

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**KADIN DUYGUSALLIĞININ İKİ BOYUTLU DÜZLEM  
ÜZERİNDE PLASTİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Pervin KURÇEREN

Malatya-2019

Bu  
araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafın  
dan 2018-1309 Proje Numarası ile Desteklenmiştir

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**KADIN DUYGUSALLIĞININ İKİ  
BOYUTLU DÜZLEM ÜZERİNDE  
PLASTİK AÇIDAN  
DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN  
Prof.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Pervin KURÇEREN

Jürimiz 22.05.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezi oybirliği ~~oyçokluğu~~ ile başarılı bulunarak Resim.... Anasanat, Resim Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Danışman)
2. Prof.Dr. İsmail AYTAÇ (Jüri Başkanı)
3. Dr.Öğr.Üyesi Fahrettin GEÇEN (Üye)

İmzası



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun  
tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof.Dr. Mehmet KUBAT  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



## ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında hazırladığım “**Kadın Duygusallığının İki Boyutlu Düzlem Üzerinde Plastik Açidan Değerlendirilmesi**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Pervin KURÇEREN

## TEŞEKKÜR

“Kadın Duygusallığının İki Boyutlu Düzlem Üzerinde Plastik Açıdan Değerlendirilmesi” isimli çalışmamda; her türlü ilgi, alaka ve desteğini esirgemeyerek, her koşulda sabırla ve ilgiyle yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Yüksel Göğebakan’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca; bu çalışmanın oluşum sürecinde, kaynaklarını esirgmeden benimle paylaşan Bursa Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ulukütük’e, bu süreçte desteğini esirgmeden her koşulda yanımda olan Esranur Kılınç’a ve özellikle benimle birlikte aynı heyecana ve özveriye sahip olan annem Sibel Kurçeren ve babam Metin Kurçeren’e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Pervin KURÇEREN

## ÖZET

### **KURÇEREN, Pervin, Kadın Duygusallığının İki Boyutlu Düzlem Üzerinde Plastik Açıdan Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.**

“Kadın Duygusallığı”, kadını erkekten ayıran ve hayata bakış açısını şekillendiren önemli bir özelliktir. Duygusal anlamda karşı cinsine göre daha hassas bir yapıya sahip olan kadın, her çeşit duygu türünü daha yoğun yaşamaktadır. Zamanın çeşitli dönemlerinde belirli yetileri övgüye layık görülürken, zaman içinde toplumda yaşanan değişiklikler sonucunda övgüye layık görülen kadın ötelenerek değersizleştirilmiştir. Dolayısıyla, cinsiyete karşı oluşturulan negatif algı, birçok kadın için duygusal deformasyona sebep olmuştur. Kadına yönelik ortaya çıkan negatif algı, bir taraftan sebep-sonuç ilişkisi bakımından bilim insanları tarafından irdelenirken, diğer taraftan sanatçılar için de önem arz eden bir konu halini almıştır.

Sanatçılar için önemli bir imge haline gelen kadın, sanat tarihi boyunca estetik bir imge olarak görülmüştür. Kuşkusuz kadın vücudunun estetik bir yapıya sahip olması, onu sanatın önemli bir imgesi haline getirmiştir. Teknolojinin gelişmesi ve toplumsal değişim sonucunda cinsel meta haline gelen kadın, erkek egemen sanat anlayışında duygulardan yoksun bırakılarak nesne biçiminde kullanılması yaygınlaşmıştır. 20. yüzyılın başlamasıyla kadınlarda oluşan farkındalık, kadınların sanatçı konumuna yükselmesini sağlamıştır. Bu çalışmanın amacı, kadının sadece resimsel bir imge olmayıp, aynı zamanda duygusal bir canlı olduğu gerçeğini de ortaya koymaktır. Özellikle kadın kitlesinin ele alındığı bu çalışma, literatür taraması yapılarak; öne sürülen düşünce plastik bir tavırla oluşturulan uygulamalarla desteklenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, kadının fizyolojik ve sosyolojik yapısı incelenerek tarihsel süreç içerisindeki yeri ele alınmış ve ikinci bölüm ise kadının duygusal bağlamda nasıl bir yapıya sahip olduğu araştırılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde sanat tarihinde kadın imgesinin ele alınışı ve kadın sanatçıların konuya yaklaşım biçimleri, dördüncü bölüm ise; bu çalışmanın omurgasını oluşturan on tane tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış özgün çalışmalar eklenerek ve bu çalışmaların resimsel analizleri yapılmıştır. Sonuç kısmında ise; kadın duygusallığının ele alındığı bu çalışmada, elde edilen bilgiler doğrultusunda kadının bilişsel ve duyuşsal anlamda erkekten farklılık göstermesi sebebiyle erkeğe oranla her türlü duyguyu daha yoğun

yaşadığı ve onun toplum içerisinde farklı algı türlerine tabii olması duygu durumunun değişmesine sebep olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:**Kadın, Kadın Duygusallığı, Resim Sanatında Kadın, Kadın İmgesi.



## **ABSTRACT**

**KURÇEREN, Pervin, Plastic Empirical Evaluation of Female Emotionality on Two-Dimensional Plane, Master Thesis, Malatya, 2019.**

"Female Emotionality" is an important feature that differentiates woman from man and shapes perspective on life. The woman, who has a more sensitive disposition than her opposite sex, experiences all kinds of emotions more intensely. In certain periods of history, the particular abilities of women were praised; however, the women who were seen praise worthy have been marginalized and trivialized. Therefore, the negative perception against this gender has cause demotional deformation in many women. The negative perception towards women has been scrutinized by scientists in terms of cause-effect relationship while it has also become an important issue for artists.

The woman, who has become an important image for the artists, has been seen as an aesthetic image throughout the history of art. Undoubtedly aesthetic structure of female body made her an important image of art. As a result of the development of technology and socialchange, woman has become a sexual objectand her use as an object without emotions has become widespread in the patriarchal art. At the beginning of the 20th century, the awareness created in women led them to reach the status of artists. The aim of this study is to reveal the fact that woman is not only a pictorial image but also an emotional being. A literature review was made for this study, which focuses especially on women and the idea was supported by the practices formed in a plastic manner.

The first part of the study examined the physiological and sociological structure of woman and treated her place in the historical process where as the second part investigated the emotional disposition of women is. The third part of the study is about how women's image have been addressed in the history of art and how the women artists have approached this issue; in the fourth part; original paintings on canvas were studied and their painterly analysis was made.

**Keywords:** Female, Female Emotionality, Woman in Painting, Woman Image.

## İÇİNDEKİLER

|                          |      |
|--------------------------|------|
| KABUL ONAY SAYFASI.....  | ii   |
| ONUR SÖZÜ .....          | iii  |
| TEŞEKKÜR.....            | iv   |
| ÖZET .....               | v    |
| ABSTRACT .....           | vii  |
| İÇİNDEKİLER.....         | viii |
| KISALTMALAR.....         | xi   |
| RESİM DİZİN LİSTESİ..... | xii  |
| GİRİŞ.....               | 1    |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KADIN

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| 1.1. Kadının Yaratılışı.....              | 3  |
| 1.1.1. İnsiyet (İnsan) Olarak Kadın ..... | 3  |
| 1.1.2. Cinsiyet Olarak Kadın .....        | 5  |
| 1.2. Dönemsel Kadın Algısı.....           | 6  |
| 1.2.1. İlk Çağ'da Kadın .....             | 6  |
| 1.2.2. Ortaçağ'da Kadın.....              | 8  |
| 1.2.3. Rönesans'ta Kadın .....            | 10 |
| 1.2.4. Modern Dönemde Kadın .....         | 12 |
| 1.3. Çok Tanrılı Dinlerde Kadın .....     | 14 |
| 1.4. Tek Tanrılı Dinlerde Kadın.....      | 18 |
| 1.5. Türk Toplumunda Kadın .....          | 19 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### KADIN VE DUYGUSALLIK

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Kadın Psikolojisi.....                          | 22 |
| 2.2. Kadının Duygusal Açıdan Değerlendirilmesi ..... | 22 |
| 2.2.1. Pozitif Duygusallık .....                     | 23 |
| 2.2.2. Negatif Duygusallık .....                     | 24 |



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KADIN VE SANAT

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. Sanat Nesnesi Olarak Kadın .....                              | 25 |
| 3.1.1. Tarih Öncesi Resim Sanatında Kadın İmgesi.....              | 26 |
| 3.1.1.1. Paleolitik Dönem.....                                     | 26 |
| 3.1.1.2. Mezolitik Dönem.....                                      | 28 |
| 3.1.1.3. Neolitik Dönem .....                                      | 29 |
| 3.2. Batı Resim Sanatında Kadın İmgesi.....                        | 32 |
| 3.2.1. Rönesans Öncesi Batı Resim Sanatında Kadın İmgesi .....     | 32 |
| 3.2.1. Rönesans ve Sonrası Batı Resim Sanatında Kadın İmgesi ..... | 41 |
| 3.2.3. Modern Resim Sanatından Çağdaş Resim Sanatına; Kadın İmgesi | 50 |
| 3.2.3.1. Pop-Sanat .....                                           | 55 |
| 3.2.3.2. Feminist Sanat .....                                      | 59 |
| 3.2.3.3. Performans Sanatı.....                                    | 65 |
| 3.3. Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi .....                       | 70 |
| 3.4. Resim Sanatında Kadın Sanatçılar.....                         | 80 |
| 3.4.1. Batı Resim Sanatında Kadın Sanatçılar.....                  | 82 |
| 3.4.2. Meksikalı Kadın Sanatçı; Frida Kahlo .....                  | 87 |
| 3.4.3. Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar .....                 | 91 |

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÇALIŞMALAR VE YORUMLAMALAR

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 4.1. Çalışma 1 ..... | 103 |
| 4.2. Çalışma 2 ..... | 105 |
| 4.3. Çalışma 3 ..... | 107 |
| 4.4. Çalışma 4 ..... | 109 |
| 4.5. Çalışma 5 ..... | 111 |
| 4.6. Çalışma 6 ..... | 113 |
| 4.7. Çalışma 7 ..... | 116 |
| 4.8. Çalışma 8 ..... | 119 |
| 4.9. Çalışma 9 ..... | 121 |

|                               |            |
|-------------------------------|------------|
| <b>4.10. Çalışma 10 .....</b> | <b>124</b> |
| <b>SONUÇ .....</b>            | <b>127</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>         | <b>131</b> |



## KISALTMALAR

|       |                                           |
|-------|-------------------------------------------|
| vb.   | : ve benzeri                              |
| vd.   | : ve diğ erleri                           |
|  ev.  | : Çeviren                                 |
| ed.   | : editör                                  |
| C     | : cilt                                    |
| ABD   | : Amerika Birleşik Devletleri             |
| akt.  | : aktaran                                 |
| UK    | : United Kingdom                          |
| MS    | : Milattan Sonra                          |
| M     | : Milattan önce                           |
| s.    | : sayfa                                   |
| ss    | : sayfa aralığı                           |
| civ   | : civarında                               |
|  l.   | :  l m                                    |
| MSGSÜ | : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |

## RESİM DİZİN LİSTESİ

|                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 3.1:</b> “Willendorf Venüsü”, Kireçtaşı, MÖ 24000-22000, Naturhistorisches Müzesi, Viyana. ....                           | 27 |
| <b>Resim 3.2:</b> “Vestonice Venüsü”, MÖ 28000-24000, Natural History Museum, Viyana. ....                                         | 28 |
| <b>Resim 3.3:</b> “Üç Kadın”, MÖ 10000-4000. ....                                                                                  | 29 |
| <b>Resim 3.4:</b> “Ana Tanrıça”, Pişmiş Toprak, MÖ. 6200-5800, Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara. ....                           | 31 |
| <b>Resim 3.5:</b> “Ölüye Ağıt”, MÖ 700, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. ....                                                       | 33 |
| <b>Resim 3.6:</b> “Ölüye Ağıt”, Detay, MÖ 700, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. ....                                                | 33 |
| <b>Resim 3.7:</b> Euthymedes, “Savaş Hazırlanan Genç”, MÖ 510-500, Münih. ....                                                     | 34 |
| <b>Resim 3.8:</b> “Fırıncı ve Karısı”, MS 1, Museo Archeologico Nazionale, Napoli. ....                                            | 35 |
| <b>Resim 3.9:</b> “Meryem ve Çocuk İsa”, 1100-1500., Tretyakov Galerisi, Moskova. ....                                             | 36 |
| <b>Resim 3.10:</b> “Evrenin Hâkimi İsa, Meryem ve Çocuk İsa ve Azizleri”, 1900 dolayları, Monreale Katedrali, Sicilya. ....        | 37 |
| <b>Resim 3.11:</b> “Evrenin Hâkimi İsa, Meryem ve Çocuk İsa ve Azizleri”, Detay, 1900 dolayları, Monreale Katedrali, Sicilya. .... | 38 |
| <b>Resim 3.12:</b> İstanbul Diyakonu St. Olympias. ....                                                                            | 39 |
| <b>Resim 3.13:</b> Giotto, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1304-6, Arena (Scrovegni) Şapeli, Padova. ....                                       | 40 |
| <b>Resim 3.14:</b> Leonardo da Vinci, “Erminli Genç Kadın Portresi”, 1496, Czortoryski Müzesi, Krakow, Poland. ....                | 42 |
| <b>Resim 3.15:</b> Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, Louvre, 1504, Paris, Fransa. ....                                               | 43 |
| <b>Resim 3.16:</b> Johannes Vermeer, “Süt Döken Kadın”, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam. ....                                         | 44 |
| <b>Resim 3.17:</b> Peter Paul Rubens, “Suzanne Fourment’in Portresi”, National Gallery, London, UK. ....                           | 45 |
| <b>Resim 3.18:</b> Peter Paul Rubens, “Isabella Brant’in Portresi”, Uffizi Gallery, Florence, Italy. ....                          | 45 |
| <b>Resim 3.19:</b> Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”, 1767, Wallace Koleksiyonu, Londra. ....                                      | 47 |
| <b>Resim 3.20:</b> Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1827, Louvre, Paris, Fransa. ....                              | 48 |

|                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 3.21:</b> Jean-Francois Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857, Musée d'Orsay, Paris, Fransa. ....                                          | 50 |
| <b>Resim 3.22:</b> Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York. ....                                                       | 52 |
| <b>Resim 3.23:</b> Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, Londra. ....                                                                                        | 53 |
| <b>Resim 3.24:</b> Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, Kolaj, 1956, Kunsthalle Tubingen, Almanya. .... | 56 |
| <b>Resim 3.25:</b> Andy Warhol, “Liz Taylor”, 1964. ....                                                                                              | 57 |
| <b>Resim 3.26:</b> Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1967. ....                                                                                          | 58 |
| <b>Resim 3.27:</b> Judy Chicago, “Yemek Daveti”, 1974, Brooklyn Museum, New York... ..                                                                | 60 |
| <b>Resim 3.28:</b> Judy Chicago, “Detay”, 1974, Brooklyn Museum, New York. ....                                                                       | 61 |
| <b>Resim 3.29:</b> Cindy Sherman, “İsimsiz (Film Serisi)”, 1977. ....                                                                                 | 62 |
| <b>Resim 3.30:</b> Hannah Wilke, “S.O.S.”, 1974. ....                                                                                                 | 62 |
| <b>Resim 3.31:</b> Guerilla Girls, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?”, Afiş, 1989. ....                  | 64 |
| <b>Resim 3.32:</b> Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1972. ....                                                                                     | 67 |
| <b>Resim 3.33:</b> Gina Pane, “Duygusal Eylem”, 1973. ....                                                                                            | 68 |
| <b>Resim 3.34:</b> Gina Pane, “Duygusal Eylem”, Detay, 1973. ....                                                                                     | 68 |
| <b>Resim 3.35:</b> Faith Wilding, “Bekleyiş”, 1971. ....                                                                                              | 69 |
| <b>Resim 3.36:</b> “Kanuni Sultan Süleyman’ın Şehzade Selim ile Halep’de Avlanması”, 1558. ....                                                       | 70 |
| <b>Resim 3.37:</b> Levni, “Dâder Banû”, 1720. ....                                                                                                    | 72 |
| <b>Resim 3.38:</b> Rafael, “Kadın Portresi”, 1770-80 civ. ....                                                                                        | 72 |
| <b>Resim 3.39:</b> Osman Hamdi Bey, “Naile Hanım’ın Portresi”. ....                                                                                   | 74 |
| <b>Resim 3.40:</b> Osman Hamdi Bey, “Mihrap”, 1901. ....                                                                                              | 75 |
| <b>Resim 3.41:</b> İbrahim Çallı, “Çıplak”, 1922. ....                                                                                                | 77 |
| <b>Resim 3.42:</b> Zeki Kocamemi, “Nü”, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. ....                                                                         | 77 |
| <b>Resim 3.43:</b> Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. ....                                                | 78 |
| <b>Resim 3.44:</b> Nuri İyem, “Karı-Koca”, 1998. ....                                                                                                 | 79 |
| <b>Resim 3.45:</b> Judith Leyster, “Otoportre”, 1630. ....                                                                                            | 83 |
| <b>Resim 3.46:</b> Lavinia Fontana, “Ginevra Aldrovandi Hercolani’nin Portresi”, 1595. ....                                                           | 83 |

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 3.47:</b> Rosa Bonheur, “At Panayırı”, Metropolitan Müzesi, New York. ....                 | 84  |
| <b>Resim 3.48:</b> Mary Cassatt, “Dikiş Diken Genç Anne”, 1900. ....                                | 85  |
| <b>Resim 3.49:</b> Berthe Morisot, “Balkonda Kadın ve Çocuk”, 1872. ....                            | 85  |
| <b>Resim 3.50:</b> Frida Kahlo, “Otopotre”, 1929, Antony Bryan Koleksiyonu. ....                    | 87  |
| <b>Resim 3.51:</b> Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 1944, Dolore Olmedo Patino Müzesi, Mexico City. .... | 89  |
| <b>Resim 3.52:</b> Frida Kahlo, “İki Frida”, 1939, Modern Sanat Müzesi, Mexico City. ....           | 90  |
| <b>Resim 3.53:</b> Mihri Müşfik, “Kadın Portresi”, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. ....      | 92  |
| <b>Resim 3.54:</b> Müfide Kadri, “Kırda Kadınlar”, 1910, İzmir Resim Heykel Müzesi. ....            | 93  |
| <b>Resim 3.55:</b> Hale Asaf, “Portre”, 1905-1938. ....                                             | 95  |
| <b>Resim 3.56:</b> Şükriye Dikmen “Portre”. ....                                                    | 96  |
| <b>Resim 3.57:</b> Şükriye Dikmen. “Otopotre”, ....                                                 | 96  |
| <b>Resim 3.58:</b> Eren Eyüboğlu, “Portre”, 1952. ....                                              | 97  |
| <b>Resim 3.59:</b> Eren Eyüboğlu, “Portre”. ....                                                    | 97  |
| <b>Resim 3.60:</b> Neş’e Erdok, “Portre”, 2010. ....                                                | 98  |
| <b>Resim 4.1 (Çalışma 1):</b> “Kadın I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150 cm, 2016. ....            | 103 |
| <b>Resim 4.2 (Çalışma 2):</b> “Kadın II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150 cm, 2016. ..             | 105 |
| <b>Resim 4.3 (Çalışma 3):</b> “Kadın III”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x140cm, 2016. ..             | 107 |
| <b>Resim 4.4 (Çalışma 4):</b> “Kadın IV”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150cm, 2017. ..              | 109 |
| <b>Resim 4.5 (Çalışma 5):</b> “Kadın V”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x140cm, 2017. ...              | 111 |
| <b>Resim 4.6 (Çalışma 6):</b> “Kadın VI”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x140cm, 2017. ...             | 113 |
| <b>Resim 4.7 (Çalışma 7):</b> “Kadın VII”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x140cm, 2019. ...            | 116 |
| <b>Resim 4.8 (Çalışma 8):</b> “Kadın VIII”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm, 2019. ..             | 119 |
| <b>Resim 4.9 (Çalışma 9):</b> “Kadın IX”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm, 2019. ....             | 121 |
| <b>Resim 4.10 (Çalışma 10):</b> “Kadın IX”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm, 2019. ...            | 124 |

## GİRİŞ

Aklı sayesinde diğ er canlılardan ayrı tutulan, muhteş em özelliklerle donatılan, dünya üzerinde çok fazla söz sahibi olan canlı, “insan” kelimesi ile bir bütün olarak telaffuz edilmesine rağ men, kadın ve erkek olarak iki ayrı kutup şeklinde değerlendirilmektedir. İkisinin de varlığını sürdürdüğü bu düzende bir denge söz konusudur. M kemm l bir düzene sahip olan bu kâinatın yaratıcısı, kadın ve erkeği yaratırken bir düzen ve bir denge içinde yaratmıştır. Bu denge, insanların içinde bulunduğu inanç şekillerine göre değişiklik gösterebilmektedir. Tarih boyunca, kadın ve erkeğe verilen değer her topluma, farklı dönemlere ve farklı kültürlere göre değişiklik göstermektedir.

Tarih  ncesi çağlarda ana tanrıça olarak görülen kadın, tarih sonrası çağların başlamasıyla ikinci plana ötelenen bir yere konumlandırılmıştır. Kadının bu durumu onu olumsuz yönde etkilemiştir. Oysa kadın, insan olarak değerlendirilmesinin yanı sıra duygusal bir varlıktır. Onun duygusallığının göz ardı edilmesi, tarihsel süreç içinde farklı toplumlarda rahatsız edici kalıplara sıkıştırılması, tüm insanlar adına bir problem oluşturmaktadır.

Bu sadece kadınları ilgilendiren bir durum olmaktan çok tüm insanları kapsayan önemli bir sorundur. Her toplum kendine ait sorunlara sahiptir ve bu sorunlar, o toplumda yetişen sanatçılar ve bilimle uğraşan kişiler aracılığıyla açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Tıpkı bu problem gibi kadına dair birçok problem, her dönemin ve her toplumun kendi sanatçısı ve bilim insanları tarafından ele alınmıştır. Amaç insanları rahatsız eden bu durumu açığa çıkartıp rahatsız edici yapının ortadan kaldırılmasını sağlamaktır. Bu çalışmanın da amacı, kadının bu duygusal yönünün de ön plana çıkarılarak sanatsal ürünler ortaya koymaktır.

Yaratıldığı günden bugüne kadar geçen süreçte, insanın kendini keşfetme arzusu sayesinde kadın ve erkek birçok sanatsal çalışmaya konu olmuştur. Yapılan bu araştırmalar kadına ve erkeğe farklı perspektiflerden bakma imk nını sunmaktadır. Bu sayede kadının tarihsel sürecini ele alırken erkeğin de bu süreçte nasıl konumlandırıldığı hakkında bilgi sahibi olunması mümkündür.

Bir toplumda yaşayan insanlar ve o toplumda oluşan problemlerin yine orada yaşayanlar tarafından ortaya çıkarılması, bu problemi insanların kolay fark etmesini

zorlaştırmaktadır. Böyle durumlarda işin içine o dönemin sanatçıları girmektedir. Bu dönemin sanatçıları, böylesi durumları fark edip ve diğer bireylerinde fark etmesini sağlar. Kendi dönemini anlayan ve anlamlandırmaya çalışan sanatçı, yaşadığı olaylardan etkilenecek ortaya yeni eserler koyar ve onu kendi çağına armağan eder. Kandinsky'nin de dediği gibi her sanat eseri çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağıdır (Kandinsky, 2015: 27). Topluma, ayna görevi gören bu sanat eserleri ilk çağdan günümüze kadar varlığını sürdürmektedir.

Sanat tarihi boyunca kadın daima sanata konu olmuş, bir dönem ana tanrıça olarak övgü alırken, başka bir dönemde cinsel obje olarak kullanılmış ve yerilmiştir. Her dönemde farklı anlamlarla kullanılan kadın imgesi, toplumların dini, dili, ırkı, kültürü gibi özelliklerine göre değişik özellikler ve kullanım farklılıkları göstermektedir. Sanat tarihi boyunca kadın hakkında yapılan çalışmaların, bu çalışmanın gidişatı için yol gösterici olarak, kadının duygusal bir varlık olduğunun yansıtılması bakımından önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada; “Tarihsel süreçte kadın algısı nasıldır?”, “Niçin kadın ikinci plana atılmıştır?”, “Kadının tarih sahnesinde ki savaşı nasıl olmuştur?” gibi sorulara yanıt almakla birlikte, kadının duygusal bir birey olduğu gözler önüne serilmiştir.

Kadın vücudunun estetik bir yapıya sahip olması sebebiyle tüm görsel sanat alanlarında yoğun ilgi görmüştür. Kadın vücudunun imge olarak kullanılması, çıplak resmedilip onun bir nesne olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Oysa kadın bir nesne değil, duygusal bir canlı olarak, ona değer verilmesinin gerektiği düşüncesiyle, sanat alanı içinde konu olarak kullanılmaya başlandı. Sanatta, bu şekilde bir insanı incitici durumdan kurtarmak adına yeni eserler hala verilmektedir. Bu sayede kadın ve kadının psikolojik durumunun sanatsal açıdan ele alınmasıyla, uzun bir süreç başlamış oldu.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### KADIN

#### 1.1.Kadının Yaratılışı

Yeryüzündekitüm canlılardan akli sayesinde farklı bir yere sahip olan insan, elbette bir amaç için yaratılmıştır. Tarih boyunca insanın yaratılışı hakkında birden fazla teori mevcuttur. Bu teoriler, insanların inançlarına göre değişiklik göstermektedir. İlk insandan bahseden kaynaklar, dini metinler, kutsal kitaplar ve mitolojik hikâyelerdir(Ağırman, 2001: 28).Kadının yaratılış hikâyesihemen hemen her inanç sisteminde birbiriyle benzerlik içindedir. Örneğin; kadının yaratılışının erkeğin yaratılışından sonra gerçekleştiği inancı, birçok inançta ve mitte kabul görülmüştür.Bu düşünce, kadının sosyolojik açıdan erkekten farklı olarak düşünülmesine sebebiyet vermiştir. En nihayetinde insan yaratıldı ve bir hayat sürmeye başladı. Halen devam eden bu süreç, günümüze gelene kadar her dönemin inançlarına, sosyo-ekonomik seviyesine, yönetim şekline ve kültürüne göre değişiklik göstermektedir.

Yeryüzünün oluşumundan günümüze kadar geçen sürede, yüce bir güç tarafından yaratılan her şeyin bir düzen ve denge içinde bu dünyaya gönderildiği düşünülmektedir. Yeri tamamlayan bir gök, geceyi tamamlayan bir gündüz, iyiyi tamamlayan bir kötünün olduğu gibi erkeği de tamamlayan bir kadın olduğu söylenebilir. Nitekim kâinatın her alanında ayrı bir denge olduğu gibi insanında bir dengesi olduğu söylenebilir.

İnsan denilince ilk akla gelen, iki kolu, iki bacağı, kafası, gözleri, burnu, ağzı olmasının ötesinde “akıl” sahibi olan bir canlı akla gelmesi gerekirken, genellikle zihinde ilk anda canlanan insan modeli olarak,cinsiyet açısından farklılık gösteren bir canlı akla gelmektedir. Tabii bu iki cins arasında oldukça fazla farklılıklar görülmesine rağmen, insani değerlerinher ikisi açısından bir bütün olarak incelenmesi mümkündür.

#### 1.1.1.İnsiyet (İnsan) Olarak Kadın

Milyonlarca canlının arasında, yeryüzüne en fazla hükmeden canlının insan olması pek şaşırtıcı değildir. İnsan, akli sayesinde neslini devam ettirirken kendini

korumayı ve çevresini elverişli bir ortam olarak yaratmayı başarmıştır. Bu sayede yeryüzüne uzun bir süreden beri hükmetmektedir.

İnsan tabi ki diğer canlılardan daha özel ve kutsaldır; fakat insan ve bedeninin özellikleri, tabiatın içinde hayatta kalmaya hiç de uygun değildir (Çift ve Canan, 2017: 19). İnsan, biyolojik ve fiziksel olarak tabiatla yaşayan diğer canlılardan oldukça farklıdır. Örneğin, kurtlar gibi keskin dişlere sahip değildirler; ama keskin dişlerin işlevini yerine getirecek alet yapabilecek bir akla sahiplerdir. Bu sayede diğer canlılardan daha özel sayılmaktadır. Kendini doğanın yıpratıcı etkilerinden koruyabilen insan, kısa sürede tüm yeryüzüne hükmedip, aklı sayesinde neslini devam ettirmekle birlikte tabiatla başa çıkmayı başarmıştır.

Her ne kadar kadın ve erkek iki farklı cins olarak düşünülmekte ise de fizyolojik olarak belirtildiğinde, bu iki cinsi birbirinden ayıracak çok fazla farklılığın olmadığı görülmektedir. Bir insanın sahip olması gereken tüm uzuvlar hem kadında hem de erkekte mevcut olmasına rağmen, tarih boyunca kadın ve erkek arasında daima bir farklılık olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce, kadın için olumsuz bir durumu beraberinde getirmektedir. Kadın ve erkek arasında bir farklılık olduğu düşüncesi bir anlamda doğrudur; fakat bu farklılık Prof. Dr. Sinan Canan'ın da dediği gibi bedenlerimizde değil insanı insan yapan en önemli donanım olan beyinlerimizdedir (Çift ve Canan, 2017: 110). Yani kadın ile erkek bilişsel anlamda birbirinden farklılık göstermektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, kadının bilişsel anlamda farklı olması insani özelliklerden yoksun olduğu anlamına gelmemelidir. İkisi de tüm insani özelliklere sahip olmakla birlikte eşit şahıslardır ve birey olarak toplumda eşit değerlendirilmeleri gerekmektedir.

Kadının biyolojik olarak erkekten farklı olması tabii onun bazı özelliklerden noksan olduğu anlamına gelmemektedir. Aynı şekilde erkeğinde kadından daha üstün özelliklere sahip olduğu anlamını çıkarmak doğru olmaz. Erkek ve kadın arasındaki düşünme tarzı, davranış ve tutum farklılıklarının ve bunların altındaki biyolojik temellerin bilinmesi, tarih boyunca olduğu gibi bir cinsiyet ayrımcılığına yol açmamalı, aksine iki cinsin birbirlerini daha iyi anlamasına ve hoş görmelerine hizmet etmelidir (Eşel, 2005: 148).

Tüm bunlara rağmen insana cinsiyetçi açıdan yaklaşıldığında kadın ikinci sınıf insan tutumuna maruz kalmıştır. Bu konuya dair yaklaşımlar sonraki başlıklarda daha ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir.

### **1.1.2.Cinsiyet Olarak Kadın**

Kelimeler, kullanıldığı topluma, döneme, inançlara, vb. özelliklere göre değişiklik gösterdiği için öncelikle cinsiyet kelimesinin nasıl kullanıldığı ve bu kelimeye yüklenen anlamlar hakkında bir değerlendirme yapılması gerekmektedir. Bu yüzden cinsiyet kelimesi bazı modellere göre ele alınacak olursa, cinsiyeti;

Batılı modeller “sex” ile kişinin biyolojik durumu kadar anatomik özelliklerini, “gender” ile de sosyal ve kültürel rollerin temsilini ifade etmektedirler (Newman, 2002: 353). “Gender” kelimesini sosyolojiye sokan AnnOakley, “sex” ile cinsiyeti ifade etmekte ve biyolojik olarak erkeği ve kadını ayırmak için kullanmakta iken, “gender” ile toplumsal cinsiyeti belirtmekte ve erkeklik ve kadınlık arasındaki toplumsal bölünmeye işaret etmektedir. Dolayısıyla burada toplumsal cinsiyet ile esasında kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal boyutuna dikkat çekilmektedir. (Ersoy, 2009: 210)

Ersoy’un da belirttiği gibi cinsiyet kelimesiyle kadın ve erkeğin toplumsal olarak farklılık gösterdiğini belirtmek için “toplumsal cinsiyet” kavramı kullanılmıştır. Feminist tarihçiler, özellikle 1980’lerden itibaren, “kadın” kategorisi yerine etkili bir analiz aracı olarak “toplumsal cinsiyet” kavramını kullanmaya başladılar (Berkday, 2003: 29).

Günümüzde oldukça sık kullanılan “toplumsal cinsiyet” kavramını, özellikle kadın sorunlarını dile getirirken kullanıldığı düşünülecek olursa, kadının cinsiyetçi yaklaşımda pek pozitif karşılanmadığını söylenebilir. Özellikle Müslümanlık gelmeden önceki tarihe bakıldığında kadının toplumsal açıdan pek değer görmediğini ve cinsiyet olarak yerildiğini söylemek mümkündür. Yukarıda da belirtildiği gibi, biyolojik ve anatomik farklılıklara sahip olan kadın ve erkek kültürel anlamda da oldukça farklı yerlere konumlandırılmıştır. Bireyin daha doğmadan önce ona toplum tarafından atfedilen bir sorumluluk olan cinsiyet, ömür boyu kişinin taşımak zorunda olduğu bir yüküdür. Oysa hiçbir canlı kendi cinsiyetini seçme hakkına sahip değildir.

Her ne kadar bir ayırıştırma yaşasa da, yaratıldığı günden itibaren kadın ve erkek birlikte hayat sürmeye başlamışlardır. Eğer erkeler uzunca anlatılan bir tarihe sahip ise;

kadınlar da bu tarihin başrol oyuncularındır. Sosyal hiyerarşinin tepesinden tırnağına kadar, belki savaşlar hariç, kadınlar her yerde vardı ve savaşlarda bile, bazen kılık değiştirerek yer aldılar (Z. Davis ve Farge, 2005: 13).O halde böyle bir geçmişe sahip olan kadınların ötelenmesi kadınlara karşı adaletsiz bir yaklaşımdır.

Kadın, tıpkı erkek gibi kendi varlığını koruyabilen bir canlı iken ona daima bir aidiyet yüklenmektedir. Birinin kızı, birinin annesi, birinin eşi veya birinin kardeşi söylemlerine tabi tutularak, bu aidiyetlik nesilden nesle aktarılmaktadır.Oysa kadının erkekten noksan olan bir yönü yoktur. Kadın ile erkek arasındaki farklılıklar mevcuttur; fakat bu farklılıklar birini diğerine göre daha değerli ya da daha değersiz yapmaz. Bu farklılıklar, her iki cinsinde sosyal hayatta bir denge içinde yaşamasını zorunlu hale getirir.

## **1.2.Dönemsel Kadın Algısı**

Önemli bir olayın gerçekleşmesiyle açılıp kapanan çağlarda, farklı zamanlarda farklı zihniyetlerle yaşayan insanların tarihine şahitlik etmekteyiz. Her dönemde farklı yaşam tarzına rastlamak mümkündür. Bu yaşam tarzlarını şekillendiren; dini ve ahlaki değerler, toplumun sosyolojik yapısı, ekonomik ve kültürel farklılıklar. Bu değerler sayesinde her dönemin kendine özgü bir düşünce sistemi üretim biçimi ve yönetim şekli var olmuştur.

Dönemin hâkim olduğu inanç sistemi, ekonomik yapısı ve yönetim şekli, birçok yönde olduğu gibikadına dair algıda da değişiklik göstermektedir.Tarih boyunca bir problem olarak görülen “kadın”, insanın yaratıldığı günden itibaren varlığı, inkâr edilemez bir gerçektir.İnsanın, kadın ve erkek olarak düşünülmesine sebep olan düalist yaklaşım, bireye gösterilen değer, biyolojik ve sosyolojik olarak farklılıklara sahip olması, farklı ilgi ve alakaya sebebiyet vermiştir. Bu farklılık her dönem değişmiş ve çeşitli formlara bürünmüştür.

### **1.2.1.İlk Çağ’da Kadın**

Tarihsel süreçte, kadının varlığı kabullenilmiş fakat bu kabullenme zaman içerisinde değişikliğe uğramıştır. İnsanların henüz cinsiyet hâkimiyetini keşfetmediği

zamanlarda da her iki cinsiyetin (gender)<sup>1</sup>sahip olduğu farklı özellikler mevcuttu. Tarih öncesi çağlarda, insanlar tarafından bu özelliklere saygı gösteriliyordu. Bu saygı sayesinde kadıntarih sahnesinde bir süreliğineen güzel ilgiye maruz kalacaktır. Kadın ve erkeğin farklılığı bir dengeyi meydana getirmekte;ancak erkek, bu dengeden habersiz bir şekilde kadının sahip olduğu bu farklılığı bir üstünlük olarak gördüve bu düşünce, kadının lehine bir sürecin başlamasına neden oldu.

Tarih öncesi çağlarda, kadinkutsal bir güce sahipti. İnsanlığın devam etmesi için gerekli olan şey kadın vücudunda gizliydi ve insanlık, kadına büyük bir hayranlık duymaktaydı. Çünkü ölümün karşısında durabilen tek güç doğurganlıktı (Çelebi, 2015: 100).Bu gücün sahibi olarak büyük ilgi gören kadın “tanrıça” olarak nitelendiriliyordu ve bunun neticesi olarak anaerkil dönem başlamış oldu. Bolluğu ve bereketi temsil eden kadın, ilgi ve alakanın odak noktasıydı. Bu düzen tarihi çağların başlamasıyla, değişmeye ve kadının mevcut durumu erkek lehine bir hal almaya başladı. Tarihin içinde gerçekleşen önemli olaylar, kadın algısı üzerinde önemli değişikliğe sebebiyet vermiştir. Bu olaylardan birisi Sümerlerinyazıyı bulunmasıyla başlayan “uygarlık tarihi” ile yazılı hukukun gelişme sürecidir (Çelebi, 2015: 10). Bu süreçte yazılan hukuk, erkek elinden yazılmaya başlandıve bu durum kadının aleyhine bir durumun oluşmasına sebebiyet vermiştir.Bir başka önemli olay ise;Kayave Taşdöner’in(2017: 2) de belirttiği gibi Sümerlerin kentleşme sürecini başlatmasıdır.Bu durum, insanlığın, savaş ve sömürü sistemiyle ve asker hükümdarlarla tanışmasına olanak vermiştir. Böylelikle, kadınların aleyhine bir durum ortaya çıkmıştır.Tarihin değişmesine bu denli sebep olan olaylar tarihte köklü ve hala tartışılan bir durumun ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. “Uygarlık tarihi” kadınların bitmek bilmeyen cinsiyet sorunlarının ortaya çıkmasına önayak olmuştur.

Kadınların tabi olduğu tutum ve davranışlar,İlk Çağ boyunca bir problem olarak görülmemekte ve her kadın kaderine bağlı kalmaktadır. Kadınların değersizleştirilmesi ve kadına bir aidiyetin yüklenmesi ona, birinin bir şeyi olma hakkından başka bir hak tanımamıştır. Kadının bir sorumluluğu vardır ve bu sorumluluğu yerine getirmek zorundadır. Bu sorumluluk; çocuk yetiştirmek, ev idare etmek ve kocasının isteklerini

---

<sup>1</sup>Gender: Sadece dilbilgisel bir terimdir. Erkek ya da kadın cinsi anlamında, erkeksi ya da kadınsı bir cinsiyete ait kişi ya da varlıklardan bahsetmek için kullanılır (Fowler, 1965: 221).

yerine getirmektir. O, çocuk doğurur ve kocasını hoşnut eder, bunlardan geriye kalan ise; her anlamda sömürülen bir kadın bedenidir.

Kadına yüklenen algının değişimi oldukça hızlı bir biçimde ilerlerken, bir zamanların tanrıçası, zamanla ötelenip hor görülmeye başlandı. İlk çağın sonlarına doğru; doğum yapabilen, kendi vücudundan başka bir canlıyı çıkarmak gibi kutsal bir görevi olan kadının yerini “cadı” sıfatıyla kullanılan canlılar aldı. Erkek gözüyle yorumlanan kadın, tanrı tarafından yeryüzüne hizmet etmek amacıyla gönderilen, hem kocasının hem tanrının ona verdiği sorumluluğu yerine getirmek için yaşayan bir canlıdır. Kısaca kadın, her yönüyle aracıdır, neslin devamı için gerekli olan doğurganlık kadına verilmiştir ve kadın bunu yapmak zorundadır. Bu, kadının tanrının yaratıcılığının aracı ve aynı zamanda bir ailenin devamını sağlamak için gerekli olan tüm sorumluluğu yapması ile, sorumlu bir hizmetkâr olarak yine bir aracı görev üstlenmesine neden oldu (Çelebi, 2015: 109).

İlk Çağ’larda ki “ana tanrıça” sıfatına layık olan kadın, çağın sonlarına doğru adı olmayan, kimliği onu rencide edici sıfatlarla belirlenen, cadı hatta günahkâr olarak ilan edilmeye başlandı. Kadınların adının geçmediği toplumlar, erkek egemenliğini her anlamda benimseyen ve kullanan eril güçler, ekonomi, siyaset, hukuk gibi toplumsal düzenin her alanında kendilerini tek söz sahibi olarak nitelendirmiş ve bu uzun yolda eril güç konumuna yerleşmişlerdir. Kadının insan sıfatına layık görülmediği bir düzen oluşturulmuştur. Kadın hiçbir şekilde itiraz etmeden ona, yüklenen sorumluluğu yerine getirmek mecburiyetindedir.

### **1.2.2.Ortaçağ’da Kadın**

Erkek egemenliğinin gün geçtikçe artması ve kuvvetlenmesi kadın yaşantısı üzerinde olumsuz etki oluştururken, diğer taraftan toplumu yönlendirme gücüne sahip olan kilisenin yine erkek egemenliğinde olması bu durumu daha da kötüye sürüklemiştir.

Duyduğumuz tek ses, erkeklerin sesidir. Ama bütün erkeklerin değil; büyük çoğunluk sessizliğe mahkûm edilmişti. Yazılı söz bilgi akışını kontrol eden ve insanların kadınları ya da daha doğrusu Kadın’ı algılama şeklini belirleyen ruhban sınıf, rahipler ve kiliseye üye erkekler tarafından kontrol ediliyordu. Ortaçağ kadınlarıyla ilgili kanıtlarımızın çoğu, din adamlarının fantezilerinden, kesinliklerinden ve kuşkularından kaynaklanır. (Klapisch-Zuber, 2005: 17)

Batı toplumlarında dönemin tüm iplerini elinde tutan kilise, toplumun düzenini belirleyen en büyük güç olarak kendini göstermeye başlamış vesöz söyleme yetkisine sahip olan en büyük kurum olmasından ötürü, en küçük noktaya bile müdahale yetkisi olması nedeniyle tüm unsurlar kilise tarafından şekillendirilmeye başlamıştır. Bu gücün sahibi olan kilise, gücünün farkında olması nedeniyle her anlamda olumsuz bir ortam yaratmaktaydı. Bu güç, yavaş yavaş başlamış olan cinsiyetler arası eşitsizliğin daha da içselleştirilmesine sebep olmaktaydı. Cinsiyet eşitsizliğinin bu denli yoğun yaşandığı bu dönemde, sadece kadınlar ve erkekler olarak değil, toplum içinde oldukça fazla ötekileştirmeler mevcuttu. Kadın ve erkeklerin yanı sıra, efendiler ve köleler, yerliler ve yabancılar gibi birçok toplumsal sınıflandırmalar mevcut idi (Yuval-Davis, 2007: 104).

Bu çağda kadınların bu denli ötekileştirilmesinin sebebi, kilise yönetiminin güçleri elinde toplamasından da öte olan en büyük sorun, kilise yönetiminin erkeklerin elinde bulunmasıdır. Bu yüzden bu bölümde asıl incelenmesi gereken nokta ise, kadınların erkeklerin gözünden nasıl görüldüğüdür. Kilise yönetiminde söz sahibi olan erkekler, o dönemin şartlarına göre oluşturulan ortamda kadınlara oldukça aşağılayıcı bir konum bahsetmişlerdir.

Doğadan her türlü faydalanmasını bilen kadın, doğada bulunan otları tedavi etme amacıyla kullanmakta oldukça başarılıydı. Bu yüzden hastalıklarla başa çıkabiliyorlardı. Bu durum eril güç tarafından kadına yöneltilmiş bir silah olarak ortaya çıktı. Namı kötüleşmeye başlayan kadınların durumunun pekişmesini sağlayan bir etken oldu. Kadının sahip olduğu bilgi, onun birinci düşmanı olarak geri döndü. Zamanın “bilge” sıfatıyla nitelendirilen kadının yerini “cadı” sıfatı almaya başladı. Özellikle değersizleştirilen kadınlar grubu yoksul kesim olmaktaydı. Her anlamda bir ikiciliğin var olması cinsiyet açısından kadınların değersizleştirilmesinde fazlasıyla katkısı oluyordu. İnsanlar öncelikle zengin-fakir olarak ardından dinsel, dilsel ve ırksal farklılıklar üzerinden bir ayırım yapıldıktan sonra, kadın erkek olarak kendi içinde yeniden bir ayrıma uğruyordu. Bu değerlendirmenin ardından kadın, en alt seviyeye layık görülen bir canlı olarak, her durumda olumsuz konumun sahibi olmaktaydı.

Erkek egemenliğinin, cinsiyetçi açıdan yoğunlaşması her kadın için olmasa da çoğunluk için olumsuz bir etki yaratmaktaydı. Bu aşağılayıcı tavır mevki sahibi olan erkeklerin eşlerini teğet geçmekteydi. 1584’te Reginald Scot’un, Cadılığın Keşfi adlı

kitabında, fakir kadınların cadılıkla suçlanmasına karşın, zengin kadınların bu suçtan yargılanmamasından doğan adaletsizliğe son verilmesine çağrı yapmıştır (Martin, 2009: 72).

Ortaçağ Avrupa'sı kadınının kötü şöhreti bir yerde yerini iyi kadına bırakıyordu; fakat bu yere sahip olmak için kadının yapması gereken sorumlulukları mevcuttu. Kadın tek başına birey olamayan bir canlıydı. Muhakkak kadının bir sahibi ve yapmak zorunda olduğu sorumlulukları vardı. Bu dönemde elbette iyi görülen kadınlar vardı ama bunun için kadınlar kilisenin uygun gördüğü şekle girmek zorundaydı. İyi bir kadın olarak nitelendirilmek için, itaatkâr, iffetli ve sadakatli olunması gerekiyordu. Kadın dış dünyadan tamamıyla kopuk olarak evin içinde hizmet etmek ve aile bireylerini mutlu etmek için yetiştirilir ve bu bilinç aşılanırdı. Ortaçağ'da iyi bir kadın; saygılı bir gelin, sadık bir karı, düşünceli bir anne, idareli bir kâhya olmalıdır (Veccinio, 2005: 106). Kadın dünyaya geldikten sonra, ona bu duygular aşılanmaktaydı. Kadın, annesini ve babasını onurlandırmak durumundaydı. Bu onuru onlara yaşatmak için bu kriterlerin dışına çıkmaması gerekiyordu. Aksi halde “iyi kadın” yerine, rencide edici birçok sıfat kullanılabilirdi. Bu dönemde aile meclisinin kutsallığı tartışılmaz ve her halükarda kadın hizmetkâr olarak yaşamak zorundadır. Kilisenin kadın algısını bu şekilde empoze etmesinin sonucunda, değersizleştirilen ve her yönüyle sömürülen bir kadın bedeni yaratılmaktadır.

### **1.2.3. Rönesans'ta Kadın**

Ortaçağ karanlığının rehabetini üstünden atmaya başlayan Avrupa, Rönesans'ın aydınlığı ile yeniden ayağa kalkmaya başlamıştır. Her sözün sahibi olan kilise, gücünü kaybetmektedir. Kilisenin, hâkimiyetinin son bulması ile insanlarda bastırılmış olan birçok arzu açığa çıkmaya başlamış, korktukları için geri durdukları her alanda gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Kilisenin baskısı sebebiyle insanların araştırma ve keşfetme imkânı olmazken, yavaş yavaş kilisenin baskısından kurtulup özgürleşmeler başlamıştır. Bunun sonucunda, bilim, sanat, ekonomi, felsefe ve siyaset gibi çeşitli alanlarda gelişmeler yaşanmış, bu durum büyük değişimi de beraberinde getirmiştir. Her anlamda bir aydınlanma söz konusu olmuştur.

15. yüzyıldan itibaren, Ortaçağ'ın inchaleti ve gerici olan bazı tutum ve davranışları yavaş yavaş yok olmaya başlamış olsa da, toplumsal yapılanma bakımından hala bazı



çatlaklar görülmektedir. Halk arasındaki kast sisteminin mevcut konumunun korunması, bazı olumsuz durumların devam etmesine sebep olmakta idi. Burjuvazinin yönetimde söz sahibi olması, bu insanlara çeşitli imtiyazlara sahip olma hakkı veriyordu. Bu durum toplumsal olarak bir ayrımın da devam ettiğinin göstergesidir.

Erken dönem Rönesans kadını, Ortaçağ'ın olumsuz etkisini hala üzerinden atamamıştır. Kadının erkekle ilişkisi ne olursa olsun (baba, eş, vb.), her koşulda sırasıyla önce babasının sonra kocasının sorumluluğu altındaydı ve ikisini de onurlandırmak ve onlara itaat etmek durumundaydı (Hufton, 2005: 25). Fakat kadının, evlilik durumunda evliliğe yaptığı katkı oldukça önemliydi. Bu yüzden onun çalışması gerekiyordu ve evlenmeden önce çalışması normal görülüyordu. Onun çalışması bir erkeği cezp edebilir nitelikteydi. Bu sebeple evlenmeden önce çalışıp hem kendi masrafını karşılamak hem de evliliğe hazır bir duruma gelmek için beceri biriktirmek durumundaydı. Fakat onlar, erkekler gibi prestijli mesleklerde çalışmıyorlardı. “Oysa kadınların aldığı geleneksel eğitim onları, bu mesleği icra etmeye erkeklere üniversitede verilen kitabi eğitimden daha iyi hazırlamaktaydı.” (Michel, 1993: 46) Kadın iş yaşamına atılmış olsa da tam bağımsızlık durumu söz konusu bile olamamıştır. Tüm bunlara karşın hala kadın hayatta kalabilmek için her koşulda bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Tabii aristokrat ve burjuvazi eşleri tamamen ayrı bir yere sahip idi. Kadın evlendikten sonra evlendiği kişinin soyadına büründüğü için, tamamen erkeğin hâkimiyetinde olduğu için, erkeğin imtiyazları onun içinde geçerliydi. Bu yüzden hem çalışıp hem de erkeğin egemenliğinde ve sorumluluğunda olan kadın sınıfı, orta ve alt sınıf idi.

Rönesans ile gelen yenilikler birçok yapıyı değiştirmiş olsa da insanlar arasında ki dengesiz tutumu henüz tam anlamıyla çözebilmiş değildir. Kadın erkek eşitsizliğinin yanı sıra kadınların hatta erkeklerin bile kendi içlerinde farklı derecelendirmelerinin olduğu görülmektedir. Burjuvazi ve aristokrat ailelerin kadın ve erkekleri ait olduğu ailenin her türlü olanağına sahiptiler (eğitim, sosyal ve siyasi olanaklar); fakat orta ve alt kesim bu ayrıcalıklardan faydalanamamaktadır.

Bunun yanı sıra kadınlar arasında yapılan bir diğer ayrım ise kadınların görünüşünden ortaya çıkan bir ayrımdır. Güzellik anlayışının değişiklik gösterdiğini, dönemlerin “güzel kadın” diye nitelendirilen kadınları inceleyerek görmek mümkündür.

Ortaçağ’ınince, dar kalçalı ve küçük memeli aristokrat hanımefendi ideali on altıncı yüzyılda yerini geç on sekizinci yüzyıla kadar geçerli kalan tombul, geniş kalçalı ve büyük memeli kadınsal güzellik modeline bıraktı. (MatthewsGrieco, 2005: 61)

Kadınların vücutsal özelliklerinin, kadın algısı üzerinde etkisinin olması,onlar arasındaki ayrımın ortaya çıkmasında önemli bir unsurdur. Bu değişim, dönemin söz sahibi insanların zevk ve hayranlıklarına göre farklılık göstermektedir.

Ortaçağ yıkıntılarının toparlanmasını üstlenen Rönesans dönemi,birçok anlamda değişikliği beraberinde getirmiş olmasına rağmen, “kadın” algısında çok fazla bir değişiklik yaşanmamıştır. Her koşulda ekonominin vermiş olduğu orantısız güç ile insanların kendi içinde cinsiyetçi tavırlarının yanı sıra, farklı cinsiyetler içinde bile ayrımın olduğu görülmektedir. Rönesans’ta hala erkek hegemonyasında bir sistemin olması, kadın algısı açısından öteleyici bir durum arz etmektedir.

#### **1.2.4. Modern Dönemde Kadın**

“Modern” sözcüğü bir dönem olarak ele alındığı zaman,farklı anlamlar ortaya çıkmaktadır. “İçeriği sürekli değişse de ‘modern’ kavramı hep kendisini ‘eski’den‘yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için bir önceki çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.” Smart (1990’dan aktaran Demir, 2014: 18) Bu açıklamadan yola çıkarak modern dönem için, yeni “şey”lerin ortaya çıkışı denilebilir. Bu yenilikler insanların yaşantısında çok büyük değişikliğe sebep olmuştur.

Modern dönemin başlamasına sebep olan olaylar sırasıyla, Rönesans’tan sonra feodal ekonomiden sanayiye geçiş süreci, kapitalizmin zirveye ulaşması ve Fransız Devrim’i olarak görülmektedir.

Rönesans’ın yaşanmasıyla ortaya çıkan yenilikler doğrultusunda hazırlanan zemin ile Avrupa dünyasında yepyeni bir dönem yaşanmaya başlamıştır. Ortaçağ ve Rönesans’tan sonra oldukça radikal değişimler ortaya çıkmıştır. Bu değişimler modern dönemin başlamasına zemin hazırlamıştır.Bu yenilikler toplumların düşünce yapısında değişikliğe sebep olmuştur. Nüfus artışı, insanların köyden kente göçü, yeni yaşam tarzlarının benimsenmesi, merak uyandıran bilimlerin incelenmesi gibi unsurlar, modern sürecin başlamasına sebep olan önemli unsurlardan birkaçı olarak söylenebilir. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi modern sürecin başlamasındaki en önemli unsur 1789

Fransız Devrimi'dir. Her anlamda bir devrim olan Fransız Devrim'i Tijssen'in de belirttiği gibi aynı zamanda vatandaşlık ve temel medeni haklar tarihinin bir başlangıcıdır. Tijssen (1990'dan aktaran Demir, 2014: 17) Bu haklar birey olarak hem kadın hem de erkek için oldukça önemli bir yere sahiptir. Fakat kadınlar için bir umut ışığı niteliğindedir. Bu haklarla, Modern dönemden önce hatta 19. yüzyıla kadar yaşanan ikinci sınıf kadın anlayışı değişmeye başlamıştır. Daha doğrusu yaşanan kadın problemlerinin daha fazla ele alındığı bir süreç olmuştur. Bu süreçte devrimin etkisiyle ortaya çıkan yeni haklar, kadın ile erkek arasındaki dengeyi sağlayan bir yol izlemekteydi. "Modernliğin gelişi, dişiye özne olarak, kadını tam bir birey ve siyasal yaşamın katılımcısı ve eninde sonunda bir vatandaş olarak olumlamayı olanaklı kıldı." (Fraisie ve Perrot, 2005: 13) Buradan yola çıkarak modern döneme bireyin öne çıktığı, bireyselliğin önem kazandığı bir süreç denilebilir. Modern sürecin kadınlara bu şekilde olanak sunmasının yanı sıra onlar, ekonomik, sosyal ve siyasal haklardan faydalanmaya başladılar. Bu sayede kadın, toplumun bir üyesi olarak yavaş yavaş kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Onlar için büyük bir gelişmenin başlangıcı olarak devam eden modern süreç, kadınların tarihini araştırmak adına önemli bir adım olarak nitelendirilebilir. Kadınların var olduğu bilincinin yasal olarak kabul edilmesiyle, onların birey olarak kabul edilmeye başlaması, oldukça büyük bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Yeni gelişmelerin ortaya çıkmasıyla kadınların bir erkeğe bağlı olarak yaşama zorunluluğu yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamış ve kadınlar sosyal hayatta kendini idare edebilen özgür bireyler haline gelmiştir. Bu tür hakların kadınlara sunulması bazı kişiler tarafından kabul görmüyordu hatta onları rahatsız ediyordu. Bunun nedeni ise bu tür hakların birkaç kişiden fazla kadını kapsamasıydı. Bu tür haklar kadınların sesini çıkarmasına neden olacaktı.

Tüm bu gelişmelerle birlikte kadınların siyasal alanda hak arama çabalarının sonucunda, Fransız Devrim'i ile I. Dünya Savaşı arasında çeşitli kadın hareketlerinin yaygınlaşmasıyla "Feminizm" ortaya çıkmıştır. Feminizmin kökeni oldukça eskiye dayanmakta olsa da tam anlamıyla 19. yüzyılda Fransa'da ün kazanmıştır. Feministlerin sadece siyasal hareketlerden değil, dinsel muhalefet merkezlerinden de destek almaları onlar için önemli bir güç kaynağı olmuştur (Käppeli, 2005: 452). Bu sayede feminist grupların yapmış olduğu eylemler daha geniş kitlelere ulaşma fırsatı yakalamıştır. Feminist eylemler, İngiltere ve Fransa'da medyanın desteği sayesinde daha fazla kitleye

ulaşmıştır. Kadınlar artık kendi haklarını aramaya başlamış ve daha da önemlisi kendi tarihlerini inceleme fırsatına sahip olmuşlardı.

Kadınların uzun süredir vermiş olduğu çabalar,işe yaramaya başlamış ve birçok alanda bulunma hakkına sahip olmuşlardı. 20. yüzyılın başlarında, kadınlara 21 ülkede oy hakkı tanınması, farklı birçok sektörde iş imkânı sunulması, memurluk hakkı verilmesi ve en önemlisi de 1918 yılında kadınlara tanınan eşit iş- eşit maaş hakkı ile büyük gelişmeler yaşanmıştır. Kadınların kendini kabul ettirme çabaları sadece kendi sosyal hayatları için değil devlet yararına katkı sağlamak adına da önemli bir gelişmedir. 20. yüzyılın en önemli iki savaşının ikincisi sırasında,kadınlar, hem sahada hem de saha arkasında aktif olarak savaşa katılmışlardır.Onların devlete sağladığı destek oldukça büyük fayda göstermiş olmasına rağmen, devlet adamları ve siyasiler kadınların bu desteğine karşı olumsuz tavır takınmışlardır. Örneğin İngiliz Çalışma Bakanı, 1945 Aralık ayında, "Savaş sırasında kadınlar harikulade şeyler yaptılar, şimdi de onların yardımına ihtiyacımız var" demekteydi. Yine de kadınlardan asıl beklenen, terhis edilen erkeklere yer açmak için, eve dönmeleriydi (Michel, 1993: 100).

İngiliz Bakanı'nın bu tavrı kadınların kendini siyasetten ve çalışma ortamından soyutlamasına sebep olmamış; fakat kadınların maaşlarında bir düşüş yaşamasına sebep olmuştur.

Kadınların tarihi, bu süreçle yazılmaya başladı ve kendi seslerini yine kendi çabalarıyla duyurmak isteyen kadınlar, bir defa sahneye çıkmışlardı. Bu sürecin yaşanmasıyla kadınlara özgürlük hakkının tanınması bağlamında yepyeni bir süreç başlamıştı. Bu tarihe kadar, kadın kelimesinin önüne gelen ve kadına dair yargılamada bulunmasını sağlayan herhangi niteleyici bir sözcük, artık kadınların süzgecinden geçerek kullanılıyordu.

### **1.3.Çok Tanrılı Dinlerde Kadın**

İnsan, yeryüzünde yaşamaya başladığı andan itibaren bir inanç sistemine ait olma içgüdüleriyle hayata gelmekte ve bu şekilde yaşamını sürdürmektedir. İnsanın manevi açıdan hayatını daha güvenli bir şekilde geçirmesi için bir inanç sistemineait olması gerekmektedir. Buradan yola çıkarak din, insanlar için bir ihtiyaçtır denilebilir.

Bir birey dünyaya geldiği anda bir ailenin parçası olarak yaşamaya başlar. Bir aile ise içinde bulunduğu toplumun parçasıdır. İnsanlar ait olduğu toplumun yaşattığı her türlü manevi olguyu öğrenerek yaşamını devam ettirmektedir. Din ise; her toplum için bir ihtiyaç olmakla birlikte, gereklilik arz etmektedir. Ayrıca insan, yapısı gereği her şeyden önce dine muhtaçtır (Kuzgun, 2015: 23-24).

Dünya üzerinde yüzlerce topluluğun varlığından söz edilmesi mümkün olduğu gibi, farklı dini inançlar için de aynı durum söz konusudur. İnsanların hayatını şekillendirme konusunda çok büyük bir yaptırım gücü olan din, her konuda onların yaşamını etkilemektedir. İnsanın yaratılış süreci hakkında kesin bir bilgi olmadığı için; Gögebakan'ın da belirttiği gibi bir bakıma “kült” olarak, kadına yaklaşımla ilgili olarak her toplulukta farklı yaklaşımlara rastlamak mümkündür. Bu yaklaşımlar topluluğun; coğrafyasına, kültürüne ve dini inançlarına göre şekillenmektedir (Gögebakan, 2011: 501-514). Dolayısıyla her toplumun farklı inanç sistemine sahip olması, farklı dünya görüşüne de sahip olması demektir. Cinsiyet açısından değerlendirilecek olursa kültürün temelini oluşturan din, toplumların cinsiyet yaklaşımını da değiştirmektedir. Toplumlar kadın ile erkek arasındaki biyolojik ve fizyolojik farklılıkları öylesine abartmaktadır ki bu abartı, iki farklı kutup oluşmasına neden olmuştur (Güvenç, 1979: 255). Bu durum, her inanç sisteminde kadın algısında da değişikliğe sebep olmuştur. Buradan yola çıkarak bu çalışmada dinler tarihinde çok fazla öneme sahip olan, iki farklı inançsalyaklaşımına göre kadın algısı ele alınacaktır. Bu inançsal yaklaşımlar ise “Çok tanrılı dinlerde kadın algısı” ve “Tek tanrılı dinlerde kadın algısı” olarak iki grup halinde değerlendirilecektir.

Çok tanrılı dinler, sitelerin<sup>2</sup> kurulmasıyla başlayan bir din şeklidir. Sitenin içinde bulunan her kabilenin kendine ait bir tanrısı var ve bu kabileler arasındaki iletişim zamanla tanrılar arasındaki iletişimin de güçlenmesini sağlamaktadır. Budurum zamanla tanrılarının akrabalık ilişkisi içine girmesinide sebep olmuştur. Böylece beşeri şekilde yaşayan ama ölümsüzlüğe sahip olan tanrılar ortaya çıkmıştır (Ülken, 1943: 31). Bu çok tanrılı dinlere Şintoizm, Hinduizm ve Budizm örnek verilebilir.

Şintoizm, Japon dinleri arasında yer alan, aile ahlakına sahip bir dindir. Aile bir din, aile ocağı ise tapınak olarak kabul edilmiştir. Şintoizm’de erkek egemenliğinin

---

<sup>2</sup>Site (cité): “İlkçağda bir tapınak veya tapınak ve pazar dolayında kurulan ve halkı rahipler, asiller, aşağı tabaka, dışarıdan gelenler, köleler olarak tabakalara ayrılan bağımsız şehir.” (Ülken, 1969: 258)

yaşanması kadınların aleyhine bir durum yaratmaktadır. Aile içinde kadın, erkek ve çocukların sıralaması önemli bir rol oynamaktadır. Bu dine mensup insanların aile içinde yapması gereken bazı sorumlulukları vardır.

Çocukların ana-babaya, kadınların erkeklere boyun eğmeleri gerekmektedir. Evlenip çocuk yetiştirerek aileyi sürdürmek de ana bir ödevdir; insan erkek bir çocuğa sahip olmalı, olmazsa böylesini evlat edinmelidir. O da atalara saygı göstermeye devam edecektir. (Challaye, tarihsiz: 90)

Diğer çok tanrılı dinlerden biri olan Hinduizm’de de durum pek farklı değildir. Hatta kadına dair daha aşağılayıcı bir durum söz konusudur. Ona karşı şiddet, aşağılama, hor görme gibi birçok olumsuz tutum ve davranış bir kılıfına uydurularak insanlara telkin edilmektedir. Erkek egemenliği, kadın için hem aile içinde hem de iş hayatında daima bir erkek sorumluluğu altında yaşama tehdidi niteliğindedir (Gürhan, 2010: 64).

Budizm de ise durum pek farklı değildir. “Budizm’in kurucusu Buda’da, ‘Kadın aramıza girdikten sonra bu dinin (Budizm) uzun yaşayabileceğini sanmıyorum’ demiştir.” (Gürhan, 2010: 64) Aleyhine oluşturulan bir ortamda yaşamaya mecbur kalan kadın, tıpkı Hinduizm’de olduğu gibi hor görülüp, aşağılanmaktadır. Kadınların yaşamak zorunda kaldığı bu din anlayışı içinde, hayat onlar için oldukça zorlaşmaktadır.

Hint mitolojisi ele alınacak olursa, kadın ve erkeğin yaratılışına dair farklı yaklaşımlara rastlamak mümkündür. Bu yaklaşımı Güvenç şu şekilde aktarmıştır;

Kadının yaratılışı;

“Tanrı, yaprağın hafifliğini, ceylanın bakışını, güneş ışığının kıvancını, sisin gözyaşını aldı; rüzgârın kararsızlığını, tavşanın ürkekliğini buna ekledi. Onların üzerine, kıymetli taşların sertliğini, balın tadını, kaplanın yırtıcılığını, ateşin yakıcılığını, kışın soğuşunu, saksağanın gevezeliğini, kumrunun sevgisini kattı. Bütün bunları karıştırdı, eritti ve kadın yaptı. Yarattığı kadını erkeğe armağan etti.” (Güvenç, 1979: 255)

Erkeğin yaratılışı;

“Tanrı, kaplumbağanın yavaşlığını, boğanın bakışını, fırtına bulutlarının kasvetini, tilkinin kurnazlığını, boranın dehşetini aldı; sülügün yapışkanlığını, kedinin nankörlüğünü, bindinin kabarışını, gergedan derisinin sertliğini onlara ekledi. Bunların üzerine ayının kabalığını, bukalemunun şıpsediliğini, sivrisineğin vızıltısını kattı ve erkeği yarattı. Yarattığı erkeği, adam etsin diye, kadına verdi.”(Güvenç, 1979: 255)

Batıda bulunan çok tanrılı dinler kadına yönelik oluşan algıda pek farklı değildi. Kadının negatif algısı, Eski Yunan, Roma dinlerinde farklı mitlerle karşımıza çıkmaktadır.

Yunan mitolojisinde insanın yaratılışına dair birçok mit bulunmaktadır. Aynı şekilde kadının yaratılışı içinde farklı mitlere rastlamak mümkündür. “Aslında mitolojide kadının yaratılması tamamen bir ders verme üzerine kuruludur.” (Göğebakan, 2011: 501-514) Zeus, Prometheus ve onun suç ortağı olan erkekleri cezalandırmak için; Hephaistos’tan su ile topraktan yoğrulan tanrıça görünümlü, cezpedici güzelliğe sahip bir beden yaratmasını ister. Athena bu bedeni uygun bir şekilde süsleyerek cazip kılmaya çalışır. Afrodite bu bedenin yüzüne dayanılmayacak bir zarafet ve arzu serper. Hermes ise ona şeytani bir zek ve kandırma yetisi üfler ve zeksını kullanıp kandırabilmesi için son olarak konuşma zelliliğini de vermiştir. Hermes bu yaratılan bedene bütün tanrılardan armağan anlamına gelen “Pandora” adını vermiştir. Prometheus kardeşi Epimetheus’a Zeus’tan hiçbir hediye kabul etmemesi gerektiğini söylemiş olsa da, Epimetheus geri eviremeyecek kadar güzel olan Pandora’nın cazibesine dayanamayarak, Pandora’nın getirdiği bu kutuyu kabul etmiştir. Kutu açılınca kötülükler, acılar, yorgunluklar, ağrılı hastalıklarda beraberinde gelmiştir ve insan nesli devam ettikçe kötülüklerde birikmeye başlamıştır (Estin ve Laporte, 2002: 130).

Yunan mitolojisinde yaratılış sebebi ceza niteliğinde olan kadının, Yunan toplumunun günlük hayatında da pek farklı düşünüldüğü söylenemez. Farklı mitlerle yaratılışı anlatılan kadın, hiçbir yasal yetkisi olmayan, babası himayesinde hayatını sürdüren, eğer babası isterse onbeş yaşına geldiğinde evlendirilen bir canlı olarak yaşamaktadır. Ailenin önemli bir yere sahip olduğu Yunan toplumunda kadın genellikle ev içinde günlük işleri halletmekle yükümlü biridir. Dışarı ıkma özgürlüğüne sahip olmayan kadın, eğer çıkması gerekirse yanında bir erkeğin olması gerektiği zorunluluğuna sahiptir (Estin ve Laporte, 2002: 58).

Çok tanrılı dine inanan diğer Batı uygarlığı ise Romanlılardır. Farklı kültürlerle etkileşim halinde olan Roma dini başta Yunanlılar olmak üzere Latinlerden ve Etrsklerden etkilenmiştir (Estin ve Laporte, 2002: 214). Roma dininde bulunan tanrılar Yunan tanrılarının isim değiştirmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır (Daniels,

2014:168). Roma toplumunun günlük yaşamında kadın algısı diğer dinlerde olduğu gibi olumsuz bir durum oluştursa da, bir taraftan kadın diğer toplumsal yapılanmaya göre daha rahat bir yaşam sürmektedir. Romalılarda, her ailenin kendine ait bir dini ve ibadet şekli bulunmaktadır. Kadın ise egemenliği altında olduğu erkeğin dinine itaat etmek zorundadır. Her iki dine bağlı kalma hakkına sahip değildir. Fakat sosyal hayatta varlığını sürdüren bir kadın profili çizmektedir (Erişgin, 2013: 1-31).

#### **1.4.Tek Tanrılı Dinlerde Kadın**

Toplumların, farklı dini inançlarından ortaya çıkan kadın algısı, her toplum için mutlak doğru olarak kabul edilmektedir. Tek tanrılı dinlerde de (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet) aynı durum söz konusudur. Bu üç büyük din arasında kadın algısına yönelik bazı ortak noktalar olsa da bazı farklılıklar mevcuttur. Bu dinlerin kaynağı olan kutsal kitaplarında, kadın için yazılan cümlelerden yola çıkarak kadın algısını değerlendirmek mümkündür. Her inancın getirmiş olduğu kadın fikri, o inancı yaşayan toplumların benliğine yerleşmesine sebep olmaktadır.

Yahudi inancına göre, tam anlamıyla kadının aleyhine bir durum söz konusu değildir. Bu inanca göre kadının insani değerlerden yoksun tutulmasına, “Âdem ile Hava’nın cennetten kovulma” hikâyesinin sebep olduğu bilinmektedir. Yahudiliğin kutsal kitabı olan Tevrat’ta, kadının (Havva) yılan (şeytan) uyararak, yasak meyveyi Âdem’e yedirtmesi sonucunda onun, erkek karşısında suçlu durumuna düşmesine sebep olmuştur (Okçay, 2013: 44). Bu suç karşısında kadın, sosyal hayatta tüm haklarından men edilmiştir. Evlilikte, boşanmakta, iş hayatında, vb. alanlarda kadının aleyhine olan kurallar ile kadın, değersizleştirilmiştir. Bu inançta kadının tek olumlu yönü Okçay’ın (2013: 43) belirttiği gibi; kadının doğurganlığının sonucunda, dünyaya gelen her çocuğun Yahudi inancına mensup olarak dünyaya gelmesi sonucunda verilen kıymettir.

Hıristiyan inancında ise kadının durumu pek farklı olmasa da Yahudi inancına göre daha ılımlıdır.Âdem ile Hava’dan kalan bu suçun cezası bu inanç sisteminde de kadınlara yüklenmektedir. Bu durum, Hıristiyan inancının kutsal kitabı olan İncil’de şu şekilde belirtilmiştir; “Kadının öğretmesine, erkeğe egemen olmasına izin vermiyorum; sakın olsun. Çünkü önce Âdem, sonra Havva yaratıldı; aldatılan da Âdem değildi, kadın aldatılıp suç işledi.” (1.Timoteos, 2/12, 13,14) Bu olay kadınların sırtında bir yük olarak yıllardır varlığını sürdürmüş vekadınların, onurlu bir hayat yaşaması



engellemiştir. Bu inanç sisteminde de tıpkı diğer inançlar gibi, onların sadece doğurganlığı değer görmekte ve kadın sosyal hayattan men edilmektedir.

İslamiyet; kadını topluma katan, sosyal hayatta var olmasını destekleyen bir inanç sistemidir. Kadın, İslam inancı ile değer görmeye başlamıştır. Bu inancın kutsal kitabı olan Kuran-ı Kerim’de ayrım, takva sahibi olan ile olmayan insan arasında yapılmaktadır (Öztürk, 2014: 28). Kuran-ı Kerim’in 33. suresinin 35. ayetinde şöyle bahsetmektedir; “Şüphe yok ki Müslüman erkeklerle Müslüman kadınlar, mümin erkeklerle mümin kadınlar, itaat eden erkeklerle itaat eden kadınlar, sadık erkeklerle sadık kadınlar, sabreden erkeklerle sabreden kadınlar, mütevazı erkeklerle mütevazı kadınlar, sadaka veren erkeklerle sadaka veren kadınlar, oruç tutan erkeklerle oruç tutan kadınlar, ırzlarını koruyan erkeklerle ırzlarını koruyan kadınlar, Allah’ı çok zikreden erkeklerle Allah’ı çok zikreden kadınlar var ya, işte onlar için Allah bir mağfiret ve büyük bir mükâfat hazırlamıştır.” (Ahzâb, 33/35) Bu ayet ile kadın ile erkeğin arasındaki fark dinin emirlerini yerine getirip getirmemekle alakalı farklardır. Kutsal kitabın bazı ayetlerinde, erkeğin kadından üstün olduğunu düşünmeye olanak sağlayan ayetler görülmektedir. Bu ayetlerden birisi şöyledir; “Erkekler, kadın üzerine idareci ve hâkimdirler. Çünkü Allah birini, cihad, imamet, miras gibi işlerde diğerinden üstün yaratmıştır.” (Nisa, 4/34) Bu ayette bahsedilen üstünlük Öztürk’ün de belirttiği cinsiyetin getirmiş olduğu bir farklılık değil, biyolojik ve psikolojik farklılıklardır (Öztürk, 2014: 27). İslam inancına göre kadın algısı, bu iki inanca göre çok fazla farklılık göstermekte olsa da bazı durumlarda ataerkil bir sistem olduğu düşünülmektedir; fakat bu ataerkilliğin anlamı, erkek kadına hükmeden bir güç değil, onu koruyup kollayan kişidir. Ayrıca bu inanca göre, erkek kadının sahibi değil hayat boyu birbirinin yoldaşdır.

### **1.5.Türk Toplumunda Kadın**

Türk toplumunda kadın algısı incelendiği zaman, kadının konumununTürk toplumlarından günümüze kadar geçen süreç içerisinde çok büyük değişikliğe uğradığı görülmektedir. Henüz Türkler İslamiyet ile tanışmamışken, Türk toplumunda kadın, oldukça büyük övgü ile anılmakta idi. İlk Türk devleti olan Hun’larda, kadın erkek ayrımı yapılmaksızın, gerek gündelik hayata gerek siyasi ve sosyal hayata kadın, oldukça aktif bir şekilde katılmaktaydı. 8. yüzyılda Orhun Kitabeleri’nde Türk

kadınından övgü ve saygı ile bahsedilirken devlet işlerinde de söz sahibi olduğuna değinilmektedir (Doğramacı, 1992: 3). Ailenin önemli bir yere sahip olduğu Türk toplumunda, kadın ve erkeğin üstlendiği bazı sorumlulukları mevcut idi. Bu sorumluluklar iş bölümüne bağlı kalarak, dengeli bir dağılım ile ailenin kalkınması sağlanmakta idi. Bu sayede uyum içinde yaşayan daha mutlu bireyler yetiştirilebiliyordu.

Türk toplumunun zaman içerisinde Arap toplumları ile etkileşime girmeye başlamasıyla Türk toplumunun hem sosyal yapısında hem de kadın algısında çok büyük bir değişim yaşanmıştır. Türklerin İslamiyet'i yavaş yavaş kabul etmesiyle, Türk kadınının yaşam tarzında değişimler yaşanmıştır. İslamiyet çok uzun süre Arap kültürünün etkisi altında kaldığı için bu din, saf haliyle yaşamaktan uzaklaşmıştır (Doğramacı, 1992:4). Oysa İslam dininin amacı, kadınların ve kız çocuklarının diri diri yakılması değil, tüm insanların ahlaklı ve adaletli bir düzen içinde yaşamasıdır. Arap yarım adasında cahiliye döneminin yaşanması, kadınlar için oldukça büyük tahribata sebep olmuştur.

Türk kadını için en büyük talihsizlik ise, İslamiyet gibi çok ileri bir dinin Arabistan Yarımadası gibi yarı vahşi kabilelerin yaşadığı ilkel bir toplum içinde vucüd bulması ve bu yöredeki Cahiliye Döneminin artıkları üzerinde, zaman içinde kurallarının şekillendirilmesi ve kurumsallaşması yani Şeriat'ın oluşmasıdır. (Apatay, 1996: 29-30)

Arap kadınları kadar zarar görmese de Orta Asya Türk kadınlarının sahip olduğu birçok hak zamanla elinden alınmıştır; fakat Türk kadını yine de güçlü ve kişilikli duruşu ile sosyal hayatın faaliyetlerine katılmıştır.

Osmanlı'da kadın erkek ilişkilerinde yeni eşitsizliklerin ortaya çıkması ile mevcut durum daha da kötüleşmiştir. İran ve Bizans etkisi altında kalan Osmanlı'da eski Türk gelenekleri gün geçtikçe azalmıştır (Doğramacı, 1992: 6). Kadınlara tanınan bazı haklar geri alınarak ona karşı gerici bir tutum sergilenmiştir. Osmanlının kadına karşı takındığı bu tavır, onların giyimlerinde de değişikliğin yaşanmasına sebep olmuştur. Kadınlar çarşaf ve peçe kullanımına başlamış ve bu durum zamanla yaygınlaşmıştır (Kurnaz, 1992: 12).

Osmanlının gerilemeye başlaması ile 1839 yılında Tanzimat Fermanı ilan edildi. Bu gelişme ile toplumun genelinde yenilikler yapılmaya başlandı ve bu yenilikler kadınları da ilgilendiriyordu. Kadınlar, tam anlamıyla özgür değildi fakat özgür

olmalarıiçin yeni adımlar atılmaktaydı. Devletin bazı kollarında kadın problemi tartışılmaya başlandı. Bu sayede kadınlar göz ardı edilmek yerine, topluma katılma fırsatını yakalamaktaydılar. II. Meşrutiyet’in ilanı ile kadınlar için belli bir yaşa kadar eğitim görmesi gerektiği düşüncesi ile eğitim hakkı tanındı. Tanzimat’la birlikte başlayan bu “yeniden oluşum” süreci kadınlar için oldukça önemli idi.

Osmanlı Devleti yerini Türkiye Cumhuriyeti’ne bırakması ile ülkenin genelinde bir değişim söz konusuydu. Henüz cumhuriyet ilan edilmemişken, dönemin lideri olan Mustafa Kemal Paşa kadınların daha aktif olması fikrinde idi.Çünkü Atatürk için aydın bir millet olmanın şartı; kadınların da erkekler gibi her alana katılım sağlamasının gerektiği idi. Bu yüzden Ulu önder Atatürk birçok Avrupa ülkesinden önce kadına seçme-seçilme hakkını tanıdı. Artık Türk kadını kendi ülkesi için söz söyleme hakkına sahip olmuştu. Atatürk’ün kadınlar için yaptığı birçok yenilik olmuştur ve bu yenilikler kadınları aktif olarak hayatın içinde görülmesine neden olmuştur. Atatürk Türk kadınına verdiği değeri şu sözlerle ifade etmiştir; “Ey kahraman Türk kadını!...Sen yerde sürünmeye değil, omuzlar üzerinde göklere yükselmeye layıksın.”

## İKİNCİ BÖLÜM

### KADIN VE DUYGUSALLIK

#### 2.1.Kadın Psikolojisi

Kadın psikolojisi, kadınların yaşamında edinmiş oldukları deneyimleri ve bu deneyimlerin onların tutum ve davranışlarına nasıl yansıdığıyla ilgilidir. Kadınların sergilemiş olduğu bu tutum ve davranışlara kadın-erkek arasındaki farklılıkların sebep olduğu söylenmektedir. “Bazı farklılıkların biyolojik olmasına karşın çoğu farklılık tamamen kültürel ve sosyaldır.” (Dökmen, 2009: 144) Kadın ve erkeklerde görülen bazı biyolojik farklılıklar bireylerin psikolojik açıdan değişiklik göstermesine neden olduğu belirtilse de, sosyal ve kültürel farklılıkların insan psikolojisine daha fazla etkisi olduğu görülmektedir.

Biyolojik farklılıklar kadınların, yaşam boyu karşılaştığı durumlara göstermiş olduğu tutum ve davranışların değişiklik göstermesine sebep olurken, sosyal ve kültürel farklılıklar kadınların da kendi içinde çok farklı psikolojik açıdan değişiklik yaşamasına sebep olmaktadır. Biyolojik farklılıklar; kadın ve erkeğin henüz anne karnında iken gelişim sürecinde oluşan farklılıklardır. Örneğin; kadın ile erkek arasındaki hormonal farklılıklar, onlardaki duygu durumunun değişiklik gösterebileceğini göstermektedir (Eşel, 2005: 145). Sosyal ve kültürel farklılıklar her kadının farklı psikolojiye sahip olmasına sebep olmaktadır. Örneğin; bir kişinin ait olduğu etnik grup ya da kuruluşlar (din, dil, ırk, örf, adet, gelenek, vb.) her bireyi psikolojik açıdan farklı etkilemektedir. Kadın psikolojisi genel olarak değerlendirildiğinde ise, tarih boyu çok fazla değer görmeyen kadının, sosyal hayatta sömürüldüğü gibi psikolojik olarakta sömürüldüğü görülmektedir. Bu durum, onun psikolojik durumunun olumsuz yönde etkilemesine sebep olmuştur.

#### 2.2.Kadının Duygusal Açıdan Değerlendirilmesi

Duygu her bireyde gözlemlenen, yaşanan durumun dışı vurumudur. İnsanın, yaşam içerisinde sergilediği farklı duygu durumları görülmektedir. Her bireyin sahip olduğu bir özellik olan duygu durumu, bireylerin kişisel özelliklerine göre farklılık

göstermektedir. Her türlü duyguyu daha yoğun olarak yaşayan bireyler, daha duygusal olarak nitelendirilmektedir. İnsan beyni, daha henüz anne karnındayken şekillenmeye başladığında cinsiyet açısından farklı yapısal özellikleresahip olur. Yani kadın ve erkeğin yaşadığı bir durumu algılaması, değerlendirmesi ve o duruma vereceği tepki farklılık göstermektedir (Moir, A., ve D. Jessel, 2002: 35-37). Duygusallık ise cinsiyetçi açıdan değerlendirildiğinde, kadınların daha fazla duygusal olduğu düşünülmektedir. Her insan duygularıyla yaşar fakat kadınlar, erkeklerden daha fazla duygu yoğunluğu içerisinde olduğu için, hayatın içinde karşılaşmış olduğu durumlara karşı farklı duygusal değişimler yaşayıp, erkeklere göre daha yoğun tepkiler verebilmektedir. Tabi bu durum tüm kadınlar ya da tüm erkekler için aynı sonucu göstermemekle birlikte her iki cinsten de istisnai durumlar görülebilir. Sonuç olarak, kadınların erkeklere göre daha duygusal yani yaşanan duygu durumlarına karşı daha hassas olduğu kanısını ortaya çıkarmaktadır.

Hayatın içerisinde karşılaşılan durumlar, duygusal bağlamda olumlu veya olumsuz olarak tepki verilmesine neden olabilir. Yaşamış olduğumuz duygu ve düşünceler olayların seyrine göre değişiklik göstermektedir. Bazı araştırmacılar ise yaşanan bu duyguları pozitif (olumlu) ve negatif (olumsuz) olarak sınıflandırmaktadır.

### **2.2.1. Pozitif Duygusallık**

İnsanların içerisinde bulunduğu durumlara göstermiş olduğu duygusal durum, onlar üzerinde pozitif ya da negatif etki yaratmaktadır. Pozitif duygular bilindiği üzere; neşe, mutluluk, heyecan, sevinç, umut, vb. gibi kişide olumlu etki bırakan duygulardır. Kişilerin yoğun olarak bu duyguları yaşamaları yani pozitif duygusallığı yüksek olan insanların, hayattan zevk alma oranının yüksek olduğunu ortaya çıkarmaktadır Weiss ve Cropanzano (1996'dan aktaran Doğan ve Özdevecioğlu, 2009: 168). Kişilerin ait olduğu sosyal ve kültürel durumlar, onların hayat kalitesini ve duygusal durumunun şekillenmesinde etki sağlamaktadır. Pozitif duygusallığı yüksek olan insanlarda problemleri çözme konusunda daha istikrarlı olması, diğer insanların güvenini sağlaması, etkili iletişim sağlaması ve etkili karar vermesi gibi pozitif algı yaratmaktadır (Doğan ve Özdevecioğlu, 2009: 170).

Sosyal hayat içerisinde, birey olarak değerli olduğu düşünülen kadınların duygusal durumu, değersiz görülen kadınlara göre daha pozitif olduğu

düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak toplum içerisindeki sosyal farklılıkların insanlar üzerinde değişik etkiler yarattığı görülmektedir.

### **2.2.2. Negatif Duygusallık**

Negatif duygusallık pozitif duygusallığa göre farklılık göstermektedir. Duygu durumu açısından insanlar üzerinde oldukça farklı etki bırakmaktadır. Negatif duygusallığı yüksek olan insanlarda; korku, endişe, öfke, gerginlik, suçluluk, vb. gibi duyguların ortaya çıktığı görülmektedir. Negatif duygular birçok tutum ve davranışla ilgili olmakla birlikte kişilerin tercihleri doğrultusunda seyretmektedir. Aslında Zajonc'a göre duygusallık insanlar için bir tercihtir (Doğan ve Özdevecioğlu, 2009: 168). Fakat her iki duygu türü de bazı değişkenlerin etkisiyle değişiklik gösterebilirler. Örneğin, bunlar bireyin ait olduğu, kültürel farklılıklar, sosyo-ekonomik, eğitim seviyesi, vb. gibi etkileyici unsurlardır.

Negatif duygusallık kadınlar açısından değerlendirildiğinde, ilk çağlardan bu yana kadının ötelenmesi ve değersiz görülmesi göz önüne alındığında, bu kadınların pozitif duygular içinde olacağı düşünülemez. Kadınların var olma savaşı sırasında, üzerlerindeki negatif duygusallığın etkili olduğu oldukça açıktır. Hala bazı toplumlarda kadınların ikincil insan olarak görülmesi, örf, adet, töre gibi sebeplerle olağan görülmektedir. Fakat bu durum kadınlar için negatif duygusallık seviyesinin artmasına sebep olmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi kadın ile erkekler arasındaki hormonsal farklılıkların bulunması, kadınların erkeklerden daha duygusal olduğunu göstermektedir. Bu sebeple daha duygusal olan kadınlar erkeklere oranla duygusal açıdan daha fazla yıpranmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KADIN VE SANAT

#### 3.1.Sanat Nesnesi Olarak Kadın

Toplumsal cinsiyet algısı her toplumda varlığını hissettirmiş ve zaman içerisinde değişikliğe uğramıştır. Bu değişim sanat içinde geçerliliğini korumaktadır. Toplumsal cinsiyet denildiğinde akla gelen kadın algısı, sanat için de oldukça önemli bir konu haline gelmiştir.

Günümüze kadar varlığını koruyan eserler, kadın algısı üzerine fikir sahibi olunmasına yardımcı olmaktadır. İlk sanat eserlerine bakıldığında kadın, ana tanrıça olarak görülmektedir. MÖ 3000’lerde insan topluluklarının yerleşik hayatla birlikte tarıma geçiş ve farklı uygarlıkların ortaya çıkması sonucu ana tanrıça olan kadın, ikincil figür olarak mevcut konumunu erkeğe bırakmıştır (Papila, 2009: 176). Sanat nesnesi olarak yorumlanmaya başlayan kadın bedeni, toplumun sahip olduğu dini inanca göre değişime uğramış ve bazı dinlerde sanatsal bir imge olarak kullanılırken, bazı dinlerde tasvir yasağı olduğu için kullanılmamıştır.

Ortaçağ karanlığının muhtaç kadın imgesi, yerini aktif halde hayata katılan kadın modeline bırakmıştır. Başka bir deyişle kadın, bir dönemde çıplaklığı ile günahkâr olarak nitelendirilirken, bir başka dönemde halkın alt kesiminde emekçi kadın olarak betimlenmektedir. Modern sanatla birlikte, bir sanat nesnesi olarak kullanılan kadın bedeni, farklı anlamlarda kullanılmaya başlamıştır. Kadın hareketlerinin yaygınlaşması ile kadın imgesi sanat galerilerinde farklı temalarla yorumlanmıştır. Makineleşmenin yaygınlaşması, icat edilen fotoğraf makinesi ve görsel sanatların gelişmesi sonucunda kadın imgesi, bir reklam aracı olarak kullanılmıştır. Ayrıca yeni düşüncelerin ortaya çıkması sonucunda değişen ve gelişen sanat akımları ile kadın imgesi sadece tuvalerin ve iki boyutlu yüzeylerin üzerinde duran imge olmaktan çıkıp, ortaya konulan eserin vücut bulmuş bir hali olarak ortaya çıkmaktadır.

Genel olarak düşünüldüğünde, her toplumun kendi ideolojik yapısına göre şekillenen kadın imgesi, o toplumun kadın algısı hakkında bilgi sahibi olunmasını

sağlamaktadır. Kadın, bulunduğu dönemde yaşanan önemli olaylara göre farklı yorumlanarak, değişik konulara dâhil olmuştur.

### **3.1.1.Tarih Öncesi Resim Sanatında Kadın İmgesi**

#### **3.1.1.1.PaleolitikDönem**

Uygarlığın en eski dönemlerinin başlangıcı olan Paleolitik dönemin,MÖ 600.000 ile 10.000 yılları arasında olduğu düşünülmektedir. Bu döneme ait buluntulardan yola çıkarak farklı disiplinlerin iş birliği ile bir sonuca varılsa da kesin bilgi vermek yanlış olacaktır. Yine de bu dönemde var olduğu düşünülen bazı buluntular üzerinden yola çıkılarak, bir sonuca varmaya çalışılmıştır.

Eski taş çağı olarak ta adlandırılan bu dönemden günümüze kadar varlığını korumuş bazı buluntular, o dönemin özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Elde edilen bulgular bu dönem insanının avcı ve toplayıcı olarak yaşadığını ve avlamak zorunda oldukları hayvanların peşinden giderek, göçebe bir yaşam tarzına sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Bu dönemde yapılan eserler bir amaca yönelik yapılan, işlevselliği ön planda olan eserlerdir. Ayrıca bu eserlerin bir kısmının da bereket dinine ya da av büyüüne hizmet ettiği düşünülmektedir (Pischel, 1983: 10).Bu dönemin en önemli yerleşkeleri olan Fransa ve İspanya’da bulunan sırası ile LascauxveAltamira mağaralarıdır. Bu mağara duvarlarının üzerine yapılan resimlerden tarihin gelişim sürecininizlenilmesi mümkündür. Bunun yanı sıra bu dönemde yaşayan insanların yaptıkları küçük idoller<sup>3</sup>, yine bize o dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu idollerdenkadın algısı üzerine bilgi sahibi olunması mümkündür. Özellikle “Venüs” olarak adlandırılan kadın heykelcikleri dikkat çekmektedir.Bu idoller için Pischel şöyle söylemektedir;

Paleolitik çağda insan tasvirleriyle çok az karşılaşmaktadır. Ama yine de ele geçen fildişi, kemik ya da çukurdan yapılmış küçük kadın figürleri Venüs yontuları, büyük bir olgunluğu ve güçlü bir biçim duygusunu dile getirir. Çok abartılmış kalça ve göğüsleri, bu yontucukların bereket simgesi olarak yapılmış olduğunu göstermektedir. En tanınmışları “Willendorf” ve “Wisternitz” Venüsleridir(Bohemya’daki Vestonice). (Pischel, 1983: 11)

---

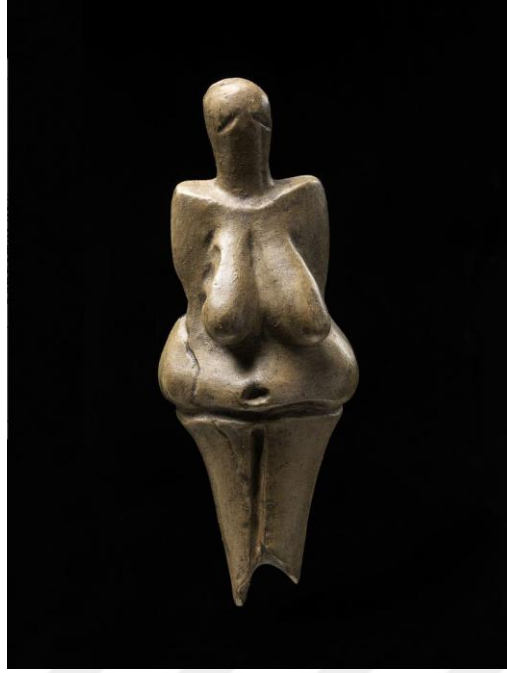
<sup>3</sup> İdol-(Fr. Idole): “İlkel kavimlerde tapınılan küçük heykellere verilen addır.” (Turani, 1975: 53)





**Resim 3.1:** “WillendorfVenüsü”, Kireçtaşı, MÖ 24000-22000, Naturhistorisches Müzesi, Viyana.

Venüs heykelleri Batı Avrupa’dan Sibirya’ya kadar olan bölgelerde bulunmuştur. Heykellerin yapımında kireç taşı ve benzeri yumuşak malzemeler kullanılmıştır. Bu heykellerePaleolitik çağ insanının nasıl bir anlam yüklediği ve ne isim verdiği bilinmemektedir. Fakat farklı coğrafyalardan çıkarılan bu heykellerin dini bir anlama sahip olduğu düşünülmektedir (Aktan, Anadolu Üniversitesi, 2015: 4). Bu küçük heykellerin, kadın vücudunu temsil eden yapısı ile özellikle göğüs, karın ve kalça kısımlarının vurgulanarak yapıldığı dikkat çekmektedir. Bu vurgulamanın kadının doğum yapabilme özelliğinden dolayı olduğu düşünülmektedir. Onun sahip olduğu doğum yapma özelliği, yeni bir canlının yaratımını gerçekleştirdiği düşüncesi ile tanrıça olarak düşünülmesine sebep olmuş ve bu şekilde sembolize edilmiştir. Bu heykellerden yola çıkarak, Paleolitik çağ insanının kadına dair olan algısının, tamamen olmasa da büyük oranda olumlu yönde olduğu söylenebilir. Kadının doğurgan, anaç ve süt veren ayrıcalıklı yapısı, onun için oldukça önemli bir yetenek olarak düşünülmüş ve onu kutsallaştırmıştır. Henüz kadının değer gördüğü zamanların son bulmadığı bu dönemde, onun karşı cins tarafından oldukça değerli görüldüğü anlaşılmaktadır.



**Resim 3.2:** “VestoniceVenüsü”, MÖ 28000-24000, Natural HistoryMuseum, Viyana.

Boy 11,1 cm eni 4,4 cm olan bir başka Venüs heykeliolan bu eser (Resim 3.2), incelendiği zaman, tıpkı WillendorfVenüsü’nün sahip olduğu özelliklere sahiptir. Kadın vücudunu temsil eden bu küçük heykelde de göğüs ve kalça yapısının oldukça geniş olarak betimlenmesi, kadının biyolojik farklılıklarına yapılan bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Tabii bu dönemde farklılıklar, kadının aleyhine değil lehine bir durum yaratmakta idi.

### **3.1.1.2.MezolitikDönem**

Tarih öncesi çağların yaşandığı dönemde Mezolitik Çağ, Paleolitik Çağ ile Neolitik Çağ arasında yaşanan bir geçiş dönemidir. Bu çağda, çevresel koşulların değişmesi ile yeni buluşların yapılması, yaşam şartlarının değişmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda Orta Taş çağı olarak ta bilinen bu dönem, MÖ yaklaşık 10000-4000’lerde yaşanmıştır. Buzulların erimeye başlamasıyla, bu dönemde insanların yaşam tarzlarında büyük oranda bir değişim meydana gelmiş; sığır, koyun, keçi gibi hayvanların ilk kez evcilleştiği bir dönem olmuştur (Pischel, 1983: 12). Bu dönem kadın algısı açısından değerlendirildiğinde ise; toplumsal yapının içinde var olan kadına dair bazı fikirlere sahip olunması söz konusu olsa da,bu dönem diğer dönemlere göre kadınsal figürlerin az olduğu bir özellik göstermektedir.



**Resim 3.3:** “Üç Kadın”, MÖ 10000-4000.

Genellikle (Resim 3.3) kadınların büyük kalça ve bacaklarla ifade edildiği görülmektedir. Kadın hareketlerinin oldukça zarif bir şekilde ifade edilmesi ve birbirleriyle uyum içinde oldukları dikkat çekmektedir (Campbell, 1995: 376). Bu dönemde kadınların, ekonomik hayat içinde yer aldıkları görülmektedir fakat bu durum kadın tekelinde yürütülen bir süreç değil dengenin tezahürüdür. Avcılığın ve silahların erkek elinde olması ister istemez kadın üstünlüğünün erkeklerle paylaşılmasına neden olmuştur. Bu durum için Şenel (1982: 131) şunları dile getirmiştir; “Topluluklarında kadın-erkek, yaşlı-genç ve sıradan üyeler-sihirci sanatçılar gibi statü farklılaşmaları olmuş olsa bile; bu farklılaşma temelde, onların eşitlikçi yapılarını değiştirecek bir etmen olarak görünmez.”

Mezolitik dönem genel olarak değerlendirildiğinde, çok fazla bulgunun olmadığı göz önüne alınırsa, kadın algısı için çok fazla bilgiye ulaşılamayan bir dönem olduğu açıktır. Birçok araştırmacının bu dönem için yaptığı araştırmalar, var olan buluntuların yorumlanıp, değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır.

### **3.1.1.3.Neolitik Dönem**

Bir yanda Mezopotamya ve Nil kıyısında, göçebe hayatı bırakıp yerleşik hayata geçip, tarımı başlatan uygarlıklar yaşamını devam ettirirken, diğer yanda türlü zorluklarla da olsa, kuzeyde yaşayan çiftçi kabilelerinin kurduğu köy hayatı, Neolitik çağ için kültür atılımının yaşandığı bir çağ hakkında bilgi vermektedir (Pischel, 1983:

15).Yeni Taş Çağı olarak ta bilinen bu dönemde insan, buluşlarıyla hayatını kolaylaştırmaya ve yerleşik hayatla birlikte üretime başlamıştır. Daha önceki dönemlerden elimize geçen arkeolojik kalıntılar sayesinde “Kadının o dönemlerde nasıl bir vizyonu vardı?” sorusuna alınan cevaplardan yola çıkarak bazı noktalara ulaşılabilir. Paleolitik ve Mezolitik dönemde, kadının sahip olduğu doğum yapma yeteneğinin, onun için çok kutsal bir görev ve sorumluluk olduğu düşünülmekte idi. Elbette bu dönem, kadının sadece doğum yapması değil aynı zamanda yerleşik hayata geçişle birlikte,onun üretime katılması ve ekonomik yapının içinde bulunduğu bir dönemde olmuştur. Üretimde kadının üstünlüğü olduğu düşünülmekte olsa da anaerik bir düzenin olduğu söylenemez (Şenel, 1982: 161). Ayrıca kadının o dönemde aktif olarak hayata katılmasını yansıtan bulguların yanı sıra onun değerli bulunduğu kanısı hakkında Childe şunları belirtmiştir;

“Mısır’daki, Suriye’deki, İran’daki ve bütün Akdeniz çevresi ile Güneydoğu Avrupa’daki ve hatta bazen İngiltere’deki Neolitik toplumlar, balçığa biçim vererek ya da taşı veya kemiği yontarak kadın heykelcikleri yapmışlardır. Bu gibi heykelcikler genellikle “Ana Tanrıça”nın suretleri olarak yorumlanmıştır; bağrından ekinlerin fışkırdığı toprağın, doğal olayları taklit ve temsil eden ayin ve sihirlerle “kontrol” edilebileceği kadar, bir kadının ricalarla (dualarla) ve armağanlarla (kurbanlarla) etkilenmesi gibi etkilenebilecek bir kadın olarak düşünüldüğü yolunda yorumlandı. Bu heykelcikler bazı örneklerinde gerçekten, Mezopotamya’da, Suriye’de ve Yunanistan’da daha sonra, yazılı tarih dönemleri toplumları tarafından yapılmış olan, bu toplumların benimsedikleri tanrıçaların heykellerinin anaları olarak görülürler.” (Childe, 2009: 79-80)



**Resim 3.4:** “Ana Tanrıça”, Pişmiş Toprak, MÖ. 6200-5800, Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara.

Neolitik döneme ait en önemli buluntularından biri “Ana Tanrıça” heykelleridir. Çatalhöyük’te bulunan bu Ana Tanrıça heykeli (Resim 3.4), Neolitik dönemin sembollerinden biri olarak görülmektedir. Bu heykele bakıldığında, kadın vücudu betimlemesinin tıpkı Paleolitik dönemde yapılan Venüs heykellerinin vücut özellikleri gibi olduğu görülmektedir. Göğüslerin, kalça ve bacakların oldukça geniş bir biçimde yapılmış olması, benzerlikler arasında gösterilebilir. Fakat Ana Tanrıça olarak nitelendirilen bu heykelin Paleolitik dönem heykellerinden farkı, ana tanrıçanın oturduğu yer ve her iki tarafında bulunan hayvan betimlemeleridir. Daha önce rastlanılmayan bir betimleme şekli olan bu heykel, kadının toplumsal yapısında olumlu bir değişim yaşandığının göstergesi olarak düşünülmesine olanak sağlamaktadır.

İlkel toplumlarda, kadın kimliği ve algısı üzerine birçok bilgi elde edilmesi mümkünken, bu dönemde yaşayan hem kadın hem de erkek figürleri için duygu durumlarını yansıtan bir bulguya rastlanmaktadır. Fakat günümüz açısından bakıldığında, kadının değer görmesi, sosyal hayatta etkin olması, doğum yapması, vb. çeşitli özelliklere sahip olması, onun psikolojik açıdan pozitif bir duygu içinde olduğu hakkında ipucu vermektedir.

### **3.2.Batı Resim Sanatında Kadın İmgesi**

#### **3.2.1.Rönesans Öncesi Batı Resim Sanatında Kadın İmgesi**

İlkel toplumların, uygarlaşmaya başlayarak yaşam şartlarını geliştirmesi, sanat faaliyetlerinin de gelişmesine neden olmuştur. Hayatın bir parçası olan sanat, tıpkı yaşam şartlarının geliştiği gibi, bir yenilenme yaşamıştır.

Yunan sanatı ile başladığı düşünülen Batı sanatı MÖ yaklaşık 600’lü yıllarda başlayan ve etkilerinin günümüze kadar geldiği bir dönemdir. Yunan sanatında betimlenen insan figürünün, farklı toplumların kullandığı figürlerden bir farkı vardı. Örneğin Mısır ve Mezopotamya’da olduğu gibi insan tanrının oğlu değil, tanrının ta kendisi konumuna gelmiş idi ve bu durum ise insan betimlemelerinin kıymetini arttırmakta ve onu kutsallaştırmakta idi (Pischel, 1983: 89). Bu süreçte yapılan çalışmalardan yola çıkarak dönemin özellikleri hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.

Yunan sanatı hakkında bilgi edinmenin tek yolu, çanak ve çömlek üzerine yapılan resimlere bir göz atmak olacaktır. Bu yapılan çömlekler ise farklı işlevlerde kullanılan çömlekler olarak bilinmektedir (Gombrich, 2011: 78).Çanak ve çömleklerin üzerine resmedilen konular, tanrıların ve kahramanların öyküleridir. Bu eserlerin günümüze kadar ulaşması ile dönemin sosyal yapısı hakkında bilgi sahibi olunması mümkündür. Bu sayede insan topluluklarının birey olarak nasıl algılandığını ve hayata katılımını görülebilmektedir.

Yunan sanatı tam anlamıyla yaşanmaya başlamasa da ilk bu resimle örneklerini vermeye başlamıştır. Yunan sanatını oluşturan üç dönemin (Arkaik Dönem, Klasik Dönem, Helenistik Dönem) henüz ilk dönemlerinde yapılan bir eser olduğu için, çok fazla ayrıntının bulunmadığı görülmektedir.

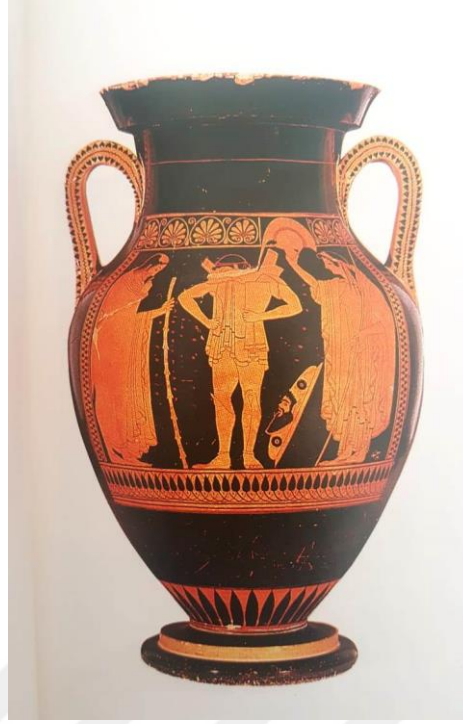


**Resim 3.5:** “Ölüye Ağıt”, MÖ 700, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.



**Resim 3.6:** “Ölüye Ağıt”, Detay, MÖ 700, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.

Resim 6’da verilen eser, Yunan sanatının ilk örneklerinden olma niteliğine sahiptir. Vazo üzerindeki resimsel ifadeler oldukça genel olarak işlenmiş ve resmedilmiştir. Burada bir cenaze alayının resmedildiği görülmektedir. Bu eserde kadın imgesi yüzeyin, sağ ve sol tarafına yerleştirilerek resmedilmiştir. Ölen kişi ise, sağ ve solda yas tutan kadınların neredeyse simetrik bir yapıyla ayrılmış gibi kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiştir. Siyah figürlü üslup adı verilen bir üslupla, figürler kırmızı kilin üzerine siyah boya ile oldukça ayrıntıdan uzak bir şekilde işlenmiştir.



**Resim 3.7:** Euthymedes, “Savaşa Hazırlanan Genç”, MÖ 510-500, Münih.

Yunan resim sanatının bir başka örneği olan, kilden yapılmış vazodur (Resim 3.7). Vazonun tam orta kısmına konumlandırılmış bir kompozisyon ile bir gencin savaşa hazırlık evresi resmedilmiştir. Kırmızı kilin üzerine siyah renk kullanılarak yapılmış bu eserde, kırmızı, turuncu, siyah renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Tam ortada duran başı öne eğik erkek figürünün sağında ve solunda birer kişi resmedilmiştir. Gombrich’e göre bu figürler savaşa hazırlanan gencin annesi ve babası olup ona, ileriye dönük öğütler verilmektedir (2011: 81). Kadın, bu resimde bir anne olarak resmedilirken, bir başka eserde ölüm döşeginde yatan, bazen bir yaşlı ya da bir genç kız olarak resmedilmiştir (Richter, 1969: 233).

Batının devam eden sanat dünyasında yeni bir süreç olarak başlayan Roma sanatı, Yunan sanatının son dönemi olan Helenistik dönemin devamı niteliğindedir. Romalılar, Helenistik dönem sanatını kendilerince yorumladıkları için, Yunan sanatından izler taşısa da, onların sanatının kendilerine özgün bir karakteri vardır (Turani, 2010: 201).





**Resim 3.8:** “Fırıncı ve Karısı”, MS 1, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

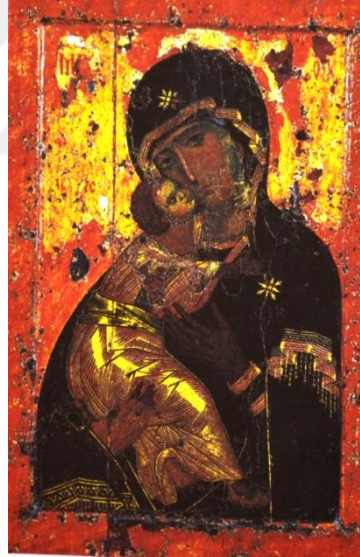
Roma dönemine ait olan bu eserde (Resim 3.8), sosyal hayattan bir görüntü ele alınmıştır. Genellikle bu dönemde, mitolojik konular ele alınsa da günlük hayattan konuların da ilgi çektiği görülmektedir. Bir duvar resmi olan bu eserle ilgili olarak Fleming ve Honour şu betimlemeyi yapmaktadır:

Bir dükkânın duvarındaki kadın ve erkeğe ait böyle bir resim, eskiden beri Fırıncı ve Karısı adı ile bilinir ve muhtemelen bir düğün resmidir. Esmer adamın hatlarının patrici sınıfıyla hiç ilgisi yoktur, sıradan bir tüccara benzemektedir (gerçi kimliği hukuk öğrencisi Terentius Neo olarak tespit edilmiştir). Özenle yapılmış saçı ve soluk teniyle kadın daha yüksek bir sosyal sınıfa aidiyet iddiasındadır. Yazı tahtası ve çenesine dayadığı kalemi belki de edebiyata ilgisini belirtmektedir. El hareketinde resmin sade, içten üslubuyla daha da netleşen bir eda sezilir. (Fleming, J., ve H., Honour, 2016: 184)

İki figürden oluşan bu duvar resminde kadın ile erkeğin birlikte resmedilmesi, kadınların sosyal hayatta gizli kalmadığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Her iki figürün elinde sembolik olarak kullanıldığı düşünülen objelerden anlaşılmaktadır ki, kadının ev dışı hayata katılımı sağlanmaktadır.

Resim sanatının Yunan ve Roma dönemi boyunca farklı şekillerde bir seyir izlediği bilinmektedir. Hem konu bakımından hem resimsel üslup bakımından çeşitliliğe sahip olan resim sanatının, Hristiyan inancının ortaya çıkmaya başlamasıyla bir

değişim yaşadığı görülmektedir. Bunun sebebi ise, Yahudilikte tasvir yasağının Hristiyanlar tarafından da benimsenmesidir. Zamanla bu dinin devlet dini haline dönüşmesi sonucu, tasvir sorununun uzun bir süre çözüm bulamayacağı bir yola girmiştir (İşpiroğlu, ve İşpiroğlu, 2012: 50). Bu yüzden Batı sanatında Hristiyanlığın ilk zamanlarında çok fazla figür betimlerine rastlanmamaktadır. MS 9. yüzyıla kadar gerileyen resim sanatı, bu zamandan sonra tasvir yasağının kalkmasıyla bir yapılaşma içerisine girmiştir. Erken Hristiyanlığın yaşandığı dönemde katakomb<sup>4</sup> resimlerine rastlamak mümkündür. Simgesel ve alegorik anlatımlara yer verilen bu resimler, Hristiyanlığın ilk zamanlarında tasvir yasağının olmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemin kadın figürü ise “Meryem”dir. Dini bir ifadeyi temsil eden kadın figürü, uzun bir süre bu şekilde devam etmiştir. Resim sanatı, Hristiyanlığın ilk zamanlarında yasaklansa da bir süre sonra dinin en önemli araçlarından biri olmuştur. Bu yüzden genellikle dini konuların ele alınması ve dini mekânlarda muhafaza edilmesi oldukça sık karşılaşılan bir durumdur.



**Resim 3.9:** “Meryem ve Çocuk İsa”, 1100-1500., Tretyakov Galerisi, Moskova.

Erken Hristiyan döneminde yapılan bu eseringünümüze kadar geldiği bilinmektedir (Resim 3.9). Genel olarak kırmızı renklerin hâkim olduğu bu duvar resminde, kadın figürü “Meryem” olarak tasvir edilmiştir. Meryem’in kucağında oturan kafasını yukarı doğru kaldıran ve üzerinde sarı renklerin bulunduğu çocuk ise, “İsa”

<sup>4</sup>Katakomb: “İlk Hristiyanların ön Asyada, Sicilyada, aşağı İtalya’da bilhassa Roma ve Napoli Yörelerinde ölümlerin Gömüldüğü yer altı mezar mağaraları.” (Turani, 1975: 62-63)

olarak tasvir edilmiştir. Bu resimde ifade olarak üzgün ve durağan olarak resmedilen Meryem'in, kucağındaki çocuğu bir anne sıcaklığı ile sardığı görülmektedir. Burada kadın, Erken Hristiyan döneminde anne konumunda olan "Kutsal Kadın Meryem" tasviri ile resim sanatına girmiştir.

Geniş bir zaman sürecini kapsayan Bizans Sanatı, Geç Antik ve Erken Hristiyan dönemi ile başlamıştır. Yaklaşık MS 300-1453 yılları arasında 11 yüzyıllık gibi uzun bir sürece sahiptir. Bizans sanatı, sanat tarihçileri tarafından üç döneme ayrılarak ele alınmıştır (Ötüken, 1997: 252). Bu dönemler; Erken Bizans (MS 300-600), Orta Bizans (MS 600-1200) ve Geç Bizans (MS 1200-1450)'tır. Erken Hristiyan döneminde tasvir yasağının yaşıyor olması, Bizans resim sanatına da etki etmiş ve bunun neticesi olarak da döneme ait çok fazla eser bulunmamıştır. Bu döneme ait eserlerle İlk olarak katakomplardaki resimlerle kendini göstermeye başlamıştır. Tasvir yasağının yavaş yavaş kalkmasıyla resim sanatı, kiliselerin amacına uygun bir şekilde süsleme aracı olarak kullanılmaya başlamıştır (Turani, 2010: 211). Bu dönemin resim sanatında kullanılan figürler, genellikle dini konuları temsil eden bir durum arz etmektedir. Resim sanatı bu dönemde bir araç olarak kullanıldığı için, kilisenin çıkarlarını kollayan konuların işlenmesi gerekiyordu. Bu yüzden sosyal içerikli konularla bu dönemde pek karşılaşmadığı görülmektedir.



**Resim 3.10:** “Evrenin Hâkimi İsa, Meryem ve Çocuk İsa ve Azizleri”, 1900 dolayları, Monreale Katedrali, Sicilya.

Sicilya’da bulunan Monrealekatedralininapsid<sup>5</sup> bölümünü süsleyen eserde, Bizanslı sanatçılar tarafından İsa’nın ün ve gücünü gösterme amacı güdüldüğü görülmektedir (Resim 3.10) (Gombrich, 2011: 138).



**Resim 3.11:** “Evrenin Hâkimi İsa, Meryem ve Çocuk İsa ve Azizleri”, Detay, 1900 dolayları, Monreale Katedrali, Sicilya.

1190 yıllarında yapıldığı düşünülen bu eserde kadın, kompozisyonun tam ortasında bir imparatoriçe gibi tahta oturtulmuş, sağına ve soluna yerleştirilen melekler ve bir azizin yerleştirildiği “Meryem Ana” betimlemesi görülmektedir (Resim 3.11). Meryem Ana’nın sert bir ifadesi olduğunu ve dik duruşu ile oldukça güçlü bir kadın algısı yaratılmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hristiyan dininin gücünü yansıtmak amacıyla yapılan kenar süslemelerinin yoğun bir şekilde bulunduğu bu eserde, merkeze yerleştirilen kadın figürü, tüm kadınlar için aynı durumun geçerli olduğu söylenmese de, kutsal kadın anlayışının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

<sup>5</sup>Absid: “Bazilika ve kiliselerde kapının karşı tarafında bulunan kor’un en sonundan papazın ayin yapmak için yer aldığı üstü yarım kubbe ile örtülü olan yarım daire biçimindeki niş’tir.” (Turani, 1975: 7)





**Resim 3.12:** İstanbul Diyakonu St. Olympias.

Kadınlar, en azından elit kesimdekiler, aktif toplumsal yaşamda yer alırken Bizans kilisesi Eski Ahit'e ait konservatif yaklaşımını benimseyerek kadının erkeğe göre ikinci sınıf ve aşağı konumunu vurguluyor ve negatif tutum sergiliyordu. Örnek olarak; diyakon Olympias'ın desteklediği ve dostu olan Aziz İoannes Chrysostomos kadınları faydasız, itaatsiz, aşağılık, art niyetli ve kendi bedenleri üstünde kontrolü olmayan ancak kocalarına köle ve cariyeleri olabilecek varlıklar olarak tanımlıyordu. Fakat yaratılış mitosundan kaynaklanarak, tüm kadınları insanlığın lanetlenmesine yol açan Havva'yla özdeşleştirerek ve ikincil varlıklar olarak niteleyen dini otoriteler aynı zamanda cinsiyetlerin manevi yönden eşitliğini kabul ederek çelişkili bir tutum sergilemişlerdir. (Başaran, 2011: 517)

Bizans kadını sosyal hayattan tamamen uzaklaşmış olmasa da bu dönemde kadın algısı çeşitlilik göstermektedir. Kadına, dini açıdan bir anlam yüklenmiş olsa da, sosyal açıdan düşünüldüğünde, kadın algısı her kadın için aynı değildir. Diğer taraftan kadınların kendi içinde ayrı sınıflara ait edilme çabasının da olduğu görülmektedir. Bu durum genel anlamda sosyal hayatta kadının değersiz bir etkiye sahip olmasına sebep olmuştur. Bu yüzden çok fazla resimsel betimlemelerde konu edinilmemiştir. Ayrıca resim sanatı, sadece din için kullanıldığı gerekçesiyle diğer kadınların resimsel ifadelerine çok fazla rastlanılmamıştır.

Rönesans'ın habercisi olan Gotik dönem, özgün mimari yapısıyla dikkat çekmektedir. 12. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu üslup, Ortaçağ'ın sanatsal

gelişiminin son büyük evresidir. Konu bakımından değişiklik göstermeye başlayan Gotik üslupta, dinsel konuların yanı sıra din dışı konularda işlenmeye başlamıştır(Germaner, 1997: 690). Fresk tekniğinin gelişmesi, kilise duvarlarına resim yapmak için yeterli alanın kalmaması ile vitray çalışmalarının ağırlık kazanması, Gotik döneme farklı bir özellik katmıştır.



**Resim 3.13:** Giotto, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1304-6, Arena (Scrovegni) Şapeli, Padova

Giotto’ya ait “Toprağa Veriliş” adlı duvar resminde İsa’nın toprağa verilışı resmedilmiştir (Resim 3.13). Kare formundaki resim kompozisyon bakımından, insan topluluğunun olduğu bölüm ve yukarısı olmak üzere ikiye ayrılmış hissi uyandırmaktadır. Fakat figürlerin arkasından geçen diyagonal kaya parçası bu iki yüzeyi birbirine bağlamaktadır. Genel olarak koyu tonların hâkim olduğu bu resimde, mavi, sarı ve kırmızı renklerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

İsa’nın etrafında bulunan kitlenin erkeklere oranla daha fazla kadın figürün barındırması, kadınların artık resimsel anlamda eskiye oranla daha fazla kompozisyonlar içinde yer bulduklarının göstergesi niteliğindedir. Resimde bulunan kadın figürlerinden birisi yine Meryem Ana olarak resmedilmiştir. Burada ölen evladının son anında yanında duygu yoğunluğu içindeki bir anne resmedilmiştir.

Gotik dönem Ortaçağ’ın kapanıp Rönesans’ın başlaması ile bir geçiş dönemi özelliğine sahip olmasından dolayıdır ki, bu dönem resimlerinde çok fazla çeşitlilik söz konusudur. Özellikle kilise süslemelerine olanak sağlayan vitray örnekleri, bu dönemle

sanat tarihine girmiştir. Genel anlamda yenileşmenin yaşandığı bu dönemde, resim sanatı tarihi bakımından oldukça önemli eserler vermişlerdir.

### **3.2.1.Rönesans ve Sonrası Batı Resim Sanatında Kadın İmgesi**

Jules Michelet, Rönesans'ı şöyle tanımlamaktadır; “Rönesans, bilgin için, eskiçağ bilgilerinin yenileştirilmesi; hukukçular için de, eski âdetlerimizin alt üst oluşu üzerinde ışığın parıldamasıdır.” (Michelet, 1998: 17) Michelet'in de belirttiği gibi 15. yüzyıl ile Batı tamamıyla bir değişime uğramış, kültür adeta yeniden inşa edilmeye başlamıştır. Batı ideolojisinin evrimleşmesi, köklü değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Tüm ezberlenmiş bilgiler yenilenmiş, kabullenilmiş gelenek ve görenekler değiştirilmiştir. En küçük noktaya dahi müdahale eden kilise, dini otoritesinin yanında manevi otoritesinin de büyük bir kısmını kaybetmiştir (Faure, 1992: 118). Sanat ve bilim, kilise korkusundan kurtularak araştırılmaya başlanmıştır. Böylece, reformların yaşandığı bu dönemde sanat ölümsüzlüğünü ilan etmiştir.

Yenilenme ve değişim, resim sanatının da kaderinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bin yıl öncesine dayanan Yunan ve Roma sanatının klasik formunun yeniden ortaya çıkışı ve perspektifin<sup>6</sup> bilinçli olarak kullanılmaya başlanması, Rönesans resim sanatının rotasını değiştiren gelişmeler olarak gösterilmektedir (Conti, 1982: 3). Resimlerde işlenen konularda, dini ve mitolojinin dışına çıkıldığı görülmektedir. Artık resimler kiliselere değil, ressamların kendi arzularına hizmet ediyordu. Fakat bu durum, dinsel ve mitolojik konuların Rönesans döneminde kullanılmadığı anlamına gelmemektedir.

Rönesans döneminin yoğun bir şekilde yaşandığı Avrupa'da üretilen resimler, Batının sosyal durumuna da bilgi vermektedir. Rönesans'tan önceki dönemlerde ortaya çıkan cinsiyetçi yaklaşımlar, insanların sınıflandırılmasına sebep olmuştur. Bu sınıflandırmanın yeniliklerin ve değişimlerin yanı sıra Hümanizm'in yaşandığı Rönesans döneminde ne yazık ki ortadan katıldığı söylenememektedir (Borin, 2005: 185-186). Genel bilgiler doğrultusunda dönemin ressamlarının ortaya koyduğu resimlerden yola çıkarak, ressamların ve dönemin kadın izleniminin mevcut durumu ortaya koymaya çalışılacaktır.

---

<sup>6</sup>Perspektif: Perspektif sözcüğünden genel olarak anlaşılan “artistik perspektif”, belirlenmiş nesnelerin iki boyutlu yüzey üzerine gözün gördüğü gibi üç boyutlu bir çizimle aktarılmasıdır (Erzen, 1997:1451).

Rönesans'tan önce genellikle dinsel konular ile betimlenen kadın, bu dönemle birlikte farklı konularla ele alınmaya başlamıştır. Kadın betimlemeleri; portre, günlük hayattan kesitler, aile resimleri veya mitolojik konularda kendini göstermeye başlamıştır. Örneğin, Rönesans döneminin en önemli sanatçısı olan Leonardo da Vinci'nin eserlerinde bu tür konulara rastlamak mümkündür (Resim 3.14).



**Resim 3.14:** Leonardo da Vinci, “Erminli Genç Kadın Portresi”, 1496, Czortoryski Müzesi, Krakow, Poland.

Koyu bir fon üzerine ustalıkla yerleştirilen bir kadın figürü ve o figürün kollarıyla kavradığı ermin, Leonardo'nun yeteneklerini sergilemektedir. Figürün, sola dönük vücudunun tam tersi yönünde ışığa doğru çevirdiği kafası ile resmin dışına bakan bir kadın figürü görülmektedir. Parlak olmayan, mavi, kırmızı, kahverengi gibi renklerin kullanıldığı bu resimde dengeyi sağlamak için figürün kucağındaki erminin olduğundan büyük yapıldığı düşünülmektedir. Ayrıca saflığın sembolü olan erminin beyazlığı kirlendiği takdirde öleceğine inanılmaktadır. Cecillia'nın elinde tuttuğu bu beyaz ermin ile onun saflığına gönderme yapıldığı söylenmektedir (Labno, 2012: 71). Kadının hem kıyafetinde hem de teninde ani geçişten ziyade hafif geçişler yapılarak tonlamaya dikkat çekilmiştir. Ayrıca hem Labno'nun hem de Gombrich'in belirttiği gibi, Leonardo'nun kendinden öncekilerin görmediğini görmeyi başararak, Mona Lisa eseri ile ortaya



koyacağı sfumato<sup>7</sup> tekniğinin izlerini bu çalışmada da görmek mümkündür (Labno, 2012: 72; Gombrich, 2011: 300-3003).



**Resim 3.15:** Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, Louvre, 1504, Paris, Fransa.

Sanat tarihinin dahi insanı olarak nitelendirilen Leonardo da Vinci, Erminli Kadın Portresi’nden sonra en önemli eseri olan, Mona Lisa tablosunu yapmıştır (Resim 3.15).

Bu eser dört yılda tamamlanmıştır (Altuna, 2013: 21). Rönesans döneminde yapılan, sanat tarihinin en önemli eserlerinden olan bu tablo, her dönem değer görmüştür. Bu eser sanatçının diğer eserlerinden farklılık göstermektedir. Erminli Kadın Portresi, sfumato tekniğin habercisi niteliğinde görülse de, bu teknik, Leonardo tarafından tam anlamıyla Mona Lisa’da kullanılmıştır. Bu tekniğin Leonardo’nun mükemmel bilgisi sayesinde bu kadar değer kazandığı dile getirilmektedir. Bu durumu Kınay şu şekilde anlatmaktadır; Leonardo bu eserine; “ışığın zerreye titreyişini seyredenle eser arasında bir atmosfer perdesi koymuş gibidir. Gülümseme yaşam hareketliliği ve ruh gizemini telkin etmektedir.” (Kınay, 1993: 39) Daha önce birçok kadın, resim konusu olarak betimlenmiştir fakat Leonardo’nun elinden ustalıkla çıkan bu kadın betimlemesi, ölümsüzlüğü yakalamıştır.

---

<sup>7</sup>Sfumato: “Bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlarken, daima hayal gücümüze bir şeyler bırakan, bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı “erime” tekniği.” (Gombrich, 2011: 303)



**Resim 3.16:** Johannes Vermeer, “Süt Döken Kadın”, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.

17. yüzyılda Johannes Vermeertarafından yapılan bu eser, Barok dönemine aittir. Bu dönemin, getirmiş olduğu değişiklikler, tıpkı Vermeer’in süt döken kadın resminde olduğu gibi, günlük yaşamdan kesitler (Tür Resmi) resmedilmeye başlanmıştır (Resim 3.16). Resimde oldukça fazla ayrıntının kullanıldığını söylemek yanlış olmaz. Burada günlük hayatın içinde yer alan bir kadının iş yaparken bir anı betimlenmiştir. Resmin kompozisyonu izleyiciye sıradan bir durumun resmedildiği izlenimini verirken aslında bu görüntünün ressamın bir atölyesi durumunda ve birçok müdahale sonucunda oluştuğu bilinmektedir (İnankur, 1997: 1878). Genellikle soğuk renklerin hâkim olduğu bu resmin odak noktası kadın figürüdür. Sanatçı, ilk olarak kadının yüzüne ve daha sonra aşağı bakan gözlerinin yönlendirmesiyle izleyiciyi süt dökme hareketi ile önce ellerine devamında sütün boşaltıldığı kaba daha sonra ise masadan yukarı çıkarak pencereye yönlendirmektedir. Resme bakıldığında tek bir yere odaklanmayan izleyici, resmin tüm yüzeyinde göz hareketini devam ettirmektedir. Resimde hiçbir şeyin tesadüf olmadığı, hatta ressamın müdahalelerinin kurgu üzerinde olduğu daha önce belirtilmişti. Bunu özellikle kadının arkasındaki duvarın sağ tarafında bulunan izden anlaşılması mümkündür. Orada bulunan bu iz, daha önce bir şeyin asılı olduğu fakat çıkarıldığı izlenimi vermektedir.



**Resim 3.17:** Peter Paul Rubens, “Suzanne Fourment’in Portresi”, National Gallery, London, UK.



**Resim 3.18:** Peter Paul Rubens, “Isabella Brant’in Portresi”, Uffizi Gallery, Florence, Italy.

Barok dönemi resimlerine konu olan kadın figürleri sadece Vermeer’indeğil birçok ressamın konusu olmuştur. Bu konuda özellikle Rubens’in kadın portreleri dikkat çekmektedir. Sanatçının portreleri yaparken, resmi yapılan kişinin rollerine göre ifade ve ruh kattığı söylenmektedir. Ayrıca Suzanne Fourment Portresin’de böyle bir şapka kullanılarak, Rubens’in Suzanne’ye iltifat ettiği düşünülmektedir (Resim 3.17). Çünkü

Rubens döneminde bu tarz şapkaların sadece prensesler tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Altuna, 2013: 90-91). Bu resimde soğuk renklerin hâkim olduğu ve bu soğukluğu Suzanne'nin kıyafetinin üstündeki kırmızı renk ile dağıtmış olan sanatçı, bu yaklaşımıyla resme hareket kazandırmıştır. Rönesans'ın etkisinin görüldüğü eriyen çizgiler, fonda kendini göstermektedir. Gökyüzü etkisi veren mavi ve gri tonlar ile portreyi tamamlayan zengin bir armoni sağlanmıştır. Yine Rubens tarafından yapılan bir başka kadın portresi ise kendisinin ilk eşi olan Isabella Brant'ın portresidir (Resim 3.18). Koyu renk kıyafetlerin içinde pembe ten rengiyle yüzünü ortaya çıkaran sanatçı, dikkati figürün yüzüne çekmektedir. Resmin genelinde koyu renklerin kullanılması bu etkiyi arttırmaktadır. Ayrıca, her iki resimde de figürlerin duruş şekli benzerlik göstermektedir. Tıpkı Leonardo'nun Mona Lisa'sında olduğu gibi kadınlar vücut olarak sola dönük bir şekilde yüzünü sanatçıya çevirmiş ve elleri ise hemem hemen aynı konumda durmuştur.

Zaten Mona Lisa'nın duruşu üzerine de örneğin ellerini üst üste koyup gövdesinin hafif yan duruşu güzelliği tamamlayacak zarif beden duruşudur. Sağ elin sol elin üzerinde durması 1461'de genç kadınlar için yazılmış bir el kitabında yazılıdır. El kitabında, ayakta duran ya da yürüyen hanımlar için sağ el, sol elinin üzerinde ve kemer hizasında tutulması öğütlenmiştir. Farthing (2014'ten aktaran Aktan, 2015:154)

Saraylardan alınan siparişler arttıkça, Barok sanatı saray sanatına dönüşmüştür. Halka inmeyen sanat, sınırlarını saray sınırları olarak belirlemiş ve bu durum can sıkımaya başlamıştır. Avrupa'nın Fransa taraflarında Barok sanatı, sarayın tekeline geçmiştir (İşpiroğlu, N., ve M.,İşpiroğlu, 2012: 144). Bu nedenle 18. yüzyılın ilk yarısında Barok tarzı yerini Rokoko tarzına bırakmaktadır. Tabloları dolduran büyük figürlerin ardından ince, zarif, süslü küçük figürlerin oluşturduğu kompozisyonlar resmedilmeye başlamıştır. Bu dönemde resmedilen kadınlar, pembe tenli, genç, güzel ve zarif kadınlar olmuştur (Kınay, 1993: 120).



**Resim 3.19:** Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”, 1767, Wallace Koleksiyonu, Londra.

Jean-Honoré Fragonard tarafından istek üzerine yapılan “Salıncak” adlı bu eserde, koyu renklerin hâkim olduğu görülmektedir (Resim 3.19). Resmin tam merkezinde bulunan krem ve pembe tonlarının hâkim olduğu kıyafetin içinde beyaz tenli bir kadın dikkati çekmektedir. Honour ve Flaming’in belirttiği üzere; bu resim zevk peşinde koşan bir adamın, metresi olan kadınla resmedilmesidir. Salıncakta sallanan ve onun karşısında yatar pozisyonda duran kişiyle flört yaşadığı anlatılmak istenmiştir. Resmi yaptıranın isteği üzerine, kadını bir piskoposun sallaması istenmiştir. Bu dönem resimlerinde ayakkabı kadınlar için, şapka ise erkeler için kullanılan sembolik bir anlatımdır. Ayakkabının bu şekilde uçar vaziyette kullanılması ve arkadaki aşk meleklerinin resmedilmesinin ise resmi yapan sanatçının fikri olduğu söylenmektedir. Fransız resimlerinde çıplak ayak ve kaybolan ayakkabı, kaybedilen bekâretin sembolü olarak kullanılmaktadır. Bu resimde ise kadının ayakkabısının ayağından çıkarak çalılıklara düşerken ki hali resmedilmiştir (Fleming, J., ve H., Honour, 2016: 614-615).





**Resim 3.20:** Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1827, Louvre, Paris, Fransa.

“Romantik resim, bir okuldan çok, her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır.” (Pillement, C ve Crauzat, C, 1988: 35) Bir akım olarak nitelendirilen Romantizm, Avrupa’ya egemen olan mantığa karşı, duyguyu ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu dönemin en önemli eserleri arasında gösterilen ayrıca Eugene Delacroix’inde en etkileyici çalışması olarak nitelendirilen “Halka Yol Gösteren Özgürlük” isimli çalışma, 1830 Devriminden (II. Fransız İhtilali) esinlenerek yapılmıştır (Resim 3.20). Sıcak renklerin hâkim olduğu bu çalışmada, resmin tam merkezinde, elinde Fransız bayrağını havaya kaldırmış bir şekilde taşıyan, kafası sola dönük, yarı çıplak, uzun elbiseli ve öne doğru yönelmiş bir şekilde resmedilen bir kadın figürü bulunmaktadır. Fransa’daki özgürlük isteminin görsel bildirisi niteliğinde olan bu çalışmada, alegorik<sup>8</sup> bir anlatım yapılmıştır (Tükel, 1997:438). Bir elinde Fransız bayrağını taşıyan, diğer elinde ise bir silah bulunduran ve özgürlüğü temsil eden kadın figürünün, resmi çapraz bir şekilde ikiye ayıran kollarıyla arkasından gelen halka öncü olduğu görülmektedir. Sağ tarafında küçük yaşlarda, her iki elinde de silah bulunan

<sup>8</sup>Alegori: “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma.” (<http://www.tdk.gov.tr>, 21.07.2018)

çocuk fakir halkı, sol tarafında başında şapkası ve elinde silahı bulunan adam ise burjuvaziyi temsil etmektedir. Ayrıca resmin ön tarafında bulunan kadının, sağındaki çocuk ve kadının, solundaki şapkalı ve iyi giysili adamın bastığı yerde birçok ölü insan figürü bulunmaktadır. Fakat ön tarafta yer alan iki figür dahadikkat çekmektedir. Bu figürlerden sol tarafta olan yarı çıplak bir şekilde yerde yatan sivil bir insan, diğeri ise üniformalı bir kişidir. Sanatçı bu betimleme ile hem sivil halkın hem de askerlerin öldürüldüğünü sembolize etmiştir.

Romantizmin yoğun duygu aktarımına karşın 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Realizm ile tüm dengeler değişmeye başlamıştır. Sanatın ilk defa politik olarak düşünülmesine sebep olan bu akım, endüstrileşme, kentleşme ve demokratikleşmenin ürünüdür. Genellikle resimlerde, yoksul hayat, işçi sınıfı, köy hayatı ve gündelik hayat konu edinilmiştir. Aslında Realizm, sanatçıların kendi duygu ve düşünceleriyle algıladığı gerçeği nesnel olarak ifade biçimini betimlemektir (Erzen, 1997: 669). İdealize edilene ve duygu yoğunluğuna karşı çıkmasıyla, gerçeği nesnel bir şekilde ortaya koyma çabası ile Batının mevcut durumundan haberdar olma imkânı sağlamaktadır.

Konu bakımından zaman içerisinde çok büyük değişime uğrayan resim sanatı, Realizm’le birlikte halkın farklı kesimlerine inmeye başlamıştır. Sıradan insanları ve onların hayatını resmetme çabası, dönemin zorunluluklarını öğrenme şansını tanımaktadır. Tıpkı Jean-FrancoisMillet’in resminde olduğu gibi tarlada çalışan üç kadının resmedildiği “Başak Toplayan Kadınlar” adlı resimde (Resim 3.21), kadınların yaptığı bu işin sadece bir defaya mahsus olmadığını hatta bu işin onların daimi işi olduğu mesajını resimden çıkarmak mümkündür. Kadınların yaptığı iş sırasında hareket etme ve enerji sarf etme durumundan dolayı, oluşacak kıpırdamanın tersine resmin genelinde sükûnet hissedilmektedir. Soğuk renklerin hâkim olduğu bu eserde, ön tarafta beliren üç kadının günlük hayattan bir anının kaydedildiği hissedilmektedir.



**Resim 3.21:** Jean-FrancoisMillet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857, Muséed'Orsay, Paris, Fransa.

Kadınların duruşları, başak toplarken eğilip kalkmaları izleyicide yorucu bir iş düşüncesi yaratsa da, ressamın gözlemlemelerini ifade ettiği renklerin uyumundan dolayı, kadınların, yorucu bir iş yaptığı fikrinin yerini huzur, sakinlik gibi farklı duygular almaktadır (Aktan, 2015: 185). Ayrıca Fransa’da Barbizon Okulu’nun bir üyesi olan Millet, bu üç kadını o güne kadar yapılan resimlerden daha doğal, daha inandırıcı ve çalışanların saygınlığını koruyarak yapmayı başarmıştır (Gombrich, 2011: 511).

### **3.2.3.Modern Resim Sanatından Çağdaş Resim Sanatına; Kadın İmgesi**

20. yüzyılda yaşanmaya başlayan bazı önemli olaylar ve ortaya çıkan değişimler ile Batı dünyası, yaşanması kaçınılmaz bir değişimin başlangıcı ile karşı karşıya kalmıştır. Ancak bu defa Batı bir çöküşün eşiğinden dönerek yeniden ayağa kalkmaya çalışmaktadır. I. Dünya Savaşı’nın yaşanması ile ortaya çıkan mevcut duruma karşı tepki gösteren bilim, felsefe gibi büyük oranda kültürel bir güce sahip olan sanatta, sonuçların tepkisiz kalamamıştır. Hem savaşın doğurduğu olumsuz koşullar hem de dünyanın endüstriyelleşmesi, değişimlerin ard arda gelmesine engel olamamıştır. Toplumu ilgilendiren bir yapıya sahip olan siyasi durumlar ve teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan değişime karşı kayıtsız kalamayan; “Üretici konumundaki sanatçı; kendi



ideolojik ve siyasi düşüncesinin bir yansıması olarak sanat eserini ortaya koyarken, aslında eksikliğini duyduğu toplumsal değerlerin somutlaştırılmış ütopyik<sup>9</sup> gerçekliğinin yansımasını da sunar.” (Akbulut, 2016: 22)

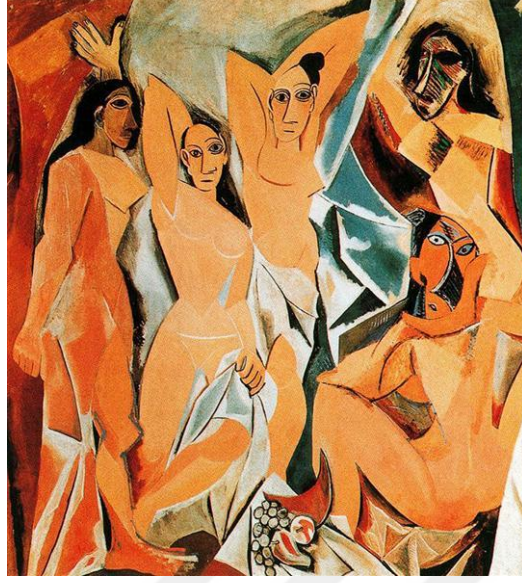
Radikal değişimlerin yaşandığı bu dönemde, bilim, felsefe, sanat gibi toplumun rotasını çizen alanlar, insan üzerine yoğunlaşmışlardır. Modern dönem ile artık bireyselliğin ön plana çıktığı hümanizmin etkili olduğu bir süreç başlamıştır. Özellikle Freud’un çalışmalarının değer kazanması ile birey, bireyin bilinçaltı ve ruhsal durumu ön plana çıkmıştır. Bu yüzyılda insanın ruhsal yapısının önem kazandığını belirten Tunalı şunları belirtmektedir;

“Nasıl Rönesans dünya görüşü, gerçeklik anlayışıyla, bilim ve kültür yapıtlarıyla, toplumsal ve teolojik anlayışlarıyla yeni bir çağ, yeni bir dünya ise, 20. yüzyıl da uygarlığın gelişiminde böyle bir çağ, yeni bir dünyadır. Yüzyılın sonunda dünya, artık hazır olarak bulduğumuz, alıştığımız duygularımızla algıladığımız, gerçek olarak kavradığımız o eski dünya değildir, tersine, dünya şimdi tinsel güçlerimizle yarattığımız bir tasarım dünyası ve bir dijital dünyadır. Yalnız bilimsel bakımdan değil, aynı zamanda kültür ve özellikle de sanatsal yaratmalarıyla yeni bir dünyadır.” (Tunalı, 2013: 203)

Batı dünyasında meydana gelen yenilikçi tavırlar ile ortaya çıkan değişiklikler, modern sanatın filizlenmeye başlamasına olanak sağlamış, resim alanında büyük yankı uyandıracak önemli yenilikler yaşanmasına neden olmuştur. 1900’lere kadar süregelen geleneksel sanat anlayışının değişime uğraması kaçınılmaz görülmektedir. Modern sanatta, resim sanatı için oldukça radikal bir değişim olarak ortaya çıkan ilk adımlar, İspanyol ressam Picasso ve Fransız ressam Braque’ın öncülüğünde, 20. yüzyılın ilk yıllarında Paris’te “Kübizm”akımıyla duyulmaya başlamıştır. Bu, geleneksel resim anlayışını reddeden, doğanın betimleyici olarak değil, kavramsal olarak yorumlanması gerektiğini öne süren yenilikçi bir akımdır (Antmen, 2014: 45-46). Ayrıca Kübizm’de olduğu gibi, modern sanat akımlarının da ortaya çıkmasında bilim oldukça büyük rol oynamıştır.

---

<sup>9</sup>Ütopik (Ütopya): “Gerçekleşmesi mümkün olmayan hayal ve tasarımlar. Ütopya, bir hayal ürünüdür. Kişinin özlediği kusursuz bir dünyada yaşama isteği, ütopyaların tasarlanmasına sebep olur. Bu tür ideal ve muhayyel tasarımların anlatıldığı eserlere ütopyik eser denir.” (Karataş, 2001: 448)



**Resim 3.22:** Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York.

Tam anlamıyla Kübist bir çalışma olarak kabul görülmeyen Pablo Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” çalışması, akımın olgunlaşmasını sağladığı için büyük öneme sahiptir (Resim 3.22). Bu çalışma, Kübizmin olgunluk döneminde yapılan eserlere hâkim olan estetik yapının ve renk armonisinin çok uzağında bir çalışma olarak düşünülmektedir (Antmen, 2014: 46). Sanatın değişen kimyası, modern sanatın farklı boyutlara ulaşmasına sebep olmuştur. Modernleşme ve “uygarlaşma” olarak ta bilinen bu süreç, Picasso’yu oldukça rahatsız etmiş olmalı. Çünkü onun yapmış olduğu bu eser, aslında uygarlaşmaya karşı içindeki öfke ve şiddetin temsili olarak ifade edilmektedir. Picasso, resmettiği kadınların yüzlerine yerleştirdiği ifade ile tüm izleyiciyi şaşkına çevirmektedir. Resimde kullanılan kadın imgeleri, vücutsal özellikleri bakımından daha estetik ve zarif bir yapıya sahip olması gerekirken, sert, itici ve sevecenlikten uzak bir ifadeyle resmedilmiştir. Bir genel ev resmi olan bu eser, resmedildiği mekânın betimlenmesinden çok Picasso’nun düşünsel izlenimlerinin dışavurumu olarak dile getirilmektedir (Berger, 2015: 86).

Modern sanatta değişen sadece düşünce sistemi değildi, aynı zamanda sanatçıların üsluplarında da değişim yaşanmakta idi. Geleneksel resim anlayışındaki, realist düşünce üslubunun ortadan kalkıp yerine soyutlaşmış imgelerin gelmesi, hatta direkt olarak kullanılacak imgenin kendisinin sergilenmesi gibi, uç boyutlara kadar ilerlemiştir. Paul

Klee, 1924 yılında Jena'daki Müze'de açmış olduğu bir serginin temel alınarak hazırladığı Modern sanat üzerine olan düşüncelerinde şunları ifade etmektedir; “İnsanı “olduğu gibi” sunmak isteseydim eğer, öylesine şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmak zorunda kalacaktım ki, saf ögesel anlatım imkânsız olacaktı. Sonuç, kavramın ötesinde belirsizlik olacaktı.” (Klee, 2013: 51)

Daha önce de bahsedildiği gibi sanatın yaşadığı değişim ile eski usul geleneksel yapılar ortadan kalkmakta ve yerine bambaşka bir düzen gelmektedir. Sanat artık yeni bir dünya, yeni bir perspektiften izlenen kolektif bir yapı haline gelmiştir. Sanatçı öncelikle kendi düşünüyü ortaya koymaya ve sergilemeye daha sonra eyleminin ya da eserinin izleyicisine sadece izlemek değil, hissettirmek ve onu rahatsız etmek amacı güdüyordu. Modern sanat döneminde, tıpkı Kübizm gibi birçok sanat anlayışı ortaya çıkmıştır; Fütürizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Dada gibi sanat hareketleri bu dönem sanatına örnek olarak gösterilebilir.



**Resim 3.23:** MarcelDuchamp, “Çeşme”, 1917, Londra.

Yukarıda belirttiği gibi artık yeni bir dünya ve yeni bir sanat anlayışı mevcuttur. Sanatçı, artık düşüncesini imgelerle tuvalerin üzerine yansıtmaktan uzaklaşıp, o düşüncesini temsil eden imgeleri farklı mecralarda direkt olarak sergilemeye başlamıştır. Tüm sanat tarihine bir başkaldırı olarak yeni hareketler ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatın dönüm noktası olan ”Dada” hareketi bu açıdan oldukça büyük öneme sahiptir. Sanatın yönünün değişmesine sebep olan bu anlayış ile sanat adeta yeniden inşa edilmeye başlamıştır. Dada ile birlikte “ready-made” olarak ta bilinen

hazır nesne dönemi başlamıştır.Duchamp'ın bir pisuara sadece imzasını atarak sergilemesiyle geleneksel sanat anlayışının tam tersi yönünde bir adım atmıştır (Resim 3.23). Sanat artık galerileri süsleyen resimlerden ibaret olmayı bırakıp bir düşünce eşliğinde sunulan bir başkaldırı olarak görülmektedir.Tıpkı hazır nesne gibi kadın imgesi sanat için çok önemli bir yere sahip olmayı sürdürmekte idi. Fakat modern sanat süresinde ortaya çıkan Fütürizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm gibi sanat akımlarında kadın imgesine çok fazla rastlanılmamıştır. 1950'ler den sonra Çağdaş sanat ile kadın bedeni hazır nesne gibi sembolik olarak amaca ulaşmak adına araç olarak protesto niteliğinde kullanılmaya başlamıştır.

Düşüncenin ön plana çıktığı 20. yüzyılın başlarında, tuval boya, fırça ikinci plana atılmış ve onun yerine kullanılmak istenen nesnenin somut olarak kendisi boy göstermeye başlamıştır. Bunun bir neticesi olarak bu yüzyılda yağlıboyada, portre, çıplak beden resimlerinin azaldığı görülmektedir (Yılmaz, 2013: 361). Fakat resim yüzeylerinde imge olarak kullanılan kadın bedeni, resimlerden uzaklaşıp direkt olarak sanatın nesnesi haline gelmiştir.

Var olduğu ilk günden bu yana sanatın bir imgesi olarak kullanılan kadın bedeni, 20. yüzyılla birlikte kullanım açısından doruk noktasına çıkmıştır. Özellikle bu yüzyılın ikinci yarısında kadın bedeninin bir nesne gibi kullanılmasına karşı çıkan feminist yaklaşımlar ile bir tepki söz konusu olmuştur. Kadın bedenicinsel bir meta<sup>10</sup>olarak gündeme gelmektedir. Yılmaz'ın da belirttiği gibi;

“Çağdaş tüketim toplumunda, zevkin, arzunun ve estetiğin bulunduğu bir alandır beden. Öyle ki, idealize edilmiş bu imgene fazla şişmandır ne de fazla zayıf. Temizlenmiş, süslenmiş, masaj yapılmış, sportif kılınmış gereksiz türlerden arındırılmış, kırışıklıkları giderilmiş (pazarda yaratılmış, estetize edilmiş) bir bedendir bu, imge-beden. Tıpkı diğer mallar gibi, imge-beden de dolaşıma sokulmakta, pazarlanmaktadır. İmge-bedenin işlevi arzu yaratmaktır.” (Yılmaz, 2013: 362)

Ayrıca Umberto Eco'nun “Güzelliğin Tarihi” adlı kitabında da aynı ifadelere rastlamak mümkündür. Eco, 20. yüzyılın, bu güzellik anlayışını “Tüketim Güzelliği” başlığı altında ele alarak, kadın bedeninin tüketim nesnesi olarak gerek afişlerde gerek görsel medya iletişim araçlarında ortaya çıktığını dile getirmektedir (Eco, 2006: 418-425).

<sup>10</sup> Meta: “Mal, ticaret malı.”(<http://tdk.gov.tr>, 10.08.2018)

Yine 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişme gösteren ve sanata karşı bir başkaldırı olarak nitelendirilen bir başka anlayış ise modernizmin tek sesliliğine karşı ortaya çıkan modernizm sonrası olarak adlandırılan “postmodern” süreçtir. Bu radikal değişimin yaşanmasının asıl sebeplerinden biri, bilim ve felsefedeki değişimin etkisiyle, toplumsal yapılanmada meydana gelen değişimdir. Modern süreçte, rasyonel insan anlayışına karşın, postmodern süreçte duygusal, hissel, düşünsel insan anlayışının ortaya çıkması ile insan bağlamında önemli değişimler yaşanmaya devam etmiştir. Bu süreçte sanat, yapay bir şekilde düzenlenen robotik bir nedenselliği ifade etmekten ziyade bireyin, özgür bir şekilde bilinçaltını ve düşsel izlenimlerini dışa vurmasıdır (Tunalı, 2013: 213-214).

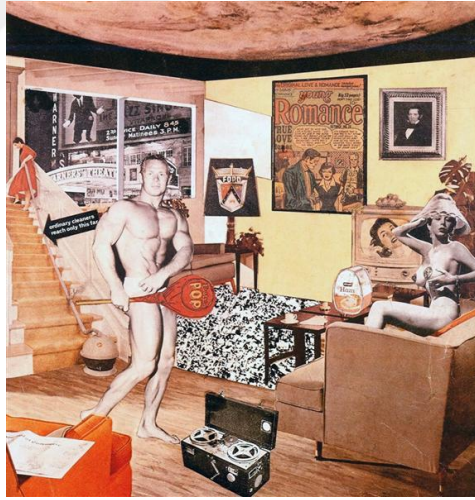
Tüm bu yaşanan değişim ve gelişim sonucunda endüstri sonrası seri üretimin yaygınlaşması, siyasal değişimler, medyatik gelişmeler, teknolojinin ilerlemesi ve yeni düşüncelerin gelişmesi sonucunda, Batı dünyasında çeşitli gruplar ve örgütlenmeler oluşmuştur. Özellikle bu süreçte, seri üretim ile tüketim toplumlarının gelişmesiyle reklam yüzlerine konu olan kadın imgesi ile ortaya çıkan Pop Art’tan, hem sanatta hem sosyal hayatta kadının sosyal statüsünden ve algısından rahatsızlık duyan feminist gruplar ve kadın bedenine fiziksel ve duygusal şiddete karşı eylemlerini sergileyen performans sanatçılarından söz etmek mümkündür.

### **3.2.3.1. Pop-Sanat**

Richard Hamilton 1957’de bir mektupta Pop Art için şunları söylemiştir; “Pop Sanat: Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır), geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür), harcanabilir (hemen unutulur), ucuzdur, seri üretilmiştir, gençtir (hedef kitlesi gençliktir), esprilidir, seksidir, numaracıdır, gösterişlidir, ticaretin büyüğüdür.” (Antmen, 2014: 159) Hamilton’ın bu sözleriyle, 1950’lerin popüler kültürünün sanatta nasıl yer aldığı anlaşılmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan gelişmelerle, sanat merkezi New York olmuştur. Savaş sonrası tüketim kültürünün artması ile tüketim ruhunu yansıtan bir sanat hareketi olarak Pop Art duyulmaya başlamıştır. Kent yaşamının yaygınlaşması, toplumsal değerlerin değişimini de beraberinde getirmiştir. Bu sanat hareketi ise bu değerleri yansıtan bir araç olmakla birlikte, ortaya çıkan değerlerin yaygınlaşmasında da rol oynamaktadır. Tüketim arttıkça seri üretimin yaygınlaşması, reklam sektörünün gelişmesi ile ürün tanıtımlarında reklam afişlerinin

kullanılmaya başlaması ile Pop Art genç kitleye hitap etmekte olsa da toplumun birçok kesimine hitap etmektedir. Tüketim, insan hayatının temelini oluşturan bir durum haline gelmiştir. “Çünkü; tüketimi özendirici güçler öylesine aktif bir çalışma içerisinde ki, gelişen iletişim araçlarıyla insan varlığının zaafalarını tetikleyerek, tüketimi vazgeçilmez bir yaşam kaynağı haline getirmektedirler.” (Yaşar, 2006: 115)

Tüketim ürünlerinin piyasaya sürülürken daha cazip olmasını sağlamak için görsel olarak insan bedeni kullanılmaktadır. 1950’lerde başlayan bu gelenek günümüzde de varlığını misliyle sürdürmektedir. Toplumsal cinsiyetin yeniden gündeme geldiği tüketim kültüründe, imge olarak daha feminen olan kadın bedeni kullanılmaya başlamış, fakat bu durum, erkek bedeninin hiç kullanılmadığı anlamına gelmemektedir. Bu sayede daha seksi görünen kadın bedeni, pürüzsüz, parlak, fit ve daha kıvrımlı gösterilmeye başlamıştır. Cinsellik erkekten çok kadına yüklenmektedir (Kurttaş ve Kurttaş, 2011: 594). Seyirlik nesne haline dönüşen kadın bedeni, bir sanat imgesi olarak Pop sanatta yerini almıştır. Kolaj çalışmalarında, serigrafilerde, fotoğraflarda ve daha birçok yüzeyde kadın imgesine rastlanması mümkündür.



**Resim 3.24:** Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, Kolaj, 1956, KunsthalleTubingen, Almanya.

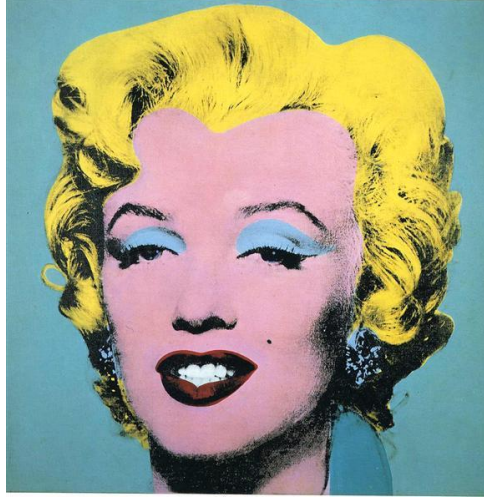
İngiliz sanatçı Richard Hamilton’ın “İşte Yarın” isimli sergi için hazırladığı kolaj çalışması (Resim 3.24), 1950’li yılların popüler kültür öğelerine göndermeler yapan ve aynı zamanda Pop sanatın öncü eseri niteliğine sahip bir kompozisyonudur. Her ayrıntının bilinçli bir şekilde yerleştirildiği bu kolaj çalışması, modern hayatın bir ev



görüntüsüdür. Evin duvarlarını süsleyen büyük afişler, çerçeveli fotoğraflar, amblem içeren nesne, elektrik süpürgesi ve televizyon görülmektedir. Ayrıca pencerenin arkasında görülen tiyatro afişi ise bize o zamanın Batı dünyasının yaşamsal faaliyetlerini sergilemektedir (Antmen, 2014: 160). Çalışmanın sol tarafında büyük bir şekilde yerleştirilen ve resme bakıldığında dikkati ilk olarak çeken bir erkek figürü görülmektedir. Elinde sağa doğru yönelttiği tenis raketi bulunan bu erkek figürü, oldukça kaslı, dinamik bir vücut yapısına sahip bir erkek görüntüsü olarak aktarılmıştır. Televizyonun ekranındaki kadın figürü ve televizyonun önünde duran hafif eğri bir pozisyonda olan bir başka kadın figürü dikkat çekmektedir. İlk olarak televizyon ekranındaki kadın oldukça rahat bir şekilde arkaya doğru yatık bir pozisyonda duran neşeli mutlu bir kadın imajı çizmektedir. Saçlarının taranmış ve makyajı yapılmış olan bu figür mutlu bir şekilde samimi bir gülümsemeyle televizyon ekranlarında yerini almıştır. Çalışmanın sağ tarafında televizyonun önünde duran kadın imgesi ise çıplak bir şekilde yerleştirilmiş ve bir eli başında diğer eli ise göğüslerini gösterir bir şekilde durmaktadır. İnce ve zarif bir vücuda sahip olan bu figür, asıl güzel olanın o olduğu vurgusunu yapmaktadır.



**Resim 3.25:** Andy Warhol, “Liz Taylor”, 1964.



**Resim 3.26:** Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1967.

“...Marilyn Monroe ya da Elizabeth Taylor’ı resmettiğimde, günümüzün önde gelen seks sembollerini temsil ettiğim duygusunu taşıyorum. Ben Monroe’yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monroe’yu böylesi şiddetli renklerle resmetmemin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeliyor derim, çünkü o güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır...”Warhol (akt. Antmen, 2014: 167)

Buna karşın, çekiciliğin çağımızda yaratılmış bir şey olduğunu söyleyen John Berger, Andy Warhol’un yaptığı bu serigrafi çalışmaları için de çekiciliğin ve kışkırtıcılığın amaçlandığını ve asıl istenilenin bu olduğunu dile getirmektedir. Yani asıl amaç, diğer kadınlara güzel olanı gösterip onları kışkırtarak asıl olması gerekenin ve mutluluğun kaynağı bu kadınlara benzemekten geçtiği ifade edilmektedir (Berger, 2016: 146-147). Hem Liz Taylor’da (Resim 3.26) hem de Marilyn Monroe’da (Resim 3.25) aynı izlere rastlamak mümkündür. Her ikisinin de saçları özenle yapılmış gözlerinde ve dudaklarında oldukça belirgin bir renk kullanılmıştır. Ayrıca Marilyn Monroe’nun kısık gözlerle bakışı ve dudaklarını gülümser bir şekilde açıp dişlerinin görülmesiyle daha etkileyici bir ifade bulunmaktadır.

Sanatı tümüyle reddeden Warhol, el yapımı sanatın yerini seri üretim işlerinin alacağını savunmaktadır. Böylelikle, tuval, boya ve fırçanın yardımıyla estetik kaygılar güdülerek yapılan sanat, Warhol için estetik kaygılardan uzak, sıradan, yapay, endüstri ürünü olarak anlam bulmuştur (Akbulut, 2016: 86). Pop art için oldukça önemli bir yere sahip olan bu sanatçı, sadece geleneksel sanat anlayışına değil fikirleriyle tamamen sanat olgusuna karşı çıkarmaktadır.



### 3.2.3.2.Feminist Sanat

Cinsiyet eşitsizliğine karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkan feminizm, 20. yüzyılda sanat dünyasında da aynı amaç ile ortaya çıkmaktadır. Feminizm, kadın ile erkek arasındaki fizyolojik ve biyolojik farklılıkların olduğu gerçeğini reddetmemektedir. Tabii ki bu farklılıkları kabul etmekte fakat bu farklılıkların kadın ile erkek arasında sosyal açıdan bir eşitsizlik doğurmaması gerektiğini savunmaktadır (Young, 2009: 40). Feminist sanatta, bu felsefi bilinç ile toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliğe karşı çıkmak amacıyla 1960 yıllarında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu hareket sadece kadınların, cinsiyet eşitsizliğine karşı değil ırksal farklılıkların getirmiş olduğu eşitsizliklere karşıda bir duruş sergilemektedir.

Geleneksel cinsiyet anlayışına karşı aktivist<sup>11</sup> bir duruş sergileyen feminist sanat, kadınların cinsel bir meta olarak kullanılması ve toplumsal dayatmalar ile sosyal hayattan uzaklaşan kadınlar için bir umut niteliğindedir. Kadın olarak doğmak, yaşamaya başladıktan sonra toplum tarafından sadece kadınlar için belirlenen bazı kurallar yığınına uyma zorunluluğunu da beraberinde getirmekteydi. Fakat feminist gruplar ile bu dayatmalara karşı, kendi bireysel özgürlükleri için farklı eylemsel davranışlarda bulunmuşlardır. Bu sayede bazı sınırlamalar azalmaya başlamıştır. Bir başkaldırı niteliğinde olan bu aktivist sanat hareketi birçok kadın için umut olmuştur. Sanat tarihinde kadın sanatçının yok denecek kadar az olması, feminist grup üyelerini hayli rahatsız etmekteydi. Özellikle LindaOchlin'nin "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok ?" başlıklı makalesi, bu eksikliğin feminist düşünür ve sanatçılar tarafından problem edildiğinin göstergesidir (Antmen, 2016: 10). Erkek egemen bir sanat tarihi 1960'lı yıllara değin hüküm sürdürmekteydi, fakat feminist sanat ile kadınlar artık sanat sahnesinde yer almaya başlamışlardır.

ABD'de ortaya çıkan bu sanat, kadın sorununu farklı farklı ele almaktaydı. Yani bu feminist dalga kavramsal olarak farklılaşmaktadır. New York sanatçıları kadının sosyal hayattaki eşitsizliğini, cinsiyet ayrımcılığını ve sanat dünyasındaki dengesiz dağılımı eleştirirken,Batıdaki sanatçılar ise kadın bedeninin estetiğinin sorgulanması ve bedeninin imgeleştirilmesi ile sembolik anlamları sorgulamaktaydılar (Peterson, T., ve P. Mathews, 2016: 19).

---

<sup>11</sup>Aktivist/Aktivizm: Eylemci/Eylemcilik (Akarsu, 1998: 20).

Feminist sanatta birinci ve ikinci kuşak olarak farklı felsefi yaklaşımlara rastlanılmaktadır. Birinci kuşak feminist sanatçılar; daha çok kadın bedeninin fizyolojik ve biyolojik özelliklerini imge haline getirip sembolikleştiren gruptur. Kadının doğurganlığına, ana tanrıça kültü olgusuna yönelerek sembolik anlatımlarda bulunmaktadır.

Judy Chicago, Monica Sjoo, Carolee Schneeman bu kuşağa örnek olarak gösterilen feminist sanatçılardır. İkinci kuşak feminist sanatçılar ise; yapısökümcü<sup>12</sup> bir yaklaşımla kadının kültürel anlamda çözümlemesinin sanatsal ifadesine yönelmişlerdir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse kadına yüklenen geleneksel roller üzerinden yola çıkarak sanatsal ifadelere başvurmuşlardır. Cindy Sherman, Sherie Levine, Barbara Kruger gibi sanatçılarda ikinci kuşak sanatçıları olarak anılmaktadırlar (Antmen, 2014: 242).

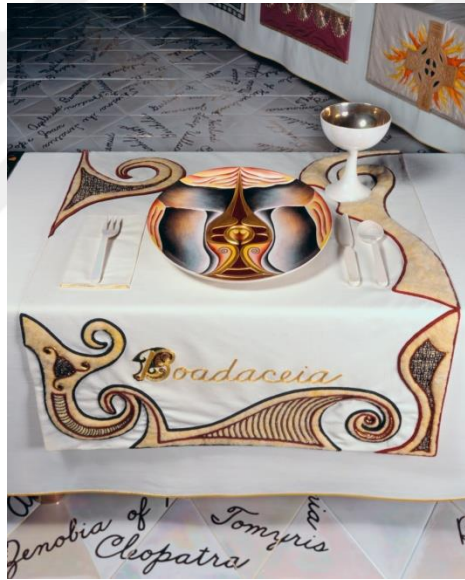


**Resim 3.27:** Judy Chicago, “Yemek Daveti”, 1974, Brooklyn Museum, New York.

Kadına ait olan cinsel uzuvlar, feminist sanat dalgası ile oldukça yoğun bir şekilde sembolik anlamda kullanılmaktadır. Judy Chicago’da bu anlayışla feminist sanata için

<sup>12</sup>Yapısöküm: “Herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğu kavramsal yarımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçün ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır...” (Sarup, 2004: 54-55)

oldukça önemli olan “Yemek Daveti” isimli çalışması ile ötekileştirilen kadına ait bazı imgelerle oyun oynamaktadır (Resim 3.27). Minör sanat olarak adlandırılan zanaata uygun görülen kadın, Chicago’nun bu çalışmasıyla ironi yapmaktadır. Sanatçı, tarihte adı geçen kadınlar adına 33 temsili yer hazırlamıştır. Kadın üyelerden oluşan bu davet masası, geleneksel motiflerden oluşan elişleriyle süslenmiştir. Masanın üçgen formun ile kadın vajinasına ve Hristiyanlıktaki teslis inancına gönderme yapmaktadır. Ek olarak üçgenin ilk kanadı; Prehistorik çağlardan başlayıp Roma’ya kadar süregelen dönemi, ikinci kanat; Hristiyanlıktan başlayıp Rönesans’a kadar olan dönemi ve üçüncü kanat ise devrim çağını temsil etmektedir (Söylemez, 2011: 4-5). Kolektif bir çalışma olan yemek daveti ile keskin bir mesaj verilmektedir. Kadın ve kadına ait özelliklerin bulunduğu bu masada Chicago’nun bilinçaltı evrenine ulaşılmaktadır (Resim 3.28).



**Resim 3.28:** JudyChicago, “Detay”, 1974, BrooklynMuseum, New York.

Çalışmanın bulunduğu zeminde 999 tane kadının imzası bulunmaktadır. Porselenden yapılmış olan tabaklarda sembolik olarak kullanılan imge, vajinadır. Chicago, söylemlerini bir enstalasyon (yerleştirme sanatı) çalışması olarak aktarmaya çalışmıştır. Bu süreçte imgelem yoluyla sembolik anlatımlarda bulunmuş ve kadın varlığına, kadınsal izlerle dikkat çekmektedir. Sanatçı, kadın imgesine direkt olarak başvurmamış ancak kadına ait olan her türlü soyut-somut imgelerden yararlanmıştır.



**Resim 3.29:**Cindy Sherman, “İsimsiz (Film Serisi)”, 1977.

Feminist sanat için önemli gelişmelerin yaşandığı 20. Yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru, Amerikalı fotoğrafçı ve yönetmen olan CindyCherman, “İsimsiz” film serisi çalışması ile sinemada bulunan kadın imgesine dikkat çekmektedir (Resim 3.29). Hollywood filmlerinde görülmeye alışık olunan kadın imgelerinin birer yansıması olarak büründüğü rolleri fotoğraflamıştır. Bu yolla filmlerin öznesi olan kadın figürünün aslında medya tarafından şekillendirildiğine dikkat çekmektedir (Mulvey, 2016: 285). Medyatik işlerin alanına giren kadın imgesi, tüketim toplumunun vazgeçilmez öznesi haline gelmiştir. Reklamlarda, sinema filmlerinde, afişlerde, vb. mecralarda imge olarak kullanılan kadın imgesi, kadınların kendi istemlerinden uzaklaşıp, istenilen kalıba girme zorunluluğu ortaya konulmuştur.



**Resim 3.30:**HannahWilke, “S.O.S.”, 1974.

Güzel bir vücuda sahip olmak her kadının arzu ettiği bir hissiyattır. Fakat güzellik kavramının yaşanılan döneme göre değişiklik göstermesi aslında güzelliğin mutlak bir doğru olmadığını göstermektedir. Tıpkı Cindy Sherman'ın "İsimsiz (Film Serisi)" fotoğraflarında olduğu gibi belli güzellik kalıpları içinde şekillendirilmiş kadınlar ve erotizmin ağır bastığı pozlar ile sergilenen vücutlar ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyılda kadın bedeninin belli şartları sağlayarak güzelleşen ve bu güzellikle erkekleri baştan çıkaran bir nesne haline getirildiği görülmektedir. Erotizm ve seks kavramlarının oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığı bu dönemde, her mecrada kadın bedeni bu kavramlara atıfta bulunmaktadır. Durumdan rahatsız olan kadın sanatçılar, bu duruma karşı bir düşünce ile eylem niteliğinde bazı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu çalışmalara Hannah Wilke'nin "Yıldızlaşmış Nesne Serisi" (Stratification Object Series) adlı çalışması örnek gösterilebilir (Resim 3.30).

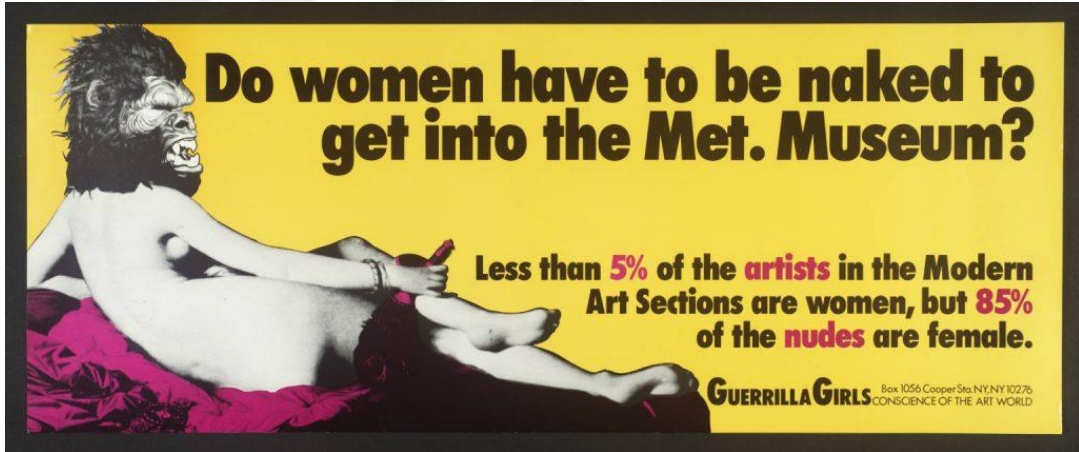
"Hannah Wilke'nin Yıldızlaşmış Nesne Serisi, bir yandan kadın bedeninin nesneleştirilmesine, öte yandan insanların Yahudi, Müslüman, Hristiyan, beyaz, zenci gibi ayrımlar üzerinden ötekileştirilmesine yönelik ironik bir performansın fotoğrafik kayıtlarından oluşur. Wilke burada izleyicinin çiğnediği sakızlarla kendi bedenini 'damgalamıştır'." (Barry, J. ve S. F. Lewis, 2016: 258)

Fransız sanatçı kendi bedenine yapıştırdığı vajina şeklindeki sakızlarla, kadın bedeninin sanat dünyasında göz kamaştıran bir ışık olup, erotizmle ilişkilendirilmesine karşı eleştirel bir tutum sergilemektedir. Sanatçı sakız için ayrıca şu açıklamayı yapmıştır; (sakızı seçtim çünkü Amerikan kadını için mükemmel bir metafor oluşturuyor: onu çiğne, istediğin tadı al, onu dışarı tükür ve yeni tat için yeni birisini ağzına at) Doss (2002'den aktaran Akbulut, 2016: 113). Fakat bu eylemci yaklaşımla kadın bedeninin erotik bir nesne olarak kullanılmasına karşı bir tutum sergilenirken, sanatçının kendi bedenini tıpkı erkek dergilerini süsleyen seks nesneleri gibi pozlar vermesi, bazı sanatçılar tarafından eleştirilmesine neden olmuştur (Barry, J. ve S. F. Lewis, 2016: 259).

Kadın bedenine dair yoğun bir savunma sürecinin yaşandığı çağdaş sanatta, özellikle feminist sanat hareketleri oldukça büyük önem arz etmektedir. Kendi düşüncelerini açığa çıkarmak ve bunu kabullendirmek amacı ile ortaya çıkan farklı gruplar çeşitli yollarla seslerinin duyurmaya çalışmaktadırlar. Kimi sanatçılar kadına dair nesneleri kullanırken kimileri ise direkt olarak kendi vücudunu kullandığı

görülmektedir. “Kadın”ın herhangi bir etnik gruba ait olarak değerlendirilmeden sadece “kadın” olarak düşünülmesini sağlamak amacıyla, ortaya çıkan feminist aktivist grup olarak nitelendirilen “GuerillaGirls” adı altında varlıklarını sürdüren bir gruptan bahsetmek mümkündür. Bu grup feminist sanat içinde büyük bir öneme sahip olan yaptırım gücü yüksek bir grup haline gelmiştir. Kendilerini feminist aktivist grup olarak

adlandıran “GuerillaGirls” herhangi bir kimliğe sahip olmadan herkese hitap etmek istediklerini ve bir kişi olarak değil bir bütün olarak var olduklarını dile getirmektedirler. Cinsiyetçi ayrımcılığın ortadan kalkıp eşit insan haklarına sahip olmak ve kadınlar arasındaki ayrımcılığın ve ötekileştirmenin ortadan kalkması için eylemlerini gerçekleştiren bu grup kendi kimliklerini bir tarafa bırakıp gerilla kostümleriyle sanat tarihinin önemli kadın sanatçıların isimlerini kullanarak eylemlerine devam etmektedirler (<https://www.guerrillagirls.com/our-story/>, 01.09.2018).



**Resim 3.31:** GuerillaGirls, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?”, Afiş, 1989.

Sanatın ulaşabildiği her alana eylemlerini götüren GuerillaGirls afişlerle, posterlerle, tarihin derinliklerinde yaşanan cinsiyetçi ayrımcı yaklaşımı ortaya çıkarmaya çalışmaktadırlar. Afişin üst kısmında kalın punto ile yazılan yazı aynı zamanda afişin ismi niteliğindedir. Bu yazıda; “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?” anlamı ile afişin alt kısmında bulunan ve önemli bir sorunu anlatan yazıda; “Modern sanat sürecinde sanatçıların %5’inden azı kadın sanatçı olduğu ama çıplak figürlerin %85’i kadındır.” diyerek eylemlerinin

nedenini dile getirmektedirler (Resim 3.31). Afişin sol tarafında başında maskesi bulunan yarı uzanmış bir pozisyonda olan çıplak kadın figürü ile afişin sağında bulunan yazı, bu aktivist grubun asıl amacının belgesi niteliğindedir.

Guerilla Girls grubunun sormuş olduğu bu soru oldukça büyük önem arz ediyordu. Kadınların müzede bulunma şartının çıplak olarak resmedilmesinden öteye geçip birey olarak bulunması gerektiği kanısı yaygınlaşıyordu. Fakat mevcut durumda çıplak kadınların müzelerde boy göstermesi kabullenilmiş bir durumdu. “Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu;... Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu.” (Berger, 2016: 51) bir gelenek halini almaya başlayan bu durum öncelikle kadın sanatçıları rahatsız etmeye başlamış ve mevcut durumu değiştirme çabası ortaya çıkmıştır. Feminist düşüncenin yaygınlaşması bireyin değer kazanması, eşit insan, eşit haklar bilincinin ortaya çıkması, ayrımcılığın rahatsız edici tutumuna karşı aktif grupların oluşumu ile Antmen’in de belirttiği gibi artık Guerilla Girls’ün “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?” sorusuna, “Hayır.” cevabını verebiliyoruz. Fakat bu değişim kolay olduğu söylenemez (Antmen, 2016: 8). Günümüzde kadınların müzeye girmesi yaygınlaştı ama bunun için Guerilla Girls’ünde içinde bulunduğu feminist grupların, bireysel sanatçıların ve onların destekçilerinin yoğun çabası gerekmiştir.

### **3.2.3.3. Performans Sanatı**

1900’lü yıllarla birlikte tüketim anlayışının yaygınlaşması ile değişen kültür anlayışı, sanatın kimyasını da değiştirmiştir. Galerilerden uzaklaşan sanat, anında izleyiciye ulaşan bir forma dönüşmüştür. Temelinde kavramsal sanat izlerini taşıyan performans sanatı tıpkı diğer aktivist sanat hareketleri gibi sistemin kapitalist sanat yapısını meta durumuna getiren anlayışa tepki olarak ortaya çıkmıştır (Özayten, 1997: 701). Geleneksel sanat anlayışının ortadan kalktığı 20. yüzyılda düşüncenin ön plana çıkması ile sanatın yapısında ortaya çıkan değişiklikler oldukça açıktır. İki boyutlu yüzey üzerinde ifade edilmeye çalışılan figür, yüzeyden koparak sanatın nesnesi olmaya başlamıştır. Tıpkı feminist sanat gibi bireye yoğunlaşan ve düşünceyi beden ile ifade etmeye çalışan performans sanatı (gösteri sanatı) da, insan bedenini direkt olarak oldukça yoğun bir şekilde kullanmaktadır. Bu sanat anlayışı, bedene yüklediği anlam ve düşünce ile bir fikri savunan anlayış olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle 20.



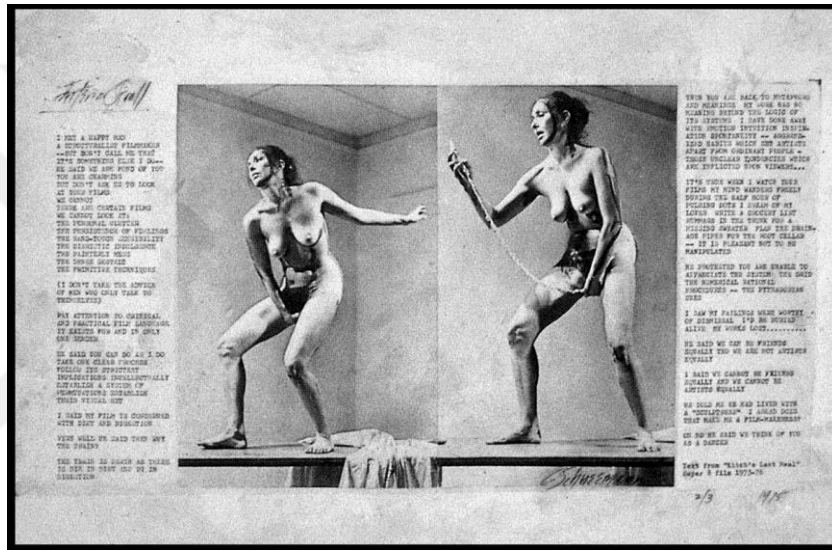
yüzyılın ikinci yarısında sanatçıların kendini ifade etme yöntemlerini değiştirerek, kendi bedenlerini kullanmaya başlamasıyla, gösteri niteliğinde yapılan sanatsal faaliyetlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatçının kendi bedenini özgürce kullanarak ortaya koyduğu düşünce, geleneksel sanatın ötesinde kavramsal sanat ile temellendirilerek aktarılmaktaydı. Sanatçıların ortaya koyduğu işlerde, kullanılan malzemenin değişmesi ile geleneksel sergileme yöntemlerinde de değişiklikler yaşanmıştır (Antmen, 2014: 222). Sanat, galerileri süsleyen resimlerden uzaklaşarak eylem halini almıştır. Dinamik bir yapıya sahip olan bu sanat anlayışında sanatçıların kendi ideolojilerinin birer ürünü olarak ortaya koyduğu performanslar ile bir duruş sergilemektedirler. Sanat, güzel görünenin ötesine geçerek, rahatsız eden, acı veren bir olgu haline dönüşmüştür. Performans sanatının, direkt olarak bireyin performansı ile vücut bulması, bu oluşumun gerçekliğine vurgu yaparak daha yoğun hislerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ayrıca sanatçı ve izleyici ikilisinin aynı anda etkileşimi sonucunda anlık bir algı durumu ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin sanat hareketine o an tabii olması, sanatçının anlık dönüt almasını sağlamaktadır. Fakat bu durum, sanatın anlık gelişmesinden kaynaklanan birebir dönüt imkânı sonucunda sanatın çok çabuk tüketilmesi gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

Kadın imgesi, tüketim kültürünün bir ürünü olarak ortaya çıkması sonucunda 1960'lerden itibaren feminist gruplar tarafından karşıt bir düşünce ile bu durumu protesto etmek ve değiştirmek amacıyla gösteriler yapanların ilgi odağı haline gelmiştir. Özellikle feminist sanatçıların dâhil olduğu performans sanatçıları, kadın bedeninin meta haline dönüşmesi sonucunda oluşan rahatsızlıklarını ifade etmeye çalışıyorlardı. Feminist gruplar için oldukça önemli bir yere sahip olan performans sanatı, kadınlar üzerine gelişen olumsuz algının değiştirilmesi için büyük önem arz etmekteydi. Örneğin; Carolee Schneemann'ın kadın bedeninin bir meta haline getirilmesini dile getiren "Et Senliği", Yoko Ono'nun "Kesip Bıçme İş", Valie Export'un "Dokunmatik Sinema", Faith Wilding'in "Bekleyiş", Marina Abramoviç'in "Thomas'ın Dudakları", Gina Pane'in "Ruh Hali" performansları bunlardan birkaçı olarak gösterilebilir (Antmen, 2014: 242-243).

Feminist sanatçıların, karşı olduğu kadın algısını değiştirme isteği ile ortaya çıkan gösteriler, büyük dikkat çekmektedir. Kadını cinsel bir obje olarak sunmak, bir zamanlar erkek sanatçıların yaptığı bir durumken durumdan rahatsız olan kadın



sanatçılar bu duruma karşı çıkmak amacı ile kendi vücutlarını kullanarak kendilerine acı çekterek cinsel farklılıklarına, arzularına dikkatleri çekerek farklı bir yol izlemektedirler. Acı hissini bilinçli bir şekilde kendi vücuduna yaşatan sanatçı, izleyicinin dikkatini çekerken aynı zamanda mazoşist tavırlarıyla kendi vücuduna başka acılar da yaşatmaktadır. Fakat bu durum sanatçı tarafından farklı bir düşünceye tabiidir. Örneğin; Schermann sergilediği performansta, sanatçının kendi bedenine uyguladığı acı hissi ve cinsel zevk imgelerini kullanma konusunda şu yorumu yapmıştır; “Kendi bedenimi diğer kadınlara bir bakıma hediye ettim: kendi bedenlerimizi kendimize iade ettik.” (Doss2002’den aktaran Akbulut, 2016: 115)



**Resim 3.32:** Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1972.

Carolee Schneemann’nın eylemlerinin arka planında bulunan felsefi yapı, yukarıda kendi sözleriyle belirttiği gibi, kadın vücuduna sahip olması gereken kişinin yine o vücudun sahibi olan kadın olması gerektiğidir. Bu yüzden sanatçı, ortaya koyduğu performans gösterilerinde kendi vücudunu kullanarak, bir başkasının söz sahibi olmasına olanak vermemektedir. Schneemann’nın, “İçteki Tomar” isimli performans gösterisi ile kadın sanatçı olarak, erkek sanatçı eşitliğine vurgu yapmak amacıyla, kadına ait olan dişil güçten faydalandığı görülmektedir (Resim 3.32). Kadın cinsel organının vurgulandığı bu gösterilerde, kadının doğurganlığının yanı sıra cinsel haz vurgusu yapılarak, durumun siyasi yönü erotizm ile aktarılmıştır (Akbulut, 2016: 114).

Mevcut durumun kadına yönelik saldırılarına eylemsel nitelikte olan gösterileriyle meydan okuyan Schneemann, ortaya koyduğu gösterilerle kadına ait cinsel organı kullanarak saldırıya geçmesiyle erotizmin gücünü ortaya çıkarmaktadır. Cinsel dürtülerin ön plana çıktığı gösterilerde, kadın erkek eşitliğinin cinsel hisler doğrultusunda ortaya çıkan “haz”, “zevk”, “etkileşim”, “birliktelik” gibi kelimelerle birleştirildiğinde, bu duyguların tek taraflı değil, karşılıklı tatmin edilen duygular olması sebebiyle vurgulanmak istenilen eşitlik dikkat çekmektedir.



**Resim 3.33:** Gina Pane, “Duygusal Eylem”, 1973.

Kadının oluşturulmuş bir şemanın içine sıkıştırılmasına karşı olan feminist sanatçılar için önemli bir anlatım yöntemi olan Performans Sanatı, 20. yüzyıl kadınının kendini savunma aleti olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatın yadsınamayacak kadar etkili bir güce sahip olması, özellikle sanatçılar için kaçınılmaz bir araç olmuştur. Tıpkı diğer kadın sanatçılar gibi kadın bedeninin baskın güçler altında kullanılmasına karşı olan GinaPane, bir kalıba sıkıştırılmış kadın imgesinin artık özgür kalmasını amaçlamaktadır (Resim 3.33) (Akbulut, 2016: 113).



**Resim 3.34:** Gina Pane, “Duygusal Eylem”, Detay, 1973.

“Pane’nin bedeni üzerinde jiletle yaralar açarak onu bir acı çekme simgesine dönüştürmesi mazoşist ve narsist kadın tipini ortaya koyar ve simgesel olarak kadınların saçma bir şekilde ataerkil baskıya boyun eğmeleri ve erkek nesneleştirmesini vurgular.” Hopkins (akt. Akbulut, 2016: 114)

Sosyal bir problem olarak günümüze kadar süregelen cinsiyetçi yaklaşımların sanat çerçevesinde tepki aldığı en yoğun dönemlerin yaşandığı 1900’lü yılların ikinci yarısında, feminist sanatçıların özellikle performans sanatıyla ilgilendikleri görülmektedir.



**Resim 3.35:**Faith Wilding, “Bekleyiş”, 1971.

Paraguay’dan Amerika’ya göç eden Faith Wildingde bu sanatçılardan biridir. Kadın değerlerinin erkek egemen bir toplumda ötelenmesine karşı gelen sanatçı, bu durumdan rahatsızlığını sanat yoluyla aktivist bir yaklaşımla aktarmaktadır. Kadın hayatının, sürekli bir bekleyiştten ibaret olduğunu, her durumda, her koşulda bekleyen taraf olduğunu anlatmak ve bunu sosyal bir problem olarak kabul edip tepki göstermek adına 15 dakikalık bir monolog olan “Bekleyiş” isimli performans sanatını gerçekleştirmiştir (Resim 3.35)([http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding\\_en.html](http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding_en.html), 22.10.2018).

Wilding’in Womanhouse’ta gerçekleştirdiği bu gösteride amaç, kadın izleyicileri bilinçlendirmektir. Toplum tarafından kadına biçilen rollerin, bir kitap metni gibi pasif

ve aynı tonda okunduğu bir gösteridir. Bu metinde kadının ömür boyu bir bekleyiş içinde olduğu vurgusu yapılmıştır. Kadın regl olmayı, sutyen giymeyi, evlenmeyi, yaşlanmayı, vb. birçok durumun bekleyicisi olarak görevlendirilmiştir (Peterson, T., ve P. Mathews, 2016: 19). Sanatçı, bir sandalye üzerinde sadece oturarak bir bilinç kazandırma çabası ile toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu sayede hem feminist sanatın hem de performans sanatının önemli isimleri arasında yer alan Wilding, başarılı bir kadın olarak yaşamını sürdürmektedir.

### 3.3.Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi

Türk resim sanatında önemli gelişmelerin yaşanması ile değişen bir resim anlayışı mevcuttur. 18. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa ile siyasal ve ekonomik etkileşimlerin artmasına binaen yaşanan çeşitli etkileşimlerin sonucunda,Türk resim tarihinde Batılılaşma süreci başlamıştır (Tansuğ, 1986: 36). Figüratif resimlerin önem kazandığı dönem içinde kadın imgesinden bahsetmek mümkündür. Özellikle Osmanlı Devleti, siyasal ve ekonomik alanda Avrupa'ya açıldığı 18. yüzyılın başlarında “Lale Devri (1718-1730)” adı verilen dönemi yaşamaktaydı. Bu dönemde resim sanatı için minyatür resminden bahsetmek mümkündür.



**Resim 3.36:** “Kanuni Sultan Süleyman’ın Şehzade Selim ile Halep’de Avlanması”, 1558.

Oldukça eski bir tarihe dayanan minyatür sanatı, Osmanlı Devleti için önemli bir yere sahipti. Lale Devri’nden önce yapılan minyatür eserleri, belge niteliğinde olup, genellikle tarihi konuludur. Örneğin 16. yüzyılda altı nakkaşın ortak ürünü olan

eserde, sadece Kanuni'nin h nerlerine, adaletine, zaferlerine ve ölümüne yer verilmiştir (Mahir, 2005: 56-58). Bu sebeple Batı ile etkileşimin olmadığı dönemlerde henüz figür kullanımının az olduğu ve kullanılan figürlerin de erkek olduğu görülmektedir. Kadın imgesi ise, Lale Devri ile başlayan yenileşmenin sonucunda günlük yaşamın, kıyafet, resmi konular ve tarih konulu resimlerin yerini almasıyla ortaya çıkmıştır. Basta lale olmak üzere  i ek sevgisinden dolayı sonraları Lale Devri diye anılan bu dönemde, Osmanlı sarayı en aydın dönemlerinden birini yaşamaktaydı. Sanatın her alanında bir gelişmenin yaşandığı bu dönem, 19. yüzyılda da devam etmiştir (Bağcı vd., 2006: 262).

Bu dönemde minyatür resminin yükselişinde büyük katkısı olan birçok minyatür sanatçısı bulunmaktadır. Bunlardan birisi Levni mahlasını kullanan Abdülcelil  elebi (1680-1732)'dir. Levni'nin ustalıkla yaptığı minyatür çalışmalarında kadın imgelerine rastlanmaktadır. Figürlere ifade katan ve kompozisyonlarına derinlik kazandıran Levni, Osmanlı minyatür sanatına yeni bir soluk ve onun bu tavrıyla geleneksel resimde köklü değişimlere sebep olmuştur (Mahir, 2005: 169-170).

Levni'nin tekli figür çalışmalarında kullandığı kadın ve erkek imgelerinin tasviri, o dönemin kültürel yapısının kavranabilmesi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. "D der Ban " isimli minyatür resminde 18. yüzyılda yaşam süren kadın imgesinin gerek giyim kuşam tarzı olsun gerekse de sosyal hayat tarzı bakımından bilgiler edinilmesini mümkün kılmaktadır. Resimde çok genç olmayan ve iri yapılı olan bir kadın imgesi tasvir edilmiştir (Resim 3.37).  izgi şeklindeki kaşları, iri badem gözleri ve ince pembe dudakları ile sola dönük bir pozisyonda resmedilmiştir. Elinde karanfil olan kadının hem serçe parmağı hem de başparmağı olmak üzere her iki parmağında da yüzük bulunmakta ve bileğinde bir bilezik görülmektedir. Saçını  rten mavi renkteki örtünün üzerinde sarı renkte ta  şeklinde bir aksesuar kullanılmıştır. Bir eliyle karanfil tutan kadın diğer eli ile yere kadar uzanan mavi tonlarında üzerinde sarı desenlerin bulunduğu elbisesinin eteğini tutmaktadır. Tombul bir yapıya sahip olan kadının kıyafetinin darmış hissi yaratarak her iki taraftan çeken bir görüntünün ortaya çıkması, nakkaşın ince bir espri anlayışının olduğunu göstermektedir İrepoğlu (1999'dan aktaran Enveroğlu, 2018: 36).

Levni'nin bu eserinde bulunan kadın imgesine bakarak, o dönemde yaşayan tüm kadınlar için aynı özelliğe sahip olduğunu düşünmek yanlış olacaktır, fakat zihinde

genel olarak bir kadın imgesi çizmek için fayda sağlayacaktır. Böylelikle 18. yüzyıl Osmanlı kadını için süs ve şatafatın önemli bir yere sahip olduğu düşüncesi öne sürülebilir.



**Resim 3.37:** Levni, “Dâder Banû”, 1720.



**Resim 3.38:** Rafael, “Kadın Portresi”, 1770-80 civ.

Bazı kaynaklarda “Refail” olarak ta bilinen Osmanlı saray ressamı olan Refael, Osmanlı minyatürünün usta sanatçılarından. Refael’in Osmanlı padişah portrelerinin yanı sıra Avrupai tarzda resmedilen kadın portrelerine de rastlanmaktadır. Sanatçının eserleri incelendiği zaman onların, Batı resim tekniklerine hâkim olan bir sanatçının

elinden çıktığı anlaşılmaktadır. Yeni teknikleri kullanmayı seven sanatçı, Osmanlı kadınına ait bazı özellikleri yansıtmaktadır (Bağcı vd., 2006: 282). 18. yüzyılın ikinci yarısında yapılan bu çalışmada figürler diğer çalışmalara göre daha gerçeğe yakın bir şekilde resmedilmiştir. Gri bir fon önünde duran kafası sola bedeni ise sağa bakar vaziyette poz veren kadın figürü, duruş itibarıyla oldukça kendinden emin bir ifadeye sahiptir. Figürün sol elinin belinde sağ eliyle ise eteğini hafif bir şekilde kaldırdığı görülmektedir. Koyu kırmızı tonların hâkim olduğu elbisesi ile bir ayağı diğer ayağına göre daha önde durur bir vaziyette poz vermiştir. Omuzlardan aşağı doğru inen kırmızı tonlarını kolunda bulunan farklı renk manşetleri ve beline takılan kemeri ile bir devinim söz konusudur. Ayrıca saçlarının özenle yapıldığı tartışmasız kabul edilmeli ve takı, süs gibi aksesuarlarının kullanıldığı görülmektedir. Tıpkı Levni'nin resmettiği DâderBanû'nun resminde olduğu gibi kadın süs eşyalarının yoğun bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu çalışma, Osmanlı dönemi minyatür sanatının son örnekleri olma özelliğine sahiptir. Refael, bu geçiş dönemine katkı sağlayan önemli isimler arasında yer almaktadır. Sanatçı, Batı resminin teknik özelliklerini kullanarak resimlerine yenilik katmıştır. Örneğin; kolaj tekniğini kullanılmaya başlaması, yağlı boya, guvaş boya gibi farklı boya çeşitlerini kullanılması önemli değişimler olarak gösterilebilir. Yaşanan bu tür gelişmelerin neticesi olarak Osmanlı tasvir sanatında, minyatür tekniği yavaş yavaş önemini yitirmiştir (Mahir, 2005: 85). Ayrıca Osmanlı sanatında var olan kitap resimleri, albümler yerini öncelikle duvar resmine daha sonra da tuval resimlerine bırakmıştır.

Osmanlı resim sanatında farklı resim türlerinin ortaya çıkmasıyla 18. ve 19. yüzyıllarda önemli değişimler yaşanmıştır. Kitap resimlerinin yerini duvar resimlerinin aldığı bu dönemde, manzara resimlerinin önem kazanmasıyla birlikte uzun bir süre insan figürlerine rastlanmamaktadır. Duvar resmi kısa süre içinde yaygınlaşarak mimari yapıları süsleyen resimler halini almaya başlamış, bu da radikal değişimlerin yaşanmasına imkân vermiştir. Batı tarzı resim anlayışının Osmanlı resim sanatına girmeye başlaması aynı zamanda konu bakımından da değişikliğe sebep olmuştur. Nitekim manzara resimleri yaygınlaşmıştı çünkü; hem ortam henüz insan resimlerinin devasal boyutlarda yapılacak olan tasvirlerine hazır değildi hem de bu tarzda yapılacak olan figürler için akademik eğitim gerekiyordu (Bağcı vd., 2006: 297-299). Bu sebeple Osmanlı resim sanatında uzun bir süre insan figürlerine rastlanmamaktadır.



Tanzimat'tan sonra yenileşme hareketlerinin başlamasıyla saray önderliğinde sanat eğitimleri başlamıştır. Bu sayede Avrupa tarzında resim yapma yeteneğine sahip olan güçlü yetenekler Avrupa'ya sanat eğitimi almaya gönderilmiştir. Ferik İbrahim Paşa (öl. 1891), Şeker Ahmed Paşa (öl. 1907), Süleyman Seyyid (öl. 1913) bunlardan sadece birkaçıdır (Bağcı vd., 2006: 301-302). Bu ressamlar, Avrupa'da eğitim görmüş olmalarına rağmen, resimlerinde insan figürü pek fazla kullanmamış, bunun yanında Empresyonist etkilerin görüldüğü, ışık-gölgenin önem arz ettiği resimler yapmışlardır.

19. yüzyılın ikinci yarısında, hem Osmanlı sanatı için hem de cumhuriyet sonrası Türk sanatı için oldukça büyük öneme sahip olan, figüratif resimlerin öncülüğünü yapan Osman Hamdi Bey ortaya çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey resimlerinde insan figürüne yer vermekle kalmamış, aynı zamanda özellikle kadına birey olarak değer vermiş ve bu figürleri çalışmalarına konu edinmiştir (Bağcı vd., 2006: 303).



**Resim 3.39:** Osman Hamdi Bey, “Naile Hanım’ın Portresi”.

Pentüre dayalı figürü Türk resim sanatına getiren Osman Hamdi Bey’in resimleri ile kadın figürlerine rastlanmaktadır. Batı dünyasını çok iyi tanıyan sanatçı almış olduğu



eğitim ile Türk kültürünü yansıtan resimler yapmıştır. Pozitivist<sup>13</sup> bir sanatçı olan Osman Hamdi Bey, bu tür resimler yaparak Batılının ilgisini çekerken aynı zamanda kendi kültürünün, yaşadığı toplumun değerlerini ortaya koymayı amaçlamıştır (Cezar, 1971: 309). Osman Hamdi'nin çalışmaları incelendiğinde figür açısından oldukça iyi etüt edilen örneklerle karşılaşilmektedir (Resim 3.39).



**Resim 3.40:** Osman Hamdi Bey, “Mihrap”, 1901.

Sanatçının bir “Mihrap” adlı eseri, konu itibariyle çok fazla eleştiriye maruz kalmakla birlikte, Osman Hamdi'ninburadaki üslubu büyük beğeni toplamıştır (Resim 3.40). Bu resimde ele alınan kadın figürünün devasal boyutlarda işlenmesi ve tek bir kadın figürünün bulunması, anlam bakımından çok şey ifade etmektedir. Bu anlam şöyle ifade edilmektedir;

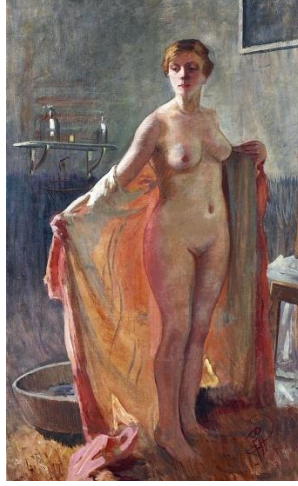
“Edhem Eldem, resimdeki kadın figürünün ayakları altında dağılmış halde yerleştirilmiş olan kitapların, içlerinde Kuran'ın da bulunduğu farklı Doğu dinlerine ait kitaplar olduğunu ve Osman Hamdi'nin bu tabloda kadınlığı, annelik olarak dinin ve dogmanın üzerinde bir yere koymak istediğini belirtmektedir.” (Erişti, 2015: 59-79)

<sup>13</sup> Pozitivist: Sağlam bilginin, olgularla desteklenen ya da olgusal verilere dayandığı savını benimseyen (Gökhan, 2013: 173).

Osman Hamdi Bey, üslup seçimi bakımından, oryantalist anlayışa dâhil olup olmadığı hala tartışılmakta ve genel itibarıyla her anlamda beğenilen ve çağdaş yaklaşımıyla takdir edilen bir sanatçı olarak aktarılmaktadır. Resimde figür kullanımı bakımından öncü bir kişiliğe sahip olan Osman Hamdi, kompozisyon düzenlemelerinde oryantalist sanatçıların çalışmalarıyla benzerliği olsa da tam olarak oryantalist olarak düşünülmemektedir. Fakat bu durum için sanat tarihçi Sezer Tansuğşunları dile getirmiştir;

“Türk ressamı arasında sadece Osman Hamdi’nin farklı yönelişte bazı resimleri bulunmasına rağmen, orientalizm modasının ülkedeki tek Türk temsilcisi olduğu söylenebilir. (...) Batı’da meydana getirilmiş oriental temalı kompozisyonlardan açıktan açığa yararlandığı belgelenmiş olan bir sanatçıdır. Bu sanatçının figür resmine ağırlık kazandırmak üzere doğulu kılığa girerek çektiği ya da bu amaçla akraba ve çocuklarının fotoğraflarını çektiler, bunları resim kompozisyonlarına maletme çabaları, oldukça yüzeysel işlerdir.” (Tansuğ, 1986: 95)

Batıda eğitim alan sanatçıların I. Dünya Savaşı nedeniyle ülkeye dönmelerinin ardından Osmanlı izlerinin büyük oranda ortadan kalktığı görülmektedir. Batının etkisinin yoğun bir şekilde görüldüğü 20. yüzyılın ilk yarısında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar gibi birçok sanatçının dâhil olduğu “Çallı Kuşağı” olarak ta bilinen 1914 Kuşağı sanatçılarının önemli ölçüde kadın figürünü kullandığı görülmektedir. Osmanlı’dan cumhuriyete doğru bir geçiş dönemi niteliğinde olan 1914 Kuşağı ile Batı’nın modern sanat akımları, Türk sanatçıları için ilham kaynağı olmuştur. Özellikle bu kuşağın, empresyonist yaklaşımı ve Osman Hamdi’nin öncülüğü ile figür resimlerinde önemli bir gelişme yaşandığı görülmektedir. Bu dönemde, toplumun geleneksel yapısına aykırı olan nü figürlerin resmedilmeye başlaması göz ardı edilemeyecek bir gelişmedir (Başbuğ, 2010: 371-392). İbrahim Çallı’nın “Çıplak” isimli tablosunda kadın figürünün nü haline rastlanmaktadır (Resim 3.41). Osmanlı resim anlayışından 1914’lere kadar beklide hiç rastlanmayan bir durumla karşı karşıya kalan Türk toplumu, bu resimsel ifadelerle Batılı resim anlayışının yansımasıyla yüz yüze gelmiştir.



**Resim 3.41:** İbrahim Çallı, “Çıplak”, 1922.



**Resim 3.42:** Zeki Kocamemi, “Nü”, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

1914 kuşağının sona ermesiyle Osmanlı'nın son ressamlar birliği dağılmış, cumhuriyetin ilanıyla birlikte sanat alanında atılan adımlar doğrultusunda, modern bir Türkiye anlayışı ile yeni gruplar kurulmaya başlamıştır. 1914 kuşağından sonra 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasıyla Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı birliği tekrar oluşmuştur. Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Refik Epikman ve Hale Asaf'ın da aralarında bulunduğu bu sanatçı grubu, Türk sanatına önemli katkıda bulunmuşlardır. Avrupa'da eğitim alan bu sanatçılar, sanatı İstanbul dışına çıkarmak ümidiyle, Türkiye'nin çeşitli illerinde sergiler düzenlemişlerdir. Avrupa'da ortaya çıkan farklı akımların etkisinde kalan sanatçılar

yurda döndükten sonra Kübizm, Dışavurumculuk ve Konstrüktivizm gibi akımların izlerinin görüldüğü eserler vermişlerdir (Erden, 2012: 82).

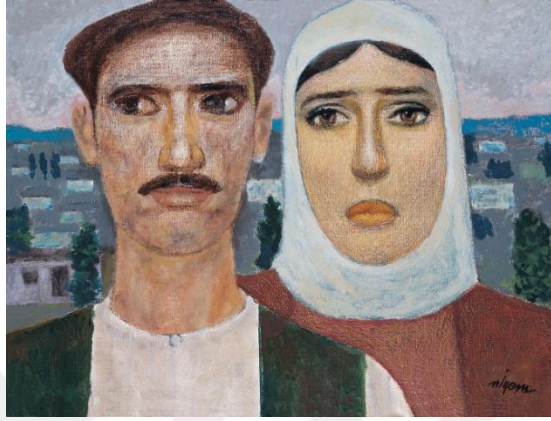
Bu birliğin kurucularından olan Zeki Kocamemi, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyesinde aldığı eğitimden sonra Avrupa'ya giderek tekrar yurda dönmüştür. Kocamemi'nin "Nü" adlı çalışmasında kullandığı kadın imgesinde, üslup bakımından İbrahim Çallı esintilerine rastlanmaktadır (Resim 3.42). Başta Çallı olmak üzere, Türk sanatının modern sanatçıları, artık kadın figürünü giysili ya da nü olarak resmetmektedirler. Ayrıca Avrupa eğitimine sahip olan Türk sanatçılar, orada ortaya çıkan akımlara sürekli olarak bağlı kalmadan birden fazla akım doğrultusunda eserler vermişlerdir (Tansuğ, 1986: 163-165).



**Resim 3.43:**Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

“Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunan ve bu eksikliği gidermeyi amaçlayan D Grubu, yapıtta plastik endişelere konunun önünde yer vererek Türk resminin modernleşme sürecini hızlandırmıştır. Ancak bu dönemde Türkiye’de, AndréLhôte öğretileri doğrultusunda, kübizmin kavramsal yanından çok teknik yanı üzerine yoğunlaşmıştır. D grubu temsilcileri 1950 sonrasında sanatsal yaşamlarını 1933-1947 arası deneyimlerini kullanarak, figürden soyutlama anlayışları içinde sürdürmüşlerdir.” (Germaner, 1999: 18).

Müstakil sanatçılardan ayrılarak yeni bir grup oluşturan sanatçılara dâhil olan D Grubu sanatçısı Nurullah Berk de resimlerinde, Türk kültürünü, Batı tekniklerine uygun bir şekilde yorumlamıştır. Resim 3.43'te görülen örnekte Türk kültürüne ait olan bir kadın imgesini, geleneksel kıyafetleri ve İslam kültürünün bir yansıması olan başörtüsü ile resmetmiş ve kadını bir şekilde ulusallaştırmıştır.



**Resim 3.44:** Nuri İyem, “Karı-Koca”, 1998.

Atatürk’ün ölümü ve II. Dünya Savaşının başlamasıyla, savaşa katılan ülkelerde yaşanan olumsuz durum, savaşa katılmayan ülkelerinde bu olumsuz durumdan etkilenmesine sebep olmuştur. 1940’lı yılların olumsuz yaşam şartlarına, yurdun yoksul kesimlerine ve yaşam mücadelesi veren halkın durumuna sanatçılar kayıtsız kalamamıştır. 1941’de Liman konulu bir sergi ile D Grubu’ndan sonra farklı bir sanatçı topluluğu olan Yeniler Grubu kurulmuştur. Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Selim Turan gibi birçok tanınmış sanatçıların yer aldığı bu gruba dâhil olan bu sanatçılar, Abidin Dino’nun önerisiyle 1942 açtıkları ikinci serginin konusunu “kadın” olarak belirlemişlerdir (Tansuğ, 1986: 227-228).

Çağdaş Türk resim sanatında, sanatçıların duyarlı tavırlarıyla kadın imgesine oldukça fazla rastlanmaya başlamıştır. Hatta bazı sanatçılar, kadın imgesini çıplak olarak resmedecek kadar cesur davranmışlardır. Batı anlayışının yayıldığı, bu dönemde bazı sanatçılar da geleneksel kadın imgesini kullanarak gerçekçi bir üslup takınmışlardır. Bu sanatçılardan birisi olan Nuri İyem, Anadolu kadınına kendine konu edinerek, özgün bir kadın imgesi oluşturmuştur. Türk gelenek ve göreneklerinin yansıtıldığı bu resimde İyem, kadın imgesini Anadolu kadını özellikleri olan karakaşlı kara gözlü ve başörtülü bir şekilde betimlemiştir (Resim 3.44). Toplumsal değerlerin

yansıtıldığı bu resimde sanatçı, Anadolu kadını kocasının arkasında durur pozisyonunda resmetmiştir. Bu durum aslında bir yönüyle, sosyolojik yapının betimlenişi olarak yorumlanabilir. Burada Türk toplumunda kadının ataerkil bir düzende yaşadığının ve özellikle bu durumun kırsal kesimde yaşayan insanlarda daha baskın olduğu yorumunun yapılması olasıdır.

Türk resim sanatında Batı etkisiyle figür kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Batıda yaşanan gelişmeler Türk resim sanatını da etkilemiştir. Bu gelişmeler, Batı ile aynı süreçte yaşanmasa da Avrupa da eğitim alan sanatçılar sayesinde, modern sanat akımları kısa süre sonra Türk resminde de yer bulmaya başlamıştır. Bu süreçte, figür kullanımının artmasıyla birlikte kadın imgesine rastlamak da mümkündür. Ayrıca; “Kadın, psikolojik, sosyolojik ve ideolojik açıdan nasıl değerlendirilmekte?” sorusuna da cevap alınabilmektedir. 1950’den sonra çağdaş Türk resim sanatının değişen yapısı, resim üslubunun da değişmesine neden olmuştur. Batının çağdaş düşüncesi, Türk sanatının kendi bünyesinde geliştirdiği çağdaş düşünce ile ortak bir payda da buluşmuştur. Daha önce belirtildiği gibi, Batıda ortaya çıkan akımlar, Türk sanatında aynı zamanda hissedilmese de özellikle 1950’ler den sonra yaşanan sanatsal gelişmeler neticesinde bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Nitekim Batı’da yaşanan soyut ve soyut dışavurumcu söylemlerin yaygınlaşması ile Türk sanatında da soyut sanata yönelik bir yaklaşım söz konusu olmuştur. Soyut sanat ile Türk sanatında “non-figür” ya da “yeni figürasyon” denemeleri yapılmıştır. Bu doğrultuda değişen figür anlayışı, kadın imgesinde de değişiklik göstermiştir (Akdeniz, 2008: 24-25).

### **3.4. Resim Sanatında Kadın Sanatçılar**

“Cinsiyet farklılığı” ve “başarı” kavramı arasında dengesiz bir tutumun var olması, tıpkı bilim dünyasında olduğu gibi sanat dünyasında da erkek hâkimiyetine sebep olmuştur. Bu dengesiz dağılım, yüzyıllardır tartışılan fakat net bir sonuca ulaşılamayan bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum sanat dünyasında oldukça büyük yeri olan bir tartışma konusu haline dönüşmüştür. Özellikle 20. yüzyılda feminist bakış açısının oluşmasıyla tarihte yaşanan bu eşitsizliğin sorgulanması ile önemli gelişmeler yaşanmıştır.

Tarihte var olan kadın sanatçıların ortak özelliklerine bakıldığında sanatla uğraşan bireylerin var olduğu bir aileden geldiği gerçeğine ulaşılmaktadır. Kadınların sanatla



uğraşmak için özgür iradelerinin yeterli olmadığı görülmektedir. Kadın, toplum tarafından kural haline getirilen bazı zorunlulukları yerine getirmek zorundaydı. Bu zorunluluklar; ev işleri, eşi, çocuğu ve ailesiyle ilgilenmekti. Kadının, sanatçı kimliğine sahip olmaktan öte bir birey olarak nitelenmesinin bile oldukça zor olduğu zamanlarda, sanatçı olmak için iki kat daha fazla enerji sarf edip, inatçı bir kişiliğe bürünmesi gerekiyordu (Nochlin, 2016: 151). 18. ve 19. yüzyıllarda bu özelliğe sahip olmak kolay rastlanılacak bir durum değildi, ama yine de kadın sanatçıların varlığından söz etmek imkânsız değildir. Bu yüzden kadın sanatçıların, sayıca az olması kaçınılmaz bir durum arz etmektedir.

Sanat tarihinde pek fazla rastlanılmayan kadın sanatçıların sayılarının az olmasına karşın, aslında var olduğu ama erkek sanatçılar gibi yeterli ilgiyi görmediği açıktır. Bu konuya büyük önem veren Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok ?” isimli makalesiyle önemli söylemlerde bulunmuş ve bu soruyu bir bakıma makalesinde şöyle cevaplandırmıştır; “...kadınların, ne kadar yetenekli veya dahi olursa olsunlar erkeklerle aynı ölçüde sanatsal yetkinlik veya başarı elde etmelerinin gerçekte kurumsal<sup>14</sup> olarak olanaksız hale getirilmiş olduğunu göstermeye çalıştım.” (Nochlin, 2016: 157)

Az da olsa varlığı bilinen kadın sanatçıların aslında yeterli ilgiyi görmemesi aslında sanat için önem arz eden bir durumdur. Erkek egemenliğinin yaşandığı süreçte, toplumsal yapılanmanın her alanında eril gücün baskın olduğu görülmektedir. Kadın sanatçıların erkek sanatçılar kadar fazla olmamasına rağmen, en az onlar kadar yetenekli birçok kadın sanatçı bulunmaktadır.

Resim sanatında, 19. yüzyıl ile birlikte kadın sanatçıların sayısında artış görülmektedir. Gelişen ve değişen dünyada kadın sorunlarının yaygınlaşması ve irdelenmesi, kadın hareketlerinin yaygınlaşması ile kadın sanatçıların artışı halk tarafından kabullenilen bir durum haline gelmiştir. Bu sayede kadın sanatçılar yavaş yavaş fark edilmeye ve ilgi görmeye başlamıştır. Akademik eğitimlerin yaygınlaşması ve kadınlara eğitim hakkının verilmesi de bu duruma zemin hazırlamıştır. Bu çalışmada sanatçılar “Batı Resim Sanatında Kadın Sanatçılar” ve “Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar” olmak üzere iki başlık altında incelenecektir.

---

<sup>14</sup>Linda Nochlin, “kurumsal” kelimesini “kamusal” anlamda kullandığını belirtmiştir (Nochlin, 2016: 157).

### 3.4.1.Batı Resim Sanatında Kadın Sanatçılar

Batı dünyasında Ortaçağ'ın karanlığını üzerinden atamayan Avrupa, kadın sanatçıların kaderlerinin şekillenmesini de etkilemiştir. Ortaçağ sonrası, sanat dünyasında kadın sanatçıların varlığından söz edilebilmekte ise desöz konusu olan bu kadınların sadece yarısı bilinmektedir. Kadınların hiçbir meslekte başarılı olamayacağı önyargısı sanat alanında da kendini göstermiş ve bu yüzden sanata ve bilime eğilimli olan kadınlar, eğer şanslı sayılabilecekler arasındaysa (ailede sanatla uğraşan bir bireyin olması kadınlar için şans sayılmaktadır) sanatla uğraşma olanağı bulmuşlardır. Eğer böyle şanslı bir duruma sahip değilse bu kadınların çoğu, eserlerini ve buluşlarını babaları, kocaları ya da erkek kardeşleri adıyla yapabilmişlerdir (Michel, 1993: 46). Bu yüzden 16. ve 18. yüzyıllarda var olan çok az kadın sanatçı bilinmektedir. Nitekim Lavinia Fontana, Marietta Robusti, Sofonisba Anguissola, Clara Peeters, Rosa Bonheur, Judith Leyster ve Rachel Ruysch gibi isimler Batı sanatının unutulmuş kadın sanatçıları arasında gösterilebilir.

16. yüzyılın sonlarında varlığından söz edilebilen bir kadın sanatçı olan Lavinia Fontana, İtalyan bir portre ressamıdır (Resim 3.45). Babasının desteğini gören sanatçı, Bologna okulunun küçük bir ressamı olan babası tarafında eğitilmiştir. Genellikle portre çalışmaları olan sanatçı, figür çalışmalarını halka sunan ilk kadın ressamlardan biri olarak tanınmaktadır (<https://www.britannica.com/biography/Lavinia-Fontana>, 12.09.2018).

1609 yılında Harlem'de doğan Judith Leyster, aktif bir sanatçı olarak görülmektedir. Babasının bir imalathanesi olan sanatçı soyisini bu bir imalathanesinin ismi olan Leyster'dan almıştır. Sanat eğitimini tam olarak kimden aldığı bilinmeyen Leyster'ın resimlerinde dramatik etkilerin ve yapay ışık kullanımının çok etkili olduğu görülmemektedir. Sanatçı, ailesi ile birlikte Utrecht yakınlarındaki Vreeland'a taşındıktan bir süre sonra tekrar Harlem'e geri dönüş yapmıştır. Resimlerine 1629 yılından tarih ve imza attığı düşünülen sanatçı, kendi otoportresini yapmıştır (Resim 3.46).





**Resim 3.45:** Judith Leyster, “Otoportre”, 1630.



**Resim 3.46:** Lavinia Fontana, “Ginevra Aldrovandi Hercolani’nin Portresi”, 1595.

Hayatı hakkında pek fazla bilgi edinilemeyen kadın ressam Leyster, daha sonraki yıllarda profesyonel başarı dercesine sahip olmuştur. Genellikle aynı konuları resmeden sanatçı, rahat fırça kullanımıyla, genellikle janr (tür) konulu resimler yapmıştır. Üslup olarak Frans Hals’a benzeyen bir yönü olduğu düşünülmekte ise de onunla çalıştığına dair bir kanıt bulunmamaktadır. Fakat, Hals’ın etkileri resimlerinde görülmektedir (<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1485.html#biography>, 13.09.2018).

Hayatında önemli başarılarla imza atan önemli sanatçılardan bir diğerkadın sanatçı da Rosa Bonheur'dur. Diğerkadın sanatçılara göre resim sanatı tarihinde daha fazla adına rastlanılan bir sanatçı olan Bonheur, gelmiş geçmiş en başarılı sanatçılardan biri olarak gösterilmektedir. 1822-1899 yılları arasında yaşamını sürdüren sanatçı, kadın olmasının getirmiş olduğu dezavantaja rağmen iyi bir dönemde kendini tanıtarak ün kazanmıştır. Hayvan imgelerini konu alan resimleriyle, önemli bir kişiliğe bürünmüştür (Resim 3.47). Sanatsal alanda şöhrete kavuşan tek sanatçı olarak söylenen Bonheur, hayata feminist düşünceyle yaklaşmaktaydı. Bir erkeğin egemenliğini kabul etmeyen sanatçı, bu yüzden evlilikten uzak durarak sanatına yönelmiştir (Nochlin, 2016: 150 153).



**Resim 3.47:** Rosa Bonheur, “At Panayırı”, Metropolitan Müzesi, New York.

“Bir söyleşide, ‘Neden gurur duymayayım kadın olmaktan ?’ diye soruyordu. ‘Benim babam, insanlığın o coşkulu havarisi, kadınların görevinin insan soyunu yükseltmek olduğunu, kadının gelecek yüzyılların Mesih’i olduğunu söylemişti bana. Mensubu olmaktan gurur duyduğum ve ölene dek özgürlüğünü savunacağım cinsimle ilgili bu soylu duyguyu onun öğretilerine borçluyum...’ (Nochlin, 2016: 152)

Babasının öğretileri sonucunda sıradan bir kadın olmayı redderek hemcinsleri için daima özgürlüğün temsili olacağını savunan Bonheur’un döneminde kadın olmasının yanı sıra farklı zorluklarla karşılaştığı oldukça açıktır. Erkek egemen bir toplumda kadın olarak dünyaya gelmesinin yanı sıra sanatçı olmayı tercih ederek uzun ve zorlu bir yolculuğa çıktığının kendi de farkına varmıştır.

19. yüzyılda yaşamını sürdüren sanat tarihine adını yazdıran ve önemli işlere imza atan kadın sanatçıların devamı gelmeye başlamıştır. Daha öncesinde çeşitli zorluklarla bir şeyler yapmaya çalışan kadınlar zamanla kendinden sonrakilere ilham kaynağı olmuşlardır. Sanatın yaygınlaşması, yeni akımların ortaya çıkması, seviyesinin artması, kadın sanatçıların sayısının artmasına da sebep olmuştur. Bu yüzyılda adını duyuran hatta bir akıma dâhil olan önemli ressamlardan birisi Mary Cassatt diğeri ise Berthe Morisot'tur.



**Resim 3.48:** Mary Cassatt, “Dikiş Diken Genç Anne”, 1900.



**Resim 3.49:** Berthe Morisot, “Balkonda Kadın ve Çocuk”, 1872.

Empresyonist ressamalar arasında yer alan bu iki kadın sanatçı, önemli isimler olarak kayıt altına alınmıştır. Modern sanatın başlamasıyla dâhil oldukları bu akımda kendi üsluplarıyla var olmuşlardır. Genel olarak her iki kadın ressam da resimlerinde, kadınlara ait hayatı resmederek, hayattan kesitler sunmuşlardır. Biyolojik farklılıkların yanı sıra toplumsal yapılanmanın ortaya çıkardığı cinsiyetçi yaklaşımlar, kadınların işlerine yön vermesinde de etkili olmuştur. Pollock’a göre; sanat üretimlerini incelemek, sadece kişinin sanatsal kimliğinin yanı sıra o sanat eserinin nasıl sosyal koşullar altında ortaya çıktığı konusunda da bilgi sahibi olunmasına olanak sağlamaktadır (Pollock, 2016: 194).

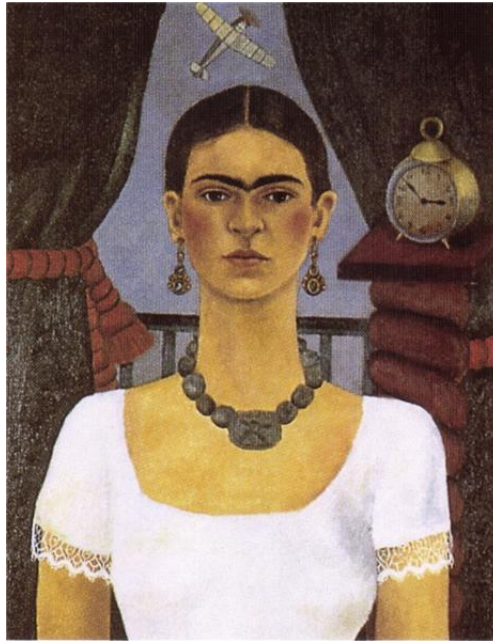
Hem Mary Cassatt hem de Berthe Morisot’nun eserlerine bakıldığında bazı ortak noktalar dikkat çekmektedir. Konu benzerliğinin yanı sıra figür kullanımı ve psikolojik kompozisyon açısından önemli benzerlik arz etmektedir. Cassatt’ın “Dikiş Diken Genç Anne” resminde bir evin oturma odası hissi veren bir odada gündüz vakti evinde çocuğu ile birlikte günlük “kadın işi” olarak tabir edilen “dikiş dikme” işiyle meşgul olan bir kadın imgesi görülmektedir (Resim 3.49). Kadının arkasında görülen manzaranın dış dünya simgesi niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Tıpkı Morisot’nun resminde olduğu gibi bir anlam ortaya çıkmıştır. Morisot’nun “Balkonda Kadın ve Çocuk” isimli çalışmasında sanatçının kadın ve çocuğu konumlandığı alan ile dış dünya arasındaki sınır olarak demir parmaklıklar gibi görünen korkulukların yerleştirildiği görülmektedir (Pollock, 2016: 204) (Resim 3.48). Her iki resimde de gündüz vakti anne ve çocuğun evde olması tesadüfen resmedilen bir durum değildir. Bu yansıtma, toplumsal yapının cinsiyetlere biçtiği rolü üstlenen bireylerin, günlük rutinleri haline geldiğinin bir kanıtıdır. Bu roller kadınların hayatını etkilediği gibi kadın sanatçıların sanatlarına da konu olmuştur. “Jules Simon 1892’de şöyle bir açıklamada bulunmuştur; Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadının? İyi bir eş ve iyi bir anne olmak. Erkek bir şekilde dış dünyaya çağrılır, kadınsa iç dünya için alıkonulur.” (Pollock, 2016: 213) Bu tabirle, kadın algısı için sıradanlaşan bir tanım olan; “eşi ve ailesi için yaşayan birey” tanımı yaygın olarak kullanılmıştır. Yani birileri için yaşayan birey olarak gösterilmiştir. Kadın ressamaların zamanla artması bu algının değişmesi için önemli bir unsur olmuştur.

Bu uzun süreçte, kadın sanatçılar seslerini duyurabildikleri kadar var olmuşlardır. Kimisinin ise zamanını devrettikten sonra varlığı unutulmuştur. Bu şartlarda var olmayı

başaran kadın sanatçıların, günümüze kadar gelmesi, sanat dünyasında kadınların ne şartlarda var olduğunun kolay olmadığını da ortaya koymaktadır. Modern sanatta kadın olarak var olmak belki biraz daha kolay bir durumdur, fakat yaşam şartları her insanda farklılık göstermektedir. Modern sanatın bir başka önemli kadın sanatçısı ise, Meksikalı ressam olan Frida Kahlo'dur. Kahlo, Avrupa kökenli bir ressam olmadığı için ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

### 3.4.2. Meksikalı Kadın Sanatçı; Frida Kahlo

20. yüzyılın devrimci kadın sanatçısı Frida Kahlo, Meksika'da dünyaya gelmiştir. Ailenin üçüncü kız çocuğu olan Frida, ne yazık ki talihsiz bir çocukluk geçirmiştir. Önce çocuk felci geçirerek sağ bacağına kalıcı bir hasar oluşmuş ve daha sonra 17 yaşında bir trafik kazası geçirerek ağır sağlık problemleri yaşamıştır. Hayatında sürekli acı yaşayan Frida, acılarının esiri olmak yerine acılarıyla birlikte umut dolu bir hayat yaşamayı başarmıştır. Birçok kaynakta belirtildiği gibi Frida Kahlo kendisini bir akıma ait görmeyen bir sanatçıdır. Özgün tavrı ve resimlerinde kullandığı kadın imgeleri ile resim sanatında hiçbir sanatçının etkisi altında kaldığı görülmemiştir. Önemli başarılarına imza atan sanatçı, Meksika'nın en hatırı sayılır okulunu kazanmış ve iyi bir eğitim almıştır. Sanatçı, ilk kişisel sergisini New York'ta açmıştır (Çokatak, Trakya Üniversitesi, 2014: 7-13).



**Resim 3.50:** Frida Kahlo, “Otoportre”, 1929, Antony Bryan Koleksiyonu.

Resimlerinde kullandığı kadın imgesi tercihi, genellikle kendisi olmuştur. Frida kendi gerçeği olan hayatını özellikle duygularını sembolik bir anlatımla yansıtmaktadır. Duygusal bir yapıya ve zorlu bir hayata sahip olması, onu daha güçlü bir kadın yapmıştır. Kendi portresini yaparken özellikle bazı uzuvları abartılı bir şekilde yaparak, seyircinin dikkatini oraya çekmiştir. Örneğin, kaşlarının martı şeklinde oluşu; kuş olup uçmak isteyen bir görüntünün sembolik anlatımı olarak yorumlanmaktadır (Çokatak, Trakya Üniversitesi, 2014: 23). Resimlerinde Meksika'ya ait geleneksel kıyafetlerin ve takı benzeri aksesuarların yoğun bir şekilde kullanılması dikkat çekmektedir. Hareketli bir portre olan resimde (Resim 3.50) beyaz bir kıyafetin içinde olan Frida kendini, boynunda oldukça ağır görünen bir kolye ve küpelerle resmetmiştir. Burada da tıpkı diğer resimlerinde olduğu gibi martı kaşları ve saçları ortadan ikiye ayrılmış bir şekilde kendini betimlemiştir. Figürün arkasında iki yana toplanmış perdenin ötesinde bir uçak dikkati çekmektedir. Ayrıca figürün sağında bulunan saat imgesi ile sanatçının, zamana gönderme yaptığı düşünülebilir.

Frida'nın hayatında gerçekleşen önemli olaylardan bir diğeri ise tüm hayatını etkileyen büyük aşkı Diego ile tanışması olmuştur. Bir kadın olarak yoğun duygular barındıran Frida Kahlo, Diego Rivera'ya dair olan düşüncelerine Rivera'da Frida'ya dair olan düşüncelerini şu şekilde dile getirmişlerdir;

“O benim gözümde bir devdi. Sözcüğün hem kutsal hem de gerçek anlamında. Her şeyi dev boyutlardaydı. Üretkendi, canlıydı; yaşam, enerji, söz, hareket, dinginlik, fikir ve resim doluydu. O güne kadar ki çalışmalarını yüzlerce kilometrekare olarak ifade etmek mümkündü...

O daha dışa, toplumsal olana açıldı, bense içe insanın mahremiyetine dönüktüm. Aynı türden bu yakınlığın birbirimizin çalışmasına yönelttiğimiz bu bakışın ve bu konudaki eleştirilerinin yaşamımdaki en güzel şeylerden olduğunu düşünüyorum. İlişkimizin en güzel yönlerinden biri de buydu.

Diego'ya âşık oldum, ailem bundan hiç hoşlanmadı; çünkü Diego bir komünistti ve bizimkiler onu çok şişman Breughel'e benzetiyordu. Bunun bir fille beyaz güvercinin evlenmesini andırdığını söylüyorlardı.

Her şeye rağmen 21 Ağustos 1929'da evlendik. Diego'ya: “Kızımın hasta olduğunu ve yaşamı boyunca sağlık sorunları olacağını unutmayın. Akıllıdır ama güzel değildir. Bunu aklınızdan çıkarmayın. Her şeye rağmen onunla evlenmek istiyorsanız rıza gösteriyorum.” diyen babam dışında düğüne kimse gelmedi.”

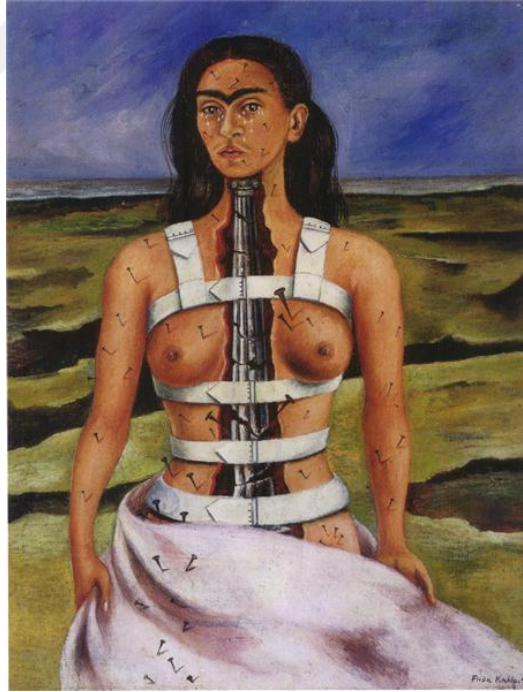
(Frida Kahlo)



“Sanat Tarihi’nde ilk kez bir kadın, tam bir içtenlikle yalın ve sakinliği içinde acımasız denebilecek bir içtenlikle yalnızca kadını ilgilendiren genel ve özel olguları dile getirmiştir. Çok yumuşak ve zalim olarak da nitelenebilecek içtenliği, bazı şeylerin kesin ve tartışmasız bir biçimde tanıklığını yapmasını sağlamıştır. Bunun için kendi doğumunu, meme emmesini, aile içinde büyümesini ve her türden korkunç acılarını, kesin olgularla duyguları genelleştirip, onları kosmogonik ifadesine ulaştığı durumlarda bile her zaman yapmış olduğu gibi gerçekçi kalarak, derine inerek resmetmiştir. Frida Kahlo Meksikalı ressamların en büyüğüdür. Geleceğin dünyası için sahip olduğu değeri ölçmek mümkün değildir.” (Yelkencioğlu 2009’dan aktaran Çokatak, Trakya Üniversitesi, 2014: 22)

(Diego Rivera)

Rivera ile sıkıntıları olan Frida’nın hayatı zor bir hal almaya devam ediyordu. Geçirdiği kaza sonucunda çocuk sahibi olamayacağı gerçeği de bir taraftan onu yiyip bitiren bir durum haline gelmişti. Ama bu süreç Frida için hayattan kopuşun değil tam tersi hayata bağlanışın sebebi olmuştur. O; fiziksel ve ruhsal yaralarının hissettirdiklerini kendi zihin süzgecinden geçirerek, imgesel bir anlatımla resme dökmüştür (Kaptan, 2013: 70).



**Resim 3.51:** Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 1944, Dolore Olmedo Patino Müzesi, Mexico City.



**Resim 3.52:** Frida Kahlo, “İki Frida”, 1939, Modern Sanat Müzesi, Mexico City.

Frida, hayatında meydana gelen ruhsal yaralanmalarını resimsel olarak ifade ederek bir nevi hayatta kalabilme ve zorluklarla başa çıkabilme yöntemlerini geliştiriyordu. Sanatçının “İki Frida” (Resim 3.52) isimli çalışmasında da birçok eserinde olduğu gibi, hayatın bir getirisi olan zor koşulların psikolojik sonuçları imgelenmektedir. Frida, Diego’dan ayrıldıktan sonra tamamladığı bu eserinde, iki farklı kişiliğe sahip, tek atardamara bağlı “iki kalp iki kadın” temsiliyi ortaya koymuştur. Burada farklı kostümler içinde resmedilen iki farklı Frida ortaya çıkmaktadır. Sağdaki Diego tarafından saygı ve sevgiye layık olan Frida, sol taraftaki ise Avrupalı kıyafetlerin içinde resmedilen, acı yüklü hayata sahip olan ölümün eşiğinde betimlenen Frida’dır (Kaplan ve Kaplan, 2017: 355).

Frida’nın diğer resmi olan “Kırık Sütun”da ise sanatçı, yine kendisini betimlemiştir (Resim 3.51). Fakat bu sefer iki boyutlu yüzey üzerinde yalnız bir Frida dikkat çekmektedir. 1944 yılında geçirdiği kaza sonucunda çelik bir korse takmak zorunda kalan sanatçı, yaşadığı derin acıyı bu şekilde betimlemiştir. Yalnız ve ağlamaklı olan kadın imgesinin vücudu, demir yığını olan bir sütunla ortadan ikiye ayrılmıştır. Burada aslında yaralanmış ve deforme olmuş bedenine karşın acı çeken bir ruhun, ayakta kalma çabası betimlenmiştir (Kaplan ve Kaplan, 2017: 358).

Acı çeken bir kadın, her anlamda ayakta kalmak için bir neden bularak güçlü bir birey olarak çıkmaktadır. Frida Kahlo’nun ötelenemeyecek sanatçı kişiliğine karşın



güçlü ve duygusal bir kadın pozisyonu, birçok kadının ilhamı olmuştur. Acı ve kederi sanatı ile yok etmeye çalışan sanatçı, özgün yaşam mücadelesi ile sanat tarihine altın harflerle yazılmıştır. Sıradan bir hayata sahip olmayan Frida, sanatında da çığır açmıştır. Hem insan sevgisi hem hayvan sevgisi, ona bu kişiliğe sahip olma imkânı vermiştir.

### **3.4.3. Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar**

Türk toplumunda anne statüsüyle manevi açıdan büyük önem taşıyan kadın, aile içinde önemli bir yeri olmasına karşın sosyal hayatta görülmemektedir. Bu durum haliyle sanat dünyasına da yansımıştır. Türkiye Cumhuriyeti henüz kurulmamışken Osmanlı'nın son dönemlerinde Tanzimat Fermanı'yla birlikte resim sanatı adına yapılan yeniliklerin ortaya çıkmasıyla, çok az sayıda geleneksel sanatlarla uğraşan kadınlar olmasına rağmen bunların isimleri bilinmemekle birlikte kalıcı izler de bırakmamışlardır. Ta ki 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk sanatında başlayan Batılılaşma hareketine kadar. Bu dönemde askeri eğitimi olan aileler, kız çocuklarını sanat eğitimine yönlendirmişler ve bunun neticesi olarak da Türk sanatında kadın ressamların yetiştirilmesi söz konusu olmuştur (Ödekan, 1999: 26).

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte Türk toplumunun sosyal yapısında yapılan değişimler ile kadının sosyal kimliğinde de farklılıklar yaşanmıştır. Özellikle Atatürk'ün kadına gösterdiği saygı ve değer ile Türk kadını, toplumsal yapı içinde önemli bir ivme kazanmıştır. Atatürk'ün Türk kadınının daha refah bir hayata sahip olması için attığı adımların arka planında yatan düşüncesini Kocatürk şu şekilde aktarmıştır (Kocatürk, 1999: 88);

“Bu kadın meselesinde cesur olalım. Vesveseyi bırakalım. Açılsınlar, onların beyinlerini ciddi ilim ve fen ile süsleyelim. İffeti, fenni sağlıklı şekilde izah edelim. Şeref ve haysiyet sahibi olmalarına birinci derecede önem verelim.” 1918 (Afet İnan, M. Kemal Atatürk'ün Karlsbad Hatıraları, s. 45)

Atatürk'ün kadınların sosyal hayatta tıpkı erkekler gibi ilim vefen sahibi bireyler olmasını destekleyen bu cümleleriyle ve Türk kadınına verdiği birçok yasal haklarla, Türk kadını cumhuriyetle birlikte resim sanatında da yer almaya başlamıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında cumhuriyetle birlikte birçok kadın sanatçının isminden söz etmek mümkündür, fakat ilk Türk kadın ressamların habercisi olan ve Türk sanatına önemli eserler bırakan iki Osmanlı kadınına dikkat çekmekte fayda vardır. Bu kadınlar,

Müfide Kadri (1889-1911) ve Mihri Hanım(1886-1954)'dır. Henüz cumhuriyet ilan edilmeden önce erken yaşta hayatını kaybeden Müfide Kadri'nin eserlerinin babası tarafından sergilendiği bilinmektedir (Tansuğ, 1986: 136). Hem Müfide Hanım hem de Mihri Hanım'ın cumhuriyet dönemi kadın sanatçıların yetişmesinde önemli yeri vardır. 1914 yılında İnas (Kız) Sanayi Nafise Mektebi'nin kurulmasıyla akademik eğitim vermeye başlamıştır. Mihri hanım önderliğinde verilen akademik eğitimlerle Batı tarzında eğitilen genç ressamlar, nü model üzerine yoğunlaşmışlardır. Halkın henüz bu durumu kabullenebilecek bir durumda olmamasına rağmen, Mihri hanımın cesur ve yenilikçi kişiliğiyle teknik anlamda çeşitli yeni eğitim modellerini denemiştir. Ayrıca onun Avrupa'da eğitim almasının bir neticesi olarak Batı tarzında bir eğitim modeli de geliştirmesine neden olmuştur. Dolayısıyla İnas (Kız) Sanayi Nafise Mektebi olarak bilinen batı modelinde eğitim veren bu okulda eğitim alan kadın ressamlar, iyi bir figür bilgisiyle mezun olmuşlardır (Ödekan, 1999: 27).

İtalyan ressam Zonaro'dan eğitim alan Mihri Müşfik, "Kadın Portresi" resminden de anlaşılacağı gibi sağlam bir desene sahiptir (Resim 3.53). Portre resimlerinden ve kullandığı figürlere bakıldığında onun portre ve figürdeki ustalığı sağlam bir desen bilgisinin olduğuna işaret etmektedir (Tansuğ, 1986: 137).



**Resim 3.53:** Mihri Müşfik, "Kadın Portresi", MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Özgür yaşamayı seven, cesur ve tutkulu davranışlarıyla, ortaya koyduğu eserler ve yetiştirdiği sanatçılarla Türk resim sanatına büyük katkı sağlayan Mihri hanım resimlerinde, oldukça rahat fırça darbeleri ile sanatında büyük başarı yakalamıştır. Cumhuriyet'in ilanından önce adını duyurmuş, diğer önemli bir kadın sanatçı ise Müfide Kadri'dir.

Hem müzisyen hem ressam olan Müfide Hanım, 1890 yılında İstanbul'da doğmuştur. Çocukluk yıllarında resme olan ilgisiyle özel eğitim alan sanatçı, ilk kadın ressamlardan birisidir (Erden, 2012: 76). Tıpkı Mihri Hanım gibi Cumhuriyet öncesi kadın ressamlardan olup, Cumhuriyet dönemi resim sanatının zeminini hazırlayanlardandır. 20. yüzyıl Türk sanatının oluşmasında önemli yeri olan sanatçı, çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır. Genellikle kadın figürlerini işlendiği resimlerinde kullandığı figürlerini ustalıkla resmetmiştir. "Müfide Kadri özellikle kadın portrelerinde modelin fiziki yapısı kadar, iç dünyasını da dışa vurmakta oldukça başarılı bir yol izlemiştir..." Özsezgin (1994'ten aktaran Mamur, 2012: 4)



**Resim 3.54:** Müfide Kadri, "Kırda Kadınlar", 1910, İzmir Resim Heykel Müzesi.

Açık bir mekânın resmedildiği, "Kırda Kadınlar" isimli çalışmasında sanatçı, kadınların zevk ve eğlence anını resmetmiştir (Resim 3.54). Bu resimde onun teknik ve üslup açısından oldukça ileri yöntemlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Genç yaşta vefatına rağmen öğrendiklerini hızlı bir şekilde uygulayan ve yaptığı öğretmenlik mesleğiyle kendinden sonraki sanatçılara yol gösteren bir kadın sanatçı olarak tarihe

yazılmıştır.Yetenek ile arzunun birleşmesiyle kısa hayatına büyük başarılar sığdıran sanatçı, 22 yaşında verem hastalığından dolayı hayatını kaybetmiştir(Karadağ, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2008: 81). Sanatçının, ölümünden sonra babası tarafından tüm resimleri sergilenerek,onun sanat camiasında büyük ilgi görmesine neden olmuştur.

Türk resim sanatının kadın sanatçıları olarak önemli yere sahip olan bu iki kadın, ilk kadın ressamlar olarak bilinmektedirler. Cumhuriyet öncesi resim sanatının önemli isimleri olan Mihri Hanım ve Müfide Hanım daha sonraki kadın ressamların yetişmesinde önemli yere sahiptirler. Nitekim Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Celile Hanım, Vildan Gizer, Sabiha Rüştü Bozcalı, Hale Asaf gibi kadın sanatçıların yetişmesinde önemli katkıda bulunmuşlardır. Akademik eğitimlerini Cumhuriyet öncesi dönemde bitirmiş olan bu kadın sanatçılar, Cumhuriyet sonrası dönemde de eserlerini üretmeye devam etmişlerdir (Ödekan, 1999: 27).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte resim sanatının kadın sanatçıları, kendi kimlikleriyle resim yapmaya devam etmişlerdir. Sanat dünyasında yer edinen kadınlar, bu büyük başarı ile sosyal hayatta da var olmaya başlamışlardır; fakat birçok Türk kadın sanatçının yurt dışında eğitim görmesi yine de Türkiye’de henüz tam anlamıyla oturmayan bazı durumların olduğunu göstermektedir. Gelişmenin yaşandığı ancak tam anlamıyla bir düzenin sağlanmadığı anlaşılmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ve daha sonraları kadına haklarına yönelik yapılan yasal düzenlemelerin, kadının sosyal hayatında olumlu gelişmeler sağladığı daha önce belirtilmişti fakat birçok kadın sanatçının eğitim için ya da hayatını sürdürmek için yurtdışına gitmesi ise bazı konuların henüz düzelmediğine işaret etmektedir(Erden, 2012: 81). Buna karşın yine de Türk resim sanatının gelişiminden ve kadın sanatçıların varlığından söz etmek elbette mümkündür. Özellikle Mihri Müşfik ve Müfide Hanım’ın öncülüğünde yetişen kadın sanatçılardan biri olan Hale Asaf’da Türk resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir.



**Resim 3.55:** Hale Asaf, “Portre”, 1905-1938.

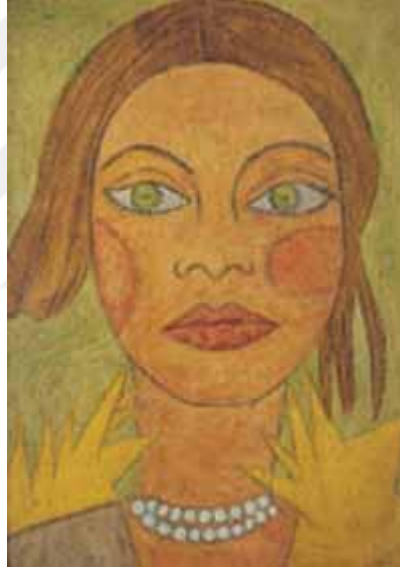
Mihri Hanım’ın yeğeni olan Hale Asaf, akademik anlamda resim öğrenimine Almanya’da başlamıştır. Daha sonra Türkiye’ye dönerek İnas Sanayii Nefise Mektebine girerek Ömer Adil ve Feyhaman Duran’dan resim eğitimi almıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliği cemiyetine katılan sanatçı, portre, manzara ve natürmort resimleriyle bilinmektedir (Tansuğ, 1986: 376).

Geleneksel hayatın hissedildiği “Portre” çalışmasında bir minder üzerinde oturan yaşlı bir kadın figürü görülmektedir. Elinde tespih bulunduran kadın figürü, Asaf’ın yorumuyla sıcak renklerin hâkim olduğu kıyafeti ile portre çalışması olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültürünün yansıtıldığı bu resimde, özgün üslubu ile dikkat çeken sanatçı, modern resmin öncüleri arasındadır. Cumhuriyetin kadınlara sunduğu haklara sahip çıkan bu kadınlar, başarıları ile varlıklarını ortaya koymuşlardır. Mihri Hanım’ın yolundan giden özgür ruhlu sanatçı olan Asaf ne yazık ki erken yaşta hayatını kaybetmiştir (Ödekan, 1999: 28).





**Resim 3.56:** Şükriye Dikmen “Portre”.



**Resim 3.57:**Şükriye Dikmen. “Otoportre”,

Bir başka Türk kadın sanatçısı ise Şükriye Dikmen’dir. Türkiye’de başladığı sanat eğitimine Paris’e giderek orada devam etmiş, 1953’te mezun olduktan sonra ilk sergisini yine burada açmıştır. Resimlerinde sadeleştirme yoluna giden sanatçı, renk konusunda giderek uzmanlaşmış. Figürlerini iki boyuta indirgemiş resimlerindeki sadeliği ve renk bütünlüğüyle övgüye layık görülmüştür. Çağdaş sanatın öncülerinden etkilenen sanatçı, naif kübist olarak nitelendirilmektedir (Akçaoğlu, 2010: 22-23).Akçaoğlu, Şükriye Dikmenin resimlerine konu olan kadın imgeleri üzerine şunları söylemiştir;

“Resimlerindeki kadınlar kırsal kesimden değil, aksine modern hayatın içinden olan sanatçının çevresindeki ve gözlemleyebildiği kadınlardır. Portrelerindeki kadınlar değişik yaş gruplarından özellikle kendine bakan, bakımlı kadınlardır ama hiçbir zaman bize rüküş kadın imajını da vermezler. Oldukça zarif, sakin ve dingin kadınlardır. İri gözlü ve anlamlı bakışlarıyla dikkatleri çekmektedir. Bu portreler sadelikleri ile minyatür sanatımızdaki dingin ve suskun stilize kadın yüzleri gibi fakat iri gözleri ile sanki dünyaya açılan bir pencere gibidirler. Bu portreler bezen ince boyunlu bazen de olduğundan küt görünürken kavuşturulmuş elleri ile duruşları, Modigliani resimlerini anımsatır. Bu yalın ve zarif sadeliğin ardında sanatçının geçmişinin izlerini bulmakta mümkündür.”(Akçaoğlu, 2010: 24).



**Resim 3.58:**Eren Eyüboğlu, “Portre”, 1952.



**Resim 3.59:** Eren Eyüboğlu, “Portre”.

Cumhuriyet döneminin önemli kadın ressamaları arasında yer alan bir başka isim ise Eren Eyüboğlu'dur. Ortaöğrenimini Romanya'da gören Eyüboğlu, Türkiye'de akademik eğitimini tamamladıktan sonra Paris'e gitmiştir. İlk yıllarında Manet ve Cezanne'dan etkilenen sanatçı, geleneksel yapının dışına çıkarak modern resmin temsilcilerinden olmuştur. Anadolu insanının yaşam öyküsünü konu edinen sanatçı, yarı-soyut ve dışavurumcu olarak bilinmektedir. Aldığı eğitim ve kendini geliştirme arzusu ile sanat dünyasında kendini tekrar etmekten kaçınarak özgün plastik eserler ortaya koymuştur. 1930 yılında Cumhuriyet'in önemli sanatçılarından olan eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışarak bir müddet sonra hayatlarını birleştirmişlerdir. Sık sık eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile kıyaslanan sanatçı, daha çok doğu halkını yansıtan, yöresel konuları plastik değerlerle buluşturmuştur. Sanatının ileriki yıllarında etkilendiği sanatçılara Picasso ve Braque'ı da ekleyerek, sanatına farklı perspektiften yaklaşmaya başlamıştır. Ayrıntıdan uzaklaşan sanatçı, çizgi ve rengin büyüsunü ortaya çıkarmış ve şiirsel bir anlatımla eserlerini ortaya koymuştur. Genellikle figür ve portre üzerine yoğunlaşan Eyüboğlu, mitolojik konulardan da etkilenmiştir. Bu sayede Batı sanatından izler taşımış ve kendini güncel tutmayı başarmış bir sanatçıdır (Arslan, 1997: 573). Kadın figürlerinin yoğunlukta olduğu figür-portre resimlerinde Anadolu kadının yanı sıra şehir kadınlarını da resmetmiş, Toplumun gerçeklerini ortaya koymaya çalışarak sosyal projelere destek olmuş, ele aldığı figürlerinde toplumu oluşturan her kadının birer emekçi olduğunu vurgulamıştır. Figürlerini, Anadolu kadını veya şehirli kadın olarak ayırmak yerine hayat mücadelesi için çalışmak zorunda kalan, emek veren insanlar olarak resmetmiştir (Mamur, 2012: 6).



**Resim 3.60:** Neş'eErdok, "Portre", 2010.



Figür resimlerinin bir başka yorumcusu ise Neş'eErdok'tur. Genellikle toplumsal içerikli figür çalışmalarına imzasını atan sanatçı, hem kadın hem de erkek figürleri üzerine yoğunlaşmıştır. Türkiye'de başladığı sanat eğitimine İspanya'ya giderek orada devam etmiş, tekrar yurda döndükten sonra sanatçı, eğitim gördüğü Neşet Günal'ın atölyesinde resim eğitimi vermeye başlamıştır. Resimlerine hâkim olan figürler genellikle hayatın içinden seçilmiştir (Arslan, 1997: 532). Yumuşak ve dingin çizgileriyle günlük yaşamı konu edinen Erdok, zaman zaman dönemsel olaylara da dikkat çekmiş, son dönemlerde yaptığı çalışmalarında dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan savaşlardan etkilenen insanları resmetmiştir. Duyarlı tavrıyla sanatsal işlerini ortaya koyan sanatçı, figürlerinin yaşam şartlarını ortaya koyarken aynı zamanda onların psikolojik ve duygu durumlarını da yansıtmıştır. Kalabalık figürlü resimlerinin de bulunduğu birçok resminde figürün yapısını deforme etmiş ve konunun etkisini arttırmak amacıyla büyük boyutları kullanmayı tercih etmiştir (Arslan, 1997: 533).

Türk resim tarihinin önemli yapı taşları olan kadın ressamlarımız, resim sanatına önemli bir ivme kazandırmıştır. Değişen ve gelişen dünyada güncel kalmayı başaran sanatçılar, zamanla küresel konulara da dikkat çekmişlerdir. Bunun neticesi olarak 20. yüzyıl kadın ressamlarında resimlerinde siyasal ve politik konulara rastlanmaya başlanmıştır. Farklı konuları ele alma cesaretinde bulunarak her anlamda çeşitliliğin sağlanmasına katkıda bulunan kadın sanatçılar, güncel hayata devinim kazandırmışlardır.

Modern bir toplum için gerekli olan en önemli koşullardan birisi Atatürk'ün belirttiği gibi kadının sosyal hayatta aktif olmasıdır İnan (1991'den aktaran Bakacak, 2009: 632-633). Türk toplumunda cumhuriyetle birlikte kadınların hem sosyal hem de siyasal hayata katılmasıyla birlikte, Türk toplumunda sosyolojik açıdan önemli bir gelişme yaşandığı görülmektedir. Bu gelişme Türk sanatının da olumlu yönde şekillenmesine büyük katkı sağlamıştır. Özellikle eğitilmiş aile üyelerine sahip olan kadınların sosyal hayata katılmasıyla birlikte onlar, akademik anlamda sanat eğitimi de almaya başlamışlardır. Bu sayede sanat tarihine adını yazdırabilecek başarılı kadın ressamlar yetişmiştir. Gerek modern resim anlayışı ile gerekse de geleneksel Türk sanatından yola çıkılarak çeşitli sanat eserleri icra edilmiştir. Günümüz sanatçılarına ilham olan hem erkek hem de kadın sanatçıların yapmış olduğu bu eserlerle Türk resim tarihinin kalıcı izleri oluşmuştur. Yukarıda çeşitli özellikleri anlatılan kadın sanatçılar

gibidaha birçok kadın sanatçı mevcuttur. Bu sanatçılara; Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Aliye Berger, Emel Korutürk, Maide Arel, Leman Tantuğ, Naile Akıncı, Oya Kınıklı, Güler Akalan gibi ressamlar örnek verilebilir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÇALIŞMALAR VE YORUMLAMALAR

Resim sanatı,başlangıcından günümüze kadar imge bakımından oldukça zengin bir hale gelmiştir. Bu kaniya, ilk insanların yaşadığı yerlerde bıraktıkları izlerden günümüze kadar uzanan eserlerin incelenmesi sonucunda varılmaktadır. İlkel toplulukların mağara duvarlarına yapmış oldukları resimlerden yola çıkarak imge kavramı ele alınacak olursa, insanın kendisi bir form olarak sanat için önemli bir imgedir. Primitif sanat örneklerinde mağara duvarlarına konu olan insan imgesi, artarak hatta kavramsal bir değişime uğrayarak,varlığını sürdürmüştür. Fakat her dönemde varlığından söz edilebilecek imge, kadın imgesi olmuştur.

İlkel toplumlardan, 21. yüzyıl resim sanatına kadar kadın imgesi bir devinim halinde sanatın konusu olmuştur. Fakat her dönemde hem biçimsel hem de kavramsal açıdan farklı düşünce biçimleriyle ifade edilmiştir. Örneğin; ilkel sanatta ortaya çıkan “Venüs” heykelciklerinde, biyolojik farklılıkların sebep olduğu doğurganlık yeteneğini vurgulamak amacıyla olduğundan daha büyük tasvir edilen cinsel organlara karşın, birçok dini inanışta yasak meyveyi hem yediği hem de yedirttiği için cezalandırılan kadın olarak resmedilen Havva olmuştur. Ancak şu kesin ki bu ve benzeri düşünce kalıplarıyla resimsel imge olarak kullanılan kadın figürü, asırlardır sanatın konusu olmayı sürdürmektedir.

Ekonomi, sanat ve bilim gibi alanların gelişmesi ile yapılan araştırmalar sonucunda cinsiyetler arasındaki farklılıklar ortaya çıkmıştır. Hem sanatın hem de bilimin önemli konusu haline gelen cinsiyet farklılıkları, hemen hemen her toplumda dikkat çekerek araştırılma arzusunu ortaya çıkarmıştır. Bilim, kadın ile erkek arasındaki fizyolojik, biyolojik ve psikolojik farklılıkların var olduğuna dikkat çekerken; sanat ise bu farklılıkların toplumsal yapılanmada etkili olan öteleyici tutumunu ele almaktadır.Hem bilimsel olarak kanıtlanan farklılıklar, hem dini inançlar hem de kültürel farklılıklar, kadının toplumsal konumunu belirlemekte önemli rol oynamaktadır.

20. yüzyıla kadar kadın imgesi, erkeklerin elinde bulunan resim sanatının vazgeçilmez imgesi haline gelerek sanat tarihinin önemli eserlerine konu olmuştur. Özellikle “nü” olarak resmedilen kadın imgelerinin yer aldığı resimlerde, vücutsal özelliklerinin ön plana çıktığı, estetik yapısıyla seyredilmeye layık görülen kadın imgesi, duygudan yoksun bırakılarak izleyiciye sunulmuştur. Toplumsal açıdan ötelenen ve resim sanatında bir imge olarak kullanılan kadın bedeni, sıradanlaşarak nesne haline bürünmüştür. Birey olarak duygu durumunun göz ardı edilmesiyle sadece seyirlik bir nesne haline gelen kadın imgesi, kadınların bu durumdan rahatsız olmaya başlamasıyla tepki almaya başlamıştır. Özellikle bu duruma karşı kadınlar tarafından 1900’lü yılların ikinci yarısında sanat alanında büyük tepki gösterilmiştir. Söz konusu olan kadın imgesinin cinsel nesne haline dönüşmesi, kadınlar tarafından protesto edilmeye başlanmış ve farklı eylemlere konu olmuştur. Sanayi Devrimi ile seri üretimin artması, tüketim kültürünün yaygınlaşması, piyasa ürünlerinin satışını arttırmak amacıyla kullanılan kadın imgeleri de kadınları, rahatsız edici durumun ortasına sürüklemiştir. Bu duruma feminist gruplarla ortaya çıkan kadın sanatçılar karşı çıkmış ve kadınların nesne olmaktan ziyade duygusal birer birey olduklarını kabullendirme çabasına girmişlerdir. Tabi ki bu durumu gündeme getiren kadınlar sadece sanat alanında değil diğer alanlarda da haklarını arama yollarına başvurmuşlardır. Kadın hareketlerinin yaygınlaşması ile kabullenilmeye başlayan kadın algısı, yıllardır çözilemeyen bir problem halini almıştır.<sup>15</sup>

Teknoloji çağı ile birlikte ortaya çıkan farklı problemlerin hayatımıza girmesi ile yeni sorunlar yaşanmaya başlanmıştır. Geçmişten günümüze kadar süregelen kadın problemlerinin hala son bulmamasına karşın, hatta yeni sorunların doğması olumsuz bir gerçekliktir. Kadın, uzun çabalar sonucunda toplumsal açıdan kendini kabul ettirmeyi başarsa da, tam anlamıyla özgürlüğünü eline almış değildir. Hala süregelen psikolojik yaptırımların olduğu düşünülmektedir. Kadın, toplumun en küçük biriminin önemli bir üyesi olarak dünyaya gelmesiyle önemli sorumlulukları sırtlanmaktadır.

---

<sup>15</sup>“Kadınların oy kullanma hakkı için eylem yapan İngiliz Mary Richardson, 1914 yılında, küçük bir balta ile Londra Ulusal Müzesi’ne girdiğinde böyle bir eylem gerçekleştirmiştir. Richardson tutuklanmadan önce elindeki baltayı Diego Velázquez’in (1599-1660) *Venus* tablosunun camını kırıp resim üzerinde birkaç yarık açmak için kullanmıştır. Mahkemede, bu eylemi Londra Holloway Hapishanesi’nde açlık grevi yapan suffragette hareketi lideri Emily Pankhurst’a yapılan muameleye dikkat çekmek için gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Bu eylem İngiltere’de kadınlara oy hakkı elde etmeyi amaçlayan ve uygulanan yaygın ayrımcılığa karşı çıkan militanların 1905 yılından itibaren gerçekleştirdiği propaganda eylemlerinden sadece biridir.” (Clark, 2011: 34-35)



**Resim 4.1:** “Kadın I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150 cm, 2016.

#### 4.1.Çalışma 1

100x150 cm ölçülerinde olan tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılan bu çalışma, yatay dikdörtgen kompozisyon olarak tasarlanmıştır.Çalışmanın geneline hâkim olan geometrik şekiller, ritmik bir yaklaşımla tekrar edilerek yüzey üzerinde devinim yaratmıştır. Aynı zamanda bu geometrik şekillerin ritmik hareketleriyle mekân oluşturulmuştur. Yatay kompozisyonun hâkim olduğu çalışmada oluşturulan mekân, asimetric bir şekilde yatay olarak bir çizgi ile ikiye bölünmüştür. Bu bölünmenin üst kısmı alt kısmına oranla daha dar tutularak yüzey üzerinde simetric olamayan bir bölünmeye gidilmiş ve alt kısım figürün oturduğu zemin olarak gösterilmiştir. Üst kısımda kalan gri zeminin üzerine dikey olarak uygulanan kırmızı çizgiler, ritmik bir şekilde yerleştirilmiştir. Dikey olarak kullanılan bu çizgiler,baskın bir renk olan koyu kırmızı tonların kullanımıyla çizginin etkisi artırılarak daha nötr bir renk olan gri yüzeyin önüne geçmesi sağlanmıştır. Ayrıca çizgiler, yüzey üzerine eşit mesafelerle yerleştirilmiştir. Dolayısıyla çizgilerin devamlılığı sağlanmıştır. Mekânın alt kısmını oluşturan yüzeyde ise mavi tonlarının hâkim olduğu görülmektedir. Asıl zeminde kullanılan mavi tonlarından daha açık tonlarda karolar yerleştirilmiştir. Ayrıca bu yüzey üzerinde perspektif etkisi sağlamak için karo taşlar öne doğru büyümüştür .Perspektif

dikkate alınarak yerleştirilen bu karolar, zemin üzerinde uzak yakın ilişkisini sağlamaktadır. Karo taşların resmin sağ ve sol kısımlarına olan devamlılığı, resimde açık kompozisyon kullanıldığının göstergesidir.

İzleyici ilk olarak, sola yakın bölgeye yerleştirilmiş figürle karşı karşıya gelmektedir. Figürün resmin sol tarafına kaydırılması, resimde asimetrik bir denge sağlamıştır. Ellerini yere dayayan ve öne doğru eğilerek izleyiciye odaklanan kadın figürü, direkt olarak izleyici ile karşı karşıya gelmektedir. Ve bu durum izleyici açısından çarpıcı bir algı yaratmaktadır. Sol tarafta bulunan elin sağ ele oranla daha arkada kalması, öne ağırlığını verdiği ve henüz hareketini tamamlamamış olduğu algısı uyandırmaktadır. Günlük kıyafetlerin giydirildiği, sıradan bir kadın imgesi olarak resmedilen kadın figürü, monokrom olarak renklendirilmiştir. Figürde kullanılan gri tonlarının mekân içinde de kullanılması, figür ile mekân arasında bir ilişki sağlamıştır. Bu durum plastik anlamda tamamlayıcı bir unsur niteliği taşımaktadır.

Resmin devinimini sağlayan yatay ve düşey çizgiler, şekil ve biçimler resmin kendi içindeki dengesini sağlamaktadır. Mekânın üst kısmında kullanılan düşey çizgilerle figürün oturuş pozisyonunun temelini oluşturan kolların düşeyliği ile hareketliliğin devamı sağlanmıştır. Ve bu da yukarıda ele alınan gri tonlarının devamlılığındaki tamamlayıcı nitelik gibi, resmin bütününde bir denge sağlamaktadır.

Kadının toplum tarafından ötekileştirilerek olumsuz yargılar yüklenmesi, onun duygusal durumunu negatif yönde etkilemektedir ve bu bağlamda mekân içinde sembolik bir anlatım sağlamak amacıyla tek figür kullanılmıştır. Figürde kullanılan renk, onun oturuş pozisyonu ve mimikleri izleyici üzerinde resme dair negatif bir algısı oluşturmaktadır. Bu olumsuz etki, figürde kullanılan gri tonlara güçlü modle ile daha çarpıcı bir hal almıştır.

Bu çalışmada kadın imgesi, genellikle monokrom olarak resmedilmekle birlikte sembolik olarak iç kıyafetler içinde resmedilmiştir. İç kıyafet, dış dünyanın gösterişinden arındırılarak bireyin benliğini oluşturan duygusal gerçekliğini yansıtmak amaçlı tercih edilmiştir. Bu tercih, izleyiciyi kendi gerçekliği ile buluşturan ortak bir paydadır. Süs ve lüksten yoksun, asıl benliğiyle baş başa kalan figürde kullanılan kıyafet tercihi, aktarılacak istenen negatif duygu durumlarını izleyiciye sunmaktadır.



**Resim 4.2:** “Kadın II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150 cm, 2016.

#### 4.2.Çalışma 2

Dikey bir dikdörtgen olarak ele alınan, 100x150 cm boyutlarındaki bu çalışmada, farklı geometrik şekillerden oluşmuş bir mekân bulunmaktadır. Resim için büyük önem taşıyan mekân, biçim ve renklerin bir araya gelmesiyle zenginleştirilmeye çalışılmıştır..Adeta bir oda etkisi verilen bu mekânda geometrik biçimler, keskin geçişlerin kullanımıyla resmedilmiştir. Resmin üst kısmından ve tam ortasından inen düşey çizgisel yapı kompozisyonu ikiye bölmektedir. Perspektiften yararlanılarak oluşturulan mekân, gerçeklik kaygısı güdülmeden resmedilmiştir.

Resmin bütününe yayılan yatay, dikey ve diyagonal çizgiler ile devinim sağlanmıştır. Simetrik bir mekân anlayışından yoksun bırakılan resim, diyagonal olarak yerleştirilen zemin çizgileri ile hareket kazanmıştır. Çizgilerle sınırlandırılan zemin ve yan duvarlar, resmin sınırları dışındaki devamlılığı sağlayarak açık kompozisyon oluşturmuştur.

Sol tarafta düz bir dokuya sahip olan duvar görüntüsüne karşın, sağ taraftaki duvar üzerine dikey çizgiler yerleştirilerek, ritmik hareketler oluşturulmuştur. Kalınlıkları aynı olup eşit mesafelerle yerleştirilen bu dikey çizgiler, resmin üst kısmından başlayarak zemin çizgisine kadar devam etmektedir. Sağ tarafta kullanılan bu çizgilerin resme kattığı hareketliliğe karşın sol tarafta hem denge unsuru hem de sembolik bir anlatıma sahip olan sehpa ve cam obje yerleştirilmiştir. Bu cam vazonun içine diyagonal olarak yerleştirilen bitki ise resmin geneline hâkim olan yatay ve düşey çizgilerin zıttı yönünde yerleştirilerek farlı bir devinim sağlanmıştır.

Resmin ana imgesi olan kadın figürü, resmin odak noktası olarak seçilmiş ve sağ tarafa doğru konumlandırılmıştır. Kafası sağa doğru eğilen figür, dizlerinin üzerine oturur pozisyonudadır. Her iki elini bacaklarının arasında birleştiren figür, direkt olarak izleyiciye yönelmektedir. Resme ilk bakıldığında figürün, izleyiciye bakan yüzü dikkat çekmektedir. Figürün bir tarafı arkada ve diğer tarafı önde olan saçları, omuzlarından aşağıya doğru inerek izleyiciyi aşağıya yönlendirmektedir. Sıradan bir kıyafetin giydirildiği kadın imgesi, görünüşten çok duyguya dikkat çekmektedir.

Figürün yüzündeki ifade oldukça negatif bir duygu durumuna sahiptir. Onun soluk ve donuk bakışlarıyla karşı karşıya kalan izleyici, figür ile doğrudan doğruya duygusal bir iletişime geçmektedir.

Resmin geneline hakim olan sıcak renk, turuncu ve tonlarıyla; nötr renk ise gri ve tonlarıyla ifade edilmiştir. Sol tarafta bulunan yüzeyin sıcak bir renk olan turuncu ile boyanması, resmin yine sol tarafında düşey olarak yerleştirilen ince uzun yüzeyin turuncunun koyu tonu olan baskın bir renkle boyanmasıyla üç boyutlu bir duvar etkisi oluşturulmuştur. Figürün arkasında kalan yüzeyde, açık gri renk kullanılmış ve üzerine ritmik bir şekilde yerleştirilen kırmızı koyu tonlarda eşit aralıklarla çizgiler çekilmiştir. Bu sayede, sol tarafta bulunan duvar formundaki yüzey ile resmin sağ taraf arasında etkileşim sağlanmıştır. Geniş bir yüzey olarak yerleştirilen zemin, resmin alt tarafına yerleştirilen zıt diyagonal çizgilerle sınırlandırılmıştır. Figürün üzerine yerleştirildiği yamuk forma sahip yüzey, koyu bir değere sahip olan gri ile renklendirilmiştir. Dolayısıyla yan yüzeylerle ilişkisi koparılmadan zemin, mekâna dâhil edilmiştir. Resmin en alt kısmında zemini sınırlandıran çizgilerle küçük yüzeyler oluşturularak turuncu ve tonlarıyla renklendirilmiştir. Bu sayede kapalı bir mekân algısına karşın resmin



sınırlarının dışına çıkan bir mekân algısı oluşturulmuştur. Ayrıca resimde bulunan nesnelerde ve mekânda kullanılan renk, genel olarak resmin renk armonisini sağlamıştır. Resimde hem biçim hem de renk bakımından bir dengeden söz etmek mümkündür. Biçim, özne ve içerik olarak ele alınan resimde renk, çizgi, doku, imge arasında bir armoni sağlanmaya çalışılmıştır.



**Resim 4.3:** “Kadın III”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x140cm, 2016.

#### 4.3.Çalışma 3

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan bu çalışma, 100x140 cm boyutlarında yatay dikdörtgen kompozisyon olarak düzenlenmiştir. Bu kompozisyonda mekân geniş yüzey etkisi yaratacak şekilde tasarlanmıştır. Geleneksel perspektif anlayışının hâkim olduğu mekânda, minimal bir görüntü elde edilmiştir. Asimetrik olarak dikine iki parçaya bölünen resim, zemin çizgisiyle sınırlandırılmıştır. Genel olarak üç parçaya bölünen resim, arka planda birleşen yüzeylerle bir oda görüntüsü oluşturulmuştur. Resmin üst kısmını iki parçaya bölen çizgi ile iki farklı yüzey elde edilerek, bu yüzeyler farklı biçimlerle desteklenmiştir. Figürün yaslandığı yüzeyde, diğer resimlerin tersine açık tonlarda bir renk olan pembe zemin üzerine gri çizgiler, ritmik bir şekilde yerleştirilmiştir. Resmin sağ tarafını oluşturan yüzeyde ise koyu bir değere sahip kırmızı

rengi kullanılmıştır. Yakın renklerin tercih edilmesi resmin genelindeki armoniyi sağlamaktadır.

Resimde ana imge olan figür, resmin sol tarafına yerleştirilmiştir. Bu figür, resmin yine sol tarafında bulunan pembe çizgilerin yerleştirildiği yüzeyin önünde, yere oturur bir vaziyettedir. Kafası hafif sola doğru yatık olan figür, karşıya doğru odaklanmıştır. Bir elini bacaklarının arasına alan figür, diğer elini ön taraftaki bacağının üzerine “L” şeklinde yerleştirmiştir. Bu sayede izleyici, figürden başlayarak resmin tamamını göz takibine almaktadır. Figürün soğuk, donuk ve yorgun olarak betimlenen yüz ifadesi, tıpkı diğer resimlerde olduğu gibi izleyicide negatif duygu durumunu göz önüne sermektedir.

Figür renk bakımından ele alındığında, monokrom bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Resimde bulunan kadın imgesinin sahip olduğu negatif duygu durumunu desteklemek amacıyla figürün modlesi, gri tonlarda yapılmıştır.

Figürün tam karşısında, koyu renkle oluşturulan düz yüzeyin önüne düşey formda bir nesne yerleştirilmiştir. Bu nesne, sembolik bir anlam taşımakla birlikte resimsel bir eleman unsuru olarak da ele alınmıştır. Günlük kullanım nesnesi olan bu abajur, açık durumda olmasına rağmen etrafına ışık yaymamaktadır. Ağaç dokusuna sahip olan bu sembolik nesne, resimde denge unsuru olarak kullanılmış ve sıcak renklerle resmin genel renk armonisine katkı sağlamıştır.



**Resim 4.4:** “Kadın IV”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150cm, 2017.

#### 4.4.Çalışma 4

Düşey dikdörtgen sınırları içinde oluşturulan bu kompozisyon, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. 120x150 cm boyutlarındaki bu çalışma, diğer resimler gibi benzer teknik özelliklere sahiptir. Resimdeki mekân unsuru, geleneksel bir perspektifle ele alınmıştır. Mekânda kullanılan düşey, yatay ve diyagonal çizgiler resmin geneline hâkim olmuştur. Resmin üst kısmından inen düşey çizgi, kompozisyonu ikiye bölen bir görünüm oluşturulmuştur. Düşey çizgi, resmin alt kısmını oluşturan gri yüzey ile sınırlandırılmıştır. Simetrik mekân anlayışından yoksun bırakılan resim, geniş yüzeylerle bir araya getirilmiştir. Üç yüzeyden oluşan mekân, iki yan duvar ve zemin olarak değerlendirilebilir. Figürün önünde bulunduğu resmin sol yüzeyine, mavi rengin üzerine ritmik bir etkiyle gri çizgiler yerleştirilmiştir.

Kullanılan nesneler, resimde hem denge unsuru hem de resimsel bir eleman olarak kullanılmıştır. Bu nesnelerden birisi resmin sağ tarafına yerleştirilen, kırmızı tonların hâkim olduğu komodinin, diğeri ise yine resmin sol tarafında bulunan komodinin üstüne yerleştirilen gri tonların hâkim olduğu çerçevedir. Ayrıca resimde kullanılan bu nesnelere figürün üzerinde oturduğu sandalye de eklenebilir. Resimde kullanılan nesneler, anlam bakımından resmin iletmek istediği mesaja göre seçilmiş olsa da tam olarak ne ifade ettiği, izleyicinin hayal dünyasına bırakılmıştır. Bu sebeple resimde kullanılan bazı nesneler, izleyicinin zihninde oluşturduğu şema ile anlam bulmaktadır.

Resmin asıl elemanı olan figür, dikey bir pozisyonla resmin sol tarafındaki bir sandalyede oturur vaziyettedir. Figür, elleriyle başını kapatıp, parmaklarının ucuna basarak gergin bir duruş ile resmedilmiştir. Bu oturuş pozisyonu ile figür, adeta kendi ile izleyici arasına mesafe koyarak benliğini dış dünyadan soyutlamıştır. Figürde tıpkı diğer resimlerde olduğu gibi sıradan kıyafetlerin kullanılması ve gri tonlar ile modle edilmesi, kadının sembolik bir imge olarak kullanılmasını desteklemektedir. Sembolik bir nesne konumundaki kadın imgesi, negatif duygu durumunun hâkim olduğu kadınların hayatlarına vurgu yapmaktadır. Figür oturma pozisyonu bakımından değerlendirilecek olursa, resimde verilmek istenen mesajı desteklemek adına yüzünü elleriyle kapatan, dizlerinin üzerine eğilerek gergin bir durum içindeki birey görüntüsü oluşturmuştur.

Resimde soğuk renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Resmin içeriği ile örtüşmesi amacıyla kullanılan bu soğuk renkler; mavi, mavinin tonları ve gri renkleridir. Resmin geneline hâkim olan soğuk renkler, sandalyede ve komodinde kullanılan sıcak renklerle yumuşatılmıştır. Bu sayede renk armonisi bakımından bir dengeden söz edilmesi mümkündür. Mekânda bulunan renkler, geniş yüzeyler üzerinde ele alındığı için, resmin bütününe hükmetmektedir. Figürün arkasında bulunan, açık mavi tonlarının üzerine yerleştirilen açık gri düşey çizgiler hem seri halinde olan diğer resimlerle hem de kendi içinde zemin ile figür arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır.



**Resim 4.5:** “Kadın V”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x140cm, 2017.

#### 4.5.Çalışma 5

Düşey dikdörtgen olarak resmedilen 100x140 cm boyutlarındaki bu çalışmada odak noktası resmin sağ tarafı olarak belirlenmiştir. Sağ tarafta izleyiciye arkası dönük bir pozisyonda yürür vaziyette olan figür, henüz hareketini tamamlamamış etkisini uyandırmaktadır. Anlık harekete sahip olan figür, bir anda arkaya dönmüş etkisi vermektedir.

Resmin devinimi, figürden başlayarak saat yönünün tersine bir göz hareketi oluşturmaktadır. İzleyici resme ilk baktığında düşey olarak yerleştirilen figürle karşı karşıya gelmekte ve göz takibi en üstte bulunan siyah biçim ile devam etmektedir. Daha sonra izleyici, resmin orta kısmında bulunan düşey çizgilere odaklanır, ardından resmin alt kısmında yer alan kırmızı yüzeyle göz hareketini tamamlar. Her izleyicinin resme

dair psikolojik algısı, resimde dış dünyadan koparılarak ifade edilen elemanlarla değişiklik gösterebilir.

İki boyutlu yüzeylerin bir araya gelmesiyle oluşturulan mekânın figürle arasında bir iletişim sağlanmıştır. Mekân biçimsel olarak ele alınacak olursa, yüzeyler pürüzsüz bir dokuya sahiptir. Çalışmada bulunan çizgiler resme devinim kazandırmaktadır. Yatay olarak ikiye bölünen kısımların altta kalan bölümü resmin zeminini oluşturmaktadır. Bu sayede figürün ayaklarının zemin ile olan teması söz konusudur. Resimde düşeylerin ve yatayların kullanılmasıyla biçim bakımından bir denge sağlanmıştır. Özellikle çalışmanın ortaklığında koyu değere sahip olan düşey çizgiler, zemine yerleştirilen geniş yüzeyli yatay çizgilerle desteklenerek zenginleştirilmiştir. Zeminde bulunan yatay çizgilere sol taraftan perspektif etkisi verilmiştir. Ayrıca figürün düşey hareketi ve figürün arkasında bulunan düşey çizgiler, zeminde bulunan yatay çizgilerle sınırlandırılarak bir denge oluşturulmuştur.

Çalışma renk açısından ele alındığında, baskın renk değerlerinin hâkim olduğu görülmektedir. Özellikle, siyah, kırmızı ve gri renklerinin kullanımı ile içerik desteklenmiştir. Resmin dinamiğini arttıran düşey kırmızı çizgiler, resmin üst tarafında bulunan siyah yüzey ile resmin alt tarafında bulunan siyah üzerine paralel yatay çizgilerle bağlantı kurmaktadır. Figür ile mekân arasındaki ilişkiyi güçlendirmek amacıyla figürün modlesi için kullanılan gri tonlar mekânda da tercih edilmiştir. Renk armonisi olarak, siyah, kırmızı ve gri renklerinin şiddetli olan değerlerinin kullanılması resme negatif duygu durumunun yansıtılmasını sağlamıştır. Resimde özellikle alt taraftaki siyah yüzeyin üzerine paralel olarak yerleştirilen kırmızı yüzeyler dikkat çekmektedir.

Çalışmada kullanılan ışık, belirli bir açıdan verilmeden genele yansıtılmıştır. Işık-gölgenin işleniş tekniği ile fırça izleri yok edilmiştir. Ayrıca mekânda dokusuz yüzeylerin kullanılması, izleyici açısından gözü farklı bir noktaya odaklamaksızın doğrudan figüre yöneltmiştir. Mekânda herhangi bir ton geçişi yapılmamıştır.

Resim içerik bakımından değerlendirildiğinde, hem renk hem kompozisyon hem de figür anlamında tezin amacına uygun olarak düzenlenmiştir. Resmin içeriği, her toplumda bulunan kadın sorunsalına gönderme yapmaktadır. Bu içeriği güçlendirmek

amacıyla figürün hareketi önem arz etmektedir. Hareket halinde olan figür, resmin ötesine yönelerek, belli bir kitleye sırtını dönmemektedir.



**Resim 4.6:** “Kadın VI”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x140cm, 2017.

#### 4.6.Çalışma 6

Kareye yakın bir dikdörtgen form üzerine yerleştirilen bu kompozisyon, 120x140 cm boyutlarındadır. Resmin temel elemanı olarak kullanılan figür, biçim anlamında gerçeğe yakın bir görüntüye sahiptir. Figür, çalışmanın odak noktası olan sağ tarafa sabitlendirilmiştir. Dolayısıyla resme ilk bakıldığında göz direkt olarak figüre yoğunlaşmaktadır. Resimde bu yoğunluğun devinimini sağlamak amacıyla farklı nesne ve şekillerle kompoze edilmiştir. Ayrıca resmin elemanı olarak ele alınan her nesne ve şekil kendi içinde değerlendirilerek, parça bütün ilişkisiyle biçimsel bir armoni oluşturmaktadır. Özellikle, figürün ele alınış biçimi, tezin anlam bütünlüğünü tamamladığının bir göstergesidir. Bu bütünlük, biçim olarak figürde kullanılan ve soyutlamaya başvurulmuş renk seçimi, figürün oturma pozisyonu, jest ve mimikleri izleyiciye aktarılmıştır.

Mekân, farklı geometrik biçimlerin kullanılmasıyla oluşturulmuş ve hayali bir mekân olarak tasarlanmıştır. Kaos ortamından uzak, minimalist bir yüzey ile ifade edilmeye çalışılan mekân; yalın hale getirilen gerçekçi bir anlayıştan uzaklaştırılarak, özgün bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Daha öncede belirtildiği gibi, farklı geometrik formlarla oluşturulan mekânın sağ tarafında bulunan kare formu dikkat çekmektedir. Pürüzsüz olarak ifade edilen bu yüzey, şiddetli kırmızı renginin kullanımıyla resmin odak noktası olan sağ tarafa yerleştirilmiştir. Resmin sağ tarafında artan yoğun hareket, sol tarafta kullanılan aynı uzunluktaki üç çizgi ile dengelenmeye çalışılmıştır.

Nesne olarak kullanılan yuvarlak formdaki saat imgesi kendi içinde ayrı bir devinim ile oluşturulmuştur. Saat imgesi olarak ele alınan bu formda kullanılan Roma Rakamları, harita görüntüsünü anımsatan şekiller ve saatin birer parçası olan akrep ile yelkovan yerini alan çizgiler resmin genelini etkilemektedir. Bu formun çizgilerle desteklenmesi, kompozisyonun genelinde biçimsel bir armoni sağlanmaktadır. Aynı şekilde resmin alt kısmında da yatay çizgiler kullanılarak biçim anlamında bütünlük sağlanmıştır. Çizgilerin kalınlığının değişmesi, resimde dinamik bir görünüm yaratmaktadır. Geleneksel perspektiften yoksun olan mekân, resimde kullanılan hem nesne hem de figür ile etkileşim içindedir. Özellikle mekân ile figür arasındaki etkileşimi sağlamak amacıyla gri tonları kullanılması resimde bütünlük oluşturmuştur.

Figürde kullanılan gri tonlar koyu bir değere sahip olmasa da, figürün saçı ve küçük alanlarda kullanılan koyu gri tonlar ile renk anlamında bir devinim sağlamıştır. Kafasını hafif sola eğerek, sırtı dik bir pozisyonda, ellerini sol bacağına üzerinde birleştirerek oturtulmuş kadın imgesi, açık-koyu değerler kullanılarak modle edilmiştir. Bu modle sayesinde figürün vücut yapısı gerçeğe yakın bir görünüme sahiptir. Daha önce de belirtildiği gibi, renk konusunda yapılan soyutlama ile resmin içeriğini ve psikolojik yapısını güçlendirmek amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu amaca uygun olarak nötr bir renk olan gri tonları tercih edilmiştir.

Figürün başının sola eğik olarak ifade edilmesi, izleyiciyi sol tarafta bulunan saat imgesine yönlendirmektedir. Bu sayede kendi içinde bir devinime sahip olan kompozisyon, izleyiciyi resmin içine çekmektedir. Gözün odağına aldığı yuvarlak formu saat imgesi de, renk bakımından ele alındığında, sıcak renklerin kullanıldığı görülmektedir. Koyu açık değerlerin gözetildiği bu imgede, koyu renkteki çizgisel



biçimlerin, açık renk üzerine yerleştirildiği göze çarpmaktadır. Bu sayede nesne kendi içinde bir devinime sahip olmuştur. Ayrıca imgenin kendi içinde farklı biçimlerle desteklenmesi ve bu biçimlerin tonal değerlerinin yakın olması, imgenin hem renk hem de biçimsel hareketini arttırmaktadır.

Genel olarak pürüzsüz yüzeylerin kullanıldığı farklı geometrik biçimler, koyu gri ve koyu kırmızı renkleri kullanılarak düzenlenmiştir. Alt alta dizilen farklı kalınlıktaki yatay kırmızı çizgiler tek tip olmaktan çıkarmak amacıyla, hem biçim hem de renk olarak farklı bir resimsel eleman resme dâhil edilmiştir. Özellikle resmin alt kısmında yatay olarak yerleştirilen gri çizgi üzerinde figürün ayakları yer almaktadır. Figür ile aynı ton değerine sahip olan bu yatay çizgi, mekân ile figür arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir. Dolayısıyla figür ile mekân arasında bir denge sağlanmıştır.

Resmin geneline hâkim olan ışık, tüm yüzeye eşit miktarda dağıtılmıştır. Mekânda gölgeli herhangi bir yüzeyin bulunmaması genel bir ışık anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Figürde kullanılan ışık, tıpkı mekânda kullanılan ışık gibi herhangi bir noktaya değil, bütüne yayılmıştır. Fakat figürün fiziksel yapısına uygun ışık-gölge unsuru kullanılarak modle edilmiştir.

Resimde kullanılan her türlü biçimsel unsur, çalışmanın içeriğiyle aynı amacı barındırmaktadır. Özellikle figürün ruh hali, oturuş pozisyonu, renk seçimi gibi unsurlar, resmin biçim ve öznesini oluştururken aynı zamanda içeriğini de belirlemektedir. Bu çalışmada içeriğe katkı sağlayarak çalışmanın psikolojik durumunu en iyi şekilde yansıtan eleman figürdür. Figürün kafasının hafif sola eğimi ile yukarı kaldırması ve yüzündeki donuk ve soğuk ifade, figüre negatif bir etki yüklemektedir.

Figürün ellerini üst üste koyarak bir araya getirmesi, kendini toplumun bir temsili olan izleyiciye kapattığı söylenebilir. Resmin geneline hâkim olan melankolik duygular, farklı nesnelerin imgelem yoluyla aktarılması sonucu ortaya konulmuştur. Genel olarak zihinde zaman kavramını şekillendirmek ve zamana vurgu yapmak amacıyla saat imgesi, resmin devinimini sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Günümüz kadın imgesinin zihinsel boyutta şekillendirilmesine bir tepki olarak yapılması amaçlanan bu çalışma, toplumun kadına olan bakışını ve ona yüklediği olumsuz yargıları eleştirel bakış açısıyla ortaya koymaktadır.



**Resim 4.7:** “Kadın VII”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x140cm, 2019.

#### 4.7.Çalışma 7

Yatay dikdörtgen olarak kullanılan yüzey üzerinde figür, bir takım günlük nesneler ve geometrik şekillerin kullanılmasıyla bir kompozisyon oluşturulmuştur. 120x140 cm boyutlarında olan bu yatay kompozisyon, çeşitli resimsel elemanlarla desteklendirilmiştir. Resmin omurgasını oluşturan kadın imgesi, kompozisyon içerisinde merkeze alınarak izleyici direkt olarak resmin merkezi olan orta noktaya yönlendirmektedir. Resim içinde izleyicinin göz hareketini tamamlaması amacıyla resmin geneline yerleştirilen geometrik şekiller mekânı, mekâna yerleştirilen figür ve figürün sol tarafına konumlandırılan abajur ise, resim içinde hem devinimi hem de resmin ötesinde bulunan iletiyi desteklemektedir. Bu nesne ve şekiller, resmin bütününe hizmet eden küçük parçaları oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu parçaların birleştirilmesiyle resimdeki anlam ve resmin teknik kompozisyon bütünlüğü sağlanmaktadır.

Geniş yüzeyler yatay ve düşey çizgilerle desteklenerek sade bir mekân algısı oluşturulmuştur. Resimde tam ortadan olmamakla birlikte düşey olarak yerleştirilen bir çizgiyle iki büyük yüzey oluşturulmuştur. Bu iki yüzeyden sağ tarafta kalan kısım, ritmik olarak yerleştirilen düşey çizgilerle desteklenip, diğer resimlerde de olduğu gibi hareket kazandırmıştır. Bu düşeyliği kesen yatay çizgiler, figürün kolunu ve kafasını yasladığı bir yükseklik olarak gösterilmiştir. Aynı şekilde figürün arkasında bulunan yüzeyde, zemin görünümü sağlamak amacıyla yatay çizgi kullanılmıştır. Resmin sol tarafında bulunan kısım, kütsel bir yapıya sahiptir. Figürün oturuş pozisyonu, bu yüzeye yaslanarak ağırlığını bu yüzeye verdiği izlenimi oluşturmaktadır. Bu kütsel yapı detaylı olarak ele alındığında, figürün bedeni ile birleştiği kısımda kullanılan koyu değere sahip düşey çizgilerin tekrar figürün arkasında kalan kısımda da kullanılmasıyla resimde diyagonal bir hareket sağlanmıştır. Buna ek olarak kompozisyonun sol tarafında bulunan abajur imgesi, figürün arkasında ve bedenini yasladığı yüzey üzerindeki düşeyliği destekleyen pozisyonda yerleştirilmiştir. Dolayısıyla düşeylerin arasındaki uyum resmin geneline yayılmıştır. Bu düşey izler, yatay pozisyonda yerleştirilen mekân çizgileriyle dengelenmiştir.

Resmin odak noktası olan figür, oturuş pozisyonu bakımından ele alınacak olursa; elini bir yüksekliğin üzerine koyup başını sol kolunun üzerine yaslayarak yarı yatar pozisyonda resmedilmiştir. Diğer taraftan sağ elini sol bacağının üzerine koyarak yarım daire şeklini almıştır. Kafası eğik olan bu imge ağırlığını sol kolunun üzerine vererek ayaklarını sağ tarafa doğru uzatıp bacak kısmındaki yataylıkla resmin yatay elemanlarına eşlik ettiği görülmektedir. Tüm bu değerlendirmelere kabaca bakıldığında, figürün eğri bir “Z” harfi çizdiği görülmektedir. Mekânı oluşturan yüzeylerin kesiştiği noktaya yerleştirilen figür, bu yüzeylerin arasında bağlantı kurmaktadır. Bu sayede yüzeyler arasındaki bağlantı figürün hareketiyle sağlanmıştır. Üst soldan alt sağa doğru eğri bir çizgi niteliğindeki figür, resimde izleyiciyi yönlendirme bakımından önemli bir güce sahiptir. Dolayısıyla figür resmin omurgasını oluşturmaktadır.

Resimde kullanılan diğer bir eleman ise tamamen sembolik ve resimsel bir imge olan “abajur”dur. Abajur, işlevi gereği ışığın direkt olarak göze temas etmesini engellemek amacıyla çeşitli materyaller kullanılarak yapılan ve ışığı kıran bir fonksiyona sahiptir. Nesnenin bu işlevi ışığın yayılmasını engellemekle birlikte ışığını etrafına yansıtma etkisi resim içerisine aktarılmamıştır. Resimde ışığın açık

olmasına karşın etrafına ışık yaymaması resimde kompozisyonu tamamlamanın yanı sıra, resmin iletisini de güçlendirmektedir. Bu nesnenin seçiminde dikkat edilen unsurlar, nesnenin günlük hayatta kullanılıyor ve süslü bir yapıya sahip olmasıdır. Bu detaylar özellikle kadın hayatında var olmakla birlikte dikkat çekicidir. Buna ek olarak abajurun süslü ve ihtişamlı bir nesne olması resimde bulunan kadın imgesinin sembolü olduğu kitlenin yaşam standartlarına yönelik bir atıfta bulunmaktadır.

Çalışmada kullanılan renkler, hem teknik hem de psikolojik açıdan ele alınarak tercih edilmiştir. Genel anlamda gri tonlarının kullanılmasıyla oluşturulan çalışma, mekânda kullanılan sarı ve abajurda kullanılan kahverengi tonlarıyla monotonluktan uzaklaştırılıp hareket kazandırılmıştır. Koyu-orta-açık değerlerin bulundurulmasıyla, kompozisyonda renk bakımından bir armoni sağlanmıştır. Açık yüzeylerin üzerine kullanılan koyu değerli çizgilerle zıtlık yakalanarak yüksek bir titreşim elde edilmiştir. Resmin geneline hâkim olan gri tonları, diğer resimlerde olduğu gibi figür üzerinde de hâkim olduğu görülmektedir. Figür üzerinde yapılan renksel soyutlama, resimdeki figürün psikolojik durumu üzerinde etkiyi arttırması amaçlanmıştır. Siyah-beyaz renklerinin karışımından oluşan gri rengi umut, heyecan, neşe, vb. gibi pozitif duygu türlerinden uzak olup, negatif duygusallığa yatkın olan bir renk olarak ifade edilmektedir. Figürün yüzünde bulunan ifade ve vücut hareketlerinin bir desteği niteliğinde kullanılan renk, bu anlamada resimde önemli bir fonksiyona sahiptir.

Resmi oluşturmak için kullanılan her türlü resimsel eleman, sadece kompozisyonu değil aynı zamanda resmin iletisini de destekleme görevini üstlenmektedir. Bir çalışma dışarıdan nötr duygularla izlenildiğinde; resimde kullanılan nesneler, figürler, renkler aracılığıyla izleyiciye bir miktar ulaşmaktadır. Çalışmayı oluşturan kişi ile çalışmanın izleyicisi arasındaki bağı sağlayan bu resimsel elemanların psikolojiye olan etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Bu çalışmada da bu bağı güçlendirmek adına duygu yoğunluğunu arttıran imgelerden ve renklerden belirli ölçüde kullanılmıştır. Çalışmanın sınırlarını belirleyen çizgilerin içinde yorgun, bitkin ve memnuniyetsiz bir halde olduğu izlenimini veren figür, duygusal anlamda bir düşüşte olduğu görülmektedir. Günümüz insanların özellikle hala kadın-erkek olarak toplumsal cinsiyet algısı adı altında ikinci plana atılmak istenilen kadınların yanı sıra, psikolojik olarak yıpranan bireylerin var olduğu gerçeğiyle karşılaşılmaktadır. Resimde kullanılan figür belli bir kitleye ait olan

kadın topluluğunu temsil etmekle birlikte, genel anlamda bir ifade niteliğine sahip olması amaçlanmıştır.



**Resim 4.8:** “Kadın VIII”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm, 2019.

#### 4.8. Çalışma 8

Düşey kompozisyon olarak düzenlenen çalışmada yalın bir anlatım kullanılmıştır. 80x100 cm boyutlarında olan bu çalışma geniş yüzeylerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Resmin geri planını oluşturan kısım asimetrik bir şekilde yatay olarak iki parçaya bölünerek geniş yüzey sınırlandırılmıştır. Düşey ve yatay çizgilerin yoğun bir şekilde kullanılmasıyla, resimde dinamik bir görünüm elde edilmiştir. Oldukça minimal bir mekân anlayışının bulunduğu bu çalışmada, koyu-orta-açık değerlerle devinim kazandırılmış ve monotonluktan uzaklaştırılmıştır.

Çalışma resimsel elemanlar bakımından ele alındığında, resmin odak noktasını belirleyen figür, düşey pozisyonda sol tarafa konumlandırılmıştır. Bu sebeple izleyicinin gözleri resimle kesişir kesişmez direkt olarak figürün bulunduğu sol kısma yönelmektedir. Arkası dönük bir şekilde oturan figür, kafasını geriye doğru çevirerek izleyiciye yönelmiştir. Figür arkası izleyiciye dönük bir pozisyonda oturmasına karşın, izleyici figürün gözleriyle temas kurabilmektedir. Bu kadın imgesinin kafasını sağa doğru çevirmesi, resmi seyredenini de sağa yönlenmesini sağlamaktadır. Figürün kafa hareketiyle birlikte sağa yönelen seyirci, resmin sağ tarafına yerleştirilen çerçeveye karşılaşmaktadır. Çerçevenin arkasında bulunan üçgen formundaki alan ile bir etkileşim sağlanmıştır. Çerçevenin devamlılığını sağlayan bu üçgen detay ve düşey çizgiler, gözün yönünü aşağıya doğru çekerek zemin çizgisiyle birlikte sınırlanmaktadır. Bu sayede resme bakan seyircinin ilk odak noktasına tekrar dönüş sağladığı görülmektedir.

Çalışmanın anlamsal bütünlüğünü sağlamak amacıyla, sembolik bir nesne yerleştirilmiştir. Bu nesne resmin sağ tarafında bulunan çerçevedir. Bu imge tıpkı çalışmanın hâkim olduğu özelliklere sahiptir; düşey dikdörtgen bir forma sahip olması ve duvara asılabilen bir nesne olması bakımından sembolik bir imge niteliğindedir. Kenarları siyah olan bu çerçevenin içinde bulunan imge “hokka” ve “divit”tir. Hokka ve divit, yazıp çizmenin bir sembolü olarak kullanılmakla birlikte resimde ifade edebilme yeteneğini ortaya koymak adına kullanılmıştır. Bir seri halinde yapılan bu çalışmalarda kadınların ortak noktası, halkın içindeki eğitim görmüş yahut eğitimsiz olsa dahi belirli bir statüye sahip olan kadın kitlesi olmasıdır. Kadınların eğitime dâhil olması, sadece eğitim alan taraf değil aynı zamanda eğitim veren tarafta bulunması günümüzde pek yadırganılmayacak bir durumdur. Günümüz koşullarında her alanda ve her anlamda varlığı hissedilen kadın, ataerkil toplumlarda varlığı hissedilmesine rağmen belirli kesimlerde ikincil konuma itilmektedir. Dolayısıyla, her kadın toplumsal haklara sahip olmadığı için doğrudan ya da dolaylı olarak farklı duygu durumlarını yaşamaktadır. Bu çalışma içerisinde kullanılan her türlü sembolik nesneler kadın hayatına iz bırakan özellikle gündelik hayatın nesneleridir.

Çalışmanın geneline hâkim olan renk armonisi soğuk renklerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu renkler; mekânda kullanılan mavi, gri ve tonları olarak görülürken, mekân figür ve nesne arasındaki etkileşimi sağlamak ve figürün ruhsal durumunu desteklemek amacıyla yine gri tonları tercih edilmiştir. Bu sayede

Çalışmanın amacı doğrultusunda ifade edilmek istenilen negatif duygusallık genel olarak soğuk renklerin yarattığı etkiyle güçlendirilmiştir.



**Resim 4.9:** “Kadın IX”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm, 2019.

#### 4.9. Çalışma 9

Düşey dikdörtgen olarak hazırlanan bu kompozisyon 80x100 cm boyutlarındadır. Düşey ve diyagonal çizgilerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu kompozisyonda, düşey çizgilerin yoğun olduğu görülmektedir. Resmin genelinde düşey formlar, figürün duruşuyla güçlendirilmiştir. Resme ilk bakıldığında figürün konumlandırıldığı yer odak noktası olarak belirlenmiş ve izleyici resme ilk olarak figürün bulunduğu yerden seyretmeye başlamaktadır. Bu bölge resmin sol kısmına denk gelmektedir.

Kompozisyon, bir mekân içerisinde yerleştirilen figür ve nesnenin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Geometrik şekillerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan mekân çizgisi, diyagonal olarak resmi eş olmayan iki parçaya bölmektedir. Resimde bulunan geniş yüzeyler, mekân algısının oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Resmin üst kısmını oluşturan yüzeyler, girintili çıkıntılı duvar görünümü elde etmeye yararken, resmin alt kısmında bulunan geniş yüzey, resimde zemin görüntüsünü elde etmek için kullanılmıştır. Dolayısıyla monoton olmayan bir mekân oluşturulmuştur. Resmin üst tarafını oluşturan yüzey üzerinde farklı renk tonlarının kullanılmasıyla oluşturulan girinti-çıkıntı algısı, figürün önünde bulunduğu yüzey üzerinde de ritmik bir şekilde kullanılan düşey çizgilerle desteklenmiştir. Bu çizgiler açık üzerine koyu tona sahip olan çizgilerin kullanılmasıyla, yüzey üzerindeki etkinin artırılması hedeflenmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi resmin sol kısmına yerleştirilen figür, resmin odak noktasını oluşturmakla birlikte resmin içeriğini tamamlayan en önemli elemandır. Figür, düşey bir pozisyonda, kafasını geriye doğru atar bir vaziyette sırtını arka yüzeye yaslayarak durmaktadır. Aynı zamanda kafasını yukarıya doğru kaldırıp başını arka yüzeye yaslayıp, gözlerini kapatmıştır. Gözlerindeki ifade tam anlamıyla belli olmamasına rağmen, dudaklarında bulunan hafif gerilme hareketi, figürün yüzünde herhangi bir ifade oluşmasına sebep olmamaktadır. Diğer taraftan iki elini arkada birleştirerek bacaklarını çapraz olarak birbirine dolamış olduğu görülmektedir.

Bir başka resimsel elemanın yerleştirilmesiyle desteklenen kompozisyonda, figürden sonra ikincil eleman olarak nesne kullanılmıştır. Bu nesne, “aplik” olarak bilinen, çeşitli forma sahip olan, duvara monte edilen ve genellikle orta avizenin bir parçası niteliğinde olan tamamlayıcı bir nesnedir. Bu imge rastgele seçilmemekle birlikte hem rengi hem de biçimi rastlantı değildir. Tamamıyla kompozisyon içerisinde bilinçli bir sanat nesnesi olarak yerleştirilmiştir. Nesne seçiminde özellikle günlük yaşamda kullanılan bir nesne olması önem arz etmektedir. Günlük kullanılan bir nesne niteliğinde olması, her bireyin bu nesne ile gündelik yaşamda karşılaşma olasılığını arttırmaktadır. Aynı zamanda işlevsellikten öte estetik bir kaygının da güdülerek yerleştirildiği bir ev aracıdır. Bu nesne figürün bulunduğu sol kısmın tam zıttı olan sağ tarafa yerleştirilerek kompozisyonda resimsel bir denge sağlanmıştır. Girintili çıkıntılı yüzey kompozisyonun genelinde bir devinim oluştururken, nesnenin bu hareketli yüzey üzerine yerleştirilmesiyle, figürün kompozisyon içerisindeki ağırlığı dengelenmiştir.



Nesne gerçeğe yakın bir biçimde resmedilmeye çalışılmış ve renklendirilmiştir. Buna ek olarak nesnenin yapısında herhangi bir soyutlama ya da deformasyona gidilmeden gerçek renk ve biçimiyle resmedildiği görülmektedir.

Çalışma renk bakımından ele alınacak olursa; sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Yan yüzeylerde kullanılan sarı ve sarının tonları ile zeminde ve figürde kullanılan gri tonları renk bakımından bir denge sağlamaktadır. Figürde kullanılan gri tonları, zemin ile yan yüzeyler arasında bir ilişki kurmaktadır. Ayrıca yüzeyde kullanılan sıcak tonlar kompozisyon içerisine yerleştirilen nesne üzerinde de kullanılarak bir uyum sağlanmıştır. Sarı, kahverengi ve okr (hardal rengi) renklerinin farklı değerleriyle renk bakımından bir devinim sağlanmıştır. Nesnede yoğun ışık etkisi oluşturularak parlayan bir cam görüntüsü elde edilmiştir. Bu aplik yanıyormasına rağmen tıpkı diğer çalışmalarda kullanılan aydınlatıcılar gibi etrafına ışık yaymamaktadır. Tamamıyla sembolik bir sanat nesnesi olarak resmedilmiştir. Hem resmin içeriğine uygun bir nesne hem de kompozisyon özelliklerine uygun olarak düzenlenmesi yapılmıştır.

Çalışmanın en önemli elemanı olan figür, renk bakımından yapılan bir soyutlamayla resmedildiği görülmektedir. Bir seri halinde olan bu çalışmalardaki figürlerde, aynı kıyafetlerin tercih edilmesi ve figürün ten renginde yapılan soyutlama çalışmanın içeriğini desteklemek amacıyla tercih edilmiştir. Belirli bir kadın kitlesinin duygu durumunu anlatmak amacının güdüldüğü bu çalışmada kullanılan her eleman, sembolik bir anlam ifade etmektedir. Bu sayede resim kompozisyon bütünlüğünün yanı sıra anlamsal bütünlükte sağlanarak izleyiciye aktarılmak istenilen mesaj gönderilmeye çalışılmıştır.

Figürün ifadesi, duruş pozisyonu ve tercih edilen renkler genel olarak negatif bir algı yaratmaktadır. Bu algı diğer resimlerde de olduğu gibi bu çalışmanın savunduğu tezi destekler biçimdedir.



**Resim 4.10:** “Kadın IX”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm, 2019.

#### 4.10. Çalışma 10

80x100 cm boyutlarında olan bu çalışma düşey dikdörtgen olarak kompoze edilmiştir. Asimetrik yüzeylerin bir araya getirilmesiyle, mekân-figür ilişkisinin kurulması sonucunda oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Çizgi, doku, renk, açık-koyu, vb. resim elemanlarının dikkate alınmasıyla oluşturulan bu kompozisyon, serinin son çalışmasıdır. Bu çalışmada, resim düşey olarak asimetrik bir şekilde iki parçaya bölünmüş ve bu yüzeyleri bölen çizgi zemin çizgisiyle durdurulmuştur. Bu sayede üç farklı yüzeyin birleşmesiyle mekân oluşturulmuştur.

Kompozisyon genel anlamda, mekân-figür ilişkisine nesne ile desteklenerek oluşturulmuştur. Resim için önem arz eden mekân, sol tarafta bulunan düşey dikdörtgenimsi yüzey, sağ tarafta bulunan yine düşey dikdörtgen ve zemini oluşturan

yamuk yüzeyden oluşmuştur. Mekânda devinimi sağlamak amacıyla, yüzey üzerinde eşit aralıklarla yerleştirilen düşey çizgiler bulunmaktadır. Bu çizgiler diğer resimlerde de olduğu gibi resimde kompozisyon açısından bir süreklilik arz etmektedir.

Mekâna yerleştirilen figür ile nesne, tamamıyla resmin odak noktasını oluşturmaktadır. İzleyici resme ilk baktığı anda figürle karşılaşmakta ve devamında resmin geri kalanını dolaşmaktadır. Figürü destekleyen nesnelerin kullanılması, izleyiciyi resmin içinde gezdirmeye yönelik estetik sanat nesnesi olarak kullanılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada birden fazla nesnenin kullanılmasıyla daha hareketli bir kompozisyonun elde edildiği görülmektedir.

Figür, resmin sağ tarafına çapraz bir duruş ile yerleştirilmiştir. Figür kafasını hafif sağa eğerek sağ eli başına destek olacak şekilde, sol eli ise masanın üzerinde dengesini sağlamak amacıyla masayı tutar bir pozisyonda yerleştirmiştir. Bir taburenin üzerinde oturan figür, tüm ağırlığını masaya vererek dengesini sağlamıştır. Diğer taraftan, ayaklarını resmin sağ alt köşesine doğru uzatan figür, ayaklarını birbirine dolayarak oturmaktadır.

Resimde kullanılan masa, tabure ve vazolar resimsel bir imge olarak göze çarpmaktadır. Figürün ağırlığının üzerinde olduğu hissedilen masa resmin sol tarafına yerleştirilerek kompozisyon dengelenmiştir. Masa ile aynı görsel özelliğe sahip olan tabure ise figürün üzerinde oturmasıyla masanın arkasından bir kısmı görünür durumdadır. Bir diğer nesne ise;resmin sol tarafında bulunan masanın üzerinde iki adet olmak üzere aynı şekle sahip olan vazo formlarıdır. Bu vazo formlarından sol tarafta olan daha uzun, diğeri ise daha kısadır. Kompozisyonadaki nesnelerin boyutları farklı tutularak resmin geneline hareket kazandırılmıştır.

Resimde kullanılan renkler genel olarak sıcak renkler olmakla birlikte zeminde, figürde ve bazı nesnelerde kullanılan soğuk renkler, resimde renk bakımından bir denge sağlamaktadır. Renk bakımından ele alınan resim; kırmızı, turuncu, turuncunun tonları ve gri renginin tonları olmak üzere üç farklı renkten oluşmaktadır. Koyu-açık değerlerin dikkate alınmasıyla monotonluktan kurtarılan kompozisyon, bu sayede hareketlendirilmiştir. Zemin, masa, tabure ve figürün şortunda kullanılan siyah ve gri tonları resmin koyu değere sahip olan yüzeyleridir. Resmin sol tarafında bulunan duvar görüntüsünün elde edildiği yüzeyde ise orta tonda bir değere sahip olan rengin

kullanılması ve resmin sağ tarafında bulunan yüzeyde ve figürün atletinde açık tonların kullanılması resme renk bakımından değeri kazandırmıştır.

Çalışmanın içeriği, kadının psikolojik durumunu ele alan, duygu yoğunluğunu yansıtmaya çalışan bir kompozisyon olmakla birlikte, çalışmada bir mesaj vermek hedeflenmektedir. Çalışmanın temel amacı olan kadının duygusal bir canlı olduğu gerçeği, diğer tüm resimlerde olduğu gibi bu resimde de figürün pozisyonu, ifadesi, kullanılan nesneler, mekân, renk gibi resimsel unsurlarla desteklenerek ifade edilmeye çalışılmıştır. Belirli bir kadın kitlesini temsil eden kadın figürü, kent içinde iyi yaşam standartlarına sahip olan kadınların temsili olarak görülebilir. Günlük hayatın içinde sıkça karşılaşılan nesneler ve figürün kıyafetinin tıpkı diğer resimlerde olduğu gibi sıradan bir kıyafet tercihi yapılması yine resmin içeriğini güçlendirmek içindir.

Birçok kadın, iyi bir aileye, iyi bir işe, iyi hayat standartlarına sahip olabilir. Bu durum kadınların geleneksel kadın anlayışından sıyrıldığı anlamına gelmemektedir. Birçok kadın bu şartlara sahipken de duygusal anlamda bir şiddete uğramakta ve bu yönden sömürölmektedir. Bir ailenin birçok sorumluluğu kadına yüklenerek çocuk yetiştirmekten, yemek yapmaya hatta iş hayatında var olmaya çalışmak gibi birçok sorumluluğu bir arada yapmak zorunda kalmaktadır. Bu resimlerde figür, modern hayatın içinde bulunan kadınlar olarak, fiziksel şiddetten çok psikolojik şiddetin yoğun olduğu ruh halini yansıtan ifadeleri yansıtmaktadır.

## SONUÇ

Yaşadığı topraklar üzerinde hâkimiyet sağlama çabası içine giren insan, toplumsal düzenin oluşturulmasında da büyük rol oynamaktadır. Bu toplumsal düzenin belirleyicisi olan unsurlardan birisi de fertler arasındaki cinsiyet farklılığıdır. Bu farklılığın sebep olduğu cinsiyet sorunları, insan yaşamını her koşulda etkileyen bir probleme dönüşmüştür. Biyolojik farklılıklardan kaynaklanan cinsiyet farkı, toplum tarafından şekillenen bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla toplumun zamanla değişime uğraması, aynı zamanda cinsiyet algısının da değişime uğramasına sebep olmuştur.

Bu değişim, toplumsal cinsiyet algısı üzerinde etkin bir şekilde görülmekle birlikte, üstün cinsiyet algısının da zaman içinde değişime uğramasını sağlamıştır. Doğum yapabilme yeteneğine sahip olan kadın, erkek için önemli bir yere sahipti. Hatta daha önce belirtildiği üzere; neslin devamlılığı gibi önemli bir sonuca imkân sağladığı için, bazı toplumlarda “kült” olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla kadının üstün cinsiyet olarak kabul görüldüğü zamanlar olmuştur. Fakat yaşam şartlarının değişmesi, erkeğin doğum üzerindeki etkisinin fark edilmesi, dini inançların değişmesi ve kültürel değişimlerin meydana gelmesiyle kadına yaklaşım bakımından tam tersi yönünde bir değişim yaşanmıştır. Kadının lehine olan bu durum, yerini erkeğe bırakarak ataerkil dönemin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Erkek egemen medeniyetlerin çoğunlukta olması, kadın için olumsuz yaşam şartları olasılığını daha da arttırmaktadır. Biyolojik ve fizyolojik farklılıkların var olduğu gerçeği, dönem dönem farklı algı biçimlerini ortaya koyarken, denge unsuru ortadan kaldırılarak tek yönlü bir huzurun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bir birey dünyaya geldikten sonra cinsiyeti ne olursa olsun, toplumsal cinsiyet rollerine göre yetiştirilip, belirli cinsiyet rollerini yerine getirmesi zorunlu hale getirilmiştir. Oysaki insanın yaratılışında bir denge söz konusudur. Bu dengenin göz ardı edilmesiyle ortaya çıkan üstün cinsiyet anlayışı, zamanla kadınları rahatsız etmeye başlamıştır. Bu sayede birçok kadın, hem kendi hem de diğer kadınlar için özgürlük arayışına başlamıştır. Hatta günümüzde de araştırılan, sanata ve bilime konu olan bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilim insanları tarafından yapılan araştırmalara göre; kadın-erkek arasında fiziksel farklılıklar olduğu gibibilışsel ve duyuşsal farklılıklarında olduğu görülmektedir. Bu farklılık; yeryüzünü çeşitlendiren, iş bölümü yapmaya olanak sağlayan, birbirini tamamlar nitelikte olan farklılıklardır. Fakat insanda gelişen aşağılama duygusu ile ortaya çıkan üstünlük isteği, bu farklılıkların dengesini göz ardı etmektedir.

Diğer taraftan duygusal bir canlı olarak yaratılan insan, cinsiyetler arasındaki biyolojik farklılıklardan kaynaklanan bir durum sebebiyle kadın cinsi erkek cinsine göre her türlü duyguyu daha yoğun bir şekilde yaşamaktadır. Bu yüzden her türlü duruma, bilişsel olarak erkeğe göre daha farklı duygusal tepkiler verebilmektedir. Sevinç, coşku, hüzün, korku, vb. gibi duygu türlerini daha yoğun yaşayan kadın, bu duyguların etkisini daha fazla hissetmektedir. Fakat bu durum erkeklerin duygudan yoksun olduğu anlamına gelmemektedir. Her bireyin farklı kişilik özelliklerine sahip olması, cinsiyetler arasındaki istisnai durumların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

Toplumda ortaya  ıkanproblemler, hem bilimle hem de sanatla uğraşan insanlar tarafından sürekli olarak ele alınma ihtiya ı duymaktadır. Bu  alışmalar sayesinde, toplumun ideolojisini etkileyen olayların zaman içinde ne tür bir değişimi de beraberinde getirdiği görülmektedir. Sanatın gücü ise, bu tür büyük sorunları konu edinilmesine olanak sağlamaktadır. Bu sayede, özellikle 20. yüzyılla birlikte cinsiyet sorunlarına tepki göstermek için sanat, önemli bir araç haline gelmiştir. Ve böylece kadına yönelik olumsuz algı, sanatçılar tarafından bir sorun olarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Fakat bu negatif düşünce, zamanla azalmış olsa da tam olarak yok olmamıştır.

Sanat dünyasında kadın, resim üzerinde daima var olmuştur; fakat bu varoluş duygu ve düşüncesini ifadeetmekten ziyade, resmin nesnesi olarak görülmesiyle ilintilidir.Kadınların  zg r bir dünyada bağımsız bir şekilde duygu ve düşüncelerini aktarmaları için çok fazla çaba sarf edilmiştir. Zamanla bu hakkı elde eden kadınlar, sanat ile kendi yaşam felsefelerini aktarma yoluna gitmişlerdir. Özellikle, feminizmin yayılması ve kadın hakları meselesinin yaygınlaşması, kadınlarınsanat ı pozisyonuna geçmesine olanak sağlamıştır.

Birçok kadın sanatçı,  zg r bir kadın algısı yaratmak için çeşitli sanat faaliyetleri ortaya koymuştur. Bu faaliyetlerin asıl amacı; birey olarak kabul edilmek, toplumsal

düzende eşit haklara sahip olmak, sosyal hayatta varlığını kabul ettirmek ve özgür düşünce alanlarında açıkça fikir dile getirmek gibi insani değerlere ulaşmaktır. Sosyal hayatın şekillenmesini sağlayan normlar, birçok davranışı tek bir cinsiyete özgürce yaşama hakkı sağlamaktadır. Dolayısıyla her olumsuz durum da olduğu gibi bu durum için de yeni yaklaşımlar ve eylemler mevcuttur.

Yüksek Lisans Programı kapsamında yapılan bu çalışma, kadın duygusallığına dikkat çekerek, resim uygulamaları ile desteklenmiş, literatür araştırması ile gerçekliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sanatın temel imgesi olan kadın vücudu, her dönemde farklı bir yorumla ele alınıp, estetik bir imge olarak hem resim sanatında hem de görsel sanatların diğer alanlarında önemli bir nesne haline gelmiştir. Günümüzde sanatın her alanında konu olarak kullanılan kadın, aynı zamanda sanatın her alanında da kendisi çalışmalar yapmaktadır. Fakat her kadın, toplumsal değerler bakımından bu şansa sahip olamamıştır. Bu çalışma ile 21. yüzyılda var olan kadın algısı ele alınıp, onun etkileşime girdiği sosyal hayatın duygusal yansıması çalışmaların konusu olarak belirlenmiştir. Kadın toplumun bir parçası olarak aktif bir şekilde hayata katılırken, aynı zamanda duygusal bir canlı olduğu için onun duygu durumu çalışmalara yansıtılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bilgilere dayanarak, kadının duyuşsal ve bilişsel olarak erkekten farklılık göstermesi onun duygu durumunda erkeğe oranla daha fazla değişime sebep olduğu sonucuna varılmıştır. Modern hayatın içindeki kadınların ele alındığı bu çalışmalarda, kadın imgesi karşılaştığı tutum ve davranışlar sonucunda olumsuz duygu türlerine daha yatkın olduğu ortaya konulmuştur. Yapılan bu çalışmalarda, toplumda sosyal hayatın bir parçası olan ve günlük yaşamda birebir iletişime giren, kalıplaşmış kadın düşüncesiyle karşılaştığı takdirde negatif duygu durumu içerisinde olan kadın yaşamından kesitler betimlenmiştir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan özgün çalışmalar ve çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan literatür taraması sonucunda elde edilen bilgiler sentezlenerek, erkeğe oranla daha duygusal olan kadın, olumsuz algı sonucunda negatif duygu türlerine eğilimli olduğu sonucuna varılmıştır. Genel olarak değerlendirildiği takdirde, kadın olmaktan öte birey olarak değerlendirilecek olursa eğer, her birey tabii olduğu olumsuz duruma karşı negatif duygu durumu ağır başmaktadır. Kadın ya da erkek olmaktan öte bireyin değer görmesi hem kişisel huzuru hem de toplumsal huzurun oluşmasına sebep olacaktır.

Kadına bir sorumluluk olarak verilen; ev işleri, çocuk bakımı, eş sorumluluğu gibi toplumda sadece kadın tarafından yapılması beklenen şeyler,onun görevi olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla kadın, sosyal hayatta yer almaya başlayarak hem bu sorumlulukları yerine getirme hem de kendini geliştirip kariyer yapma uğraşına girmiştir. Çok fazla görev edinen kadın, fiziksel ve ruhsal yorgunluğu yaşamaya başlamıştır. Plastik açıdan ele alınan kadın imgeleri, bu durumu yansıtmak amacıyla kompoze edilmiştir. 21. yüzyıl kadını, bu çalışma kapsamında yapılan uygulamalarladestelenerek hem sanatsal bir değer olan kadın imgesi hem de toplumsal bir sorun olan kadın algısını yansıtmak fonksiyonuna sahiptir.

Hem sanatın hem de bilimin gücü ile toplumsal cinsiyet rolleri üzerine olan çalışmalar, cinsler arasındaki dengeyi sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Bu sebeple sanatçılar ve bilim insanları, bu konu üzerine toplumsal farkındalığı arttırıp, mevcut düzeni değiştirme gayreti göstermektedirler. Dolayısıyla toplumun aynası görevini üstlenen bu insanlar, kadın algısını değiştirip daha çağdaş medeniyetler haline almak adına önemli role sahiptir. Özellikle sanat için vazgeçilmez olan kadın imgesi,bu çalışmada plastik tavırla ele alınarak hem kültürel hem de duygusal açıdan değerlendirilmiş, gelişen ve değişen dünyada pozitif bir kadın algısı yaratılmaya çalışılmıştır.



## KAYNAKÇA

### KİTAP KAYNAKLARI

- Ağırman, C., (2001), Kadının Yaratılışı İlgili Rivayetler Bağlamında Yeni Bir Yaklaşım, (1. baskı ), Rağbet Yayınları, İstanbul.
- Akarsu, B., (1998), Felsefe Terimleri Sözlüğü, (1. baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Akbulut, D., (2016), Sanatta Siyasal Söylem, Kültür Ajans Yayınları, Ankara.
- Akdeniz, H., (2008), Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, İstanbul.
- Aktan, G., (2015), *Resim Sanatında Kadın Figürü Betimlemeleri*, (Yayımlanmış sanatta yeterlilik tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, (Türkiye).
- Altuna, S., (2013), Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri, (1. baskı), Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A., (2014), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (6. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, A., (2016), “Önsöz”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi*, (5. baskı), ed. Ahu Antmen/çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Apatay, A. Ç., (1996), Türkleri Oba-Toplum Yaşantısındaki Düşünce ve İnançlarından Atatürk Türkiye'si'nin Türk Kadını'na, (1. baskı), Kazancı Matbaacılık, İstanbul.
- Arslan, N., (1997), “Eyüboğlu Eren”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. I, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Bağcı, S., vd., (2006), Osmanlı Resim Sanatı, (1. baskı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Barry, J. ve S. F. Lewis, (2016), “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi*, (5. baskı), ed. Ahu Antmen/çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Başaran, B., “Otorite, Gelenek ve Kültür Ekseninde Bizans’ta Kadın Halleri”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2011/1, (Özel Sayı), ss. 515-522.
- Berger, J., (2015), Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen,(6. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J., (2016), Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, (22. baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F., (2003), Tarihin Cinsiyeti, (1. baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Borin, F., (2005), “Tasvirlerle Yargıya Varmak” *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*,C.III, (1. baskı), ed. George Duby ve Michelle Perrot, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J., (1995), İlk Mitoloji, çev. Kudret Eminoğlu, (2. baskı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Cezar, M., (1971), Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi, (1. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- Challaye, F., (tarihsiz), Dinler Tarihi, çev. Samih Tiryakioğlu, (1. baskı), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Childe, V. G., (2009), Tarihte Neler Oldu ?, (5. baskı), Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Clark, T., (2011), 20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev. Esin Hoşçusu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Conti, F., (1982), Rönesans Sanatını Tanıyalım, çev. Solmaz Turunç, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Çelebi, B., (2015), Toprak Altındaki Kadının Sessiz ÇığıEskiçağ’da Kadın, (1. baskı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Çift, Pelin ve Canan, S., (2017), Beynin Sırları, (37. baskı ), Destek Yayınları, İstanbul.

- Çokatak, D., (2014), *FridaKahlo'nun Resminde Kadın Olgusu*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, Türkiye.
- Daniels, M., (2014), *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*, çev. Pınar Üstel, (4. baskı), Maya Kitap, İstanbul.
- Doğramacı, E., (1992), *Türkiye'de Kadının Dünyası ve Bugünü*, (2. baskı), Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Doss, E., (2002), *Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, New York; 185'ten aktaran Akbulut, D., (2016), *Sanatta Siyasal Söylem*, Kültür Ajans Yayınları, Ankara.
- Dökmen, Z.Y., (2009), *Toplumsal Cinsiyet*, (6. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Eco, U., (2006), *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Erden, O., (2012), *19'uncu Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatında Bilmemiz Gereken Her Şey*, (1. baskı), Tempo Yayınevi, İstanbul.
- Estin, C., ve Laorte, H., (2002), *Yunan ve Roma Mitolojisi*, çev. Musa Eran, (1. baskı), Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- Farthing, S., (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınları, Çin; s. 77'den aktaran, Aktan, G., (2015), *Resim Sanatında Kadın Figürü Betimlemeleri*, (Yayımlanmış sanatta yeterlilik tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, (Türkiye).
- Faure, P., (1992), *Rönesans*, çev. Hüseyin Boysan, (1. baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Fleming, J., ve Honour, H., (2016), *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Hakan Abacı, (1. baskı), Alfa Yayın, İstanbul.
- Fowler, H. W., (1965), *Fowler's Modern English Usage*, Oxford University Press, America.
- Fraisse, G. ve Perrot, M., (2005) "Düzenler ve Özgürlükler" *Kadınların Tarihi Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı*, C. IV, (1. baskı), ed.

- George Duby ve Michelle Perrot, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S., (1997), “Gotik Üslup”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S., (1999), “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, (1. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı, İstanbul.
- Gombrich, E.H., (2011), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduman-Ömer Erduran, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Göğebakan, Y., “Anadolu’da Ana Tanrıça Kültü Olarak: Kadın”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2011/1, (Özel Sayı), ss. 501-514.
- Gökhan, H., (2013), 100 Terimde Felsefe Sözlüğü, Kafekültür Yayıncılık, İstanbul.
- Güvenç, B., (1979), İnsan ve Kültür, (3. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hopkins, D., (2000), After Modern Art 1945-2000, Oxford University, Oxford; 189’den aktaran Akbulut, D., (2016), Sanatta Siyasal Söylem, Kültür Ajans Yayınları, Ankara.
- İnankur, Z., (1997), “Vermeer, Jan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. III, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- İrepoğlu, G., (1999), Levni-Nakış, Şiir, Renk, T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul; s. 182-183’ten aktaran Enveroğlu, Z., (2018), *Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri Ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasarım Bilim Dalı Tasarım Ana Sanat Dalı, Konya, Türkiye.
- İşpiroğlu, N., ve İşpiroğlu, M., (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, (4. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Kandinsky, W., (2015) Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, (1. baskı), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

- Käppeli, A. M., (2005), “Feminit Sahneler”, *Kadınların Tarihi Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı*, C. IV,(1. baskı), ed. George Duby ve Michelle Perrot, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Karadağ, E., (2008), Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rölü, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye.
- Kınay, C., (1993), Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Klapisch-Zuber, C., (2005), “Kadınları Dahil Etmek” *Kadınların Tarihi Ortaçağ’ın Sessizliği*, C.II, (1. baskı), ed. George Duby ve Michelle Perrot, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Klee, P., (2013), Modern Sanat Üzerine, çev. Kaan Çaydamalı, (5. baskı), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kocatürk, U., (1999), Atatürk’ün Fikir ve Düşünceleri, Semih Ofset, Ankara.
- Kuran-ı Kerim
- Kurnaz, Ş., (1992), Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923), (1. baskı), Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.
- Kurdaş, E., Ç., Kurdaş, “Bir Tüketim Nesnesi Olarak Kadın Bedeni”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*,2011/1, (Özel Sayı), ss. 591-596.
- Kuzgun, Ş., (2015), Dinler Tarihi, (1. baskı), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Labno, J., (2012), Rönesans Ayrıntıda Sanat, çev. Elif Dastarlı, (1. baskı), Türkiye-İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Mahir, B., (2005), Osmanlı Minyatür Sanatı, (1. baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Martin, L., (2009), Cadılığın Tarihi Ortaçağ’da Bilge Kadının Katli, çev. Barış Baysal, (1. baskı), Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Michel, A., (1993), Feminizm, çev. Şirin Tekeli, (1. baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Michelet, J., (1998), Rönesans, çev. Kazım Berker,Cumhuriyet Yayınları.
- Moir, A., ve D. Jessel, (2002), Beyin ve Cinsiyet, çev. Tarık Demirkan, (1. baskı), Pencere Yayınları, İstanbul.

- Mulvey, L., (2016), “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi*, (5. baskı), ed. Ahu Antmen/çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nochlin, L., (2016), “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok ?”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi*, (5. baskı), ed. Ahu Antmen/çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Okçay, H., (2013), İzmir Yahudi Cemaati Kadın Kimliği “Beşyüz Yıllık Komşularımız”, (1. baskı), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Ödekan, A., (1999), “Kadın Sanatçı Sorunu”, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, (1. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı, İstanbul.
- Ötüken, Y., (1997), “Bizans Mimarlığı ve Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. I, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Özayten, N., (1997), “Gösteri Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Peterson, T., ve P. Mathews, (2016), “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi*, (5. baskı), ed. Ahu Antmen/çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pillement, C.ve Crauzat, C., (1988), “Resim”, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Pischel, G., (1983), “Tarih Öncesi Sanatı”, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, C.I, (2. baskı), çev. Hasan Kuruyancı ve Üstün Alsaç, Görsel Yayınları.
- Pollock, G., (2016), “Modernlik Ve Kadınlığın Mekanları”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi*, (5. baskı), ed. Ahu Antmen/çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Richter, G., (1969), Yunan Sanatı, çev. Beral Madra. (6. baskı), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Sarup, M., (2004), Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, çev. Abdülbaki Güçlü, (2. baskı), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

- Smart, B., (1990), *Modernity, Postmodernity and The Present*, Sage Yayınları, Londra; s. 14-30'dan aktaran, Demir, Z., (2014), *Modern ve Postmodern Feminizm*, (2. baskı), Sentez Yayınları, İstanbul.
- Şahinler, O., (1997), "Perspektif", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. III, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Şenel, A., (1982), *İlkel Topluluktan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Tansuğ, S., (1986), *Çağdaş Türk Sanatı*, (1. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tijssen, L., (1990), *Women Between Modernity and Postmodernity*, Sage Yayınları, Londra; s. 147-163 aktaran, Demir, Z., (2014), *Modern ve Postmodern Feminizm*, (2. baskı), Sentez Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ., (2013), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (9. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A., (1975), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, (3. baskı), Toplum Yayınları, Ankara.
- Turani, A., (2010), *Dünya Sanat Tarihi*, (14. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tükel, U., (1997), "Delacroix, Ferdinand-Victor-Eugène", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. I, (1. baskı), Yem Yayınları, İstanbul.
- Ülken, H. Z., (1943), *Dini Sosyoloji*, İbrahim Horoz Basımevi, İstanbul.
- Ülken, H. Z., (1969), *Sosyoloji Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Veccinio, S., (2005), "İyi Karı" *Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği*, C.II, (1. baskı), ed. George Duby ve Michelle Perrot, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yelkencioğlu, E., (2009), "Frida Kahlo", *Elektrik Mühendisleri Odası Genç Kültür Sanat Bülteni*, Sayı 13, Nisan 2009, s. 20-21; Çokatak, D., (2014), *Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, Türkiye.
- Yılmaz, M., (2013), *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. baskı), Ütopya Yayınları, Ankara.

- Young, I. M., “Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler”, *Cogito Feminizm*, Bahar 2013, (58), ss. 39-56.
- Yuval-Davis, N., (2007), *Cinsiyet ve Millet*, çev. Ayşin Bektaş, Asena Günal, (2. baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Z. Davis, N. ve Farge, A., (2005), “Tarihsel Aktör olarak Kadınlar” *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, C.III, (1. baskı), ed. George Duby ve Michelle Perrot, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

#### E- KAYNAK

- [http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b6db186502909.43588323](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b6db186502909.43588323) (10.08.2018).
- [http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding\\_en.html](http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding_en.html) (22.10.2018).
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b51f0caa712a5.91951923](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b51f0caa712a5.91951923) (20.07.2018).
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b533f5ecf7411.42579856](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b533f5ecf7411.42579856) (21.07.2018).
- <https://www.britannica.com/biography/Lavinia-Fontana> (12.09.2018).
- <https://www.guerrillagirls.com/our-story/> (01.09.2018).
- Akçaoğlu, Z., “Bir Kadın Sanatçı Şükriye Dikmen”, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2010/3, (11), [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11/pdf/akcaoglu\\_zeliha.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11/pdf/akcaoglu_zeliha.pdf) 18.09.2018.
- Başbuğ, F., “1914 Çallı Kuşağı’nın Türk Resim Sanatına Etkisi”, *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2010, (29), 371-392, [https://www.academia.edu/8732110/1914\\_%C3%87all%C4%B1\\_Ku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1n%C4%B1n\\_T%C3%BCrk\\_Resim\\_Sanat%C4%B1na\\_Etkisi](https://www.academia.edu/8732110/1914_%C3%87all%C4%B1_Ku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1n%C4%B1n_T%C3%BCrk_Resim_Sanat%C4%B1na_Etkisi) (07.09.2018).



- Doğan, Y., ve Özdevecioğlu, M., “Pozitif ve Negatif Duygusallığın Çalışanların Performansları Üzerindeki Etkisi”, *Sosyal Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 2009/9, (18), 165-190, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/289211>(26.06.2018).
- Erişgin, S. Ö., “Roma Toplumunda Kadının Konumu”, *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 2013/4, (2), 1-31 <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/208293>(05.09.2018).
- Erişti, Ö. C., “Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili”, *Moment Dergisi*, 2015/2, (2), 59-79, <http://www.momentdergi.org/index.php/momentdergi/article/view/122/309>(06.09.2018).
- Ersoy, Ersan, “ Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği)”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2009/19, (2), 209-230, <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt19/sayi2/209-230.pdf> (07,03,2018).
- Eşel, Ertuğrul, “Kadın ve Erkek Beyninin Farklılıkları”, *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni*, 2005/15, (3) [http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TTIP&c=ebsco&c=summon&c=ebsco&ano=65366\\_8188414b452ec8b21686fdfe31b66729](http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TTIP&c=ebsco&c=summon&c=ebsco&ano=65366_8188414b452ec8b21686fdfe31b66729) (03,03,2018).
- Gürhan, Nazife, “Toplumsal Cinsiyet ve Din”, *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 2010/4, s. 58-80, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/115954>(22.05.2018).
- İnan, R., (1991), Atatürk ve Türk Kadını, Tarihte Türk Kadını, Arkın Yayınevi, İstanbul; 41-42’den aktaran, Bakacak, A. G., “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 2009, (44), 627-638, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/1561/16955.pdf>(22.09.2018).
- İncil, İncil-Tevrat-Zebur Kutsal Kitap, <https://incil.info/kitap/ti1/2> (01.10.2018).
- Kaplan, F. N. Kaplan, A. B., “Olgusal Ve Düşsel Gerçekliğin Kosmogonik Portreleri: Frida Kahlo’nun İmgeleminde Biyolojik ve Ruhsal Acının Anatomisi”, *Journal of Current Researches on Social Sciences*, 2017/7, (4), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/391882> 14.09.2018.

- Kaptan, C., “Acı ve Sanat”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2013/1, (12), 59-81, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192528>(14.09.2018).
- Kaya, M., ve Taşdöner, K., “İlkçağ’da Kadın: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Bakımından Helenistik Çağ Öncesi İlkçağ Tarihine Genel Bakış”, *Uluslar arası Türk Bilim Dergisi*, 2017/4, (21), s. 2, [https://www.academia.edu/34259038/%C4%B0lk%C3%A7a%C4%9Fda\\_Kad%C4%B1n\\_Toplumsal\\_Cinsiyet\\_E%C5%9Fitligi\\_Bak%C4%B1m%C4%B1ndan\\_Hellenistik\\_%C3%87a%C4%9F\\_%C3%96ncesi\\_%C4%B0lk%C3%A7a%C4%9F\\_Tarihine\\_Genel\\_Baki%C5%9F](https://www.academia.edu/34259038/%C4%B0lk%C3%A7a%C4%9Fda_Kad%C4%B1n_Toplumsal_Cinsiyet_E%C5%9Fitligi_Bak%C4%B1m%C4%B1ndan_Hellenistik_%C3%87a%C4%9F_%C3%96ncesi_%C4%B0lk%C3%A7a%C4%9F_Tarihine_Genel_Baki%C5%9F)(05.04.2018).
- Mamur, N., “Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi”, *Akademik BakışUluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 2012, (28), <https://www.akademikbakis.org/eskisite/28/17.pdf>(18.09.2018).
- Özsezgin, K., (1994), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı, C.3, Tıglat Yayınları, İstanbul; 239’dan aktaran, Mamur, N., “Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi”, *AkademikBakışUluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 2012, (28), <https://www.akademikbakis.org/eskisite/28/17.pdf>(18.09.2018).
- Öztürk, Emine, “Kur’an’ın Kadına Bakışı Ve İslam Tarihinde Kadının Sosyal Statüsüne Genel Bir Bakış”, *Harakani Dergisi*, 2014/1, s. 17-34, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/84883>(20.06.2018).
- Papila, Aytül, “Modern Sanatta Kadın İmgesi”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2009/3, (1), 175-197, <http://earsiv.beykent.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/422/Modern%20Sanatta%20Kad%C4%B1n%20%C4%B0mgesi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>(29.06.2008).
- Söylemez, M., “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2011, (8), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/411146>(15.08.2018).
- Yaşar, M., “Tüketim Toplumu Ve Sanat İlişkisi”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 2006/5, (16), 114-121, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/69888>(13.08.2018).

## RESİMLERİN KAYNAKÇASI

**Resim3.1:**<https://tr.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/paleolithic-art/a/venus-of-willendorf> (01.07.2018).

**Resim3.2:**<http://humanorigins.si.edu/fired-clay-venus-dolni-vestonice> (02.07.2018).

**Resim 3.3:**Campbell, J., (1995), “İlkel Mitoloji”, çev. Kudret Eminoğlu, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

**Resim 3.4:**<http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrica-kybele.html> (02.07.2018).

**Resim 3.5:**Gombrich, E.H., (2011), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduman-Ömer Erduran, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Resim 3.6:**Gombrich, E.H., (2011), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduman-Ömer Erduran, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Resim 3.7:**Gombrich, E.H., (2011), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduman-Ömer Erduran, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Resim 3.8:**Fleming, J., ve Honour, H., (2016), Dünya Sanat Tarihi, çev. Hakan Abacı, (1. baskı), Alfa Yayın, İstanbul.

**Resim 3.9:**İşpiroğlu, N., ve İspiroğlu, M., (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, (4. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

**Resim 3.10:**Gombrich, E.H., (2011), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduman-Ömer Erduran, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Resim 3.11:**Gombrich, E.H., (2011), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduman-Ömer Erduran, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Resim 3.12:** Başaran, B., “Otorite, Gelenek ve Kültür Ekseninde Bizans’ta Kadın Halleri”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2011/1, (Özel Sayı), ss. 515-522.

**Resim 3.13:**<https://www.wikiart.org/en/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ-1306-1/>, (07.07.2018).

**Resim 3.14:**<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-lady-with-the-ermine-cecilia-gallerani-1496/>, (20.07.2018).

**Resim 3.15:**<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa/>, (20.07.2018).

**Resim 3.16:** <https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/the-milkmaid/>, (20.07.2018).

**Resim 3.17:**<https://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/the-straw-hat-1625/>, (20.07.2018).

**Resim 3.18:**<https://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/portrait-of-isabella-brant-1626/>, (20.07.2018).

**Resim 3.19:**<https://www.wikiart.org/en/jean-honore-fragonard/the-swing-1767/>, (21.07.2018).

**Resim 3.20:**<https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-liberty-leading-the-people-1830/>, (21.07.2018).

**Resim 3.21:**<https://www.wikiart.org/en/jean-francois-millet/the-gleaners-1857/>, (21.07.2018).

**Resim 3.22:**<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907/>, (11.08.2018).

**Resim 3.23:**<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917/>, (10.08.2018).

**Resim 3.24:**<https://www.wikiart.org/en/richard-hamilton/http-en-wikipedia-org-wiki-file-hamilton-appealing2-jpg-1956/>, (13.08.2018).

**Resim 3.25:**<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/liz-taylor-1/>, (13.08.2018).

**Resim 3.26:**<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/marilyn-1/>, (13.08.2018).

**Resim 3.27:** <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#39>, (14.08.2018).

**Resim 3.28:**<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#39>, (14.08.2018).

**Resim 3.29:**<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-film-still-3-1977/>, (14.08.2018).

**Resim 3.30:**<https://www.moma.org/collection/works/102432/>, (14.08.2018).

**Resim 3.31:**<http://www.sparkmovement.org/2014/09/09/spark-artists-the-guerrilla-girls-and-activism-as-art/>, (23.08.2018).

**Resim 3.32:**<https://www.sartle.com/artwork/interior-scroll-carolee-schneemann>, (02.09.2018).

**Resim 3.33:**<https://www.artslant.com/global/artists/show/297266-gina-pane?tab=PROFILE>, (05.09.2018).

**Resim 3.34:**<http://www.artspecialday.com/9art/2017/05/24/gina-pane-corpo-che-sanguina-amore/>, (05.09.2018).

**Resim 3.35:**[http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding\\_en.html](http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding_en.html), (02.09.2018).

**Resim 3.36:** “Kanuni Sultan Süleyman’ın Şehzade Selim ile Halep’de Avlanması”, 1558.

**Resim 3.37:** Enveroğlu, Z., (2018), *Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri Ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasarım Bilim Dalı Tasarım Ana Sanat Dalı, Konya, Türkiye.

**Resim 3.38:** Bağcı, S., vd., (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, (1. baskı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

**Resim 3.39:** Bağcı, S., vd., (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, (1. baskı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

**Resim 3.40:**<https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/mihrap>, (07.09.2018).

**Resim 3.41:**<http://www.radikal.com.tr/hayat/nu-model-okuldaki-herkes-bedenimi-benden-daha-iyi-biliyor-1494632/>, (07.09.2018).

**Resim 3.42:** Germaner, S., (1999), “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı, İstanbul.

**Resim 3.43:**[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works /large /z\\_slide0047\\_image026.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works /large /z_slide0047_image026.jpg), (07.09.2018).

**Resim 3.44:**<http://www.superergen.com/nuri-iyemle-muhur-gozlu-kadinlarin-izinde>, (07.09.2018).

**Resim 3.45:**<https://www.britannica.com/biography/Lavinia-Fontana>, (12.09.2018).

**Resim 3.46:**[https://images.nga.gov/en/search/do\\_quick\\_search.html?q=%221949.6.1%22](https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221949.6.1%22), (12.09.2018).

**Resim 3.47:**<https://www.wikiart.org/en/rosa-bonheur/the-horse-fair-1855-1/>, (12.09.2018).

**Resim 3.48:**<https://www.wikiart.org/en/mary-cassatt/young-mother-sewing-1900>, (12.09.2018).

**Resim 3.49:**<https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/woman-and-child-on-the-balcony>, (14.09.2018)

**Resim 3.50:**<https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/self-portrait-time-flies-1929>, (14.09.2018)

**Resim 3.51:**<https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/the-two-fridas-1939>, (14.09.2018)

**Resim 3.52:**<https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/the-broken-column-1944>, (14.09.2018)

**Resim 3.53:**[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1490](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1490), (15.08.2018).

**Resim 3.54:**<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/mufide-kadri>, (18.09.2018).

**Resim3.55:**<http://www.biyografya.com/biyografi/10506>, 18.09.2018.

**Resim 3.56:**Akçaoğlu, Z., “Bir Kadın Sanatçı Şükriye Dikmen”, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2010/3, (11), [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11/pdf/akcaoglu\\_zeliha.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11/pdf/akcaoglu_zeliha.pdf) 18.09.2018.

**Resim 3.57:**[http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=557](http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=557), (18.09.2018).

**Resim 3.58:**[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=95](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=95), (18.09.2018).

**Resim 3.59:**[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=95](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=95), (18.09.2018).

**Resim 3.60:**[http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=44](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=44), (21.09.2018).