi dekoratif ve güzel sanatları tanımlayan bir terimdir. Yani Fransız monarşisi, François Boucher ve Jean-Honore Fragonard gibi başı çeken sanatçıları ile Rokoko sanatını benimsemiştir. Rokoko, materyalist dünyaya kaygısız ve duygusal bir cevap verme şekli olarak tanımlanabilmektedir. Öyle ki, Rokoko, geç Barok dönemin klasisizmini yıkmış, Barok ve Rönesansın biçimsel dilinden daha farklı ve orta sınıfın duygusal yönlerini daha rahatlıkla ortaya koyabileceği, ayrıntılarla yaratılmış bir resimsel üslup olarak ortaya çıkmıştır (Hauser, 2006: 27). Rokoko sanatçıları, idealize edilmiş bir dünya yaratarak kesinlikle patronlarına hitap etmişlerdir (Jones, 1985: 31). Barok ile Rokoko arasındaki tipik farklılıklar belirtilecek olursa, Barok resmin, haşın ve heyecanlı; Rokoko'nun ise daha dingin, daha az gürültülü ve günlük yaşamı daha hafife alan sahnelerle sahip olduğunu söylemek mümkündür (Hauser, 2006: 26). Monarşi sonrası eğilim ise daha çok Neo-klasisizm üzerinden okunabilmektedir. Neo-klasik üslubun ortaya çıkmasında, Aydınlanmacıların, geleceğe bakmaları ve ayrıca geçmişin üstün görülmemesi kaydıyla, Klasik Döneme tamamen sırt çevirmemeleri çok etkili olmuştur. Yunan ve Roma örnekleri, sadece sanatçılar tarafından değil, mimarlar, yazarlar ve hatta kimi kuramcılar tarafından da model olarak alınmıştır (Weisner-Hanks, 2017: 512). Sanatta klasik Yunan tarzı, yeni çağdaş bir stile büründürülmüş ve insan figürü bir kez daha odak noktası haline getirilmiştir. Neo-klasik sanat, içgüdüye karşı aklı devreye sokan özelliği ile ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, ancien regime altında eğitim görmüş sanatçılar, İhtilal sonrası farklı bir politik yapı ve yeni propaganda talepleri ile karşılaşmışlardır. Öyle görünüyor ki, bu dönemde, geçmişten gelen sanatsal yapıyı devralan yeni bir kuşaktan, Watteau'un okulunda eğitim gören ressamardan ve klasik dünyanın temalarından hala bahsetmek mümkündür. Fakat artık bu temalar yeni düşünce biçimlerine ve ideal dünya anlayışına seslenmektedir (Jones, 1985: 75). Bu akış, devrimin getirdiği özgürlük anlayışına coşkuyla cevap veren Jacques-Louis David gibi sanatçıları ön plana çıkarmıştır. Hof'un (2004: 8) tabiri ile genel anlamda, Aydınlanma dönemi resmini ve tasvir ettiği dünyayı betimlemek gerekirse, bu dönem resmi, Barok

⁹ En önemlilerinden biri 1769 yılında kurulan, Fransız modelini temel alan ve sanatçıların statüsünü arttırmayı hedefleyen Joshua Reynolds başkanlığındaki Britanya Kraliyet Akademisi'dir.

¹⁰ 1786'da Berlin'de, 1764'de Deresden'de, 1769'da Kopenhag'da ve 1784'de Stockholm'de ilk resmi sanat sergileri açılmıştır (Pevsner, 2014).

resimde olduğu gibi karanlık, esrarlı ve aşırıya kaçkın değildir. Biçim hala Barok yansımaları içermektedir, ancak sanatçılar artık daha iç açıcı resimlere imza atmaktadır. Dolayısıyla, artık sanatçı da 17. yüzyılın bunalımlarından sıyrılmayı istemektedir.

Sanatçının konumu göz önünde bulundurulduğunda ise, bu dönemde ressamlar ve heykeltıraşların hala zanaatkarlar kategorisinde olduğunu belirtmek mümkündür. Ancak, diğer zanaatkarlardan farklı olarak bu kişilerin özel bir yeteneğe sahip oldukları kabul edilmiştir. Yüzyılın ilk yarısında, pek çok ressamın at arabası boyamak ya da tabela dekoratörlüğü yapmak gibi çeşitli işler yaptığı belirtilebilmektedir.¹¹ Ayrıca, bir dönem usulü gereği, saygın olan herkes portresini yaptırmaktadır. Sonuç olarak, öyle görünüyor ki, bu yüzyılda ressamlar iş bulma konusunda sıkıntı çekmemişlerdir (Hof, 2004: 61; Shiner, 2010: 149). Öte yandan yukarıda bahsi geçen akademilerin sayısındaki artış, bazı ressamların statüsünü arttırmış, bazılarınınkini ise düşürmüştür. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ev içi dekorasyonda figüre dayalı niteliklerin gittikçe küçülmesi ve bunların çiziminin atölyelerde yapılmaya başlanması gibi iç ve dış mekân düzenlemelerindeki beğeni unsurlarının değişmesi, tabela ressamlığı gibi türlerin yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlaması ya da ticari boya imalatının ortaya çıkması gibi toplumsal ve teknolojik değişimler şövale ressamları ile dekorasyon ressamları arasındaki farkı giderek açmıştır ve şövale ressamlığının statüsü gittikçe artmıştır. Yüzyılın sonunda, piyasanın bir getirisi olarak, tablo tüccarları ve sergilerin sayısındaki artışlarla birlikte, eski himaye sistemine ya da sipariş ile çalışma sistemine dair sanatçı üzerindeki kimi yaptırımlar erimeye yüz tutmuş, öte yandan ressamın bireysel üslubu ve imzası daha çok öne çıkmaya başlamıştır (Shiner, 2010: 149-150).

18. Yüzyılda Kadın Sanatçı Olmak: Sanatsal Yaklaşımları ve Bunlara Etki Eden Tutumlar

Aydınlanma Dönemi sanat anlayışını belirleyen etmenlerden biri, toplumsal cinsiyet üzerine odaklanan önyargılardır. Öyle ki, modern sanatsal deha ya da yetenek kavramı baştan beri cinsiyetçidir. Sanatçı-zanaatçı bölünmesini bile bu cinsiyetçilik üzerinden okumak mümkündür. Bu dönemde, zanaatın kadınsılaştırılması, dolayısıyla itibarsızlaştırılması söz konusudur. Bu anlamda, bu yüzyıla hâkim düşünce yapısına göre, profesyonel ressamlığa ilgi gösteren kadınlar, hayal gücüne ve dolayısıyla yaratım gücüne sahip değildir. Bunun sonucu olarak, kadınların, ağır ve ciddi konular dışında, günlük yaşama dair hafif konuları içeren, resmin yalnızca bazı alt türlerinde başarı gösterebilecekleri öne sürülmüştür.¹² Aklın önderliğini tavsiye eden Kant bile -ve daha birçok çağdaş-kadının sanata dair bir duyarlılığa ivme kazandırması gereken temel entelektüel güçlerden yoksun olduğunu düşünmüş ve dolayısıyla, güzel sanatlar alanında uzmanlaşmalarını olanaksız bulmuştur. Sonuç olarak, kadınların güzel sanatlardan öte, daha çok zanaat ya da uygulamalı sanatlar ile ilgilenmeleri uygun görülmüş ve önerilmiş ve bu durum birçok kişi tarafından genel bir kanı olarak benimsenmiştir (Shiner, 2010: 193). Sonuç olarak, ne yazık ki bu yüzyılda, sadece üst sınıftan gelen bazı kadınlar, sanat, tarih, edebiyat ve bilimle uğraşma imkânı bulabilmiştir (Barlow, 2008: 39).

Louvre'da kadın sanatçılar: Sanat eğitimleri ve Salon sergileri üzerine

18. yüzyılda Fransız monarşisi, ortaçağın lonca sistemi yerine alternatif bir sanat eğitimi

¹¹Burada açıkça ifade edilmek istenen şudur ki, bu dönemde, yüzyılın icadı sanat piyasasının gerektirdiği bir uzmanlaşma ortaya çıkmıştır ve bu durum sanatçıların üretimini doğrudan etkilemiştir. Örneğin, Jean Honore Fragonard ve François Boucher gibi sanatçılar, dekorasyona son derece önem verilen bu çağda şatolarda ve burjuva evlerinde çalışmışlar ve aristokratların duvarlarını süslemek için kocaman figüratif sahneler icra etmişler ya da daha karmaşık türlerde eserler vermişlerdir (Shiner, 2010: 149).

¹² Örneğin, Rousseau'ya göre, kadınlarda sanatsal deha yoktur, çünkü kadınlar dehanın önünü açan esin gücünden yoksundur. Öte yandan Kant, kadınların eksiklikleri konusunda Rousseau ile tam anlamıyla aynı fikri paylaşmamaktadır. Kant, konuya farklı bir perspektiften baksa da, sonuçta sanatsal dehayı kadına yakıştırmamaktadır. Çünkü kadının güçlü bir zihni olsa bile, bunu toplum içinde yansıtmamasının doğasına aykırı olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla, ona göre, kadın, sanattaki duygusal şeylere tepki verse bile, güçlü bir idrak yeteneğine sahip olmadığı için sanatçı olmaya uygun değildir (Shiner, 2010: 172-173).

modeli olarak 1648'de Académie Royale de Peinture et de Sculpture'un kurulmasını onaylamıştır. Fransız Akademisi kendi üyeleri ve jürinin onayladığı dışardan katılımlar için periyodik olarak sergiler düzenlemeye başlamıştır. Bu anlamda, tarihte kurulan ilk sanat akademisi olmamasına rağmen Fransız Akademisi, bu düzenli sergileri başlatan ilk kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer Akademilerin de örnek aldığı bu karma sergiler, önce belli aralıklarla gerçekleştirilmiş, ancak 1737 yılından itibaren yıllık ya da iki yılda bir yapılmaya başlanmıştır. Yapıtlar, 1725 yılından itibaren Louvre'un Salon Carré denilen kare şeklindeki büyük odasında sergilenmeye başlamış ve "Salon" sergileri olarak sanat tarihine geçmiştir. Bu sergiler, daha sonra, Académie Royale de Peinture et de Sculpture'un halefi olan ve 1795'te hayata geçen Académie des Beaux Arts tarafından da düzenli olarak yapılmaya devam etmiş ve bu kez Salon tüm sanatçılara açılmış ve Fransa dışından da sanatçı katılımları başlamıştır ("The Académie", t.y. ; Chu, 2006:34).

Fransız kadın ressamaların, özellikle yüzyılın sonlarından (1780'ler sonrası) itibaren sanatsal anlamda profesyonel başarılar elde ettiklerini belirtmek mümkündür. Bu başarılarına etki eden ana faktörlerden biri sanat eğitimidir. 18. yüzyılda kadınlara eğitim hakkı verilmiştir, ancak, eğitim imkânları erkek sanatçılar ile karşılaştırıldığında çok daha azdır. Hatta XIX. yüzyıla kadar kadınların sanat okuluna gitmeleri çok uygun görülmemiş, gidebilenlerin ise erkek ya da kadın canlı ve nü modeller üzerinden çalışmaları yasaklanmıştır. Örneğin, o dönemde Fransa'da, kadın sanatçılar, Paris'in prestijli akademisi Royal de Peinture et de Sculpture'a sınırlı sayıda kabul edilmiştir. Öyle ki, İhtilal öncesi, söz konusu Akademi'de yer alan 550 sanatçıdan sadece 14'ü kadındır. ("Marie Antoinette", t.y.).

Akademi'ye girme imkânı bulan bu az sayıdaki kadın sanatçı, canlı modelden çalışılan ve erkekleri özellikle tarihsel anlatı resimlerine teşvik eden atölye derslerine yine sırf kadın oldukları için kabul edilmemiştir. Tüm bu sıkıntılı aşamalara rağmen, bu kadınlar, Paris'in aranan ressamaları arasına girebilmeyi başarmıştır (Auricchio, 2004; Michel, 2002: 17).

Bu yüzyılda, Akademi ile bağlantılı çalışan, Salonlarda boy gösteren ve doğal olarak güçlü hamiler için resim ve heykel üreten profesyonel kadın sanatçılar, bu makalenin başlığına da ismini vermiş olan, bizatihi Louvre'a girebilmiş olanlardır. Burada üzerinde durulan dönem analizi Louvre'dan bakan bu sanatçılar üzerinden yapılmıştır. Bu analizin sonucunda belli başarılar elde etmiş birçok sanatçı ismine rastlanmıştır. Bu isimler arasından, Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), Anne Vallayer-Coster (1744- 1818), Marie Denise Villers (1774-1821), Marguerite Gérard (1761-1837), Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), Marie-Anne Collot (1748-1821) bu çalışma için kaleme alınan dönem değerlendirmesinin ana örneklerini oluşturmuştur.¹³

¹³ Fransa dışında da döneme damgasını vuran önemli isimlerden bahsetmek mümkündür. Bunlar arasında başta İsviçre doğumlu Angelica Kauffman (1741-1807) olmak üzere, İskoç kökenli Catherine Read (1723-78), Venedikli sanatçı Rosalba Carriera (1675-1757), Amsterdam doğumlu Rachel Ruysch (1664-1750), İngiliz Mary Moser¹³ (1744-1819) ve yine İngiliz bir heykeltıraş olan Anne-Seymour Damer (1748-1828) sayılabilmektedir.

Görsel 1. Adélaïde Labille-Guiard. *Self-Portrait with Two Pupils*, 1785. The Metropolitan Museum of Art, New York

Yukarıda ismi geçen dönemin profesyonel kadın sanatçıların sanat eğitimlerine baktığımızda, Vigée-Lebrun ve Vallayer-Coster'nin ilk eğitimlerini babalarının atölyelerinde aldığını söylemek mümkündür. İlk sanat hocaları aile üyelerinden biri olmasa bile bazı sanatçılar, sanatçı kökenli ya da zanaat ile ilgilenen bir aileden gelmektedir. Ayrıca, bu sanatçıların çoğu, ünlü sanatçıların atölyelerinde çalışma imkânı bulabilmişlerdir. Labille-Guiard, F. Vincent'dan ve La Tour'dan; Vigée-Lebrun, Davesne ve Briard'dan; Gérard, aynı zamanda kayınbiraderi olan Fragonard'dan; Benoist, Vigée-Lebrun'dan ve David'den; Collot, Falconet'den dersler almıştır. Marie Denise Villers'in ilk sanat eğitimi hakkında bilgi veren yeteri kadar kaynak yoktur, ancak Louvre'da Anne Louis Girodet-Trioson'dan dersler aldığı bilinmektedir (Evans, 1982: 203; "Marie Joséphine Charlotte", t.y.). Bu sanatçıların akademiler ile olan ilişkilerine bakıldığında, Gérard'ın dışında hepsi akademik bir eğitim almıştır. Sonuç olarak, Gérard dışındaki tüm sanatçıların en az bir akademi ile bağlantısı olmuştur¹⁴

18. yüzyılda, genellikle akademi üyesi kadın sanatçılar Salon sergilerine katılma imkânı bulabilmiştir. Dönemin ilk Akademi üyesi kadın resamlara baktığımızda, sadece dört kadın üyenin bulunduğunu ve bunların içerisinde düzenli olarak iki yıllık Salon sergilerine katılabilmiş olan sadece üçünün isminden bahsetmek mümkündür. Anne Vallayer-Coster, Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun ve Marie-Denise Villers adlı bu sanatçılar düzenli olarak iki yılda bir düzenlenen Salon sergilerine katılmışlardır. Louve'ra girebilen bu çok az sayıdaki kadın sanatçı dışında, ne yazık ki birçoğu akademiye de giremediği için Louvre'un da dışında kalmıştır.

Portrenin izinde

Döneme dair ayrımcılık içeren sanat eğitimi yaklaşımları, doğal olarak kadın sanatçıların sadece sanat çevresindeki görünürlüklerinin azalmasına neden olmamış, aynı zamanda sanatsal yaklaşımlarını da yakından etkilemiştir. Sanat tarihinde ismi geçen bu sanatçıların eserleri göz önünde bulundurulduğunda, az sayıda kadın sanatçının bu genel anlayışın ötesine geçebildiği söylenebilmektedir. Gerek aldıkları kısıtlı eğitimin bir sonucu, gerek toplumda kadın sanatçı olarak

¹⁴ Vigée-Lebrun Academie Royale, Saint-Luc ve bunların dışında sekiz ayrı Akademi daha; Benoist, Societe des Arts de Grand; Collot, Imperial Academy; Guiard, Saint-Luc ve Academie Royale; Vallayer-Coster, Academie Royale'de eğitim almışlar ve sergiler düzenlemişlerdir (Chapman, 2017).

kendini var edebilme sorunuyla da uğraştıkları için, tür ve konular açısından alanlarını genişletme üzerine çok azı çaba sarf edebilmiştir.

Görsel 2. Elisabeth Louise Vigée Le Brun, 1783, Marie Antoinette. Tuval üzerine yağlı boya, 89.8x72 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Mr and Mrs Hessische Hausstiftung Koleksiyonu.

Bu yüzyılda çoğu kadın sanatçının, özellikle çiçek resmi, portre, minyatür, ölü doğa, janr resmi gibi alanlarda üretim yaptıklarını ve çoğunun günlük hayata dair konulara ilgi gösterdiklerini söylemek mümkündür. Akademi'nin hiyerarşiye göre en yüksek seviyede tarih resmi bulunmakta, onun ardından janr resmi gelmekte ve üçüncü sırada portre yer almaktadır (Barlow, 2008: 39). Bu dönemde kadın sanatçıların çalıştıkları tür, genel itibarı ile portredir. Bu yüzyılda, kadın portrecilerin sayısındaki artışın nedenini değerlendiren Strobel'e (2005: 7) göre, kadınlar, anatomiye etüt etme imkânı sağlayan resmi akademilere kabul edilmedikleri için tarihsel resimlerden uzak durmuşlar ve portreye yönelmişlerdir. Öte yandan, Barlow'a (2008: 40) göre ise, tavır ve dış görünüşün son derece önemsendiği üst sınıf üyeleri arasında kendi itibarlarını ve özgüvenlerini tasvir eden portre çok önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla, ölü doğa ile karşılaştırıldığında, daha riskli bir yerde durmasına rağmen, portre oldukça kazanç getiren siparişler sağlaması nedeniyle kadın sanatçılar tarafından özellikle tercih edilmektedir. Kısacası, bu dönemde portre, bir bakıma kadınların gelir kaynağı haline gelmiştir.

Görsel 3. Marie-Guillemine Benoist, 1800, *Portrait of a Black Woman*, Musée du Louvre

Portre çalışanlar arasında, Rokoko'nun bazı özelliklerini hala kullanmasına rağmen Neoklasik üslubu benimsemiş olan Vigée-Le Brun, Marie-Antoinette'nin portre ressamı olarak anılmaktadır. Sanatçının, Kraliçe'nin ve ailesinin otuzdan fazla portresini yaptığı bilinmektedir. Vigée-Le Brun, Academi Royal'e girmeden önce, 1778 yılında, Versailles'a çağırılmış ve kendisinden genç Fransa kraliçesinin tam boy ve resmi kıyafetler içerisinde portresini yapması istenmiştir. *Marie Antoinette in Court Dress* adlı bu portre çok beğenilmiş ve kopyaları birçok devlet dairesine ve diğer ülke saraylarına gönderilmiştir. Bu başarısından sonra sanatçı, Kraliçe'nin 'kitap ile' 'gül ile' tasvir edilmiş diğer portrelerini de yapmıştır. Tüm bu başarılarının ardından, Vigée-Le Brun, 1783 yılında Kraliçe'nin aracılığıyla Academi Royal'e girebilmiştir (Baillio, 2016: 7-8). Diğer bir portre sanatçısı olan Adélaïde Labille-Guiard, 1774 yılında sergilediği minyatür kendi portresiyle Paris sanat dünyasında adını duyurmuştur. Burada sanatçı saten ve dantelli bir elbise içerisinde, saçları arkada toplanmış, elinde paleti ve ince fırçası ile minyatür bir portrenin başında kendini resmetmektedir. 18. yüzyılda, özellikle 1770'ler öncesinde bir kadın sanatçının kendi portresini yapması ender görülen bir durumdur. Ancak bu tarihten önce minyatür tarzda kendi portresini yapan tek kadın sanatçı, döneminde Avrupa'nın en tanınmış minyatür ve pastel ustası Venedik asıllı Rosalba Carriera'dır. Her iki kadın sanatçı da döneminin erkek minyatür portre sanatçılarından farklı olarak kendilerini işlerinin başında, fırçalarını tutarken poz vermiş şekilde resmetmişlerdir. Labille-Guiard, bir süre sonra minyatürden tam boy portrelere, pastelden yağlı boya tablolarına geçiş yapmıştır. Sanatçı, tıpkı Vigee Le Brun gibi, Marie Antoinette'nin aracığı ile Academie Royal'e 1783 yılında kabul edilmiştir. Vigee Le Brun'un aksine, Labille-Guiard, Kraliçe'nin gözde ressamı olmak yerine, Kral XVI. Louis'nin halalarının ünlü portrecisi olmuştur (Auricchio, 2009: 6-8). Diğer bir portre sanatçısı Marie-Guillimine Benoist, ilk kez Vigee le Brun ile resim yapmaya başlamış, daha sonra David'in Louvre'daki atölyesinde birlikte çalıştığı üç kadından biri olmuştur. Benoist da portreleri ile ünlüdür. Özellikle 1800 yılına ait taval üzerine yağlı boya bir kadın köle portresi, sanatçının ırkçılığa karşı tavrını yansıttığı bir iş olarak düşünülmektedir. Benoist, ayrıca, Napoleon ve onun ailesini resmettiği bir dizi portre ile de ün kazanmıştır. (Waller, 2018). Marie Denise Villers da 18. yüzyılın değerli portre ressamlarından biridir. Ne yazık ki sanatçı hakkında çok az şey bilinmektedir. Ancak, 1801 Salon'unda sergilenen ve feminist sanat tarihinin gözde örneklerinden biri olan, fakat yakın zamana kadar David'e ait olduğu düşünülen *Marie Joséphine Charlotte du Val d'Ognes* (Görsel 4) adlı neoklasik portrenin kendisine ait olduğu tespit edilmiştir ("Marie Joséphine Charlotte", t.y.).

Görsel 4. Marie-Denise Villers, *Marie Joséphine Charlotte du Val d'Ognes*, 1801. Tuval üzerine yağlı boya, 161.3 × 128.6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Mr and Mrs Isaac D. Fletcher Koleksiyonu

Öte yandan Marguerite Gerard daha çok bir janr ressamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Üslup olarak Rokoko'yu benimsemiş olan sanatçı, ev içi ortamları, müzik sevgisi, evcil hayvanlar, anne çocuk tasvirleri ile karşımıza çıkmaktadır. Fransız İhtilali arifesinde işleri çok beğenilmesine ve Akademi üyesi olmamasına rağmen Gerard, 1799 yılına kadar Salon sergilerine katılmayı reddetmiştir. Sanatçı, ilk kez 1799 yılında Paris Salon'unda sergilere katılmaya başlamış ve 1824 yılına kadar bu sergilerde boy göstermeye devam etmiştir. Sanatçının çalışmaları o kadar çok beğenilmiştir ki, bazı resimleri XVII. Louis ve Napoleon tarafından satın alınmıştır. ("Royalists to Romantics", 2012).

Ölü doğa, bu yüzyılda Fransa'da hiçbir zaman popüler olmamıştır çünkü Fransa, aristokrat patronların çok olduğu bir yerdir ve ölü doğa bu patronların sipariş etmeyi sevdikleri bir tür değildir. Dolayısıyla, Akademi'nin hiyerarşisine göre, ölü doğa en alt seviyede yer almaktadır. Yine de, bu dönemde, bu tür üzerine çalışan sanatçı sayısı bir hayli fazladır. Kadın sanatçıların açısından bakıldığında ise, ölü doğa üzerine uzmanlaşan kadın sanatçıların, çağdaşları erkek sanatçıların kadar prestijli bir konuma ulaşabildiğini ifade etmek mümkündür. Vallayer-Coster¹⁵, bu türün önde gelen isimlerinden biridir. Sanatçı, aslında, günlük yaşamdan sahneler ve çiçek natürmortlarının dışında portreler de yapmıştır, ancak, ölü doğa resimleri portrelerinden daha çok değer görmüştür. Vallayer-Coster, bu türün diğer ünlü ressamlarından farklı olarak, tıpkı *Allegory of Music* (1770) ya da *Still Life with Military Trophies and a Bust of Minerva* (1777) adlı resimlerinde olduğu gibi, üst sınıf hayatına dair sıradan nesneleri konu etmiş, ayrıca *Flowers in a Blue Vase* (1782) örneğinde olduğu gibi çiçek resimleri yapmıştır. Sanatçının yaptığı ölü doğa resimlerinin en önemli özelliklerinden biri, ele aldığı konular açısından yansız olmasıdır¹⁶ (Barlow, 2008: 39). Vallayer-Coster, Acedemie Royale de Peinture et de Sculpture'a iki ölü doğa resmi ile başvurmuş ve 1770 yılında başarı ile ve tüm haklarıyla üyeliği kabul edilmiştir. Öyle ki bu dönemdeki tek kadın üye olarak tarihe geçmiştir. Bu başvuruları değerlendiren

¹⁵ Kendi zamanında, aristokrat patronlar tarafından prestiji güvence altına alınmış olan Vallayer-Coster, sonrasında sadece bu dönem üzerine çalışan uzmanlar tarafından tanınmıştır. Ancak son yıllarda, sanat tarihi, Vallayer-Coster'i tıpkı Vigée-Lebrun ve Adélaïde Labille-Guiard gibi feminist bakış açısıyla tekrar gündeme taşımıştır.

¹⁶ Ele aldığı konulardaki bu yansızlık, kraliyet taraftarı olması ve güçlü patronlara sahip olmasına rağmen, sanatçıyı İhtilal sonrası sürgüne gitmekten kurtarmıştır (Barlow, 2008: 39).

kişi sanat eleştirmeni ve filozof Denis Diderot'dur. Diderot, Vallayer-Coster'nin sanatı için 'eğer bütün yeni üyeler Mademoiselle Vallayer gibi bir sergileme yaparsa ve aynı kaliteyi devam ettirebilirse, Salon çok farklı görünebilir" şeklinde bir açıklama yapmıştır (Michel, 2002: 16-17).

Bu yüzyılda, sadece birkaç kadın sanatçı portre, ölü doğa ve janr dışında Neo-klasik tarzda tarih resmi örnekleri vermiştir. Bu isimlerin en başında Fransa'nın dışından bir sanatçı olan Angelica Kauffman'ı (1741-1807) saymak yerinde olacaktır. Ayrıca bu yüzyıla heykel alanından bakıldığında, heykel çalışan kadın sanatçı sayısının oldukça az olduğunu söylenebilmektedir. Fransa'da, heykeltraş Etienne-Maurice Falconet'den dersler alan Marie-Ann Collot (1748-1821), büstler ve kraliyet ailesi için madalyalar yapmıştır. İngiliz sanatçı Anne Seymour Damer'dan (1748-1828) da heykel alanı içerisinde öne çıkan bir isim olarak bahsetmek yerinde olacaktır. İngiltere'de XX. yüzyıla kadar bir kadın heykeltraş olarak ismi kayıtlarda geçen tek sanatçı Damer'dır. Sanatçı, büstler ve hayvan heykelleri ile ünlüdür ve 1785 ve 1811 yılları arasında, Royal Academy'de sergiler gerçekleştirmiştir (Chapman, 2017).

Kadın sanatçılar ve kadın hamileri

18. yüzyılda, kadın sanatçıların profesyonel meslek hayatına adım atmalarında; ünlü ve aranan sanatçılar arasına girmelerinde en büyük etken çalıştıkları hamileridir.¹⁷ Tıpkı erkek sanatçılar gibi, kadınlar da bu dönemde siparişler almış ve hamilerle çalışmışlardır. Fransa'da, en başarılı ve en çok sipariş alan kadınlar arasında Vigée-Le Brun, Labille-Guiard, Benoist, gibi isimler bulunmaktadır (Evans, 1982: 203). Yüzyılın önde gelen hamilerine bakıldığında ise, XVI. Louis gibi kraliyet mensubu isimler karşımıza çıkmaktadır. Ancak, Aydınlanma Döneminde saltanattaki kadın hamiler de resim sanatında etkili bir rol oynamıştır. Diğer dikkati çeken bir nokta ise, kadın hamiler genellikle kadın sanatçılarla çalışmış ve çoğu zaman portre siparişleri vermişlerdir. Dolayısıyla, kadınların, kadın patronları ile arasındaki ilişkiyi güvence altına alan bir anlamda portredir denilebilmektedir. Kadın patronlar arasında sayılabilecek ilk isimler arasında Fransa Kraliçesi Marie Antoinette, İngiltere Kraliçesi Charlotte, Napoli Kraliçesi Maria Carolina ve ayrıca Markiz de Pompadour¹⁸ bulunmaktadır. Kraliyete mensup bu kişiler, Paris'te ve Paris dışında, Angelica Kauffman, Elisabeth Vigée-Le Brun, Adélaïde Labille-Guiard, Catherine Read gibi öne çıkan isimler ile çalışmışlardır. Örneğin, Kraliçe Charlotte, verdiği siparişler ve projelerle birçok kadın sanatçıya destek olmuştur, ayrıca, kadınların görünürlüklerinin ve geçerliliklerinin daha çok artmasında etkili bir rol oynamıştır. İngiltere Kraliçesi, Catherine Read'ı saray ressamı olarak seçmiştir. Bu destek sayesinde Read, sadece saray ressamı olarak kalmamış, aristokrasinin diğer üyelerinden de siparişler almış; resimler satmış; aynı zamanda, Avrupa sanat koleksiyonerlerinin ilgilendiği bir isim olmuştur. Angelica Kauffman, Kraliçe Charlotte için çalışan diğer bir sanatçıdır. Hatta Kauffman, Kraliçe tarafından, kendisini sanatların koruyucusu ve destekçisi olarak gösteren bir portresini yapmak üzere görevlendirilmiştir. Kraliçe, ayrıca, Kauffman ve Mary Moser'ı, Royal Academy'nin kurucu üyeleri arasında yer alan bir projede görevlendirmiştir. Dolayısıyla akademik görevleriyle de bu sanatçılar daha çok alıcı ve hami ile buluşma imkânı bulmuşlardır. (Strobel, 2005:3-7). Bu güçlü hamilerden birine sahip olan sanatçılardan bir diğeri Anne Vallayer-Coster'dir. Sanatçı, Fransız İhtilali'ne kadar Kraliçe Marie Antoinette'in hamiliği altında çalışmıştır. Öte yandan, Labille-Guiard, Kral'ın halalarının resmi ressamıdır (Barlow, 2008: 40). Ayrıca,

¹⁷ Bourbonlar, Vigée-Lebrun, Labille-Guiard, Vallayer-Coster, Basseporte, Bocquet-Filleul, and Marie Brossard'a siparişler vermiştir. Ayrıca, Habsburglar, Bertran-Beyer'e; the Orange ailesi Collot-Falconet'e siparişler vermiştir. Büyük Catherine, Collot-Falconet'yi iki yıl; Vigée-Lebrun'nu ise altı yıl desteklemiştir. Fransa'da devrimci hükümet, Labille-Guiard, Benoist, Capet ve Vallain-Piètre'e ödenek bağlamıştır. Napoleon, Benoist, Labille-Guiard, Capet ve Gérard'ı ödüllendirmiştir. Aristokrasi, Loir, Romance-Romany ve Duvivier gibi diğer isimlere de destek vermiştir (Evans, 1982: 203).

¹⁸ Pompadour hamiliği bu dönemde önemli bir yere sahiptir, zira Rokoko sanatçılarına ısmarladığı mimari yapılar ve resimlerle hem onlara siparişler vermiş, hem de akımın üst noktaya taşınmasında etkili olmuştur (Jones, 1985: 19).

Rokoko sanatçısı, Venedikli Rosalba Carriera, (1675-1757) Kralın finans danışmanı Crozat tarafından bizzat Paris'e davet edilmiş ve orada bir yıl geçirdikten sonra portre ressamı olarak ün yapmıştır. Carriera da, hamilik sistemi ile çalışmış sanatçılardan biridir ve Saksonya Elektör'ü için 150'den fazla pastel resim yapmıştır (Chapman, 2017).

Kayıp imzalar

XVIII. yüzyılda, kadın sanatçıların -akademiye girmenin ve sergiler açabilmenin zorluklarının yanı sıra- diğer bir talihsizliği ise, öğrencisi oldukları ve atölyelerinde ustalık kazandıkları ve genellikle erkek olan hocalarının gölgesinde kalmalarıdır. Bu durumun cisimleşmiş hali bazı kadın sanatçıların kimi resimlerinin bu ünlü erkek hocalara atfedilmesidir. Çünkü bu yüzyılda, başarılı resim ve heykeller üzerinde kadın sanatçıların imzalarını görmek hem adetten değildir hem de profesyonel anlamda ressamlık ya da heykeltıraşlık kadına yakıştırılan bir olgu olmaktan oldukça uzaktır. Sanatçı Margareta Haverman'ın düştüğü durumu bu gerçekliği yansıtan çarpıcı bir örnek olarak sunmak mümkündür. 1722'de Royal Akademi'ye seçilen Margareta Haverman'ın, bir sonraki yıl sergi için Akademi'ye sunduğu bir resim, kendine ait olmadığı ve hocası tarafından yapılmış olduğu iddiası ile Akademi tarafından geri çekilmiştir. Marguerite Gerard da bu sanatçılardan biridir. Gerard, Jean Honore-Fragonard'ın öğrencisi, aynı zamanda akrabasıdır. Bu durumun, sanatçının, dönemin sanat ortamında daha görünür kılınmasına katkı sağladığı yadsınamaz bir gerçektir, ne var ki, ne kadar şanslı görünse de Gerard'ın bazı resimleri yanlışlıkla Fragonard'ın resimleri arasında anılmıştır. Bir kaç resimde iki sanatçının işbirliği yaptığı bilinmektedir, ancak bu resimlerde kendi adı geçmemektedir. Gerard, buna rağmen, 1780'lerde üç yüzden fazla resmi ile, öne çıkan janr ressamlarından biri olmuştur. Benzer şekilde, Cesarine Davin-Mirvault'un (1173-1844) İtalyan kemancı Antonio Bruni'nin portresini yaptığı resmi de bir zamanlar David'e atfedilmiştir. Çünkü Mirvault da David'in öğrencisidir ve portre ve küçük boyutlu manzara tarzı resimleri ile Salonlar'da boy göstermiştir. Yine David'in olduğu düşünülen başka bir yapıt, Marie Charpentier'in (1767-1849) *Mlle Charlotte du Va'd'Ognes* adlı resimdir (Barlow, 2008: 42). Öte yandan, bazı kadın sanatçıların resimleri hala kendilerine atfedilmeden müzelerin depolarında imzasız olarak bekletilmektedir. Örneğin, Parisli sanatçı Marie Geneviève Bouliar, 1791-1817 yılları arasında Salon'da sergiler gerçekleştirmiştir ve bu kayıtlarda mevcuttur ancak hakkında çok az şey bildiğimiz sanatçının resimlerinin çoğu ne yazık ki imzasız kalmıştır.

SONUÇ

Aklı kendine kılavuz kılan 18. yüzyıl, onu eril bir konuma oturtmuş, dolayısıyla kadının bu aydınlanmış dönemde, adeta var olma durumunu belli davranış biçimleri ve düşünsel yaklaşımlarla sınırlandırmıştır. 'Akla dayanmayan her türlü düşünceye saldıran Aydınlanma yazarları ciddi bir paradoksun içindedir' derken Casnabet (2005: 305) aslında son derece haklıdır. Çünkü isimleri pek fazla aydınlığa kavuşturulmasa da, her şeyden önce, bilim, edebiyat ve sanatın itibarını arttıran salonların ev sahipliğini üstlenenler bizzat kadınlardır ve ayrıca kadınlara ait bu dönemdeki entelektüel ve sanatsal eserlerin listesi hayli uzundur. Sonuç olarak, yüzyıl boyunca yaşadıkları engellemelere rağmen, aslında şaşırtıcı sayıda kadın sanatçı yetenekli olduğunu kanıtlamış ve başarılı profesyonel sanatçılar olma yolunda ısrarlı bir yol izlemiştir. Hatta bu sanatçılardan bir kaç ünlü bile olmuştur. Burada, hem analitik hem biyografik bir yaklaşımla, neredeyse üç yüzyıl öncesi düşünsel ve sanatsal bir dönemi değerlendirirken, kadının sanatçı olarak kendini var etme çabası ve bu çabayı açmaza sürükleyen neredeyse her şey, her ne kadar anlamlı ya da günümüz şartlarında mantıklı gelmese de, tanımlanmaya ve belli bir kavrayış çerçevesi içerisinde ele alınmayı hak etmektedir.

Aydınlanma Dönemi'nde sesini duyurabilen kadın sanatçıların hayatları incelendiğinde genel anlamda şöyle bir saptamaya varılabilmektedir: Bu kadın sanatçıların neredeyse yarısı ya sanatçı ya da zengin bir aileden gelmiştir. Diğer yarısı ise orta sınıfa aittir. Alt sınıftan gelen sanatçı sayısı ise çok

azdır. Soylu sınıftan gelen sanatçılar da bulunmaktadır. Bir anlamda ilk fırça darbelerini babalarının atölyelerinde atan ve ilk eğitimlerini burada almaya başlayan kızlar, daha sonra ünlü hocalardan dersler almış, onların atölyelerinde eğitim görmüş ve tıpkı ünlü erkek sanatçılar gibi hamiler ile çalışma imkânı bulabilmişlerdir. Ayrıca, yaşam öyküleri bize sanatçı olarak var olabilme hususunda da bilgi vermektedir. Varlıklı ya da saray mensubu eşlere sahip olan kadınlar belli olanaklardan faydalanmışlardır. Örneğin, Paris doğumlu Marie-Guillemine Benoist, kraliyet mensubu Vincent Benoist ile evlidir. Bu değerlendirme bizi, meslek açısından, zengin eşlerle evli kadın sanatçıların, yoluna yalnız devam eden kadın sanatçılardan daha avantajlı durumda olduğu sonucuna götürmektedir. Ancak şu da ifade edilmelidir ki, bu sanatçılar evlenmeden önce profesyonel yaşamlarına adım atmışlar ve dolayısıyla çoğu da geç evlilikler yapmıştır. Birçoğu da evlilik yaşamı ve profesyonel meslek hayatını bağdaştıramadığı için eşinden ayrılmıştır. Öte yandan, bunlardan bir kısmı evlilik sonrası profesyonel çalışma hayatını terk etmiş ve meslek hayatlarına sadece amatör olarak devam etmiştir. Evlendikten sonra, varlıklı ya da üst sınıf eşlerle evli kadın sanatçılar, çocukları olsa bile profesyonel olarak resim yapmaya devam etmiştir. İşin ilginç yanı, gelecek vadeden ve son derece yetenekli kimi kadın sanatçılar, kocalarından dolayı değil, atölyelerinde çalıştığı hocalarının gerek özel yaşamlarında gerekse meslek hayatlarında önlerine bir engel olarak çıkmaları nedeni ile geri adım atmak zorunda kalmışlardır. Ayrıca, özellikle hamileri vasıtasıyla ya da ailevi bağlarından dolayı saraya yakın olan kadın sanatçıların Akademi üyesi olmak ve Louvre'a adım atmak için daha çok şansa sahip oldukları göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Ancak, tıpkı erkek sanatçılar gibi, kadın sanatçılar da, Fransız İhtilali sonrası bu yakınlık yüzünden bir takım sıkıntılar yaşamış, ancak çoğu, sonrasında meslek hayatına devam edebilmiştir.

Aydınlanma Döneminde öne çıkan kadın sanatçıların çoğu Fransızdır. Diğer ülke vatandaşı kadınların ise ancak Paris'e geldikten sonra meslek hayatlarına bir ivme kazandırabildikleri ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla, Fransa, hem nitelik hem de sayı bakımından Avrupa ülkeleri içinde profesyonel kadın sanatçıları barındırma açısından başı çekmektedir.

Her ne kadar 18. yüzyıl, kadın sanatçılara, erkek sanatçılarla aynı mesafeden yaklaşmasa da onlara tümüyle sırt çevirmemiştir. Bu yüzyılda, geçen yüzyıllara nazaran sanat tarihinde adından söz edebileceğimiz kadın sanatçıların sayısında bir artış olduğunu ifade etmek mümkündür. Yine de, Aydınlanma Döneminde, erkek sanatçılarla aynı seviyeden bakılmasa bile, kadın sanatçı olarak var olabilmeyi başarabilen bir kısmı dışında, gerek imkânsızlıklar, gerek sosyal kısıtlamalar nedeniyle hem yeteneğe hem de sanatsal dehayı sahip olan birçok kadının, sanat tarihinin sayfalarına hiç adım atamamış olduğu gerçeği, sadece dönemin koşulları ve kadına bakışı bile göz önünde bulundurulduğunda ne yazık ki kaçınılmazdır.

18. yüzyıl, erkek-kadın ayrımını öyle keskin hatlarla çizmiştir ki, kimi erkek zanaatçılar/sanatçılar da bu durumdan olumsuz anlamda etkilenmiştir. Örneğin, seramik, bu yüzyılda, kadının dâhil olması gereken bir alan olarak kategorize edilmiştir. Özel bir sır tekniği geliştiren ve seramik sanatını bir üst noktaya taşıyan İngiliz çömlekçi ve girişimci Wedgwood bile, erkek olmasına rağmen, kendi tasarımlarını mimari yapılara taşımak istediğinde, dönemin mimarları seramiğin kadınsı yapısından dolayı işbirliğine yanaşmaktan çekinmiştir. Yine, Yılmaz'ın, (2017:8-9) bu yüzyıldaki kadını porselen üzerinden okuyan makalesinde ifade ettiği gibi, porselen, bu dönemde dişilik ile karakterize olmuş bir malzemedir; kırılgan yapısı ile kadına içkindir ve onun beceriksizliğine atfedilmiştir. Dolayısıyla, bu anlamda, porselen adeta bir metafora dönüşmüştür. Bu, seramiğin mi yoksa kadının mı bahtsızlığı bilinmez, ancak, dönemin cinsiyetçi yaklaşımlarının ne kadar ileri gidebileceğini gösteren etkili bir örnek olarak karşımızda durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Auricchio, L. (2004, Ekim). Eighteenth-century women painters in France. Erişim Mart 21, 2019, https://www.metmuseum.org/toah/hd/18wa/hd_18wa.htm
- Auricchio, L. (2009). Adélaïde Labille-Guiard artist in the age of revolution. Los Angeles, California: Getty Publications.
- Atayman, V. (2005). *Aydınlanma*. İstanbul: Donkişot Yayınları
- Baillio, J. (2016). The artistic and social odyssey of Elisabeth Louise Vigée le Brun. (sergi kataloğu). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Barlow, M. (2008). *Women artists*. New York: Universe Publishing.
- Bogh, M. (2015). Discipline and wonder: The 18th-century art academy and the invention of the artist as a free practitioner. H. Evans & K. Muir (Ed.), *Studying 18th-century paintings and works of art on paper*. London: Archetype.
- Chapman, C. (2017). *Eighteenth-century women artists: Their Trials, Tribulations and Triumphs*. Londra: Unicorn.
- Chu, D.P. (2006). *Nineteenth-century European art*. New Jersey: Pearson Education, Inc.
- Crampe-Casnabet, M. (2005). On sekizinci yüzyıl felsefesinin bir örneği. G. Duby & M. Perrot (Ed.), *Kadınların tarihi Rönesans ve Aydınlanma çağı paradoksları* (Cilt 3. s.303-333). (A. Fethi, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çiğdem, A. (2009). *Aydınlanma düşüncesi* (6. Bas.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Davidoff, L. (2009). *Feminist tarihyazımında sınıf ve cinsiyet* (2. Bas.). (Z. Ateşer & S. Somuncuoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evans, H. V & Evans, C.B. (1982). Women artists in eighteenth-century France. *Man and Nature/ L'homme et la nature*, 1, 199–207. Erişim 2019, <https://doi.org/10.7202/1011803ar>
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi* (2. Cilt). (Y. Gölönü, Çev.). Ankara: Deniz Kitabevi.
- Hof, U. I. (2004). *Avrupa'da Aydınlanma*. (2. Bas.). (Ş. Sunar, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Jones, S. (1985). *The eighteenth century*. New York: Cambridge University.
- Landes, J. (1988). *Women and the public sphere in the age of French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Marie Antoinette in a chemise dress. (t.y.). Erişim Ocak 18, 2019, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>
- Marie Joséphine Charlotte du Val d'Ognes. (t.y.). Erişim 2019, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437903>
- Melton, J.V.H. (2011). *Aydınlanma Avrupasında kamunun yükselişi* (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Bogaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Michel, M.R. (2002). Vallayer in her time. *Anne Vallayer-Coster: painter to the Court of Marie-Antoinette* (sergi kataloğu). Dallas Museum of Art. Singapore: Yale University Press.
- Outram, D. (2007). *Aydınlanma* (S. Çalışkan & H. Çalışkan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pevsner, N. (2014). *Academies of art: Past and present*. New York: Cambridge University Press.
- Royalists to Romantics: Spotlight on Marguerite Gerard. (2012). Erişim Ağustos, 2019, nmwa.org/2012/04/03/royalists-to-romantics-spotlight-on-marguerite-gerard/
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Strobel, H. (2005-2006). Royal matronage of women artists in the late 18th century. *Woman's Art Journal*, 26, 3-9. doi: 10.2307/3598091
- The Académie des Beaux-Arts. (t.y.). Erişim Temmuz 3, 2019, <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/artistic-context.html>
- Waller, S. (2018). Marie Guellimine Benoist. Erişim, Ağustos, 2019, <https://smarthistory.org/benoist->

portrait/

Wiesner-Hanks, M.E. (2017). *Erken modern dönemde Avrupa 1450-1789* (5. Basım). (H. Çalışkan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yılmaz, E. (2017, Yaz). Kadın ve ten: 18. yüzyıl batı tasavvurunda porselen çağrışımları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 18, 1-16, ISSN:1307-9840.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1.

Adélaïde Labille-Guiard. *Self-Portrait with Two Pupils*.
https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/heritage_floor/adelaide_labille_guiard. (03. 09.2019)

Görsel 2.

Elisabeth Louise Vigée Le Brun, 1783, *Marie Antoinette*. [www.metmuseum](http://www.metmuseum.org). (17.08.2019)

Görsel 3.

Marie-Guillemine Benoist, 1800, *Portrait of a Black Woman*, Musée du Louvre.
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_18871 (17.08.2019)

Görsel 4.

Marie-Denise Villers, *Marie Joséphine Charlotte du Val d'Ognes*. www.metmuseum.org. (20.08.2019)