

**BİR ANLATI VE ANLAYIŞ OLARAK
KADININ MODERNİZM SONRASI
SANATSAL İMAJI**

Derya ÖZDEMİR

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Prof. Mehmet KAVUKCU
2014
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Derya ÖZDEMİR

**BİR ANLATI VE ANLAYIŞ OLARAK KADININ MODERNİZM
SONRASI SANATSAL İMAJI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Mehmet KAVUKCU**

ERZURUM - 2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

29/12/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " Bir Anlatı ve Anlayış Olarak Kadının Modernizm Sonrası Sanatsal İmajı " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

29.12.2014

Derya ÖZDEMİR



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Mehmet KAVUKCU danışmanlığında, Derya ÖZDEMİR tarafından hazırlanan bu çalışma 29/12/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Mehmet KAVUKCU

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Muhammet TATAR

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Hüseyin ELİTOK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 29/12 /2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İLK ÇAĞLARDAN MODERNİZME ANLATI, ANLAYIŞ, İMAJ BAĞLAMINDA KADIN VE GÖRSELE YANSIMALARI

1.1. ANLATI, ANLAYIŞ VE İMAJ NEDİR?	5
1.1.1. Anlatı ve Anlayış Bağlamında Görsel Etkileşim	7
1.2. TARİHSEL SÜREÇTE KADIN ALGISININ SANATSAL GELİŞİMİ	10
1.2.1. İlk Çağlarda Kadın Anlayışı	10
1.2.2. Yunan Sanatında Kadın Anlayışı (Klasik Yunan Sanatı), (İÖ. 500 – 320)..	14
1.2.3. Ortaçağ’da Kadın Anlayışı	16
1.2.4. Rönesans’tan Modernizm’e Kadar Kadın Anlayışı.....	19
1.2.4.1. Rönesans (1300-1500)	19
1.2.4.2. Barok.....	24
1.2.4.3. Rokoko (1715-1780).....	28
1.2.4.4. Neo-Klassizm (1770-1830)	30
1.2.4.5. Romantizm.....	33
1.2.4.6. Oryantalizm	36
1.2.4.7. Realizm (Gerçekçilik).....	38

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM VE SONRASI SANATTA KADININ SANATSAL İMAJI VE GÖRSELLERE YANSIMALARI

2.1. MODERNİZM’DE AKIMLAR, ANLAYIŞLAR SANATÇILAR ÜZERİNDEN KADIN İMAJI.....	41
--	-----------

2.1.1. Modernizm	41
2.1.1.1. İzlenimcilik	44
2.1.1.2. Simgencilik	46
2.1.1.3. Fovizm	50
2.1.1.4. Dışavurumculuk	51
2.1.1.5. Kübizm	55
2.1.1.6. Fütürizm (Gelecekçilik)	58
2.1.1.7. Dadaizm	60
2.1.1.8. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	63
2.2. POSTMODERNİZM'DE AKIMLAR, ANLAYIŞLAR VE SANATÇILAR	
ÜZERİNDEN KADIN İMAJI	68
2.2.1. Postmodernizm	68
2.2.1.1. Kitle Kültürü ve Sanat (Pop Art)	71
2.2.1.2. Kavramsal Sanat	74
2.2.1.3. Fluxus	75
2.2.1.4. Arte Povera (1960-1970)	76
2.2.1.5. Performans Sanatı	78
2.2.1.6. Feminist Sanat	80
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
TOPLUMDA KADIN ÜZERİNE OLUŞTURULMUŞ İMAJLAR ve GÖRSELE	
YANSIMALARI	
3.1. TOPLUMDAKİ ROLÜ NEDENİYLE KADIN İMAJI	87
3.2. “ÖTEKİ” KAVRAMI ÜZERİNDEN KADIN İMAJI	92
3.3. TÜKETİM KÜLTÜRÜNDE KADIN İMAJI	96
3.3.1. Reklam Aracı Olarak Kadın İmajı	103
3.4. CİNSELLİK, EROTİZM İMGESİ OLARAK KADIN	108
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
GÜNÜMÜZ TÜRK SANATINDA KADIN SANATÇILAR ÜZERİNDEN KADIN	
İMGESİ	
4.1. MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATINDA KADIN	
İMGESİ	113

4.2. GÜNÜMÜZ TÜRK KADIN SANATÇILARI.....	116
4.2.1. Aliye BERGER	116
4.2.2. Nur KOÇAK.....	119
4.2.3. Gülsün KARAMUSTAFA	125
4.2.4. İpek DUBEN	127
4.2.5. Hale TENGİR.....	132
4.2.6. Şükran MORAL	136
 SONUÇ.....	 141
KAYNAKÇA	143
ÖZGEÇMİŞ.....	149

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****BİR ANLATI VE ANLAYIŞ OLARAK KADININ MODERNİZM SONRASI
SANATSAL İMAJI****Derya ÖZDEMİR****Tez Danışmanı: Prof. Mehmet KAVUKCU****2014, 149 sayfa****Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU****Yrd. Doç. Muhammet TATAR****Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK**

Bu araştırmada, ilk çağlardan günümüze sanatta oluşturulmuş kadın imajlarının anlatı ve anlayış bağlamında sanat eserlerine yansımaları incelenmiştir. Bu kapsamda yapılan araştırma dört bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde, İlk Çağlardan Modernizm’e anlatı, anlayış, imaj bağlamında kadın ve görsele yansımaları üzerinde durulmuştur. Araştırmanın ikinci bölümünde ise, Modernizm ve sonrası sanatta kadın imajı ve görsele yansımaları ele alınmıştır. Bu bölüm kendi içerisinde “Modernizm Süreci” ve “Postmodernizm Süreci” olarak iki ayrı başlık altında incelenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde, toplumda kadın üzerine oluşturulmuş imajlar ve görsele yansımaları, dört başlık altında ele alınmıştır. Son olarak dördüncü bölümde ise Kadın İmajı, günümüz Türk Sanatında kadın sanatçılar üzerinden incelenmiştir.

Kadın’ın sanat eserlerine yansımaları, sosyo-ekonomik süreçler, kültürel farklılıklar, savaşlar, ait oldukları çağın değişim ve gelişmeleri içerisinde değerlendirilmiştir. Bu etkiler sonucunda oluşturulmuş kadın imajlarının incelendiği araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmadan elde edilen veriler içerik analizi ile incelenmiştir. Araştırmanın örnekleminde maksimum çeşitlilik kullanılmıştır. Araştırma sürecinde veriler geniş bir literatür taraması yapılarak, tezler, internet, makale ve dergilerden derlenerek elde edilmiştir. Araştırmanın verilerinin çözümlenmesinde, nitel araştırmada kullanılan veri analizi tekniklerinden kuramsal ve betimsel analiz teknikleri kullanılmıştır. Sanatçıların çalışmaları ait oldukları dönemin özellikleriyle birlikte görsel anlatı ve anlayış bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Anlayış, İmaj, Kadın, Beden, Modernizm, Postmodernizm.

ABSTRACT**MASTER’S THESIS****ARTISTIC IMAGE OF WOMEN AS NARRATION AND PERCEPTION AFTER
MODERNISM****Derya ÖZDEMİR****Advisor: Prof. Mehmet KAVUKCU****2014 149 pages****Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU****Assist. Prof. Muhammet TATAR****Assist. Prof. Hüseyin ELİTOK**

In this study, the reflections of women images that have formed since the ancient times were examined within the context of narration and understanding. The study is composed of four parts. In the first part of the study, women in the frame of narration, understanding and image and their reflections on visual arts from ancient times to Modernism were expressed. In the second part of the study, women image in Modernism and after Modernism and their reflections on visual arts were focused on. This section was studied under two separate headings as “Modernism Period” and “Postmodernism Period”. In the third part of the study, images formed on women in society and their reflections on visual arts were examined. Finally, in the fourth section, the image of women was addressed through women artists in today's Turkish art.

Reflections of women on art, socio-economic processes, cultural differences and wars were evaluated in the transformations and developments of the ages to which they belonged. In the study examining women images that formed as a result of these effects, qualitative document research, one of the research methods, was used. The data obtained from this study were analyzed by using content analysis. Maximum variety was used in the modelling of the study. The data in the research process were obtained as a result of an extensive literature review, inspecting theses, searching related sources on the web and a wide variety of articles and magazines. In the analysis of the data of the research, theoretical and descriptive analysis techniques—the ones among those which are used in qualitative researches were used. The works of artists were examined through visual narration and understanding and together with the features of the periods they existed.

Keywords: Narration, Understanding, Image, Woman, Body, Modernism, Postmodernism.

KISALTMALAR DİZİNİ

A.K.M. : ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

Üniv. : Üniversite

S. : Sayı

s. : Sayfa

Fak. : Fakülte

Yay. : Yayın

Hız. : Hazretleri

vs. : Vesaire

İ.Ö. : İsa'dan Önce

M.Ö. : Milattan Önce

M.S. : Milattan Sonra

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Hans Baldung, (1484-1545) Havva, Yılan ve Ölmüş Âdem (1510-1515), Panel, 64x32.5 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.	2
Resim 1.1. Solda, Venus de Milo, önden, Sağda, Venus de Milo, arkadan, Antik Yunan, 203 cm. Mermer, Louvre Müzesi, Paris.	6
Resim 1.2. Tintoretto, Susanah'yla Kentin Büyüklüğü.	7
Resim 1.3. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503 civarı, Ahşap Üstüne Yağlıboya, 77x53 cm. Louvre Müzesi, Fransa.	8
Resim 1.4. Tahtında Oturan Tanrıça, Pişmiş Toprak, (Neolitik çağı başları, M. Ö. 7000 – Çatalhöyük)	10
Resim 1.5. Sağda; Çocuklu Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak (Neolitik çağı sonraları, M. Ö. 5600 – Hacılar), Solda; Tanrıça heykelciği.	11
Resim 1.6. Solda; Kalkolitik Çağ heykelciği (M. Ö. 5500 – 3000) Ortada ve Sağda; Eski Tunç Çağı heykelcikleri (M. Ö. 2300 – 2100).	12
Resim 1.7. Willendorf Venüsü.	13
Resim 1.8. Praksiteles, Knidoslu Afrodite kopyası, (orijinali M.Ö. 4. Yüzyıl) Museo Nazionale Romano, Roma.	15
Resim 1.9. Mahşer Fahişesi'nin Düşü, (Apokalipsis 17) Mahşer temalı duvar halısı, XIV. yüzyıl, Angers, Kral Rene Şatosu	17
Resim 1.10. Gentile da Fabriano, Müneccim Kralların Tapınması, 1423, Floransa, Uffizi Galerisi.	19
Resim 1.11. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482, tuval üstüne tempera, 1,72x2,85 m. Galleria degli Uffizi, Floransa.	21
Resim 1.12. Tiziano, Urbinolu Venüs, 1538, Tuval üzerine yağlıboya, 119,5x165 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa.	22
Resim 1.13. Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Portresi, 1434, ahşap üstüne reçineli tempera 82x60 cm. National Gallery, Londra.	23
Resim 1.14. Diego Velezquez, Las Hilanderas (Eğiriciler) veya Arachne Fable, Tuval üzerine yağlı boya, 167x252 cm, Prado Müzesi Madrid.	25
Resim 1.15. Rubens, Paris'in Yargısı, 1636, Londra Ulusal Galerisi.	27
Resim 1.16. Jean – Honore Fragonard, Yıkılanlar (1763 - 1764).	28
Resim 1.17. Francois Boucher, Esmer Odalık, 1745, Louvre Müzesi, Fransa.	30

Resim 1.18. Bir Kadın Avcısının Siparişi: Çıplak Maya, 1789-1805 arası, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm. Prado Müzesi, Madrid.....	31
Resim 1.19. Francisco Goya, Giyinik Maya, 1802-1805, tuval üzerine yağlıboya, 95x188 cm. Prado Müzesi, Madrid.	32
Resim 1.20. Resim değil siyasi bildiri: Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, tuval üzerine yağlı boya, 260x325 cm. Louvre Müzesi, Paris.	34
Resim 1.21. Türk Hamamı, 1862, Jean- August Dominique Ingres, tuval, panel üzerine yağlıboya, çapı 108 cm. Paris, Louvre Müzesi.	37
Resim 1.22. Jean – François Millet, Hasatçılar, 1857 Tuval üzerine yağlıboya, 83,5x111 cm (Orsay Müzesi), Paris.	39
Resim 1.23. Edouard Manet, Olympia, 1863.	40
Resim 2.1. Edouard Manet, Kırdı Yemek, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 214x270 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	45
Resim 2.2. Henri Rousseau, Rüya, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 204,5x298,5 cm, (Modern Sanat Müzesi) New York.	47
Resim 2.3. Gustav Klimt, Öpüşme, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm, Avusturya Galerisi, Viyana.	48
Resim 2.4. Henri Matisse, Blue Nude, 1907, 92.1x140.3 cm. Baltimore Müzesi.....	51
Resim 2.5. Edward Munch, Madonna,1894	52
Resim 2.6. Ernst Ludwig Kirchner, Paris Yargı,1913 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113x91.5 cm.	54
Resim 2.7. Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 244x234 cm. New York Modern Sanat Müzesi.	57
Resim 2.8. Pablo Picasso, La Baigneuse, 1928, Adriana.	58
Resim 2.9. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146x89 cm, Philadelphia Sanat Müzesi	60
Resim 2.10. Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam), 1915-23, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel, 277,5x175 cm. Philadelphia, Sanat Müzesi.	61
Resim 2.11. Paul Delvaux, Uyuyan Venüs, 1944.....	64
Resim 2.12. Salvador Dali, Gördüğü Rüyadan, Bir Arının Nar Etrafında Uçuşu Nedeniyle Uyanmadan Bir Saniye Öncesi,1944, Tuval üzerine yağlıboya, (51x40.5 cm), Thyssen-Bornemisza Vakfı, Madrid (İspanya).....	65

Resim 2.13. Frida Kahlo, 43 x 33 cm. Ebatlarındaki Masonit Üzeri Yağlıboya ile Yapılan Eser, Dolores Olmeda'nın koleksiyonunda.	66
Resim 2.14. Frida Kahlo, İki Frida , 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x170cm.	67
Resim 2.15. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No. 17”, Siyah-Beyaz Fotoğraf.	69
Resim 2.16. ANDY WARHOL, Marilyn Dipdikonu, 1962.	70
Resim 2.17. Roy Lichtenstein, M-Maybe /A Girl's Picture (B-Belki / Bir Kızın Resmi), 1965, tuval üzerine magna, 152x152 cm. Ludwig Müzesi, Köln.	72
Resim 2.18. Gerhard Richter, Ema / Merdivindeki Nü, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 200x130 cm. Ludwig Müzesi, Köln.	73
Resim 2.19. Nam June Paik - Charlotte Moorman, “TV Bra Heykeli Yaşam için”, Performans, 1967.	76
Resim 2.20. Michelangelo Pistoletto, Paçavralı Venüs, 1967, 1974.	77
Resim 2.21. Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 9 Mart 1960, Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki gösteriden bir sahne.	78
Resim 2.22. Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 9 Mart 1960, Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki gösteriden bir sahne.	79
Resim 2.23. Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1972, Gösteri.	82
Resim 2.24. Judy Chicago, “Yemek Daveti” 1974-1979, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91.9 cm.	83
Resim 2.25. Her kenarda 13 set olmak üzere, toplam 39 sahne bulunmaktadır.	84
Resim 2.26. Cindy Sherman, Başlıksız Film Karesi #3 (Untitled Film Still #3), 1977. Siyah Beyaz Fotoğraf, 20.3x25.4 cm. Koleksiyon, Sanatçı, Metro Pictures, New York izniyle.	85
Resim 3.1. Johanne Vermeer, Süt Boşaltan Kadın, 1658-1660.	88
Resim 3.2. Jean –Leon Gerome (1824-1904), Köle Pazarı, (y.1867), tuval, 84.3x63 cm.	89
Resim 3.3. Dövüdükten Bir Ay Sonra Nan, 1984, Nan Goldin.	91
Resim 3.5. John Smart (1741-1811), Bayan Binney'ler (1806), Suluboya, Londra.	95
Resim 3.6. Deniz Gül, Kriz, 2009.	97
Resim 3.7. Elle Dergisi, Reklam Afişi, Ağustos 2014, Fotoğraf.	98
Resim 3.8. Cosmopolitan Dergisi, Reklam Afişi, Ağustos 2014, Fotoğraf.	99
Resim 3.9. Bir Mağaza Vitrini.	101
Resim 3.10. Bir Giyim Markası (Jill Sander) Reklam Çekiminden Fotoğraf.	103

Resim 3.11. Playboy, “ Haydi millet yağmur duasına”	104
Resim 3.12. Herbal, Şampuan Reklamı.	106
Resim 3.13. ‘Virginia slims kadını’	107
Resim 3.14. Raphaelle Peale (1774-1825), Denizden yükselen Venüs-Bir Aldatmaca (banyodan sonra) (y.1822),tuval, 74.3x61.3 cm.	110
Resim 4.1. Aliye Berger, Dr. Karl Berger, 37x26 cm., Gravür Baskı Resim.....	117
Resim 4.2. Aliye Berger, “Çıplak” 15x24., Gravür Baskı Resim.	118
Resim 4.3. Aliye Berger, “Çıplaklar”, 14x19 cm. Gravür Baskı Resim.	118
Resim 4.4. Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah I, 1976, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm.	120
Resim 4.5. Nur Koçak, Vivre, 1974, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm.	121
Resim 4.6. Nur Koçak, Meyvasılar, 1987, tuval üzerine akrilik, 116x89 cm.	122
Resim 4.7. Nur Koçak, Ebrusan Vitriini,1989-2000, renkli fotoğraf, 2 (100x100 cm).123	
Resim 4.8. Nur Koçak, Cahide-Önce IV, Sonra III 1996-99,Tuval üzerine yağlıboya, 200x175cm.	124
Resim 4.9. Nur Koçak, Cahide-2003, Tuval üzerine akrilik, 70x50 cm.	124
Resim 4.10. Gülsün Karamustafa, Yılana karşı, Karışık Teknik, 1986, 37.5x22 cm...126	
Resim 4.11. Yönetmen Gülsün Karamustafa, “Şehirde Gizli Panter Modası” Formatı-Kısa Film, Süre - 00: 13:00, 2008.....	127
Resim 4.12. Manuscript 1994, ayrıntı, (39.04 x 30.05) cm / akrilik boya, kola hamuru, parşömen, Canson kâğıt.....	129
Resim 4.13. Şerife VI-VII-VIII 1981 / triptik / tuval üzerine yağlı boya / 3(180 x 130) cm / İstanbul Modern Koleksiyonu.....	131
Resim 4.14. Hale Tengel, Mütakabiliyet Esası Üzerine, Vites kolu, silecek, güneş siperliği, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası koleksiyonu, 1990, 300x40x650 cm.....	133
Resim 4.15. Hale Tenger, Bir Kadınının portresi, Halat, Teneke, Özel Koleksiyon, 1990, 35x12x150 cm.....	134
Resim 4.16. Hale Tenger, Nedime Sara’ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir), Keten Sofra Örtüsü, Nakış, Kurşun Kalem, El Yazısı, Çivi, 1995, 150x200 cm.....	135
Resim 4.17. “Aşk ve Şiddet” , 2009 , Video/ Performans, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi	138

Resim 4.18. Şükran Moral, 1997, ‘Hamam’, video/performans, İstanbul, Pigment

Baskı, 90x100 cm. 139

Resim 4.19. “Genelev”, 1997, Performans/Video, Yüksekaldırım, İstanbul,

Fotoğraf, 3(100x70 cm) 139

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, ilk çağlardan günümüze sanatta değişen ve gelişen değerlerle birlikte kadın imajını ele alarak, kadına bakış açısı ve bu bakış açısının sanat eserlerine yansımalarını gözlemlememiz açısından önemlidir. Sanatsal anlatıların dönemsel olarak bizde uyandırdığı anlayışlar, aralarındaki ilişki, aralarındaki farklılıklar görsellerle desteklenmiştir. İlkçağlardan başlayarak Modernizm ile devam eden süreçte Postmodernizm, sürecin tamamlayıcısı niteliğindedir. Çalışmada, bu sanatsal devinim sanat eserlerinde net bir şekilde gözlenmekte olup, kadın sanatçıların çoğalması, feminist yaklaşımlar ve bunların sanata etkileri hakkında genel bir öngörüye sahip olmamız açısından önemlidir. Bugün sanatta kadın imajının geldiği son nokta hakkında bilgi vermektedir.

Bu çalışmanın her aşamasında, ihtiyaç hissettiğim her anda mütevazı tavrı ve engin tecrübesi ile yolumu aydınlatan saygıdeğer hocam ve danışmanım Prof. Mehmet KAVUKCU'ya, yüksek lisans eğitimimde emeği geçen hocalarım, Prof. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN'e, Doç. Dr. Fikri SALMAN'a, Yrd. Doç. Muhammet TATAR'a, Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK'a ve çalışma sürem boyunca her konuda desteğini hissettiğim hocam Yrd. Doç. Evren KAVUKCU'ya, hayatımın her aşamasında yanımda olan beni destekleyen, cesaretlendiren yaşamımın en büyük anlamları kız kardeşlerim Aysun-Fisun ÖZDEMİR'e, varlıklarıyla her zaman güç veren, güven veren ve benim için her şeyin en iyisi için uğraşan annem ve babam, Ferdane-Kemal ÖZDEMİR'e, çok uzaklardan her an desteğini hissettiğim beni gerçekten anlayan ve dinleyen ender insan, her anlamda örnek bir Türk kadını olan Sayın, Havva Bakiye DEMİR'e sonsuz teşekkürler...

GİRİŞ

“Sanat, imgelerle düşünmedir.” Sıradan herhangi bir kişinin kurabileceği bir cümledir belki ama aynı zamanda bir filoloji bilginin çalışmalarının başlangıç noktası olabilecek bir cümle de olabilir. İmgeler duygu ve düşüncelerimizi açıklamamızın, bilinmeyenleri imge yoluyla açıklamak için vazgeçilmez bir yüklemidir. İmge açıkladığı şeyden çok daha anlaşılır, açıktır.¹

İmge, pek çok şeyin anlatımında kullanılmaktadır. “Kadının” anlatılmasında da farklı imgeler kullanılmıştır. Kadın, insanlığın varoluşundan bugüne toplum tarafından ekonomik, dini ve sosyal değişimlerin etkisiyle kendine yüklenen rollerle var olmuştur. Ancak bu süreç içerisinde yüklenen roller nedeniyle en önemli iki canlıdan biri olan (kadın ve erkek) kadın kimi zaman taçlandırılmış, kimi zaman ötekileştirilmiş, kimi zaman erkek üstünlüğünün söz konusu olmasıyla ikinci plana atılmıştır. Kadının ikincil rolü insanlığın yaradılışına dayanmaktadır. Âdem ve Havva’dan bu yana çeşitli şekillerde görsellere yansıtılan kadın, Havva’nın günahkârlığı üzerinden kadınlara uzunca bir süre göndermede bulunulan bir görsel anlatı dili içinde sanatta iddialı bir yer edinmiştir.

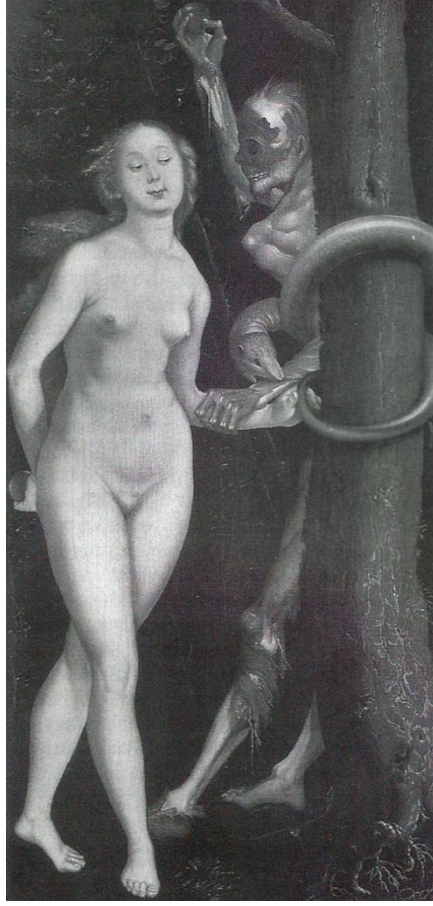
*“Adem’le Havva çıplak olduklarını elmayı yediklerinde fark ederler ve böylece ‘çıplaklık’, ‘çıplak olana bakanın aklında’ anlamsal olarak belirginleşmeye başlar. Havva’nın elmayı yemesi için Adem’i kandırdığı varsayılır ve kadın erkeğe boyun eğen, ‘suçlu’ bir varlığa dönüşür. Bu sahneler resimlerde de oldukça yer almıştır. Ancak Rönesans dönemiyle birlikte kadın ve erkek utanarak belki de utandırılarak bedenlerini incir yapraklarıyla örterler ve aslında çekindikleri bizlerizdir...”*²

Âdem ile Havva’nın cennetten kovulması yüzyıllar boyunca Havva’nın suçlanmasına neden olmuştur. Sanat eserlerinde bu konuyla ilgili birçok Âdem ve Havva imgesine rastlanmaktadır. Âdem’le Havva’nın çıplak olduklarını fark etmeleriyle başlayan utanç ve mahremiyet kavramı farklı imgesel anlatım şekilleriyle temsil edilmiştir. Kaybolan masumiyet sıfatının bir günahkâr olarak Havva’ya atfedilmesiyle başlayan bu serüven, her dönemin özellikleriyle farklı anlamlar ve mesajlar yüklenerek

¹ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2. Temel Metinler*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, 299-300.

² İrem Kahyaoğlu, “Postmodern Toplumda Ataerki Düzen Değişiyor mu? Popüler Kültür İçinde Cinsellik Kullanımına Eleştirel Bir Bakış: Biscolata Reklamları ve Erkek İmgesi”, *İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi*, İstanbul 2013, 3(1), 36.

sanat eserlerinde kendini göstermiştir. Ataerkil bir kültürden gelen insanların özellikleri arsında olan kadının suçlanması, hala her fırsatta devam etmekte olup, erkek olmanın getirdiği düşünülen üstünlükler sürekli hatırlatılmaktadır.



Resim 1. Hans Baldung, (1484-1545) Havva, Yılan ve Ölmüş Âdem (1510-1515), Panel, 64x32.5 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.

“Havva’nın yasak Bilgi Ağacının meyvesinden yemesi ve elmayı Adem’le paylaşarak günahı “evrenselleştirme”siyle birlikte, bir anda her ikisinin de duyduğu günahkarlığın utancını örtme ihtiyacı doğmuştur.”³ Bu tema defalarca işlenerek baştan çıkarıcı, günahkâr kadın imgesinin en büyük simgesi haline gelmiştir.

Hans Baldung, resimde Havva’nın özellikle cinselliğini ve erotizmini vurgulamıştır. Batı resimlerindeki çıplak kadın imgeleri, Havva’nın günahkârlığından beslenmektedir. Kadın bedeninin aşağılanması buna dayandırılmaktadır. Baldung’un “Havva, Yılan ve Ölmüş Âdem” resminde, Havva hem kutsallığı ile hem de döneminin

³ Richard Leppert, *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (2. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009, 292.

modern kadın imajını günahkârlığı ile temsil etmektedir **(Resim 1)**. Gençliği ve mükemmelliği ile dikkat çeken Havva'da her hangi bir utanma gözlenmemektedir. Batılı çıplak kadın figüründe cinsel bölgenin temiz gösterilmesi, cinselliği azaltmak ve masumiyeti artırmak için kullanılmaktadır. Burada gösterilmeyen tüylerin bir kısmı gösterilerek Havva'nın hem masumiyeti hem de suçluluğu tanımlanıyor. Modern bir figür olduğu yüz ifadesindeki cazibe ve ayartma hissiyle verilmeye çalışılmıştır. Âdem henüz elmayı yememiş fakat elmayı yedikten sonraki hali resmedilmiştir. Yılan Âdem'in bileğini sokarak ölümü yani şeytanı çağırıştırıyor. Âdem yavaş yavaş çürümeye başlıyor. Baldung, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmalarını, cinsel ve erotik açıdan ele alan ilk ressam olarak dikkat çekmektedir.⁴

Havva resmin geneline hâkim bir şekilde resmin merkezinde yer almaktadır. Havva'nın üzerindeki ışık dikkat çekicidir. Havva'nın arkasında ve sağ tarafında koyu ve kahverengi tonlar kullanılmıştır. Ayrıca resimde, Batı tarzı çıplak kadın üslubundan farklı olarak figür ayakta dik bir şekilde kullanılmıştır. Bunun nedeni kutsal bir imge olmasından kaynaklıdır, ayakta dik bir şekilde ve kendinden emin olarak ifade edilmiştir. Diğer figürlerde genel olarak her hangi bir şeyin üzerine uzanma söz konusudur. Âdem Havva'nın kolunu sıkıyor gibidir ancak Havva bundan herhangi bir şekilde rahatsız gözükmemekte aksine bu durumdan hoşlanıyor gibidir. Bir eliyle yılanı dokunmakta olan Havva bu hareketiyle işlediği günahın farkında ve yılanla gizli bir işbirliği içinde gibidir. Havva ile başlayan günahkâr kadın imajı kadının baştan çıkarıcı özelliği ön planda tutularak pekiştirilmiştir. Zamanla kadının bu özelliği ahlaki bakımdan sürekli sorgulanan ve aşağılanan bir imge olarak kadın bedeninin temsili haline gelmiştir.

Tüm bu özellikler göz önüne alındığında tarihsel süreçte değişen ve gelişen dünyada, sanatta ve toplumda, kadın imajında önemli değişiklikler gözlenmektedir. Bu değişiklikler ve gelişmeler göz önüne alındığında görsele yansımaları ilk çağlardan günümüze sürekli değişen dünya koşullarına bağlı bir paralellik göstermekte olup, bu durumun sanata olan yansımalarında net bir değişiklik gözlenmektedir. Sanat tarihi boyunca kadının görsele yansımaları erkeklere oranla daha fazla kullanılan bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni kadının erkeklerden daha estetik bir imge olmasının yansısı, kadınların toplumun gözündeki kadınlık rolüyle ilişkilidir. Her

⁴ Leppert-Türkmen, 294- 296.

dönemde ve her koşulda kadına bu kadar çok yer verilmesinin nedeni sadece kadın bedeninin kullanılması değildir. Dönemsel olarak kadına yüklenen rol değişmekte ve bu da yaşanan düzeni yansıtmaktadır. Sanatsal gelişim açısından baktığımızda günümüzde kadının rolleri azalmamış aksine artmıştır. Artık çalışan, üreten, eşitliğin söz konusu olduğu kadınlar, artan sorumluluklarıyla dikkat çekmektedir. Günümüzde de kadının görsele yansımaları popüler kültürün ve tüketim kültürünün vazgeçilmez imajı olarak aktif bir şekilde devam etmektedir. Kadın üzerinden yaratılan imajların hepsinin kadını kullanmak, aşağılamak için yapılmadığı muhakkaktır. Her ifade şeklinde sıklıkla kullanılmasının nedeni kadının gizli gücü ve toplum üzerindeki geçerliğinden kaynaklanmaktadır. Dünyadaki canlılar arasında önemli bir yere sahip olan kadınlar gerek fiziksel açıdan gerekse zihinsel açıdan küçümsenmeyecek niteliklere sahiptir. En büyük liderlerin arkasında bile dünyayı yöneten kadınlar yer almıştır. Kendilerine fırsat verildiği kadarıyla elde ettikleri geç kalmış haklara sahip olduktan sonra kadınların imajlarında çok belirgin değişiklikler gözlenmeye başlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İLK ÇAĞLARDAN MODERNİZME ANLATI, ANLAYIŞ, İMAJ BAĞLAMINDA KADIN VE GÖRSELE YANSIMALARI

1.1. ANLATI, ANLAYIŞ VE İMAJ NEDİR?

Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “**Anlatı**” ayrıntılarıyla anlatma ve hikâye etme anlamında kullanılmaktadır.⁵ “**Anlayış**” ise; Anlama işi veya biçimi, telakki, zihniyet şeklinde tanımlanmaktadır. Bu iki sözcük birbiriyle ilişkili bir şekilde, birbirinin tamamlayıcısı olma niteliği taşımaktadır. Anlatı tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar kimi zaman görsellerle kimi zaman yazılarla ve kimi zaman da mitolojik hikâyelerde farklı anlatım teknikleriyle devam etmektedir. Romanlar, resimler bizlere farklı şekillerde anlatım imkânları tanır. Bu anlatılar, hayallerimiz, rüyalarımız, hayal kırıklıklarımız, hatıralar vb. duygularımızdır.⁶ “*Geleneksel anlamda, bu anlatılanların temelde paylaştığı yapı ve bileşenlerini kendine konu edinen, farklı anlatı tarzlarını tanımlamaya çalışan inceleme dalına naratoloji denmektedir.*”⁷ Burada kastedilen rastgele bir anlatıdan ziyade anlatılanların evrensel bileşenlerini tanımlamakla ilgilidir. Bu evrensel bileşenlerin bir takım ortak özellikleri vardır. Her anlatının, bir anlatıcısı, başı, sonu, konusu, karakterleri, bir ortamı olmalıdır ve bir zaman dilimini kapsayan olay ve temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir anlatı farklı bakış açılarıyla, farklı kurgularla tekrar tekrar anlatılabilmektedir.⁸

İnsanlık tarihi boyunca insanlar duygu ve düşüncelerini birbirlerinden farklı da olsa bir şekilde anlatma ihtiyacı duymuşlardır. Hiçbir uygarlık yoktur ki kendisini anlatma ihtiyacı duymasın. Bu insanların varlıklarının en büyük ihtiyaçları arasındadır ve bir gereklilik olarak yerini almıştır. Bu ihtiyaçtan kaynaklı her toplumda insanlar sanat, edebiyat, şiir vb. farklı anlatım teknikleriyle kendilerini ifade etmişlerdir. Anlama; yabancı bir ruhsal yaşamın, göstergelerine bağlı olarak gelişir. Dolayısıyla anlatım değeri olan her şey, dışarıdan bir bakış açısıyla içeriğinin kavranması, anlama

⁵ TDK, Madde adı “Anlatı”... *Türkçe Sözlük*, (9. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları No: 549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları Türkçe Sözlükler Dizisi No: 1, Türk Dil Kurumu Basımevi, Ankara 1998, 113.

⁶ TDK, Madde adı “Anlayış...”, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, 114.

⁷ Sibel A. Arkonaç, *Psikolojide Söz ve Anlam Analizi Niteliksel Duruş*, (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, 209,210.

⁸ Arkonaç, 210-212.

eyleminin gerçekleştirilmesidir. Bireysel üretimlere nesnelleştirilmiş göstergelerin temelinden başlayarak kavranması ve uygulanmasıdır.⁹ (**Resim 1.1**). Görsele yansıyan imajın bireyde bıraktığı duygu ve mana bizim duyarlılığımız ve algılarımız ile ilişkilidir. Bu çerçeveden bakacak olursak, anlayış, herkes tarafından farklı anlaşılan bir algı kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak herkes tarafından kabul görmüş genel bir perspektifi olan kavramlarda ortak bir anlayışın da olması kaçınılmaz bir durumdur. Zamanla imgeler üzerindeki anlatı ve anlayış durumları zaman, mekân ve sosyo - kültürel farklılıklar söz konusu olduğunda genel gerçekliğini kaybederek karşımıza farklı ifade biçimleri ve farklı anlatılarla çıkmaktadır. İmaj, bu süreçte ortak bir bağlam olarak devreye girmekte ve bu süreci tamamlamaktadır.



Resim 1.1. Solda, Venus de Milo, önden, Sağda, Venus de Milo, arkadan, Antik Yunan, 203 cm. Mermer, Louvre Müzesi, Paris.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde “**İmaj**” sözcüğü, imge olarak tanımlanır. **1.** Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri. **2.** Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar olarak

⁹ Rifat, 253.

tanımlamaktadır.¹⁰ “Alpers’a göre, bazı önemli çalışmalar, bazı akademisyenlerin sanatta anlatsal olanın göz önünde tutulmasının ötesine geçmek için yaptıkları girişimlerden doğmuştur.”¹¹ Direkt anlatıdan ziyade, gözün gördüğünden farklı görsel anlayışlar uyandıran çalışmaların olması kastedilmekte olup, bir de direkt anlatı niteliği taşıyan çalışmalar söz konusudur. Bu sanatçının kendi düşsel dünyasında imgeye yüklediği anlamla ilgilidir. İmgenin ötesine geçmek, görsele yüklenen anlatı ve anlayışla direkt ilişkilidir. Bu anlayış şekilleri sanatçıya bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.

1.1.1. Anlatı ve Anlayış Bağlamında Görsel Etkileşim

İmgeler, izleyiciler ve resimdeki dünya arasında bir takım bağlantılar kurabilir. İzleyicilerle etkileşime giren imgeler izleyicilere neyin sunulduğuna dair bir görüş önerir.



Resim 1.2. Tintoretto, Susanah’yla Kentin Büyükleri.

Bu görüşlerin belirlenmesinde, mesafe, temas, bakış açısı gibi faktörler etkin rol oynar. Temasla; pek çok resimde, resimdeki imge direkt izleyiciyle göz teması içinde

¹⁰ Madde adı İmaj...*Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, 1074.

¹¹ Jonathan Harris, *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*, (1. Baskı), (Çev.: Evren Yılmaz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, 196.

görselleştirilmiştir. İmgeyle izleyici arasında hayali bir ilişki süreci söz konusudur. Bu tür resimler ‘talep’ resimleri olarak adlandırılabilir. Resimdeki imgeler sembolik olarak izleyiciden bir şeyler talep eder. Yüz ifadeleri, jestleri, el, kol hareketleri, duruşlarıyla bunu ifade ederler. İzleyiciyle göz teması içinde, saygı, acıma, sevgi, cinsel arzu uyandıran bakışlarla kur yapar gibi bakabilir ve tedirginlik hissi uyandırabilirler (**Resim 1.2**). Cüretkâr bir duruş sergileyebilirler. Uzaklık ile imgeler; insanlar yerler ve diğer şeyleri çok yakınımıza, hatta dokunabileceğimiz kadar yakınımıza getirebilirler. Bizlere uzak olan insanları, yüzleri ve ifadelerini tüm ayrıntılarıyla görebiliriz.



Resim 1.3. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503 civarı, Ahşap Üstüne Yağlı Boya, 77x53 cm. Louvre Müzesi, Fransa.

Bu durum az çok tanıdığımız insanları görmekle aynı şeydir. İmgenin yakın veya uzak olması da farklı anlam ifade eder. Yakın olan imgeler bize bireysellikleri ve kişiliklerine dair bilgiler verirken uzakta belirli bir mesafede olan imgeler, bize yakın olmayan ancak bizi etkileyen, yabancı insanları algıladığımız gibi görmemizi sağlar (**Resim 1.3**).

Biz onları, kabataslak, bireyden çok genel tipler olarak görürüz. Yakın plan bir resim; (baş, omuzlar ya da daha azı) çok yakın/kişisel bir ilişkiye imada bulunur. Orta plan bir resim; (insan figürünü bel ve diz arasındaki bir yerde keserek gösteren plan)

sosyal bir ilişkiyi ima eder ve son olarak da uzak çekim (figürü tam olarak gösteren görsel) kişisel olmayan genel bir ilişkiyi ima eder. Bakış açısı; imgeyle ifade edilmek istenen düşüncenin görselleştirme sürecidir. İzleyiciyle kurulan bağla anlatılmak istenen, düşüncenin kabullendirilmesi ve benimsetilmesidir. Söylemek istediğimiz olağan dışı veya kabullenilmesi zor olan bir durumun görselle normalleştirilmesidir. Kavramların temsiline ilişkin, imgenin şekillendirilmesi söz konusudur.¹²

Resimde kompozisyonel anlamı birkaç özellikle birlikte açıklamak mümkündür. Bir kompozisyonun elemanlarını ayrı ayrı ya da birlikte sunabiliriz. Öğeleri bağlayarak veya ayırarak kullanabiliriz. Çizgi, boşluk, renk, biçim ya da diğer görsel devamsız şekiller ya da zıtlıklar aracılığıyla olabilir. Öğeler arasındaki devamlılık ya da devamsızlık sayesinde öğeler ayrıştırılmış ya da birbirlerine ait hale getirilmiştir. Aynı zamanda bazı öğeler daha fazla göze çarpabilir. Bu büyüklük, küçüklük, renkler gibi bir öğeyi öne çıkartacak bir şey yardımıyla yapılabilir.¹³

Resim sanatında anlatım; sözcüklerle dile getirilmesi zor bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik kompozisyonun temel şartlarına göre değerlendirecek olursak; manzarayı figüre ya da figürü manzaraya değişmek gerekmektedir. Sanatta anlatım, sanatsal elemanlar arasında kesin olarak belirlenmiş değerler sıralamasından kaynaklanır. Bu yöntemle, küçük parçalarla, büyük parçalar arasındaki uyumun sağlanması söz konusudur. Sanatçı duyarlılığının da etkili olduğu anlatıda, ön ve arka planda olan parçaların önemi zaman içerisinde sanatçının gerçekliğinin ötesinde farklılıklar gösterebilmektedir.¹⁴

¹² Gülseren Şendur Atabek-Ümit Atabek, *Medya Metinlerini Çözümlmek İçerik Gösterge Bilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*, Siyasal Kitapevi, Ankara 2007, 99-101.

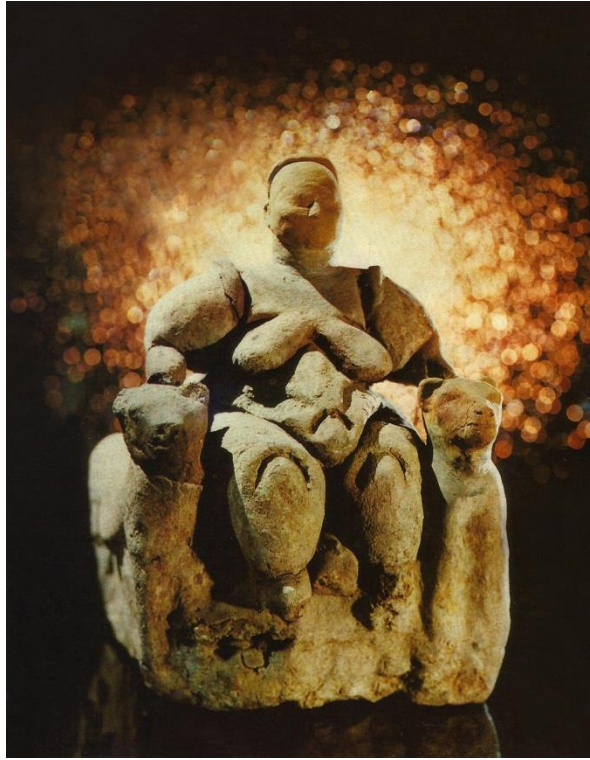
¹³ Şendur-Atabek, 105-106.

¹⁴ Andre Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (1. Baskı), (Çev.: Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, 79-80

1.2. TARİHSEL SÜREÇTE KADIN ALGISININ SANATSAL GELİŞİMİ

1.2.1. İlk Çağlarda Kadın Anlayışı

Tarihten önceki çağlar (Prehistorya), toplumsal çağların en uzun olanı ve insanoğlunun ilk eserlerini yaratıp zamanımıza bıraktığı uzak geçmişten başlayıp, yazının icat olduğu zamana kadar sürer.¹⁵ Kadın, tarih öncesi Neolitik ve Kalkolitik çağlarda, Hitit ve Frigler döneminde doğurganlığın ve bereketin temsili olarak yerini almıştır. Bu toplumlarda kadının ortak ifade biçimi olarak doğurganlık ve bereket simgesinin bu kadar yaygın ve önemli olma sebebi, yaşam şartlarının zorluğundan kaynaklı insan neslinin devam edebilmesi için kadını kutsallaştırmak ve doğumu artırmak önemli bir unsur haline gelmiştir.



Resim 1.4. Tahtında Oturan Tanrıça, Pişmiş Toprak, (Neolitik çağı başları, M. Ö. 7000 – Çatalhöyük)

¹⁵ Raci Temizer, *Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi*, Ak Yayınları, Sanat Kitapları Serisi No:5, Ankara 1979, 7.

Bu dönemin figürlerine baktığımızda genel görüş olarak kadının taçlandırılması ve verilen sıfatlar bakımından kadının doğurganlığı ön planda tutularak, yapılan Ana Tanrıça ve Kybele heykelciklerinin ortak bir özelliği göze çarpmaktadır (**Resim 1.4**). Bu özellik, heykellerin genellikle fiziksel olarak kilolu ve kadınlık bölgelerinin ön plana çıkartılmış olmasıdır. Bununla beraber çok doğum yapmış kadın özellikleri de göze çarpmaktadır. Ana Tanrıça olarak nitelendirilen kadın heykelcikleri, bulunan ilk insan tasvirleri olup, dinle ve ruhani duygularla bütünleştirilerek önemli bir yere sahip olmuştur. Tanrıların en büyüğü, Tanrı ve Tanrıçaların anası olarak nitelendirilen “**Ana Tanrıça**” aynı zamanda “**Kybele**” olarak da bilinir. Eski Anadolu Uygarlıklarından olan Hititlerde kadın, Kubaba, Kumpapa ya da Kupapa adlarıyla anılmış; Frigler döneminde ise Frig Ana Tanrıçası olarak bereketi temsil etmiştir. Bu dönemlerde kadın Güneş Tanrıçası olarak da karşımıza çıkmaktadır.¹⁶



Resim 1.5. Sağda; Çocuklu Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak (Neolitik çağı sonraları, M. Ö. 5600 – Hacılar), Solda; Tanrıça heykelciği.

Yükledikleri bu sıfatlardan ötürü ölümsüzleştirmek istedikleri kadını, Pişmiş toprak ve taştan yapılan objelerde, Ana Tanrıça, genç kız, doğuran kadın ya da yaşlı kadın olarak göstermişlerdir (**Resim 1.5**). Bunlar arasında iki yanındaki leopara dayanmış, doğuran tanrıça özgündür. Heykel ya da yüksek kabartma olarak yapılan Ana

¹⁶ Nurettin Gülaçtı, “Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış”, *İdil Dergisi*, Cilt No:1, Sayı No: 2, 2012, 79.

Tanrıça tasvirleri yanında pişmiş topraktan hayvan şeklinde adak heykelcikleri de vardır.¹⁷

Kadın heykelcikleri, Anadolu’da çok eski ve çok uzun bir geleneğe sahip olan Ana Tanrıçayı ya tek başına ya gruplar halinde ya da kutsal hayvanı ile birlikte tasvir etmekte ve böylece bu buluntuların yardımı ile Neolitik Çağ insanının dini inanışları, Tanrı sistemleri, dini ayinleri hakkında esaslı bilgiler edinmek mümkün olmuştur. Çatalhöyük (Konya)’te bulunan M.Ö. 8. ve M.Ö. 6. yüzyıllara ait olan yarı hayvan, yarı kadın biçiminde kabartma “Tanrıça” heykelcilikleri, hayvanların anası, Doğulu Ana-Tanrıça imgesinin en önemli simgesi olarak, kadının üremedeki rolünün ve öneminin belirtilmesi konusunda aydınlatıcı olmuştur.¹⁸ (Resim 1.6).



Resim 1.6. Solda; Kalkolitik Çağ heykelciği (M. Ö. 5500 – 3000) Ortada ve Sağda; Eski Tunç Çağı heykelcikleri (M. Ö. 2300 – 2100).

Bu heykelcikler, bereketin sembolü olarak kabul edilen doğurucu-tanrıça heykelcikleridir. Doğurganlığı sembolize eden bazı Tanrıça heykelciklerinin karın bölgelerinde, ufak bir çekmece veya kutu görünümünde, içinde bir bebeğin bulunduğu, fırın diye adlandırılan bir kısım vardır. İlkçağlarda, kadın doğa ile özdeşleştirilmekte,

¹⁷ <http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr/TR,77779/neolitik-yeni--cilali-tas-cag.html> Erişim Tarihi, 14.02.2014.

¹⁸ Temizer, 12.

doğanın sunduğu bereketin sembolü olarak onurlandırılmaktadır.¹⁹ Doğurganlığıyla taçlandırılan bu kadın heykelcikleri, bereketin simgesi olarak nitelendirilmişler ve bu özelliklerinden dolayı tarihte uzun bir süre önemlerini korumuşlardır. Farklı bölgelerde ve kültürlerde benzer özelliklerde heykellere rastlanmaktadır. Bunların en önemli ortak özelliği kadının göğüs, göbek gibi kısımlarının olduğundan büyük gösterilerek abartılmasıdır. Bunun sebebi bu toplumlarda yaşamlarını sürdürmek, varlıklarını devam ettirmek, hayatta kalabilmek için verdikleri mücadelede kadının doğurganlık özelliğinden kaynaklı yüceltilmesi ve kutsallaştırılması olmuştur.



Resim 1.7. Willendorf Venüsü.

İnsanlık tarihinin özellikle ilk dönemlerinde heykellerin doğaüstü güçlerinin olduğuna inanılmaktaydı. Bu durumu yansıtan ilk oyma eserler; fildişi, taş, kil ve balçıktandı (**Resim 1.7**). İ.Ö. 25.000 yıllarından kalan ve Avusturya’da bulunan 11 cm. boyundaki kireçtaşından yapılmış yuvarlak hatlı kadın figürü, Willendorf Venüsü olarak anılmaktadır. Bu heykelin ve Avrupa’nın diğer bölgelerinde bulunan benzerlerinin doğurganlık ve bereket simgeleri olarak yapıldığı öne sürülmektedir.²⁰ Heykellerin doğaüstü güçleri olduğuna inanılmasının temel nedenini din ve inanca bağlamak

¹⁹ Arzu Demirkol, “Resmedilen Kadınlar”, *İlkçağlardan 1800’lere Kadın İmgeleri*, (1. Basım), Divit Basımevi, İstanbul 2005, 33.

²⁰ Susie Hodge, *50 Sanat Fikri*, (Çev.: Emre Gözgülü), Domingo Yayınları, İstanbul 2013, 6.

mümkündür. İnsan açısından tapınma eylemi, inanma ihtiyaçlarıyla paraleldir ve bu durumdan kaynaklı kadınların kutsallaştırılmasıdır.

1.2.2. Yunan Sanatında Kadın Anlayışı (Klasik Yunan Sanatı), (İÖ. 500 – 320)

Dikkatlerini insana, akla ve doğaya çevirmiş olan Yunanlıların bu ilgileri sanatlarında da açıkça görülmektedir. Güzelliğe olan tutkuları yaşam şekillerinde etkin rol oynamıştır. Yunan sanatçılar öbür dünya düşüncesinden çok yaşadıkları dünyaya odaklanmışlardır. Zihinsel gelişmenin bedensel hünere yansıması ile sanatçılar kusursuz figürler üzerinde çalışmışlar ve bunların sonucunda, ilk kez İ.Ö. 776'da olimpiyat oyunları yapılmıştır. Phidias (İ.Ö. 500-432), Pers zaferinden sonra Atina'yı süslemeye başlayan Klasik Grek heykeltıraşlarının en büyüklerinden biri olarak görülür. Tanrıça Athena'nın Akropol'deki iki heykeli de onun yapıtları arasındadır.²¹

*“İÖ. 5.yüzyılda kendi yapıtları hakkında Kanon başlığını taşıyan bir kitap yazan heykeltıraş Polikleitos, Pitagorasçı düşüncenin hâkim olduğu bir dönemde yaşamış ve gerçekleştirdiği kanonik heykellerle Batı sanatına yüzyıllar boyunca hâkim olacak beden formlarını yaratmıştı.”*²² Polikleitos'un başlatmış olduğu bu düşünceyle, İlkçağlarda çeşitli şekillerde ifade edilen kadın heykeltıraşlarının idealize edilerek belirli sayısal verilerle düzenlenmesi, yunanların güzellik anlayışlarıyla bütünleşerek değişiklik göstermiştir. Geçmişten günümüze kadar dünyanın her yerinde, hemen hemen her dönemde geçerliliğini koruyan hatta günümüze dahi yansıyan güzellik anlayışının, kanonlaştırılmış ideal kadın bedenleri sanatta önemli bir yer almıştır. Yunanlılar bu tutumlarıyla ideal insan bedeni oluşturmak istemişlerdir. Yapılan heykeller tanrılarla ilişkilendirilmiştir ve bunun bir sonucu olarak da idealleştirilmiş insan görünümünde tanrıların heykelleri yapılmıştır. Ölçüye ve güzel formlara verdikleri önemden kaynaklı olarak, figür ne kadar hareketli olursa olsun, heykeller pasif bir şekilde gösterilmiştir. Kadın heykellerinde hiçbir cinsel belirtiye rastlanmaz. Çünkü Grekler için cinsel hareket form bozucu bir özelliğe sahiptir. Grekler için önemli olan formdur, cinsellik gibi farklı duyguların abartılı ve formla bir ilgisi olmadığı düşüncesiyle bir önem taşımamaktadır. Heykellerinde en ufak bir yüz ifadesine

²¹ Hodge-Gözü, 12, 14.

²² Rahmi G. Ögdül, “Sayılarla Belirlenen Güzel Beden”, *Sanat Dünyamız, Sanatta Güzel Beden, Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 115, İstanbul Mart-Nisan 2010, (4-11), 4.

rastlanmamıştır. Önemli olan sağlam ve uyumlu formlar içinde akıcı bir harekettir. Ayrıca bir örtünün kıvrımları altından kadın vücudunu sezdirme ve gizlemenin çok daha ilgi çekici olduğunu anlamışlardır.²³ Heykellerinde herhangi bir yüz ifadesine rastlanmaması, insanlara ait bir özelliğin kullanılmaması, heykellerinin kutsallaştırılmış tanrıları temsil etmesiyle ilişkilendirilebilir. “Knidos Afrodit” denilen heykelin çıplak oluşu Grek klasik üslup devresi için önemlidir. Çünkü arkaik üslup devresinde Kore heykellerinin hep giyinik olarak biçimlendirildiği görülür. Antik Yunan’da erkek heykeller çıplak olarak görselleştirilirken, kadın heykeller çıplak olarak görselleştirilmemiştir. Bu şekilde devam eden Yunan heykelleri, Praksiteles’in Knidoslu Afrodit’i ile ilk kez kadın bedeni bir heykelde çıplak olarak tasvir edilmiştir **(Resim 1.8)**. İlk çıplak kadın heykeli olma özelliğinden kaynaklı özellikle önemli olan “Knidoslu Afrodit” Yunanlıların ideal kadın formuna ve ideal güzellik ölçülerine uygun bir şekilde tasarlanmıştır.



Resim 1.8. Praksiteles, Knidoslu Afrodit Kopyası, (orijinali M.Ö. 4. Yüzyıl) Museo Nazionale Romano, Roma.

²³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (17. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2013, 131.

Gerek ilk çıplak kadın heykel olması açısından gerekse ideal kadın formu özelliklerine sahip olması açısından Praksiteles'in Afrodite'sinin orijinali kayıp olmasına karşın birçok kopyası bulunmaktadır. Robertson bu heykel için; *"Bir figür tepeden tırnağa oran, yapı, poz ve ifade bakımından ideal kadın formunu gösterecek şekilde tasarlandı"* diyor.²⁴ Bu düşüncelerle sayısallaştırılmış beden, ideal beden kavramıyla geçerliliğini koruyarak kendisinden sonra gelen ortaçağ, batı sanatını ve sonrasını hatta günümüzde dahi ideal kadın ölçüleri olarak nitelendirilen ölçülerin temelini oluşturmuştur. Klasik'in olgun çağına kadar, yüzlerde hiçbir ifade görülmez. Fakat daha sonra portre anlatımına yönelmişlerdir. Heykellerde ideal vücut anlatımının yerine, kişinin ilgi çekici özellikleri üzerinde yoğunlaşmışlardır. Kişi karakteristiğinin öne çıkmasıyla, bütünün armonisi, ideal ölçülerin birbiriyle ilişkili bağlılığı ortadan kalkmış ve hikâyeci bir tasvirle gelişme olanağı bulmuştur.²⁵ Bu tavır içerisinde dahi ideal kadın özelliklerinin dışına çıkılmadan elde, yüzde, ifadede, ağız, burun ve diğer fiziki özelliklerde oran ve orantıya önem vermişlerdir.

1.2.3. Ortaçağ'da Kadın Anlayışı

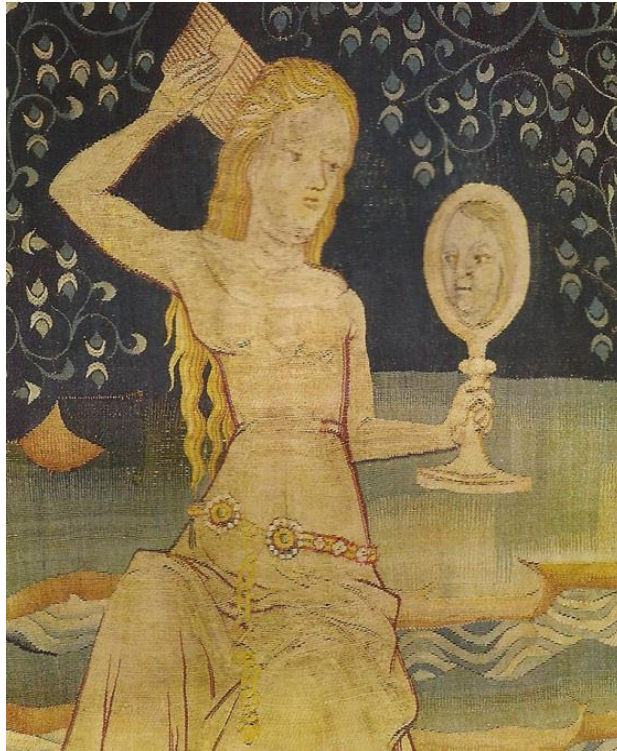
Orta Çağ Avrupa sanatı, Hristiyanlığı yaymak amacıyla kilise sanatı olarak ve dinsel nitelikli bir sanat olarak gelişmiştir. Ortaçağ Hristiyan felsefesinin kurucularından Saint Augustinus'un 'tinsel eşitlik ve doğal bağımlılık' kuramı, kadına ikincil bir yer vermiştir. Hristiyanlık öğretileri ve kilise, bedenin cinselliğini kadın bedenine yükleyerek bu temeli miras olarak aktarmıştır. Kilise, kadınların duygusal istikrarsızlığını, tekinsizliğini, cinsel doyumsuzluk, nefise hâkim olamama gibi niteliklerle ilişkilendirmiş ve bunu tehlikeli saymıştır. Özellikle Papalar ve diğer Ortaçağ düşünürleri kadınları tehlikeli görmüştür. Cinsiyetsiz varlıklar olan melekler, kilise süslemelerinde cinsiyetsizlikle özdeşleştirilen kadın silüetleriyle tasvir edilmiştir. Belki de bu durum, Hristiyanlıkta, rahibelerin bakire olması gerekliliğini doğurmuş, onları da kadın kimliklerinden uzaklaştırmıştır.²⁶ Cinsellikten arınması, kutsal kadın imajı ve bir öğreti olarak kullanılmak istenmesi ile ilişkilidir. Kadın tüm cinsel kimliğinden kurtulup kutsal olan alanda yer bulmuştur. Ortaçağ'da tensel hazlara kuşkuyla bakmak ve kadınların güzelliğiyle ilgilenmek toplumda hoş karşılanmayan bir

²⁴ Ögdül, 8

²⁵ Turani, 164.

²⁶ Pınar Çaylı, "Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması", *Colloquium Anatolicum*, VII, (137-155), 2008, 149.

durum olarak yaygınlaşmış bir düşünce olarak yer almıştır. Fakat yine de kitabı Mukaddes'teki metinleri görmezden gelememişlerdir. Kadın vücudunu tanımlarken, güzel yüzü, göbek deliği, diş etleri, küçük göğüsleri ve çocuk taşımaya elverişli kalçalarıyla, hem Ortaçağ kadının güzellik anlayışını hem de kadınların birbirlerinden ayırt edici özelliklerini belirlemişlerdir. Parlak ve renkli gözler, pembe ten güzelliğin tamamlayıcısı olarak görülmüştür. Vücudu kaplayan süslü kıyafetler ve mücevherler ise güzelliğin vazgeçilmezleri olarak nitelendirilmiştir. Sarı ve kırmızı saç rengi fahişelerin ve toplumdan dışlanmışların temsili olarak görülmüştür.²⁷ (**Resim 1.9**). Çocuk İsa'yı kucağında tutan kutsal Bakire heykellerde ve resimlerde o dönem kadınların giyim kurallarını temsilen, göğüslerini belli belirsiz gösteren kıyafetlerle yansıtmışlardır.



Resim 1.9. Mahşer Fahişesi'nin Düşü, (Apokalipsis 17) Mahşer Temalı Duvar Halısı, XIV. yüzyıl, Angers, Kral Rene Şatosu

Cadılıkla suçlanan kadınlara, Papaların izniyle suçlarını kabul ettirmek için farklı işkenceler yapılmakta ve bunlar arasında, uykusuz bırakmak el ve ayaklarını ezmek ve hatta genital bölgelerini yakmak gibi sapkın davranışlar yer almıştır. Ölüm cezası kilise

²⁷ Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, (6. Baskı), (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş., İstanbul 2012, 113, 123,154.

tarafından verilmez, diğer suçlarda olduğu gibi kanun önünde karar verilmekte ve davalar genellikle çeşitli şekillerdeki infazlarla sonuçlanmıştır.²⁸

Tarih sayfaları incelendiğinde şüphesiz ki kadına karşı yapılan haksız ithamların ve yakıştırmaların çoğunlukta olduğu görülmektedir. Kadın her dönemde birçok haksızlığa maruz bırakılmış ve savunmasız kalmıştır. Bu saldırılardan biri de Ortaçağ Karanlığında şeytana tapmanın cadılıkla eşdeğer olduğu anlayışı, kadının doğasında var olan bir olgu olduğu düşüncesidir. Bu durum batı toplumunda uzun süre devam etmiştir. Bazı varsayımlar veya gerçekler, kadınların büyücülükle suçlandığını dahi göstermektedir. Cadılık Ortaçağın kara efsanelerine kötü bir söylenti olarak yayılmıştır. Ayrıca Ortaçağda kadının konumunu belgeleyen kaynaklara bakıldığında, kadınları süt sağlamak gibi günlük işleri yapan kişi olarak da göstermektedir. Yine “Ortaçağda kadınlarının sanatsal ve entelektüel eğitim alma hakkının sadece soylu aileden gelme şartına bağlı olduğu da belirtilir. Bu dönemde yapılan sanatın çoğunluğu manastırda gerçekleşmiştir. Kadınların öğretmenlik yapması bile yasaktır, çünkü kadınlar ancak bir dinleyici olabilirdi”.

Bu anlayış, Ortaçağ karanlığında yapılan gravür veya yağlıboya resimlerde kendini göstermiştir.²⁹ Uzun bir dönem tüm Avrupa’yı saran cadılık, büyücülük genellikle dul ve yalnız yaşayan kadınlara mal edilmiş ve hatta kimi zaman fahişlikle de suçlanan bu kadınlar hiç düşünülmeden farklı şekillerde cezalandırılmış hatta acımasızca öldürülmüşlerdir. Yüksek Ortaçağ’ı içine alan gotik devir, Papalık ile Krallık arasında bir kudret gösterisi olarak geçer. Gotik sanat (1140-1500), dini sembolizmle beslenmiş ve insanların gözünde Tanrı’nın görkemini canlandırmayı amaçlamıştır. Döneminde ihtişamlı ve asil kabul edilmiştir. Doğal ya da gerçekçi imgeler yaratmaktan çok, İncanın resmedilmesine odaklanmışlardır. Sanat hayranlık duyulacak bir şey olarak değil, dine dayalı bir anlayışla gelişme gösterilmiştir ve Tanrının mutlak gücünü göstermeyi, kutsal hikâyeleri inandırıcı bir şekilde anlatmayı amaçlamışlardır.

İsa’nın, Meryem’in ve azizlerin hayatlarından kesitlere, bu kutsal figürlerde karşılaşılır **(Resim 1.10)**. Sadece altından oluşan arka planların yerine, sanatçılar

²⁸ Charlie Campbell, *Günah Keçisi Başkalarının Suçlarının Tarihi*, (1. Basım), (Çev.: Gizem Kastamonulu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, 88.

²⁹ Gülaçtı, 83.

mimari unsurlar ve manzara tasvirleriyle zenginleştirilmiş arka planlar üzerinde deneysel çalışmalar yapmaya başlamışlardır.



Resim 1.10. Gentile da Fabriano, Müneccim Kralların Tapınması, 1423, Floransa, Uffizi Galerisi

13. yüzyılda görülen ekonomik refah ve büyüme, yüzyılın sonunda zirve yapmış. 14. Yüzyılın sonunda, Avrupa'nın büyük bir bölümüne yayılan ticaret yolları sayesinde gelişmeler sonucunda sanatçılar arasında yöntem ve fikir alışverişi başlamış ve kısa süre içerisinde, Fransa, İtalya, İngiltere, Almanya, Avusturya ve Bohemya'da zarif ve incelikli figürlerin yer aldığı daha karmaşık ve gelişmiş eserler üretilmiştir.³⁰

1.2.4. Rönesans'tan Modernizm'e Kadar Kadın Anlayışı

1.2.4.1. Rönesans (1300-1500)

Antik Yunan ve Roma felsefelerine, edebiyatına, değerlerine, mimarisine ve sanatına duyulan ilginin yeniden doğduğu, yaklaşık olarak 14. yy.'dan 16. yy.'la kadar süren dönem 19. yy.'dan itibaren Rönesans terimiyle tanımlandı. Bu uzun dönem, genellikle Erken Rönesans ve yüksek Rönesans olarak ikiye ayrılır. Rönesans'ta ortaya

³⁰ Hodge-Gözü, 24-27.

çıkan fikirler önce İtalya ve Flandra bölgesinde yayılıp sonra Avrupa tarihini 200 yıl boyunca etkileyerek heyecan verici şekilde devam etmiştir. 15. yy. sonunda, ticaretin gelişmesi, Avrupa’da matbaanın gelişimi sonucunda ortaçağ fikrinden uzaklaşarak dünyaya farklı bir bakış açısıyla ve ilgiyle bakmaya başladılar. Hümanist fikir matbaanın bulunuşuyla hızlı bir şekilde yayıldı. Soylular ve tüccarlar kilise için olduğu kadar kendileri için de sanat eserleri sipariş etmişlerdir. Hristiyanlığın idealleri tamamen terk edilmiş olmasa da dini temalar hala resmediliyor olsa da, seküler konulara karşı artan ilgi ve insanın evrendeki önemine duyulan yeni inanç sanatçılar tarafından fazlasıyla benimsenmiştir. Sanat, sadece dini amaçlar için üretilmekten çıkmış, kendi içinde değerli hale gelmiştir. İtalyan ve Flaman sanatçıların öncülük ettiği yeni Rönesans fikri Avrupa da yayıldıkça, sanatçıların eserleri daha maharetli ve cüretkâr hale geldi. Daha önce hiçbir dönemde sanat bu kadar zengin, derinlikli, üretken bir gelişim göstermemiştir. 15. yy.’ın sonunda erken Rönesans’ın yerini günümüzde yüksek Rönesans olarak bilinen olgunluk çağı aldı. Yunan ve Roma eserlerinin seviyesini yakalayıp, onları geçmek için gerçekçi yorumlamalara, dengeli kompozisyonlara, armoni ve dramatik unsurlara odaklanılarak teknik ustalıkta zirveye ulaşılmıştır.

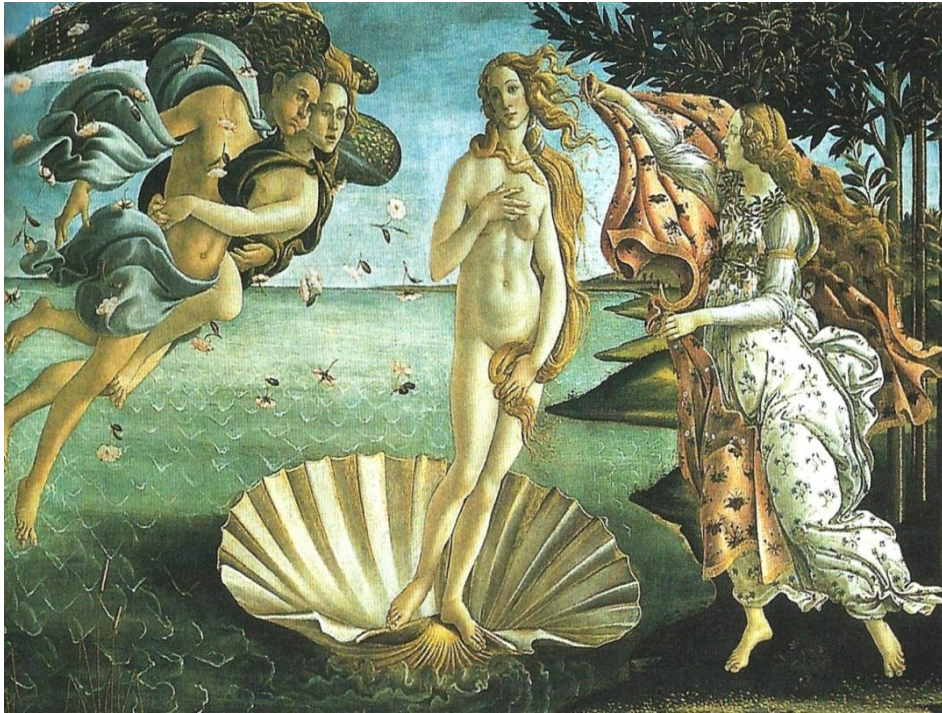
Rönesans döneminde insan vücudunu daha gerçekçi ve kusursuz eserlerle ortaya koymak için gizlice kadvralar üzerinde anatomik çalışmalar yapılmıştır. Bu sanatçıların başında Leonardo ve Michelangelo gelmektedir. Çalışmalarında, insan Figürü tasvirlerinde yeni standartlar ortaya koymuşlardır. Erken Rönesans’ın, detaycı ve keskin çizgilerinin yerini güzellik, asalet, ihtişam, dinamizm, derinlik ve yumuşak hatlı basit çizgi ve formlar almıştır.³¹ Bunlarla birlikte Yunanlıların idealize edilmiş beden formları da Rönesans sanatçıların etkilemiştir. Rönesanslı sanatçıların resimlerinde dinsel konulardan uzaklaşarak, kişisel duyarlılıkları ve insana yönelmeleriyle portre ressamlığı ön plana çıkmıştır. Rönesans’a kadar zanaatkâr olarak görülen sanatçılar bağımsız ve özgür olmak istiyorlardı.³² Rönesans her toplumda farklı evrelere neden olmuştur. Kadın, kimi zaman dini, kimi zaman iyi bir eşi temsil etmiş, kimi zamanda burjuva tüccarların duvarlarını süsleyen kadının çıplaklığının ön planda olduğu seyirlik eserler olarak yer bulmuştur. Yavaş yavaş dini konulardan uzaklaşarak kendi

³¹ Hodge-Gözü, 28-35.

³² Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev.: Dilek Zaptıoğlu), Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, 11.

kimliklerini kazanmaya başlayan sanatçılar, İsa ve Meryem gibi dini konulu kadın imgelerinin yanı sıra farklı imgelerle de kadını konu etmişlerdir.

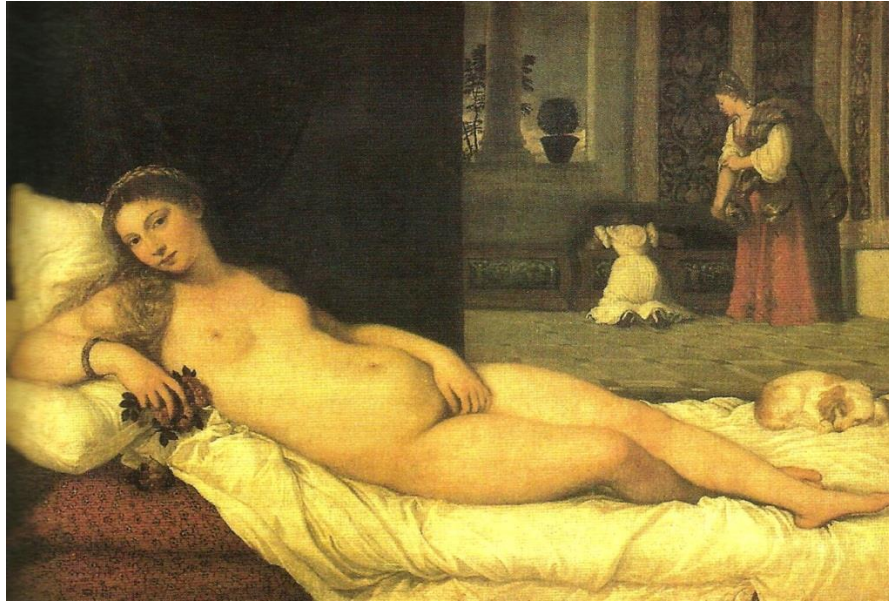
Dini konuların yanı sıra Yunan efsane kahramanları, Mitoloji Tanrı ve Tanrıçaları da sanatta giderek artan bir ivmeyle yer bulan konular arasındadır. Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı resmi bu bağlamda ele alınabilir. **(Resim 1.11.)**Yunan mitolojisindeki Afrodite, Botticelli'nin eserinde gizemli bir şekilde tanrısal âlemden çıkarak karaya, gerçek hayata sürüklenmiştir. Gerçek insan oranlarındaki figür, erotik ve zarif doğallık içindeki ilk anıtsal çıplak kadın, klasik dönem sonrası sanata hâkim olmuştur. Resme damgasını vuran bu muhteşem ve kusursuz vücut, köpüklerin içinden çıkan ve karaya vuran güzel, Rönesans'ın en büyük hayalini, "İnsanın Antik Çağ'ın küllerinden yeniden doğuşu"nu da simgeler.³³ Böylece Botticelli'nin bu resmiyle birlikte Kadın ilk kez "Meryem ve İsa" konulu resimlerin yanı sıra farklı bir şekilde işlenmiş, Sanatta dinin baskıcı etkisi azalmış ve sanatçılar mitolojik efsanelerden de etkilenecek daha özgür çalışmalar yapmaya başlamışlardır.



Resim 1.11. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482, Tuval Üstüne Tempera, 1,72x2,85 m. Galleria degli Uffizi, Floransa.

³³ Krausse- Zaptcioğlu, 11,13.

Dalgaların köpüğünden doğan Güzellik ve aşk Tanrıçası Venüs, çalkantılı bir denizde rüzgâr tanrıları tarafından bir doğurganlık simgesi olan midye kabuğunun içinde, ayakta karaya atılmıştır. Orada kendisini kırmızı bir pelerine sarmak üzere Çiçek Kraliçesi Flora beklemektedir. Uçuşan saçlar ve dalgalanan giysiler resme hafif bir hareketlilik verir. Boticelli Yunan heykellerine öykünerek tanrıçasını “kontrapost”, yani serbest bacak-destek bacak pozisyonunda resmetmiştir. Resmin ana figürünün kendi içinde sakin ama harekete hazır hali, resme neşeli bir huzur verir. Bu keyifli hava, resme hâkim olan açık pastel tonlarla desteklenmektedir.³⁴ Botticelli’nin Venüs’üyle başlayan Kadın’ın dini konular dışında mitolojik efsanelerin etkisiyle, görselleştirilmesi, daha sonra yapılmış olan birçok ‘çıplak kadın’ resminin temsili sayılabilecek nitelikte olup bu sürecin şekillenmesine sebep olmuştur. Farklı bakış açılarının görsele yansımalarıyla, renklerle, duruşlarla pek çok Venüs resmi yapılmıştır. Floransa ve Roma’dan sonra Rönesans’ın üçüncü büyük sanat merkezi olan Venedik, Tiziano Vecellio’nun ismiyle birlikte anılır. Tiziano sadece Venedik’in Resim sanatını etkilemekle kalmamış, 19. yy.’a kadar sanatın geneline önemli katkılarda bulunmuştur.



Resim 1.12. Tiziano, Urbinolu Venüs, 1538, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119,5x165 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa.

“Urbinolu Venüs’ün” açık tenli vücudu karanlık arka plandan net bir şekilde ayrılır. Hizmetkârların etrafında dört döndüğü Venüs, odasında sere serpe uzanmış yatmakta. Venüs cinsel bölgesini sol eliyle kapatmıştır. Tıpkı Botticelli’nin Venüs’ünde

³⁴ Krausse- Zaptcıoğlu, 13.

olduğu gibi fakat burada dikkat çeken ayrıntı cinsel bölgesini utanç hissiyle kapatıp kapatmadığıdır. Belki de resmi sipariş veren adamın sevgilisinin yüz hatlarına sahip. Bize doğru fırlattığı kışkırtıcı bakışlarla seyredildiğinin farkında ve seyredilmekten hoşnut olduğu görülür. Modelin gerçeğe uygun tasviri, modeller eşliğinde çalışıldığının kanıtıdır. Bu gerçekçi betimleme, Tiziano'nun sıcak renkleriyle birleşerek resme oldukça mahrem ve erotik bir hava katmıştır. Tiziano Venüs'üne ulaşılmaz bir Tanrıça havası vermeyi, onu kadın güzelliğinin ebedi bir simgesine dönüştürmeyi de başarmıştır.³⁵ **(Resim 1.12).** Böylece Venüs'ün doğuşuyla başlayan kadın imajlarındaki değişim Tiziano'nun Venüs'üyle, kadının cinsellik ve erotizm imgesi olarak sergilenmesi bir başlangıç olmuştur. Bundan sonraki süreçlerde birçok 'Venüs' ve çıplak kadın resimlerine temsil olmuştur.



Resim 1.13. Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Portresi, 1434, Ahşap Üstüne Reçineli Tempera 82x60 cm. National Gallery, Londra.

Kadının konumu, Rönesans'da da erkek konumundan aşağıda kalmıştır. Flamanların ünlü ressamı Jan Van Eyck'in "Arnolfini çifti" (1434) adlı tablosu aile yaşamını yönlendiren geleneksel ve dini değerlerin aşıldığı dönemin kadınlarla ilgili

³⁵ Krausse- Zaptcıoğlu, 19.

düşüncelerinin yansıtıldığı bir eserdir (**Resim 1.13**). Tabloda bir evlilik töreni konu edilmiştir. Kadın sağ elini kocasının elinin üzerine koyarak evlilik yemini etmektedir. Kadının ayakları altında, kocasına olan bağlılık ve sadakatini simgeleyen bir köpek bulunmaktadır. Tespih, kadının ibadet görevini hatırlatırken, süpürge, ev içi işlerle ilgili görevini simgeler.³⁶ Bu tablo Rönesans'ın ideal kadın, iyi eş kavramlarını temsil etmekle birlikte evliliğin kutsallığını, kadının görevlerinin tekrar hatırlatıldığı Rönesans'ın değişmeyen kültürel değerlerini temsil eden bir resimdir.

Jan Van Eyck'in doğru perspektifli tasvirlerle olan büyük yeteneği, detaylardaki ustalığı ve figürlerle mekânı çok yakın resmetme kabiliyeti, onu gerçekçi resimlerin en önemli ressamlarından biri haline getirmiştir. Resimdeki çifti, içinde bulundukları burjuva mekânla birlikte en doğal halde betimlediğini görüyoruz. Arnolfini Nişan Portresi bu nedenle dinsel sanattan gündelik sanata geçişi simgeler. Kadın ve erkek muhteşem giysiler içinde evlerinde, evlilik akdine hazırlanmaktadır. Avizede yanan tek mum ise İsa'nın varlığına işaretler. Ressam seremoniyi yansıtmış ve imzasıyla adeta tanıklık görevini yerine getirdiğini belgelemiştir. Tam karşıda, duvarda asılı olan aynanın üzerinde "Johannes van Eyck hic fuit", yani "Jan Van Eyck buradaydı" yazmaktadır. Aynanın içinden iki şahidin daha odada olduğunu görürüz.³⁷ Ayrıca tabloda gelinin hamile olması dikkat çekmektedir. Bu durumun evlilik öncesi birlikteliği simgeleyerek evlilik öncesi birlikteliğin, hamileliğin normal karşılanmaya başladığı veya kutsallaştırılmış bir imge olan Meryem'in evlenmeden hamile kalmasından yola çıkarak, kadının kutsallığını ve bekâretini temsil ettiği düşünülebilir. Resim, renk ve biçim olarak Rönesans özelliklerini taşımakla birlikte, Rönesans'a örnek olacak iyi bir çift izlemi vermektedir. Dini, sadakati, huzuru temsil eden bu resimde kadın uysallığı, masumiyeti ve sadık bir eş imajıyla yansıtılmıştır.

1.2.4.2. Barok

17. yüzyıl sanatı "Barok" olarak adlandırılır. Barok terimi ilk kez klasik oranları taşımayan yapıtları eleştirmek aşağılamak için kullanılmıştır. Barok'u Rönesans'tan farklı kılan, özellikle insan bedenlerinde ve duygularda kendini gösteren kesintisiz hareket ve dönüşümdür. Daha çok duvarlara asılabilecek ölü doğa ve peyzajlara yer

³⁶ Demirkol, 41.

³⁷ Krausse- Zaptcıoğlu, 27.

vermişlerdir.³⁸ Barok resimlerde özellikle hareketli figürler dikkat çekmektedir. Kadın imgeleri de aynı şekilde bu devinim içinde sürekli bir iş ve eylem içinde sanat eserlerine yansıtılmıştır. 1600’lerde Avrupa’yı kasıp kavuran yüzyıl savaşlarının ve toplumsal bunalımların olumsuz etkisi, İtalyan Bronzi’nin ve Parmigianino’nun ünlü figürleri “Madonna” lardaki melankolik yüz ifadelerinde kendini gösterir. Kadının melankolik yüz ifadesiyle toplumsal sıkıntılar yansıtılmak istemiştir. Ancak ünlü figürlerden olan bu “Madonna” ların öncekilere göre daha açık giydirildiği, boyun ve göğüs kısımlarında daha çekici bir görünüm vermeye çalıştıkları görülür. İspanya’da tarihi koşulların etkisi sanata farklı yansımıştır.



Resim 1.14. Diego Velezquez, Las Hilanderas (Eğiriciler) veya Arachne Fable, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 167x252 cm, Prado Müzesi Madrid.

Barok dönemde kadın dinin temsili olarak kullanılmakla kalmamış, kadının gündelik hayatı da konular arasında yer almıştır. Velazquez “İp Eğiren kadınlar” ve “Tavada Yumurta yapan Kadınlar” tiplerleriyle kadının gündelik hayattaki rollerini yansıtmıştır. Bununla beraber farklı konumlardaki çalışan kadınların çalışma hayatlarını ve sınıf farklarını da göz önüne sermiştir. Rubens’de Velazquez gibi kadın imgelerine

³⁸ Stephen Little, *İzmler Sanatı Anlamak*, (2. Baskı), (Çev.: Derya Nukhet Özer), Yem Yayıncılık, İstanbul 2008, 42.

çok yer veren sanatçılardandır. Bu konuda karısı Helen, Rubens'in portrelerine ve birçok eserine model olmuştur. Rubens'in kadın imgeleri genellikle çıplak ya da yarı çıplaktır. Ünlü eseri "Paris'in Yargısı'nda" çıplak kadınlara bakan erkekleri konu almıştır.³⁹

Velezquez'in "Eğiriciler" adlı çalışmasında kadınların gündelik yaşamından bir kesit oldukça akıcı bir şekilde anlatılmıştır (**Resim 1.14**). Dokuma atölyesinde çalışan işçi kadınları konu alan resimde, önde sağda iplik saran genç bir kadın ile solda çıkırığin başında yaşlı bir kadın bulunmaktadır. Etraflarında ise onlara yardım eden genç kızlar bulunmaktadır. Çalışanların tam karşısında asılı duran duvar halısı dikkat çekicidir. Halının hemen önünde ise şık giyimli gayet bakımlı üç kadın görülmektedir. Duvar halısı mitolojik bir hikâyeyi sahnelemektedir. Hikâyede kendisinin dokumacılıkta en iyi olduğunu iddia eden Arachne, elini kaldırıp sert bir şekilde bir şeyler ifade eden figür ise Athena'yı temsil etmektedir. Velezquez bu eserinde gündelik bir yaşam ve mitolojik bir efsaneden yola çıkarak iki farklı olayı birbiriyle ilişkilendirerek tek bir kompozisyonla bütünlüğü sağlamıştır.

Kilise'nin ekonomik ve siyasi gücü toplumu bunalımdan kurtarmak ve kaybolan dini değerleri yeniden yüceltmek amacıyla sanatın gelişmesinde kullanılmıştır. Sarı saçlı, tatlı yüzlü, renkli elbiseli kadınlar, duyguların yüceltilmesi için kullanılmıştır. 17. yy. Barok döneminde Meryem'in günah işlemekten hamile kalması önemli hale gelmiştir. Estaban Murillo'nun (1665) Meryem'in günahkâr olmadan gebe kalmasını tasvir eden 'Immaculate Conception'(Lekesiz Gebelik) adlı eserinde teatral bir genç kız figürü uçuşan çocukların içinde beyaz elbisesiyle ifade edilmiştir. Bakireliğin yüceltilmesi amacıyla yaratılan bu tür imgeler, toplumsal, siyasal ve ekonomik iktidara yalnız başına sahip olmak isteyen erkeklerin, denetim altında tutmak istedikleri kadınlara empoze ettikleri bir manipüle aracı olmuşlardır. Böylece kadın cinsiyetinden gelecek bir yıkım, kadınların pasifize edilmesiyle ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.⁴⁰

Rubens'in kadın imgeleri mitolojik efsaneler, kutsal kitaplardan ya da etrafındaki kadınlardan alınmıştır. 'Kürk Mantolu Helene' adlı eserinde ikinci eşinin resmini yapmıştır. Gerçek bir aşkın kesiti olarak görülebilecek resimde kadının çıplak vücudu

³⁹ Demirkol, 47.

⁴⁰ Demirkol, 46.

bir kürk manto ile kapatılmıştır. Omuzlarından düşmek üzere olan kürküyle yansıtılan kadın, kürk bir mantoyla kapatılmaya çalışılarak, çıplak beden gizemli hale getirilmiştir.



Resim 1.15. Rubens, Paris'in Yargısı, 1636, Londra Ulusal Galerisi.

'Paris'in Yargısı' Rubens'in yunan mitolojisinden etkilenecek yapılmış olduğu bir başka resimdir (**Resim 1.15**). Rubens'in kadınları hafif dolgun etli olarak göze çarpmaktadır. Rubens, kadınları tutkuyla birlikte tüm doğallığı ile yansıtmaya çalışmıştır. Kadınları görselleştirirken çevresindeki kadınları kullanması diğer sanatçılardan farklı olmasına neden olmuştur. Kadınları, kusursuz bir güzellik ve estetik kaygı taşımamaktadır. Vücutlar kusursuz bir estetiğe sahip değildir. Vücutlarını rahatlıkla sergilemekte olan kadınların ellerindeki tüller de bir başka dikkat çekici noktadır. Üstlerine yarım bir şekilde attıkları tüller cinsel organlarını kapatır bir şekilde yansıtılmıştır. Rubens'in resmettiği bu mitolojik öyküde Paris, elindeki elmayı en güzel olan tanrıçaya vermek üzere uzatmıştır. Tanrıça Hera, Athena ve Afrodit elmayı almak için Paris'e çeşitli vaatlerde bulunurlar. Sonunda Afrodit Paris'i ikna eder ve elmaya karşı Dünya'nın en güzel kadını Helen'i vadeder. Yunanlıların açmış olduğu Truva savaşını Helen'i geri almak için açtığı söylenen bu hikâye, tarih boyunca birçok kez sanat eserlerine konu olmuştur.

1.2.4.3. Rokoko (1715-1780)

Aslen bir Fransız tarzı olan Rokoko, Aydınlanma çağı olarak bilinen 18. Yüzyılda gerçekleşen Fransız Devrimi'yle doruğa ulaşacak olan bir gelişimin başlangıcıydı. Bu tarzdaki ilk resimler, yalnızca Rokoko tarzındaki iç mekânları tamamlamak için sipariş veriliyordu ve daha çok dekorasyon işlevi taşıyordu. Kısa zaman içinde bu zarif eserler popüler hale gelmiş ve Rokoko tarzı oluşmuştur. Sanatta hafiflik, eğlence ve süs ön plana çıkmıştır.⁴¹ Barok 'un karmaşık ve abartılı desenleri yerine daha süslü, hafif, küçük eserler ön plana çıkmaya başlamıştır. Rokoko da dünyevi zevklerin, eğlencenin, süsün, abartının, flörtün, partilerin, kadınların lüks odalarda aristokratlarla olan görüntülerinin olduğu konular işlenmiştir.



Resim 1.16. Jean – Honore Fragonard, Yıkananlar (1763 - 1764).

Jean Honore Fragonard'ın “Yıkananlar” adlı tablosu Rokoko'nun genel özelliğini yansıtan bir şenlik havasında resmedilmiştir (**Resim 1.16**). Yıkanan kadınlar şehveti açık bir şekilde ifade ederken, kadınların her hareketinde eğlencenin bir başka açısı göze çarpmaktadır. İzleyiciyi röntgenci yerine koyan resimde kadınlar izlendiklerinin farkındadırlar ancak bedenlerinin izlenmesinden ayrıca haz alıyor gibidirler. Fragonard'ın eserlerinde kadın, aşk, erotizm, toplum düzenindeki çarpıklıklar, aldatma

⁴¹ Hodge-Gözü, 48.

gibi konular göze çarpmaktadır. Eserlerinde erotizm direk değil gizemli bir şekilde hissedilmektedir. Tıpkı ‘Salıncak’ adlı eserde olduğu gibi, kadının yasak aşkı gizli bir şekilde, eşi tarafından salıncakta sallanan genç kadının bacaklarının arasını röntgenlemektedir.

Rokoko, Neo-klasisizm’in gölgesinde kalarak kısa sürede popülaritesini kaybetmiştir. Fransız devrimi sonrasında yayılan yurttaşlık bilincini yansıtmaya çalışan L.David’in, “Horatiolar’ın Andı” (1784) adlı eseri ile ilgili pek çok tartışma yapılmıştır. Bu resmin dramatik bir ahlaksal konusu vardır: Romalıların Albaniler üzerinde üstünlüğünü sağlamak için babalarının önünde Coratiolar’ı öldürmek için ant içen Horatiolar’ın yurttaşlık erdemleri ve yiğitlikleri. Yurttaşlık erdemi sağdaki kadınlar gurubunun üstüne düşen ışıkla yüceltilmiştir. Kadınlardan Camilla bir yandan sevgilisini yitireceği sezgisiyle, bir yandan da savaşa giden üç kardeşi için gözyaşı dökmektedir. “Fransız Devrimi” den sonra kadınların bir kısmı Devrim’ den sonra yayınlanan İnsan Hakları Bildirgesi’nde (1789) kendilerine tanınan hakların kadınları kapsamamasını protesto etmek amacıyla Olympe de Gouges öncülüğünde bir araya gelip, “Kadın ve Yurttaşlık Bildirgesi”ni (1791) yayımlamışlardır. 1793 Kasımında Rousseau’nun idealine uygun olarak Fransa’nın yeniden doğup canlanmasında, çocuk emziren annelerin hamilelerin ve özgürlük tanrıçalarının görüntüleri yer almıştır.

J. J. Rousseau, kadınların geleneksel rollerinin devam etmesi gerektiğini savunmuştur. *“Ona göre kadın, her şeyden önce bir imgeydi; erkeğin enerjisini kendine bir mıknatıs gibi çeken, elektrik çarpması gibi güçlü bir imgeydi. Kadın hem toplumdaki ahlaki çöküntüye sebep olan bir zehir, hem de topluma tekrar sağlığına kavuşturacak yegâne ilaçtı.”*⁴² İdeal ev kadını imgesinin yanı sıra bu dönemde erotik kadın imgeleri de kullanılmıştır. 18. yy.’da erkekler yüceltilerek, kadınların sahip olduğu iyi karakterler içerisinde yansıtılırken, kadınlar Meryem ve geleneksel kadın imajının dışında, erotik bir hava içinde fahişe imgesi taşıyan kadınların arayışı içinde olmuşlardır. Böylece 18. yy. sanatında kadın bir yandan yüceltilirken, diğer yandan da erotik görüntüler içinde sunularak bir nesne konumuna getirilmiştir. Boucher’in “Esmer Odalık” (1745) adlı eserinde, Doğu usulü bir yatak odasındaki kadın, erotik görüntüler içinde seyirlik bir nesne konumundadır.⁴³ (Resim 1.17). Mavi renkli bir örtü resmin geneline hâkim ve salaş bir şekilde, seyrek kıvrımlı olarak kullanılmıştır. Boucher, yüz üstü uzanmış

⁴² Demirkol, 53.

⁴³ Demirkol, 53-54

kadının başı izleyiciye dönük ve balıketli bir şekilde tasvir etmiştir. Rahat bir duruşta ve dişiliği ön planda tutulan kadın izleyiciye bakmaktadır. 18. yy. ressamı kadın vücudunun çekiciliğini sergileyerek, figürlere yumuşak ve dünyevi bir özellik kazandırmaya çalışmışlardır.



Resim 1.17. Francois Boucher, Esmer Odalık, 1745, Louvre Müzesi, Fransa.

Çoğu zaman cinsellik, genç ve fiziksel olarak çekici bir kadının davetkâr bakışlarıyla bir oyun gibi gösterilmiş. Erotizmin nesnesi olagelmış kadınların bu kültürel konumu; onların toplumsal, siyasal, hukuksal ve ekonomik konumlarının da olumsuzlaşmasına yol açmıştır.

1.2.4.4. Neo-Klasisizm (1770-1830)

Bir anlamda Rokoko'nun hoppalığına tepki olarak doğmuştur. Aklın ön planda tutulduğu Neo-Klasisizm aydınlanma ruhuna sahip berrak formlardan oluşmaktadır. 18. yy.'ın ortalarında, Antik Yunan ve Roma medeniyetleri, Pompei ve Herculaneum'da yapılan ve dikkat çeken kazılardan sonra yeniden sanatçıların odak noktası haline gelmiş. Bu nedenle Roma, Neo-Klasisizm'in merkezi ve sanatçıların "buluşma mekânı" haline gelmiştir. 18. yy.'ın sonuna gelindiğinde, sanatın kendi içindeki bütünlük

parçalanmış ve sanat akımları birbirine paralel olarak gelişme göstermişlerdir. Bu dönüm noktasında karşımıza hiçbir üsluba dâhil edilemeyen İspanyol sanatçı Francisco de Goya çıkar.⁴⁴

Goya, kendi yolunda ilerlemeyi seçmiş ve çalışmalarında oldukça sert bir üslup izlemiştir. Çalışmalarında Barok sanatının etkileri görülür. ‘Giyinik Maya’ ve ‘Çıplak Maya’, aynı kadının aynı pozda biri giyinik, diğeri çıplak olan iki tasvirinden oluşmaktadır. Resimleri tam olarak kimin sipariş verdiği bilinmese de Resimlerin kadın avcısı olarak ün salmış olan Bakan Godoy’un mülkiyetine geçmiştir.



Resim 1.18. Francisco Goya, Bir Kadın Avcısının Siparişi: Çıplak Maya, 1789-1805 arası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x190 cm. Prado Müzesi, Madrid.

Bakanın, evinde resimleri Çıplak Mayayı, Giyinik Maya’nın arkasında kalacak şekilde astığı ve özel bir mekanizmayla öndeki resmi kaldırarak arkadakini seyrettiği anlatılır (**Resim 1.18**). Çıplak Maya’nın özgürlüğü ve cüretkarlığı, Goya’nın önündeki çıplak vücudu hiçbir mecazi, mitolojik ya da dinsel anlam yüklemekten olduğu gibi resmederek Rönesans’tan beri süregelen Nü geleneğini yıkmıştır. Resimde çıplak bedenin erotizmine bakmaktan alıkoyacak, dikkatimizi başka yöne çekecek hiçbir süs, obje ya da bol dökümlü kumaşlar yoktur. Genç kadın izleyicisine gayet rahat, davetkâr ve kendinden emin gözlerle bakmaktadır. Resim, hayal gücünü ve terbiye sınırlarını zorlayıcı niteliktedir. Resim 1814 yılında öyle eleştirilmiştir ki, Goya Engizisyon

⁴⁴ Krausse- Zaptcıoğlu, 53.

yargıçlarına hesap vermek zorunda kalmıştır.⁴⁵ Diğer çıplak kadın resimlerinden farkı, figürün dışında herhangi bir detayın dikkat çekmemesi, sadeliği, figürün duruşundaki rahatlıkla vermiş olduğu ifadeden memnuniyeti dikkat çekicidir. Figür seyredildiğinin farkında ve bundan oldukça memnun gözükmektedir. Figür davetkâr tavrıyla izleyiciye bakmaktadır. Çıplak Maya böylece, din veya din dışı gelenekselleşmiş kadın resimlerinden farklı olarak direk cinselliği çağrıştıran bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 1.19. Francisco Goya, Giyinik Maya, 1802-1805, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95x188 cm. Prado Müzesi, Madrid.

Aynı figürün kullanıldığı “Giyinik Maya”, tıpkı “Çıplak Maya’daki” gibi poz vermiştir. Figürün duruşu aynı olmasına rağmen aralarındaki en büyük fark renklerdeir. Giyinik Maya’da, Çıplak Maya’ya göre sıcak renkler kullanılmıştır. Çıplak Maya’da da yeşil, gri, kahverengi tonları en soft haliyle kullanılırken, Giyinik Maya’ da kırmızı, siyah, sarı’nın canlı tonlarını kullanmıştır (**Resim 1.19**). Giyinik Maya, geleneksel Türk kıyafetlerini andıran bir giysi içerisinde, bedeni saran kıyafetin zarafeti dikkat çekicidir. Figürün beline bağladığı açık pembe bir kemerle göğüslerini öne çıkaran Goya, resme gizli bir erotizm havası katmıştır. Figürün yüzü Çıplak Maya’ya göre pembe rengin verdiği canlılıkla yansıtılmıştır.

18. ve 19. yy.’daki toplumsal ve kültürel dönüşümlerin etkisinin yoğun olarak görüldüğü Modern Resim sanatında yaratılmış imgeler, kadınlara yönelik cinsel baskının anlaşılmasına yardımcı olabilir. Batıda oluşturulan ve 18. ve 19. yy.’da

⁴⁵ Krausse- Zaptcioğlu, 55.

geliştirilmiş düşüncelerden kaynaklanan toplumsal teoriler, erkek üstünlüğünü doğal olarak kabul ediyordu. Erkek egemenliğini anlamaya yarayan kavramların yokluğu erkek egemenliğinin sorgulanmasının doğal bir sonucuydu. Erkeklerin toplumdaki egemen konumu normal ve arzulanır bir durum olarak kabul edilirdi.⁴⁶ Yazar Strindberg kadınların, erkeklerin bunalıma girmesine yol açan bir üstünlükte olmaması gerektiğini anlatır. Ona göre kadın, erkek için uyumsuzluk ve kötülük yaratır, bu yüzden denetim altında tutulmaları gereklidir. Kadınlar ya kendine yetmeyen, aciz yıkılmış, zavallı varlık ya da erkeği bunaltacak, yıkıma uğratacak, lanetlenmiş olarak görselleştirilmiştir. Bu imgeleştirmenin dönemin ekonomik, toplumsal ve kültürel hareketlenmelerine uygun biçimde yaratıldığı görülür.

Çünkü bu dönemde, artan kadın hareketleriyle, kadınlar toplumsal konumlarını sorgulamaya başlamış, bu da karşıt tepkilerin doğmasına yol açmıştır. Fransız Devrimi, kadınlar açısından kaçınılmaz olarak Rousseau'cu 'Anelik ve Erdemli Eş' doktrinlerinin panayırlarına dönüşürken; erkekler bu durumu bu haliyle tutmak için ellerinden geleni yaparak, mücadele vermişlerdir. Görüldüğü gibi kadınlar, her dönemde belli bir baskı ve sınırlandırma politikasına maruz kalmış ve aşağı bir konumda tutulmuşlardır. Sanat alanında yaratılmış kadın imgeleri de kadınları sınırlayıcı ve denetleyici düşüncelerin yaratıcısı ve yardımcısı olmuştur.⁴⁷

1.2.4.5. Romantizm

Duyguların ön planda tutulduğu Romantizm, Neo-Klasisizm'in katılığıının arkasından her ne kadar tepki olarak doğmuş olsa da ortak özellikleri vardır. Ressamlar, heykeltıraşlar, şairler, yazarlar ve besteciler tarafından farklı yorumlanan Romantizm, Değişken bir akım olarak gelişerek 19. yy.'ın sonlarına kadar sürerek döneminin devrimci ruhlarını temsil etmiştir. Romantik sanat, sanatta geleneksel olan her şeyi reddederek değişen ve gelişen dünyayı kabullenme mücadelesiyle ortaya çıkmıştır. Daha önceki sanatçılardan farklı olarak, duygularını, ideal güzellik anlayışıyla, hayal güçlerini ön planda tutarak zengin fırça darbeleri ve canlı renklerle kendilerini ifade etmişlerdir.⁴⁸ Romantizmin temsilcilerinden olan; Eugene Delacroix'in 'Halka Önderlik Eden Özgürlük' adlı resmi 1830 Fransız devrimini en iyi şekilde temsil eden resim

⁴⁶ Demirkol, 55.

⁴⁷ Demirkol, 58.

⁴⁸ Hodge-Gözü, 56.

olarak karşımıza çıkar (**Resim 1.20**). Bir halk ayaklanması ve halk arasında birbirinden farklı grupların yer alması, ayaklanmanın bir ‘özgürlük’ hareketi olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. ‘Özgürlük’ daha önce hiç kullanılmamış olan bir kadın figürüyle temsil edilmiştir. Bu resim, Delacroix’dan, devlet tarafından halkı bastırmak için istenmiştir. Sanatçı resimdeki konu ve olayları bizzat canlı bir şekilde tanık olduğu olaylardan almıştır. Yaşadığı olayları devasa bir tabloya aktararak üç ayda tamamlanan resimde durağan olmayan sürekli bir hareket hâkimdir. Resmin ortasında, resmin geneline hâkim olan bir kadın figürü bulunmaktadır. Delacroix kadını bir tanrıça havasında bir çatışmanın ortasında taçlandırarak, diğer figürlerden daha büyük bir şekilde yapmış ve bir eline bayrak bir eline de tüfek vererek canlandırdığı figürün gücünü ifade etmiştir. Resimde yarı çıplak bir şekilde kullanılan kadın; adalet, devlet ve erdemi temsil eden bir figür olarak nitelendirilmiştir. Bu düşüncenin kökleri Antik Yunana dayanmaktadır.⁴⁹



Resim 1.20. Resim değil siyasi bildiri: Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x325 cm. Louvre Müzesi, Paris.

Kadınlara özgürlük hareketinin başlangıcı sayılabilecek resim, gerçek bir kadın bedenine yansıtılmıştır. Resim geçmişte yapılmış kadın imajlarını yıkarak kadına yeni ve aktif bir rol sunmuş siyasi bir imaj yükleyerek hiç bitmeyecek bir devrimin temsili

⁴⁹ <http://vimeo.com/17240720> Erişim Tarihi, 10.12.2014

olmuştur. Bu resim sıradanlaşmış kadın konulu resimlerden farklı olarak kadının siyasi yönüyle aktif bir şekilde ele alınmasıyla, diğer tüm rollerinden farklı olarak, özgürlüğün temsil edilmesinde kullanılması yönünden önemli olmakla kalmayıp, kadının bundan sonraki dönemlerde üstlendiği roller açısından da bir gelişme olarak gözlemlenebilir. İlk kez ‘kadın’ pasif ve kendine biçilen standart rollerden kurtulmuş, böylece kendisine yüklenen siyasi imajla bir dönüm noktasına ulaşmıştır. Sanatta devrimi temsil eden en iyi resimdir. Bu resim bize sanat ve siyaset ilişkisi hakkında da bilgiler vermekte ve bir sanat eserinin toplumun vermiş olduğu mücadelede üstlenmiş olduğu rolü en iyi şekilde ifade etmektedir. Bununla da kalmayarak bir ulusun özgürlük simgesi olarak yerini alması bakımından oldukça değerlidir. Fransa’nın simgesi haline gelen resim pullarından, içecek şişelerine kadar çeşitli ürünlerde ve reklamlarda kullanılarak günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.⁵⁰

Bu dönem ressamlarından bazıları, kadınların pasifliğini, “Uyuyan Kadın” veya “Ölmek Üzere Olan Kadın” imgeleriyle göstermek istemişlerdir. John Collier’in “Albine’in Ölümü” (1895), Paul Albert Besnard’ın “Ölü Kadınlar” (1880), G. Segantini’in “Gül Yaprağı” (1858-1899), Arthur Hughes’in “Ophelia” (1852) ve Sir John Everett Millais’in “Ophelia” (1851), Carl Lasson’un “Hastalık” (1899), Joseph Noel Paton’un “Ölen Leydi” (1850), Frances McDonald’ın “Uyuyan Prenses” (1897) tabloları; hastalığın ve zayıflığın simgesi haline gelmiş kadın imgeleriyle doludur.⁵¹ Bu tablolardan da anlaşıldığı üzere kadının zayıf yönleri ön plana çıkartılarak, erkeklerin gücü, üstünlüğü farklı bir şekilde görselleştirilmiştir. Kadının iyi bir eş, anne veya orta ve yüksek sınıf tarafından kadın evde bekleyen kadınlık imgesiyle ya da erkekleri baştan çıkaran fahişlikle özdeşleştirilerek kadının cinselliğiyle öne çıkartılarak aşağılanmıştır. Bu dönemde kadının yaradılışı kadını çocuğa mahkûm etmişti ve kadının farklı algılanması istenmiyordu. Anneliği öven ve kadınları çocuk yapmaya özendirmek amacıyla yapılan imgeler, tam da kadınların doğum kontrolü için mücadele verdiği döneme rastlamaktaydı. Anneliği bir toplumsal – kültürel kurgulama olduğunu savunurlar, anneliğin, kadına dayatılan bir görev olduğuna, kadınların çocuk doğurmak ve bakımının, zihinsel, kültürel ve ekonomik etkinliklere katılmalarını önlediğine dikkat çekmişlerdir. Bu görüşün yanı sıra, kadının doğurganlığının onu yücelttiğini, anneliğin kadına bir ayrıcalık sağladığını dolayısıyla erkekte daha üstün bir konuma gelmesini

⁵⁰ <http://vimeo.com/17240720> Erişim Tarihi 10.12.2014

⁵¹ Demirkol, 66.

sağlayacağını savunanlar da vardı.⁵² Sanayii Devrimiyle birlikte Feministler, kadınların da erkekler gibi temel haklara sahip birer vatandaş ve insan sayılması gerektiği görüşünden hareketle, kadınlar için eğitim, oy hakkı ve evliliklerde kadın konumunun düzenlenmesi gibi taleplerde bulunmuşlar ve bu hakların bir kısmını 19. yy.'da kısmen elde etmişlerdir. Bu tarz feminist yaklaşımlar, uysal, iyi bir eş ve iyi bir anne rolüne uymayan kadınlar için uyumsuz, marjinal gibi benzetmelerle toplumdan dışlanmaya çalışılmıştır.

1.2.4.6. Oryantalizm

Oryantalizm'i Yakın ve Ortadoğu'nun Batı'nın gözünden değerlendirilmesi ve görselleştirilmesi olarak değerlendirebiliriz. 19. yy.'da İngiliz ve Fransız İmparatorluklarının büyümesi, Yakın ve Ortadoğu hakkında yeni bilgiler sunmuştur. Bu bilgiler doğrultusunda, bu bölgenin; doğasını, kültürünü, geleneklerini, mimarisini yansıtan bir akım olarak Oryantalizm doğmuştur. Batının, Doğu geleneklerini doğru yansıttıklarını iddia etmelerine karşın ön yargılardan ve yanlış değerlendirmelerden büyük ölçüde beslenmiştir. Bu akımın temsilcileri arasında; Eugene Delacroix (1798-1863) evlerindeki Cezayirli Kadınlar, 1834, William Holman Hunt (1827-1910), Charles Gleyre (1806-1874), Antoine-Jean Gros (1771-1835), Jean-August-Dominique Ingres (1780-1867) Büyük Odalık 1819, Küçük Tellak, Harem içi 1828, Frederic Leighton (1830-1896) bulunmaktadır. Oryantalist resimler Doğuyu geri ve ilkel olarak yansıtmıştır.⁵³

Ingres, "Türk Hamamı" adlı tablosunu, doğuda hiç bulunmamasına rağmen, sadece yazılı bir metne bağlı olarak resmetmiştir. Resim; Kocası İngiltere'nin İstanbul büyükelçisi olan Lady Mary Wortley Montagu tarafından 1717 yılında kaleme alınmış bir mektuba dayanılarak yapılmıştır. Ingres mektupla ilgili notları çok daha önceden almış olmasına rağmen, resmi çok daha sonraları yapmıştır. Resim tamamen mektuptaki tasvirlerle dayanılarak, daha önce yapmış olduğu çıplak kadın modellerinden esinlenilerek yapılmıştır. Ingres'in gözünden Doğunun hamam kültürünü yansıtan resim klasik bir Oryantalist resmi temsil etmektedir. Resmin erotik etkisini artıran ayrıntı resmin biçimiyle ilgili olarak, birçok kadının bir delikten izleniyor gibi yansıtılmasıyla

⁵² Demirkol, 69.

⁵³ Little-Özer, 74.

verilmeye çalışılmıştır (**Resim 1.21**). Tarih boyunca çıplaklığın bariz bir şekilde yansıtıldığı görsellerde, kışkırtıcı cinselliğe gizli bir davetiye sunulmaktadır. Çıplak kadın imgelerinin arasında bakışın bir kadında odaklanmadığı, kahramandan yoksun, bedenın ölü doğasını temsil eden bir resimdir. Tarih boyunca Batının çıplak kadın desenlerinin toplamı olarak görülebilir.



Resim 1.21. Türk Hamamı, 1862, Jean- August Dominique Ingres, Tuval, Panel
Üzerine Yağlı Boya, çapı 108 cm. Paris, Louvre Müzesi.

Ingres, biçimi tenin ölümüne tercih etmiştir. Figürlerdeki durağan atmosferden kaynaklı çıplak ten kışkırtıcı özelliğini kaybetmiştir. Hamam ve benzeri mekânlar gibi çıplaklığın aleniyet kazandığı mekânlar cinselliğe gizli bir davetiye çıkarır nitelikte karşımıza çıkar. Ingres, gerçekliği kurgusuyla bozguna uğratarak hamamda uyarılanı, hamamda bozguna uğratmıştır. *“Paul Valery’nin ifade şekli ile; Doğu’nun bir insanın zihninde tam anlamıyla etki uyandırması için, onu hayallerden, anlatılanlardan, okuduklarımızdan ve gerçeğe en aykırı, hatta en belirsiz çizgileriyle tanımlayabiliriz. Bir düş malzemesi oluşturabilmek ancak bu yoldan mümkün olabilir.”*⁵⁴

⁵⁴ Mehmet Ergüven, *Pusudaki Ten*, (4. Basım), Agora Kitaplığı, İstanbul 2009, 130.

Oryantalizm’de Doğu, kendi algıladıkları gibi yansıtılarak; bolluk, aşırılık ve eğlence dolu bir dünya abartılı bir şekilde yansıtmıştır. Harem, hamam, köle pazarları, zevk ve zulüm gibi konular, resimlerin genel konusu olarak yer almıştır. Bununla beraber Doğunun şaşa içinde ve barbarca bir yaşam sürdüğü fakat Batı gibi ‘Akılcı’ olmadığı olgusu yaratılmış ve yansıtılmıştır. Batı’nın gözünden Doğu imgeleri olarak nitelendirilen Oryantalizm bir anlamda Batının manevi değerlerinin, İncil öykülerinin “otantik” imgeleri olarak görülmüştür. Oryantalist sanatçılar Doğuyu, harem, hamam ve saray sahneleri içinde çıplak kadın imgelerinin yaygın olarak kullanıldığı imgelerle görselleştirerek hem doğuyu hem de doğu kadınlarını aşağılayıcı imajlar yüklemişlerdir. Konuları arasında çok sayıda doğu kültürüne ait imge kullanmışlardır. Bu imgeleri eğlence, zevk ve sefanın sürüldüğü kadını bu saltanatın temsili olarak betimleyerek seyirlik nesneler olarak kullanmışlardır. Kullanılan kadın imgeleri zevk, erotizm, fantezi aracılığıyla her türlü eğlencenin temsili olarak yansıtılmıştır. Doğunun eleştirel bir şekilde görselleştirilmesi olarak nitelendirilen bu resimlerde kadınlara yüklenen aşağılayıcı imajlardan her zaman olduğu gibi kadın kendine düşen payı almıştır.

1.2.4.7. Realizm (Gerçekçilik)

Gerçekçilik, Romantizm’e tepki olarak Fransa’da ortaya çıkmasına rağmen, Romantizmden etkilenmiştir. Ancak Romantizm’in duygusallığının yerine zamanla gerçekçilik hâkim olmuştur. Gerçekçilik, Sanatı ve sanatçıyı burjuva zevklerinden uzaklaştırmayı amaçlamış ve toplumun insan yaşamı üzerindeki rolünü sorgulamıştır. Konuları idealize edilmiş manzaralar için de değil, gerçek doğada resmetmişlerdir. Gerçekçiliğin, En önemli temsilcileri Gustave Courbet ve Edouard Manet’dir. Sanayi devriminin etkisiyle hızlı bir şekilde gelişen teknoloji sayesinde gerçeklik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiştir. Sanatçılar, hem gerçeği en doğal haliyle yansıtmaya hem de toplumsal gerçekleri resmin içine katmaya çalışmışlardır.⁵⁵ Realist bir sanatçı olan J. F. Millet’in çalışmaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde üretim biçiminin kolektif hale gelmesi, imgeleri de etkilemiştir. 19. yy.’da yaratılan imgeler, kolektif yaşamı özendirmeye çalışır. Daumier ve Courbet’nin tabloları gibi, çok güçlü bir gerçekçi yaklaşıma sahip olan, J. F. Millet’in “Başak Toplayan Kadınlar” ve “Oduncular” adlı tablolarında yer alan kadın imgeleri, kadınların toplumsal alandaki

⁵⁵ Little-Özer, 81.

yerini ve sorumluluklarıyla birlikte ağır yaşam koşullarını da anlatır.⁵⁶ **(Resim 1.22).** Sanatçının, kadını bu şekilde yansıtması sürekli olarak güzellik ve cinsellikle konu edilmiş olan kadının, üretimde almış olduğu rolü gerçekçi bir şekilde ele almasıyla kadının artan sorumluluklarını gözler önüne sermiştir. Bu yönüyle diğer kadın konulu tablolarından farklı bir yere sahiptir. Kadının toplum içindeki gerçekliğinin bir yansıması sayılabilecek ‘Hasatçılar’ sanatta kadının anlatı niteliğinde ender başvurulmuş bir konudur. Yüce ve kutsal olan kadının temsil edilişi romantizmle birlikte değişmeye başlayarak, gerçek dünyaya ait yaşayan, nefes alan, ezilen, üreten kadın imgeleri oluşturulmuştur. Millet ‘Hasatçılar’ adlı çalışmasında, hasat zamanı buğday saplarını samandan ayıran kadınları akşam güneşinin batışıyla bütünleştirmiştir. Gün batımı, kadınlar ve toprağın renkleri bir uyum içerisinde gösterilmiştir. Resimdeki saman yığınları, figürlerin hareketi birbirleriyle uyum içinde yer almaktadır. Millet yücelterek yaptığı köylü kadınlara kendine özgü bir güzellik ve gerçeklik katmayı başarmıştır.



Resim 1.22. Jean – François Millet, Hasatçılar, 1857 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83,5x111 cm (Orsay Müzesi), Paris.

⁵⁶ Demirkol, 73.

Gündelik yaşamı ve özellikle kırsal kesimi konu alan resimlerde kırsal kesimdeki kadınların yaşantısını yansıtmıştır. Bu kadınların tarlada çalışarak ev dışındaki katkılarını göz önüne sermiştir. Buradaki kadınlar biraz da emekçi işçi sınıfının sembolleri durumundadır.

Manet'in Olympia'sı 1865 yılında Paris'te sergilendiğinde, izleyici tarafından büyük tepki almış ve eleştirilmiştir. Eleştirilerin nedeni ise İzleyicilerin alışmış oldukları klasik çıplaklık anlayışından farklı, gerçek bir çıplaklıktı. Çıplak bir Venüs ya da su perisi olabilirdi. Olympia'daki çıplaklıkta klasik geçmişi değil Paris sokaklarını çağrıştıran bir fahişeyi görüyorlardı.⁵⁷ Olympia'da, daha önceki akımlarda da görmüş olduğumuz üzere yine bir çıplak kadının öncekilerden farklı bir şekilde Manet tarafından yorumlanmış şeklini görmekteyiz (**Resim 1.23**). Bu resimle diğerleri arasında benzerlikler olmasına rağmen klasik olarak görmeye alışkın olunan resimlere herhangi bir gönderme veya bir ilişki gösterilmeden gerçekçi bir tarzda yapılan Olympia büyük bir tepki almıştır. Olympia'daki gerçekliğin tarihi bir sahneye veya kutsallaştırılmış bir imgeye öykünmeden direk tüm çıplaklığıyla yansıtılması büyük bir rahatsızlık vermiştir.



Resim 1.23. Edouard Manet, Olympia, 1863.

⁵⁷ Little-Özer, 81.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM VE SONRASI SANATTA KADININ SANATSAL İMAJI VE GÖRSELLERE YANSIMALARI

2.1. MODERNİZM'DE AKIMLAR, ANLAYIŞLAR SANATÇILAR ÜZERİNDEN KADIN İMAJI

2.1.1. Modernizm

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Din olarak Hristiyanlığın kabul edilmesiyle başlayan yeni dönemi, eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yy.’da kullanılan bu sözcük; değişik dönemlerde de içeriği değişerek eski ile yeniye bariz bir şekilde ayırmak için kullanılmıştır.⁵⁸ “Modern” sözcüğünün kullanılmasının tarihsel açıdan sınırlandırılması karışıklığa neden olabilir. Çünkü tüm sanat akımları ve anlayışlarının dönemine göre modern olarak nitelendirmek bu bakış açısıyla mümkün olabilir. Modernizm anlayışının getirdiği ve kapsadığı bir takım özellikler bulunmaktadır. Modernizm anlayışın getirdiği temel buyruk insanın aklıyla dünyaya egemen olma düşüncesidir.

En büyük güç akıldır. 19. yy.’ın ikinci yarısında bilim mantıkla güncelleşir. Fizik, Biyoloji gibi bilim dallarının laboratuvar ortamına girmesiyle bilimsel gelişmeler hızlanmıştır. 19. yy.’ın sonları ve 20. yy.’ın başlarında Sanatta Modernizm, ressamların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla hızlanır. Modernizm 20. yy.’ın ilk yarısında yenilik getiren akımları da kapsayan büyük bir hareketti. Bu akımlar birbirinden farklı ve bağımsız olmalarına karşın, hepsi deneysel sanatı destekleyerek Doğalcılık’ın ve Akademizm’in egemenliğini reddetmişlerdir. Bu akımların ortak yönleri, sanatın doğası ve insan yaşamıyla ilgili temel sorunlara yanıt aramaktı. Modern dünyanın geçmişten tamamen farklı olduğunu sanatın kendini keşfederek, yenilemesi gerektiğini savunmuşlardır. Modern akımlar sanatın duyguları ve zihin durumlarını, ruhsal düzeni, toplumsal işlevi, bilinçaltını temsili doğasını, burjuva toplum içindeki toplumsal rolünü sanatın araştırma konusu içinde olup olmayacağı gibi konularda

⁵⁸ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Şubat 2006, 13.

araştırmaya girmişler ve bu araştırmalar sonucunda bazıları birbiriyle paralellik göstermiştir.⁵⁹

Fernand Leger modernizmin sanat üzerindeki etkisini şu sözleriyle özetler: *“Savaş, bir asker olarak beni mekanik bir atmosferin ortasına itti. Burada parçanın güzelliğini keşfettim. Bir makinenin ayrıntısında, sıradan nesnede yeni bir gerçeklik gördüm. Modern yaşamımıza ait bu parçaların plastik değerini bulmaya çalıştım. Onları fotoğraf makinasının camında, beni derinden etkileyen konuların yakın çekimlerinde yeniden keşfettim.”*⁶⁰ Genel anlamda Modernizm’in getirmiş olduğu gerek teknolojik gerekse diğer yenilikler kapsamında sanatçıların kendi bakış açılarını bulmaları önemli bir unsur haline gelmiştir. Bütün bunlarla birlikte sanatın sorgulanması, anlatısı, yeni bir bakış açısıyla, toplumsal durumun, modern dönemin getirdiklerinin keşfedilmesi konusunda sanat bir araç haline gelmiştir. Dinsel konuların yerini din dışı konulara bırakması, Rönesans’ta hissedilmeye başlamıştı, 17. yy.’la birlikte belirginleşerek, 19. yy.’la birlikte dinden köklü bir kopuş gerçekleşmiştir. Bu kopuşta burjuva sınıfın ve Kant’ın etkileri vardır. Burjuva sınıfın çabalarının sebebi, bu iktidar mücadelesinde, soylular ve Kiliseye karşı bir mücadeleyle gelenekleri yıkarak kendi egemenliklerini kurma çabasıdır. Kant’ın kabul ettirdiği düşünce – dinden bilime, estetikten sanata kadar- her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğidir.⁶¹ Bu kargaşa içerisinde sanatçılar, soylular ve kilisenin siparişleri üzerine yapmış oldukları çalışmalardan uzaklaşarak kendi benliklerine yöneldiler. Sanatçıların kendi kendilerine kalmaları, kendi içlerinden geldiği gibi kendi ilgi alanlarına kaymalarına ve çalışmalarının bu yönde gelişmesine neden olmuştur. Modernizm’den önce sadece dini konuların ve soyluların siparişleri üzerine resim yapan sanatçılar, Modernizm ile birlikte toplumla etkileşim haline girerek alt kültür ve orta sınıfın sıkıntılarını, toplumsal yaşamlarını görmeye başladılar.

Modernleşme sürecinin İzlenimcilikle hissedilmeye başladığı görüşü yaygındır. Bu süreci etkileyen iki önemli unsur ise; 1789 Fransız Devrimi ve 19. yy.’daki İngiliz Sanayi Devrimi’nin etkileri olmuştur. Bu iki önemli toplumsal olay her alanda olduğu gibi sanatta da değişimlere sebep olmuştur.⁶² Bu görüşe istinaden de 19. yy.’da kendini hissettirmeye başlayan, yeni arayış beklentisi içindeki sanatçılardan biri olan, Fransa’da

⁵⁹ Little-Özer, 98.

⁶⁰ Yılmaz, 24.

⁶¹ Yılmaz, s 14-15.

⁶² Yılmaz, 18.

Modernizm'in ilk temsilcisinin "Kırda Yemek" adlı tablosuyla Manet olduğu kabul edilir. Modernizm'in devreye girmesiyle klasikleşmiş figür anlayışında da hızlı bir değişim görsellere yansımıştır. Kadın imgeleri de Modernizm'in getirdiği bu çağdaş sanat anlayışlarıyla birlikte devinim kazanmıştır.

Modernizm gerçek anlamda bir yenilenme, ilerleme çağı olarak göze çarpmaktadır. İnsanlığın büyük başarıları imza attığı bir dönemdir. Tüm bu ilerlemelere karşın bir de büyük acıların, insanlık trajedilerinin yaşandığı tarihsel bir dönemdir. Soykırımların yanında insanlar kapitalist dönüşümün kurbanı olmuşlardır. Kadınlar kamu alanlarından dışlanmışlardır. Feminist hareketlerle kadınların bu süreç içerisinde göstermiş olduğu etkinliklere, elde ettikleri haklara rağmen kadın sorunlarının devam ettiği görülmektedir. Cinsiyete bağlı toplumsal ayrımcılığın ve baskının ortadan kalkmadığı rahatlıkla söylenebilir.⁶³

Modernizm, sanatta yaratıcılığın özgün olması fikrini savunur. Sanatta birey ve bireysellik önemlidir. Modernizm taklitçiliğe karşı bir duruşla değişen yaşam koşullarına karşı duygusal tepki doğurur ve koşulları değiştirmek, onlara bağlı kalmamak Modernizm'in misyonu olmuştur. Modernizm eski olan ne varsa gerek sanat gerek bilim gerekse gelenekselleşmiş olan her şeye karşı çıkmıştır. Anlamanın en minimize hale indirilmesi ile Minimalizm'i açıklamaktadır. Modern resimde gelinen en son nokta bir heykel akımı olarak başlayan Minimalizm'in etkisiyle yapılan, dümdüz tek renge boyanan böylelikle içerikten arındırılmaları amaçlanan tuvalerdir.

20. yy.'ın ilk çeyreğinde Resim sanatı sıkıştırılmış ve kendine bir yol bulmaya çalışırken fotoğraf, film ve baskı teknolojisi hızla gelişmiştir. *Walter Benjamin'in ifadesiyle; 20. Yüzyılda yeniden-üretim teknikleri o düzeye ulaştı ki artık yalnızca geçmişin bütün sanat eserlerine uygulanıp bunların etki tarzlarını çok derinden değiştirmekle kalmayacaklar, kendilerini de orijinal sanat formları olarak dayatacaklardır.*⁶⁴ Modern görüntü teknolojisinin gelişmesiyle tuval, kâğıt ve boyalarla düşünen sanatçılar artık fotoğraf kamerası ve kimyasal maddelerle de düşünmeye başlamışlardır. Hangi türde olursa olsun görüntü oluşturma sürecinde görme ve görmenin maddileştirilmesi önemli faktörler olmuştur. Gelişen modern görüntüleme araçlarıyla fotoğraf, film kamerası vb. sanatın "biricik" olma özelliğini kaybettirmiştir.

⁶³ Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, (4. Baskı), İmge Kitabevi, Ankara 2009, 142.

⁶⁴ Paul-Laurent Assoun, *Frankfurt Okulu*, (Çev.: Işık Ergüden), Kültür Kitaplığı 114, Dost Yayıncılık, Ankara 2012, 132.

Geleneksel anlamda, üstün yetenekli bir sanatçı tarafından yapılan sanat yapıtı tektir.⁶⁵ Bu ifadelerle sanat yapıtının çoğaltılabilir hale gelmesi sanat yapıtlarının etkileme gücünü etkilemiştir. Modernizm ile başlayan genel görüş için Benjamin'in deyiimiyle, geleneksel kültür değeri yok edilmiş, onun yerine bir sergileme değeri yaratılmıştır. Önemli olan, görüntüyü temsil eden nesne değil, görüntünün oluşmasına kaynaklık eden düşüncedir. Düşüncenin ne kadar özgün olup olmadığı önemli hale gelmiştir.⁶⁶

2.1.1.1. İzlenimcilik

İzlenimcilik, 1860 - 1900 yıllarda Fransa'da doğmuş ve öteki Batı ülkelerinde pek çok yerel türevleri gelişmiştir. İzlenimciler Akademik gelenekleri reddetmişlerdir. İzlenimcilerin gelenekselleşmiş akademik sanatı bir tarafa bırakmaları bazı temsilciler tarafından geleneksele saldırı olarak görülmüştür. Resmin duygusal izlerini tam anlamıyla nasıl yakalayabilecekleri üzerinde durmuşlardır. Işık, renk ve hareket duyuları üzerinde durarak, rengi dağınık ve seyrek fırça darbeleriyle uygulamışlardır. Akademik eserlerden daha açık ve parlak renkler kullanarak doğayla direk bağlantı kurarak (açık havada) çalışmaya başlamışlardır.

Cezanne, Monet, Manet, Pissarro gibi sanatçılar dönemin önde gelen sanatçılarındandır. 1880'den sonra bu sanatçılar geliştirdikleri tekniklerin ötesine geçmek için birbirlerinden bağımsız çalışmaya başlamışlardır.⁶⁷ Öne çıkan isimlerden biri olan Manet'in resimleri sürekli skandallar yaratmış ve eleştirilere ve tartışmalara neden olmuştur. "Kırda Yemek" adlı eseri 1863 Paris Sanat Fuarı'nın jürisi tarafından müstehcen bulunduğu için reddedilmiştir. Salonun jürisi bu çalışmayla birlikte yaklaşık 3.000 eseri daha reddedince imparator III. Napolyon'un emriyle, Reddedilenler Salonu adında bir salon açılmış ve resimler orada sergilenmiştir. Kırda Yemek, çimenlerin üzerine oturmuş modern giyimli iki erkek ve çıplak bir kadının birlikte piknik yaparken ve arkada dördüncü bir kadının dizlerine kadar suyun içine girmiş suyla oynarken betimlemiş, alışılmamış bir tarzda resmedilmiştir. Tabloda, çıplak model gözlerimizin içine bakarak resmedilmiştir. Tablo, farklı ışık, gölge ve geniş fırça darbeleriyle dikkat çekmektedir. Sergilendiği andan itibaren izleyiciler tarafından eleştirilen bir resimdir.

⁶⁵ Yılmaz, 25-28.

⁶⁶ Yılmaz, 31.

⁶⁷ Little-Özer, 84.



Resim 2.1. Edouard Manet, Kırda Yemek, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 214x270 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Tabloda klasik döneme özellikle Raffaello'nun "Doğada Nü" figürünün modern tarzda ve mitolojik efsane figürlerinin yerine, gerçekçi figürleri koyarak yeniden yorumlanarak güncelleştirilmek istemiştir. Vurgulamak istediği temalardan birisi de Paris'in burjuva kesiminin meşhur Pazar pikniklerini ve gittikçe artan fuhuş sektörüdür.⁶⁸ Manet'in gerçekçi bir şekilde resmettiği Kırda Yemek, bir anlamda Paris'in güncel gerçekleriyle bağdaşmaktadır. İzleyiciler bu gerçeklikle yüzleşmekten rahatsızlık duymuş ve resme karşı büyük bir tepki göstermişlerdir. Klasikleşmiş ve kabul görmüş kutsallaşmış, mitolojik, Venüs gibi yüceltilmiş anlatıların dışında figürlerin gerçekçi bir yaklaşımla resmedilmiş olması da tablonun büyük tepki almasına neden olmuştur (**Resim 2.1**).

İzlenimci Ressamların çoğu çıplak kadın figürleriyle ünlenmişlerdir. Bu ressamlardan biri olan Manet, en büyük eleştiriyi, sergilediği çıplak kadınları, alt sınıftaki fahişelerden seçmiş olması konusunda almıştır.⁶⁹ Manet'in almış olduğu tepki, farkında olmalarına rağmen, toplumsal bir gerçeğin göz önüne serilmesinden kaynaklanmaktadır. Genel ahlak kuralları çerçevesini aşan bir durumun görsellere yansımaları toplum içindeki denge unsurlarını etkileyecek olması düşüncesinden

⁶⁸ Krausse- Zaptcıoğlu, 71.

⁶⁹ Demirkol, 91.

kaynaklanmaktadır. Sanatçılar Modernizm ile beraber kilisenin etkisinden tamamen kurtulmuş ve özgürleşmiştir. Yüce ulaşılmaz kadın imajının dışına çıkarak günlük yaşam içindeki kadını betimlemişlerdir.

2.1.1.2. Simgecilik

1880’lerde ortaya çıkan Simgecilik Modernizm’e zemin hazırlayan güçlü bir akımdır. Simgecilik burjuva geleneklerini alt üst ederek, alışılmış düzeni sarsarak zihinleri karıştırmış ve anarşizm ile sosyalizmden etkilenmiştir. İzlenimciler bilimin nesnelliliğine önem vermişlerdir ancak bu ruhsal derinliğin eksikliğine sebep olmuştur. Çıkış nedenleri arasında bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin payı büyüktür. Ruhun yaşamasını, gizemi, tekinsizliği, bilinmeyen, konuşulmayı ele almıştır. Simgeciler duygusal tepkiyi ön planda tutarak, sezgileriyle ve düş gücüyle fiziksel dünyanın tanımlanmasından öte, melankoli, cinsellik, tedirginlik gibi duygular üzerinde durmuşlardır ve kadın imgelerine çok yer vermişlerdir. İmgelerinde, Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Dışavurumculuk ’un habercisi olan bir yöntemle, rüyaları, karabasanları ve değişikliğe uğratılmış durumları kullanmışlardır. Alışlagelmiş doğal dünya yerine, karanlık iç anlamını çıkartmaya çalışmışlardır. İmgeleri sarsıcı, korkular, arzular uyandıran bir vücut aracılığıyla kararsız bir cinsellik sergileyen şekilde kullanmışlardır. Edvard Munch, Gustav Klimt, Odilon Redon, Paul Gauguin, Pierre Bonnard gibi sanatçılar önemli temsilcilerindendir.⁷⁰

Bu sanatçılar yapmış oldukları resimlerde kadını sade, saf ve gizemli bir şekilde ifade etmişlerdir. Paul Gauguin’in “Arearea” 1892, Pierre Bonnard’ın “Işığa Karşı Nü” (1908) resimlerinde duygusal dünyalarını yansıtarak kadını günlük işlerinin arasında en saf şekliyle süslemeci bir tarzda ve sembollerle betimlemişlerdir. Resimlerinin bütününde bir uyum figürün pozisyonunu tamamlayıcı niteliktedir. Özellikle Gustav Klimt, kadınlara duyduğu aşırı ilgiyi resimlerinde kadın bedeni üzerine yoğunlaşarak görsele aktarmıştır. Daha çok ruhun öteki halleri üzerinde yoğunlaşarak, duygularını, düşlerini kışkırtıcı, gizemli bir şekilde görselleştirmişlerdir. Simgesel sanatçılar diğer tüm çalışmalarında olduğu gibi kadın imgesini çalışırken de hayal dünyalarını resimlere yansıtarak gayet naif, süslü, sakin bir resimsel anlatı tekniğini kullanmışlardır. Fantastik dünyalarının içinde kadın imajını rüyalarının, hayallerinin bir parçası olarak

⁷⁰ Little-Özer, 92.

yansıtmışlardır. Renkle biçimi bir sembolle birleştirerek çalışmalarında bir bütünlük oluşturmuşlardır.



Resim 2.2. Henri Rousseau, Rüya, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 204,5x298,5 cm, (Modern Sanat Müzesi) New York.

Simgecilğin temsilcilerinden Henri Rousseau resimlerinde fantastik, egzotik bir hava yaratmıştır. Yaklaşık kırk yaşından sonra resimle uğraşmaya başlayan sanatçı, yalnız hayal gücüne ve özgünlüğüne güvenmiştir. Yapıtlarında rüyalarındaki sahnelerden parçalar göze çarpmaktadır. Yüzeysel gözükten resimlerini büyük boyutlu ve oldukça naif bir şekilde görsellere aktarmıştır. yapmıştır. Gerçeküstü sanatçılar Rounseau'dan oldukça etkilenmişlerdir. Akademizm'den uzak kalarak duygunun ifade gücüne inanmıştır.⁷¹

Yaratılan kadın imgeleri sanatçıların kendi duygu dünyalarını yansıtan, belirli bir kural ve döneme ait olmayan eserlerdir. Resimlerde dikkat çeken özellik Doğudan izler taşımasıdır. Kadın ve bedeni sanatçıların hayallerindeki kadın imajını yansıtmaları olarak değerlendirilebilir. Anlatılarında yaşadıkları döneme ve öncesine herhangi bir gönderme yoktur. Rousseau'nun "Rüya" adlı çalışması, kendi duygu dünyası ve hayallerinin bir temsili olarak fantastik bir hava vermektedir (**Resim 2.2**). Diğer çıplak kadın imgeleriyle kıyaslandığında bitkilerden, kadın imgesine kadar her şeyin bir düş

⁷¹ Krausse- Zaptcıoğlu, 81.

sahnesinin parçası olduğu göze çarpar. Yüzeysel gözüken resmin naif, sakin bir görüntüsü vardır. Görmeye alışık olduğumuz kadın imgeleri genellikle bir salonda, bir yatakta uzanmış klasikleşmiş veya gerçekçi figürlerden uzaktır. Bir düş bahçesine uzanmış çıplak kadın, sanatçının hayallerinin veya rüyalarının bir parçası olarak bitkilerin arasına uzanmış, olduğu halde cinselliği ve erotizmi direk çağrıştıran bir duruşu bulunmamaktadır. Doğal bir ortamın için de cinselliğe gizlice bir göndermede bulunulan bir kompozisyonla resmin geneline bakıldığı söylenebilir. Resimdeki renkler soft ve uyumlu bir bütünlük sergilemektedir.

Simgeci ressamlar arasında kadının masumiyetini, gizemli çekiciliğini sürekli işleyen Klimt, eserlerinde zengin ve süslü bir dekorun içinde duygulu ve erotik imgeler kullanması onun vazgeçemediği bir özelliğidir. Klimt'in eserleri gelenekçilik ve modernizm arasında uzlaştırmacı bir rol oynamaktadır. Art Nouveau ve Sembolizmin bir karışımı olarak dikkat çekmektedir. Farklı renk karışımları dekoratif çizgiler ve süslemeler ile dikkat çeker. 19. yy.'da Viyana'da cinselliğin toplumu çöküşe sürüklediği gibi düşünceler yaygındı. Klimt'in "Öpücük" adlı eseri, belki de cinsellik ve erotizm üzerine yapılan bu tartışmaların bir yansıması olabilir. Aynı zamanda "öpücük" modern sanatın simgelerinden biridir⁷² (**Resim 2.3**).



Resim 2.3. Gustav Klimt, Öpüşme, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x180 cm, Avusturya Galerisi, Viyana.

⁷² Krausse- Zaptıoğlu, 83. http://www.youtube.com/watch?v=pkTdZP6_tZg Erişim Tarihi 04.08.2014.

“Öpücük”, çevrelerinde olup bitenden bağımsız birbirinden geçercesine öpüşen bir çiftin tasviri sayılabilir. Aynı zamanda Klimt’in kadınlara ve cinselliğe düşkünlüğü eserlerinde de göze çarpmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki farkı kıyafetleriyle vermeye çalışmıştır. Kadını çiçeklerle bezenmiş bir kıyafetin içinde resmederken, erkeği sert, geometrik desenlerle simgelemiştir. Kadının kıyafetindeki Antik çağda doğurganlığın simgesi olarak görülen yürek yaprağının dalları göze çarpmaktadır. Dallar aynı zamanda cinsel birleşmenin ve doyumun temsili olarak görülebilir. Bu çift, gerçekliğin ötesinde tasvir edilmiş bir çiçek bahçesinde aşkla birbirlerine sarılmışlardır. Bu sarılma, şefkatli, sakın, nazık bir sarılma olarak yansıtılmıştır. Klimt’in gözünden kusursuz bir birleşme, kusursuz bir aşk ve kusursuz bir kadın olarak nitelendirilebilir. Klimt’in eseri belki de kendisinin özlemini duyduğu ideal aşkı temsil ediyordur.

Sembolistlerin bir kısmı için kadın; erkeği yıkıma uğratan bir felakettir. 19. Yüzyılda toplumsal gelişmelere tepki olarak ortaya atılan bu kadın imajı, Femme Fatal Mitosu’dur. Kötü ama güzel kadın; Femme Fatal imajı, daha önce mitolojide masal ve efsanelerde, edebiyatta ve eğlence ürünü eserlerde her zaman ola gelmişti. Bu kadın imajı, kadının baştan çıkarıcı cinsellikleriyle bağdaştırılarak 19. Yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar çoğalması bir ahlaksal bunalımın kanıtı ve belirtisi olarak anlaşılabilir.⁷³

Jean Cassou, sanatçıların en fazla yoğunlaştığı konuları şöyle açıklar: “Bütün görüşleriyle kadın, İffetsiz ya da baştan çıkartıcı, karşı konulmaz kadın, ülküsel kadın çiçek kadın; bütün türleriyle ve yeni üslup ‘ un (Art nouveau) bütün üslup denemelerine göre çiçekler; Erotizm; ölüm ve sapkınlıklarıyla şeytan; Sadizm ve şehvetperestlik. Moreau’nun bilinçaltında saklı olan “Kötü Anne” nin yansıtılmasında kullanılan kadınlar, bir diğer ressam Gauguin’in tablolarında ise cinselliğe aç bir adamın, kaba duygularıyla bezeli biçimde görüntülenmişlerdir. Gauguin’in ilkel yaşam tarzını sürdüren kadınlara da, egemen erkeğin isteklerine boyun eğen bir “öteki” dir. Burjuva beyaz erkeğin denetiminde olan bu kadın obje, erkeğin hizmetine sunulan köle kadınları anımsatır. Gauguin’in tablolarında yer alan imgelerde, kadın bedeni “öteki” kültürü temsil ederken, aynı zamanda da ötekiliğin yok edilmesi fikrine yol açar. Böylece,

⁷³ Demirkol, 78-79.

Gauguin'ın “Maya” imgesi, doğulu kadının güzelliğinin soyutlaştırılarak ebedileştirilmesi ve yüceltilmesi olgusu için kullanılmış bir semboldür.⁷⁴

2.1.1.3. Fovizm

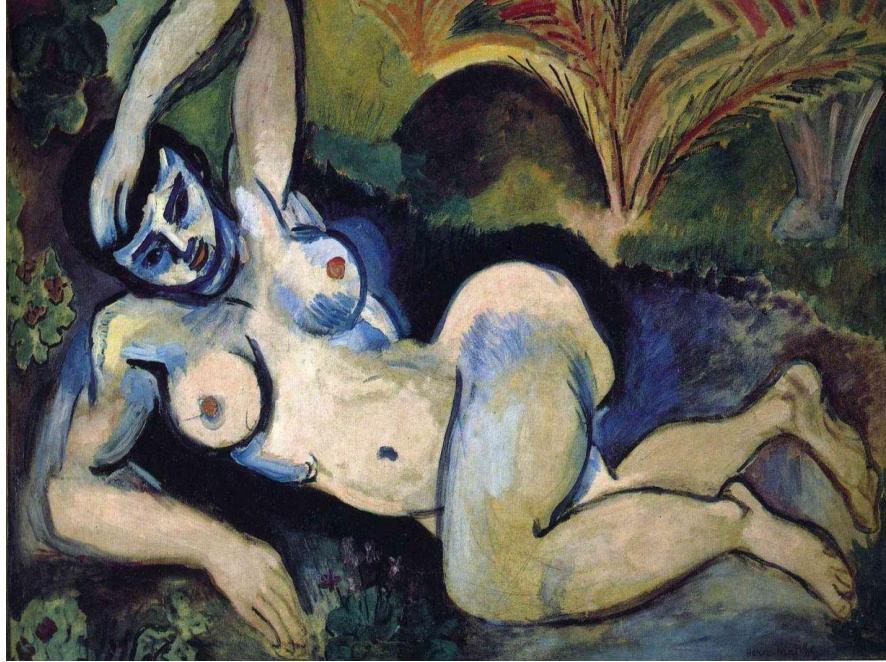
20. yy.'da Avrupa'da ortaya çıkan sanat akımlarının ilki olan Fovizm, motorlu araba, radyo ve elektriğin yaygınlaşması gibi önemli teknolojik gelişmelerin etkisiyle toplumda hızla değişime uğrayan gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan dışavurumcu bir tarzdır. “Vahşi hayvanlar” diye de anılan Fovizm yaklaşık 10 yıl boyunca devam ettirilmiş, bir akım olmaktan çok 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimi olan birkaç sanatçının bir araya gelmesiyle oluşarak sadece 3 yıl aktif olarak süren bir dönemdir. Manifestosu yoktur. Fovist sanatçılar sadece üç ortak sergi açmışlardır. Bu sanatçılar arasında; Henri Matisse (1869-1954), Andre Derain (1880-1954), Georges Braque (1882-1963) gibi sanatçılar başta gelmektedir. Bu isim onlara, Paris'te Sonbahar Salonu'nda açmış oldukları sergide, sergiyi ziyaret eden bir eleştirmen olan Louis Vauxcelles (1887-1945) tarafından alay etmek ve aşağılamak amacıyla verilmiştir.

Henri Matisse; “*Ben bu masayı değil, masanın bende yarattığı duyguyu çiziyorum.*” derken Fovizm'in aslında renk biçim ve duyguların ön planda tutulduğu, o zamana kadar kabul görmüş akım ve anlayışların dışında kendi anlayışlarının önemini açıklamıştır. Fovistlerin kendilerine özgü renk ve fırça darbeleri sürekli eleştirilmelerine sebep olmuştur. Renkleri tüpten çıktığı gibi kullanarak canlı renkleri tercih etmişlerdir. Biçimleri bozarak kullandıkları renkleri ve fırça darbelerini, kendi duygusal özellikleriyle bağdaştırarak kullanmışlardır. Perspektif, derinlik, ton ve doku geleneğini reddetmişler tuvallerinde iki yüzeyli oluşunu vurgulamışlardır. Cesur ve iddialı renkleri ön plana çıkartmışlardır. Eserleri küstah, yöntemleri de baskın olarak yorumlanmıştır.

Fovistlerin resimlerinde resmin içeriğinden, nü veya doğa resmi olma özelliğinden çok renk önemli olmuştur. Kullandıkları renklerin doğal olmaması, tüpten çıktığı gibi kullanmaları sebebiyle sürekli eleştirilmişler ve alay konusu olmuşlardır. Fovistlerin öncüsü olan Henri Matisse'in büyük tepki çeken 1907 “Mavi Çıplak” adlı çalışması

⁷⁴ Demirkol, 81.

önemlidir. Matisse, “Mavi Çıplak” ta biçimi bozarak, akademik çıplak geleneğini yıkarak yeni bir biçim ve renk uygulamasını göz önüne sermiştir.⁷⁵ **(Resim 2.4).**



Resim 2.4. Henri Matisse, Blue Nude, 1907, 92.1x140.3 cm. Baltimore Müzesi.

Matisse, resimde kadın imgesini klasikleşmiş kadın imgesinden farklı olarak; kusursuz ve estetik kaygılardan uzak bir kadın vücudunu, mavi rengin soğukluğunu yaygın bir şekilde kullanarak figürü deforme etmiştir. Modern tarzda yapılmış ve soyut diyebileceğimiz figür aynı zamanda kaslı bir şekilde, kabaca tasvir edilmiştir. Arka plandaki rastgele yapılmış bitkiler ve Palmiye yaprakları arasında çirkin ve sert bir ifade verilmiştir. Kalın ve sert kontur çizgileri kullanarak avangart tarzı çağrıştırmaktadır.

2.1.1.4. Dışavurumculuk

1905-1919 Yıllarında varlığını sürdürmüş Avrupa’ya yayılmış farklı sanat çevrelerinde ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl, sanayi ve teknolojiye birçok icat, psikoloji,

⁷⁵ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (4. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012, 36-37; Krausse- Zaptcioğlu, 94; Hodge-Gözü, 96-97.

sosyal bilimler ve fen bilimlerinde çığır açıcı gelişmelerle başlamıştır. Albert Einstein'ın Görecelik Kuramı, Sigmund Freud'un psikanalizi geliştirmesi, röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler olmuştur. Bu gelişmelerle birlikte insanlar artık izlenimciliğin alışlagelmiş çizgisinden çıkarak, daha soyut ve yaratıcı fikirlere yönelmişlerdir. Gerçeğin sadece gözümüzün algıladığı gibi değil, görünmeyenlerle, ayrıntıda gizli olduğuna işaret etmişlerdir.



Resim 2.5. Edward Munch, Madonna, 1894

Resimde kullanılan ekspresyonist yaklaşım üzerine Felsefe Sözlüğü şöyle der; *“Bu bir metafizik sanat anlayışıdır. Pratik bir örnekle açıklamak gerekirse, bir karpuzu resmeden tabloda bir karpuz görülmez, çünkü paranteze alınmış özdeksel bir dış dünya varlığıdır. Buna karşı ressamın “karpuzun kendiliği olarak kavradığı öznel bir biçim” resmedilmiştir. Bu çığırın yol açıcısı ünlü ressam Van Gogh’dur. Bu akıma özellikle Picasso’yla, aynı felsefel temelde olan Kübizm’e varmıştır. Gerçek biçimler, yerlerini, geometrik biçimlere bırakmıştır. Çünkü geometrik biçimler “varlığın kendiliği”’dirler. Güzel bir kadın, metafizik çözümlemeye, geometrik bir biçimdir.”*⁷⁶ Hem sembolist bir ressam hem de Dışavurumcu olarak görebileceğimiz bir sanatçı olan Edward Munch’un kadınların, saflığını ve günahkârlığını ifade etmek için yapmış olduğu “Madonna” adlı

⁷⁶ <http://www.bunedir.org/soru-cevap/nedir.php?ne=ekspresyonizm-disavurumculuk> Erişim Tarihi, 11.09.2014

resmi onun kadınlar hakkındaki ifadesinin en iyi temsili olarak karşımıza çıkmaktadır **(Resim 2.5)**. Kadın güzelliği ile dikkat çekmektedir. Aşkla ölüm arasında bir anlatı göze çarpmaktadır. Munch'un "Çılgılık" adlı eserini anımsatan özellikler göze çarpmaktadır. Kadının kendinden emin duruşu dikkat çekmektedir. Figürün arkasındaki karanlık ve ışık ölümü çağrıştırıyor gibidir.

"Munch için aşk, son tahlilde küldür sadece – ateşten geriye kalan bir enkaz yığını. Aşk ve onunla birlikte kadın imgesi, başlangıcı olmayan trajik bir sonu imler burada: "Aşkımızın, yerde duran bir kül yığını olduğunu hissettim." Böyle bir durumda tensel hazzın objesi olan her kadını önce femme fatale olarak tasarlar Munch; ona göre bir kadını meşum kılan şey, cazibesini sergiliyor olmasıdır."*⁷⁷Bu resimde kadın, kutsal bir imge aracılığıyla erotizmle birleştirilerek yüceltilmiştir. Beden ve ruhun bir bütünlük içerisinde oluşu kadının umudunu, sevgisini, çekiciliği ile kadınsılığı temsil etmektedir. Kadının çıplaklığı davetkâr olmanın ötesinde Munch'un korkusuzca beklediği aşkın saflığını temsil etmektedir. Kadının kafasında bulunan kırmızıyla Munch belki de kadını kutsallaştırarak kadının masumiyetini Pekiştirmek istemiştir. Munch aradığı ilahi aşk'ın temsili olarak görülebilecek kadını, cinselliğin, tensel bir arzunun ötesine geçirerek bir özlemi vurgulayarak yaşamla ölüm arasında bir köprü görevi atfetmiştir. Munch'un cinsel fantezilerine ışık tutan Madonna, erkeği baştan çıkartmaya ve dişiliğini sergilemeye hazır gözükmektedir.

Bu dönemle birlikte duygusal algı da değişiklik göstermeye başlamıştır. Otomobilin, uçak motorunun, telgrafın ve gündelik hayatta kullanılan birçok yeni icatla hayat yepyeni bir dinamizm kazanmıştır. Hız ve zaman önemli bir kavram olarak hayata girmiş ve algıları hızlandırmıştır. Modernizm'le birlikte gelen yabancılaşma, yalnızlaşma ve bireysellikten kitleselliğe geçiş özellikle de büyük metropollerde göz ardı edilemez hale gelmiştir. Sanatçılar tutkulu ve devrimci kimlikleriyle var olan düzenin dışında, yeni düzene uygun sanat arayışına çıkmışlardır. Van Gogh'dan, Edvard Munch'dan ve Gauguin'den esinlenerek duygu ve düşünceye dayanan bir üslupla geleceğin yolunu açmak istemişlerdir. Önemli sanatçıları arasında; Kees Van Dongen, Erich Heckel, Emil Nolde, Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner gibi sanatçılar vardır. Güçlü renkleri, çarpıtılmış figürleri, aidiyet ve vazgeçiş temalarını sorgulayarak, soyutlamayı kullanmışlardır. Huzursuzluğun ve

⁷⁷ Ergüven, 68.

gerçeği arayışın sanatıdır. Almanya’da dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Dışavurumcu grup, Die Brücke (Köprü) 20. Yüzyılın ilk ‘manifestolu’ akımıdır. Diğer bir grup ise Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubudur. Her iki grupta da sanatın, insanın yaradılışından gelen gerçeğini ifade edebileceği inancı hakimdi.⁷⁸



Resim 2.6. Ernst Ludwig Kirchner, Paris Yargı, 1913 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113x91.5 cm.

Sanatçı Ernst Ludwig Kirchner’in resimleri genellikle sosyal gerçekliği, şehrin gece hayatını, sokak kadınlarını konu alıyordu. Resimlerinde keskin formlar ve kasvetli bir görünümü yansıtan Kirchner Paris’in gece hayatını ve şehveti tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek sokak sahneleriyle büyük bir üne sahip olmuştur. Resimlerinde hüznün ve erotizm konuları tüm gerçekçiliğiyle açıkça farklı bir tarzda görülmektedir. Üç kadının stilize edilerek kullanıldığı “Paris Yargı” adlı resimde kadınlar, genelevde çalışan fahişeleri anımsatmaktadır (**Resim 2.6**). Bir de arkada oturan bir erkek figürün kullanıldığı resimde karanlık arka plan kasvetli bir hava katmaktadır. Erkeğin arkada rahatça oturup kadınları seyrediyor olması kadınlarda herhangi bir etki yaratmamakta gözüküyor. Figürlerde kullanılan geometrik etki kübizmi andıran niteliklerde ustaca kullanılmış. Kadınların bedenlerinde kullanmış olduğu renkler oldukça cansız

⁷⁸ Little-Özer, 104; Krausse- Zaptıoğlu, 86.

kullanılarak kadınların ruhsal halleri ve yaşamlarındaki her türlü olumsuzluğu çağrıştırır şekilde yansıtılmıştır.

2.1.1.5. Kübizm

20. yüzyılın en etkili sanat tarzlarından biri olan Kübizm yüzyılın başlarında Fransa’da, Pablo Picasso ve Georges Braque’in öncülüğünde gelişmiştir. 1907’de Picasso’nun Cezanne’nin yenilikçi fikirlerinden etkiler taşıyan tablosu ‘Les Femmes d’Alger (O. J. R. M.)’ Avignon’u (Avignon’lu Kızlar) sergilemesiyle başladı. Çizgiye ve biçime önem vererek yepyeni bir görsel dil yaratmışlardır. Braque ve Picasso’nun 1908’de başlayan işbirliği, I. Dünya Savaşı’nın başlamasına kadar sürmüştür. Dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran Kübizm, yüzlerce yıllık resim temsil geleneğini, perspektif kurallarını yıkan, 20. yüzyıl’ın en önemli sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Resme kavramsal bir yaklaşım kazandırmışlardır.

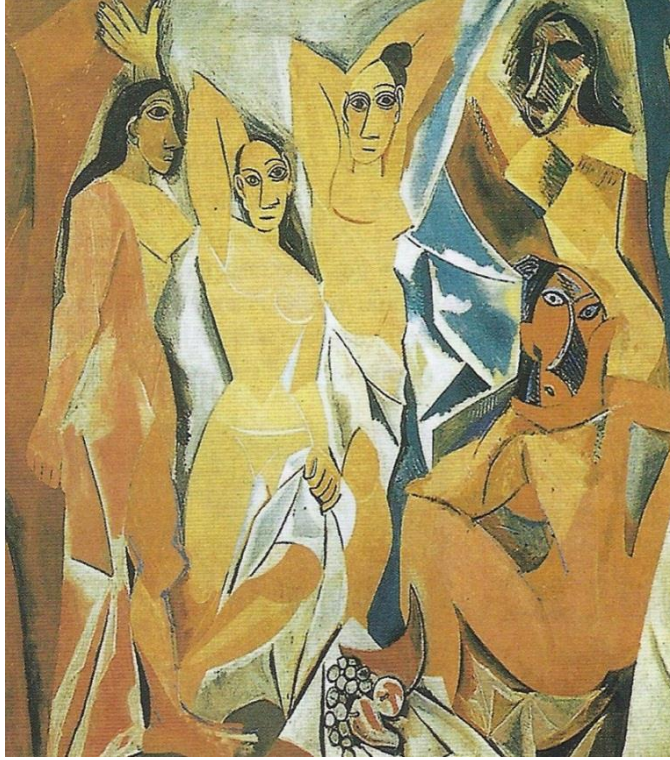
Çizgiler ve açıları kullanarak, resmin iki boyutluluğunu vurgulamışlar ve bir nesneyi birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmişlerdir. Nesneleri daha kapsamlı betimlemek için çok perspektifli çalışmışlar, birçok açıdan resmetmişlerdir. Nesneleri parçalayarak, üç boyutlu öğeleri olan, küp, koni, silindir ve küre şekillerine indirgeyerek yeniden bir araya getirmişlerdir. Kübizm’in resim sanatındaki bu devrimi, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilerek, Einstein’ın 1905 tarihli “Görecelik Kuramıyla” ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenlerde olmuştur. Parçalara ve katmanlara ayırarak ya da nesneleri yan yana yerleştirerek, farklı açılardan çizmişlerdir. Birçok kübist sade renkleri kullanmıştır, bunun nedeni rengin ön plana çıkmasını engelleyerek espas ve biçimin ön plana çıkmasını sağlamaktır. Genellikle kahverengi, gri ve siyah renkleri kullanmışlardır. Bu evre nesneleri olduğundan farklı ve dikkatli analiz ettikleri için Analitik Kübizm olarak anılmaktadır. Kolaj tekniği, “Sentetik Kübizm” olarak Picasso ve Braque’in renkli ve yazılı kâğıt parçalarını tuval üzerine uygulamalarıyla başlamıştır. Kübizm ressamının yanı sıra, bütünü çözümlenmesi için heykeltıraşlar tarafından da uygulanmıştır.

Kübizm; Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm gibi kendisinden sonra gelen avangart sanatlarda da etkisini göstermiştir.⁷⁹

Picasso'nun şiirsel ve kötümser resimlerinden farklı olan 'Avignon'lu Kızlar' Picasso'nun büyük bir yapıt yapmak amacıyla yola çıktığı bir tablodur. Picasso bu tabloda kadınları herhangi bir döneme ait olmayan, sadece sıradan fahişeler olarak nitelendirmek istemiştir. Tabloya başlamadan önce yapmış olduğu eskizlerde erkek figürleri de kullanmış olan Picasso, anlatıdaki netliği azaltarak dolaylı bir anlatım yolunu seçmiş, ayrıntıları ise izleyiciye bırakmıştır. Afrika masklarına duyduğu ilgiyi figürlerin yüzlerinde uygulamıştır. Picasso'nun istediği başarıyı elde etmediğini düşündüğü 'Avignon'lu Kızlar' daha sonraki çalışmalarını şekillendirecek başlangıç noktası olarak önemli bir yere sahiptir ve aynı zamanda Kübizm'e giriş niteliği taşımaktadır.⁸⁰ **(Resim 2.7).** "Avignon'lu Kızlar" da resmin geneline beş kadın figür hâkimdir. Kadınlar estetik güzellik bakımından oldukça çirkin gözükmemektedir. Biçimdeki parçalanmalar bariz bir şekilde gözlenebilmektedir. Sağdaki iki kadının yüzleri masklara benzetilerek daha da itici hale getirilmiştir. Resim bir genel evi çağrıştırmaktan çok özellikle günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan, dekoratif amaçlı tasarlanan vitrin modellerini anımsatmaktadır. Figürlerde oldukça sert ve keskin çizilerek kullanarak şiddeti çağrıştıran soğuk bir hava hissi uyandırmaktadır. Picasso'nun hayranlık uyandıracak bir başyapıt yapmak amacıyla yola çıktığı resimde, bir genel ev içinde hayal ettiği etkileyici, baştan çıkarıcı büyüleyici kadın figürleri çok farklı bir boyut kazanmıştır.

⁷⁹ Hodge-Gözü, s 104-107; Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 45-46.

⁸⁰ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 4. Baskı, (Çev.: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, Çin 2009, 52-54.



Resim 2.7. Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244x234 cm. New York Modern Sanat Müzesi.

“Avignon’lu Kızlar”ın yüzeyde figürlerin keskin geometrik bir biçimsellikte, kabaca, tek bir noktadan bakışı kırarak farklı bakış açılarının aynı anda algılanması, yeni yüzyıl açısından yapıtın önemini vurgulamaktadır. Geometrik yapıların oluşturduğu kristalize etkili bir görsellik tüm yüzeyde yeni bir dil oluşturmaktadır.”⁸¹

Avignon’lu Kızlar klasikleşmiş resim anlayışının tamamen değiştiren bir dönüm noktasıdır. Modern tarzda yapılmış olan resimde figürlerin deformasyonu oldukça belirgindir. Picasso’nun gözünden kadınlar, kendilerini büyük bir rahatlıkla sergiler gibidir. Bir genelevi anımsatan resim sarı ve sade renklerin kullanılmasıyla içerikten çok modern sanat anlayışının temsilidir. Perspektifin kullanılmadığı resimde dördüncü boyut geometrik şekillerle verilmeye çalışılmıştır. Resim klasikleşmiş ideal kadın figürünü tamamen yıkarak modern kadın imajını geometrik parçalara ayırmak suretiyle yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Kübizmde formların geometrik olarak bölünmesi doğayı analiz etmek istemelerinden ve gerçekliğin bu formlardan oluştuğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

⁸¹ Mehmet Kavukcu, *Kübizm’den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, (1. Baskı), Zafer Form Ofset Matbaacılık, Erzurum 2013, 16.



Resim 2.8. Pablo Picasso, La Baigneuse, 1928, Adriana.

Kadın bedeninin görsel anlatısının güzellik, estetik bütünlüğünün tamamen değiştiği yeni bir resimsel dil olarak karşımıza çıkmaktadır (**Resim 2.8**). Bu dönüm noktasını temsil etmesi açısından bakıldığında da sanatta önemli bir yere sahiptir. Picasso bu tablosunda sevgilisi Adriana'yı düşünerek, sevgilisini duygusallıktan öte şehvet içinde pornografik bir tavır ve adeta bir fahişe olarak resmetmiştir.⁸² Bu resimle Picasso'nun gözünden sevgilisine yüklenmiş anlamlar göze çarpmaktadır. Kübizmin vazgeçilmez sanatçılarından biri olan ve kendi tarzıyla yaptığı bu resimde belki de sevgilisini yüceltmeye, ona olan aşkına atıfta bulunarak yaptığı bir resim olabilir ancak izleyiciyle buluşma noktasında bundan çok daha farklı anlamlar yüklenebilmektedir. Modern kadın imajının dışında belki de aşağılayıcı bir imajla algılamak oldukça baskındır.

2.1.1.6. Fütürizm (Gelecekçilik)

1909-1915 yılları arasında hüküm sürmüş, Fransa'daki Kübizm'le aynı sıralarda İtalya'da, Kübizm'e birçok açıdan benzeyen bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır.

⁸² <http://www.hdfullfilmizlesene.com/pariste-gece-yarisi-midnight-in-paris-izle/>,
11.08.2014.

Filippo Tommaso Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransız gazetesi olan Le Figaro'nun baş sayfasında yayınlanan "Fütürizm Manifestosu" nu yayınlamasıyla başlayan bir akımdır. 1. Dünya savaşının başlamasıyla önemini yitirmiştir.

Yayınlanan manifestolar arasında, Fütürizmin anti-feminist tavrına rağmen yazılmış bir "Fütürist Kadınlar Manifestosu" özellikle dikkat çekicidir. Kadınlara *"Erkeklerinizi sıkıcı, duygusal gereksinimlerinize boğmayın! Erkeklerinizi ve oğullarınızı kendilerini aşmaları için yüreklendirin. Unutmayın onları sizler yaratıyorsunuz... İnsanlığa borcunuz, kahramanlar yaratmaktır. Hadi yaratın onları!..."* gibi öğütler veren manifesto, Fransız yazar ve ressam Valantine Saint-Point'ın (1875-1953) imzasını taşır. Özellikle modern teknolojiye, hız estetiği'ne, şehir yaşamına, dinamizme ve harekete önem verilmiştir. Onların imgelerinde insan kalabalığı politik bir gücü simgelemekteydi. Çoğunlukla keskin tonlardaki renkleri kullanmışlardır. Hareket halindeki nesnelerin ve hızın önemi, durağan haldeki nesnelerden önemli olmuştur.

Eadweard Muybridge (1830-1904) ve Etienne-Jules Marey (1830-1904) gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Önemli sanatçıları arasında; Giacomo Balla (1871-1958), Carlo Carra (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Gino Severini (1883-1966) vardır. Fütürizm sanatçıların lideri konumundaki ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin hareket halindeki nesnelerin dinamizmini yansıtabilme çabası resimleri kadar heykellerinde de dikkat çeker. Heykel sanatının, Yunan, Roma ve Rönesans zamanındaki geleneğine karşı çıkarak, taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmayıp, cam, ahşap, karton, demir, beton gibi farklı malzemelerin kullanılabileceğini önermiştir.

Fütürizm sanatçıları teknolojik gelişmeleri büyük bir ilgiyle takip etmişlerdir. Resimlerinde yalnızca zaman ve hızı değil aynı zamanda görüntü ve sesi de sokmak istemişlerdir.⁸³ Fütürist sanatçılar Modern yaşamın getirdiği duygusal karmaşayı eserlerine yansıtmışlardır. Hayatın akışındaki hızı ve devinimi kullanmış oldukları imgelerde de kullanarak geometrik şekillere Kübizm'den farklı olarak sürekli tekrar eden imgenin yansımaları biçimin uyumuyla birlikte tekrar ettirerek bir bütünlük sağlamışlardır. Fütürist sanatçıların konuları arasında teknolojinin getirdiği konularla birlikte, Yaşamdan kesitler olan dansçılar, gece kulüpleri de yer almaktadır. Marcel

⁸³ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 65-20; Little-Özer, 109; Krausse- Zaptıoğlu, 96.

Duchamp'ın “Merdivenden İnen Nü” adlı çalışması Fütürizm’e örnek gösterilebilir **(Resim 2.9)**. Duchamp, “Merdivenden İnen Nü” çalışmasında klasik nü temsili kuralları dışına çıkarak, Kübizm’in özelliklerini Fütürizm ile birleştirerek hareket halinde bir nü oluşturmuştur. Nü temsil geleneğinden hareketi ve duruşuyla oldukça farklı görselleştirilmiştir. Seçilen renkler resmin geneline hâkim olan harekete karşı, sade bir şekilde kullanılmıştır.



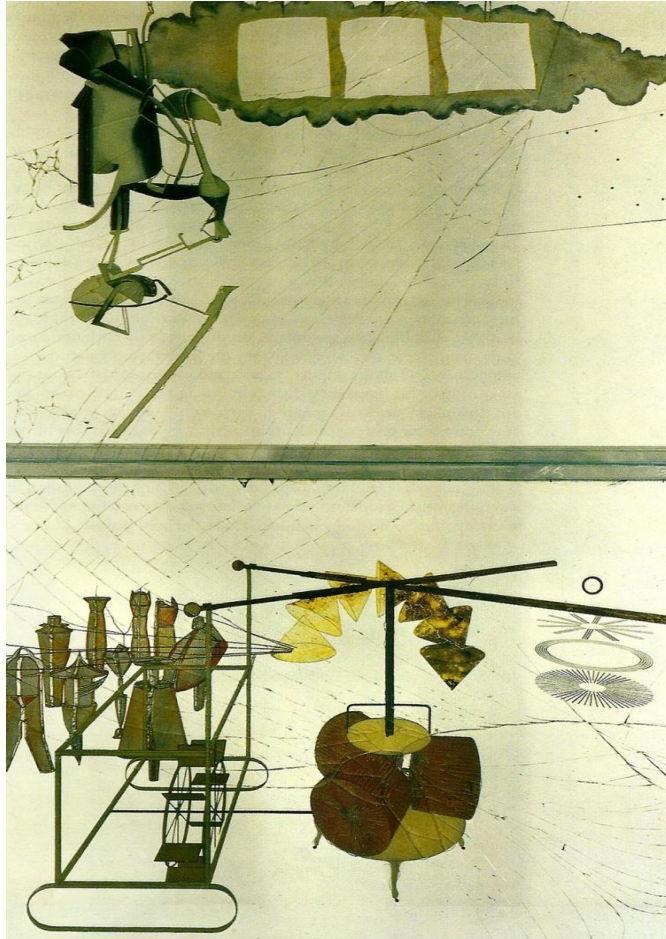
Resim 2.9. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146x89 cm, Philadelphia Sanat Müzesi

2.1.1.7. Dadaizm

1916-1925 yılları arasında hüküm süren Dada bir akım olmaktan çok I. Dünya Savaşının getirmiş olduğu vahşete bir tepki olarak doğmuştur. I. Dünya Savaşında yaşanmış olan eşi benzeri görülmemiş insanlık dramına, savaşın acımasız gerçeklerine bir isyan niteliği taşıyordu. Dada sözcüğü bir sözlükten rastgele seçilmiş ve Fransızca ‘zevk için binilen at’ anlamındadır. Bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip edildiğini 1918’de yayınladıkları ‘Dada Manifestosuyla’ ilan ettiler. Savaşı

protesto eden bir grup sanatçının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Dadaistler izleyiciyi birçok yönden tahrik edip, izleyicide maksatlı bir tepki doğurmaya çalışmışlardır. Dada sanat ve savaş karşıtı olduğu kadar anti-kapitalist bir harekettir.

Dadanın kurucuları arasında; yazar Hugo Ball (1886-1927), sanatçı ve şair Jean (Hans) Arp (1887-1966), Marcel Duchamp (1887-1968), Romen şair Tristan Tzara (1886-1930) gibi sanatçılar vardır. Şiir, otomatik yazı ve kolajı yaratıcı bir şekilde kullanarak 1960'ların "happening" performanslarının ilk örneklerini sergilemişlerdir. Bu akımın sanatçıları sanat eserinin rastlantısal ve doğaçlama olması gerektiğini savunuyorlar ve geleneksel estetik ve güzellik kavramlarına karşı çıkmışlardır.⁸⁴



Resim 2.10. Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam), 1915-23, Cam Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Tel, 277,5x175 cm. Philadelphia, Sanat Müzesi.

⁸⁴ Hodge-Gözü, s 117,118; Krausse-Zaptcıoğlu, 116.

Duchamp'ın “Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” adlı çalışmasının konusu cinsellik ve makinadır. 1912'den itibaren ön çalışmalarını yaparak 1915'ten 1923'e kadar üzerinde çalışmıştır. Yapıt I. Dünya Savaşı dönemine denk gelmektedir. Yapıtta bu süreçte ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin ve makineleşmenin, simyacılığın etkileri görülmektedir (**Resim 2.10**).

*“Bekârları tarafından çırılçıplak soyulan gelin, Botticelli'nin Venüs'ün doğuşu ve Tiziano'nun Meryem'in Göğe Yükselişi geleneğinde bir resimdir. Duchamp'ın yayımlanan belgelerinden birinde şöyle bir nota rastlanır: ‘Resimdeki bekâr delikanlılar Gelin için mimari bir temel işlevi görürler, Gelin de bekâretin kutsanmasını simgeler.’”*⁸⁵ Resme boyutlarından ve kullanılan malzemenin özelliğinden kaynaklı “Büyük Cam” da denmektedir. Yapıt fotoğraf tekniği ile gerçekleştirilmiştir. İzleyiciyi röntgenci yerine koyar. Cam tuvalin iki boyutlu biçimini bozuma uğratarak onun yerine geçmiştir. İki cam levha arasında oluşturulan imgeler, boşlukta yüzer gibi bir algı oluşturmaktadır. Resmin, geleneksel tüm kurallarından bağımsızdır. Duchamp eserinin iki temel elementin bir araya gelmesi sonucu oluştuğunu vurgular. Bu bağlamda eser görsel olarak göze, düşünsel olarak ise zihine hitap etmektedir. İnişli çıkışlı tepelerin arasında gelinin ve bekârlarının mekanik formlarına yer verilir. Burada arazi, onu modern bir manzara haline getiren elektrikli çizgilerle güçlendirilmiştir. Bir kimse duvardaki kerkitli delikten sırt üstü, bir yığın çalı ve yaprağın üstünde yatan çıplak bir kadına (gelin) bakar yüzü izleyiciden uzaktır ve dalgalı sarı saçlarıyla örtülüdür. Bacaklarını kapıya doğru uzatmış, ayakları tuğla duvar tarafından gizlenmiştir. Sağ kolu gözükmez fakat sol kolunu yukarı kaldırmıştır. Elinde küçük, dikey bir gaz lambasının (damat) hafifçe parlayan cam aparatını tutar. Uzakta bir tepede ağaçlık bir manzara bir havuzun suları üstünde yükselir. Mavi gökyüzünde bulutlar yumuşak ve beyazdır. Sağda uzakta bir çağlayan, resmin tek hareketli elemanıdır. (Gaz lambası) üretilmiş nesnenin özel bir rolü vardır. İnsan yapımı nesneye odaklıdır. Panonun alt bölümünde, Kahve öğütücüsü su değirmeni, çarklar elekler ve hareket etmeyi bekleyen bekârlar, su olmadığı için bir türlü çalışmaz ve bekârlar hareket etmezler. Fakat bekârların geline ulaşma isteği düşüncede izleyiciye verilmek istenmiştir. Resmin ortasında bulunan menteşeler ile gelin ve damadı temsil eden betimlemeler birbirinden ayrılmıştır. İki panonun üst bölümündeki gelini tamamen dördüncü boyut düşüncesi üzerine kurmuştur.

⁸⁵ Lynton- Çapan, Özış, 134.

19. yy. sonu sanatta popüler olan belirli bir tür manzara resmine karşılık gelir. 20. yy.'dan önce sağlamca oluşturulmuş olan manzara temsil geleneklerine meydan okur ve manzarayı yeniden oluşturur. Hız kavramı üzerinde durur ve devinimsel gelişimi sonsuz hıza geçirir. New York'un tozu, Yağlı boya ve kurşun folyodan oluşan çalışmanın renkleri kahverengi, siyah, gri ağırlıklıdır.⁸⁶ Kadın bedeninin tarih boyunca geçirmiş olduğu evreler ve yüklenen anlamlar çerçevesinden bakıldığında, Modernizm sürecinin kutsal kadın temsiline yansımaları niteliğinde değerlendirebilecek bir çalışmadır.

2.1.1.8. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

1924- 1945 yılları arasında etkili olan fakat günümüzde dahi izleri hissedilen bir sanat akımıdır. 1924 yılında I. Dünya Savaşı'nın ardından Paris'te şair Andre Breton tarafından kurulmuştur. Bu akımla Dadacıların yıkıcı arayışlarını sürdürmüşlerdir.⁸⁷ Akıl mantık ve estetik değerlerin hiçe sayılarak, bilinçaltının, rüyaların, hayal gücünün önemli olduğu bir sanat akımıdır. Bilinçaltının içinde bulundukları ana kadar baskı altında tutulduğu ve yaratıcı özgür iradenin kullanılmadığını vurgulamışlardır. Bilinçaltının keşfedilmemiş bir hazine olduğunu ifade etmişlerdir.

Hans Arp (1886-1966), Salvador Dali (1904-1989), Max Ernst (1891-1976), Frida Kahlo (1907-1954), Andre Masson (1896-1987), Joan Miro (1893-1983), Paul Delvaux (1897-1994) akımın en önemli temsilcileri arasındadır. Gerçeküstücülerin en önemli esin kaynağı, Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz olmuştur. Özellikle Salvador Dali bu akımın en önemli sanatçılarından biri olarak, mantığın ötesinde açıklanması imkânsız imajlarla ve şifrelerle dolu çalışmalarıyla oldukça etkili olmuştur.⁸⁸ Bazı resimlerde mitolojide kullanılan kadın imgelerinin güncellenmesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kadınlara karşı bir saldırının, nefretin ve kinin yansımalarına rastlanmaktadır. Dali'nin eşi Gala'yla resimlerine yansıttığı, rüyalarının temsili olan Gala arasında büyük farklar bulunmaktadır. Andre Breton'un manifestosunda dile getirdiği cümleyi bul (sarsıcı güzellik ve harkulade ifadesini)

Paul Delvaux'un "Uyuyan Venüs" adlı çalışmasında Antik roma mimarisinin etkileri görülür. Mitolojik bir efsaneyi anımsatan resim boğucu bir karamsarlığa sahiptir. Venüs rüyasının içinde bir kâbusun içindedir. Sanki Antik çağ ile modern

⁸⁶ Lynton-Çapan, Öziş, 133-134; Yılmaz, 123-126.

⁸⁷ Little-Özer, 118.

⁸⁸ Krausse-Zapcıoğlu, 101-103.

dünya arsında kalmış bir dünyadır bu. Resimde modern giyimli bir bayan dikkat çekmektedir. Venüs'ün cinsel bölgesi tamamen açıktadır. Birçok çıplak kadın resminde, kadının cinselliğini azaltmak için temiz olarak gösterilen cinsel bölgesi burada aksi şekilde gösterilerek kadının kendi cinsel arzularına da bir anlamda vurgu yapılmıştır (Resim 2.11).



Resim 2.11. Paul Delvaux , Uyuyan Venüs, 1944.

Sürrealizmde kadın imgesi hayal gücünün esin kaynağı olarak görsele yansımıştır. Kadın kendi gerçekliğinin, gündelik yaşamın dönemsel özelliklerinden, çalışma hayatından vb. özelliklerinin dışında diğer tüm imgeler gibi hayal gücünün yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın bir düş, bir eril arzu olarak sanatçının belleğindeki dişil fiziki yansımasıdır. Sürrealist sanatçılar hayal dünyalarında kadını, aşkı, erotizmi çok farklı şekillerde gerçek aşkın çok ötesinde saldırgan bir şekilde yansıtmışlardır. Joan Miro'nun "Bir Kadın Başı" (1938), Max Ernst'in kolajlarında sadizmin göstergeleri göze çarpmaktadır. Hans Bellmer buluş-öncesi bir kız çocuğunun bacaklarını ayırmıştır ve acı çekeceği oyunlara özlem duyduğu yansıtılmıştır. Dali, uyumakta olan bir kızın üzerine atlayan iki kaplan çizmiştir. Sürrealist sanatçıların

çalışmalarında kadınlara karşı bir saldırı, güzel ve çekici bir kadını dahi kimi zaman kötü, kimi zaman canavar imajı yüklenerek bir hırpalama söz konusu olmuştur.⁸⁹

Dali'nin "Gördüğü Rüyadan" bir kesit olan resminde, rüyaya neden olan olay bir arının nar etrafında uçmasıdır. Uyuyan kız sevgilisi Gala'dır. Gala'yı uyandıran arının iğnesidir. Tüfek arının iğnesini simgelemektedir. Ağzından kaplan fışkıran balık ise arıyı temsil etmektedir. Dali bu resmi yaparken II. Dünya savaşı sırasında Hiroşima'ya atom bombası atılmasıyla nükleer fizik alanına duyduğu ilgiyi yansıtmıştır. Her şeyin havada uçtuğu bu tablo bu dönemin etkilerini taşımaktadır.⁹⁰



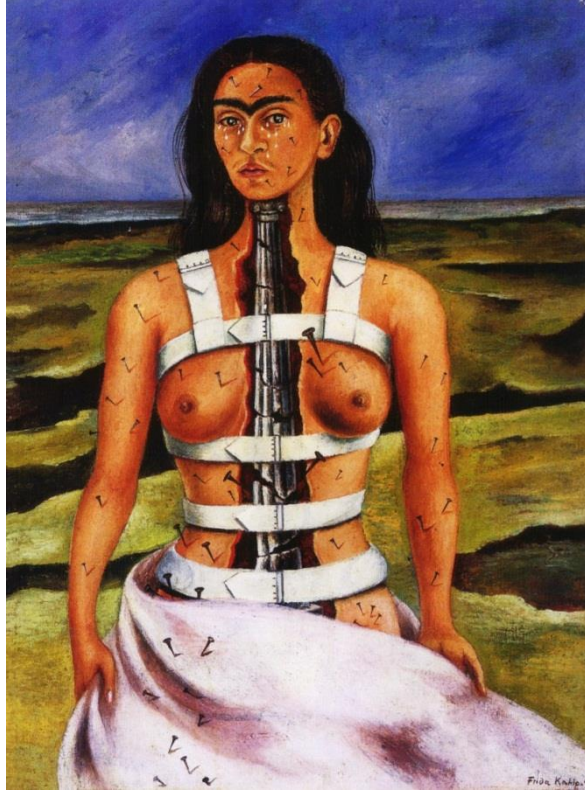
Resim 2.12. Salvador Dali, Gördüğü Rüyadan, Bir Arının Nar Etrafında Uçuşu Nedeniyle Uyanmadan Bir Saniye Öncesi, 1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (51x40.5 cm), Thyssen-Bornemisza Vakfı, Madrid (İspanya).

Tabloda uyuyan bir kızın yani Gala'nın üzerine atlayan iki kaplan görülmektedir. Bu sanatçının bilinçaltında kadınlara karşı duyduğu saldırgan tavrın göstergesidir. Resimdeki kadın olacaklardan habersiz gözükmektedir. Resimde göze çarpan nar ve

⁸⁹ <http://ozgurakkus.tr.gg/S-Ue-RREAL%26%23304%3BZM.htm> Erişim Tarihi 05.08.2014

⁹⁰ Maria J. Jorda, Eva Formiga, *Dali'nin Sihirli Dünyası*, (1. Basım), (Çev.: Kazım Uğur Kızılaslan), Salyangoz Yayınları, İstanbul Ekim 2007, 15.

taneleri belki de geçmişe bir gönderme olarak tanımlanabilir. Âdem ile Havva da kullanılan Elma'nın temsili Nar'la yansıtılmıştır denilebilir. Bir başka yaklaşım ise Nar'ın bereketi temsil ettiği varsayımından hareketle bereket tanrıçalarına kadar giderek bir çiftleşmeden hatta kadının doğurganlığına gönderme yapmış olabileceği düşünebilir. Fakat bu çiftleşme Kadın'ın iradesinin dışında, saldırgan ve ölümcül bir birleşmedir (Resim 2.12).



Resim 2.13. Frida Kahlo, 43 x 33 cm. Ebatlarındaki Masonit Üzeri Yağlı Boya, Eser Dolores Olmeda'nın Koleksiyonunda.

Surrealist sanatçılar arasında özellikle Meksikalı bir bayan sanatçı olan Frida Kahlo dikkat çekmektedir. Sanat tarihi boyunca ender rastlanan isim yapmış bir kadın sanatçı özelliği taşımaktadır. Frida Kahlo hayatı boyunca gerek evliliği, gerek ailesi, gerekse geçirmiş olduğu talihsiz kazalar sebebiyle duysal ve psikolojik yönden oldukça yıpratıcı ve bir o kadar da çalkantılı bir yaşam sürmüştür. Resimlerinde sık sık yaşamından kesitlere yer vermiştir. Sanatçı kendi hayatında iz bırakan her anı görselleştirerek yaşamını yansıtmaktan çekinmemiştir. Frida “Kırık Sütun” (1944) adlı eserinde diğer resimlerinde olduğu gibi gerçekliğin sınırlarını aşarak omuriliğindeki sorun nedeniyle çektiği acıları ifade ederken kendi bedenini ifade aracı olarak

kullanmıştır **(Resim 2.13)**. Frida Kahlo'nun resimleri kadın bir sanatçının, 'kadın imgesi' çalışması ve resimlerinde kendi duygusal dünyasını yansıtması bakımından da önemlidir.



Resim 2.14. Frida Kahlo, İki Frida , 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
170x170cm.

Ayrıca bir kadın olarak kadınların duygu dünyalarıyla ve gerçekliğiyle bağdaşan çalışmalarını feminist bir tavır olarak görmek mümkündür. Kadınların genel olarak yaşadığı sorunlara kendi gerçekliği ile ilişkilendirerek genele göndermelerde bulunduğu söylenebilir. Kendini çalışmalarında kullanması dikkat çekicidir. Frida Kahlo'ya kadar çalışmalarda kendini kullanan sanatçı sayısı azdır.

Frida Kahlo bu resminde iki farklı Frida Kahlo'yu görselleştirerek kendi içindeki çelişkiyi, öteki olma fenomenini göz önüne sermektedir. Sol taraftaki figürü geleneksel bir kıyafet içinde resmederken, sağ taraftaki figürü modern bir kıyafet içinde görselleştirmiştir. İki figürde birbirine kan bağıyla bağlı gözükmemektedir **(Resim 2.14)**.

Kalben, ruhen birbirlerine bağı olmalarına karşı birbirlerinden farklılıkları görsel imajlarıyla ve yüz ifadeleriyle verilmeye çalışılmıştır.

2.2. POSTMODERNİZM'DE AKIMLAR, ANLAYIŞLAR VE SANATÇILAR ÜZERİNDEN KADIN İMAJI

2.2.1. Postmodernizm

1950'lerde kullanılmaya başlayan "Postmodern" terimi 1960'lardan sonra, özellikle New York'taki sanat çevreleri arasındaki tartışmalarda modern sanat ya da modernist estetik karşıtlığını ifade edecek şekilde kullanılmaya başlamıştır.⁹¹ Postmodernizm'in devreye girmesiyle "**Akım**" egemen olduğu tavrın yerini, duygu ve düşüncenin önemli olduğu, çok sesli bir tavır almaya başlar. Bu döneme "**Postmodernizm**" denir. 20. yy.'da yaygın olarak kullanılmaya başlayan Postmodernizm teriminin tam karşılığı bugün bile tartışma konusu olabilecek durumdadır. "**Postmodernizm Nedir?**" adlı kitabında Charles Jencks'in belirttiği üzere, "Modernizm'in hem devamıdır hem aşılmasıdır."⁹² Jencks'in tanımından da anlaşılacağı üzere Modernizm sonrası olarak da tanımlanan Postmodernizm'in, Modernizm'den ayrı tek başına değerlendirilmesi imkânsızdır. Postmodernizm süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar farklılıklar göstermektedir. Belirli bir sanatsal yaklaşıma bağlı olmaksızın örneğin; resmin diğerlerine olan egemenliğine son vererek, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı disiplinleri bir araya getirmiş, çoğulcu bir sanat anlayışı yaratmış ve yaygınlaştırmıştır.⁹³

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman'ın 1970'lerde başladığı "İsimsiz Film Kareleri" adlı seri çalışmalarında sanatçı her karede farklı bir karaktere bürünerek, ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatmaktadır. Sherman kendi çektiği fotoğrafların hem öznesi ve hem de nesnesi konumundadır. Popüler kültürün oluşturduğu kadın imajını sorgulayan sanatçı çalışmalarıyla, kimlik kargaşasını düşündürmektedir.⁹⁴ (Resim 2.15).

⁹¹ Şaylan, 77.

⁹² Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 275.

⁹³ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 277.

⁹⁴ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 276.



Resim 2.15. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No. 17”, Siyah-Beyaz Fotoğraf.

“Yalom’a göre ‘Shermann’ın duyarlılığı postmodern bir öze sahiptir. Bu düşüncesini şu sözleriyle dile getirmiştir: “Shermann, tarihsel olarak onurlandırılmış ünlü eserleri, taşıdıkları iddiaları ortadan kaldırmak ve aynen günümüzün kitle üretim toplumunda olduğu gibi, geçmişin yüksek kültüründe de hâkim olan kadın vücudunun metalaştırılması olgusunu teşhir etmek amacıyla ele alıyor.”⁹⁵

Postmodernizm’i, Modernizm süreciyle gelmiş olduğumuz noktayı, bilim ve sanayi alanındaki gelişmelerin sağladığı yeni bir bakış açısıyla ele alan bir dönem olarak nitelendirmek mümkündür. Postmodernizm’le sanatta çok seslilik, çeşitlilik hâkim olmakta ve çoğulculuk artmaktadır. Sanattaki çeşitliliğin bu kadar fazla olmasının ana sebebi ise; sanat ortamının özgür olması ve belirli bir akım veya anlayışla sınırlandırılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu dönemde esas olan temel faktörler, özgürlük ve yeniliktir. Bu durum Avangart tavrıyla devam etmektedir. Postmodernizm’de imajlar ve anlatılardaki ilişki çoğu zaman birbirinden ayrılarak, imajlar kendilerine ait bir anlatı içinde bulunabilirler. Anlatı ve mesajlar sıkça arka planda kalırken, imaj ön plana çıkar ve görsellik birincil hale gelir. Bu da anlam ve derinliğin göz ardı edilmesine neden olmuştur.⁹⁶ Çağdaş kültürün özellikleri;

⁹⁵ Okan, Berna Kaya, *Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar*, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Çankırı, 88.

⁹⁶ Douglas Kellner, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, Çevirmen: Gülcan Seçkin, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, Popüler Kültür*, Doğu Batı Yayınları, Yıl:4, Sayı:15, Mayıs, Haziran-Temmuz 2001, ISSN: 1303-7242, 3. Baskı, 2006 Ankara: (187-219), 194-195.

parçalanma, süreksizlik, imajların çokluğu ve değişkenliğidir.⁹⁷ Postmodernizm’de oluşturulmuş kadın temsillerinden biri de birçok imajla birlikte oluşturulmuş, tüketim kültürünün öznesi ve vazgeçilmezi haline gelmiş olan kadın imajıdır.



Resim 2.16. Andy Warhol, Marilyn Dipdikonu,1962.

Popüler kültürün vazgeçilmezleriyle yakından ilgilenen sanatçılar, reklamlar, afişler, çizgi romanlar, filmlerle yakından ilgilenen sanatçılar, Hollywood Filmlerinin ünlü yıldızlarıyla da yakından ilgilenmişlerdir. Farklı şekillerde çalışmalarını yapmışlardır. Başta ünlü yıldız Marilyn Monroe ve daha birçok ünlü kadın sanat eserlerinde yer almıştır (**Resim 2.16**). Bu çalışmalar tüketim kültürüyle direk bağlantılı olarak karşımıza çıkmakta; sarışın, mavi gözlü, kırmızı ruj sürmüş bu kadın imajıyla kadının popüler kültürdeki yeri yansıtılmıştır. Ayrıca verilen imajda kadının seksiliği ve çekiciliği belirgin bir şekilde belirtilmiştir. Bununla birlikte yaratılan kadın imajları arasında Marilyn’in saçları, dudakları, bakışlarıyla popüler kadın profili çizilmektedir. Bunun bir sonucu olarak da diğer kadınlar için örnek model olmuş, özentî ve imaj olarak yerini almıştır.

⁹⁷ Kellner-Seçkin, 215.

2.2.1.1. Kitle Kültürü ve Sanat (Pop Art)

1950'lerden sonra ortaya çıkan Pop Art'la, II. Dünya Savaşı'nın ardından somut nesne betimlemelerinden uzaklaşan ressamalar Pop Art'la birlikte tekrar canlandırdıkları somut nesneleri her biçimde resimlerine yansıtmaya başladılar. Popüler sanatın kısaltılmış adı olan "Pop Art" sözcüğü ilk olarak 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway'in (1926-1990), Architectural Design dergisine yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" konulu makalesinde, popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanıldığı görülür.

Pop Sanat İngiltere ve ABD'inde aynı anda gelişmiştir. Savaş sonrası ekonomik büyüme, modern günlük hayatın rastgele nesnelerini sanat eserlerine yansıtılmıştır. Soyut Dışavurumculuk geleneğiyle yarışarak onu yerle bir eden Pop Art, kısa bir sürede etkisini göstermiş ve etkili olmuştur. Richard Hamilton'un, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" adlı kolaj çalışmasıyla gündelik yaşamı tüm ayrıntısıyla vermiştir. Ayrıca erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne olarak verilmesinin nedeni, vücut geliştirme gibi heveslerin bu dönemde görülmesinden kaynaklanmaktadır.⁹⁸

Gündelik ev içi yaşamın tüm ayrıntılarıyla verilmeye çalışıldığı Hamilton'un kolaj çalışmasında, kullanılan teknolojik ev aletlerinden kadın ve erkeğin yeni rollerine kadar birçok ayrıntıya yer verildiği görülür. Ayrıca tarih boyunca hep seyirlik nesne olarak atıflandırılan kadınla birlikte erkeğin de ilk kez seyirlik bir nesne olarak karşımıza çıkmasından kaynaklı olarak da önemlidir. Popüler kültürle birlikte erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerindeki değişiklikler de dikkat çekicidir. Gündelik hayattaki gelişme ve değişimler sanatı da aynı şekilde etkileyerek geçici ve çabuk tükenen bir sanat olarak şekillenmesine sebep olmuştur.

Popüler kültürün yarattığı imajlardan, magazin dergilerinden, sinemadan, ürün ambalajlarından yararlanmışlardır. Sanatla gündelik yaşam arasındaki etkileşim artmış, sanatçı resimli medyayla rekabete girmiştir. Tüketim dünyası sanatın içine girmeye başlamıştır. Tüketim kültürünü sanatın içine alan sanatçılar arasında; Tomm Wesselmann, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, David Hockbey ve Andy Warhol bulunmaktadır. Bu sanatçılar sorunsuz ve istenildiği gibi ayarlanabilen bir çoğaltma

⁹⁸ Krausse- Zaptıoğlu, 113-114; Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 160-161.

tekniği olan serigrafiyi kullanmışlardır. Serigrafi sanat eserlerinin tekillikini ortadan kaldırmıştır. Andy Warhol ‘fabrika’ adını verdiği atölyesinde teknolojiyle yarışarak Elvis Presley, Marilyn Monroe gibi yıldızların imgelerini tekrarlayarak Mona Lisa’nın sembolleştirildiği ‘Yüksek Sanat’ olgusunu baskı resimlerle yıkmaya çalışmıştır.⁹⁹



Resim 2.17. Roy Lichtenstein, M-Maybe /A Girl’s Picture (B-Belki / Bir Kızın Resmi), 1965, Tuval Üzerine Magna, 152x152 cm. Ludwig Müzesi, Köln.

Tüketim kültürüyle sıkı bir etkileşim içinde yer alan Pop Art, popüler kültürün; hızlı, değişken, çabuk tükenen, gösterişli tüm özelliklerini içinde barındıran bir sanat anlayışının doğmasına sebep olmuştur. Baskı resimlerle birlikte geleneksel yağlı boya resmi pek kullanılmayan ya da az tercih edilen bir teknik olmuştur. Sanatçıların kullandıkları malzemeler arasında her türlü tüketim malzemesini görmek mümkün olabilmektedir. Şişeler, konserve kutuları, her çeşit ambalaj ürünleri sanatın parçası haline gelmiştir. Bu tür nesnelerden yararlandıkları için çalışmalarında fotografik etkiler bulunmaktadır. Burada da popüler sanatın yaratmış olduğu kadın imajı tıpkı “Marilyn Dipdikonu”nda verildiği gibi olmuştur (**Resim 2.17**). Sarı saçlar, mavi gözler, kalın

⁹⁹ Krausse- Zaptcıoğlu, 114; Kavukçu, 66.

kırmızı dudaklar bakımlı popüler sanat kadını temsil etmektedir. İmaj, çizgi roman tarzında yansıtılmıştır.



Resim 2.18. Gerhard Richter, Ema / Merdivendeki Nü, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x130 cm. Ludwig Müzesi, Köln.

Oluşturulan kadın modeli olan “good-bad girl”, “iyi-kötü kız” anlamına gelen modern kadın modeli olarak adlandırılmaktadır. Bu model erotizm ve aşk arasında bir sentezi işler. Bir sokak kadının ya da bir vampin görünümüne sahip olmasına karşın, aradığı aşkı bulamayan saf bir kalbe sahip iyi bir kadın imajıyla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sinemada, makyajlı, bakımlı ama mutsuz, aşk, şefkat arayan bir kadın olarak yansıtılmaktadır. İkinci kadın modeli ise, “erkeksi-kadınsı kız” modelidir. Modern kadının özellikleri arasında bulunan “kendi kendini belirleme”, bu modelde belirginleşir. Model kendine güvenen davranışlar sergiler. Modern dünyada erkek ile kadın arasındaki belirleyici ayrımlar, erkeğin üstünlüğü yok olarak bunun yerine yol arkadaşı, hayat arkadaşı gibi terimlerle ifade edilmeye başlamıştır.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi, Teknikler ve Örnek Çalışmalar*, (2. Baskı), Siyasal Kitabevi, Ankara Kasım 2006, 50.

Pop Art’la yakından bağlantılı Fotogerçekçilik bağlamında Richter’in “Merdivendeki Nü” adlı resmi daha önceki Nü temsillerden farklı olarak oldukça fotogerçekçi tarzda yapılmış bir resimdir (**Resim 2.18**). Duchamp’ın “Merdivenden İnen Nü” adlı çalışmasıyla ilişkilendirilebilecek bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki resim karşılaştırıldığında kendi dönemlerine ait farklılıklar göze çarpmaktadır. Richter’in “Merdivendeki Nü” adlı eserinde flu bir gerçeklikle karşımıza çıkan kadın, çıplaklığının aksine sakin bir sessizlikle merdivenlerden inerken resmedilmiştir. Bu temsil fotoğraf makinası netliğinde bir görsel algı oluşturmaktadır. Her iki resimde de teknolojinin etkileri görülmektedir. Duchamp’ın geleneksel Nü geleneğinin ötesinde bir çıplaklığın söz konusu olduğu resminde mekanik bir çıplaklık ve hareket söz konusudur.

2.2.1.2. Kavramsal Sanat

1960’lı yıllardan sonra sanat ortamında yaşanan en köklü değişim, sanatta nesneye olan gereksinimin tartışılması olmuştur. Düşüncenin ön plana çıktığı bir sanat anlayışının baş göstermesiyle, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini yitirmeye başlamıştır. Başlangıçta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anıldıktan sonra, Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi çalışmalarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” olarak adlandırılmıştır. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans veya “happening” (oluşum) türlerinde gösteriler; resim, heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde enstalasyon türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin sınırlarını aşarak açık alanlarda ve doğada izleyiciyi görsellikten önce zihinsel, düşünce yönünden etkilemeye yönelik olmaları “kavramsallığın” sınırları içinde değerlendirilebilir.

Kavramsal Sanatın temelleri, Duchamp’ın 1910’larda ortaya attığı ‘hazır-nesne’ olgusuna ve özellikle 1917 tarihli “Çeşme” adlı eserinin gündeme getirdiği sorulara dayandırılabilir.¹⁰¹ Kavramsal sanatta önemli olan düşünce ve düşüncenin en iyi şekilde ifade edilmesidir. Bu yüzden kullanılan malzemeden çok anlatı ön plandadır. Kavramsal sanat çok farklı şekillerde ifade edilebilmektedir. Bunlar; video, fotoğraf, gösterilerden atık malzemelere kadar pek çok malzemeyle iç içedir. Anlatının en iyi

¹⁰¹ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 193-194

şekilde, en uygun malzemeyle sunulması ve görsele yansıtılması asıl olandır. Günümüzde hala etkileri süren ve kullanılan disiplinler arası bir sanat anlayışıdır.

2.2.1.3. Fluxus

(Latince: Akmak kelimesinden), ilk olarak 1960 yılında Litvanyalı – Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından, John Cage ve çevresindeki sanatçı ve müzisyenleri tanımlamak için kullanılmış, uluslararası bir avangart gruba verilen addır. Maciunas’a göre Fluxus’un amacı “sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı (anti-art) yaymak” idi. Bu açıdan bakıldığında Fluxus, Dada ile yakından ilişkilidir. Dönemin çoğu sanatçısı Fluxus içinde yer almıştır.¹⁰² Bunlar arasında; Amerikalı besteci John Cage (1912-92), Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-86), Nam June Paik (1932-2006), Yoko Ona gibi sanatçılar başta yer almıştır. John Cage’in, “*Sanatın bir işlevi olmalı. Sanat hayatımıza etrafımızda olan bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli*” ifadesi, Fluxus’un idaelerini kısaca özetler niteliktedir. Fluxus’lar her fırsatta “Dada” ile benzerlikleri olsa bile asla Dada’nın devamı niteliğinde olmadıklarını ve olmayacaklarını ifade etmişlerdir.¹⁰³

II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan kaos ortamında sanatı sorgulanmaya başlamış bu da yeni bir dil arayışının doğmasına neden olmuştur. Sanat karşıtı bir düşünce benimsenmiştir (Anti- art) Akademik olmaktan kaçınan Fluxus sanatçıları toplumsal kaygılar estetik düşünceden önce gelerek, burjuva tavır ve düşünceler kırılmak istenmiştir.¹⁰⁴ Fluxus’u diğer sanat akımlarından ayıran en önemli özellik, bir akım olmaktan ziyade farklı sanat kategorileri arasındaki keskin sınırları kaldırmak ve onları alternatif kültürel formlar altında birleştirmek isteyen radikal yenilikçi sanatçıların oluşturduğu bir koalisyon olmasıdır.

“Sanat atölyede doğar, galeride büyür, müzede ölür.” Bir Fluxus hareketi kesinlikle önceden kararlaştırılmış değildir. Yaratma sürecinde rastlantıya büyük önem verilir. Bu nedenle bu harekete katılanlar yaptıklarının gerçekte sanat olmadığını, kendilerinin de sanatçı olmadığını ve sanatçı olarak tanımlanmak istemediklerini her fırsatta dile getirmişlerdir.

¹⁰² Bünyamin Özgültekin, *Günümüz Aktüel Sanatı Ders Notları*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2013.

¹⁰³ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 204.

¹⁰⁴ Bünyamin Özgültekin, *Günümüz Aktüel Sanatı Ders Notları*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2013.



Resim 2.19. Nam June Paik - Charlotte Moorman, “TV Bra Heykeli Yaşam için”, Performans,1967.

Nam June Paik’in performansında Moorman, canlı bir heykeli temsil ediyor gibidir. Moorman bir heykeli andırır şekilde oturmuş ve çelloyu tutmaktadır. Paik, insanlar ve hızla ilerleyen teknoloji arasındaki ilişkiyi, Moorman’ın göğüslerini sutyen yerine TV ekranıyla kapatarak vermeye çalışmıştır. Performansta müzik ve çıplaklık birlikte kullanılmıştır.¹⁰⁵ Çıplak göğüslerin TV ekranı ile kapatılmasıyla izleyicilerde bir merak ve gizem uyandırması söz konusudur. Ayrıca Paik’in çalışmasından teknoloji ve TV’nin kadınlar ve bedenleri üzerinde giderek artan hâkimiyetine eleştirel bir bakış olarak nitelendirmek mümkündür.

2.2.1.4. Arte Povera (1960-1970)

“Arte Povera ya da “Yoksul Sanat” akımı, 1960’ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadıdır. Dönemin diğer

¹⁰⁵ <http://www.walkerart.org/magazine/2014/charlotte-moorman-paik-topless-cellist>
12.12.2014.

neo-avangard sanatsal yaklaşımları gibi sanat piyasasının ticari çarklarına bir başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, gelip geçici, atık, doğal malzemelerin kullanımudur.”¹⁰⁶

Kullandıkları malzemeler arasında; doğal maddeler, atık malzemeler, bitkiler ve hatta hayvanları görmek mümkündür. Art povera sanatçıları kullandıkları malzemelerin çeşitliliği açısından 20. Yüzyıl sanatına büyük katkılarda bulunmuşlardır.



Resim 2.20. Michelangelo Pistoletto, Paçavralı Venüs, 1967,1974.

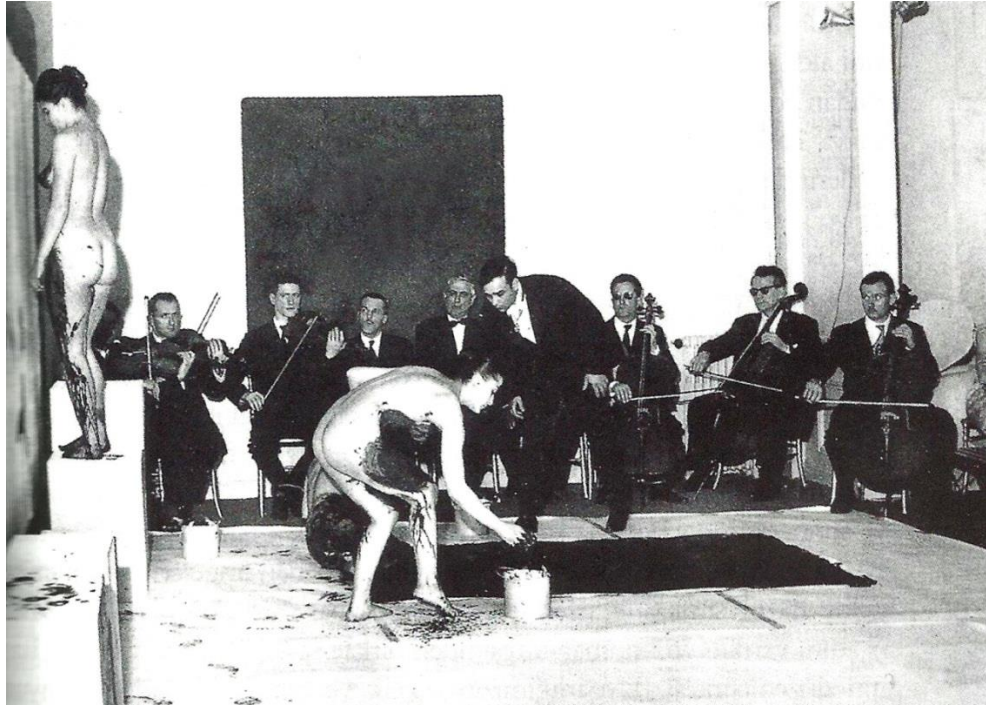
Zaman zaman farklı nesne ve kavramları karşılaştıran Arte Povera sanatçılarından, Michelangelo Pistoletto’nun “Paçavralı Venüs” adlı enstalasyonunda geçmiş ile günümüzü bir araya getirerek, Venüs’ün geçmişteki büyüüne eleştirel ve sıra dışı bir yaklaşımda bulunmuşlardır (**Resim 2.20**) Venüs’ün sırtı her zamankinin aksine bize dönüktür. Önünde bir elbise yığını bulunmaktadır. Klasik resim anlayışında iyilik, sevgi ve güzelliğin sembolü olarak taçlandırılmış Venüs farklı bir üslupla görselleştirilmiştir. Burada biraz eleştiri, birazda Venüs’ün taçlandırılmış konumunu aşağılamanın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

¹⁰⁶ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 213.

2.2.1.5. Performans Sanatı

“20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliği ile dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır.”¹⁰⁷

Performans sanatı, izleyici karşısında gerçekleştirilen ve şiir, müzik, edebiyat gibi birçok disiplini içinde barındıran bir sanat hareketidir. İzleyiciyi çalışmanın içine dâhil eden performans çalışmaları bir kereye özgü gerçekleştirilir. İzleyici önünde gerçekleştirilen bir sanat olmasından kaynaklı tiyatroyla benzerlik göstermektedir. Ancak burada sadece tiyatroyla sınırlı kalmayarak şiir, müzik, edebiyat gibi birçok disiplini bir araya getirerek performansa dâhil edilerek onun bir parçası haline getirilir.



Resim 2.21. Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 9 Mart 1960, Paris’teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi’ndeki gösteriden bir sahne.

Yves Klein tarafından 1 Mart 1960’da 100 kişilik bir gruba Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisinde sergilediği gösteri, sanatçının ilk kavramsal gösterisidir. Bu gösteri

¹⁰⁷ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 219.

performans sanatına dönüşmüştür. İzleyiciler ve müzisyenler siyah ve resmi giyimlidir. Tuvallerden biri duvarda asılı iken diğeri orkestranın önünde yere serili vaziyette bırakılmıştır (**Resim 2.21**). Müziğin başlamasıyla birlikte çıplak bedenli üç model, yerde serili olan mavi renkle boyanmış büyük tuvaler üzerinde dönerek çıplak bedenlerini boyamaya çalışmışlardır. 20 dakika süren gösteride senfoniye keskin bir sessizlik eşlik etmiştir. Kusursuz bir şekilde tamamlanan gösteri, tamamıyla metafiziksel ve ruhsaldır. Gösteri bittiğinde seyirciler eserin büyüleyiciliği karşısında etkilendiklerini ifade etmişlerdir.

Şiirsel güzellikteki gösteriden sonra Klein'in son sözü;” *Sanatta gizem var.*” Olmuştur. Klein'in 1928-1962 yılları arasında ortaya koyduğu gösteriler ‘Anthropometrie’ serisinde kullanılan bayan modeller ‘canlı boya fırçaları’ olarak nitelendirilmiştir.¹⁰⁸



Resim 2.22. Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 9 Mart 1960, Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki gösteriden bir sahne.

Klein, kadın bedenini resimde bir imge olmasının ötesinde, resmin bir elemanı haline getirerek, doğal ve kendiliğinden gelişen bir süreçle birlikte kadının estetik özelliğinden de yararlanmıştır (**Resim 2.22**). Klein, gösteride müziği ve performansı bir

¹⁰⁸ <http://zeynepkinli.wordpress.com/2009/05/15/825/> Erişim tarihi 13.08.2014

arada kullanarak farklı bir hava katmıştır. Bu yönüyle Klein, doğaçlama bir resimsel üslup sergileyerek başarılı ve benzersiz bir çalışmaya imzasını atmıştır. Performans Sanatı; bir veya birden fazla sanatçının, izleyicinin önünde veya izleyiciden uzakta, sanatçı tarafından belirlenen sürelerde, bazen de fotoğraf veya video kayıtlarıyla sergilenen bir sanattır. Ayrıca uluslararası nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasında yer almaktadır.¹⁰⁹

2.2.1.6. Feminist Sanat

Feminist Sanat; 1960'lı yıllarda her türlü cinsiyet ayrımcılığının, ırkçılığın, ötekileştirmenin eleştirildiği, karşı çıkışların yaşandığı dönemden etkilenerek, kadın hakları ve sorunlarına yoğunlaşarak, ilk köklü ve kalıcı adımlarını bu süreçte atmıştır. *“1960’lardan itibaren ABD’de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar.”*¹¹⁰ Bu hareket dâhilinde sanatçılar kendi bedenlerini kullanarak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kadına karşı oluşan algı yine kadın bedeni kullanılarak eleştirilmek istenmiştir. Bu mücadeleyle başlayıp toplum içinde kadın sorunlarının sorunsallaştırılması ve ayrıştırılmasıyla devam etmiştir. Kadınların sanata dâhil edilmesi, sanatta hak ettiği yeri alması açısından bakıldığında, bu tür sorunların günümüzde dahi üstesinden gelinip gelinemediği tartışılır niteliktedir. Kadınların ikinci planda tutulması her alanda olduğu gibi sanat için değişmeyen bir durum olmuştur. Kadınlara ilgili oluşan algılar feminist hareket sanatçıları için ortak çalışma konusu olmuştur.

İlk kuşak feminist sanatçılar; kadın bedenine ve temsillerine, kadının doğurganlığına, Ana Tanrıça kültürüne, kadını erkekten ayıran, biyolojik olarak sahip oldukları farklılıklarla birlikte cinsel kimliklerine, tarihsel süreçte kadınlara bağdaştırılan toplumda kalıplaşmış rolleri eleştirel bir tavırla imge ve geleneksel kodlarla dikkat çekici bir şekilde kavramsallaştırmışlardır. Carolee Schneeman'ın “Aybaşı Günlüğü” desenleri (1971), ve Et Şenliği (1964) Performansı, Monica Sjoo'nun Londra'da kovuşturmayla uğrayan resmi “Doğum” (1968), Judy Chicago'nun 22 kadın sanatçıyla

¹⁰⁹ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 219.

¹¹⁰ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 239.

birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” (1974) gibi sanatçıların çalışmaları ilk kuşak feminist sanatçıların genel bakışına örnek gösterilebilir. 1960’lardan günümüze feminist sanatta resim ve heykel gibi geleneksel türlerin dışında performans sanatı da etkin bir hale gelmiştir. Performans sanatı; resim, heykel, video, fotoğraf gibi türlerle bütünleştirilerek disiplinlerarası bir bağ kurulmuştur.

İkinci kuşak feminist sanatçılar kadının biyolojik özelliklerinden çok Postmodernizm ile bağlantılı olarak yapısökümcü bir anlayış üzerinde durmuşlardır. Post-yapısalcılığı, psikanalizi, göstergebilimi ve Marksizm gibi disiplinlerarası bir analiz yöntemini seçmişlerdir.¹¹¹ “*Cinsellik, yaşam politikasında, sanatta, yapısalcı ve post-yapısalcı çerçevede kadın varoluşunun sınırlarını zorlayan ve hatta onu çürüten yapısöküm yönteminin bir aracı hem de kendisini oluşturur. Yapısöküm, Post-yapısalcı görüş çerçevesinde Derrida’nın bir yöntemi olarak yaşamın her alanına yayılmış ve salt bir felsefe konumu olmaktan öte dilbilimden yazın kuramına, toplumbilimden insanbilimine, ruhbiliminden göstergebilime pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir düşünce düzleminin yeni bir söylemini oluşturdu*”.¹¹² Feminist sanatçılar, kadın sanatçıların sanat ortamında çok az yer almasını gerek eleştirel bir yaklaşımla gerekse de çalışmalarıyla göz önüne sermişler ve bu konu üzerinde yoğunluk göstermişlerdir. Bu farkındalıklardan yola çıkarak; “*Feminist sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin’in 1971’de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir*.”¹¹³ Nochlin bu söylemiyle akılları karıştırarak, tarih boyunca gelmiş geçmiş birçok başyapıtla ismini duyuran sanatçılar arasında kadın sanatçıların olmamasını eleştirel bir tavırla sorgulamamızda ve feminist sanatın canlanmasında etkin rol oynamıştır.

Ayrıca tartışma konusu olabilecek bu sorunun cevapları, düşündürten ve birçok cevapla karşılaşmamıza neden olan bir sorudur. “Nedeni ya da nedenleri neydi?”, “Kadınlara tanınmamış fırsatlar, bastırılmış duygular mı?”, “Yoksa kadınların kendilerine biçilen rolleri benimsemiş olmaları mıydı?”. Tüm bu sorularla birlikte, aklımıza gelecek başka pek çok sorunun etkisi büyüktür. Tarihsel bir durum

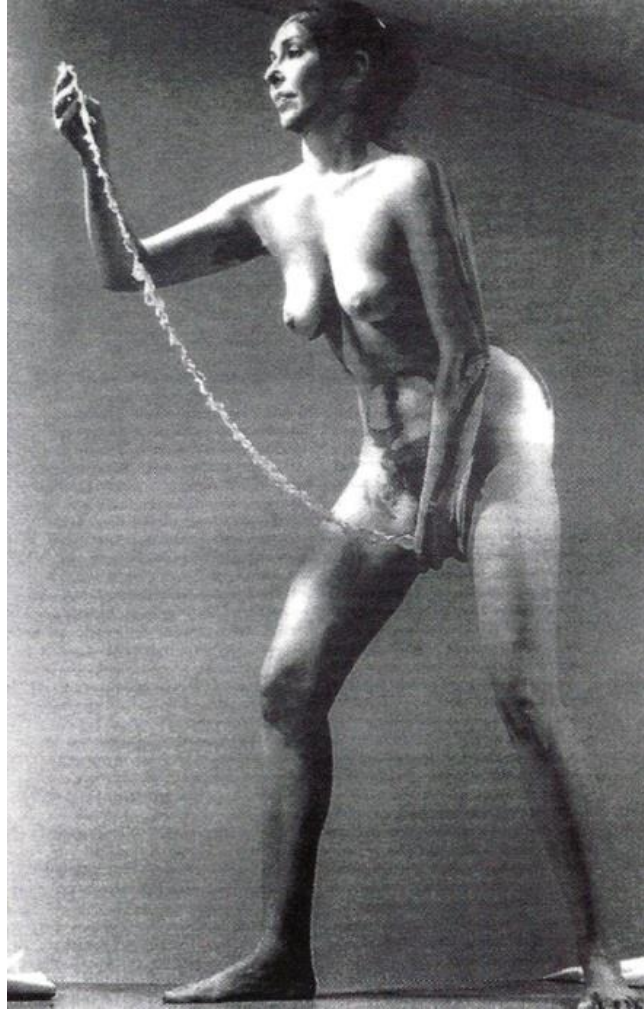
¹¹¹ Ahu Antmen, “Sanat Cinsiyet”, *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 64.

¹¹² Meltem Söylemez, “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 8, 2011, 3-4.

¹¹³ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 239.

değerlendirmesi yapıldığında kadınların sanat ve toplumda edindiği yer şüphesiz yadsınamaz fakat bu gelişmeler yeterli midir? Bu da tartışma konusu olabilecek bir sorudur.

“İçteki Tomar” adlı performansı Carolee Schneemann ilk olarak tamamı kadın olan bir izleyici grubu önünde gerçekleştirdikten iki yıl sonra karışık bir grup önünde gerçekleştirmiştir. **(Resim 2.23)** Sanatçı vücudunun bazı bölgelerini boyayla öne çıkartmıştır. Beline bir önlük bağlayarak, bir kitaptan parçalar okuyan Schneemann performansın sonlarına doğru, belindeki önlüğü çıkartıp, elindeki kitabı bırakarak, vajinasından ince uzun bir kâğıt tomarını üzerindeki yazıları okuyarak dışarıya çeker. Schneemann bu performansında kadının önceden belirlenmiş roller çerçevesinde değerlendirilmesine karşı çıkarak, cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmek istemiştir.¹¹⁴



Resim 2.23. Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1972, Gösteri.

¹¹⁴ Jonathan Fineberg, “1940’Tan Günümüze Sanat”, (Çev.: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), *Varlık Stratejileri*, Karakalem Kitabevi Yayınları: 11, İzmir 2014.

Schneemann performansıyla, kendi bedenini performansa dâhil etmesi feminist sanat içerisinde farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olan durumlar arasında görülebilir. Sanatçının bu performansı psikolojik ve ruhsal ilişkilerle bağlantılı olarak değerlendirilerek, Feminist Sanat anlayışının kapsadığı alan içersin de kadın bedeninin yine bir kadın sanatçı tarafından kendi bedeni üzerinden kullanılması eleştirel anlamda önemli bir durum olarak düşünülebilir.

*“Feminist sanatçıların tarihsel sürecinde “minör” olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının gelişmesinin yolunu açmıştır.”*¹¹⁵ Yaygınlaşan minör anlayışıyla feminist sanat anlayışı bağlamında farklı çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Judy Chicago’nun “Yemek Daveti” adlı çalışması görünenin ötesinde Sanat-Zanaat ilişkisi içinde değerlendirilebilir. Kadınların tarihsel süreçte göz ardı edilmiş birçok değer yargısıyla birlikte sanat tarihi alanında ve sanatçı kimliklerini de gün ışığına çıkartan çalışmalar arsında önemli yer tutmaktadır. Kadınların başarılarını ortaya çıkartmaya çalışan bu iş beş yıllık bir çalışma sürecinin ürünüdür.



Resim 2.24. Judy Chicago, “Yemek Daveti”1974-1979, Ahşap, Seramik, Kumaş, Metal, Boya, 1463x1280x91.9 cm.

¹¹⁵ Söylemez, 3.

Birçok kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen bu çalışma, bir “işbirliği” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir oda büyüklüğündeki iş; Üçgen masanın üzerinde tarih ve metodolojideki kadınlara gönderme yapan, 39 temsille gösterilmek istenmiştir. Kadının temsili geleneksel el sanatları ürünlerinin ayrıntılarıyla verilmeye çalışılmıştır. Üçgen olarak tasarlanmış masa vajinaya ve Hristiyanlık’taki teslis inancına gönderme yapmaktadır. Anlam, metnin dışındadır. Gösterge hem nesnel bir öge hem de onun gösterdiği bir düşünceden yola çıkan gösterilendir. Çalışmanın içerisinde kullanılan tabaklarda 999 kadının imzası bulunmaktadır. Eşkenar üçgen şeklindeki masanın kenarlarından birincisi Prehistorik Çağlardan Roma’ya kadar uzanan süreci, ikincisi Hristiyanlık’tan Rönesans’a kadar olan süreci, üçüncüsü ise Modernizm sürecini simgelemektedir.¹¹⁶ **(Resim 2.24).**

“Görünenin arkasında yatan kadın imgesi ise cinsel bileşenleriyle çift anlam taşır. Kadın ve kendisine dayatılan gerçeklik bir özdeşlik oluşturmaz. Yapısökümün gösterge ve gösterilen karşıtlığı yani Derrida’nın “gösterge, burada olmayanı simgeler” dediği; bir anlam uzantısı içerisinde kendisini bulur.”¹¹⁷



Resim 2.25. Her kenarda 13 set olmak üzere, toplam 39 sahne bulunmaktadır.

Çalışma farklı şekillerde değerlendirmeye açık durumdadır. Kadının geleneksel el sanatları çalışmalarıyla temsil edilmesi eleştirilere açıktır. Ancak kadının geçirdiği

¹¹⁶ Antmen, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, 52-53; Söylemez, 5.

¹¹⁷ Söylemez, 5

evreler ve çalışma imkânlarının gerçekliği, şartları göz önüne alındığında bu gerçeklik yadsınamaz durumdadır. Çalışma, Geleneksel ve Modernizm işbirliği içerisinde uyumlu bir şekilde kaynaştırılarak görselleştirilmiştir.

Cindy Sherman'ın çalışmalarında kadına biçilen basmakalıp rollere yöneldiği görülür. Ancak Sherman kadın imgeleri günlük yaşama dair roller içinden değil, 1950'lerde filmler ve medya aracılığı ile oluşturulmuş kadına yönelik imajlara göndermelerde bulunmuştur (**Resim 2.26**) Sherman, eleştirel tavrını daha sonraki çalışmalarda da sürdürerek, kendini ondan sonraki dönemleri de içine alan pek çok kıyafet ve imaj içinde fotoğraflarla yansıtmıştır. Fotoğraflarında 50'li ve 80'li yılları kapsayan tüm fotoğrafların da tüketim kültürünün oluşturmuş olduğu hazır imajları birer birer canlandırarak, erotizm, teşhircilik gibi basının kodlamaya çalıştığı imajlara, haz duygusuna dikkat çekmektedir.¹¹⁸



Resim 2.26. Cindy Sherman, Başlıksız Film Karesi #3 (Untitled Film Still #3), 1977. Siyah Beyaz Fotoğraf, 20.3x25.4 cm. Koleksiyon, Sanatçı, Metro Pictures, New York izniyle.

Sanatçı çalışmalarını; “Bunlar kişileştirilmiş duyguların fotoğraflarıdır.” diye açıklamıştır. Bütün fotoğraflarında kendini kullanmasına rağmen çalışmalarının tamamı oto – portre olarak nitelendirilebilecek çalışmalar değildir. Sanatçının girdiği rollerin

¹¹⁸ Fineberg – Eskier - Yılmaz, 394.

gerçekliğini yansıtabilmek için kullandığı hayali anlatılardır.¹¹⁹ Çalışmalarında kadın gözüyle “kadını” değil, erkek gözüyle “kadını” aktarmaya çalıştığını ifade eden, Sherman’ın çalışmaları kadının sahip olduğu her türlü imajı parçalar halinde sunan bir anlatı diline sahiptir. Fotoğrafı kavramsal bir sanat malzemesi olarak sanatçıyı bir kavramsal sanatçı, gösteri sanatçısı olarak tanımlayabiliriz. Sherman, herhangi bir feminist söylem veya tavrın içine girmeden, bu tavrını ve düşüncelerini güncelliğini koruyarak görselleriyle dile getirmiştir.¹²⁰

¹¹⁹ Fineberg – Eskier - Yılmaz, 394.

¹²⁰ http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman Erşim tarihi, 31.10.2014.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMDA KADIN ÜZERİNE OLUŞTURULMUŞ İMAJLAR ve GÖRSELE YANSIMALARI

3.1. TOPLUMDAKİ ROLÜ NEDENİYLE KADIN İMAJI

Kadına biçilen roller, insanlık var olduğundan beri değişmeyen değerlerle sürem gelmektedir. Tarihsel süreçte birbirinden farklı rollerde yer alan kadınlar, özellikle avcılık ve toplayıcılık toplumlarında evde egemen olan bireyler olarak karşımıza çıkmakta iken hayvancılıkla geçimini sağlayan tarım öncesi toplumlarında çocuklarına kılavuzluk yapan ve gözlem yoluyla çocuklarına öğretmenlik yapan bireyler, tarım toplumlarında tarlalarda çalışan ve aile geçimine yardım eden bireyler, sanayi toplumlarında ise aile yükünün yarısından fazlasını üstlenen bireyler ve son toplum olan bilgi toplumlarında kadınlar, erkeklere eşit iş yapan ve her alanda kendini yetiştirmiş bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınların tarih sayfasındaki yerine bakıldığında sadece son 100 yılda kadınlar kanun önünde de bazı haklara sahip olmaya başlamışlar ve bu süreç hızlanmıştır. Kadınlar bu hakların getirdiği eşitlik, özgürlük gibi kavramların anlamlarıyla özdeşleşerek birçok alanda olduğu gibi sanatta da bir imge olmanın ötesine geçerek aktif rol oynamışlardır.

*Bir kadın olarak doğmak, ayrılmış, sınırlanmış bir alan içinde, erkeklerin koruyuculuğu altında doğmaktır. Kadınların toplumsal varlığı, böylesine sınırlı bir alan içinde, bu tür bir himaye altında yaşama hünerlerinin bir sonucu olarak gelişti. Ancak bunun bedeli kadının benliğinin ikiye bölünmesiydi. Bir kadın her zaman kendini izlemelidir. Kendine dair bir imge eşlik eder ona sürekli.(...) Bir başkası tarafından kendisi olarak beğeni görme hissi, kendisi olma hissinin yerini alır.*¹²¹ Doğumundan itibaren kendine biçilen roller, sınırları belirlenen kadınlar yaptıkları her harekette kendilerini bir başka eylemin, bir başka rolün içinde canlandırmaktadırlar. Sürekli kendilerini kontrol altında tutmaları öğretilmiştir.

Kadın olarak doğmanın getirdiği roller içinde annelik her dönemde öne çıkan bir ayrıcalık, görev, zorunluluk olarak değişmeyen bir sonuç olarak kadının önüne

¹²¹ Ali Can Ertuğ, "Eyleyen Kadına Dair Bir Bakış/Belirti Mary Cassatt'ın Dikiş Diken Genç Anne'si", (Çev.: Uran Apak), *Sanatın Işığında Ali Can Ertuğ. Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 119, İstanbul Kasım-Aralık 2010: (33-41), 33.

çıkılmaktadır. İlk çağlarda yapılan ana tanrıça heykelcikleri bunun en belirgin örneğidir. Yavaş yavaş gelişen değerlerle annelik rolüne ek olarak iyi bir eş olma eklenmiştir. Bununla beraber; ideal ve örnek kadın imajı ortaya çıkartılarak, “kadın önce iyi bir anne, iyi bir eş, ev işlerini yapan, yemek pişiren özelliklere sahip” gibi bir kanı oluşturulmuş, toplum ve çevreninde etkisiyle yüzyıllar boyunca bunun doğruluğu tartışmasız devam etmiştir. Kadınla özdeşleşen bu imaj sanatta da aynı şekilde yerini almıştır. Tüm dönemlerde bu özelliklere sahip kadın imajlarına yer verilmiştir.

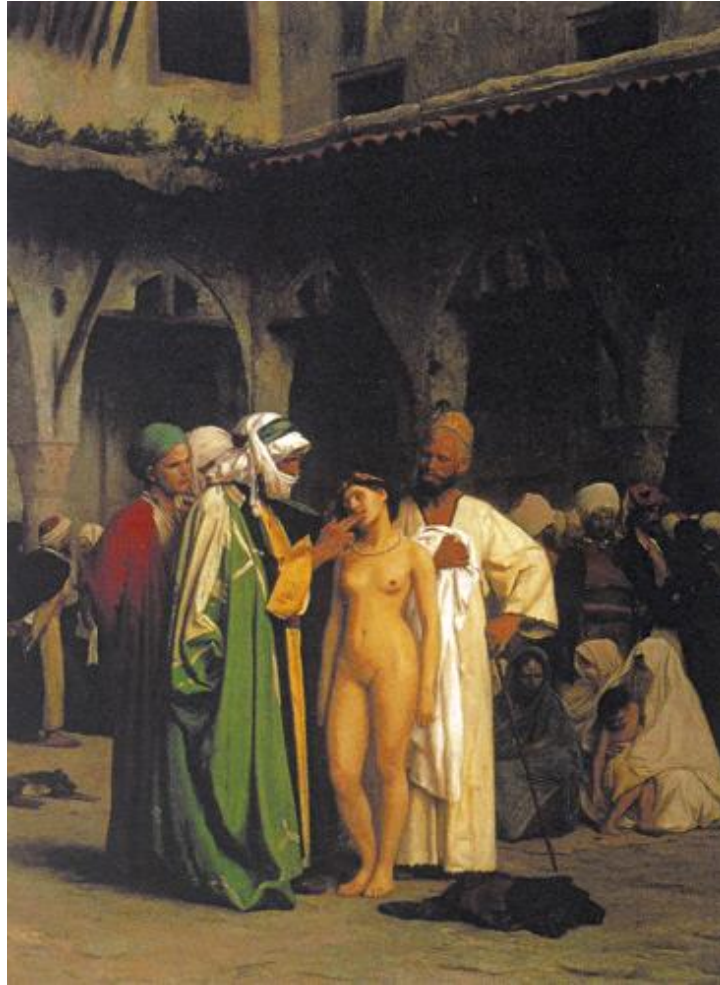


Resim 3.1. Johanne Vermeer, Süt Boşaltan Kadın, 1658-1660.

Barok dönemi sanatçısı olan Vermeer’in “Süt Boşaltan Kadın” resmi ev içi yaşama dair bilgiler vermektedir (**Resim 3.1**). Sanatçı genellikle dönemine ait ev içi yaşamdan kareleri sade, özenli bir üslupla yansıtmıştır. Gündelik yaşama dair bir kare olan bu resimde sıradan bir ev kadını gayet naif bir gerçeklikle yansıtılmıştır. Kadının ev içi yaşamının yanı sıra sık bir şekilde güzelliği ve cinselliği ile de öne çıkartılmıştır. Cinsel bir obje gibi gösterilerek; erkeklerin seyirliği için var olan onları mutlu etmek

için yaratılmış bir varlığa çevrilmiştir. Sanat eserlerinde erkeklerde şehvet uyandıran kadın bedenlerinin sergilendiği birçok görsele rastlanmaktadır.

Bunlar arasında kadının baştan çıkarıcı, şehvet uyandıran, vücudunu sergileyen vb. birçok imgeye rastlanmaktadır. Birde kadının aşağılandığı, toplum tarafından ikinci planda tutulduğu, bir mal gibi alınıp satıldığı dönemler bulunmaktadır. Buna en iyi örnek; 19. yy. Ressamlarından Fransız Jean–Leon Gerome’un “Köle Pazarı” adlı resmidir (**Resim 3.2**). Bahsi geçen resimde toplum içinde çok farklı imajları olan Kadın’a bakışın aşağılayıcı tavrı ve kadın bedeninin sömürülmesi açıkça görülebilmektedir. Ressamın çalışmaları genel olarak Oryantalist resimlerdir. Orta doğu ülkeleri ve kültürleri ressamın ilgi alanına girmekte ve bu alanda pek çok çalışması bulunmaktadır.



Resim 3.2. Jean –Leon Gerome (1824-1904), Köle Pazarı, (y.1867), Tuval, 84.3x63 cm.

Oryantalist ressam Jean–Leon Gerome’nin ‘Köle Pazarı’ adlı eserinde, kadının toplumdaki gelenekselleşmiş bakış açılarından biri olan, zaman zaman ikinci sınıf muamelelere maruz kaldığı dönemlerden bir sahneyi sergilemiştir. “Köle Pazarı” adlı resim kadınların köle olarak alınıp satıldığı, bir eşya muamelesi gördüğü zamanların en iyi temsillerinden biridir.

Tüm bunlarla birlikte; bir de toplumsal cinsiyet rolü bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet fikri, kadın davranışlarının toplum içindeki rolünü etkin bir şekilde etkilemektedir. Toplumsal cinsiyet kültürle de ilişkili bir biçimde kadınların toplumdaki yerlerine göre hareket etmelerini gerektirmekte onlara özerk davranma yetkisi vermemektedir. Erkek egemenliğinin etkisi; tarih, duygular, kişiler arası ilişkilerin hepsinde tekil kimliklerin yaratılmasında etkili olmaktadır. Feminist hareketlerle erkek egemen toplumlarda dahi benliğin özgürlük ve eşitliğiyle ilgili çalışmalar devam etmektedir. Çalışmaların geri dönüşü oldukça olumlu bir şekilde sürdürülmekte olup birçok kadın bu hareketlerin kendilerine sağlamış olduğu özgürlükleri aşikâr olarak görmektedir.¹²²

Cinsiyet ve cinsel arzuları olan bedenin deneyimlerinden hareketle, cinselliğin inşası söz konusudur. Arzular aracılığıyla inşa edilen cinsellik aynı zamanda benliğin inşasını da oluşturmaktadır. Kadının kendi benliğini ve dolayısıyla kendi cinsel inşasını oluşturması toplum tarafından kabul görmeyen bir durumdur. Cinsellik kadın erkek arasındaki toplumsal eşitsizliği tekrar tekrar göz önüne çıkarır.¹²³

Toplumsal cinsiyet erkek egemenliğinin üstünlüğünde oluşturulmuş görülmekte ve karşıcinsi erkeğe hizmet için oluşturulmuş bir yapı olarak nitelendirilmektedir. Bazı yazarlar toplumsal cinsiyet fikrine eleştirel yorumlarda bulunarak kadınların kurtuluşunu dilerken, radikal feministler toplumsal cinsiyeti ailede karşıcinsin kontrolünde ve hizmetinde bir durum olarak tanıtmışlardır.¹²⁴ Kadın çoğu zamanda yine erkeğin kontrolünde olan, olması gereken bir durumla karşı karşıya gelerek, toplumsal düzenin çizdiği ve kurallarını koyduğu erkek üstünlüğünün söz konusu olmasıyla bir de erkekler tarafından şiddete maruz kalmıştır. Bu durum sanat eserlerine yeterince yansıtılmamıştır. Ancak Nan Goldin’in “Dövüdükten Bir Ay Sonra Nan” adlı

¹²² Alain Touraine, *Kadınların Dünyası*, (Çev.: Mehmet Morali), (1. Baskı), Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007, 24-25.

¹²³ Touraine – Morali, 84.

¹²⁴ Touraine – Morali, 86.

çalışmasıyla erkeğin fiziksel gücüne sığınarak kadına şiddet uyguladığı durumu açıkça vurgulamaktadır (**Resim 3.3**).

Kadına şiddet tüm toplumlarda sıklıkla görülen bir durumdur. Ne yazık ki değişen ve gelişen toplum, bu durumun değişmesinde yeterli olamamıştır. Ortaya çıkan gerçek karşısında yaşadığımız çağ ne olursa olsun bir takım kalıplaşmış toplumsal sorunları aşmakta sıkıntılar yaşanmaktadır. Kadınlar toplumda hala hak ettikleri yere ve konuma sahip değildir. Birçok hakkı elde etmiş olmalarına rağmen kadınlar erkeklerin fiziksel gücü karşısında ne yazık ki savunmasız durumdadır. Bu süreç günümüzde hala devam eden bir sorunsal durum olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.3. Dövüdükten Bir Ay Sonra Nan, 1984, Nan Goldin.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet birbirinden ayrılmakta olup, bu konuda ilk ayrım “biyoloji kaderdir” ifadesiyle ortaya çıkmıştır. Cinsiyet biyolojik olarak inkâr edilemez bir gerçektir fakat toplumsal cinsiyet kültürün etkisiyle şekillendirmiş olup, tek bir cinsiyetten kaynaklanmayan bedenün üstlendiği kültürel anlamların bütünü olarak adlandırmak mümkündür. Toplumsal cinsiyet cinsiyeti şekillendirir ve sınırlandırır.¹²⁵ Bu durumun sonucu olarak karşımıza çıkan kadın sorunları toplum bilincinin gelişmesiyle paralellik göstermektedir. Feminist sanatçıların bu duruma tepki olarak

¹²⁵ Judith Butler, “*Cinsiyet Belası*”, *Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (2. Basım), (Çev.: Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul 2010, 50,51.

yapmış oldukları çalışmalar toplumsal cinsiyet ayrımına karşı bir tepki niteliği taşımaktadır.

3.2. “ÖTEKİ” KAVRAMI ÜZERİNDEN KADIN İMAJI

“Öteki” sözcüğü, Türk Dil Kurumu’nda 1. Bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür. 2. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem veya konum bakımından uzakta olan, olarak tanımlanmaktadır.¹²⁶ Bu anlamıyla, gösterdiğimiz duygu ve düşüncelerimizin ötesinde içsel, gizli veya ifade edemediğimiz ya da etmekten korktuğumuz kişilik halleri olarak görebiliriz. Felsefe sözlüğünde ise, başta toplumbilim, insanbilim ve ruhçözümleme alanları olmak üzere değişik kültür çalışmalarında, belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren ya da altınan olarak tanımlanan kişiler öbeği olarak tanımlanmaktadır.¹²⁷ Felsefe sözlüğü bu anlamıyla özellikle kişiliğin değişkenliğini vurgulamakta ve ruhsal durumun halleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kadının ötekileştirilmesi, erkekle karşılaştırılmasıyla başlayan ve erkeğin üstünlüğünün kabul görmesi veya bu şekilde yansıtılmasıyla başlayan bir süreçtir. Kadının ötekileştirilmesi her alanda olduğu gibi sanatta da değişiklik göstermemiştir.

*“Erkek “dünyanın yüzeyini yeniden kalıplar, erkek icat eder, erkek geleceği şekillendirir”; öte yandan, kadın daima ve hiç değişmeden Öteki’dir. Kadın erkeğin gözlerinden ve erkek için görülür; kadın daima nesnedir ve asla özne olamaz.”*¹²⁸ İlkçağlardan günümüze kadar geçen süreç içinde kadına her zaman ikincil rol verilmiş ve ötelenmiştir. Değişmeyen bu süreçte kadın hakları ve eşitlik üzerine feminist düşünürler tarafından birçok kez mücadele verilmiştir. Bunlar kadınların oy haklarından kamusal haklara, cinsiyet ayrımcılığının ortadan kalkmasına kadar her alanda gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Verilen bu mücadelelerin sonucunda 20. yy. başlarında kadınlar bir takım haklara sahip olmaya başlamışlardır. Bunların sanata yansımaları da aynı şekilde devam etmiştir. Sanatta yaşanan dönemin özellikleri kadına biçilen roller hemen hemen her dönemde sanata yansımıştır. Kadının ötekileştirilmesi erkek üstünlüğünün kabullendirilmeye çalışılması günümüzde hala devam eden bir durumdur.

¹²⁶ TDK, “Öteki, ...” *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, 1740.

¹²⁷ Serkan Uzun- Hüsrev Yolsal, *Felsefe Sözlüğü*, (3. Basım), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2008, 1102.

¹²⁸ Margaret Walters, *Feminizm*, (Çev.: Hakan Gür), Kültür kitaplığı: 85, Dost Yayınları, Ankara 2009, 137

Kadın yaradılışı gereği kendine biçilen rolleri aşmak, mücadele etmek, eğitimde, iş hayatında, hukuksal alanda birçok hakkı elde etmek için mücadele etmek zorunda kalmıştır. Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasına sebep olan Havva'nın suçlanmasıyla başlayıp, Meryem'in kutsal bir imge olarak cinsel ilişkiye girmeden hamile kalmasıyla devam eden ötekileşme süreci sanat eserlerine tekrar tekrar konu olmuş “ötekilik” serüveninin değişmeyen imajları olarak yer almıştır. Kadının ötekileştirilmesini ikiye ayırmak mümkündür. Birincisi, toplum tarafından ikincisi ise, kendi öz benliğiyle ilgili ötekileşmedir. Kadının sanat eserlerine yansıması her iki şekilde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kadın kimi zamanda toplumsal sınıf ayrımıyla hemcinsleri arasında da ötekileştirmelere maruz kalmıştır. Bunlar kadını kadınla kıyaslama, toplumsal statü, aşağılama olarak sanat eserlerine yansımıştır. 18. yy. da Avrupa'da özellikle İngiltere'de Orta sınıfın yükselmesi, üst sınıf tarafından eleştirilen ve üst sınıf tarafından kabul edilmesi zor olan bir durum olarak ortaya çıkmıştır. Alt sınıfın elde ettikleri ekonomik imkânlarla, üst sınıfın geleneksel imkânlarına sahip olmalarıyla başlamıştır. 18. yy. kızlarının, müzik, dans, dikiş, nakış gibi gösterişli ayrıcalıklara sahip olmaları gelenekselleşmiş bir durum olarak yer almıştır.¹²⁹ Bu durumun tam tersi olarak değişen toplumsal gelişmeyle alt sınıf kızlarının da aynı özelliklere sahip olmaya başlamaları büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Alt sınıf kızların yapmaları gereken, yemek pişirmek, hayvanlarla ilgilenmek vb. durumlarla sınırlandırılmıştır.

¹²⁹ Leppert-Türkmen, 255



Resim 3.4. James Gillray (1757-1815), Çiftçi Giles ve Karısı Okuldan Dönen Kızları Betty’le Komşularını Çatlatıyorlar (1809), Gravür, 32.5x47.5 cm.

Ressam James Gillray’ın, çiftçilik yapan Giles ailesini konu alan resminde bu durum alaycı, eleştirel ve bedensel ayrımlarla da açıkça ifade edilmiştir (**Resim 3.4**). Gerek arkada dedikodu yapan kadınlar gerekse Giles’in eşi ve piyano başında ki Betty’le sınıfsal kadın ayrımı açıkça göze çarpmaktadır.¹³⁰ Burada kadınlar olabildiğince çirkinleştirilmiş ve ötelenmiştir. Kadınlara yüklenen ifadeler yapay bir kalıba sokularak seyirciye sunulmuştur ve her şek çok havada alelade durmaktadır. Resimden anlaşıldığı üzere kalabalık aile hoyratça ve mekândaki her şey rastgele yansıtılmıştır. Figürler kısa boylu, şişman ve oldukça çirkin bir şekilde tasvir edilmiştir. Binney kız kardeşlerle kıyaslayabileceğimiz asıl figür piyano başındaki Betty’dir. Betty’in üst tabakadan kızlarda var olan özellikleri taşımaya çalışması, giyimiyle, saçlarıyla, duruşuyla yapay olarak verilmeye çalışılmış ve sadece bir özentiden ibaret olabileceği ve bunun ötesine geçemeyeceği izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır.

“Bir çiftçinin evinin salonunda bir piyano gören Arthur Young bundan duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getiriyordu *Annals of Agriculture*’da (1792): “Keşke çalınmak için değil de yakılmak için orada olsaydı.” Allatson Burgh 1814’te alaycı bir dille şöyle diyordu: “Tamirci kızları, mütevazı garajlarda bile ellerinin altında bir piyano

¹³⁰ Leppert-Türkmen, 255

olmayınca kendilerini kötü hissederler.”¹³¹ Alt kültürdeki kadınların üst sınıf erkekler tarafından bu kadar tepki görmesinin temel sebebi elde edilen haklarla, ekonomik hak ve özgürlüklerle toplumsal sınıf ayrımının ortadan kalkmasının ilk adımları olarak görmeleridir. Zenginlere hak olarak görülen bazı değerlerin her insanın erişebileceği değerler olarak görmemeleri ve bunun sonuçlarından duyulan korkunun en belirgin örneğidir. Toplumsal sınıf ayrımı, ırkçılık genel itibariyle en belirgin ötekilik durumudur. Bunun bir sonucu olarak kadın ise ötekinin ötekileştirilmesi ile ikinci kez ötekileştirilmiştir. Kendilerine eş olarak seçtikleri kadının özelliklerini alt sınıf kadınlarda görmeyi kabullenememişler, bu durumu bir aşağılanma bir basitlik olarak nitelendirmişlerdir.

John Smart’ın “Bayan Binney’ler” adlı tablosunda, burjuva sınıfından iki bayan gayet hoş, zarif, bakımlı, kılık ve kıyafetleriyle dönemlerinin örnek kadın modelini temsil etmektedirler. Bu temsil gayet sade bir şekilde görselleştirilmiştir. Burada Binney kız kardeşler örnek kadınlık imajıyla yansıtılmıştır (**Resim 3.5**).



Resim 3.5. John Smart (1741-1811), Bayan Binney’ler (1806), Suluboya, Londra.

¹³¹ Leppert-Türkmen, 255.

Örnek bir kadın, iyi eş olma özelliklerine sahip olan kız kardeşler. Üst tabaka erkekleri en iyi şekilde temsil edecek iki örnek model olarak yansıtılmıştır. Bu iki resim arasındaki farkta da görüldüğü üzere bu tür özellikler burjuva sınıfa mal edilerek, sıradan kadınların piyano çalmaları aşağılanmış, hatta kabullenilemez bir durum olarak sert tavırlarla karşılık bulmuştur. Sanat eserlerinde de bu ayrım belirgin bir biçimde görselleştirilmiş ve bazı sanatçılar bu durumu alt kültürden kadınları resmederken olabildiğince çirkin, şişman ve itici bir şekilde resmetmişlerdir. Aşağılama, alaycı bir tavırla resmin her imgesinde ayrıntıyla işlenmiştir.

Kadın; kendi ruhsal halleri duygu ve düşünceleri, kendi kendine yabancılaşması; kendi içinde toplumun kolay kabullenemediği bir karakteri içinde barındıran bir imge olarak yansıtılmak istenmiştir. Kişinin dış baskılardan kaynaklı rahatsızlığı aşarak, kimi zaman haz duyan, kimi zaman rahatsızlık duyan, büyük çoğunlukla da yaşamak istediği karakteri yansıtır. Üçüncü kişilerin hallerini değil, kendimizle ilgili çoğu olgunun, kendimizle ilgili “öteki” olma fenomenini olay ve olasılığını göz önüne alarak değerlendirebiliriz.

3.3. TÜKETİM KÜLTÜRÜNDE KADIN İMAJI

Postmodernizm ile birlikte oluşan yeni yaşam biçimi, teknolojik gelişmelerle ilişkili olarak kendini ifade etmektedir. Klasik estetik anlayışından farklı yeni bir estetik anlayışın oluşması ve genişlemesiyle birey yaratılan imajlar yığını ile karşı karşıya kalmıştır. Bireylerin yaşam şekillerini belirleyen imajlar yaşama ve sanata yön veren etkenler olarak yer almaktadır. Bu aşamada medya ve reklam yaratılan imajlarla birleşerek yaşamın gerçekliğinin yerini almıştır. Sanatsal estetik anlayışını etkileyen bu durum küreselleşmeden etkilenecek toplum için sanatın bir misyon yüklenmesi gereksiz olarak görülmektedir. Ne yiyeceği, ne giyeceği, ne tüketiceği, ne izleyiceği, ne okuyacağı yaratılan imajlarla kodlanmaktadır.¹³² Bu durum Postmodernizm ile birlikte devreye girerek Pop-art’la da desteklenmektedir. Gündelik yaşama dair her şeyi konu alabilmekte ve insanların öykünebileceği kadın imajları yaratılmıştır.

20. yy.’ın ortalarından bugüne dek iletişim ve ulaşımda yaşanan gelişmeler, uluslararası sermaye piyasalarının genişlemesi, ekonomi, politika ve üretim sistemindeki küreselleşme oranı hızla büyümektedir. Bu gelişmeler kültür ve kültürel

¹³² Şaylan, 130-131.

üretimi büyük oranda etkilemiştir. Günümüzde kültür ürünlerinin üretim, tüketim ve dağıtımındaki hız geçmişle kıyaslanamayacak seviyede büyüme göstermiştir. Modern kültürün kitle iletişim araçlarıyla ulusal sınırları ortadan kaldıran popüler kültür, bazı kültür kuramcıları tarafından ‘küresel kitle kültürü’ olarak nitelendiriliyor. Popüler kültür ürünleri uluslararası şirketler aracılığıyla yaygınlaşmaktadır. Bu ürünler genel anlamda Amerikan tarzı yaşam anlayışının yaygınlaşmasına neden olmakta ve küresel markalar haline gelmektedir. Bu kültür akışı imge ve sembollerin, tüketim maddeleri, markalar ve medyanın yarattığı imajlarla dolaşıma girmektedir.¹³³

Yaygınlaşan bu ürünlerin medya ve reklamlarla tüm dünya da tanınan markalar haline gelmesi yaratılan kültür akışının etkisiyle dünya piyasalarındaki yerini almaktadır. Bu ürünlerin tanıtım ve yaygınlaşma sürecinde vazgeçilmez unsurlar arasında ‘kadın’ aktif ve vazgeçilmez bir imge olarak kullanılmaktadır. Yaratılan imajlarla kadınların dünyasında büyük rol oynayan bazı tüketim ürünleri yer almaktadır.



Resim 3.6. Deniz Gül, Kriz, 2009.

Sanatçı Deniz Gül’ün DKN, Gucci, Zara, Laura Ashley vb. markalı ürünlerin kâğıt torbalarını ön planda tutan çalışması ‘Video Kriz’ 2009’dan bir fotoğraf karesi

¹³³ Süheyla Kırca, “Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulusaşırı Kimliklerin Yaratılması”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Popüler Kültür, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, Doğu Batı Yayınları, 3. Baskı, Ankara ISSN: 1303-7242, Yıl:4, S.15, (173-184), 173,174.

olan resim (**Resim 3.6**), tüketim kültüründe kadınların markalara olan hassasiyetini ve alışveriş çılgınlığını yansıtan bir çalışma olarak görmek mümkündür.

Günümüzde yaygın olarak kullanılan bedenın “yeniden keşfi” adı altında tüketim unsuru olarak kullanılan, bedeni yöneten güzellik ve cinselliktir. Bedenin değerli kılınmasını çağrıştıran güzellik buyruğu, cinsel bakımdan erotiği temsil etmektedir.¹³⁴ Bu bağlamda; güzellik, cinsellik ve erotizm birbirinden ayrılmayan öğeler olarak kadın bedeninin keşfinde vazgeçilmez unsurlar olarak nitelendirilir. Beden tüketim kültürünün vazgeçilmez ve hassas bir imajı olarak yerini almıştır (**Resim 3.7**). Dünyanın birçok ülkesinde çıkartılan kadın dergileri incelendiğinde her türlü başarının güzellik ve bedenle bağdaştırıldığı bu dergilerde açıkça gözlenmektedir.



Resim 3.7. Elle Dergisi, Reklam Afişi, Ağustos 2014, Fotoğraf.

Popüler kültür ürünlerine verilebilecek en iyi örneklerden biri olan Cosmopolitan kadın dergisi Hearst Şirketi tarafından 1965 yılından beri toplamda 41 ülkede yayımlanmaktadır. Dergi, ideal kadın kimliklerini temsil eden imajları sunmakta ve her ülkenin kültürel özelliklerine uygun bir şekilde derlenmektedir. Bir yaşam biçimi, değer ve inançlar sistemi olarak tanımlanan kültürün inşasında sanat, edebiyat, film ve her

¹³⁴ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, (6. Basım), (Çev.: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, 155.

türlü temsil biçimi kültürü ifade etmektedir.¹³⁵ Tüketim kültüründe, sevgi, heyecan, temizlik, zevk, özgürlük gibi öznel deneyimler eşyalar aracılığı ile verilebilmektedir. Hayaller, istekler ve duygular eşyayla özdeşleştirilebilir. Özellikle reklam ve görsel medya üretme sürecinin kurumsal ortamını oluşturmaktadır. Dünyanın en çok okunan dergilerinden biri olan Cosmopolitan, küresel ‘kadın’ imajının oluşturulmasında en etkili yayınlardan biri olarak değerlendirebilir. Derginin aracılığıyla hedeflenen kadın imajı farklı kültürlerde aynı anda yayımlanarak yaygınlaştırılır **(Resim 3.8)**.

Bu bağlamda hedef kitleye ulaşan dergi biçimlendirdiği kadın imajlarında, özgürlükçü söylemler, ekonomik ve cinsel özgürlüğünü elde etmiş ‘cosmo kızı’ imajı kadınlar aracılığıyla piyasalara hizmet etmektedir. Bununla birlikte oluşturduğu, güçlü, aktif, başarılı kadın imajlarıyla toplumsal ortak değerlere katkıda bulunmuş oluyor. Yaratılan kadın imajının toplumda kabul görmesi için gerekli ön koşulların oluşturulmasıyla birlikte toplumsal yapıya uygun nitelikte olması da gerekmektedir. Medya metinlerinde vermek istediğimiz anlam tüketicilerin algılarıyla paralellik gösteren bir durum olarak karşımıza çıkmakta ve değişkenlik göstermektedir.¹³⁶



Resim 3.8. Cosmopolitan Dergisi, Reklam Afişi, Ağustos 2014, Fotoğraf.

¹³⁵ Kırca, 174-175.

¹³⁶ Kırca, 177-183.

*“McLuhan’ın deyimiyle Gutenberg Galaksisi’nden Markoni Galaksisi’ne ya da yazılı uygarlıktan resim uygarlığına geçiş süreçlerinin yaşandığı çağımızda imgesel mesajların önemi giderek artmakta ve bu da imajlar üstünde çalışmanın önemini artırmaktadır.”*¹³⁷

Geçmiş dönemlerin kapsadığı sanatsal değerlerle karşılaştırma yaptığımızda kadın imajının geçmişteki bazı dönemlere göre daha değersiz hale gelmesi üzerinde tüketim kültürünün büyük etkileri vardır. Gelişen teknoloji karşısında sanatsal değerler de payını almıştır. Sanatın bakış açısı fotoğraf makinası ve videonun etkisiyle anlık, hızlı büyümelerden gelenekselleşmiş sanat anlayışının yıkılmasıyla kesin ve keskin bir değişim yaşanmaya başlanmıştır. Kadın imajında, kadının taçlandırılması, güzelliği vb. gibi kadının değerini artıran görsellerin sayısı azalarak, kadının cinselliğinin de kullanılarak, basitleştirilip hafife aldırılan imgeler yer almaya başlamıştır. Kadın bedeni kullanılarak oluşturulan kadın imajları kadınları etkilemek için kullanılan bir unsur olarak yer alıyor. Yaratılan bu imajlar tüketim kültürü çılgınlığı ile bütünleşerek günümüzde oldukça uç boyutlara ulaşmış durumdadır. *“Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin “yeniden keşfi” ve reklamlarda, modada, kitle kültüründeki (özellikle dişil bedenin, ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak-varlığı -bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zarıflık, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söyleni-, bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır.”*¹³⁸

Tüketicinin ilgi alanları ve ihtiyaçları, tüketiciyi sürekli doyumsuzluğa iten dış etkenlerinde etkisiyle taleplerinin sürekli artmasına sebep olmaktadır. Arz ve talepler geçmişten günümüze oldukça farklılık göstererek sadece ihtiyaç olmaktan çıkarak burjuva heveslerin kapitalizmine kapılmış durumdadır. Beden, tüketim kültürüyle yaratılan modanın en çarpıcı elamanı haline getirilerek, yeni ihtiyaçlar türetilerek ortaya çıkartılmasında kullanılan bir nesne gibi görülmeye başlanmıştır. *“Geçmişte bedeni kaplayan ruhun yerini yavaş yavaş ruhu kaplayan beden almaktadır.”*¹³⁹ Buradan da bedenin göze gelmesine, hoş gözükmesine sebep olan bedeni kaplayan giysi devreye

¹³⁷ Bilgin, 161.

¹³⁸ Baudrillard, Deliceçaylı-Keskin, 149-150.

¹³⁹ Baudrillard, Deliceçaylı-Keskin, 151.

girer. Bu kapsamda moda dergilerinde yayınlanan kadınlar, giysileri, saçları, makyajları, ayakkabıları, çantaları derken diğer kadınların örnek modeli haline getirilmektedir. Beyne görsel bir gönderme yaparak, gönderenin amacına direk hizmet eder.

Yaşadığımız çağın gerekliliği gibi algıladığımız bu gönderiler planlanmış bir durumun sonuçlarıdır. Geçmişe baktığımızda insanların bu tür kaygıları olmadığı apaçık ortadadır. “Giyinmek” sadece “örtünmek” vücudumuzun müstehcen yerlerini kapatmak için kullanılan bir araçtı. Ne giydiğimiz çok önemi yoktu. Tüketim çılgınlığı da diyebileceğimiz bu durum çağımızın en büyük sorunu haline gelmiştir. Tüketim kültürü özellikle kadınların zaaflarını, güzellik kaygılarını büyük bir tüketim unsuru olarak kullanmaktadır. Bunlardan da anlaşılacağı üzere tüketim kültürünün birincil elmanı olarak reklamlar en aktif elemandır.



Resim 3.9. Bir Mağaza Vitriini.

Giyecek ürünleri satan bir mağaza vitrinini temsil eden fotoğraf da üç tane cansız kadın manken kullanılmıştır. Mankenler belirli bir perspektifte oldukça sade fakat çekici bir şekilde düzenlenmiştir. Bir sanat eserini anımsatan vitrin özenle düzenlenmiş durumdadır. Modern kadın imajını temsil eden mankenler oldukça seksi, çekici bir ifade içinde kullanılmıştır (**Resim 3.9**). Mankenler özellikle genç bayanlara hitap edecek ve onları etkileyecek bir tarzla giydirilmiştir. Yaratılan kararlı, özgür genç kız imajıyla erkeklere de böyle bir kız arkadaşınız, eşiniz olmalı izlenimini vermektedir. Mankenler

vücutlarını saran ve dekoltesi olan kıyafetleriyle davetkâr duruşlarıyla dikkatleri çekerek kendinden emin sert bir şekilde sunulmuştur. Özenle oluşturulan vitrin bir resim kompozisyonun tasarlandığı gibi tüm ayrıntıları düşünülmüş büyük bir titizlikle tasarlanmıştır. Ön planda izleyicinin dikkatini çeken vitrinin yanında arka planda vitrini (sanat mekânını) düzenleyenlerin kimler olduğu izleyicinin düşündüğü bir ayrıntı değildir. Burada vitrini tasarlayan şahıs işini bir sanatçı titizliği ile tüm ayrıntısını düşünerek tasarlamıştır. Işık-gölge, yatay-dikey, biçim, derinlik gibi sanat eseri temsillerinin büyük bir çoğunluğu düşünülmüştür. Mağaza sahibini, resim sipariş eden bir soylu, müze yöneticisi veya sergi hazırlayan küratör gibi düşünmek mümkündür. Mağaza vitrinin ömrü kısa süreli olup güncel sanat örneği olabilecek bir niteliktedir.¹⁴⁰ Postmodern dönemi açıkça ifade eden reklamlar pop sanatla da bağlantılı olarak günümüz reklamlarını içinde bulduğumuz dönemden tam anlamıyla ayırmak mümkün değildir.

Umberto Eco; “postmodern tutumu, zarif bir bayana aşık olup da, ona ‘seni deliler gibi seviyorum’ diyemeyen bir erkeğin durumuna benziyorum; çünkü erkek, bu sözlerin Barbara Cartland tarafından söylenmiş sözler olduğunu kadının bildiğini (ve kadının da erkeğin bunu bildiğini) biliyor; erkeğin yaşadığı aşk, masumiyetini yitirmiş bir çağın aşkıdır”¹⁴¹ demektedir. Bu sözleriyle Eco, yaşadığımız çağda her şeyin basitleştirildiği, kitle iletişim araçlarıyla şekillendirilmiş, kodlanmış imgeler yığını arasında kalmış bir dönemi kastediyor. Her şeyin değerini kaybettiği, karşılıklı duyguların dahi samimiyetsizleştiği kurgulanmış bir dünya olarak tanımlayabiliriz.

Aşk, şiddet, erotizm, gençlik, konfor, kadınsılık, refah, mutluluk bu kültürün en belirgin temalarıdır. Hepsinin verdiği genel görüş mutluluk temasıdır. Kitle iletişim araçlarının sürekli tekrarladıkları ortak üründür. Medyanın sürekli tekrarladığı mutluluk ve beraberinde aşktır. Aşk, güzellik ve gençlik ayrılmaz bir bütün olarak, fotoğraflarda, filmlerde, reklamlarda sürekli tekrarlanır ve gereklilik olarak görülmeye başlanır. Bu duygu hayatın gerçeklerinden bizleri uzaklaştırarak olumsuz duygularımızı bastırmak ve kaçmaktan başka bir işe yaramaz.¹⁴²

¹⁴⁰ Yılmaz, 384.

¹⁴¹ Sabri Büyükdüvenci, “Modern ve Postmodern ‘Aşk’ İkilemi”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (3. Baskı), Popüler Kültür, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, Doğu Batı Yayınları, Ankara ISSN: 1303-7242, Yıl:4, S.15, (169-172), 172.

¹⁴² Bilgin, 52.

3.3.1. Reklam Aracı Olarak Kadın İmaji

Sinema, TV, video, afiş, poster, fotoğraf gibi iletişim araçlarının günlük hayattaki yeri ve önemi arttıkça ilettiği ve ürettiği imgesel mesajların, fotoğraf, grafik, figür, film, gravür, tablo, desen, geometrik şekil vb. ikonik biçimlerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. İfade ve şekil bakımından değişen imgesel mesajlar yazı ve sözlerle birlikte de kullanılmaktadır. Bu mesajlarda genellikle resimsel oran yazılı mesajların oranına eşdeğer şekilde kullanılır.¹⁴³

Reklamların temeli verilmek istenen mesajlardaki bir veya birden fazla anlamdır. Verilmek istenen mesaj yalnızca görsele dayandığında bu özellikle önem kazanır. Reklam tasarımcılarının özellikle önemli ortak bir sorunu olan görsel mesajda, görsel anlamı yakalamanın zorluğu söz konusudur.¹⁴⁴



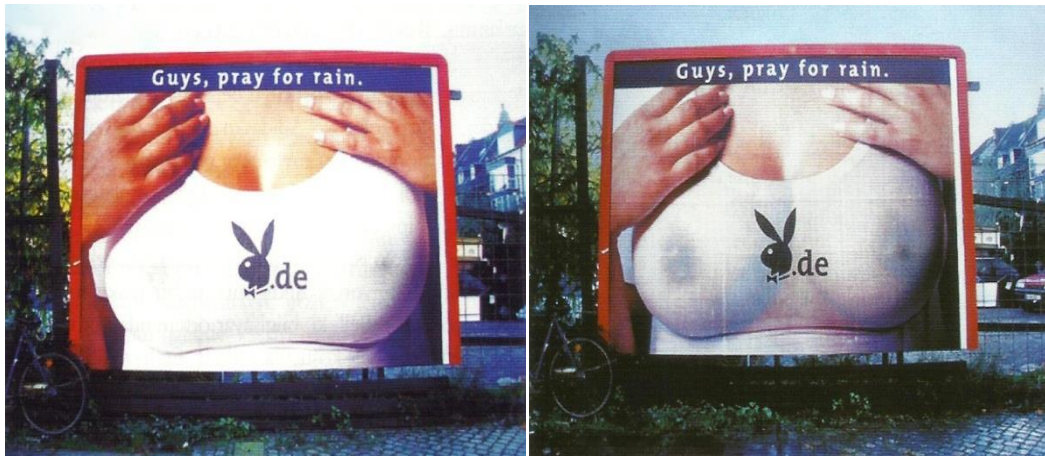
Resim 3.10. Bir Giyim Markası (Jill Sander) Reklam Çekiminden Fotoğraf.

Bu aşamada reklam tasarımcılarının görsel anlamı pekiştirici nitelikte bir imaj yaratma süreci başlamaktadır. Bu bağlamda imaj önemli bir unsur olarak devreye girmekte olup, yaratılacak kadın imajının etkileyiciliği ön plana çıkmaktadır. Bu erkeklerden çok hemcinslerin etkilenmesi olarak yorumlamak daha doğru olacaktır (**Resim 3.10**). Kısaca kadın, kadın beğenisiyle karşı karşıyadır. Kadının kadına sunum

¹⁴³ Bilgin, 161.

¹⁴⁴ Şendur-Atabek, 115,116

şekli, özentî yaratabilecek nitelikte, ihtiyacı ve rekabeti artırıcı özelliklere sahip olmalıdır. Reklamlardaki imgelerin anlamları, izleyicide bıraktığı etkiler oldukça önemlidir ve reklamın etkileyciliği buna bağlıdır. Reklamlarda metnin oluşturulma mantığını yansıtan, niyetlenen anlam karşısında izleyiciler/okuyucular tarafından alınılan ve yorumlanan, algılanan anlam önemlidir.¹⁴⁵ Reklamları tasarlayanlar tarafından yüklenen anlamlarla, seyircinin yüklediği anlamlar farklılıklar gösterebilmektedir. Bu tür anlam kargaşasını reklamın başarısızlığı olarak yorumlamak yanlış bir yargı olur. Bunun sebepleri seyircinin görsel algısıyla ilgili olabileceği gibi yorumlama kabiliyeti, ihtiyaçlarıyla da paralellik göstermektedir.



Resim 3.11. Playboy, “ Haydi Millet Yağmur Duasına”

Playboy adlı reklam afişi oldukça net bir şekilde görselleştirilmiştir. Bir televizyon ekranını andıran afiş kadın göğüsleri afişin tamamına hâkim olacak şekilde abartarak kullanılmış (**Resim 3.11**). Göğüslerin üzerlerinde iki farklı el dikkat çekici bir sakinlikte gösterilmiştir. Bunu bir sahiplik veya davetkâr bir ayrıntı olarak nitelendirmek mümkündür. Göğüs uçları tişörtün altından belli belirsiz şeffaflıkla gösterilmesiyle cinsellikle direk bağdaştırılmıştır. Beyaz renkteki tişörtün üzerine göğüslerin tam ortasında kalacak şekilde yerleştirilen playboy simgesi markaya dikkat çekmektedir. Tüm bunlarla yetinmeyen reklam tasarımcıları hayalimizde canlandırabileceğimiz bir sahneyi daha da netleştirerek resmin üzerini yağmur yağdığında şeffaflaşan bir maddeyle kaplayarak zekice tasarlamışlardır. Sanat eserinin sahip olması gereken özelliklerden düşünce, malzeme ve teknolojiyi bir arada etkileyici

¹⁴⁵ Şendur-Atabek, 118.

bir bütünlük içinde sunmuşlardır. Bir seks dergisiyle yağmur duası arasındaki şaşırtan ilişki afişe gizem katılarak verilmiştir.¹⁴⁶

Berger (1972), Jhally (1995) ve Mulvey (1999), kadının sıklıkla görsel stereotiplerde erkek bakışının seksüel nesnesi olarak sürekli kullanılması üzerinde incelemelerde bulunmuşlardır. Kadraj, kamera açısı, izleyici ile imge arasındaki ilişki, imgeler arasındaki bağlantı ile ilişkileri üzerinde durmuşlardır. Ayrıca bu yazarlar imgeler arasındaki ilişkinin, görselleştirme şekillerinin toplumsal cinsiyetler arasındaki ilişkiyi yansıttığına işaret etmektedirler. Toplumsal geleneklere bağlı olarak şekillendiği konusu da dikkat çekmektedir. Yağlı boya resimlerdeki ve kitle iletişim araçlarındaki ilişkiyi ve gelenekleri incelemiştir.¹⁴⁷

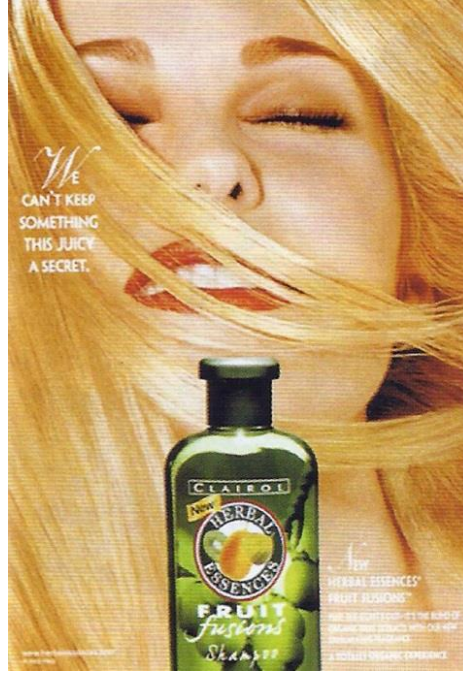
Günlük yaşantımızın her saniyesinde, evden işe giderken, metroda, otobüste, durakta vb. yerlerde yüzlerce reklam imgesiyle anlık karşılaşmalarımız olmaktadır. Berger'e göre, *"Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. İnsan bu mesajları aklında tutabilir ya da unutabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez. Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar. Reklam imgesi anlıktır. Onu bir sayfayı çevirirken bir köşeyi dönerken, yanımızdan hızla geçerken görüveririz. Tecimsel reklamların bitmesini beklerken televizyon ekranında çarpar gözümüze. Hiç durmadan yenilenip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlıktır reklam imgeleri. Oysa hiçbir zaman o andan söz edilmez reklamlarda. Çoğu zaman geçmişten her zamanda gelecekte söz edilir."*¹⁴⁸ Bu karşılaşmalar esnasında algıladıklarımız da olur algılamadıklarımız da. Bu durum bazen kendi dikkatimizle ilgili olup, bazen de reklamların etkileyciliği ve ilgi alanlarımızla ilgilidir. Her bir reklam imgesi kendi mesajını vererek belleğimizde ilgi uyandırarak, ihtiyaç duyulan bir nesneyi çağrıştırmak için tasarlanmıştır. Kadın imgelerinin çekiciliği reklamlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Bir şampuan reklamının imajı olan kadın, savrulan saçlarıyla, çekici yüzüyle dikkat çekmektedir (**Resim 3.12**). Kadının mutluluğu bu şampuna sahip olmakla birleştirilmiştir. Sözcüklerinde kullanıldığı reklam afişinde kullanılan renkler özenle seçilmiştir. Sarı saçları zıt

¹⁴⁶ Yılmaz, 389.

¹⁴⁷ Şendur-Atabek, 133

¹⁴⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, 18. Basım, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 129-130.

renklerin (kırmızı ruj, yeşil şampuan) uyumu tamamlamıştır. Reklam tüketici kadınlarda şampuan olma özelliğinin dışında, bu şampuana sahip olursanız sağlıklı, parlak saçlarınızın yanı sıra, mutluluğun yolu bu şampuana sahip olmaktan geçiyor gibi mesajlar vererek de amacını pekiştirmektedir.



Resim 3.12. Herbal, Şampuan Reklamı.

*Susan Sontag'ın 1999' da açıkladığı gibi: "Yaygın şekilde benimsenen tanıma göre kadınsı olmak, çekici olmak ya da çok çekici olmak için elinden geleni yapmak; çekmektir."*¹⁴⁹ Fiziksel güzellik ve çekicilik üzerine sürekli vurgular yapılarak kadınsılık özelliğinin en iyi temsilleri arasında gösterilerek, iyi görünmek için planlanmış bir çabanın devamlı vurgusu yapılmaktadır.¹⁵⁰ Bu algı kadının karşısına farklı şekillerde bir anlatı olarak çıkarılmakla kalmamış, sürekli çeşitli görsellerle kadına gönderide bulunmuştur. Bütün bu anlatıların ortak sonucu olarak güzel olmak artık kadınlar için bir görev ve şart konumuna gelmiştir. Ve artık o kadar sıradanlaşmış, normalleşmiştir ki güzellik için yapılan her şey mubah olmuştur. Oluşturulan bu imaj tüketim kültürünün baş ögesi haline gelmiştir. Yaratılan, objektiflere yansıyan kadın imgeleri; diğer kadınları etkilemek, belirli alanlara yoğunlaştırmak, bazı nesneleri ihtiyaç haline getirmek üzere, örnek model olan yine başka kadın üzerinden yapılmaktadır. Kadın

¹⁴⁹ Şendur-Atabek, 141.

¹⁵⁰ Şendur-Atabek, 141.

imgesi üzerinden yapılan reklamlar; sadece kadınları etkilemek üzere değil, erkekleri ve toplumun geneline hitap eden diğer reklamların da etkinliğini artırmak için yoğun şekilde kullanılmaktadır. Bunda kadının görselliği ve beyinlerimize gönderide bulunan gizli nesnelerin çok fazla etkisi vardır. Fotoğraf sanatı ve video sanatı, reklamların en çok kullanıldığı alanlardır ve bunlar birbiriyle sıkı bir bağ kurmuş durumdadır. Bu alanda anlatı ve anlayış aktif rol almaktadır. Anlatı alıcıya yönelik olarak, özel bir şekilde tasarlanmakta ve genel bir anlayış oluşturmak için farklı stratejiler geliştirilmektedir. Bunlar oluşturulurken dergilerde, gazetelerde yaygın olarak kadın yüzlerine, bedenlerine sıklıkla rastlanmaktadır.



Resim 3.13. ‘Virginia Slims Kadını’ .

Her türlü sanatsal imkânların, psikolojik araştırmalar ve pazarlama stratejilerinin kullanıldığı reklamlarda yaratılan imajların rolü oldukça büyüktür. Reklamlar egemen toplumsal cinsiyet imajları kapsamında şekillendirilir ve toplumsal cinsiyet imajlarını gösterir, pekiştirir. Kadın ve erkekleri örnek modellerle şekillendirir.¹⁵¹ İnsanlarda oluşturulan genel olgu ve şartlandırmalarla istenilen toplumsal ortam yapay bir şekilde oluşturulur. ‘Virginia Slims Kadını’ reklamlarındaki kadın imajı; dönüşümlü olarak ilk reklamlardaki gülümseyen cana yakın ve uygun eş adayı kadınının yerini zamanla

¹⁵¹ Kellner-Seçkin, 209.

ürküten, çekici, seksi ve eril kadın imajına dönüşmüştür **(Resim 3.13)**. Güneş gözlüğü ve deri montuyla oldukça güçlü gözüken, kendinden emin, özgür bir kadın imajı vardır.¹⁵² Reklamlar bazı konularda tatminsizlik yaratarak, yeni kişisel kimlik imajları inşa ederek reklamların çekiciliğini artırır. Yeni bir kadın imajı, yeni bir yaşam şekli önermektedir. Kadının görsele yansımaları genellikle, müstehcen, davetkâr bir şekilde güzellik ve cinsellik sembolü olarak kullanılır. Bu imajlar yalnızca modernlikle ilişkilendirilmez aynı zamanda bireylik, cinsellik, moda ve tarzla da ilişkilendirilir. Reklamlar sadece ürün satmakla kalmaz, yaşam biçimleri satmakta ve o ürünlerle ilişkilendirilen toplumsal bakımdan arzulanan konuları satmakla da ilgilenir.¹⁵³

3.4. CİNSELLİK, EROTİZM İMGESİ OLARAK KADIN

İnsan cinselliği içsel, biyolojik dürtülerle açıklanabilecek doğal bir fenomen olmaktan çok, içinde yaşadığın çağın ve toplumun değer yargılarıyla şekillendirilmiş, baskıcı ve ideolojik söylemlerle şekillendirilmiştir. Erotizm, üremeyi paranteze alarak zevki amaçlar; imgelem yoluyla toplumsallaştırılmış ve değişime uğramış cinselliktir erotizm. Arzu edilen bedene duyulan istek olarak nitelendirilebilir.

Cinsellik ve erotizm birbirine bağlı durumdadır fakat sürekli bir baskı ve otoriteyle kontrol altında tutulmaktadır. Bunun nedeni ise; kontrol altında tutulmadığında ortaya çıkacak sonuçların toplum tarafından kabul görmeyen boyutlara ulaşabileceği düşüncesidir. Bu nedenle çoğu zaman cinsellik ve erotizm aşkla ilişkilendirilerek, duygusal bir değer verilmektedir.

Bunun yanı sıra aşka atıfta bulunan cinsellik ve erotizm daha masum bir şekle girmiş olur. Böylece arzu ve istekler duygusal bir boyutla kaplanmış olur.¹⁵⁴ Cinsellik ve erotizm imgesi özellikle 19. yy. başlarında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Geçmişte dini sembol olarak kutsallaştırılarak kullanılan kadın imgesine, zamanla cinsel arzu, erotizm, pornografi, haz gibi duyguların vazgeçilmez elemanı haline gelerek bu tür anlam ve imajlar atfedilmiştir. Önceleri kadın ve erkek imgeleri eşdeğer kullanılırken 19. yy.'dan itibaren cinsellik, çıplaklık gibi temalarda kadın bedeni kimi zaman çekiciliği, kimi zaman baştan çıkarıcılığı ve kimi zamanda aşağılayıcı özellikleriyle bu

¹⁵² Kellner-Seçkin, 210.

¹⁵³ Kellner-Seçkin, 210-211.

¹⁵⁴ Büyükdüvenci, 169-171

kavramların en önemli temsili haline gelmiştir. Bu konuda erkek üstünlüğünün egemen olması da etkili olmuştur.

*Berger; “Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadını öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır.”*¹⁵⁵

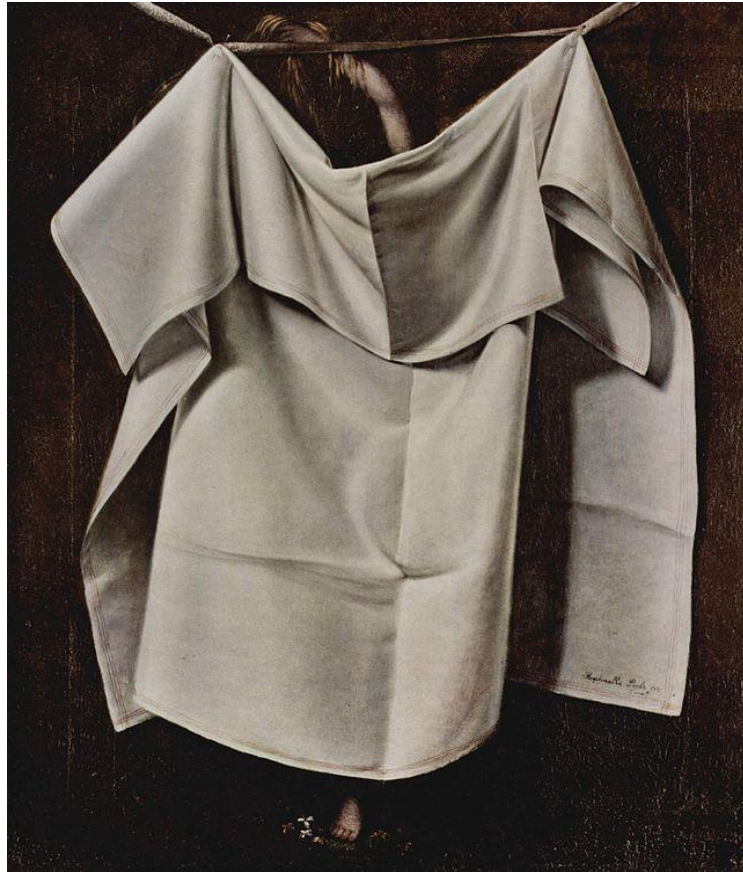
Berger’in de belirttiği gibi kadın olarak doğmakla başlayan bir ötekillik durumu söz konusu olup bu bağlamda sınırları çevrili, kısıtlı, bazen sıkıştırılmış hayatların konu olduğu bir durum söz konusudur. Kadınlara yüklenen iyi bir anne, iyi bir eş vb. durumların dışında, cinsellik ve erotizm kadına yüklenen en önemli imajlar arasındadır. Tarihte kadın bazı dönemlerde ön plana çıktığı gibi bazı dönemlerde de arka planda kalmıştır. Cinsellik ve erotizm imajı çoğu zaman kadınların hayatta erkeklerle eşit yaşam şartlarının önüne geçerek, kadının bu durumu çoğu zaman öne çıkartılmakta ve kullanılmaktadır. Kadınlara bu duygular öylesine özdeşleştirilmiştir ki kadınlar çoğu zaman güzel olma, erkekler tarafından beğenilme kaygısıyla yüz yüze gelmektedir. Kadına seyirlik bir nesne gibi bakılması kadınlara rahatsızlık vermenin tersine çoğu kadının hoşuna gitmektedir. Sanat eserlerine bakıldığında poz veren kadınların bundan çok büyük mutluluk duyduğu resimlerde imgenin yüz, el, kol, duruş, bakış gibi halleriyle ifade edilmiştir. Kadınların bu seyirlik ve seyredilme isteği, en güzel olma, dikkat çekme, güzel giyinme gibi birçok kaygıyı beraberinde getirmektedir.

Kadının cinselliğine genel bakış *“Kadın cinselliği bir uyanmaya görsün, ondan sonra doğadaki hiçbir kuvvet bunun ateşini söndüremez; bu haliyle toplumsal, ahlaki ve fiziksel olarak –ve özellikle erkekler için- yıkıcıdır kadın cinselliği.”*¹⁵⁶ şeklinde yaygınlaşmıştır. 19. yy.’da Avrupa’da özellikle Kraliçe Viktorya döneminde kadının cinsel arzu ve istekleri toplumca hoş karşılanmayan, toplumun düzenini bozan bir durum olarak baskı altında tutulmuştur. Cinsel istek toplumda iyi bir kadında kesinlikle olmaması gereken ve kontrol altında tutulması gereken bir özellik olarak görülmüştür. Böyle bir toplumda resim bastırılmış cinsel duyguların temsili için en uygun araçlardan biri olmuştur. Ancak resimlerde dikkat çeken özelliklerden biri kadınların cinsel organlarının mümkün olduğunca gösterilmediği, erotizm ve haz gibi duyguların

¹⁵⁵ Berger-Salman, 46

¹⁵⁶ Leppert-Türkmen, 325.

figürlerin duruş ve ifadeleriyle verilmeye çalışılmasıdır. William Adolphe Bouguereau'nun "Venüsün Doğuşu" (1879) adlı çalışması bu konuya iyi bir örnek niteliğindedir. Botticelli'nin Venüs'ü mahrem yerlerini elleriyle kapatırken, Bouguereau'nun Venüs'ünün elleri saçlarında rahat bir duruş sergilemektedir. Figürün duruşundaki rahatlık, erotizm ve haz duygularını uyandırmaktadır. Çıplak kadın resimlerinin tam olarak erotizmi çağrıştırp çağrıştırmadığı birçok tartışmaya konu olmuştur. Bu resme yüklenen duygu ve algı durumudur. Bazen bir resim anlatılmak istenenden çok farklı anlamlar çıkartmamıza sebep olabilir. Bazı resimlerde net ifade biçimleri yer alırken bazılarında gizem söz konusudur.



Resim 3.14. Raphaëlle Peale (1774-1825), Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca (banyodan sonra) (y.1822), Tuval, 74.3x61.3 cm.

Raphaëlle'nin "banyodan sonra" olarak da bilinen bu resminde imge, önünde duran örtüyle gizemli hale getirmiştir (**Resim 3.14**). Arzu ve istekleri artırarak merakı ön plana çıkartmıştır. Kolundan ve sağ ayağının verdiği izlenimle çıplak bir kadın hissi uyandıran resim, seyircinin en fazla görmek istediği cinsel bölgelerin örtüyle kapatılmasıyla seyirci daha fazla heyecanlanmıştır. Burada seyircinin heyecanını ve

merakını artıran şey hiçbir tarafı görünmeyen kadının kendisinden çok, onu saklayan perdedir. Ressam burada bize göstermediği alanları hiç çizmemiştir ve seyirciyle bir anlamda alay ediyordur. Perde tatmin edilemeyecek bir iştahı beslemektedir. İmgenin bir kandırmaca perdenin de imgeden daha gerçekçi çizildiği ortadadır.¹⁵⁷ Cinsel arzuları artıran bir görüntüyü kapatarak, sabırsızlık, heyecan, merak gibi duygularını artırmıştır. İmgenin etkileme gücünden çok perdenin üstlendiği rol büyüktür ve perdeye yüklenen anlam amacına ulaşmıştır. Seyircide istenen erotik arzular uyandırılmıştır. Böylelikle ressamın ayrıntılarını çizmediği imge seyircilerin belleğinde kendi duygularıyla farklı farklı imgelere dönüşmüştür. Bu resimden de anlaşılacağı gibi bazen direk anlatım kadar gizli ve tamamlanmamış imgeler de tamamen çıplak bir kadın figürün uyandıracığı hazdan daha etkili olmaktadır. Resim seyircide beklenen arzu ve şehveti merakla birlikte kamçulamaktadır.

Clark'ın söylediği gibi imgenin bizde uyandırdığı anlam sanat eserine yüklenen anlamla özdeşleşmektedir. “ *Ne kadar soyut olursa olsun hiçbir nü yoktur ki seyreden üzerinde zerre kadar da olsa erotik duygu uyandırmazın. Eğer uyandırmıyorsa orada kötü bir sanat ve yanlış bir tutum var demektir.*”¹⁵⁸ Yukarıdaki örnek resim, Clark'ın kurduğu cümleleri destekler niteliktedir. İmgeye yüklenen anlam tam olarak karşılık bulmakta ve bir çıplaklık durumu söz konusu olmadığı halde beklenen erotik arzuyu uyandırmaktadır. Burada fiziksel bir duygudan ziyade düşünsel olarak bizde uyandırdığı duygular söz konusudur. Kadının çıplak ve soyunuk olma durumu tartışılabilir bir durumdur. Kadının çıplak olması yani Nü olması seyreden üzerinde erotik ve cinsellikle ilgili duygular uyandırır. Kadının seyirlik bir nesne olarak durması ve izlendiğinin farkında olduğunu ima eden durumu bize kadının erotik bir imge olarak kimi zaman davetkâr, kimi zaman şehvetli bakışlarıyla seyircinin izlerken duyduğu hazla açıklanabilir. Soyunuk olma durumu Nü olma durumundan ayırtılarak kadının kendi kendisiyle olma durumu olarak açıklanabilir. Seyirlik bir durum söz konusu değildir. Kadın'ın rolü erkeğin üstünlüğüyle ifade edilmiştir. “*Mulvey ve Berger için, ve zımnen de Clark için, Kadın imgedir; erkek ise bu imgeye bakandır. Kadın pasiftir, dolayısıyla da eylemlilik yeteneğinden yoksundur; erkek ise aktiftir dolayısıyla da eylemlilik yeteneğine sahiptir.*”¹⁵⁹ Kadın erkeğin kontrolünde olarak ifade edilerek, erkek

¹⁵⁷ Leppert-Türkmen, 52.

¹⁵⁸ Leppert-Türkmen, 285.

¹⁵⁹ Leppert-Türkmen, 287.

tarafından yönlendirilmeyi bekleyen bir imge olarak görülmektedir. Bu söylemlerle kadın ikinci plana atılarak erkek üstünlüğü çıplaklık ve erotizm kadın imgesiyle, erkeklerle eşit olmayan bir temsilin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TÜRK SANATINDA KADIN SANATÇILAR ÜZERİNDEN KADIN İMGESİ

4.1. MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ

Türk resim sanatının gelişme evreleri göz önüne alındığında 16.yy.'ın sonlarından başlayan ve 20.yy'a kadar devam eden belirgin bir gelişmenin söz konusu olduğu görülür. Özellikle 17.yy.'ın sonlarından itibaren minyatür sanatçısı Levni'nin çalışmalarında bu gelişim daha net gözlenebilmektedir. 18. yy.'ın sonlarına doğru minyatür sanatının yerine duvar resimleri yaygınlaşmaya başlamıştır. 19. yy.'da Batılaşma sürecinin etkisiyle duvar resimlerinde imgelerin kullanılması yaygınlaşmıştır. Yapılan ilk resimlerde genellikle figür kullanılmamış, yapılan figüratif denemeler de yetersiz kalmıştır. İlk figür denemelerinde bulunan Şeker Ahmet Paşa bazı manzara resimlerinde figür kullanmış olsa da bunlar resimsel bir değer taşımamıştır. 19. yy.'da Osmanlı dönemi sanatçıları arasında bulunan Osman Hamdi, figürü başarılı bir şekilde kullanan ilk sanatçımızdır. Osman Hamdi; figürü, resimsel özellikler taşımakla birlikte resmin konusunu da oluşturacak şekilde ve minyatürden farklı büyük boyutlu olarak kullanmıştır. Osman Hamdi'ye kadar yapılan figüratif çalışmalar deneme niteliğinde kalmıştır.¹⁶⁰

Osmanlı resim sanatının 18.yy. ve 19.yy.'da yaşadığı gelişim evreleri 20. yy.'da tamamen farklı bir boyut göstermiştir. Batılaşma süreci Osmanlı'nın sosyo-ekonomik ve kültürel durumunu etkilemekle kalmamış Osmanlı sanatında da oldukça etkili olmuştur. Türk resmine Kadın'ın konu olması başlangıçta Osmanlı Kadın'ının toplumda değişen rolleriyle de ilgili olmuştur. Tanzimat'la başlayıp Osmanlı modernleşmesinin önemli eşiklerinden biri sayılan II. Meşrutiyet'le devam eden Batılaşma süreciyle kadının toplumdaki yeri sorgulanmaya başlayarak Cumhuriyetle birlikte aktif bir şekilde devam etmiştir. II. Meşrutiyet döneminde aydın kadınlar, kadın statüsünün

¹⁶⁰ Derya Özdemir, *Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde İlk Kadın Ressamlarımız*, (Yüksek Lisans Seminer Çalışması), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2014.

değiştirilmesi amacıyla “feminist” dernekler kurmuşlardır.¹⁶¹ Büyük çoğunluğu erkek olan Tanzimat ve Meşrutiyet Sanatçıları Kadın’ı farklı bir bakış açısıyla görselleştirmişlerdir. Tanzimat’la birlikte Osmanlı’nın Batıda eğitim almış erkekleri, kadının toplumsal işlevini önemseyerek, Batı’nın gözünde haremle özdeşleştirilmiş olan Doğu Kadın’ını ailenin temel bireyi olarak yansıtmaya başlamışlardır. Aynı zamanda İstanbul elitinin başat imgesi haline dönüştürmüşlerdir. Kitap okuyan, Beyoğlu’nda, Ada’da, deniz kenarlarında dolaşan, keman ve piyano çalan kadın imgelerini kullanmışlardır.

1908 Meşrutiyetiyle birlikte Türk siyasi hayatına yeni bir düzen gelmiş olup kadın hakları konusuna biraz daha eğilimli bir yönetim anlayışı olduğu görülür. Bu durum Türk kızlarının ilk fırça denemelerini yapmalarına elverişli bir ortam sağlamıştır. Mihri Rasim ile başlayan bu süreçte; Vildan Gizer, Müfide Kadri, Celile Hikmet Enver Uğuraldım, Emine Fuat Tugay, Naciye Tevfik ve Meliha Zafir gibi sanatçılarımız bulunmaktadır.¹⁶² Kız öğrencilere güzel sanatlar eğitimi vermek üzere 1 Kasım 1914 tarihinde **İnas (Kız) Sanayi Nefise Mektebi** açılmıştır. **İnas (Kız) Sanayi Nefise Mektebi**’nin açılmasıyla kadın resimde bir imge olmanın ötesine geçerek, sanatçı olarak da yerini almış ve sanat yapıtı üretimine katılmıştır. İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebinin İlk Öğrencileri arasında; Nazlı Ecevit, Güzide Duran, Melek Celal Sofu, Belkis Mustafa, Fahrünnisa Zeyd, Sabiha Bozcalı, Hale Asaf gibi sanatçılarımız bulunmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti Modernizm devrimi, kadın konusunu çağdaşlaşmanın temel niteliklerinden görmüş ve özel bir önem vermiştir. *Türk inkılabı, büyük sanatkârını yetiştirdi. Oda bir Türk kadını, ‘his ve fikir’ bünyesi yarattı. Bu kadın felsefesine de hâkim. Biz bu kadının büyük aşklarını bekleyelim. O zaman, Türkiyemizde beşeri, ‘hümen, sanatkârlar, edipler, şairler, âlimler ve dâhiler’ yetişecektir.*¹⁶³ Cumhuriyet köylü kesimi modernleşme süreci içinde tutarak, Anadolu’nun çeşitli köyleri, kasabaları fotoğraflarla tanıtılmıştır. Cumhuriyete kadar görsellere yalnız veya diğer kadınlarla birlikte aktarılan kadın, modern Türk sanatında gençlerle, erkeklerle birlikte aile içinde yansıtılmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar Kadın’ın bu şekilde yansıtılması şehzade Abdülmecid ve Osman Hamdi dışında yoktur. Yaratılan Cumhuriyet Kadın’ı bir süs,

¹⁶¹ Zeynep Yasa Yaman, *Kadınlar Resimler Öyküleri, Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul Ocak 2006, 9-39.

¹⁶² Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 12-1, 1988, 9

¹⁶³ Yaman, 33.

cinsel bir nesne olarak görülmeyip, aile 'ye uygun, sosyal, eğitilmiş, çalışan kadın modeli olarak tanımlanmıştır. Yaratılan bu kadın modelinin sadece İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerde değil ülkenin genelinde hâkim olması hedeflenmiştir. Geçmişte olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de kadın, adalet, özgürlük, barış, eşitlik gibi önemli konuların temsili imgelerinden biri olarak görülmüştür. Devrimlerin temsili, kent, konut, aile, gençlik vb. tüm değişimleri kadınların I. Dünya savaşı sırasında kurtuluş savaşına katkıları, cepheye malzeme taşıyan köylü kadınların kahramanlıkları, savaşa giden erkeklerin yerine çalışma hayatına atılmaları, siyasal olaylara atılmaları gibi konular resimlere yansiyarak daha birçok konunun iletileri kadın imgeleri üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında, 1926'da Medeni Kanun'un kabulü, 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilerek önemli adımlar atılmıştır. 1917 kararname, evliliği yasal bir çerçeveye bağlayarak kadınlara boşanma ve çok eşliliğe karar verme hakkı tanınmıştır.¹⁶⁴

1950'lerde sanatta kadın imgesi daha çok Anadolu kadını, nakışsal bir değer taşımanın dışında herhangi bir durumu aktarmayan rutin resimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde diğer sanatçılarımızdan farklı tek örnek Fikret Mualla'dır. Yaşamının uzun bir dönemini Fransa'da geçiren Fikret Mualla'nın resimlerindeki kadınlar döneminden farklı olarak; dans eden, barda içki içen, şarkı söyleyen, eğlenen, erkeklerle kol kola gezen, cinsel bir nesne olarak ya da aşk konulu kent içi yaşamın gerçekliği ile karşımıza çıkan imgelerden oluşmaktadır. Erkek sanatçılar 'kadın imgesini' kendi cinslerinden ayırarak, kimi zaman yücelterek, kimi zaman aşağılayarak, kimi zaman ideolojik ve politik anlamda kullanmışlardır. 'Kadın'a yalın bir şekilde olduğu gibi bakan kadın sanatçılar olmuştur. 1980'lerden itibaren cinsiyete bağlı ayrımcılığın dışında yapısökümcü bir özne anlayışıyla "kadın" başka türlü görselleştirmenin/anlamlandırmanın konusu dâhilinde ele alınmaya başlamıştır.¹⁶⁵ 1980'lerden itibaren yaygınlaşan bu bakış açısı günümüz Türk kadın sanatçıları tarafından da farklı şekillerde ele alınmıştır.

¹⁶⁴ Derya Özdemir, *Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde İlk Kadın Ressamlarımız*, (Yüksek Lisans Seminer Çalışması), Erzurum 2014.

¹⁶⁵ Yaman, 84-85.

4.2. GÜNÜMÜZ TÜRK KADIN SANATÇILARI

4.2.1. Aliye BERGER

Aliye Berger, İstanbul (1903 – 1974), sanatçı Türk sanatına çok sayıda sanatçı (Halikarnas Balıkcısı, Fahrelnissa Zeid, Füreya, Nejat Devrim, Şirin Devrim) vermiş bir aileden gelmektedir. Ortaöğrenimini İstanbul’da Fransız okulunda yapan sanatçı, sanata müzikle başlamıştır. Eşi ünlü Macar Müzisyeni Karl Berger Boronoi’nin ölümünden sonra, Londra’da John Buckland Wright atölyesinde 1947 – 1950 yılları arasında gravür çalışmalarına başlayan sanatçı, 1951 yılında İstanbul’a döndükten sonra sanat yaşamına “gravür” çalışmalarıyla devam etmiştir. İlk gravür sergisini 1951 yılında açmıştır. 1954 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Sempozyumu sebebiyle açılan, Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlediği ve seçici kurulu Lionella Venturi, Sir Herbert Read, Paul Fierens’ten oluşan resim yarışmasında büyük ödülü kazanmıştır. Eşi Karl Berger’in ölümüyle yıkılan Aliye Berger eşine duyduğu büyük aşkı gravürlerinde yaşatarak büyük bir başarı göstermiştir.

Aliye Berger, bir gravür sanatçısını tanımlarken, *“Yüz ressamın arasından ayırırım gravürcüyü. Gravürcünün bakışlarında bir duygululuk vardır. Özellikle zorlu bir çalışmanın gözlere oturmuş yorgunluğu. Sanatla zanaatı birleştiren bu uğraş – gravür- onu gerçekleştiren insanın bedeninde, yıllar boyunca, bir iz bırakmasın... Olacak iş midir?”*¹⁶⁶ diye ifade etmiştir.

Aliye Berger’in bu sözleri; gravürün ince işçiliğiyle birleştirdiği yaşanmışlığını, hayatının tüm izlerini gravürle özdeşleştirerek kurduğu ilişkiyi, yaptığı işe verdiği değerın duygusal bütünlüğünün ifadesidir. Sanatçının gerek küçük gerek büyük işleri veya kartpostalı anımsatan çalışmalarının hepsi hayatının bir karesini, yaşam öyküsünü belgeler niteliktedir. Berger’in çalışmaları âşık bir kadının duygusal boşluğunu dolduran, acılarını dindiren, yarım kalan aşkını tamamlayan hayat arkadaşının yerini almıştır. Sanatını, bir kadın sanatçı olarak yine bir kadının duygusal bakış açısıyla değerlendirmek mümkündür. Aliye Berger çalışmalarında, gündelik yaşamından kesitleri ve İstanbul manzaralarını kimi zaman gerçekçi bir tarzda kimi zaman da fantastik soyut figüratif çalışmalarla dışavurumcu bir tarz ile başarıyla yansıtmıştır.

¹⁶⁶ Veysel Uğurlu, *Aliye Berger*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mas Matbaacılık AŞ., İstanbul Şubat 1998, 5-11.

Aliye Berger Karl Berger'e olan tutkusunu; *“Bir gün bana, “Benim portremi yap” dedi. “Ezberinden yap. İçinden nasıl geliyorsa öyle çiz ve renklendir. Sen beni sonsuza değin görmesen bile, yaparsın portremi”. Tanrım! Sanki geleceğin, mutsuz, acı geleceğin önsezisi konuşturmuştu onu böyle. Evet çizdim Berger’in portresini Bir kez değil, bin kez. Ama çok sonra. Onu yitirdikten sonra. Gözlerim kapalı öyle kazıdım çinko, bakır gravür plakalarına yüzünü aşkımın”*.¹⁶⁷ sözleriyle ifade etmiştir.



Resim 4.1. Aliye Berger, Dr. Karl Berger, 37x26 cm., Gravür Baskı Resim.

Aliye Berger'in çalışmaları arasında Karl Berger'e duyduğu aşkı anlatan gravürleri dikkat çekmektedir. “Dr. Karl Berger” adlı eserinde sanatçı, sevgilisini çalışmasının odak noktasında, büyük bir şekilde ifade etmektedir. Siyah beyaz gravür olan resimde Karl Berger'i notalar arasında ilahlaştırarak yüceltmıştır. Karl Berger'i büyük bir aşkla defalarca çalışarak “piyano dersi” “Dr. Berger Büyükada'da” vb. eserlerinde gravürlerine yansıtmıştır. Aliye Berger'in karakalem, pastel, gravür gibi teknikleri kullanarak yapmış olduğu oto-portreleri dikkat çekicidir. Bununla birlikte kadın sanatçı olarak ve bir kadın duyarlılığı ile kadın imgesini, oldukça naif bir şekilde kullanan Sanatçı'nın “kadın imgesini” kullandığı pek çok eseri bulunmaktadır. Çalışmalarının çoğunda kadını, çıplak olarak işlemiştir.

¹⁶⁷ Uğurlu, 8.



Resim 4.2. Aliye Berger, “Çıplak” 15x24., Gravür Baskı Resim.

Çalışmalarında; “çıplak”, “çıplaklık”, bekleyiş, aşk, özlem gibi duyguların yansımaları dikkat çekici boyuttadır. Bunlar fantastik bir hava içerisinde ortaya konmuş ve soyut-dışavurumcu tarzda yapılmış olan çalışmalardır. Kadın imgesini, çıplaklığın dışında “Folklor”, “Hamam”, “Su taşıyan Kadınlar” gibi kültürel özelliklerimizin içerisinde de kullandığı görülür.



Resim 4.3. Aliye Berger, “Çıplaklar”, 14x19 cm. Gravür Baskı Resim.

4.2.2. Nur KOÇAK

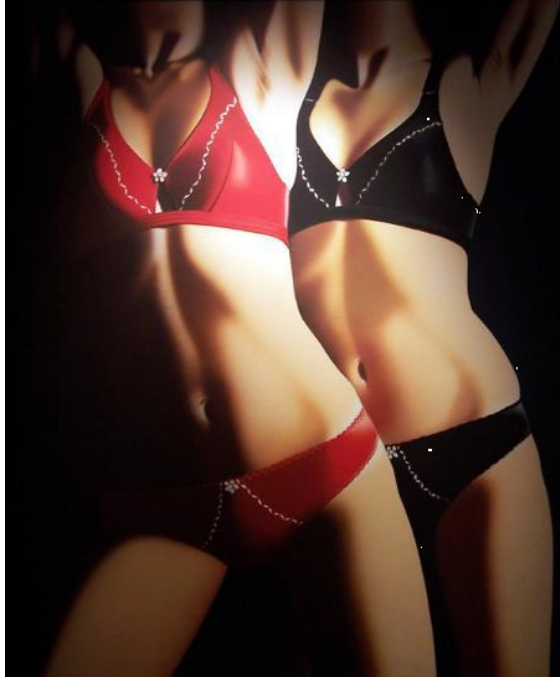
1941 İstanbul doğumlu olan Nur Koçak, ilk ve ortaöğrenimini 1948-1958 yılları arasında TED Ankara Koleji'nde yapmıştır. İlk resim çalışmalarını TED kolejindeki öğretmenlerinden Turgut Zaim'le yapmıştır. Lise öğrenimini gördüğü Washington'da resim öğretmeni soyut – dışavurumcu Leon Berkowitz (1911-1987) tarafından okulun en iyi resim öğrencisi seçilmiştir. 1960'da Türkiye'ye dönen Koçak, Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b. MSGSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nde eğitimine devam etmiştir. Önce Adnan Çoker ardından Cemal Tollu ve Neşet Günel'dan ders almış, 1968 yılında da mezun olmuştur. 1970'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla resim dalında uzmanlık çalışmaları yapmak üzere Paris'e gitmiştir. ENSBA (Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu)'nda Jean Bertholle'ün (1909-1996) duvar resimlerine yönelik resim atölyesinde bir süre eğitim gören sanatçı Avrupa'nın çeşitli müze ve galerilerini yakından inceleme olanağı bularak, “Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar” adlı resim dizisine 1974 yılında Paris'te başlamıştır. 1975 - 1981 yılları arasında İDGSA (e.GSA) Yüksek Resim Bölümü'nde, 2000-2001 yılları arasında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim – İş Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Çalışmalarını İstanbul'da serbest Ressam olarak sürdüren sanatçı Türkiye'de Foto – gerçekçilik akımını ilk uygulayanlardandır.¹⁶⁸

Nur Koçak'ın çalışmaları bir dizi halinde devam etmekte olup, “Fetiş Nesneler” dizisi, “Aile Albümü” dizisi, “Cahide'nin Öyküsü” dizisi gibi çalışmalardan oluşmaktadır. Sanatçı, kadın, aile kavramları ve tüketim kültürü nesneleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmalarına başladığı dönemden bu güne değin kadın sorununa bakış açısını, farklı bir şekilde nesneler üzerinden, “Fetiş Nesneler, Nesne Kadınlar” dizisiyle görselleştirmiştir.

Nur Koçak, o dönemde yaptığı “Nesne Kadınlar” çalışma serisi için şunları söylemiştir; *“Kadınların kafalarını kesmiştim o dizide, çünkü önemli olan kafaları değil, bedenlerinin belli bölümleri idi. İzleyicinin ilgisi oraya odaklansın istedim. Tüm bedenler bir örnek pozlarda, peş peşe sıralanmıştı. Bununla vurgulamak istediğim de kadının kimliksizleştirilmesi, aynılaştırılması olgusuydu. Resimlere bakan herkes bunu*

¹⁶⁸ Nur Koçak, Sergi Kataloğu, *İkililer, Üçlüler, Diptikler, Triptikler Bir Seçki*, İstanbul 2010.

*anlayabilir mi? Her izleyici kendi birikimi doğrultusunda farklı bir yorum getirmiştir kuşkusuz. Bu söylediğim her sanat yapıtı için geçerlidir”.*¹⁶⁹



Resim 4.4. Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah I, 1976, Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm.

Koçak, “Nesne Kadınlar” adlı çalışmasında belirtmiş olduğu üzere kadınların kafalarını kesmek suretiyle bedenlerini ön plana çıkartmış, bunu yaparken de kadınların kimliklerinden çok bedenlerinin ön planda tutulmasına feminist bir yaklaşımla eleştirel bir göndermede bulunmuştur. Kadın bedeninin kullanıldığı, cinsellik ve erotizmi çağrıştıran reklam imgelerini anımsatan bir resim olarak sunmuştur. Figürlerin arka arkaya tekrar ederek, aynılaştırılması ise “tüketim kültürünün vazgeçilmez imgesi haline gelen kadın imajlarını yansıtan” ince bir mesaj vermektedir (**Resim 4.4**).

Çalışmalarında başkalarının çektiği fotoğraflardan, dergilerden, mağaza vitrinlerden yararlanan sanatçı 1989’dan itibaren kendi çektiği fotoğrafları kullanmaktadır. Fotoğrafları gerçekçi bir şekilde resimlerine aktaran sanatçı buna rağmen kimi zaman renkle kimi zaman biçimle farklılıklar yaratmaktadır. Ortaya koymuş olduğu “Fetiş Nesneler, Nesne Kadınlar” dizisini 80’li yıllarda ilgisini çeken

¹⁶⁹ Özlem Muraz, *Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2009, 71

kadın dergilerinin kapaklarından yola çıkarak oluşturmuştur.¹⁷⁰ Sanatçı kadının tüketim kültüründe kullanılmasını, nesnelere yüklediği anlamlarla pekiştirerek kadın bedenini kullanmadan kadına yüklediği imajlarla ortaya koymuştur. Doğu kültürün de bastırılmış duyguların cinsellik, erotizm gibi duyguların yansımalarını vitrinlere yansıyan düzenlemeler içerisinde eleştirel bir şekilde vermektedir. Nur Koçak'ın çalışmaları Pop Art'ın bir anlamda devamı niteliğinde olan Foto - gerçekçiliği yansıtırken Pop Art'ın etkileri de gözlenebilmektedir. Aynı zamanda sanatçının çalışmaları içerik olarak feminist sanat kapsamında da ele alınmaktadır. “Koçak'ın Vivre (Yaşamak) adlı 1974 tarihli parfüm şişesi, Paris'teki öğrencilik yıllarına ait bir çalışmadır. Gördüğü sanat eğitimi süresince, gerçekçi çalışmaların eleştirilmesi sanatçının cesaretini kırmıştır. Sanatçı Paris'te hiperrealistlerin açmış olduğu bir sergiye katıldıktan sonra Foto – gerçekçi çalışmalarına başlamıştır.



Resim 4.5. Nur Koçak, Vivre, 1974, Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm.

“Vivre” tüketim kültürünün vazgeçilmez unsurlarından biri olan lüks hayat iksirini tanımlamakla kalmayıp, bu parfüme sahip olmakla yaşam standartlarının

¹⁷⁰ Hülya Küpçüoğlu, Nur Koçak ile Söyleşi, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>, Erişim tarihi, 18.10.2014

bağdaştırıldığı reklam imgelerini anımsatan bir çalışmadır. Parfüm şişesi büyük bir şekilde ve tüm detayıyla çalışmaya yansıtılmıştır (**Resim 4.5**).

Sanatçı; *“Kadınların kullanım nesnelerini ele aldığım resimlerde durum biraz daha değişik orada resimlerin boyutlarını göz ardı etmemek gerekiyor. Minicik nesneleri anıtsal boyutlarda izleyiciye sunduğunuz anda hem gerçeği bir o kadar çarpıtıyor hem de nesnelere gerçekte olduğundan farklı anlamlar yüklüyorsunuz. Bu yüceltmekle yermek, karşı çıkmakla kendini kaptırmak arasında hayli tehlikeli ikilem üstünde oynamak istedim o resimlerde. Yani o nesnelerin gerçek fetişlere dönüşmesini de arzuladım bir yerde.”*¹⁷¹ diye açıklamaktadır.



Resim 4.6. Nur Koçak, Meyvasılar, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 116x89 cm.

Sanatçı, rujları birer fetiş nesnesi haline getirerek kadına özel nesneler üzerinden kadın imajına göndermeler yapmıştır. Bedenin çekiciliğini rujlara yüklemiştir (**Resim 4.6**).

“Vitrin sergilediği eşya kadar (Benim Nesne Kadınlar dizimde, örneğin Kırmızı ve Siyah’ta canlı kadın bedenlerine giydirdiğim iç çamaşırları, bu kez plastikten dökülmüş mankenlere giydirilmişti) o eşyayı sergileyiş biçimiyle de dikkatimi çekti. Havaya dikilmiş bacaklar öbek öbek vitrine serpiştirilmişti. İşlemelerle ya da parlak taşlarla süslü, dantel örgü ya da file çoraplara kimi zaman kâğıttan devasa bir yelpaze,

¹⁷¹ Muraz, 38.

*kimi zaman plastikten kocaman bir kalp eşlik ediyordu. Cama yansıyan dış dünyanın imgeleri gerisindeki eşyanın kışkırtıcılığıyla bütünleşmiş; satenin parlaklığı, naylonun saydamlığı, plastiğin ışıltısına karışmıştı, sanki.*¹⁷²



Resim 4.7. Nur Koçak, Ebrusan Vitrini, 1989-2000, Renkli Fotoğraf, 2 (100x100 cm)

“Vitrin” direk cinselliği çağrıştıran bir çekicilikle karşımızda durmaktadır. Vitrinleri tasarlayanlar alıcının dikkatini tamamen vitrine odaklandırmak için oldukça kalabalık bir dizayn içinde, kadın iç çamaşırlarını sergileyen mankenleri üst üste, yan yana, ortaya vb. şekillerde yerleştirerek erotizmi oluşturmayı amaçlamışlardır. Sanatçı “Vitrin” çalışmasında, cinselliğin bu kadar kapalı yaşandığı bir toplumda, utanç, mahremiyet vb. durumların oldukça bağlayıcı olmasına karşın mağaza vitrinlerine göndermeler yaparak, toplum içindeki kabulünü ve fetiş nesnesi olarak kullanılmasını eleştirmektedir (**Resim 4.7**).

Koçak’ın kadın’a farklı bir pencereden baktığı çalışması; Türk sinema ve tiyatro oyuncusu Cahide Sonku üzerine olmuştur. Cahide Sonku, Türk sinemasının ilk kadın sinema yönetmeni ve ilk kadın yıldızıdır. "Bataklı Damın Kızı Aysel" adlı filmle ünlenen Cahide Sonku, o günden sonra adeta bir "fetiş" nesnesi olarak ve hemen her filmde erkeklerin kalbini kırıp kaçan güzel kadın rolüyle izleyicinin karşısına çıkmıştır. 1950’li yıllarda Türk toplumunun Marilyn Monroe’su olarak nitelendirebileceğimiz Sonku, saçlarıyla, makyajıyla, giyimiyle bir ikon haline gelmiştir.¹⁷³ Koçak’ın

¹⁷² <http://minesanat.com/nur-kocak-vitrinler-3/> Erişim Tarihi, 28.10.2014

¹⁷³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Cahide_Sonku Erişim tarihi, 19.10.2014

gözünden, Türk sinema tarihinin önemli bir kadın imajı olarak “Cahide’nin Öyküsü”, Sonku’nun inişli çıkışlı hayatını göz önüne sererek sinema tarihin önemli bir temasına değinmiştir. Koçak’ın fotoğraftan yararlandığı çalışmasında, fotoğraflarda dijital ortamda oynamalar yaparak kullanılan efektler ile gerçekliğin yansımaları fotoğraf tekniğinin özellikleriyle verilmiştir. Burada renk, ifadenin temsili ögesi olarak yer almıştır.



Resim 4.8. Nur Koçak, Cahide-Önce IV, Sonra III 1996-99, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x175cm.



Resim 4.9. Nur Koçak, Cahide-2003, Tuval Üzerine Akrilik, 70x50 cm.

“Cahide’nin Öyküsü” Türk kadın temsili en iyi şekilde yansıtmış olan çalışmalarındandır. Cahide’nin farklı dönemlerine ait resimleri, Mavi ve pembe renklerle ayrıştırılarak, renklerle anlam bütünlüğü sağlanmıştır (**Resim 4.8**). Pembe dönem bir anlamda Cahide’nin zirvede olduğu parlak dönemini temsil ederken, mavi dönem Cahide’nin bunalım, sıkıntı, hüznün, hayal kırıklıklarının temsili olarak karşımıza çıkmaktadır (**Resim 4.9**). Türk sinemasının ünlü sanatçılarından bir kesit olarak karşımıza çıkan çalışma, bize ait, bizden bir kare olarak yerini bulmuştur. Cahide’nin imajındaki değişiklik trajedik bir süreç olarak yansıtılmıştır.

4.2.3. Gülsün KARAMUSTAFA

Çağdaş sanatın önde gelen kadın sanatçılarından olan Gülsün Karamustafa 1946 Ankara doğumludur. 1969 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olmuştur. 1975-81 yılları arasında Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmıştır. Daha sonra Uluslararası Kadın Üniversitesi'nde (IFU) çalışmıştır. 1971 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde misafir Profesör olarak görev almıştır. Yurt içinde ve yurt dışında önemli sergi ve bienallere katılan sanatçı, ilk kişisel sergisini 1978'de İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde açmıştır. Daha sonraki yıllarda 20'nin üzerinde kişisel sergisi bulunmaktadır. Yapıtları pek çok ülkede müzelerin koleksiyonunda yer almaktadır. Sanatçı çalışmalarında resim, kolaj, enstalasyon, video gibi farklı teknikleri kullanmaktadır. Bunların yanı sıra sinema sektöründe sanat yönetmenliği de yapmıştır.

Gülsün Karamustafa kullandığı farklı teknikleri kendi cümleleriyle şu şekilde açıklamaktadır. *“Sanat’ın durağan olmadığını, ifade olanaklarıyla da tek bir kalıp içinde yürümediğini ve varolmadığını gayet iyi biliyorum. Bugün artık günümüz sanatında kullanılabilen sonsuz ifade biçimleri var. Bu zenginliğin içinde geri dönüp temel mesleğimin ressamlık olduğunu söylemenin yadsımanın hiçbir anlamı yok. Ben kendimi ifade etmeye resimle başladım.(...) Resimle ifadeden sonra gayet doğal bir biçimde kendimi üç boyutlu ifade etmeye başladım. Çünkü diğer ifade biçimlerinin yetmediği bir an geldi. O ifade biçimlerinden, yalınlaşarak daha farklı noktalara gittim. Ve bütün bunları sanatsal anlatımlar olarak kullandım.”*¹⁷⁴

Sanatçının; ‘Yılana Karşı’ (1986) çalışmasında olduğu gibi ‘Karpuz’ (1986) , ‘Nikaplı Melek’ (1997) adlı çalışmalarında da kadın imgeleri dikkat çekici bir şekilde farklı bir yönü, farklı bir tarafı ima eder şekilde görselleştirilmiştir. Sanatçının kadın imgeleri; dinle, kutsal imgelerle veya geleneksel imgelerle bağdaştırılabilir. Bir minyatürü anımsatan “Yılana Karşı” çalışmasında geleneksel veya dini bir his uyandıran bir duruş bir teslimiyet söz konusudur (**Resim 4.10**). Bakışlarıyla yukarıyı işaret ettiği resimde elleri havada resmedilen kadın, bir ‘teslimiyeti’ vurgulamaktadır. Aynı zamanda figür geleneksel temsil örneklerinden izler taşımaktadır.

¹⁷⁴ Pelin Özer, “Çağdaş Türk Kadın Sanatçısı, Gülsün Karamustafa”, 1998-1999 Siyah/Beyaz Sanat Galerisi, Kadının Sosyal Hayatını Araştırma ve İnceleme Derneği'nin Yayınları: 13, 8.



Resim 4.10. Gülsün Karamustafa, Yılana karşı, Karışık Teknik, 1986, 37.5x22 cm.

Sanatçının çalışmaları; göç, kimlik, bellek, toplumsal cinsiyet gibi konuları içermektedir. Sanatçı ressamlığının yanı sıra sinema’da film yönetmenliği, sanat yönetmenliği gibi alanlarda çalışmalar yapmıştır. Gülsün Karamustafa’nın sinema çalışmalarından biri olan “Şehirde Gizli Panterler Modası” adlı filminde her gün buluşup, panter desenleriyle süslü bir eve gidip, panter desenli giysiler giyerek gizli duygularını paylaşan kadınlar anlatılmaktadır. Sanatçı, çalışmasında direk bir anlatımdan kaçınarak, yorumu tümüyle izleyiciye bırakmıştır. Filmde hüznün, mutluluk, gündelik hayatın kaçamakları, kadınların sıra dışı olma kaygıları, toplumsal baskıya karşı duydukları tepki traji-komik bir şekilde aktarılmıştır. Günümüz kadınlarının abartılı özentili hayat anlayışlarını, panter desenini, giyecek, eşya vb. nesnelerde kullanarak bir abartı sağlanmışır. Sokaktan şehre bir gönderme söz konusudur.¹⁷⁵ Bu durum tüketim kültürünün kadınlar üzerinde yaratmış olduğu büyük etkiyi göz önüne sermektedir. Ayrıca burada verilmek istenen mesaj toplumsal bir sorun olarak karşımıza çıkmaya başlayan tek tip kadın modeline bir göndermede bulunmaktadır. Şehirli olma kaygısının yapay düzlemine ister istemez girmiş olan kadınların bunalımlı hal ve sıkıntılarını farklı bir şekilde sunmaktadır (**Resim 4.11**). Ayrıca kadınların vermiş oldukları pozlarda mutluluk halleri dikkat çekici olup bunun gerçekliği tartışılabilir bir durumdur. Kadınlar çekilikleriyle cinselliği çağrıştıran mesajlar iletmektedirler.

¹⁷⁵ <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmler/2008/sehirdegizlipantermodasi.html>
Tarihi, 20.10.2014.

Sanatçı kısa-film çalışmasıyla kadınların genel sorun ve sıkıntılarını özetleyecek bir iş çıkartmıştır.



Resim 4.11. Yönetmen Gülsün Karamustafa, “Şehirde Gizli Panter Modası” Formatı-Kısa Film, Süre - 00: 13:00, 2008.

4.2.4. İpek DUBEN

1941 İstanbul doğumlu olan İpek Duben, yaşamını ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir. Öğrenim hayatını Amerika ve Türkiye’de farklı alanlarda almış olduğu eğitimlerle zenginleştiren sanatçımız İstanbul’da English High School ve Arnavutköy Amerikan Kız Koleji’ni bitirdikten sonra, 1965 yılında Siyaset Bilimi (Mastır) Chicago Üniversitesi, Chicago, ABD, 1976 New York Studio School (Sanat Eğitimi) aldı. New York, ABD, 1984’te başlayan Doktora eğitim hayatını Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi alanında dereceyle tamamlamıştır. Sürekli sergileri ile sanat çalışmalarını sürdüren sanatçının sanat ve eleştiri üzerine yayınları bulunmaktadır. 1991-2001 yıllarında New York’ta yaşamıştır. 2001 yılından beri çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir. İpek Duben’in çalışmaları; resim, heykel, yerleştirme ve video

sanatlarını üzerinedir. Çalışmalarının büyük kısmında Sanatla birlikte siyaset bilimi ve sosyoloji alanlarında aldığı eğitimin etkileriyle; kimlik, cinsiyet, göç, kültürel önyargılar gibi konulara getirdiği eleştirel perspektifle eserlerine yansıtmıştır. 1990'ların başına kadar yalnız resim ve desen çalışan Duben 1991'den sonra farklı malzemeler kullanarak sanatçı kitapları, multimedya yerleştirmeler, üç boyutlu işler ve video filmleri yapmaktadır.¹⁷⁶

*Duben'in sanatının özünü ABD ve Türkiye arasında kurduğu köprünün yol açtığı çift kültürlülük ve kimlik sorgusu oluşturuyor. Sanatçının çalışmalarının genelinde var olan sorun; bir Türk ressamı olarak kendi geleneklerinden çıkıp yeni bir dil oluşturabilir miyim endişesi.*¹⁷⁷ Sanatçının iki kültür arasında devam eden yaşam serüveni büyük ölçüde işlerine de yansımaktadır. Sanatçının yaşamış olduğu kültürel farklılıklar, çift kültürlülük olgusu üzerinde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Sanatçı birçok çalışmasında kendini model olarak kullanarak, kendi bedeni üzerinden kadın sorunlarına, içsel dünyamızdaki hiçlik duygusuna, kadınların toplumsal sorunlarına feminist bir yaklaşımla göndermelerde bulunmuştur. Duben'in yansıtmak istediği çıplaklık, cinsellik ve erotizm imgesinin ötesinde bir çıplaklıktır. Sanatçının çalışmaları, bedene ikincil bir rol vererek, dinsel kimlik arayışıyla bir yüzleşme olarak değerlendirilebilir.

“Manuscript 1994” adlı çalışmasında, kimliğini belirleyen görsellerini yazdığı bir şiirle birlikte özdeşleştirerek sunmuştur. Çalışma, tekli ve üçlü ünitelerden oluşan 51 adet kâğıt plakadan oluşmaktadır. Belli aralıklarla ayrılan üniteler kelimelerin yerini alarak öyküsüz görsel bir metin oluşturur. Plakaları koruyan portfolyo/kutu alüminyum bir platform üzerinde cam altında açık olarak sergileniyor. İngilizce bir şiir Türkçesi ile birlikte padişah fermanlarını simgeleyen parşömen bir rulo üzerinde tavandan yere kadar uzanmaktadır.¹⁷⁸

¹⁷⁶ <http://www.ipekduben.com/tur/about.php> , Erişim tarihi, 14.10.2014.

¹⁷⁷ Ebru Nalan Sülün, “İpek Duben: Retrospektif Bir Seçki”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 118, İstanbul Eylül-Ekim 2010: (28-36), 28.

¹⁷⁸ http://www.ipekduben.com/tur/p_manuscript.php Erişim tarihi, 16.10.2014, *Sanat Dünyamız*, S. 118, 31.



Resim 4.12. Manuscript 1994, Ayrıntı, (39.04 x 30.05) cm / Akrilik Boya, Kola Hamuru, Parşömen, Canson Kâğıt.

“gövdemi sarmalayan ten
taşlara değişiyor çakıllara
sımsıkı bastırınca beni
bedenimi ruhumu
çekiliveriyorum
o tenin derinine
yeniden görmeye kendimi
bir daha bir daha yine
gerçek olan hangisi
o mu ben mi
ben’ler çoğalıyor gitgide...”¹⁷⁹

¹⁷⁹ İpek Duben Sergi Kataloğu, *Bir Seçki 1994-2009*, AKBANK Sanat, İstanbul, 15.

“Manuscript” (1994), enstalasyon olarak sergilenmediği zaman, katlanarak yazısız görsel bir kitaba dönüşüyor (**Resim 4.12**). Bu durum sanatçının göçebe hayatını, doğu-batı ikilemindeki kimlik arayışını yansıtmaktadır. Kitapta kendi çektiği fotoğraflarını kullanan Duben, ön profil, yan profil ve tam beden pozu olmak üzere dört değişik fotoğraf kullanmıştır. Ön pozlarında izleyiciyle göz göze gelen sanatçı kimliksiz bakışlarıyla izleyiciye gerçeklerle yüzleşme cesareti vermektedir. Toplumsal mesajlar veren yan profil pozlarında ise; kendini aranan bir suçlunun imgesi gibi yansıtmaktadır. İpek Duben kendisini İslam dinine karşı suç işlediğini itiraf eden bir suçlu olarak tanımlamıştır. Tam beden pozu, kendi bedeni ve çıplaklığıyla teslimiyetini, çaresizliğini ve boşluğu temsil etmektedir. Aynı zamanda galerinin ortasında, üstü camla kaplı alüminyum bir masada, dini kitapları anımsatan özelliklerle sahip olarak tasarlanmış bir kitap kapağı yer almaktadır.¹⁸⁰ Genel anlamda Manuscript 1994 enstalasyonu Kadın’ın dinsel kimliğinin kutsal kitap içindeki yerinin sorgulanmasıdır. İslam toplumunun kadına yüklemiş olduğu rolleri, kuralları sorgulamakta ve eleştirmektedir.

New York’lu bir eleştirmen olan Robert C. Morgan ‘Sanattaki Karşılaşmalar’ adlı yazısında, İpek Duben’in işlerini, hem feminist hem de kültürle eylemciliği kullanan psikolojik ve siyasal mesajlarla dolu görseller olarak nitelendirmiştir. Disiplinlerarası yaklaşımlar dikkat çekicidir. Büyük bir deneyim ve zekâya sahip olması Duben’i Türkiye sınırlarının ötesine taşınması önemli bir kültürler-arası sanatçı olarak ortaya koymaktadır. Kültürler-arası sanatta bir feminist ve bir Türk olarak yer almıştır. Yalnızca kadınlarla ilgilenen bir sanatçı olmasının ötesinde, daha doğru, adil, insancıl bir ortamda yaşamının savunucusudur. Bir hümanist olarak değerlendirilebilecek sanatçı daha iyi bir dünyada yaşamak için gerekli olan koşullar ve değerler üzerinde yoğunlaşmıştır. Malzeme olarak, kendi yaşamından, deneyimlerinden yola çıkarak bu deneyimleri ırk, etnik köken, siyasi oluşum ve ulus devlet sınırlarının ötesinde iletişim kuran şekillere dönüşür. Kimilerine göre kavramsal olarak da adlandırılabilir çalışmaları mesajlarını ister fotoğraf ister şiir veya mekâna özel yerleştirme olsun ifade etme şeklinin mesajı iletmek için bir araç olduğu düşüncesindedir.

Duben’in işlerinin olgunluk dönemi 1990’lardan sonradır. Öncesinde sanatçı temsili resim, heykel ve kendi portreleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının işlerinde

¹⁸⁰ Sülün, 31-32.

Soyut Dışavurumculuğun izlerine de rastlanmaktadır.¹⁸¹ Sanatçının işlerini genel itibariyle yaşamımızda görmezden geldiğimiz gerçeklerle yüzleşme anı; hayatımızdaki, toplumdaki, benliğimizdeki ‘öteki’ler bağlamında ele almak mümkündür. Toplum içindeki ayrıcalıkları, aykırılıkları göz önüne seren sanatçı, zulme, haksızlığa uğrayan insanları, onların mağduriyetini içtenlikle sergilemeye çalışmıştır. ‘Şerife’ (1981) adlı çalışmasında sanatçı 1970’li yıllarda köyden kente göç eden kadınların durumunu yansıtmıştır (**Resim 4.13**). Kadının büyük şehirlerde üstlendiği roller, yaptıkları işlere göndermelerde bulunarak, kadın kıyafetleriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Sanatçının oluşturduğu ‘Şerife’ modeli Anadolu kadının bu göçler sırasında büyük kentlerdeki gerçekliğini bire bir yansıtan bir modeldir.



Resim 4.13. Şerife VI-VII-VIII 1981 / Triptik / Tuval Üzerine Yağlı Boya / 3(180 x 130) cm / İstanbul Modern Koleksiyonu

*“Şerife’yi stüdyomda, elbisesini kırıştırılmış gazetelerle doldurarak yarattığım bir mankenden resmettim. Mankeni duvara tutturup, canlı modelden çalışırcasına devam ettim. 12 tane başsız Şerife’den oluşan bir seri – iki adet triptik, bir arka görünüm, dört ön görünüm ve kıyafeti askıda gösteren son bir parça-resim yaptım. Fiziksel varlığı hakkında hiçbir şey belli etmeyen şekilsiz bir kıyafetle, toplam 11 başsız şerife ortaya çıktı. Yokluğu onun imzasıydı. İkonografik Türk kadınının resmini yaptığımı hissettim.”*¹⁸² Sözleriyle Duben; resmine feminist bir içerik katmak, gerçekçi bir yaklaşım elde etmek istemesiyle başlayan sanat yapısını yaratma sürecinde yaşamış olduğu sıkıntıyı ve hislerini bu sözleriyle ifade etmiştir. Sanatçı aynı zamanda

¹⁸¹ İpek Duben Sergi Kataloğu, 114,115.

¹⁸² İpek Duben Sergi Kataloğu, 116.

Türkiye’de çalışmasına model bulma konusunda yaşadığı sıkıntıyı Türk kültürünün kadın üzerindeki baskıcı tutumundan kaynaklı olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Sanatçının dikkat çekici başka bir çalışması ise kadın- erkek ayrımına girmeden Türkiye ve farklı ülkelerin toplum, aile, şiddet konulu; gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden derleyerek yapmış olduğu ‘**Namus**’ adlı çalışmasıdır. Sanatçı topladığı haberleri, çelik plakalar üzerine el basımı fotoğraf tekniğiyle aktarmıştır. Çalışmada kadınların aile içinde şiddete maruz kalmaları ve kadın cinayetleri dikkat çekici olup, toplum içinde günümüz de hala kadının yerinin soru işaretleriyle cevaplayabileceğimiz, kendi gerçeklerimizle yüzleşme anlarımız olarak karşımıza çıkar.

4.2.5. Hale TENGİR

1960’da İzmir’de doğmuştur. Mimar Sinan Üniversitesi’nden 1986 yılında mezun olmuştur. Daha sonra British Council bursu ile İngiltere’de Cardiff Sgheden 1988 yılında mezun olmuştur. New York Alfred Üniversitesinden College Of Ceramics’te ve San Antonio’da sanat eğitimi alan sanatçı, yurt içi ve yurt dışında sergiler düzenlemiştir. Türk yerleştirme sanatçıları arasında yer alan sanatçı, yapıtlarında politik ve psikolojik göndermeleri ile dikkat çekmektedir. Sanatçı çalışmalarına İstanbul’da devam etmektedir.

1960’lı yıllar Modernleşme sürecinin getirdiği kentleşme, hale Tenger’in mensubu olduğu kuşağın gençlerini, askeri darbelerle şekillenen siyasi hareketlerin getirdiği acılar, korkular büyük ölçüde etkilemiştir. 1980’li yılların sonrasında ise tüketim kültürünün hızla gelişmesiyle, Türkiye’yi de kapsan değişiklikler, yeni yaşamlar, yeni mekânların yaygınlaşması; sınıf, kimlik, aidiyet, kültür gibi ikilemleri beraberinde getirmiştir. Tenger, döneminin sosyo-politik değişikliklerini yapıtlarında kendi yaşadığı coğrafyayı da kapsayacak şekilde ayrıntısıyla yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı yapıtlarında; varlık/yokluk, aynılık/ayrılık, geçmiş/gelecek, içerisi/dışarısı, iktidar/ tabiiyet, haz/acı gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının 1990’lı yıllarda yapmış olduğu ilk dönem çalışmaları, Çağdaş Türk Sanatının yeni bir anlatım dili ortaya koyan, farklı konuları-farklı malzeme ve yöntemlerle işleyen sanatçı, çevresinin ilk temsilcileri arasında yer almaktadır. Tenger, uygarlık ve ilerlemenin etkileri, kültür ve iletişim sorununu ele almıştır. Kullandığı malzemeleri günlük yaşamın içinden seçen sanatçı, nesneler ve malzemelerden üç boyutlu kompozisyonlar

oluşturmuştur. Hasır, kum, halat, su, ahşap, kâğıt, çalı gibi doğal malzemelerin yanı sıra hurda demir, teneke, tel, yanık motor yağı gibi atık malzemeleri kullanmıştır.¹⁸³ Uygarlık-ilerleme gibi kavramları “insanlık durumu” üzerinde temellenen yapıtları, sanatçının “ana temasını” oluşturmuştur. Uygarlığın insanlar üzerinde oluşturduğu duygusal boşluğu, duygusal durumları zaman zaman kendi ruhsal durumu üzerinden vermiştir. Sanatçının; “Zamanın Tarihi” (1990), “Terakki” (1990), yapıtları hızlı ilerlemenin oluşturduğu yapaylığı göz önüne sermektedir. “Dilek Ağacı” (1990), “Dil Güreşçileri” (1990), “Konuşan Adamlar” (1992), “Böyle Tanıdıklarım Var” (1992) iletişim ve iletişimsizlik, kültürel çatışmalar ve kendi iç dünyasına kapanan insanların durumu üzerine yoğunlaştığı çalışmalarındandır. Hale Tenger ilk dönem yapıtlarında; kadın/erkek ayrımı, cinsel ayrımcılık önemli yer tutmaktadır. Kadını uygarlık teması üzerinden ele alan sanatçı, doğa-kültür ikilemi üzerinden farklı bir dille yansıtmıştır. Kültürel özelliklerinden Kadın’ın ötekileştirmesine göndermeler yapmıştır.¹⁸⁴



Resim 4.14. Hale Tenger, Mütekabiliyet Esası Üzerine, Vites Kolu, Silecek, Güneş Siperliği, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası koleksiyonu, 1990, 300x40x650 cm.

Kadını nesneler üzerinden kodlayan sanatçının bu konudaki çalışmaları; “Önceki Rüya” (1990), Mütekabiliyet Esası Üzerine (1990), “Ayna Ayna Söyle Bana Var Mı Daha İyisi Bu Dünyada” (1992), “Dünya” (1992) gibi çalışmalarında sanatçı, erkek/kadın ayrımının temsilleri niteliğinde olup bu ayrıma erilliğin ve dişiliğin

¹⁸³ Ahu Antmen, *Hale Tenger “İçerdeki Yabancı/Stranger Within”*, (1. Baskı), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2007, İstanbul 12,13.

¹⁸⁴ Antmen, *Hale Tenger “İçerdeki Yabancı/Stranger Within”*, 17.

özelliklerine göre nesneler üzerinden görsel anlatılar sunmuştur **(Resim 4.14)**. Toplumsal kültürel roller açısından cinselliği ve erotizmi nesnelerin niteliğiyle belirlemiştir. Kadın'ı doğayla, (Şemsiyeyle, yağmurla) özdeşleştirirken, erkeği (vites kolu, makinayla) özdeşleştirmiştir. Erkek egemen kültüre eleştirel yaklaşımlar sergilemiştir.

Sanatçının “Bir Kadın'ın Portresi” (1990) adlı çalışması, doğal malzemeden örülmüş bir halatın içine dikenler yerleştirilerek oluşturulmuştur **(Resim 4.15)**. Kadının temsilini dikenli halat üzerinden vermiştir. Kadının toplum içindeki pasifliğine ve yerine eleştirel bir yaklaşımla nesneler üzerinden değinmiştir.

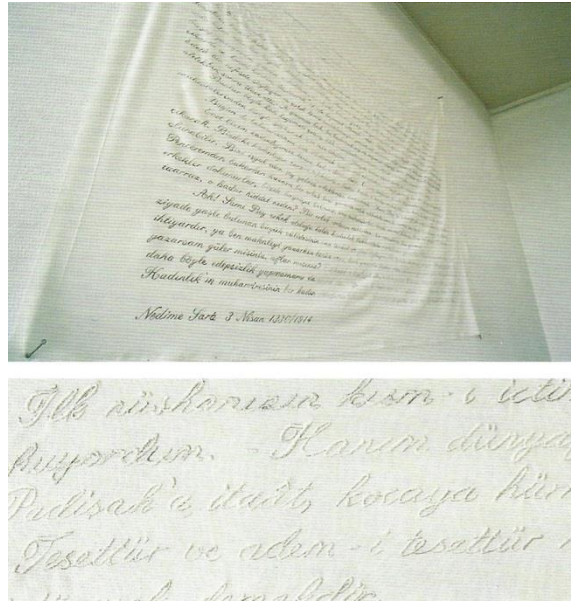


Resim 4.15. Hale Tenger, Bir Kadın'ın Portresi, Halat, Teneke, Özel Koleksiyon, 1990, 35x12x150 cm.

Hale Tenger neden sanatla uğraştığını Ahu Antmen'le yapmış olduğu söyleşide; *“... Anlatmak için yapıyorum, anlatmazsam kudururum diye yapıyorum, İnsanları içine alan iki-üç boyutlu hikâyeler kurmaktan bir çocuk gibi zevk aldığım için yapıyorum, kendimi unutmak için yapıyorum, boş kalırsam kendimi iyi hissetmediğim için yapıyorum, başka bir iş yapmaya mizacım uygun olmadığı için yapıyorum, bazen*

üstüme gelmişlerse yapıyorum, bazen de üstüme geldiler diye yapmıyorum!” diye ifade etmektedir.¹⁸⁵

“Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabacı” (1990) adlı çalışmasında, Kafes, kırmızı kadife, tabak gibi gündelik kullanım eşyalarını sanatın içine dâhil edilerek, simgesel olarak kullanmıştır. Bu çalışmasında sanatçı kutsal emanet kutularının hep eril olmasını eleştirerek sunulan hediyelerin ise dişil olması üzerinde durmakta ve irdellemektedir. Kadının ikincil rolünü dinsel açıdan ele almıştır. “Nedime Sara’ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir)” (1995) adlı çalışmasında; erkek egemen kültürün kadınlar üzerinde yarattığı baskıyı farklı bir şekilde eleştirel açıdan ele almıştır. Bu yapıt Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, modernleşme hareketleri doğrultusunda artan yayınlardan biri olan kadınlık gazetelerinden birine gönderilmiş bir okur mektubu üzerinden yola çıkılarak yapılmıştır. Nedime Sara adında Trabzonlu kadının yazmış olduğu mektup; Osmanlı kadınının, o dönemdeki toplumsal durumları hakkında bilgiler veriyordu. Nedime Sara; kadınların durumunun iyileştirilmesinin, ilerlemeye bağlı olduğunu, eski kafalardan, düşüncelerden kurtulmaya bağlı olduğunu anlatıyordu.¹⁸⁶



Resim 4.16. Hale Tenger, Nedime Sara’ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir), Keten Sofra Örtüsü, Nakış, Kurşun Kalem, El Yazısı, Çivi, 1995, 150x200 cm.

¹⁸⁵ Ahu Antmen, “Hale Tenger ile söyleşi”, 1/2007, 14.

¹⁸⁶ Antmen, Hale Tenger “İçerdeki Yabancı/Stranger Within”, 17-21

Tenger, toplumda kadınla özdeşleşen malzemelerden bir sofra örtüsü seçerek, Nedime Sara'nın mektubunu bu örtü üzerine kurşun kalemle, el yazısıyla yazmış, sonra nakışla işlemiştir (**Resim 4.16**). Duvara mıhlıyarak sergilediği örtü, iç mekânda bez bir afiş gibi seyirciyle buluşmuştur. Nedime Sara'nın dönemini temsil eden örtü haremlilik, selamlık dönemini de anımsatmaktadır. Eser, geçmişteki bir dönemi, güncel sanatla göz önüne sererek düşünmeye sevkedici bir rol üstlenmektedir. Sanatçı tüm bu yapıtlarıyla, kullandığı malzemelerin çeşitliliği arasındaki ilişki tarihsel süreçteki kadın temsil örnekleri arasında oldukça farklı bir görsel anlatı niteliği taşımaktadır. Geleneksel yaklaşımların dışında yeni bir ifade arayışı ve deneysellik söz konusudur.

4.2.6. Şükran MORAL

1963 Terme/Samsun doğumlu olan sanatçı, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ardından Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. 1994 yılından beri performans/video ve enstalasyon çalışmalarıyla Türkiye'de performans sanatının öncü isimlerindendir. Çok sayıda kişisel ve grup sergilerine katılmıştır. Çalışmaları dünyanın birçok ülkesinde sergilenmektedir. İtalyan Gangemi Yayınevi 2005 yılında sanatçı üzerine "Apocalypse" (Kıyamet) başlıklı bir kitap yayımlamıştır. Uluslararası yayınlarda ve gazetelerde hakkında makaleler yayınlanan sanatçı Türkiye ve Roma'da dönüşümlü olarak yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.

Sanatçının çalışmalarında, din ve dinin kullanılma tarzı, erotizm, cinsellik, siyasal şiddet, kadın erkek ilişkileri, bellek, ötekilik göç ve yolculuk kavramlarının izlerine rastlanır. Yapıtları bireysel ve öznel bir nitelik taşımasına rağmen küresel sorunlara ve yaygın kadın sorunlarına odaklıdır. Moral'ın yapıtlarının temel ögesi ise sanatçının kendisidir. Moral yapıtlarını yaratma sürecinde oldukça cesur ve kararlı tavırlarıyla dikkat çekmektedir.¹⁸⁷ Şükran Moral; kadın'ın toplumdaki yerini sorgulamakta ve alt kültüre odaklanmaktadır. Yapıtları kadının geleneksel içindeki yerini sorgulayan, eleştiren göndermeler içermektedir.

Moral'ın performansları arasında; Genelev, Hamam, Akıl Hastanesi gibi kökeni çok eskilere dayanan kültürel özelliklerimizin etkileri bulunmaktadır. Zihnimizde

¹⁸⁷ Şükran Moral, *Aşk ve Şiddet*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. 27 Mart – 3 Mayıs 2009 , Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 7-9

olağan dışı yerler olarak sınıflandırdığımız bu alanlar, kendi işlevleri dışına çıkartılarak sanatsal bir çalışmanın parçası haline getirilmiştir. Sanatçı performansları sırasında yapıtını tamamlamadan, mekânla birlikte, mekânla ilişki içinde bulunan üçüncü kişileri yapıtına katarak sıradan kişileri ‘gerçekliğin içinde’ oyunun bir parçası haline getirerek kendisi de gerçeğin içinde yer alır. Sanatçının; kadını, kadın sorunlarını, kız çocuklarının yetiştirme tarzlarını, cinsellik ve erotizmi konu alan birçok çalışması bulunmaktadır. Projelerini tasarlama sürecinde kadınların geçmişten bugüne yaşadığı sorunlara, durumlara kendi yaşamışlıklarıyla da bütünleştirerek gerçeği tüm çıplaklığıyla çağdaş sanatta yansıtmaya çalışmaktadır. “Jinekoloji Masası” (1996-2007), video/performans çalışmasıyla sanatçı, bir iş olarak yapmak kadar kadının kendisin dahi mahrem bulduğu, zorlandığı psikolojik bir durumu ifade etmeye çalışmıştır. Sanatçı jinekolog masasına uzanarak, bacaklarının arasına bir monitör yerleştirmiştir. Geleneksel temsil örneklerinde kullanılan oturma pozisyonunda değildir. Sanatçının duruşu, kadının doğurganlığına da göndermede bulunarak, feminen yanıyla birlikte mahrem, korunaksız ve erotik yanını yansıtmaktadır.¹⁸⁸ Sanatçının diğer çalışmaları arasında; “Terni/Bir Türk Kızının Gerçek Hikâyesi” (2007), performans, “Genelev” (1997), video, performans, fotoğraf, “Hamam” (1997), video performans, “Üç kişi ile evlilik” (1994), video/performans, “Zina” (2003-2007) performans, “Leyla ile Mecnun” (2005), video, fotoğraf, “Aşk ve Şiddet” (2009), video/performans, “Karanlık Aile” (2009), Düzenleme ve “İşte suçlu!” (2009), fotoğraf 1.20x95.5 cm, bulunmaktadır.

Sanatçının çalışmaları Türk aile yapısının toplum kuralları göz önüne alındığında oldukça güç ortamlarda ortaya çıkartılmıştır. Tüm bunlarla birlikte bunların iletileri de aynı oranda zorluklarla karşılaşmaktadır. Sanatçı tüm bunlara rağmen işini ve projelerini büyük bir şevk ve inançla oluşturmaktadır. İşlerinde, kadınların toplum tarafından yüklediği roller içinde yaşadığı sıkıntılarla birlikte, dini ve kültürel açıdan ele alan sanatçı, kız/erkek ayrımının çocuklukla başlayan ayrımcılığına dikkat çekmektedir. “Aşk ve Şiddet” adlı çalışmasında bazı toplumlarda kız çocuklarının sünnet edilmesiyle başlayan cinsel ayrımcılığa dikkat çekmekte ve kadın cinselliğinin yok sayılmasını eleştirmektedir.

¹⁸⁸ Moral, 31.



Resim 4.17. “Aşk ve Şiddet” , 2009, Video/ Performans, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi

Bu olayda özellikle anneleri suçlamakta ve yüzyıllardır devam eden bu haksız geleneği sorgulamaktadır. Annelerin kız çocuklarının yaşamındaki rolünü, önemini vurgulamaktadır. Kadınların kadınlara vermiş olduğu acılara değinmekte ve engelleyici rolüne dikkat çekmektedir (**Resim 4.17**).

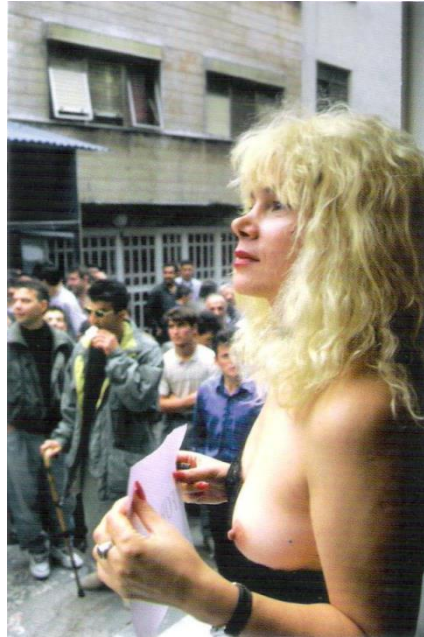
Sanatçı 1997 İstanbul Bienali’nde, yaşadığı iki ülke kültürü arasında bir köprü kurarak, Ingres’in “Hamam” adlı çalışmasına bir anlamda gönderme yaparak, Batı’nın kafasında kalıplaşmış hamam kavramını eleştirel bir şekilde yıkarak, Hamam’ın erkekler bölümüne habersiz bir şekilde girerek bir performans yapmıştır (**Resim 4.18**). Galatasaray erkekler Hamam’ında gerçekleştirdiği performansta Batı’nın hamam kültürüne bakışıyla birlikte, Doğu’nun erkek egemen yapısına saldırmıştır. Tüm dünyaya Hamam’ın gerçekliğini duyurarak, Cinsiyet rollerini altüst ettiği bu yapıtıyla tarihe sanatsal bir cevap vermiştir. Birçok kez sergilediği yapıtının, farklı versiyonlarını da gerçekleştirmiştir.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Moral, 18-58.



Resim 4.18. Şükran Moral, 1997, ‘Hamam’, Video/Performans, İstanbul, Pigment Baskı, 90x100 cm.

“Genelev” adlı Performansı ile dikkatleri çeken sanatçı toplumun içinde bulunan gerçekliğin yansımalarından, yüzleşmelerinden biri olarak, “genelev kadını” olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 4.19. “Genelev”, 1997, Performans/Video, Yüksekaldırım, İstanbul, Fotoğraf, 3(100x70 cm)

*Sanatçı ; “Müze bir genelev gibidir, orada görmek ve hızla tüketmek kolaydır.” Fikrinden yola çıkarak;¹⁹⁰ İstanbul’da, Yüksekaldırım’da bir genelevde gerçekleştirdiği performansta, Genelevin kapısına “Çağdaş Sanat Müzesi” yazılı bir levha asmış, elinde tuttuğu kâğıtta da “Satılık” yazmaktadır (**Resim 4.19**). Genelevi bir müzeye çeviren sanatçı, kadınların alınıp satılan bir mal gibi görülmesinden, kadın bedeninin tüketilmesinden değil bunun üzerinden giderek sanatın ve sanatçının bir tüketim maddesi haline gelmesini eleştirel bir yönden irdelemektedir. İki ayrı konunun ortak bir bağlamda ele alınıp bir performansa dönüşme süreci; sanatçı, izleyici ve performansa dâhil olanlar arasında farklı etkileşimler, deneyimler ortaya çıkartan ender çalışmalar arasındadır.*

¹⁹⁰ Moral, 51.

SONUÇ

Hangi perspektiften bakarsak bakalım tarihsel süreçte kadına yüklenen kutsallık, annelik, eş, güzellik, cinsellik gibi imajlar Venüs, Afrodite vb. isimlerle kodlanarak hepsi kadına varoluşuyla yüklenmiş roller olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kadın” Havva’dan bugüne ikincil olarak nitelendirilerek ötelenmiştir. Geçmişten bugüne kadına atfedilen imajlar tarihsel süreçte net bir şekilde izlenmektedir. Kadının doğurganlığından dolayı taçlandırılmasıyla başlayan sanatsal serüven, anaerkil ve ataerkil toplumlarda farklı bir yer alarak, yerleşik hayata geçilmesiyle ev içi hayatın öznesi olarak yerini almış ve yüzyıllarca kadının konumu iyi bir eş ve iyi bir anne olma sıfatıyla birlikte devam etmiştir. Daha sonra kadının kutsal bir imge olarak yansıtılmasını, cinsellik ve erotizm imgesi olarak yansıtılması izlemiştir. Modernizm ile birlikte “Kadın” imajı gelenekselden ve dini imgelerden uzak bir tavırla yeniliğin ve özgünlüğün yanı sıra sanatçı duyarlılığıyla yeni bir döneme girmiştir. Bu anlayışın ilk örneği olarak Manet’in “Kırda Öğle Yemeği” adlı tablosu Modernizm ile başlayan yeni dönem kadın imajının temsili olarak gösterilebilir.

Sanat eserlerinde Kadın’ın bu kadar sık kullanılması, bu süreçte farklı bir anlayış olarak dikkat çekmekte ve kadının yaradılışıyla gelen güzellik ve estetik değerlere sahip olmasıyla ilişkilidir. Kadının estetik bir değer olarak sunulması sanatsal açıdan olumlu bir değer olmasına karşın, kadının cinsellik, erotizm ve tüketim kültürü unsuru olarak karşımıza çıkması olumsuz bir durum olarak sanat tarihi boyunca görsellerde tekrar ve tekrar karşımıza çıkmaktadır. I. ve II. Dünya Savaşları, Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali gibi siyasi gelişmeler sonucunda yaşanan toplumsal olayların kadın imajındaki değişimleri, görsellere yansıma şekilleriyle sanatta da gözlenmektedir. Postmodern dönemle birlikte yaygınlaşan bir anlayışla, Kadın’ın tüketim kültürünün bir nesnesi konumuna indirgeyerek oluşturduğu imajlar olumsuz bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüketim kültürünün ve reklamların vazgeçilmez imgesi haline gelen kadın, hemcinsleri arasında da aynı şekilde yer almaya başlamıştır. Postmodern dönemde Kadın’ın, kodlanmasıyla oluşturulan imajların, hem öznesi hem de nesnesi konumuna getirilmesi durumun kendisini olumsuzlaştırdığı gibi bir de rekabetin kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yaşanan bu süreçle birlikte kadının cinsel bir imge olarak kullanılması, feminist sanatçıların çoğalmasıyla paralellik gösteren bir evre olarak durmaktadır. 1960’lardan

sonra artan feminist hareketlerin ürünü olan çalışmalar; kadının bir nesne veya tüketim kültürünün imgesi olarak kullanılması, tarih boyunca genel olarak ikincil bir rol verilen kadınların haklarının aranması, fotoğraf, video, performans, kavramsal sanat gibi sanatın tüm temsilleriyle aktarılmıştır. Kadın'ın temsili sadece bir erkek gözüyle değil bir kadın sanatçı gözüyle aktarılmış ve kadın duyarlılığı hâkim olmuştur. Fakat bu noktada sanatçıların birer kadın sanatçı olarak “Kadını” konu alan çalışmaları görseller üzerinden incelendiğinde, Feminist Sanatçıların kadını bir kadın gözüyle değerlendirirken sergilemiş oldukları bakış açılarında, performans gösterilerinde vb. her türlü, çalışmalarında, bir “kadın” olarak kendi bedenleri üzerinden “kadını” sorunsallaştırmaları, düşündürücü bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

20. yy.'la birlikte “Kadının” kendini ifade etmesi farklı anlatı şekilleriyle artmıştır. Günümüz sanatçılarıyla birlikte bu özgürlük bazı sanatçılar tarafından sınırsız bir yapılanma içinde yer almaktadır. Belki de gelecekte sanat eserlerinde bedenin kullanılması sanatta eleştirel anlamda farklı düşüncelerin yer almasına, toplumlar, kültürler yönüyle kabul edilebilir veya edilemez şeklinde görüşlerin yaygınlaşacağı durumlarla karşı karşıya kalmamıza neden olacaktır. Gelecekte artacak olan bu anlatım tarzının olumlu ve olumsuz yönleriyle sanatta var olacağı bir gerçekliktir. Sonuç olarak; Geçmişle günümüzü yaşananlar üzerinden değerlendirdiğimizde, “kadının” yaşanan dönemin imajlarıyla birleştirilerek sanat eserlerinin başat imgesi olarak gelecekte de var olacağı kanısı uyanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (4. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Antmen, Ahu, “*Sanat Cinsiyet*”, *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Antmen, Ahu, *Hale Tenger “İçerdeki Yabancı/Stranger Within”*, (1. Baskı), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. İstanbul 2007.
- Arkonaç, Sibel A., *Psikolojide Söz ve Anlam Analizi Niteliksel Duruş*, (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Assoun, Paul-Laurent, *Frankfurt Okulu*, (Çev.: Işık Ergüden), Kültür Kitaplığı 114, Dost Yayıncılık, Ankara 2012.
- Atabek, Gülseren Şendur – Atabek, Ümit, *Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik Gösterge Bilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*, Siyasal Kitapevi, Ankara 2007.
- Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, (6. Basım), (Çev.: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Berger - Salman, John, *Görme Biçimleri*, 18. Basım, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Bilgin, Nuri, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi, Teknikler ve Örnek Çalışmalar*, (2. Baskı), Siyasal Kitabevi, Ankara Kasım 2006.
- Butler, Judith, “*Cinsiyet Belası*”, *Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (2. Basım), (Çev.: Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- Büyükdüvenci, Sabri, “Modern ve Postmodern ‘Aşk’ İkilemi”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (3. Baskı), Popüler Kültür, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, Doğu Batı Yayınları, Ankara ISSN: 1303-7242, Yıl:4, S.15, 169-172.
- Campbell, Charlie, *Günah Keçisi Başkalarının Suçlarının Tarihi*, (1. Basım), (Çev.: Gizem Kastamonulu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

- Çaylı, Pınar, “Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması”, *Colloquium Anatolicum*, VII, 2008, 137-155.
- Demirkol, Arzu, “*Resmedilen Kadınlar*”, *İlkçağlardan 1800'lere Kadın İmgeleri*, (1. Basım), Divit Basımevi, İstanbul 2005.
- Duben İpek, “Bir Seçki 1994-2009”, *Sergi Kataloğu*, AKBANK Sanat, İstanbul.
- Eco, Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, (6. Baskı), (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş., İstanbul 2012.
- Ergüven, Mehmet, *Pusudaki Ten*, (4. Basım), Agora Kitaplığı, İstanbul 2009.
- Ertuğ, Ali Can, “Eyleyen Kadına Dair Bir Bakış/Belirti Mary Cassatt’ın Dikiş Diken Genç Anne’si”, (Çev.: Uran Apak), *Sanatın Işığında Ali Can Ertuğ, Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 119, İstanbul Kasım-Aralık 2010, 33-41.
- Fineberg, Jonathan, “1940’dan Günümüze Sanat”, (Çev.: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), *Varlık Stratejileri*, Karakalem Kitabevi Yayınları: 11, İzmir 2014.
- Gülaçtı, Nurettin, “Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış”, *İdil Dergisi*, 1(2), 2012.
- Harris, Jonathan, *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*, (1. Baskı), (Çev.: Evren Yılmaz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Hodge, Susie, *50 Sanat Fikri*, (Çev.: Emre Gözğü), Domingo Yayınları, İstanbul 2013.
- <http://minesanat.com/nur-kocak-vitrinler-3/> Erişim Tarihi, 28.10.2014
- <http://ozgurakkus.tr.gg/S-Ue-RREAL%26%23304%3BZM.htm> Erişim Tarihi 05.08.2014
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Cahide_Sonku Erişim tarihi, 19.10.2014
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman Erşim tarihi, 31.10.2014.
- <http://vimeo.com/17240720> Erişim Tarihi, 10.12.2014
- <http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr/TR,77779/neolitik-yeni--cilali-tas-cag.html> Erişim Tarihi, 14.02.2014.

<http://www.bunedir.org/soru-cevap/nedir.php?ne=ekspresyonizm-disavurumculuk>

Erişim Tarihi, 11.09.2014

<http://www.hdfullfilmizlesene.com/pariste-gece-yarisi-midnight-in-paris-izle/>, Erişim

tarihi 11.08.2014.

http://www.ipekduben.com/tur/p_manuscript.php Erişim tarihi, 16.10.2014, *Sanat*

Dünyamız, S. 118, s. 31.

[http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmler/2008/sehirdegizlipantermodasi.ht](http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmler/2008/sehirdegizlipantermodasi.html)

[ml](http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmler/2008/sehirdegizlipantermodasi.html) Erişim Tarihi, 20.10.2014.

<http://www.walkerart.org/magazine/2014/charlotte-moorman-paik-topless-cellist> Erişim

tarihi, 12.12.2014.

http://www.youtube.com/watch?v=pkTdZP6_tZg Erişim tarihi 04.08.2014.

<http://zeynepkinli.wordpress.com/2009/05/15/825/> Erişim tarihi 13.08.2014

Jorda, Maria J. ve Formiga, Eva, *Dali'nin Sihirli Dünyası*, (1. Basım), (Çev.: Kazım Uğur Kızılaslan), Salyangoz Yayınları, İstanbul Ekim 2007.

Kahyaoğlu, İrem, “Postmodern Toplumda Ataerkil Düzen Değişiyor Mu? Popüler Kültür İçinde Cinsellik Kullanımına Eleştirel Bir Bakış: Biscolata Reklamları ve Erkek İmgesi”, *İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi*, İstanbul 2013, 3(1)..

Kavukcu, Mehmet, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, (1. Baskı), Zafer Form Ofset Matbaacılık, Erzurum 2013.

Kellner, Douglas, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, (Çev.: Gülcan Seçkin), *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, Popüler Kültür*, Doğu Batı Yayınları, Yıl:4, Sayı:15, Mayıs, Haziran-Temmuz 2001, ISSN: 1303-7242, 3. Baskı, Ankara 2006, 194-195.

Kırca, Süheyla, “Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulusaşırı Kimliklerin Yaratılması”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Popüler Kültür, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, Doğu Batı Yayınları, 3. Baskı, Ankara ISSN: 1303-7242, Yıl:4, S.15, (173-184), 173,174.

- Koçak, Nur, *Sergi Kataloğu, İkililer, Üçlüler, Diptikler, Triptikler Bir Seçki*, İstanbul 2010.
- Krausse - Zaptıoğlu, Anna- Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çevirmen: Dilek), Literatür Yayıncılık, Almanya 2005.
- Küpçüoğlu, Hülya, Nur Koçak ile Söyleşi, 22, Erişim tarihi, 18.10.2014, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>,
- Leppert Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (2. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009.
- Lhote, Andre, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (1. Baskı), (Çev.: Kaya Özsegin), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, 79-80
- Little, Stephen, *İzmler Sanatı Anlamak*, (2. Baskı), (Çev.: Derya Nukhet Özer), Yem Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, 4. Baskı, (Çev.: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, Çin 2009.
- Moral, Şükran, *Aşk ve Şiddet*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul 27 Mart – 3 Mayıs 2009.
- Muraz, Özlem, *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2009.
- Okan, Berna Kaya, *Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar*, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Çankırı.
- Öğdül, Rahmi G., “Sayılarla Belirlenen Güzel Beden”, *Sanat Dünyamız, Sanatta Güzel Beden, Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 115, İstanbul Mart-Nisan 2010, (4-11), 4.
- Özdemir, Derya, *Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde İlk Kadın Ressamlarımız*, (Yüksek Lisans Seminer Çalışması), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2014.

- Özer, Pelin, “Çağdaş Türk Kadın Sanatçısı, Gülsün Karamustafa”, 1998-1999 *Siyah/Beyaz Sanat Galerisi*, Kadının Sosyal Hayatını Araştırma ve İnceleme Derneği’nin Yayınları: 13.
- Özgültekin, Bünyamin, *Günümüz Aktüel Sanatı Ders Notları*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2013.
- Rifat, Mehmet, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Söylemez, Meltem, “Feminist Sanat ve Yapisöküm Kadın İmgeleri”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 8, 2011, 3-4.
- Sülün, Ebru Nalan, “İpek Duben: Retrospektif Bir Seçki”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 118, İstanbul Eylül-Ekim 2010, 28-36.
- Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, (4. Baskı), İmge Kitabevi, Ankara 2009.
- TDK, “Anlatı”... *Türkçe Sözlük*, (9. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları No: 549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları Türkçe Sözlükler Dizisi No: 1, Türk Dil Kurumu Basımevi, Ankara 1998.
- TDK, “Öteki, ...” *Türkçe Sözlük*, (9. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları No: 549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları Türkçe Sözlükler Dizisi No: 1, Türk Dil Kurumu Basımevi, Ankara 1998.
- Temizer, Raci, *Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi*, Ak Yayınları, Sanat Kitapları Serisi No:5, Ankara 1979.
- Toros, Taha, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 12-1, 1988.
- Touraine, Alain, *Kadınların Dünyası*, (Çev.: Mehmet Moralı), (1. Baskı), Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007, 24-25.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, (17. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2013.
- Uğurlu, Veysel, *Aliye Berger*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mas Matbaacılık AŞ., İstanbul Şubat 1998, 5-11.
- Uzun, Serkan - Yolsal, Hüsrev, *Felsefe Sözlüğü*, (3. Basım), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2008.

Walters, Margaret, *Feminizm*, (Çev.: Hakan Gür), Kùltür kitaplığı: 85, Dost Yayınları, Ankara 2009.

Yasa Yaman, Zeynep, *Kadınlar Resimler Öyküleri, Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul Ocak 2006, 9-39.

Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Şubat 2006.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER	
Adı Soyadı	Derya ÖZDEMİR
Doğum Yeri ve Tarihi	Merzifon/AMASYA, 31.12.1978
EĞİTİM DURUMU	
Lisans Öğrenimi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Öğretmenliği
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	- Mezuniyet sergisi, Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu 10-17 Haziran 2010 -“Öteki” Karma Sergi, Omü Tıp Fakültesi Dekanlık Fuayesi 01-10 Haziran 2009
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Projeler	- Gençlik ve Spor Bakanlığı “Yeşeren Ümitler Projesi” kapsamında Hakkâri Üniversitesi, El Sanatları Programı Öğretim Görevlileri ve Öğrencileri - Karma Sergi, Gençlik ve Spor Bakanlığı Sergi salonu 16-20 Eylül 2013 -T.C. Adalet Bakanlığı Hakkâri Kapalı Ceza İnfaz Kurumu, Hakkâri Üniversitesi ve Halk Eğitim Merkezi, Yağlı Boya Kursu Programı – Karma Sergi, Hakkâri AKM Sergi Salonu 22-26 Nisan 2013
Çalıştığı Kurumlar	- Hakkâri Üniversitesi (2012-Devam ediyor) - Ondokuz Mayıs Üniversitesi (2000-2012)
İLETİŞİM	
E-Posta Adresi	derya5505@hotmail.com
Telefon	
TARİH	29.12.2014