

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
HEYKEL SANAT DALI**

SANATTA KADIN İMGESİ BAĞLAMINDA YÜZ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Sevinç ÇİÇEK

KOCAELİ 2024

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
HEYKEL SANAT DALI**

SANATTA KADIN İMGESİ BAĞLAMINDA YÜZ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Sevinç TOKUR ÇİÇEK

Doç.Dr. Arzu PARTEN ALTUNCU

KOCAELİ 2024

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
HEYKEL SANAT DALI**

SANATTA KADIN İMGESİ BAĞLAMINDA YÜZ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Sevinç Tokur ÇİÇEK

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 07.06.2024/20

KOCAELİ 2024

ÖNSÖZ

Tarih boyunca kadınların hem toplumdaki hem de sanatçı olarak deneyimleri erkeklerden farklı olmuştur. Cinsiyet rolleri 18. ve 19. yüzyıllarda daha da kısıtlanmıştır. Kadınlara çoğunlukla anne ve ev kadını olmaya odaklanmaları söylendi. Kadın sanatçıların sanat tarihindeki yeri ve önemi hâlâ herkes için şeffaf değildir. Kadınların sesleri bazen bastırılmış ve susturulmuş, aynı zamanda kadın ideali insanlığın ilk başlangıçlarından ilham almaya devam etmiştir. Bununla birlikte, sanatçıların ve dünyanın - yüzyıllar boyunca kadınlara nasıl baktığının izini sürmek mümkündür. Sanat, sanatçının hayal gücünün ve becerisinin ürünü olmaktan çok daha fazlasıdır. Sanat aynı zamanda tüm umutları ve başarısızlıkları, hataları ve başarılarıyla yaratıldığı çağın ürünüdür.

Titian, Raphael ve Botticelli'nin, Artemisia Gentileschi'nin Rönesans tablolarından, Picasso'nun kübik kadınlarından Dora Maar'ın Sürreal fotoğraflarına, Camille Claudel'in büstlerine, Mihri Müşfik'in portrelerinden Orlan'ın bedenini yapıbozuma uğrattığı performanslarına kadar pek çok kadına bakış ve kadının ortaya koyduğu bakışlar bu çalışmada bizlere bakıyor.

Bu tezin hazırlanışında değerli katkı ve önerileriyle yol gösteren kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Arzu PARTEN ALTUNCU'ya, Heykel Bölümü lisans ve yüksek lisans eğitimimde bilgi ve tecrübelerini eksik etmeyen değerli bölüm hocalarıma ve ahşap atölyesinde her zaman yanımda olup yol gösteren değerli hocam Doç. Dr. Zekeriya ERDİNÇ' e teşekkürler ederim. Bu süreç boyunca bana sabır gösteren, güç veren aileme teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, Sesi duyulmayan emekleri ile hayatı sarmalayan ve ilham kaynağı olan tüm kadınlara sonsuz teşekkürlerimle....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER	II
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
RESİM LİSTESİ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BÜYÜ, GÜÇ, KADIN VE MASKE.....	2
1.1. ŞAMANİZM	2
1.2. WILLENDORF VENÜSÜ	10
1.3. MASK	13
1.3.1. Afrika Maskları	14
1.3.2. Yunan Tiyatrosunda Maske	16
1.4. YÜZ VE İZ.....	22
1.4.1. Fayyum Portreleri.....	25
1.4.2. Roma Döneminde İmagolar	32
1.5. RÖNESANSTA KADIN PORTRERİ	34

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN DÖNEMDE KADIN YÜZLERİ.....	43
2.1. MODERNİZM VE KADIN	43
2.2. KADIN PORTRERİ.....	47
2.3. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN SANATÇILAR TARAFINDAN ÜRETİLEN YÜZ İMGESİ	63
2.3.1. Portre -Büst- Baş	63
2.3.2. Modern Sanatta Öncü Kadın Sanatçılar	64
2.3.2.1. Angelica Kauffman (1741-1807).....	64
2.3.2.2. Camille Cloude (1867-1943)	66
2.3.2.3. Augusta Savage (1892-1962).....	68
2.3.2.4. Dora Maar (1907-1997)	71
2.3.2.5. Frida Kahlo (1907 -1954)	74
2.4. TÜRK SANATINDA MODERNLEŞME SÜRECİ İÇİNDE KADIN SANATÇILAR TARAFINDAN YAPILAN YÜZ İMGELERİ.....	78
2.4.1. Mihri Müşfik (1886 - 1954)	78
2.4.2. Güzin Duran (1898- 1981)	83
2.4.3. Hale Asaf (1905-1938).....	86
2.4.4. Mari Gerekmezyan (1913 -1947).....	89
2.5. ÇAĞDAŞ KADIN SANATÇILARIN ESERLERİNDE YÜZ	91
2.5.1. ORLAN (1947-).....	91
2.5.2. Cindy Sherman (1954-).....	95

2.5.3.	Shirin Nesat (1957-)	97
2.5.4.	Rebecca Horn (1944-)	99
2.5.5.	Lorna Simpson (1960-)	101
2.5.6.	Sarah Peters (1973 -)	104

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.	SEVİNÇ ÇİÇEK'İN ESERLERİ	106
SONUÇ		117
KAYNAKÇA		118



ÖZET

Tarih boyunca kadın sanatın en önemli ve dikkat çeken ilham kaynağı olmuştur. Yine tarih boyunca doğayı, hayatı ve en nihayetinde sanat üretimi içerisinde üretim gösteren kadın sanatçılar tarih içerisinde yok sayılmış ya da daha alt bir konumda değerlendirilmeye **mazur** bırakılmıştır. Bu sorunsallardan hareketle yazılmış olan bu tez ilk bölümünde, Doğa'yı kendi bedeninin dışına çıkarak yeni bir temsil yaratan, aynı zamanda yüzyıllar sonra çağdaş sanatta derin etkiler barındıran şifacı kadınlar ile başlayıp Şamanizm'den Willendorf Venüsü'ne, Afrika masklarından Urfa ve Mardin'de kadınların dövmeleri, Yunan tiyatrosunda maske, fayyum portreleri, Roma Dönemi İmagolarına, Hristiyan dünyada bakire Meryem'e Rönesans'ta soylu kadın portrelerine değin geniş bir tarihsel zemin ortaya koymuştur. İkinci Bölüm; Modernizm ve bu dönem içerisinde üretilen kadın portrelerini hem değişen sanat tarihi içerisinde hem de sanat tarihine eklemlenen ve zorlu mücadeleler sonrasında kabul gören kadın sanatçıların üretmiş olduğu portreleri içine alarak incelemiştir. Bu Bölümde yine Çağdaş Sanat içerisinde üretim gösteren, kadın ifadelerini sanata cesurca taşıyan, erkek egemen bakışı dışlayan kadın sanatçıların özellikle portreye yönelen eserleri bu çalışmada örneklenerek aktırılmıştır. Son Bölümde ise heykel eğitimi süresince üretmiş olduğum heykeller yer almaktadır. Kadın dünyasının ve özelinde kendi dünyamda yaşadığım tecrübeler ve duyumsamalar yapmış olduğum heykellerde başlıca kavramlar olarak yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Kadın, Yüz, Portre

ABSTRACT

Throughout history, women have been the most important and remarkable source of inspiration for art. Again, throughout history, women artists who have represented nature, life and ultimately art production have been ignored in history or have been left to be evaluated in a lower position. In the first part of this thesis, which was written based on these problematics, starting with the healer women who created a new representation of Nature by going beyond their own body and at the same time had deep influences on contemporary art centuries later, this thesis reveals a wide historical background from Shamanism to the Venus of Willendorf, from African masks to women's tattoos in Urfa and Mardin, masks in Greek theatre, phaeum portraits, Roman Period Imagery, Virgin Mary in the Christian world to noble women portraits in the Renaissance. The second part analyses Modernism and the women's portraits produced during this period, including both the changing history of art and the portraits produced by women artists who were included in the history of art and accepted after difficult struggles. In this section, the works of women artists who produce in Contemporary Art, who bravely carry women's expressions to art, who exclude the male-dominated perspective, especially the works that are oriented towards portraiture are exemplified in this study. The last section includes the sculptures I produced during my sculpture education. The experiences and sensations I have experienced in the world of women and especially in my own world are the main concepts in the sculptures I have made.

Keywords: Sculpture, Woman, Face, Portrait

RESİM LİSTESİ

Resim 1.	Şaman Kadın Görseli	4
Resim 2.	Şaman Kadın	5
Resim 3.	Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor, Joseph Beuys, 1974, The Paris Review aracılığıyla	5
Resim 4.	İnsan Figürleri	6
Resim 5.	Şaman Kadın Görseli	8
Resim 6.	Boynundan sarkan bir <i>toli</i> takan Tsaatan şamanı ; Khovsgöl Eyaleti , Moğolistan.....	9
Resim 7.	Willendört Venüsü	12
Resim 8.	Olga Soffer	13
Resim 9.	Pronomos Vazo	17
Resim 10.	Yunan Amfi Tiyatrosu	19
Resim 11.	Efes Antik Tiyatrosu İzmir.....	19
Resim 12.	Dionysos'u Temsil Ettiği Düşünülen Maske	20
Resim 13.	Yunan Tiyatrosunda Maske	21
Resim 14.	Yunan Helenistik Tiyatro Maskesi.....	21
Resim 15.	Yunan Komedi Maskesi, MÖ 2. Yüzyıl, Fotoğraf: Mark Cartwright.....	22
Resim 16.	Anadolu Kadınlarında Dövme	24
Resim 17.	Dövmeli Kadın Eli	25
Resim 18.	Fayyum Mumya Portreleri	29
Resim 19.	Mısır, <i>Eutyches Çocuğu Portresi</i> , MS 100–150, Roma Dönemi. Metropolitan Sanat Müzesi	30
Resim 20.	Mısır, Küpeli Kadın, MS 100–150, Roma Dönemi. Brooklyn Müzesi ..	31
Resim 21.	Bir Gencin Panel Portresi Eklenmiş Mumya	31
Resim 22.	Roma İmagoları.....	32
Resim 23.	Roma İmagoları.....	33
Resim 24.	Artemisia Gentileschi, Bir Kadın Şehit Olarak Otoportre, yak. 1613–14.....	36
Resim 25.	Lavinia Fontana, Klavikord'da Hizmetçiyle Otoportre , 1577, Accademia Nazionale di San Luca, Roma	37
Resim 26.	Este Hanedanı Prensesinin Portresi,1449,Erken Rönesans,43*30 cm,Panel üzerinde Tempera., Louvre, Paris, Fransa.....	39
Resim 27.	Jan van Eyck, 1439, 25 cm x 32,6 cm, Groeninge Müzesi Brugge	40
Resim 28.	Leonardo da Vinci (1452-1519), İtalyanca. <i>Mona Lisa</i> , 1503-1506 civarı. Panel üzeri yağlıboya, 77 × 53 cm (30 × 21 inç). Louvre Müzesi, Paris, Fransa/Giraudon/Bridgeman Sanat Kütüphanesi.	41
Resim 29.	Tek Boynuzlu Bir Kadının Portresi, c.1505-6 · Raffaello Sanzio Raphael Galleria Borghese, Rome, Italy / bridgemanimages.com.....	42
Resim 30.	Jean Auguste Dominique Ingres “Büyük Oda” Louvre Müzesi, Paris ...	48
Resim 31.	Madam Cézanne “Hortanse” Portresi	51
Resim 32.	Woman with a Hat (1905), Oil on canvas, 81 x 60 cm, Francisco Museum of Modern Art.....	53
Resim 33.	Amadeo Modigliani, Madam Hanka Zborowska, 37 x 25 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1917, Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Roma, İtalya.....	54
Resim 34.	Oturan Köylü Kadın, Kontrplak ü.y.b, 36x26 cm., Nuenen: Aralık 1884.....	55

Resim 35.	Tahitili İki Kadın, 1899, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 72.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD	56
Resim 36.	Pierre-Auguste Renoir, Yaz Mevsimi, 1868. Tuval üstüne yağlı boya; 85 x 59 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin	58
Resim 37.	Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, 1937/ Tate Gallery, Liverpool	60
Resim 38.	Egon Schiele'nin Oturan, Sol Eli Saçında Olan Kadın 1914; Viyana.....	61
Resim 39.	Angelica Kauffman, Otoportre, yak. 1770-1775; © Ulusal Portre Galerisi, Londra.....	65
Resim 40.	Camille Claudel'in "Sakauntala" Heykeli.....	66
Resim 41.	Camille Cloude'ın "Genç Kız" isimli eseri.....	68
Resim 42.	Augusta Savage 1935, Harlem Kızı	70
Resim 43.	Dora Maar'ın Sürrealizm'den Etkilenen İşleri	71
Resim 44.	Dora Maar'ın İsimsiz Bir Fotoğrafı	73
Resim 45.	Dora Maar'ın 'The Conversation' İsimli Tablosu	74
Resim 46.	Frida Kahlo, 1943, Bir Tehuana Olarak Otoportre, Düşlerimde Diego .	75
Resim 47.	Frida Kahlo 1940 Kesilmiş Saçlı Otoportre.....	76
Resim 48.	Frida Kahlo 1644 "Kırık Sütun"	77
Resim 49.	Mihri Müşfik, Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon	81
Resim 50.	Mihri Müşfik "Kadın Portresi"	82
Resim 51.	Güzin Duran, Kız Portresi	84
Resim 52.	Güzin Duran, Otoportre.....	85
Resim 53.	Güzide Duran, Portre.....	86
Resim 54.	Hale Asaf Otoportre, TÜYB, 50x36 cm, Özel koleksiyon	89
Resim 55.	Mari Gerekmezyan, Kadın Büstü.....	91
Resim 56.	Orlon, Operasyon Sonrası Değişim.....	92
Resim 57.	Orlan, 1993, Cerrahi Performans	93
Resim 58.	İsimsiz Film Kareleri, #21 , 1978,.....	96
Resim 59.	İsimsiz #216, 1989	97
Resim 60.	"Asi Sessizlik", Allah'ın Kadınları Serisinden, 1994 Fotoğraf Üzerine Siyah Mürekkep ile Kaligrafik Yazı.	98
Resim 61.	Rebecca Horn 1972, Pencil Mask	100
Resim 62.	Lorna Simpson, "Beyaz Güller" (2011)	102
Resim 63.	Lorna Simpson, "Kırılmamış" (2017)	103
Resim 64.	Sarah Peters 2018, Arabacı	104
Resim 65.	Sarah Peters 2018, Figür Kafası	105
Resim 66.	1. Heykel	106
Resim 67.	2. Heykel	107
Resim 68.	3. Heykel	107
Resim 69.	4. Heykel	108
Resim 70.	5. Heykel	108
Resim 71.	6. Heykel	109
Resim 72.	7. Heykel	109
Resim 73.	8. Heykel	110
Resim 74.	9. Heykel	110
Resim 75.	10. Heykel	111
Resim 76.	11. Heykel	112
Resim 77.	12 Heykel (1).....	113
Resim 78.	12. Heykel (2).....	114

Resim 79.	13. Heykel	115
Resim 80.	14. Heykel	116



GİRİŞ

Günümüzde sanat, toplumun değerleri, inançları ve algıları üzerinde derin etkiler bırakan güçlü bir araçtır. Sanat eserleri, zamanın ruhunu yansıtarak insanların duygusal ve entelektüel dünyalarını etkiler. Bu etkiler, tarih boyunca birçok toplumsal konunun tartışılmasında ve anlaşılmasında kilit bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, cinsiyet rolleri ve cinsiyet kimliği gibi konular da sanatın önemli bir odak noktası olmuştur.

Bu tez, "Sanatta Kadın İmgesi Bağlamında Yüz" üzerine odaklanmaktadır. Kadınların sanatta temsili, yüzyıllar boyunca çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Kadın imgesi, sanat eserlerinde, özellikle portrelerde, birçok yönüyle incelenmeye değer bir konudur. Yüzler bize kişinin kültürünü, psikolojisini, duygularını, ifadelerini ve hatta daha geniş kültürel ve toplumsal bağlamı anlatırlar. Kadınların ve yüzlerinin nasıl resmedildiği, hangi özelliklerin vurgulandığı ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet normlarına nasıl katkıda bulunduğu, bu tezin temel soruları arasındadır.

Bu çalışmada geçmişten günümüze sanatta kadın imgesi ve yüzün nasıl ve ne şekilde yer aldığı örnek ressamalar ve heykeltıraşlarla, resimlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümü; lisans ve yüksek lisans sürecinde kadın kavramı etrafında üretmiş olduğum heykellerden oluşmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BÜYÜ, GÜÇ, KADIN VE MASKE

1.1. ŞAMANİZM

Orijinal anlamda şaman terimi, kutuplar arası avlanma ve sürü kültürleri uzmanını belirtir. Şamanizmin kökenleri uzak kuzey Avrupa ve Sibirya'nın yerli halklarına dayanmaktadır. Terim olarak ise Şaman, Sibirya'nın Rusya Federasyonu içerisinde bulunan Tunguz Özerk Cumhuriyeti halkından gelmektedir.

Günümüzde "Şamanizm dünyanın en eski dinlerinden biri olduğu kadar güncel dinlerinden biri olarak da kabul edilmektedir (Köprülü, 1996: 1). Şamanizme ait ilk kanıtlar, Paleolitik dönemdeki mağaralarda görülmüştür. "Şamanizm tüm avcı ve toplayıcı kültürlerin dinidir ve şamanist unsurları koruyan daha birçok resmileştirilmiş dinin temelini oluşturur"

Şamanizm bugün hâlâ yaygın olarak kullanılan en eski şifa geleneğidir. Şamanizm kırk bin yıl önce Kuzey Asya'da ortaya çıkmış ve Amerika'ya bugün Bering Boğazı'nın olduğu yerdeki alçak düzlüklerden büyük avcılarının göçüyle yayılmıştır. Sibirya'da şu ana kadar samanlara ait kazılan en eski mezar Neolitik döneme uzanır (İ.Ö. 1700-1300)- Bulunan en eski iskelet göğsünde iki antropomorfik mamut kemiği taşıyan genç bir kadına aittir. Şamanizm, birçok kültürde erkeklerin hâkimiyetindedir ve Batılı araştırmacılar, bu düşünceye karşı çıkar. Bunun nedeni Şamanizmde din büyüğü olarak kabul gören Şaman'lar Kam olarak adlandırılmakta ve Kam'lar kadındır. Bazı efsanelere göre ise ilk Kam'ı doğuran kişi kadındır. Araştırmacılar, Şamanlar'ının bütün donanımlarının; kıyafet olsun, kullandıkları aletler olsun, analizini yaptığı zaman, kadınlara ait olduklarını belirtmektedirler.

Kadın şamanların etkinlikleri sıklıkla iyileştirme, çocuk doğurma, yiyecek toplama ve yetiştirme, toplulukları dengede tutma, törenlere ve geçiş törenlerine başkanlık etme, ölümlerle ilişkileri sürdürme, öğretme, ihtiyacı olanlara hizmet etme, sırlarını öğrenmek için doğayla iletişim kurmak, bilgelik geleneklerini korumak, geleceği tahmin etmek ve tanrı ve tanrıçalarla dans etmektir.

Zamanla birçok yerde erkeklerin şaman olmak için kadın rolleri üstlendiği veya törenler sırasında gücü çağırmak için kadın kıyafetlerini giymek zorunda kaldığı göz önüne alındığında, travestilik ve cinsiyet değişimi de şamanizm tarihinin önemli bir parçası olduğu söylenebilir. Burada biyolojik olarak kadın gibi giyinen, hareket eden ve yaşayan erkeklerden bahsedilmektedir. Şamanların kostümüne çok önem verilmiştir; Bir şaman, bir kısmı genellikle bir hayvanı (çoğunlukla bir geyik, kuş veya ayı) taklit eden bir kıyafet giymektedir. Boynuzlardan yapılmış bir başlık veya içine kuş tüylerinin monte edildiği bir bant takabilir. Ayakkabı aynı zamanda semboliktir. Demir geyik toynakları, kuş pençeleri veya ayı pençelerinden oluşur. Şamanın davulunun, uçuş sırasında şamanın ruhunu taşıdığına inanılıyordu"

Random House tarafından çığır açan "The Woman in the Shaman's Body" (Şamanın Bedenindeki Kadın) adlı kitapta, Buffalo Üniversitesi'nde antropoloji profesörü olan Barbara Tedlock, erkek şaman geleneğinin tarihsel hegemonyasına meydan okumakta ve kadınları tarihteki temel yerlerine geri getirmektedir. Kadın şamanizmini çok daha iyi bilinen erkek geleneklerinden ayıran uygulamaları inceleyen Tedlock, "beden sezgisel anlayışının ve kadın erotizminin şamanik trans ve ecstasy' deki anahtar rolünü ortaya koymuştur. Kadın "rüya tanıklığı" ve vizyon arayışı biçimlerini ve halüsinojenik bitki ve ilaçların kullanımını araştırmıştır.

Şamanların, hastanın hastalık algısını değiştiren ve insan beyinde üretilen, ağrı ve kaygıyı kontrol eden endorfinleri ve diğer endojen kimyasalları artıran duysal ve bilişsel bilgileri manipüle etmesine yardımcı olmak için metaforlar kullandıkları bilinmektedir. Şamanlar hastalarına bilinçdışı duygularını aktarmalarına ve olumsuz duyguları şifacıya anlatmaları neticesinde ortaya çıkan itiraf ve şamanların hastaların kendilerini affetmelerini sağlamaları, şamanik şifada merkezi faaliyetler olduğu ve sıklıkla bireylerin geçişte yaşadıkları çatışmaların çözümüne

katkı sağladığı belirtilmektedir. Hastaların tedavisinde şarkıların, ilahilerin, duaların, büyülerin ve müziğin duygusal etkileri bunların bağışıklık sisteminin hastalığa tepki verme şeklini etkileyebileceğini gösteren araştırma bulgularına ulaşılmaktadır. Tedlock, "Bazı geleneklerde davulların, gongların, bambu boruların veya çingirakların kullanılması, hastalığın yarattığı kaos deneyiminin yerini alan fiziksel düzen duygusunun yeniden sağlanmasına yardımcı oluyor" demektedir (Donavan, 2005).



Resim 1. Şaman Kadın Görseli

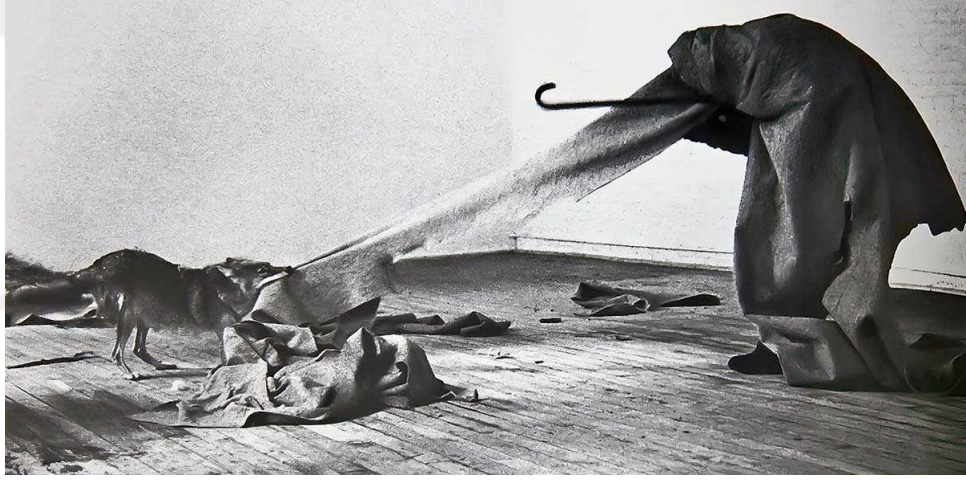
Kaynak:<https://www.altayli.net/toplumsal-cinsiyet-baglaminda-kadin-samanlar.html>



Resim 2. Şaman Kadın

Kaynak: www.old-pictures.

Çağdaş bir sanatçı ve bir kuş bilimci olan Marcus Coates¹'in şaman rolünü benimsemesinin Batı sanatı tarihinde bir dizi önemli örneği vardır, ancak en belirgin olanı yirminci yüzyıl Alman heykeltıraş Joseph Beuys'unkidir. Beuys'un şamanizme olan ilgisi belki de en iyi onun eserinden bilinir. 1970'lerdeki performans eylemleri yankı bulmuş; ancak sanatsal kariyerinin ilk aşamalarında, 1950'lerin başlarından kalma çizimlerde, sulu boyalarda ve resimlerde de Şamanizm'e olan ilgisi görülebiliyor ve 1986'da ölümünden kısa bir süre önce tamamlanan çalışmalarında da Şamanizm öne çıkmaya devam etmektedir.



Resim 3. Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor, Joseph Beuys, 1974, The Paris Review aracılığıyla

Kaynak: <https://www.thecollector.com/shamanism-in-art/>

Şamanlar güçlerini sanatta da kullanıyorlardı. Neredeyse her kıtada 'şamanik' bulgulara rastlanmaktadır. Binlerce yıl önce başlayan sanatsal ifade olarak şamanizm sanatsal eserler iki biçimde bulunmaktadır: Taş oymalar – petroglifler ve resimler – resim yazıları. Şamanlar, resimlerinin ve oymalarının çoğunda sembolizmi kullanmışlardır.

¹ Marcus Coates çağdaş bir sanatçı ve kuş bilimcisi . Video sanatı olarak kaydedilen performanslar ve enstalasyonlar da dahil olmak üzere çalışmalarında şaman ritüellerini kullanmaktadır.

Malta'da Geç Neolitik dönem sanatında şamanizm güçlüdür. Şamanlar tarafından muhtemelen ölüm kültüyle bağlantılı olarak kullanılan gereçler, idoller bulunmuştur. ('Şamanın Paketi' olarak bilinen dokuz taş idolden , insan figürlerinden oluşan kanıt), Gozo'daki Brochtorff Çemberindeki mezarlardan birinde. Bu eserlerden sekizi temsil edilmektedir.



Resim 4. İnsan Figürleri

Kaynak: By Hamelin de Guelle - travail personnel photographie musée national d'archéologie de La Valette, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=386513>

“Tanrının Maskeleri – İlkel” serisinin ilk kitabı olan ilk cildinde Mitoloji” Joseph Campbell, tarih öncesi sanatçı-şamanlardan, hayalperestler olarak söz etmektedir. Çünkü çalışmalarını halka açık törenler ve ritüeller yoluyla yansıtmaktadırlar. Şamanizm’de “Ruh Uçuşu” kavramı önem arz etmektedir. “Ruh uçuşu” kavramı, şamanın kendinden geçmiş bir duruma girdiği durum olarak tanımlanmaktadır. Şaman ruh uçuşunda transa girmekte ve Ruh'un alemlerine seyahat etmektedir. Bu tür vizyonlar trans yoluyla elde edilir ve mit alanına girmektedir. Joseph Campbell şunu belirtmektedir: "İlkel inanışlara göre mitler diyarı inanç, dünyanın tüm gösterisi devam ediyor ve şamanistik trans alanı bir ve aynı. (Lagana, 2010).

Sibirya'daki yerli gruplardan biri olan Even ki, her iki cinsiyetin gerçek uygulayıcıları olarak Şaman terimini kendi ruhlarını ifade etmek için kullanmaktadır. En genel anlamıyla şaman bir ritüel seansı sırasında davul kullanan ruhani uygulayıcıdır (bazen aynı zamanda diğer taraftaki manevi güçlerle temas kurmak için trans olarak adlandırılmaktadır). Bu manevi karşılaşmanın amacı manevi yardımın sağlanmasıdır. Bir sorunu çözmek, bir hastalığı iyileştirmek için bu dünya dışı gerçekliği dolduran varlıklarla iletişime geçerek, bir talihsizliği düzeltmekte veya geleceği tahmin etmektedir.

Şamanlar alışılmadık bilgiye sahip din uzmanlarıdır: Bitkilerin iyileştirici özelliklerini, hayvanların davranışlarını, mevsimsel döngüyü, insan psikolojisini ve ruhlar dünyasını anlarlar. Şamanizm, insanlığın ilk zamanlarından günümüze kadar var olan dünya çapında bir dini olgu gibi görünmektedir. Tedlock'un tartışmaya katkıda bulunduğu şey, "şamanik geleneklerde kadınların önceliğinin gizlendiği ve reddedildiği" argümanıdır. Şamanizmin tarih öncesi kökenlerini, şamanların ne yaptığını, şamanik uygulamalarda cinsiyet değiştirmenin önemini ve kadınların şaman rolüne özel fizyolojik ve biyokimyasal uygunluğunu büyük bir ustalıkla anlatmaktadır.

Tedlock, şamanların, özellikle de tarih öncesi dönemdekilerin erkek olduğu görüşünü düzelterek başlamakta ve insan iskelet kalıntılarının bilimsel analizlerindeki erkek merkezli önyargıyı belgelemektedir. Bir şamana atfedilebilecek mezar hediyeleri varsa, o zaman iskeletin erkek olduğu düşünülüyordu. Yeni teknolojilerin kullanıldığı son araştırmalar bunun tam tersini göstermiştir: İlk şamanlara ait birkaç iskelet kalıntısının DNA testleri onların kadın olduğunu ortaya koymaktadır (Pollock, 2018).



Resim 5. Şaman Kadın Görseli

Kaynak: <https://www.thecollector.com/shamans-mesolithic-period/>

Çalışmaları yalnızca şamanizm çalışmalarını değil aynı zamanda uygulamalarını da etkileyen Mircea Eliade (Wallis 2003), şamanizmi, farklı geleneksel biçimlerini 'arkaik bir esime tekniği' olarak karşılaştırarak tanımlamakta ve şamanı 'psikopat bir kişi' olarak nitelendirmektedir. Aynı zamanda hem tedavi eden hem de mucizeler gerçekleştiren bir rahip, mistik ve şair olabilir (Eliade 1964: 4). Eliade'a göre şaman zaman ve mekânın ötesindedir. Sürekli ölüm ve yeniden doğuş döngülerinin tasavvur edilmesini sağlayan efsanevi boyutta yaşamaktadır. Farklı varoluş alanları arasında istediği gibi geçiş yapmakta ve seyahat etmektedir. Ruhlarla, hayvanlarla ve bitkilerle doğrudan iletişim kurabilmektedir. Ona göre şamanizmin en önde gelen 'tekniği' olan vecd yoluyla şaman, doğanın gizemlerinin iradesiyle nüfuz ettiği bu ilksel ve evrensel insan olma durumuna girer ve ayrılır. Şaman bu geçişleri bireyler adına ve aynı zamanda kolektif fayda için gerçekleştirir. Eliade'ye göre sıradan insanın kaybettiği deneyimlere şaman aracılığıyla ulaşılabilir. Bu, şamanın kendi deneyimleri yoluyla yapmayı öğrendiği bir şeydir (Eliade 1964). Şamanı şöyle görmektedir: Ruh dünyası ile yaşamsal bağlantıyı sürdürme konusunda büyük yeteneğe sahip “duyarlı” birey.

Şamanlar çalışmalarında farklı araçlar kullanırlar. Elbiseler ve süs eşyaları manevi yardımcılarının meskenidir. Genellikle 60 santimetre veya daha geniş olan tek taraflı bongolar, çoğu törende şarkı ve danslara ritim sağlamak için kullanılır. Davuldan sonra şamanın en önemli aracı yuvarlak metal bir ayna olan tori'dir. Eğer

bir şaman bunu elde edebilirse, giysisine çok sayıda tori giyecektir, ancak göğüste bir tori olması önemlidir. Toli bir zırh gibi davranır, ruhların saldırılarını püskürtür ve kör ruhlara ışık tutar (Stewart, 2003).



Resim 6. Boynundan sarkan bir *toli* takan Tsaatan şamanı ; Khovsgöl Eyaleti , Moğolistan

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Toli_\(shamanism\)#/media/File:Mongolian_087_cropped.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Toli_(shamanism)#/media/File:Mongolian_087_cropped.png)

Kuzey Sibirya'daki Sakhâ Cumhuriyeti'nde yeni keşfedilen yine Neolitik döneme ait bir kadın şaman mezarında kemikten yapılma, kuş başlı-insan bedenli pek çok süs eşyası bulunmuştur, benzerleri yakınlardaki kayaların ve yerel şamanlarının davullarının üzerine de resmedilmiştir Bering Boğazı yakınında, Chukotka'da yapılan bir başka önemli keşifte yine antik bir kadın şaman iskeletine rastlanmıştır. Artrik bölgesindeki devamlı don altında kalan bu topraklarda (permafrost), kusursuz biçimde korunmuş yüz kadar mezarın arasında, taş, ahşap ve balina kemiğinden yapılma bir tanesinde yaşlı bir kadın iskeleti bulunmuştur. Keşfi yapan antropologlar, -Sakhâli arkeolog Dorian Sergeev ve Rus arkelolog Sergei Arutiunov- mezarın içinde kadının şamanik uygulamaları sırasında kullandığı pek çok nesnenin yanı sıra bir ölüm maskesi ile şifa, dans ve öbür şamanik ritüellerle ilgili maskeler buldular. Mezarında şaman nesneleriyle bir arada yatan bu kadının bir şaman olduğunu hemen anladılar. 2002 yılında 'Arctic Studies Çenter of

Smithsonian's National Museum of Natural History'nin Internet sitesinden yayınladıkları bir makalede 'Sibiryalı şamanların genelde kadın olmalarının ve kadınların kuzey kültürlerinde tinsel yaşamdaki güçlerinin' altını çizdiler.

1.2. WILLENDORF VENÜSÜ

Willendorf venüsü, olarak bilinen kireçtaşı heykelcik, M.Ö. 24.000-22.000 dönemine ait olduğu belirtilmekte, bu da onu hayatta kalan en eski ve en ünlü sanat eserlerinden biri yapmaktadır.

Willendorf venüsünün paleolitik sanatın ikinci kategorisine ait olduğu söylenebilir, çünkü bu eserler genellikle küçük ölçeklidir. Avusturya-Macaristanlı arkeolog Josef Szombathy, bu eseri 1908 yılında Avusturya'nın küçük Willendorf köyünün dışında keşfetmiştir. Boyu 11,1 cm'nin biraz altındadır ve avuca rahatça sığabilir. Bu küçük ölçekli heykelcik, bunu oyan kişinin, yiyecek aramak için neredeyse günlük göçebe yolculukları sırasında onu taşımasına olanak tanımıştır. Buna karşılık heykeltıraş, vücudunun üremeyen kısımlarına çok az ilgi göstermiş, bu özellikle kas yapısına veya anatomik doğruluğa çok az vurgu yapılan figürün uzuvlarında fark edilir. Ayaklarının küçüklüğünden onun tek başına ayakta duramayacağı, ya taşınması ya da yatarak yerleştirilmesi gerektiği sonucu çıkarabilir.

Sanatçı, figürün üst kollarını gövdesinin üst kısmı boyunca oymuştur ve alt kolları göğüslerinin üstüne dayandığı için zar zor görülebilmektedir. Uzuvlarına dikkat edilmemesi ne kadar gizemli olsa da, yüze dikkat edilmemesi daha da dikkat çekicidir. Hiçbir göz, burun, kulak veya ağız görünmüyor. Eğer yüz kasıtlı olarak gizlenmişse, Paleolitik heykeltıraş belirli bir kişinin portresini değil, bir kadının üreme ve çocuk yetiştirme yönlerinin bir temsilini yaratmış olabilir. Bunun yerine, başının tepesinden itibaren eşmerkezli daireler halinde sarılan yedi yatay şerit dikkat çekmektedir. Bazı akademisyenler başının aşağıya çekilmiş örgü bir başlıkla gizlendiğini öne sürerken, diğerleri bu şekillerin örgülü veya boncuklu saçları temsil edebileceğini ve yüzünün muhtemelen boyandıktan sonra aşağıya doğru açılı olduğu öne sürülmektedir.

Amerikalı Antropolog Catherine McCoid ve LeRoy McDermott, heykelciklerin kadınlar tarafından kendilerinin oymaları olarak yapıldığını düşünmektedirler. Çoğu bilim adamı, profilden bakıldığında, belirgin bir yüz özelliği olmasa da başın aşağı bakıyor gibi görüldüğü konusunda hemfikirdir. Yüzün neden önemsiz olduğu ancak tahmin edilebilir. Belki de belirli bir kişi değil, genel bir idol veya tanrıça olması gerekiyordu. Belki o bir doğurganlık/sağlık tılsımıydı ve bu yüzden yalnızca bununla ilgili vücut parçaları önemliydi (Holloway, 2017).

Üst Paleolitik maddi kültürün hiçbir ögesi, hem amatörlerden hem de profesyonellerden insan tasvirleri kadar ilgi görmemiştir (Soffer 1990, Soffer ve Conkey 1997).

Literatürde yaygın olarak “Venüsler” olarak adlandırılan kadınların paleolitik tasvirlerinin birçoğunda ortak olan belirli özellikler vardır. Her tür heykelcik kendi sembolik anlamı, pozu ve vurgusu ile iletilen kadın vücut parçaları. Orta ve Batı Avrupa'da bulunan kadın heykelcikleri genel olarak benzer zaman dilimi boyunca yaklaşık 27.000–20.000 yıllar önce, yazar Mariana Gvozdover (1995) uyluk ve kalçaların vurgulandığını belirtmiştir. Batı Avrupa'da, Doğu Avrupa'da göğüslerin ve karınların orta pozisyonuna dikkat çekilmiştir.

Orta Avrupa'dan çıkarılan heykellerin içsel olarak çeşitli olduğu, hiçbir detayın basitçe doğal veya tesadüfi olmadığı, niteliklerin seçiminin biyolojik bir sürecin parçası olduğu insan kimliklerinin inşası olduğu söylenmiştir. Avrupa Venüs figürlerinde tasvir edilen giysiler bitki bazlı tekstilleri açık ve net bir şekilde yansıtılmıştır. Willendorf heykelciğinin başı en net olanı gösterilmiştir. Antropolog Olga Soffer burada görülen şeyin, bir şapkadan ziyade lif bazlı dokuma bir şapka veya şapka tasviri olduğunun kanıtı olduğu belirtilmektedir (Gould, 2016).

Olga Soffer tekstilin tarihinin Avrupa'daki Paleolitik döneme kadar uzandığını belirtmekte ve bunun düğümlü malzemeden bir çeşit makrome tipi başlık olabileceğini ifade etmektedir (Gould, 2016).



Resim 7. Willendört Venüsü

Kaynak:<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Prehistoric-Prehistoric/1024497/>



Resim 8. Olga Soffer

Kaynak:<https://mujeresconciencia.com/2016/09/26/insurgencias-frente-viejos-dogmas-las-mujeres-la-revolucion-la-cuerda/>

Hıristiyanlığın doğuşuyla birlikte sanat eserlerinde kadın, farklı anlatım ve biçimlere kavuşmuştur. Kadın figürü Meryem Ana'ya dönüştürülmüştür. Venüs tasvirlerinin yerini Meryem ve Maria Magdalena tasvirleri almış, böylece kadın figürleri farklı anlayışlarla dini figürler olarak tasvir edilmeye devam edilmiştir (Göktaş, 2021).

1.3. MASK

Fransızca "masque" teriminden türetilen "maske" kelimesi çeşitli anlamları kapsamaktadır. Kişinin kimliğini gizlemek için giyilen, boyalı karton, kumaş veya plastik gibi malzemelerden yapılmış fabrikasyon bir yüze atıfta bulunabilir. Ayrıca maskeler yüze takıldığında bir tür koruma görevi görebilir. Mecazi anlamda maskeler, gerçek duyguları veya bir şeyin gerçek doğasını gizleyen aldatıcı görünimleri veya davranışları temsil etmek için kullanılır (<https://sozluk.gov.tr>). Maskelerin tarihi binlerce yıla uzanır ve çok çeşitli şekilleri, işlevleri ve amaçları kapsar. İnsanlığın en eski izlerine, maskeli figürlerin tasvir edildiği mağara resimlerinde rastlanıyor. Tarihteki ilk aktörler olan bu figürler, hayvan maskeleri,

boynuzları ve diğer aksesuarları takarlar ya da vücutlarını maskeye benzer şekilde boyarlardı (Güner, 2006). Bu mağara resimlerinde ilkel insanlar, hayvan maskeleri takarak hayvanların gücünü elde edeceklerine ve avlarını başarıyla avlama şanslarını artıracaklarına inanarak kendilerini hayvan olarak tasvir ediyorlardı (Sürmeli, 2021).

1.3.1. Afrika Maskları

Dünyanın en büyük ikinci kıtası olan Afrika, her biri bağımsız 54 ülkeye sahiptir. 1000'den fazla farklı dil ve lehçeyi konuşan farklı kültürlerden nüfusu vardır. Afrika yüzyıllarca sömürgecilik gölgesinde kalmasına rağmen kültür ve sanatta kendini geliştirmeyi başarmıştır. Toplum hayatı bugün de olduğu gibi kırsala, şehire kadar değişiyordu. İklim, kültür ve kimliğin gelişimi ve sürdürülmesi önemli bir faktör Afrika, türlü iklim bölgeleri bulunan ekvatorun her iki civarında ve dünya üstünde iki iklim kuşağında da bulunan tek kıtadır. Yemyeşil ekvator ormanından savan ormanlık alanları ve çayırlar ve çölleri olan bir kıta. Böyle bir halk kıtasının büyük çeşitliliğiyle ilgili olarak her birinin kendine özgü tarihi, inançları, yönetim sistemleri, gelenekleri ve sanat stilleri vardır.

Afrika sanatında maskelerin önemli bir yeri vardır. Bu eserler kültürel mirastır. Bir toplumun günlük yaşamında önemli rol oynarlar. Maskeler birçok amaç için kullanılır: eğlendirmek için atalara yas tutmak için, şereflelendirmek, yargılamak, kutlamak, ibadet etmek veya saygı göstermek için. Önemli şeyler için giyilebilirler bir düğün veya cenaze töreninin bir parçası olarak kralların veya şeflerin taç giyme töreninde gizli toplulukların ritüeli olarak veya ekinlerin yetiştirilmesi veya yağmur getirmek için yapılan dua törenlerinde. Ayrıca iyileşmede de kullanılırlar hastalığı uzaklaştırmak ve korkutmak için. Maskelerin kötü ruhları uzaklaştıracağına inanılır. Maskeler daha büyük bir parçanın parçası olmak içindir bir arenada gösteri veya performans içindir.

Afrikalıların doğrudan temsilleri olan gelenekleri, ritüelleri ve sembolleri kültürel miraslarıdır. Törenlerde geleneksel maskelerin kullanılması bu eserlerin Afrika kültüründeki önemini gösterir. Çoğu Afrika maskesi üzerindeki sembollerle

ataların ruhlarını, kraliyet ailesini, başarılı avcılar ve savaşçıları ve doğa üstü varlıkları temsil eder.

Maskeler genellikle tek başına değil, vücut giysisi ile giyilir. Rafya, ahşap, yaprak veya kumaş, bronz, pirinç, bakır, fildişi, pişmiş toprak, sırlı çanak çömlek, deri ve tekstilden yapılır. Genellikle şunlarla dekore edilirler inek boynuzları, deniz kabuklularının kabukları, kumaş, renkli boncuklar, kemik, tüyler, kağıt, hayvan derileri ve bitkisel lif. Maskelerde antropomorfik ve teriyomorfik formlar mekanomorfik ve geometrik konfigürasyonlar, açısallık, kavisli, oval, dairesel, silindirik veya bunların kombinasyonu kullanılır. Ahşap maskeler boyalar ve pigmentlerle tamamlanır. Yapraklardan, köklerden, tohumlardan, ağaç kabuğundan ve topraktan boyalar yaratılmıştır

Kostümlü dansçılar enstrümanlar ve seslerle törenlerde maskeleyici ruha dönüşür. Birçok törenin merkezi bir amacı, doğaüstü ile bir bağlantı oluşturan yüzü örten maskedir. Bu maskelerin kendine özgü sembolik özellikleri vardır.

Afrika'da sıklıkla karşılaşılan bir diğer gelenek ise, hastalığa yakalanmış bir kişinin çarpık imajını tasvir eden dans maskeleridir. Bu maskelerin takılma veya giyilme genel olarak bir hastalığın köydeki insanları mahvetme gücünü ortadan kaldırmaktır. Afrika geleneğindeki maskeler genellikle arkalarındaki bireyin yansımaları değil, maske ile takan kişi arasındaki ilişkileridir. Afrika'daki törenlerde maskeli dansçıların seslere eşlik eden davullarla dans etmesi olağandır. Genellikle maskede temsil edilen ruh en önemlisidir ve dansçı bireyselliğini vurgulamak yerine maskedeki ruhun karakterini vurgular. Dansçının hareketleri ve davul çalmak kendimizi unutmak anlamına gelir, kimliğimizi kaybetmek gibi. James Gaasch, (Dünya Dilleri ve Kültürleri Bölümü'nde profesör Berlin Humboldt Devlet Üniversitesi) Afrika maskeleri için şöyle açıklıyor: "Onlar, günümüzde giderek kuşatma altına alınan, dini fanatizm veya yoksullaşan küreselleşmenin rehinesi olan kültürlerin simgeleridir."

Afrika maskeleri hareket halinde görülmek içindir ve maskelere eşlik eden dans, şarkı ve müzik, yüze takılan maske kadar önemlidir. Afrika açısından

bakıldığında, bir maske, heykelsi formu ile birlikte göremediğimiz ruhları canlandırır ve insanlar tarafından görülebilen ruhlara dönüştürür.

Afrika kültürlerinde maskeler genellikle kutsal törenlerde performans gösterisi olarak kullanılırlar ve bu törenler gizlilik teşkil eder. Maskeler profesyonel oymacı tarafından ahşaptan yapılır. Aynı zamanda demirden ve çeşitli malzemelerden yapılabilir. Her kültür doğal olanı kullanır ahşap, altın, bronz, bakır, fildişi, kemik, at kuyruğu gibi yörelerinde bol miktarda bulunan malzemeler, rafya, hayvan derileri, tüyler, kabuk kumaş, boncuklar, değerli ve yarı değerli taşlar, metal ve deniz kabuğu kabukları. Daha çağdaş veya modern maskeler ayrıca plastik veya cam boncuklar, şişe içerebilir alüminyum, aynalar, çingiraklar ve hatta oyuncaklar.

Maskelerde kullanılan boyalar Afrika'da kullanılan geleneksel renkler doğal malzemelerden yapılmıştır. En yaygın renkler şunlardır siyah, beyaz ve kırmızı. Beyaz bir kilden, siyah yanmış odun kurumundan yapılmıştır ve çam ağacından kırmızı yapıyor- öğütüldüğünde ve bazı yağlarla karıştırıldığında ağaç kabuğu, tukula adı verilen kırmızı bir boya üretti. Büyülü olduğu inancına ek olarak özellikleri, bu kırmızı boya aynı zamanda ahşap oymalarını termitlerden korudu.

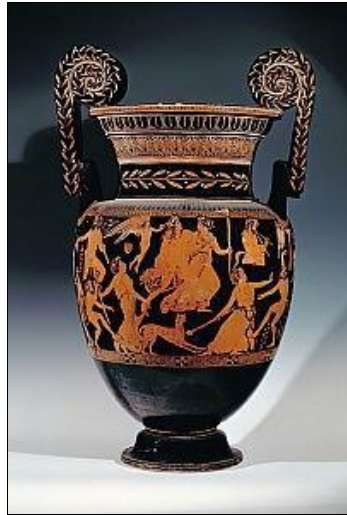
Hayvan imgesi, birçok Afrika kültüründe büyük rol oynar Afrikalı sanatçılar hem evcilleştirilmiş hem de vahşi hayvanlardan ilham alıyor. Afrika sanatında benzersiz yetenekleri nedeniyle daha yaygın olarak görülen hayvanlardan bazıları şunlardır hem karada hem de havada seyahat edebilen kuşlar; veya hem suda hemde karada yaşayabilen timsahlar Birçok Afrika kültürü vahşi doğayı sihir, şifa, güç ve manevi bilginin kaynağı, tehlikeli hayvanlar ve ruhlardan oluşan bir alan olarak görüyor. Batı kültürünün bu saymış olduğumuz etmenlerin etkisi altında kalarak oluşturduğu modern sanat denemesi ve öncü üslupları 20yy'a rastlamaktadır.

1.3.2. Yunan Tiyatrosunda Maske

Yunan tiyatrosu, şarap tanrısı Dionysos onuruna düzenlenen coşkulu ayinlerden doğmuştur. Maskeli dansçılardan oluşan bir koro tarafından söylenen dithyrambosların Dionysos ilahilerinin söylenmesinden gelişmiştir. Eğlencenin yanı

sıra bir ibadet biçimi olan dini bir uygulama olarak başlamıştır. Atina'da Dionysos şenliklerinde oyunlar sunulmuştur, komediler Lenaia'da, trajediler ise Büyük Dionysia'da oynanmıştır. Antik Yunan oyun yazarı Aiskhylos ile diğer ünlü Yunan yazarları bu ikinci şenliğe katılım göstermekteydiler. Dionysos'un onları izlediğine inandıkları belirtilmektedir.

Yunan tiyatrosu veya Yunan draması MÖ 550 ile MÖ 220 arasında antik Yunanistan'da gelişen bir tiyatro geleneğidir. Bu çağ esnasında Yunanistan'ın siyasi ve askeri gücü olan Atina, antik Yunan tiyatrosunun da merkezidir. Yunan tiyatrosu, Avrupa tiyatrosunun başlangıcıydı, Dionysosçu ibadet, en eskilerinden beri maske takmak olan şamanik uygulamalarla yakından ilişkilidir. Maskeler anonimlik sağlar. Kullanıcının metaforik olarak başka bir varlığa, bir hayvana, bir ruha, bir karaktere, kendisinin başka bir parçasına dönüşmesine olanak tanır. Günümüzde Yunan tiyatrosu üzerine yapılan araştırmaların çoğu M.Ö. beşinci yüzyıl a dayanır. Antik Yunan ve Roma'da tiyatronun popülerliğinden dolayı pişmiş toprak ve bronz gibi malzemelere yapılan mozaik ve resimlerde (Pronomos vazo gibi) aktörlerin maskeli tasvirlerine rastlanılmaktadır.



Resim 9. Pronomos Vazo

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Pronomos-Painter.html>

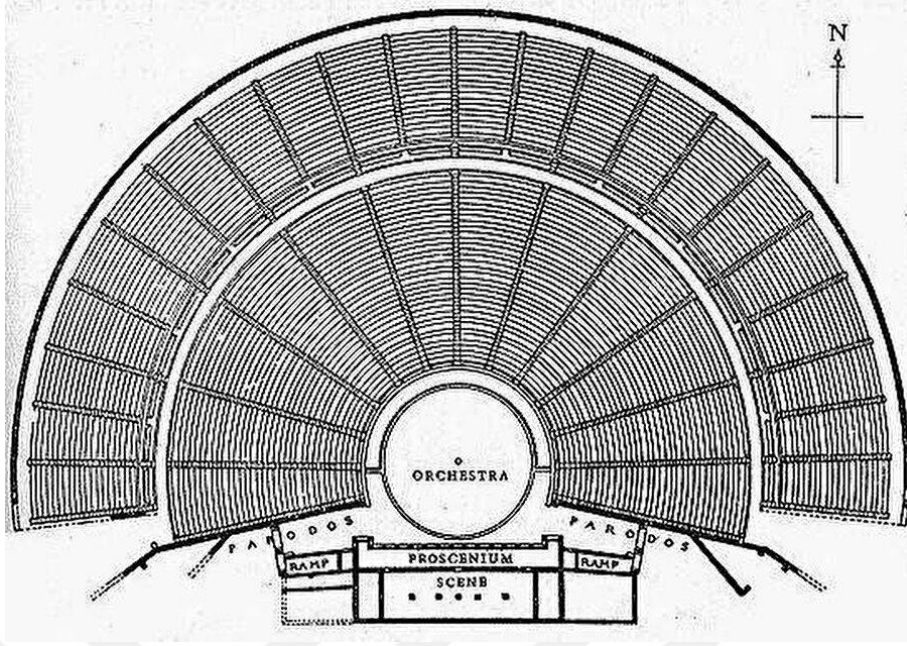
Yunan sanatında Gorgonlar olarak anılan mitolojik keskin dişli, saç yerine başlarında canlı yılanların olduğu dişi canavarların görüntülerinden bazıları Artemis

tapınağında bulunan 7. yüzyıldan kalma pişmiş toprak maskelerden görülmektedir (Napier 1986).

Yunan maskeleri ağlayan, üzgün sevinçli dargın sinirli gibi pek çok yüz ifadesine karşılık gelen çeşitlilikler barındırmaktadır. Aynı oyuncunun bir gösteri sırasında farklı roller oynayabildiği ve seyirciler in ilk sıralarının oyuncularından yaklaşık 20 metre uzakta olduğu göz önüne alındığında, amaç izleyicinin bir karakteri hızlı bir şekilde tanımasına olanak sağlamaktır.

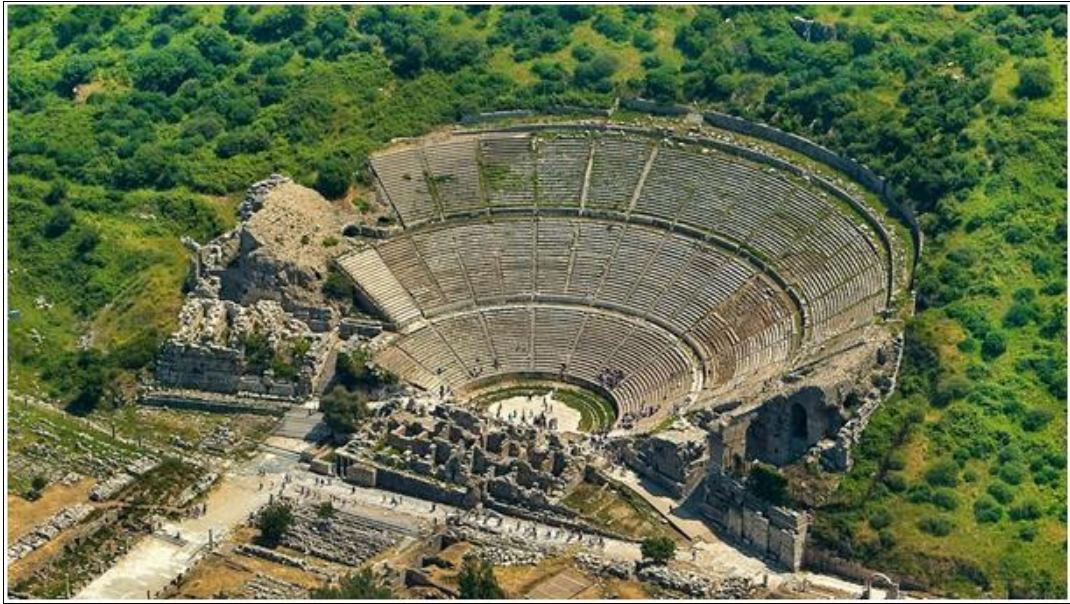
Sir Arthur Pickard-Cambridge, TBL Webster, Roy C. Flickinger ve Peter Walcot, oyuncunun hareketsiz maskesi nedeniyle duygularını ifade etmesinin imkansız olduğu konusunda yorum yapmışlardır. Bu maske şekli muhtemelen pek de rahat değildi. Yüzü kaplıyordu, nefes almayı biraz kısıtlıyordu ve büyük olasılıkla biraz ağırdı. Aktörün görmesine izin verecek şekilde dikkatlice yerleştirilmesi gerekiyordu ve oyuncunun maskeyi kontrol altında tutmanın sürekli farkında olması gerekiyordu. Büyük ölçüde tıkanmış ağızları, yuvarlak ve fincan tabağına benzeyen gözleriyle masum izleyicilere bakarken garip bir biçimde gülen, ağlayan ya da sinirli tasvir edilmiş maske heykelleri görenlerin, maskelerin tiyatro sanatçıların kendi iradeleri olduğunu düşünmesine neden olmaktadır. Genellikle keten veya ahşaptan yapılan bu maskeler, hem karakterleri ortaya çıkarmak hem de oyuncuların seslerini izleyiciye yansıtan bir ses tahtası, megafon, amfi işlevi görmek için gerekliydi (Johnsnson, 1992).

Yunan maskeleri ve Yunan sanatındaki temsilleri için önemli bir nokta ön cephenin önemidir. Yunan amfi tiyatrosu ön cephe olarak tasarlanmıştır. Oyuncuların seyirciye dönük performans sergilemeleri gerekmektedir. Bu, Yunan Maskesinin gerçekte yalnızca tek yönden, tam önden görülmesinin amaçlandığı anlamına gelmektedir.



Resim 10. Yunan Amfi Tiyatrosu

Kaynak: <https://www.gzt.com/arkitekt/tarihten-gunumuze-tiyatro-mimarisi-3626928>



Resim 11. Efes Antik Tiyatrosu İzmir.

Kaynak: <https://yunantoloji.wordpress.com/2020/12/08/antik-yunan-tiyatrosu/>

Tiyatrolarda sahneden neredeyse 100 metre uzakta. 15.000 civarında izleyicilerin olabileceği düşünülünce ve uzak izleyicilere daha iyi bir ifade vermek için maskeler kullanılmış, aynı zamanda ses için bir megafon olarak çalışmış olabilir.

Tiyatro her şeyden önce bir eğlence sanatıdır ve antik Yunan oyunlarında estetik gösteri çok önemlidir. Tiyatrocuların performanslarının en belirleyici araçlarından biri maskelerdi. Maskeler oyuncuların ifadelerini ve duygularını izleyiciye daha da yansıtmalarına yardımcı olmuştur. Maskeler ayrıca oyunculara tek bir şovda birden fazla rol oynama yeteneği kazandırmış ve antik Yunan'daki oyunlar tamamen erkekler tarafından oynandığından, onlara cinsiyet değiştirme yeteneği de kazandırmıştır. Bu dönemde kullanılan maskelerin çoğu boyalı ketenden ve ahşaptan, mantardan yapılmıştır ve o zamandan beri zamanla yok edilmiş veya kaybolmuştur. Bununla birlikte, tiyatro maskeleri, Yunan tiyatrosunun tarihi kayıtları ve heykel tasvirleri aracılığıyla geniş çapta belgelenmiştir. Maskelerin reproduksiyonları daha sonra çeşitli başka ortamlar kullanılarak oluşturulmuştur.

Dionysos'u temsil ettiği düşünülen son derece etkileyici bir pişmiş toprak maske, yakın zamanda Türkiye'nin batısındaki antik Yunan kenti Daskyleion'da (Balıkesir) yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır.



Resim 12. Dionysos'u Temsil Ettiği Düşünülen Maske

Kaynak: <https://arkeofili.com/balikesirde-2-400-yillik-dionysos-maski-bulundu/>



Resim 13. Yunan Tiyatrosunda Maske

Kaynak: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-14956/antik-yunan-tiyatrosu/>



Resim 14. Yunan Helenistik Tiyatro Maskesi

Kaynak: <https://www.rhm.org.tr/yunan-helenistik-tiyatro-maskipismis-toprakm-o-3-2-yy/>



Resim 15. Yunan Komedi Maskesi, MÖ 2. Yüzyıl, Fotoğraf: Mark Cartwright

Kaynakça:<https://selingecici.wordpress.com/2011/10/01/antik-yunan-tiyatrosu/>

1.4. YÜZ VE İZ

Asur, Babil ve Mısır'ın eski uygarlıkları, sosyal statüyü belirlemek ve doğaüstü nitelikleri aşlamak için yüz boyama uygulamasına büyük önem atfediyordu. Hem erkekler hem de kadınlar, tıraşlı kafalar, kömür tozundan elde edilen siyah sürmeler ve killi topraktan yapılmış kırmızı rujlar kullanarak bu geleneğe katıldılar. Bu süslemeler yalnızca görünüşlerini güzelleştirmeye değil, aynı zamanda kraliyet hanedanlarıyla olan ilişkilerini ve özellikle Eski Mısır örneğinde tanrılarla olan ilahi ve asil bağlantılarını vurgulamaya da hizmet ediyordu. Bitki köklerinden renk elde etmek için çeşitli yöntemler kullanan ve bakır karbonat mineralinden elde edilen canlı yeşillerden yararlanan soylular, yüz boyama ritüelleri kapsamında tıraşlı başlarına peruk taktılar. Bu eğilimin tek istisnası, kelliklerini bilinçli olarak vurgulayan din adamlarıydı. Mezopotamya'da Mısır'ın aksine uzun, kıvrıkcık saçların yanı sıra güç, soy ve tanrısallığı simgeleyen sakal ve bıyıklar da tercih ediliyordu. Antik Yunan döneminde aristokrasi, altın tozları ve mavi ve kırmızı tonlarına boyanmış saçlar kullanarak kendilerini sıradan insanlardan ayırıyordu. Benzer

şekilde Mısır firavunları, kraliçeleri ve rahipleri de gözlerini sıradan insanların erişemeyeceği parıltılar ve tonlar içeren bitkisel boyalarla süsleyerek kendilerini farklılaştırdılar. Ayrıca ilahi statülerinin bir göstergesi olarak peruklarının altında gizli kalan tıraşlı başlarına güzel kokulu yağlar sürerlerdi. Bu uygulamalar onların yüksek konumlarını vurgulamaya hizmet ediyordu (Gündüz, 2016).

Eski uygarlıklarda topluluğa kabul ritüelleri bağlamında, kimlik edinimini ve bir topluluğa veya kabileye üyeliği temsil eden gözle görülür belirtiler vardır. Bu işaretler genç bireylerin vücutlarında oluşan izler ve kesiklerin yanı sıra geçici boyama ve dövmeler şeklinde de olabiliyor. "Kimliği belirsiz" veya "işaretsiz" bir kişinin yağmacı veya düşmanla karıştırılabileceği bir dönemde, bu işaretler ait olma ve korunma simgeleri olarak hizmet ediyor. Yara izlerinden daha karmaşık tasarımlara kadar çeşitli şekillerde ortaya çıkarlar. Sonuçta bu işaretler, genç bir adamın yetişkinliğe geçtiğinin ve diğer üyelerin topraklarına girme ayrıcalığını kazandığının somut kanıtıdır (Reeld, 1994).

Ülkemizde Mardin, Diyarbakır, Şanlıurfa gibi illerde yaşı 50'nin üzerindeki kadınların ellerinde, yüzlerinde, boyundan göğüslerine kadar olan bölgede, ayaklarında dövme görülmektedir. Yörede bu dövmelere deq adı verilmektedir.. Kız çocuğu doğurmuş annenin sütü ve yanmış odun isi ve hayvan ödü kullanılarak üç dikiş iğnesi ile derinin üzerine delikler açılarak desen yapılmaktadır. Anne sütü yoksa ceylan veya koyun sütü de kullanılmaktadır. Dövme yapılan bölge kabarıp kabuk tutuyor ve daha sonra iyileşmektedir. Dövmelerin yapılma amacı şans getirme, nazara karşı koruyucu, güzel görünme, kötü ruhlardan sakınma, aynı zamanda bağlı olduğunuz kabileyi gösteren görsel olarak bir simge, bir anlatım parçası ve bir dildir (Gündüz, 2016).



Resim 16. Anadolu Kadınlarında Dövmeler

Kaynak: <https://www.dailysabah.com/feature/2016/01/13/deq-a-dying-art-among-turkeys-kurdish-women>

Dövmenin bu bölgelere gelişi ile ilgili olarak edinilen bilgi ise, Mezopotamya'dan geçen göçebe çingeneler bölgeden geçerken yöredeki halka dövme yaptılar ve böylelikle dövme uygulamaları yerel halka aktarılmış oldu. En genci 50 yaşında olan bu kadınlar Arap, Dom, Kürt ve Ezidi kökenli olup, kendi fiziksel mevcudiyetleri, bedenleri ile bir kültürel mirasın taşıyıcılarıdır. Dövmelerin anlamları ise: Eldekiler coşku, güzellik, böcek motifleri korunmak amaçlıdır. Ay motifi kadının doğurganlığı ve bereketi üç nokta iyi talih totemi, eldeki ayna özü, alt dudaktaki pentür ise dini nedenleri temsil etmektedir. Bileklerde bulunan bilezik şeklindeki dövmeler bağlılığın simgesidir.

Ayak parmaklarında ve parmaklarda bulunan tarak ve makas şekilleri, onları taşıyan kişiye talih getirir. Kadınların alt dudaklarına yapılan gösterişli dövmeler de birçok hikayeye yöneltmiştir. 1900'lü yıllarda susturulan bir hayli kadın dövmenin bir başkaldırı ve isyan işareti olduğuna inanılmaktadır.

Dövmelerdeki semboller, Türk dilinin en eski yazılı vesikaları olan Orhun Yazıtları'ndaki alfabeyi oluşturan işaretler ve şekillerle günümüz tarihsel ürünlerindeki simgeler ile benzer özellikler göstermektedir. Şanlıurfa kent merkezinin 18 kilometre kuzeydoğusunda, Örencik Köyü yakınlarında 12000 yıl öncesine uzanan bir kült merkezi olduğu anlaşılmış olan Göbeklitepe tapınaklarındaki dikili taşlar üzerindeki sembollerin Mardin yöresinde yapılan dövmelerdeki bazı işaretlerle benzeştiği görülmüştür.

Deq, Kuzey Mezopotamya'da onlarca yıldır uygulanan, ancak son portörleriyle birlikte günümüzde kaybolmaya yüz tutan eskicil bir dövme geleneğidir. Dövme yaptıran kadınların dövmeleri 7-8 yaşlarında yapılmış ve şu an onlar 50-60 yaşın üzerinde bulunmaktadır.



Resim 17. Dövmeli Kadın Eli

Kaynak: <https://www.dailysabah.com/feature/2016/01/13/deq-a-dying-art-among-turkeys-kurdish-women>

1.4.1. Fayyum Portreleri

Mısır'ın M.Ö.332 yılında Büyük İskender tarafından ele geçirildiği bilinmektedir. Mısırdaki yerleşik Helenistik Yunan ve Romalı yerleşimciler nedeni ile

Mısır birden fazla kültürün, dinin ve değerin etkisinde kalmıştır. Yeni yabancı hükümdarları nedeniyle Mısır'ın yaşam tarzı büyük ölçüde değişmiş, Yunanlılar, Makedonlar ve diğer etnik gruplar Mısır'a göç etmeye ve Nil Vadisi'ne yerleşmeye başlamışlardır. Fayum bölgesi içinde, çoğunluğu orduya dahil olan önemli miktarda Makedon kökenli göçmen, MÖ üçüncü yüzyılda bölgeye taşınmıştır. Büyük İskender Yunan kültürü, dili ve düşüncesini Mısır'a getirmiş ve üç yüzyıl sürecek Helenistik dönemi başlatmıştır.

Roma Mısır'ında I. Ptolemaios Soter döneminde cenaze merasimlerinde yaygın olan cenaze maskelerinden bir gelişme olarak MS 1. yüzyılın başlarından itibaren Mumya Portreleri ortaya çıkmış ve kullanılmaya devam edilmiştir. Mısırlılar için ölümden sonraki yaşam önemli olmuş, öldükten sonra tekrar dirileceklerine ve bedeni terk eden ruhun tekrar geri döneceğine, kendi vücudunu aradığına inanmışlar ve mumya yapımına önem vermişlerdir. Ölüleri gömülmek üzere mumyalayarak hazırlamanın geleneksel Mısır cenaze uygulamasına ait olduğunu bilinmektedir.

Mumya portrelerinin ortaya çıkışı genellikle Mısır, Helenistik, ve Roma sanatsal geleneklerinin bir birleşimi olarak algılanmıştır. Portre bir kişinin yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesi ile oluşturulan eserdir. Fayum portreleri ne için yapılmışlardı, hangi amaca hizmet ediyorlardı, insan temsillerinin ne derece portre olarak görülmesi ve kabul edilebileceği konusundaki tartışma Mısır bilimi için yeni olmamıştır. Eski Mısırbilimci Dows Dunham “insan temsillerinin bir zamanlar birinin neye benzediğini hatırlamak için yaratılmadığını, bunun yerine ölenlerin ruhunu somutlaştırmak için yapay bir kabuk görevi gördüklerini öne sürmüştür” Portreler mumyanın tüm vücut alanı boyunca çoklu sargı katmanlarının başının üzerinde olan kısmına yerleştirilmiş ve bağlanmıştır.

Bu portreler yaygın olarak ahşap panellere boyanmış, bazıları da bez üzerine resmedilmiştir.

Fayum mumya portreleri, İmparatorluk Roma dönemine, MS I - III yüzyıllara tarihlenen Mısır ölüm ritüelleri için yaratılmış "Fayum" adı, 1887'de Fayum Vahası'nda bu tür mumya portrelerinin ilk keşfinden gelmiştir.

Flinders Petrie (İngiliz arkeolog ve Mısır bilimci) Mısır'ın El-Feyyüm bölgesinde önemli keşifler yapmış ve 1887'de Roma şehri Hawara'da (Fayum yakınlarında) kazılara başlamış ve orada 81 ila 90 portre mumyası veren bir toplu mezar (nekropol) keşfetmiştir. Yirmi yıl sonraki keşif gezisi sırasında Petrie, 70 portre daha bulmuş ancak bazılarının durumlarının iyi olmadığı belirlenmiştir.

Fayum portreleri, ölen kişinin ahşap paneller üzerine boyandığı ve mumya sargılarının yüzüne yapıştırıldığı resimler, MS 1. yüzyılın başlarından itibaren bùyüyen bir eğilim haline gelmiş ve kullanılmaya devam edilmiştir.

Mumya portrelerinin İlk yaşamları yaratılışları sırasında başlamış ve ikinci yaşamları sergilenen müze objeleri olarak devam etmiştir. New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi ve Malibu'daki J Paul Getty Müzesi ve diğer önemli koleksiyonların bir kısmının da Londra'da bulunan British Museum ve Petrie Müzesi olduğu bilinmektedir. Yaratılıştan birikime kadar tüm süreç portrelerin ilk hayatı olmuş, ilk yaşam, portrelerin çevreleri ve Roma Mısır halkı ile yakından etkileşime girmesi olmuştur. Doğrudan kullanımları sırasında hala sanat eseri olarak kabul edilebilirken, aynı zamanda Roma Mısırının ekonomik, kültürel ve ailevi alanlarına da yoğun bir şekilde dahil olmuşlardır.. Ancak, bu nesneler keşfedilmelerinden bu yana, orijinal bağlamlarından çıkarılmış ve dünyanın dört bir yanındaki müzelerde sergilenmiştir. Portreler artık mezar kullanımlarından ziyade görsel kaliteleriyle değeri lenmişler, bu portreler artık müzelerde sergilendiği ve kendi mumyalarıyla gömülmediği için, yorumları Roma Mısır krallığı dışındaki etkilerden etkilener ek onlara etkili bir şekilde yeni hayatlar vermiştir. Roma, üç kültürel geçmişin (Yunan, Roma ve Mısır) birleşimini devralmış ve mumya portrelerinin ve bunların bağlantılı mumyalarının yaratılmasına yol açan kültürel melezlik alanını oluşturmuştur.

Portre mumyaları sonuç olarak birden fazla kültürel katmanı ifade etmiştir. Berger, "Onlar [portreler] çift resimsel bir işleve hizmet ettiler, yolculuklarındaki ölümler için kimlik resimleri ydi vesikalık fotoğraflar gibi Osiris Krallığı'na; ikincisi ve kısaca, yaşlı aile için ayrılanların hatıraları olarak hizmet ettiler" dediği bilinmektedir. Kamil, "tam yüzü ve büyük takıntılı gözleri olan Fayum portrelerinin Roma madalyonlarının ve çok erken Hristiyan sanatının bir özelliği, artık sanat

tarihçileri tarafından Bizans ikonlarının prototipleri olarak görüldüğünü" öne sürmüştür.

İtalyan-Alman asıllı ressam Luigi Mayer portrelerin yapımı ile ilgili kullanılan malzemeler için “Bu ortam esasen balmumu veya ara sıra ağaç reçinesi içeren renkli toz pigmentlerin bir karışımıdır ve bunların tümü erimiş bir palet üzerinde ısıtılmış halde tutulmuştur”

Greko Roman uygarlıklarından kurtarılan sanat eserlerinin çoğu hala çok iyi durumdadır, çünkü balmumu enkastik boyayı çok dayanıklı bir ortam haline getirmiştir. Mumya portreleri hem kompozisyonlarında hem de estetik sunumlarında ortak bir eğilim izlemektedir. Hepsi dikey olarak hizalanmış birden fazla panele sahip kapsayıcı bir numaraya sahip ahşap desteklere boyanmıştır. Bunlar, tempera boya ve balmumunu karıştıran ve daha sonra panele uygulanan ve konuyu köprücük kemiğinden yukarı, konunun izleyiciye baktığı dörtte üç konumda gösteren bir enkastik yöntem kullanılarak yapılmıştır.

Enkastik boyama pigmentlerin eklendiği ısıtılmış bir balmumu ortamını içerir. Erimiş karışım bir yüzeye uygulanır; genellikle hazırlanmış ahşaptır, ancak bazen boyama balmumuna pigmentler eklenerek yapılabilir, Pigmentasyon için kurutulmuş toz pigmentler kullanılmış ancak bazı sanatçılar pigmentli balmumu, mürekkep, yağlı boya veya diğer pigmentasyon biçimlerini kullanmışlardır. Soğudukça ortama şekil vermek için metal aletler ve özel fırçalar kullanılmış. Ayrıca spatulalar, bıçaklar ve kazıyıcılar dahil olmak üzere ısıtılmış metal aletler, yüzeye soğuduktan sonra ortamı işlemek için kullanılmıştır.

Bu portreler MS 392 de Theodosius Edict ile son bulurlar. Eski Mısır uzmanı İngiliz arkeolog Flinders Petrie birkaç mumyanın gömülmeden önce portrenin çıkarıldığına dair kanıtlar gösterdiğini ve bu portrelerin ölenleri hatırlamak için evde tutulduğunu öne sürmüştür.

Şu anda, çeşitli koleksiyonlarda dünya çapında hala var olan yaklaşık bin mumya portresinin varolduğu ve bunların sadece çok az bir kısmının hala kendi

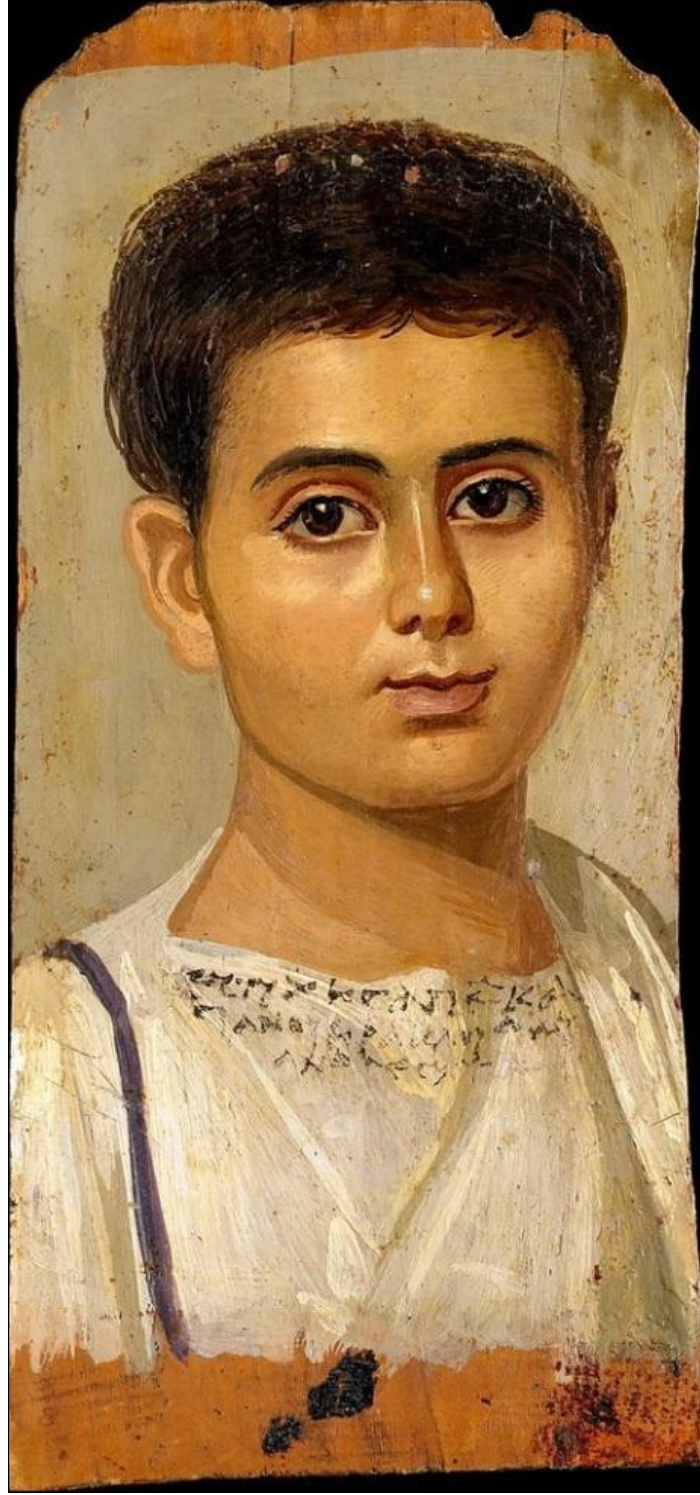
mumyalarına bağlı durumda olduğu belirtilmiştir. Bilim adamları, korumacılar ve sanat tarihçileri bu hikayeleri bir araya getirmek için şimdi her zamankinden daha fazla birlikte çalışmaktadırlar



Resim 18. Fayum Mumya Portreleri

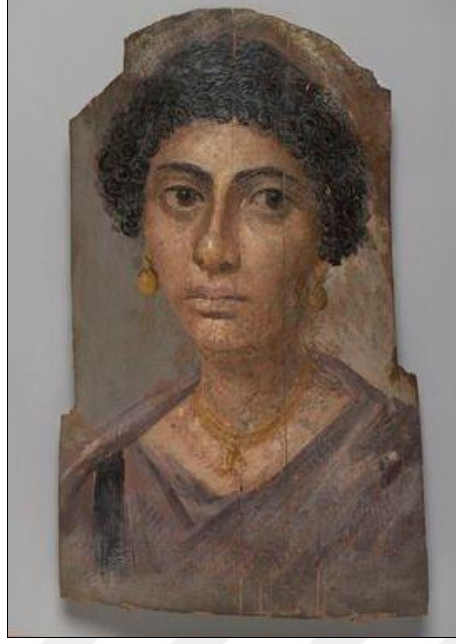
Kaynak: <https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>

Ressamın yüzün, kirpiklerin, kaşların ve saçların modellenmesi için yoğunluğundan çoklukla yararlandığı balmumuna dayalı enkaustik kullandığı belirlenmiş ve sataki tacın zenginliğini göstermek için ikon ressamaları tarafından benimsenecek bir teknik olan yumurta akı kullanarak altın varak uygulamıştır.



Resim 19. Mısır, *Eutyches Çocuğu Portresi* , MS 100–150, Roma Dönemi. Metropolitan Sanat Müzesi

Kaynak: <https://www.curationist.org/editorial-features/article/fayum-portraits>



Resim 20. Mısır, Küpeli Kadın, MS 100–150, Roma Dönemi. Brooklyn Müzesi



Resim 21. Bir Gencin Panel Portresi Eklenmiş Mumya

1.4.2. Roma Döneminde İmagolar

İmago suret, hayal, kopya, herhangi bir şeyin kopyası veya benzerliğini belirtmek için kullanılan Latince bir kelimedir. Roma cenaze uygulamalarının incelenmesi bağlamında, seçkin Roma vatandaşlarının ölümlerinde yüzlerinin balmumu kalıbının alındığını sonra hassas olan bu kalıptan alçı döküm sonucu ölüm maskeleri, imagolar elde edilmektedir. Hane reisinin atalarının imagoları Romalı bir soylunun evinin özel kısımları dışında halka açık olan yerlerinde atriyumun arka kısmından dışarı açılan iki kanat veya her iki tarafta birer tane olan merkezi salon olan alae'ye yerleştirilmiştir. Alae de sergilenen imagolar atalardan kalma benzerlikleri belirtmek için kullanılmıştır. Roma'daki alçı ölüm maskelerinin: MS ikinci yüzyıldan başlayarak cenaze ritüellerinde ortaya çıktığını ve MS üçüncü yüzyılın sonlarından dördüncü yüzyılın başlarına kadar Fransa ve Tunus eyaletlerine kadar yayıldığı ve ticaret yolu ile Roma limanlarına kadar gittiği bilinmektedir. Bu maskelerin MÖ birinci yüzyıldan MS birinci yüzyıla kadar Mısır'dan kaldığı biliniyor. Antik yunan tarihçi Polybius, "şanlı bir adamın" cenazesini ve hayallerin rolü şöyle anlatılmaktadır: "Ailenin herhangi bir seçkin üyesi öldüğünde, cenazeye giderken [ölüm maskelerini] alırlar ve onlara en yakın benzerliği taşıyan adamlara takarlar. Boy ve taşıma bakımından aslına uygun." Aristokrat akrabaların temsilcileri, "her birinin hayatı boyunca üstlendiği devlet makamlarının saygınlığına göre" renkli togalar ve kuşaklar giyer ve ardından rostrada fildişi sandalyelerde sıra halinde otururlardı." İmago'nun kullanım amacının cenaze törenleri olduğu Romalı yazar ve filozof Büyük Plinius tarafından ifade edilmiştir.



Resim 22. Roma İmagoları

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_mask_of_Napoleon-IMG_1536-black.jpg

Ölüm maskeleri alae'nin duvarları boyunca küçük, türbe benzeri girintilere yerleştirilmiştir. Her imagonun altında imagonun kimliğini belirten bir künyesi vardır. Bunlar, kişinin düzyazıyla yazılmış geçmişinin kısa kayıtlarıydı. Hayaller Duvara çizilen çizgilerle birleştirildiğinde, kök veya aile ağacını ,soyağacını gösteriyor. Soylu bir evin avlusunda temsil edilen soy zincirindeki her halkanın kendisine karşılık gelen bir imagoya sahip olduğu varsayılıyor. Bayram günlerinde bu heykellerin saklandığı girintiler açılır ve büstler defne yapraklarıyla taçlandırılmış. Balmumundan yapılmış atalara ait maskeler, imagolar Roma geç Cumhuriyet döneminde (MÖ 147-30) popüler hale gelen Roma gerçek portresi üzerindeki ana etki olarak atfedilmiştir (Pollini, 2007)

Soylu Romalıların ölüm maskeleri aktörler, profesyonel yas tutanlar veya cenaze törenine katılan aile üyeleri tarafından takılmış İmagolar arttıkça avluda, evin sunaklarının yanındaki tahta bir dolapta saklanırmış. Bu gelenek, ailelerinin önemini gelecek kuşaklara hatırlatmak ve büyük ataların anısına sahip çıkmak isteyen soylu ailelerde meydana gelmiştir. Balmumu maskeleri daha sonraları çoğu zaman yok olmamaları için mermere geçirilerek ölümsüzleştirilmiştir. Romalı soylu bir ailede maske koleksiyonu ailenin köklülüğünün belirtisi olarak nitelendirilmektedir. Seçkin olmayan Roma vatandaşlarının imagolarına izin verilmemiştir.



Resim 23. Roma İmagoları

Kaynak: <https://theimaginativeconservative.org/2020/07/roman-imagines-death-masks-memory-emily-kleinhenz.html#>

1.5. RÖNESANSTA KADIN PORTRERLERİ

Rönesans hareketi 14. yüzyılda Orta Çağ dönemine karşı başkaldırı olarak gelişmiş ve 16. yüzyıla kadar sürmüştür. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde, Rönesans, “XV. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı” (TDK sözlüğü, 2008: 457) olarak tanımlanmaktadır.

Rönesans'ın kazançları edebiyat, felsefe, bilim, mimarlık, müzik ve sanat alanındaki gelişmeleri içerir. Güzel sanatlara özgü yeni gelişmeler arasında ahşap panel üzerine yumurta bazlı tempera resminin tuval üzerine şövale ile yapılan yağlı boya ile yer değiştirmesi yer değiştirildiği bilinmektedir. Resme ek olarak renkli tebeşir, mürekkep ve pastel çizim, madalya, baskı ve mermer ve bronzdan yapılmış küçük heykel, dönem içinde hızla yüksek bir pozisyona ulaşmıştır. Dönemin sanatçıları geleneksel bir atölye sistemi içinde çalıştılar. Atölyelerde Öğrenme sürecinde öğrenciler, bir usta ile birlikte çalışarak sanatlarını geliştirmektedir. Rönesansta toplumsal cinsiyet eşitsizliği, dönemin başlıca problemlerinden birisi olmuştur. Evlilik ve çeyiz sistemi kadın kaderinin en önemli belirleyicilerindendir. Evlilik, iki bireyin rızaya dayalı birlikteliğinden çok ailelerin menfaatlerine cevap veren bir sistem ve devletin tekrarlayan veba salgınları tehdidi altındaki bir nüfusu yenileme konusundaki çıkarlarına cevap veren sosyal ve ekonomik bir sözleşme olarak kabul görmüştür.

Rönesans Avrupasında kadınların çok sınırlı hakları ve herhangi bir özerk eylem için çok az fırsatı vardı. Kadınların kaderlerinin neredeyse tamamen erkeklerin elinde olduğunu, ailenin, toplumun, kilisenin baskısı altında bağımsız bir kişisel kimliği şekillendirmekte özgür olmadıkları da görülmektedir. Kadınlar kamusal yaşamdan dışlanmışlar ve saflıklarını sağlamak için evde tecrit edilmişlerdir. İtalyan Rönesans toplumunda kadınların sınırlı değeri, eş ve anne rollerine bağlıydı. Ailelerin ittifak kurabilecekleri ve soylarının erkek mirasçıların doğumuyla devam edebileceği araç olarak görülmüştür. Hükümetin erkekleri, kilise düzenlemeleri ve yasaları kadınların hayatlarını kontrol etmişlerdir.

Rönesans portrelerinde kadınlar evlerinin pencerelerinde çerçeveli olarak görünürler. Kadınlar genellikle resmi sanat okullarından ve çıraklıklardan dışlanmış ve çalışmaları genellikle erkek sanatçılardan daha zayıf olduğu için reddedilmiştir. Böylece, yaşamları boyunca kadınlar babalarının, kocalarının veya hayatlarındaki en güçlü erkek figürünün mülkü olarak kabul edildiler.

Portreler, çoğu Rönesans imgesi gibi, toplum tarafından tanımlanan bir benliğin sunumunda idealleştirilmiş özellikler ve stilize niteliklerle ifade edilen gerçek ve idealin karmaşık bir birleşimini temsil eder. Bununla birlikte, birçok kadın sanatsal tutkularını sürdürmekte ısrar etti, bugün kutlanmaya ve incelenmeye devam eden olağanüstü beceri ve güzellikte eserler üretmişlerdir.

Rönesans dönemi, kadınların sanat dünyasındaki rolünde önemli bir değişime işaret etmiştir. Bu süre zarfında kadınlar sanatsal yetenekleriyle daha fazla tanınmaya başlamışlar ve kendi başlarına sanatçı olarak başarıya ulaşmışlardır.. Ancak kadın sanatçılar, erkek egemen sanat dünyasında hala önemli engeller ve zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır. Kadın portre ressamlarının ortaya çıkışı Rönesans döneminde önemli bir gelişmedir. Sofonisba, Anguissola ve Lavinia, Fontana gibi kadınlar, duyarlılıkları ve duygusal derinlikleri nedeniyle övülen portreleriyle tanınmışlardır.

Bu kadınlar portre ressamı olarak yaptıkları çalışmalarla bir dereceye kadar mesleki başarı ve finansal bağımsızlık elde edebilmişlerdir. Rönesans döneminde kadınlar sanatın diğer alanlarına da önemli katkılarda bulunmaya başladılar. Artemisia Gentileschi ve Plautilla Nelli gibi kadınlar resimleriyle beğeni toplarken, Caterina van Hemessen bir minyatürcü olarak becerisiyle tanındılar. Rönesans dönemindeki kadın sanatçılar, başarılarına rağmen, genellikle sanat dünyasında tanınma ve başarıya ulaşma yeteneklerini sınırlayan olumsuz tutumlara maruz kalmışlardır.

Artemisia Gentileschi, Rönesans'ın en ünlü kadın sanatçılarından biridir. Gentileschi, 17. yüzyılda Roma'da yaşadı; Kadın kahramanlara dair güçlü tasvirleri ve yenilikçi ışık ve gölge kullanımıyla tanınıyordu. Resimleri, o zamanlar bir kadın sanatçı için nadir görülen dramatik yoğunlukları ve duygusal ifadeleriyle karakterize

edilmiştir. Gentileschi'nin eserleri dönemin cinsiyet normlarına meydan okudu ve bugün izleyicilere ilham vermeye ve büyülemeye devam ediyor (Garrard, 1989).



Resim 24. Artemisia Gentileschi, Bir Kadın Şehit Olarak Otoportre, yak. 1613–14.

Kaynak: <https://www.artnews.com/feature/artemisia-gentileschi-most-famous-works-1202683190/>

Lavinia Fontana, 16. yüzyılın sonlarında Bologna'da yaşayan bir başka Rönesans kadın sanatçısıdır. Kendini profesyonel bir sanatçı olarak kuran ilk kadınlardan biridir. İtalya'nın dört bir yanındaki zenginler tarafından portreleri, dini sahneleri ve mitolojik konuları içeren eserlerinden dolayı o dönemin aranan bir sanatçısı idi. Fontana'nın başarısı, diğer kadınların profesyonel sanatçı olarak kariyer yapmalarının yolunu açtı ve mirası, nesilden nesile kadın sanatçılara ilham vermeye devam ediyor (Garrard, 1989). Rönesans döneminde kadınlar, üzerlerine konulan

sosyal ve kültürel kısıtlamalara rağmen sanata önemli katkılarda bulundular. Kadınlar genellikle resmi sanat okullarından ve çıraklıklardan dışlanmış ve çalışmaları erkek sanatçılardan daha zayıf kaldığı için kabul görmemiştir. Bununla birlikte, birçok kadın sanatsal tutkularını sürdürmekte ısrar etti, bugün kutlanmaya ve incelenmeye devam eden olağanüstü beceri ve güzellikte eserler üretmiştir.



Resim 25. Lavinia Fontana, Klavikord'da Hizmetçiyle Otoportre , 1577, Accademia Nazionale di San Luca, Roma

Kaynak: <https://nmwa.org/art/artists/lavinia-fontana/>

Rönesans İtalyan toplumunda kadınlar, İtalya'nın kendisinin siyasi parçalanmasını yansıtan muhtelif roller ve antik çağın hümanist yeniden doğuşunun desteklediği kültürel, ekonomik ve toplumsal bir hareket üstlendiler. İtalyan Rönesansı sırasında, geleneksel hümanist düşünceden keskin bir ayrım yapan bir değişiklik meydana geldi; Artık kadınlar düşünce ve kapasite bakımından yeterli düzeyde idi. Daha ziyade toplumsal roller, uygun koşullar göz önüne alındığında

kadınların toplumun siyasetini, kültürünü ve ekonomik dokusunu önemli ölçüde destekleyebildiğini, şekillendirebildiğini ve değiştirebildiğini göstermiştir. Aile içi alandaki birincil kadın rolü, Rönesans eğitimi ve yeni toplumsal beklentiler sayesinde sanat hamisi, yazar, okutman ve sadece zeki kadınlar haline gelen önemli kadınlar tarafından genişletilmiştir.

Bir portre genellikle bir bireyi temsil eder; bununla birlikte, gerçekçi yüz özelliklerine sahip modelin benzerliğini betimleyebilir veya öznenin sosyal konumunu veya karakterini tanımlayabilir. Portreyi etkileyen belirli faktörler arasında, modelin gerçek benzerliği ile tuvale geçirilmesi arasındaki denge önemlidir. Sanatçı Bakıcının ruh'u ve karakteri dahil içsel yönlerini tasvir etmeye çalışır. İtalyan Rönesansı zamanında profil, bir portrenin olağan biçimiydi. Profil portre tarzının 1425-1450 yılları arasında erkek bakıcıların portreleriyle başladığı düşünülmektedir Bu gelenek, Roma sikkelerine atıfta bulunur ve izleyicinin odağını, öznenin duygusundan veya kişiliğinden ziyade bakıcının fiziksel güzelliğine getirir

... Yapılan araştırmalara dayanarak elde edilen kanıtlar, Quattrocento (İtalyancada dört yüz anlamına gelmesi bir tarafa, ekseriyetle 15.yy'ı ve genel olarak erken rönesans'ı ifade etmek için kullanılır.)portrelerinde kadın tasvirinin İtalyan Rönesans toplumunda kadının rolü ile doğrudan ilişkili olduğu sonucuna işaret etmektedir.

On beşinci yüzyılın sonlarında, mesafeliliğin ve kayıtsızlığın üstünlüğü ile karakterize edilen yan profil portreleri normdu. Tipik olarak kocalar tarafından evlilikleri kutlamak için yaptırılan bu portreler, gelinlerin evcimenliğini, dindarlığını ve hepsinden önemlisi iffetini temsil etmiştir. Kadın portresinin birçok işlevi arasında hatıra eserleri, bağışçı portreleri ve ideal güzellikteki görüntüler bulunur. Hatıra portresi olarak kullanıldığında, soy ve servetin aktarılması büyük önem taşıyordu. Paola Tinagli, “kadınların nişanlanmaları üzerine veya evlilik onuruna boyandığını belirtir”²

² <https://www.cambridge.org/core/journals/renaissance-quarterly/article/abs/paola-tinagli-women-in-italian-renaissance-art-gender-representation-identity-manchester>

Bu iddia, tasvir edilen kadın bakıcıların yaşı, kostümü mücevherleri ve saçlarıyla desteklenmektedir. Evlilik zamanı dışında, kadınlar nadiren sergileniyordu; ancak bu dönemde evliliği meşrulaştırmak için tanıtım gerekiyordu ve erkekler zenginlik ve prestij sergilemek istediler. Ölen kişinin hayatını anmak için ölümünden sonra birçok kadın portresi de tamamlanmıştır.

Leonardo da Vinci'nin çığır açan Mona Lisa'sı ile yaklaşık. 1503 yılında kadın portre kompozisyonunda zamanın ustaları tarafından geniş çapta taklit edilen devrim niteliğinde bir değişiklik olmuştur. Bu geçişten sonra tasvir edilen kadınlar, önceki tarafsızlıktan farklı olarak izleyicileri doğrudan etkileşime geçirmiştir. Bu portreler, doğal arka planların yanı sıra üçgen oluşumların yaygınlığıyla uyum üzerine odaklanmışlardır. On altıncı yüzyılın başlarında kadın portre ideallerinde başka bir değişim yaşanmıştır: On altıncı yüzyılın ortalarında daha fazla kadın sanat hamisi iktidara geldikçe, kadın portre sanatı, erkek ataerkilliğinin hakimiyeti olmaktan çıkmış ve daha ziyade kadın alanının bir parçası haline gelmiştir.



Resim 26. Este Hanedanı Prensesinin Portresi,1449,Erken Rönesans,43*30 cm,Panel üzerinde Tempera,. Louvre, Paris, Fransa

“Tablonun en dikkat çekici yönlerinden biri kompozisyonudur. Pisanello, prensesi ustaca, güzel ayrıntılara sahip bir manzarayla çevrili tablonun merkezine konumlandırdı. Prenses, karmaşık ayrıntılar ve zengin renklerle süslenmiş görkemli bir elbiseyle tasvir edilmiştir. Saçları modaya uygun bir şekilde şekillendirilmiş ve muhteşem görünümüne katkıda bulunan zarif bir başlık takıyor”³



Resim 27. Jan van Eyck, 1439, 25 cm x 32,6 cm, Groeninge Müzesi Brugge

“Bu eserin orijinal mermer çerçevesi üzerindeki yazıt, portredeki kadının ressam Margareta van Eyck'in eşi olduğunu belirtmektedir. Çeviride, yazıt trompe-l'oeil'de şöyle yazıyor: "kocam John beni 1439 yılında 15 Haziran'da tamamladı / otuz üç yaşımdaydım." Bunu Jan van Eyck'in "Als ich can" (yapabildiğim kadar) sloganı takip ediyor. Portre, gövde ve kafa arasındaki ölçek farkı nedeniyle öne çıkıyor. Margareta, gözlerine yansıyan bir pencere olan ışık kaynağının yanındadır ve dönüp izleyiciye bakar. Saçları, damalı motifli saç fileleriyle bir arada tutulan iki

³ <https://kuadros.com/products/retrato-de-una-princesa-de-la-casa-de-este-pisanello>
<https://www.sanatinyolculugu.com/ronesansta-portre/>.

küçük boynuzla şık bir şekilde toplanmıştır. Bunun üzerinde keten bir örtü yatıyor. Geniş bir kemerle yüksekte bağlanan, sincap kürküyle süslenmiş kırmızı bir üst giysi giyiyor. Tasvir edilen kişi ellerini üst üste koyar. Sağ elinde bir yüzük takıyor.”

4



Resim 28. Leonardo da Vinci (1452-1519), İtalyanca. *Mona Lisa* , 1503-1506 civarı. Panel üzeri yağlıboya, 77 × 53 cm (30 × 21 inç). Louvre Müzesi, Paris, Fransa/Giraudon/Bridgeman Sanat Kütüphanesi.

Kaynak: <https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/fullarticle/1695571>

“ *Kavak ağacından yapılmış bir panel üzerine boyanmış Mona Lisa* , bir balkonda (teras) iki sütunun altlığı ile çerçevelenmiş yarım daire biçimli ahşap bir sandalyede oturmaktadır. Belden yukarısı kollarını kavuşturmuş, korsajı pilili, altın işlemeli narin işlemeli çok koyu bir elbise giymiş olarak gösterilmektedir. Elbisesinin sarı kolları küçük kıvrımlar halinde dalgalanıyor. Sol omzunda bir eşarp asılı. Saçlarını bir örtü örtüyor; mücevher takmıyor. Sağ eli sol bileğinin üzerindedir. Poz

⁴ <https://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/portrait-of-margareta-van-eyck/>.

(*contrapposto*), gövdesi sağa dönük ve izleyiciye dönük olacak şekilde onu üç çeyrek görüşe yerleştirme konusunda yenilikçidir. Doğrudan izleyiciye bakıyor ancak bir kadın için geleneksel olduğu gibi gözlerini aşağıya indirmiyor. Tül perdesi, saçları ve cildinin ışıltısı, yüzünün parlamasını sağlamak, derinlik yaratmak ve ona ruhani bir nitelik kazandırmak için ince bir fırçayla ince bir şekilde uygulanan şeffaf renk katmanları kullanılarak yaratıldı” (<http://www.louvre.fr/en/oal>).



**Resim 29. Tek Boynuzlu Bir Kadının Portresi, c.1505-6 · Raffaello Sanzio
Raphael Galleria Borghese, Rome, Italy / bridgemanimages.com**

“Tekboynuz'un iffet ve saflığın sembolü olduğu göz önüne alındığında, bu portre kadın masumiyetinin bir temsilidir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN DÖNEMDE KADIN YÜZLERİ

2.1. MODERNİZM VE KADIN

"Modern" teriminin kökleri Latince "modern akıl" ve "modo" sözcüklerinden gelir. İlk olarak 5. yüzyılda Hristiyan dünyasını Roma ve Pagan tarihinden ayırmak için kullanılmıştır (Friedrich, Lyotard ve Habermas, 1994). Modernite, 17. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan ve küresel sahnede derin etkiler bırakan toplumsal yapı ve sistemleri kapsar (Giddens, 1994). Modernlik, özünde, teknolojik açıdan ileri üretim, bilimsel ilerlemeler, etkili yönetim ve çıkarların yasal ve toplumsal organizasyonu ile tüm kısıtlamalardan kişisel özgürlük arasında bir dengeyi savunur. Felsefe ile ekonomiyi iç içe geçiren klasik bakış açısı, modernliği aklın, özgürlüğün ve devrimin zaferi olarak algılar. Modernleşme, tamamen içsel bir süreç olan, modernitenin aktif olarak vücut bulması olarak tanımlanmaktadır (Tauraine, 2010).

Modernizm kavramı modernleşme açısından incelendiğinde, onun sürekli olarak yeniliğe ve geçmişten uzaklığa işaret ettiği söylenmektedir (Kızılçelik, 1996). Özkiraz'a (2003) göre modernizm kavramı insanın adeta yeniden keşfedilmesidir. Bu hareketi, Kumar (1999) kilisenin baskıcı tutumuna karşı tam bir reddediş yanıtı olarak değerlendirmektedir.

Avrupa'da, özellikle de Hristiyanlığın merkez üssü ve uygarlığın doğduğu yer konumunda olan Roma'da, antik dönemde kadınlara yük hayvanlarından daha iyi muamele edilmiyordu. Kadınlara yönelik kötü muamele o kadar uç boyutlara ulaşmıştı ki, VI. 1494'te Alexander, 1521'de Louis X ve 1522'de VI Adriyen günahsız kadınları büyü yapmak ve şeytanla bir olmak ithamları ile öldürtmüşlerdir (Benazus, 2008, s.280). Batı Dünyası köklerini Antik Yunan'da işaretlerken oradan aktarmış olduğu miras kadın dünyası açısından olumsuz bir durum ortaya koymaktadır. Kız çocukları babalarının malı sayılıyor ve alınıp satılabiliyordu. Kocanın üç yıl süreyle ortaya çıkmaması durumunda kadının babası, onun başka bir

erkeklerle evlenmesini ayarlama yetkisine sahipti. Antik Yunan'da kadınlar inzivaya çekilip sessizliğe mahkum ediliyordu. En büyük hakaret, bir erkeğe kadın diye hitap etmektir. Bayramlardan, sosyal toplantılardan dışlanıyorlar, eğitim ve öğretimden yoksun bırakılıyorlardır, kadınlar yalnızca çocuk yetiştirmek amacıyla alınıyorlardır (İleri, 1993).

İngiltere'de Kral VII. Henry'nin zamanına (1509-1547) kadar kadınların kirli olduğu düşünülüyordu ve İncil'e dokunmaları yasaklanıyordu. Bu ayrımcı uygulama, bir İngiliz erkeğinin karısını yalnızca 6 peni (yarım pound) karşılığında satabildiği 1805 yılına kadar devam etmiştir. İngiliz yasalarına göre kadınlar vatandaş olarak tanınmadığı gibi mülkiyet haklarından mahrum bırakılmışlardır. Hatta kendi kazançlarını elden çıkarma hakları bile ellerinden alınmıştır. Büyücü avı Kraliçe Elizabeth'in hükümdarlığı sırasında doruğa ulaşmıştır. Bir yargıç gururla İncil'i 53 kez okuduğunu ilan etmesinin yanında 20 bin büyücüyü ölüme mahkûm etmiştir (Çimen, 2008). Trajik bir şekilde, Kraliçe Elizabeth ve I. James'in hükümdarlığı sırasında İngiltere'de binlerce kadın şeytanlarla birlikte olmakla suçlanarak yakılarak öldürülmüştür. Tarihte bir başka karanlık sayfa, kadınların çarpiya gerildiği Uzun Parlamento döneminde insanlık için utanç verici bir an olarak yaşanmıştır (Benazur, 2008). Cadılık tamamen kadına yönelik bir atıftır. Erkek bu durumun dışında bırakılmıştır. İktidarda kadın olmasının anlamı yukarıda verilen örnekte olduğu gibi ancak erkek dünyasının düşünce sisteminin devamını sağlamak hatta o sistemin üstüne çıkarak daha eril ve şiddetli bir dil kullanıldığında kabul görülmesi gibi toplumsal saiklerde bundan farklı değildir. Bir kadının çoğu toplumda erkek çocuk doğurması kadının rüştünün ispatı sayılırken, ilerleyen yaşlarında kadın bedeninin üreme özelliklerini kaybettiğinde bir başka kadına ve genelde oğlunun karısına olan davranışları dikkate değerdir.

18. yüzyılın sonlarında Fransız Devrimi sırasında, İsa'nın kölelikten kurtulduğu ilan edilmiş, ancak bu kurtuluş kadınları kapsamamıştır. Medeni kanunlara göre kadınların vasilerinin rızası olmadan anlaşma yapmasına izin verilmemiştir. Bu kanuna göre ehliyetsiz sayılan kişiler arasında çocuklar, akıl hastaları ve kadınlar da vardır. Ancak 13 Temmuz 1907'de çıkarılan bir yasayla evli bir kadına kendi el emeğini kontrol etme hakkı tanınmıştır. Ancak bu hak, ev masraflarına katkıda

bulunmak gibi erkeklerin lehine olan bazı koşullara tabiydi. Kadınları desteklemek için bazı hükümler ancak 1938'den sonra getirilmiştir. Feminizm hareketi ilk olarak Fransa'da kadınların maruz kaldığı sürekli zulme ve aşağılamaya bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Çimen, 2008). Batılı ülkelerin gerçek modernleşmeye doğru ilerleyişi yalnızca demokrasinin ekonomik ve sosyal yönleriyle değil, aynı zamanda kadın haklarının giderek daha fazla tanınmasıyla da belirlenmiştir. Geleneksel toplumlardan modern toplumlara geçiş sırasında, özellikle Batı modernleşmesinin ilk aşamalarında, kadın haklarının ilerlemesi sıklıkla göz ardı edilmiştir. Kadın hakları Batı'daki modernleşme evresi olan 20. yüzyıldan itibaren ciddi anlamda ilgi görmeye ve tanınmaya başlaması mümkün olmuştur (Arat, 1996).

Sanayileşme çağında hem gençler hem de kadınlar en zorlu görevleri üstlenmek üzere görevlendirilmiştir. Örneğin genç bireyler, ip bükmek, tuz madenlerinde çalışmak, mum üretmek ve kimya tesislerinde gece vardiyasında çalışmak gibi fiziksel açıdan zorlu işlerin yükünü taşıyorlardı. Ayrıca henüz otomasyona geçmemiş olan ipek dokuma endüstrisinde ve tezgâhların işletilmesinde zorlu koşullara maruz kalmışlardır. Kadınlara ve genç kızlara tercih edilen en içler acısı ve sağlıksız meslekler arasında paçavra ayıklamak vardı. **Genç kızların bu tür mesleklerde çalıştırılmasının en vahim sonucu, onları çocukluk yaşlarından itibaren hayatları boyunca devam eden bir ahlaksızlık döngüsüne mahkum etmesidir. Bu kızlar daha kendi kadınlıklarını kavrama fırsatı bulamadan kaba ve saygısız oğlanlara benzemekteydiler. Yırtık pırtık giysilerle süslenmiş, bacakları açıkta olan, saçlarına ve yüzlerine kir bulaşmış bu çocuklar, başkalarıyla alay etmeyi öğreniyorlardı. Yemek zamanlarında çayırda uzanıyorlar ya da yakındaki bir kanalda yıkanan erkek çocukları izliyorlardı. Uzun bir çalışma gününün ardından daha şık kıyafetlerini giyerek yerel meyhanelerde erkeklerle birlikte içiyorlardı.** Kapitalist sistem, geleneksel aile bağlarının görünüşte üzücü bir şekilde bozulmasına rağmen, aslında kadınların, gençlerin ve her cinsiyetten çocukların statüsünü, onları hanehalkı sınırlarının ötesinde önemli rollere dahil ederek yükseltmiştir. Büyük ölçekli endüstriyel üretime bu entegrasyon, yalnızca yeni ve gelişmiş bir aile yapısının yolunu açmakla kalmamış, aynı zamanda cinsiyet ilişkileri için de yeni bir ekonomik temel oluşturmuştur (Marx, 2009).

1789 Fransız Devrimi sırasında "İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi"nin yayımlanması, kişilik hak ve özgürlüklerinin hukuki güvence altına alınmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu olay, din veya soya dayalı otoriteye olan inancın ortadan kalkmasıyla hükümetin meşruiyet kaynağının değişmesine neden olmuştur. Siyasi gücün hükümdardan, özgür iradesini kullanan halkın seçtiği parlamentolara devredilmesiyle güç dinamikleri de bir dönüşüm yaşamıştır. Sonuç olarak eğitim kurumları sekülerleşme ve genişleme sürecine girerken, sanayi devrimi sırasında üretime kitlesel katılım yaygınlaşmıştır. Kadınların tarih sahnesinde ilk kolektif görünüşleri Fransız Devrimi sırasında gerçekleşmiştir. Farklı kökenlerden gelen kadınlar, çeşitli alanlarda devrime aktif olarak destek vererek katılmışlardır. Bastille ve Versailles'a yürüyüşler gibi halk ayaklanmalarında ve siyasi kulüplerin kurulmasında önemli bir rol oynamışlardır. "Eşitlik", "özgürlük" ve "kardeşlik" gibi devrimci sloganları benimseyen bu kadınlar, haklarını talep ederek devrim davasına katkıda bulundular (Çakır, 1996).Feminizm, modernist bir hareket olarak kadınların modern yaşamın her alanına eşit katılımını savunmaktadır. Modern dünyada kadınların "özgür" bireyler olmasını engelleyen toplumsal kısıtlamalara ve geleneksel kısıtlamalara meydan okumaktadır (Durakbaşı, 2000).

Hak mücadelelerinin ve yeni oluşumların ortaya çıktığı alanda, bu dünyanın içinde var olan kadınlar, sanatta özgün bir bakış açısıyla resmediliyor. Açık havada kadınların üzerine düşen aydınlığı keşfeden bir sanatçı, onları sıradan, gündelik durumlarda tasvir etmiştir. Dahası, empresyonistlerin yanı sıra ideal kadın da rolünü fahişeye bırakmış ve 20. yüzyıl sanatının en önemli ilham perisi haline gelmiştir. Resim ile izleyicisi arasındaki bir zamanlar anlaşılması zor, özel ve gizli bağlantı artık yoktur. Artık izlenmesi güvenli olan kadın, bakışlarını belirli bir alana odaklamamaktadır. İzleyicilere poz vermenin sınırlamalarından kurtulmuştur. Sanki her an gidebilir ve izlenmek tamamen kendi iradesine bağlıdır. Kadın, fiziksel mekan içindeki hareket sınırlamalarını aşar. Hareket artık çevre tarafından değil, zamanın akışı tarafından belirlenmektedir. 1839'da fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı, resmin sanatsal değerinin artmasına yol açmıştır. Resmin tanıklık etme durumunun ortadan kalkmasıyla yorumlarını genişletmiştir. Bununla birlikte, üst sınıfın fahiş meblağlar ödemeye hazır olduğu kadın formu ve gözleminden elde edilen tatmin, kamera aracılığıyla kolayca ve uygun maliyetle erişilebilir hale gelmiştir. Bu yaygın

erişilebilirlik, kadın cinselliğinin sömürülmesinin daha kolay ve daha sık gerçekleştiği bir senaryonun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tüketim kültürünün ve medyanın katılımı bu durumu salt cinselliğin ötesine taşımış, pornografinin sınırlarına itmiş ve sonsuz bir sömürü alanı kurmuştur (Parten, 2003).

2.2. KADIN PORTRELERİ

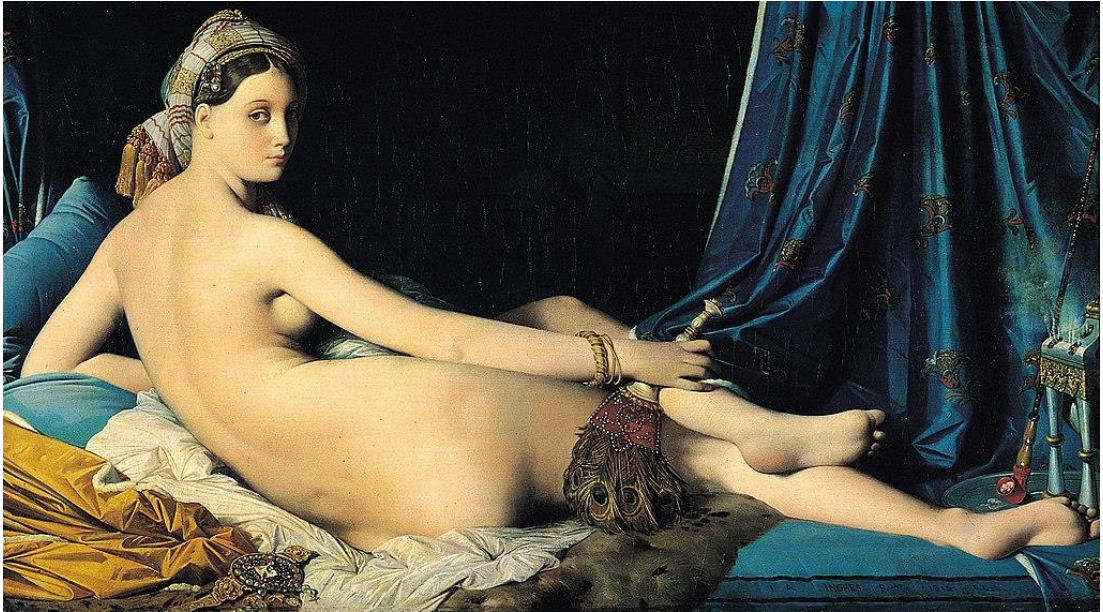
18. yüzyıl genellikle Aydınlanma Çağı olarak anılır ve odak noktasının maddi dünyaya doğru kaymasıyla karakterize edilir. Bu dönem, 1789'daki önemli Fransız Devrimi ile doruğa ulaşmıştır. Barok resmin ihtişamı, yavaş yavaş yerini, hayranlık uyandırmak ve güçlü duygular uyandırmak için tasarlanmış daha karmaşık ve samimi çalışmalara bırakmıştır. Rokoko hareketinin bu ilk aşaması "Rejans" dönemi olarak biliniyordu. Bu dönem sanatın patronları açısından önemli bir değişime işaret ediyordu; artık yalnızca hükümdarlar tarafından değil, aynı zamanda Burjuvazi olarak bilinen yükselen orta sınıf tarafından da destekleniyordu. Yeni sanatsal üslup kahramanlık temalarından uzaklaşmış ve bunun yerine dünyevi zevk arayışını benimsemiştir (Krausse, 2005).

19. yüzyılda Pompeii ve Herculaneum kazılarının ardından sanatçıların ilgi odağı Antik Yunan ve Roma'ya kaymıştır. Bunun sonucunda Roma, Fransız Devrimi'nin hemen öncesinde ortaya çıkan Neo-Klasik akımın merkez üssü haline gelmiştir. "Anti-Rokoko" olarak bilinen bu sanatçılar, Antik Çağ'ın içerik ve biçimlerinden ilham alarak yeni bir dünya görüşü aktarmaya çalıştılar. Bu dönemde Antik Çağ'dan ilham alan sanatçılar, Aydınlanma ruhuna uygun, daha net, daha akılcı eserler yaratmaya başladılar. Bu yeni sanat akımı, klasik ideallere bağlılığı nedeniyle "Neo-Klasikçilik" olarak anılmaya başlandı. Bu sanatçılar hayatın gerçeklerini tasvir etmenin yanı sıra kendi gerçekliğini de yakalamayı amaçladılar. Neo-Klasik eserler, soğuk renklerin kullanımı, tanımlanmış konturlar, statik kompozisyonlar ve dinamik ışık ve gölge efektlerinin bulunmaması ile karakterize edilir.

Jacques Louis David'in sanat eserleri, Neo-Klasisizm merceğinden analiz edildiğinde, belirli bir siyasi ideolojinin görsel bir temsili olarak hizmet etmiştir. Özünde Neo-Klasikçilik çalışması ideolojilerin incelenmesi olarak görülebilir. Bu

dönemde resim dünyasının en etkili figürü Jacques Louis David'den başkası değildir. David'in önemli öğrencilerinden biri Dominique Ingres'tir. Ancak David ve Jacques'in öncülük ettiği Neo-klasik hareketin ortaya çıkmasına yol açan koşullar oldukça karmaşıktır. 1789'da meydana gelen devrim, ahlakçı bakış açıları, Pompeii tarzı klasisizm, burjuva natüralizmi ve hatta Rokoko gelenekçiliği gibi çeşitli sanatsal yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte, sanatın yalnızca patronlar için değil halk için yaratılması gerektiği yönündeki hakim anlayış bu çeşitliliğe meydan okuyordu. Neoklasizm, David'i döneminin sembolik bir ressamı konumuna yükseltti. David'in çalışmalarındaki ışık ve gölgenin ustalıkla kullanılması, etkileyici rahatlama efektlerinin elde edilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

19. yüzyılda Neoklasizmin yükselişinden önce portre çalışmaları alanında üç farklı portre türü ortaya çıktı. Bunlar arasında Barok portre, Maniyerizm'den türetilen alegorik portre ve burjuva sınıfını büyüleyen gerçekçi portre vardı. "İdeolojik çalışmaları" ile tanınan Jan Auguste Dominique Ingres, özellikle güzellik kavramından etkilenmişti. Eserlerinde denge ve uyum duygusunu yakalamak için net bir Neoklasik üslup kullanmıştır. Bir çizim ustası olarak Ingres, doğanın özünü yakalamaya ve gözlemlediği formları klasik ideallerin merceğinden ustalıkla resmetmeye kararlıdır (Aydın, 2008).



Resim 30. Jean Auguste Dominique Ingres “Büyük Oda” Louvre Müzesi, Paris

Ingres'in "Büyük Oda" tablosu, sanatçının hayatında hiç Harem görmemiş olmasına rağmen, haremın Batılı bir yorumunu sunuyor. Bu tasvir, tarihsel olarak hatalı olsa da, 19. yüzyıl Fransızlarının uzak bir haremın gösterişli ve baştan çıkarıcı cazibesine duyduğu özlemi ortaya koymaktadır.⁵ Resimdeki insan formu, Ingres'in

⁵ Oryantalizm, 18. ve 19. yüzyılların Asya toplumlarının, özellikle de eski toplumların dillerini, edebiyatlarını, dinlerini, felsefelerini, tarihlerini, sanatını ve yasalarını incelemeyi kapsayan Batı bilimsel disiplindir. Bu tür bir bilim aynı zamanda Avrupa ve Kuzey Amerika'daki daha geniş entelektüel ve sanatsal çevrelere de ilham verdi ve bu nedenle Oryantalizm, Asyalı veya "Doğulu" şeylere yönelik genel coşkuyu da ifade edebilir. Oryantalizm aynı zamanda Hindistan'ın kendi gelenek ve yasalarına göre yönetilmesi gerektiğini savunan ve böylece Hindistan'ın İngiliz gelenek ve yasalarına göre yönetilmesi gerektiğini savunanların "Anglikanizmine" karşı çıkan bir grup İngiliz sömürge yöneticisi ve bilim adamı arasında bir düşünce okuludur. 20. yüzyılın ortalarında Oryantalistler, Oryantalizmin sömürgeci ve yeni sömürgeci çağrışımlarından uzaklaştırmak amacıyla çalışmalarını tanımlamak için Asya çalışmaları terimini tercih etmeye başladılar. Daha yakın zamanlarda, esas olarak Filistinli Amerikalı bilim adamı Edward Said'in çalışmaları aracılığıyla, bu terim, genellikle Batılı bilim adamları tarafından tutulan Arap ve Asya kültürlerinin sözde basit, basmakalıp ve aşağılayıcı kavramlarına atıfta bulunmak için aşağılayıcı bir şekilde kullanılmıştır. Bilimsel bir uygulama olarak Oryantalizm, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'nın öğrenme merkezlerinde ve onların sömürge karakollarında, Doğu Asya toplumlarının dilleri, edebiyatları, dinleri, yasaları ve sanatının incelenmesinin bilimsel ilgi ve entelektüel enerjinin ana odağı haline gelmesiyle ortaya çıktı. O dönemde, Doğu Asya üzerine araştırma yapan Avrupalıların sayısı çarpıcı bir şekilde arttı ve üniversitelerde ve bilimsel derneklerde yeni kurumsal destek biçimleri bu tür çalışmaları ve bunların yayılmasını teşvik etmiştir.

Oryantalizm, Batılı bilim adamları, sanatçılar ve yazarlar tarafından Doğu toplumlarının ve kültürlerinin incelenmesi ve tasvirini ifade eder. Tarihsel olarak, 18. ve 19. yüzyıllarda Asya toplumlarının dillerine, edebiyatlarına, dinlerine, felsefelerine, tarihlerine, sanatına ve yasalarına odaklanan bilimsel bir disiplin olarak

Neoklasik gelenek içinde David'in gözetiminde aldığı eğitimden etkilenen uzun oranlarla şehvet ve çekicilik yayıyor. Ingres aynı zamanda Romantizmin unsurlarını da benimsemiş olsa da, bu özel sanat eserindeki odağı anatomik hassasiyetten sapmış, bunun yerine figürün yarattığı duygusal etkiye öncelik vermiştir.⁶ Ancak bu duygusal etki tartışmaya açıktır. Tüm bir Doğu'nun kadın bedeni üzerinden aktarılması. O kadına yönelen bakışın bir gözlem değil gözetleme duygusunu açığa çıkarması dikkat çekicidir. Batı doğuyu kadın bedeninde, denetlenembilir, ona bakana haz veren, mistik ve akıl dışı olarak resmetmiş doğunun cazibesi ile doğuya yönelen politikalar ve sanat yeni bir ortaklaşma ortaya koymuştur. (Parten,A)

18. yüzyılın sonlarında sanatın özü tamamen yok olmuş ve eş zamanlı sanatsal hareketler ortaya çıkmıştır. Romantizm tüm geleneklerden önemli bir ayrılığa işaret etmiş ve Francisco de Goya herhangi bir spesifik stil veya hareket içindeki sınıflandırmaya dahil edilememektedir.

Modern resme farklı yaklaşımıyla tanınan bir sanatçı olan Cezanne, modern sanat hareketinin tanımlayıcı bir özelliği olan bilimsel gelişmeler ile felsefi fikirler arasındaki benzersiz paralelliği sergilemiştir. Bu, Hortense'yi tasvir eden kırk portreden oluşan geniş koleksiyonunda gözlemlenmektedir. Ressamların ve edebiyatçıların aktif olarak fikir alışverişinde bulunduğu bir dönemde, modern ortaya çıkmıştır. Terim, 1978'de Edward Said'in çalışmasıyla daha eleştirel bir çağrışım kazanmıştır. Said, Oryantalizmin Doğu kültürlerinin basmakalıp ve aşağılayıcı görüşlerini sürdürdüğünü, onları dinamik ve üstün Batı toplumlarının aksine durağan ve gelişmemiş olarak tasvir ettiğini savunmuştur. Bu bakış açısı, bu tür temsillerin Batılı sömürge ve emperyal hırsları haklı çıkarmaya hizmet ettiğini öne sürmüştür.

Sanatta Oryantalizm genellikle Batılı sanatçıların Orta Doğu ve Asya'dan sahneleri tasvir etmesini, bazen bu kültürleri romantikleştirmesini veya egzotikleştirmesini içermektedir⁵.

⁶ <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/v/ingres-la-grande-odalisque-1814>

resmin saygın filozofu Cezanne, "sanatın amacının insan yüzü olduğunu" çok güzel ifade etmiştir. Bu ifade onun sanatsal manifestosunu mükemmel bir şekilde özetliyordu. Geleneksel güzellik kavramlarıyla meşgul olmak yerine, Cezanne'ın karısını tasavvur etme şekli daha çok ilgisini çekmişti. "*Sarı Sandalyedeki Madame Cézanne*" başlıklı portrede Hortense, kendinden emin bir duruş ve rahat bir saç stiliyle tasvir edilen sıradan bir kadın olarak karşımıza çıkıyor (Laletaş, 2019).



Resim 31. Madam Cézanne “Hortanse” Portresi

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435876>

Cézanne Hortanse portresinde yer alan kadın ne kadar gerçek, yalın ve hayattan. Bu kuşak ressamaları hayatın içinde yer alan ve seçkin olma durumlarını red ettikleri gibi ortaya koydukları kadın portreleri de gerçekliğe dayanan bir bilgiyi izleyicisi ile paylaşmaktadır.

Cézanne'ı dönemin diğer sanatçılarından ayıran şey, ışığın değişen nüanslarından ziyade resimlerinin kompozisyonuna ve temel bileşenlerine sarsılmaz

bir şekilde odaklanmasıdır. Cézanne'ın Kübizm'in evrimi üzerindeki etkisi abartılamaz; doğanın tüm görünür yönlerinin koni, küre ve silindir şekillerine bölünebileceği inancını destekleyerek dünyanın doğal geometrik yapısını vurgulamıştır.

Dönemin önemli diğer bir sanatçısı Henri-Émile-Benoît Matisse'dir. Matisse, 31 Aralık 1869'da Fransa'nın Le Cateau-Cambrésis kentinde doğmuştur. Bohain-en-Vermandois'da büyüdü ve 1887'den 1888'e kadar Paris'te hukuk okumuştur. 1891'de hukuku bırakıp resim yapmaya başlamıştır. Paris'te Matisse, Académie Julian'da ve ardından École des Beaux-Arts'ta Gustave Moreau ile kısa bir süre sanat eğitimi almıştır.

1901'de Matisse, Paris'teki Salon des Indépendants'da sergi açmış ve Fauve hareketinin gelecekteki bir başka lideri olan Maurice de Vlaminck ile tanışmıştır. İlk kişisel sergisi 1904 yılında Galerie Vollard'da gerçekleşmiştir. O dönemde hem Leo hem de Gertrude Stein ile Etta ve Claribel Cone Matisse'in eserlerini toplamaya başlamıştır. Matisse, Empresyonistlerin paletini terk ederek düz, parlak renkleri ve akıcı çizgisiyle kendine özgü tarzını oluşturmuştur. Konuları öncelikle kadınlar, iç mekanlar ve natürmortlardı. 1913'te çalışmaları New York'taki Armory Show'a dahil edilmiştir. 1923'e gelindiğinde iki Rus, Sergei Shchukin ve Ivan Morozov, onun yaklaşık 50 tablosunu satın almıştır.

Matisse, resim, heykel, taş baskı ve gravürlerin yanı sıra duvar resimleri, duvar halıları tasarımları ve Léonide Massine'nin Rouge et noir balesi için dekor ve kostüm tasarımları üzerinde çalışmıştır. Matisse, 1941 ve 1942'deki iki büyük operasyonun ardından toparlanırken, daha önce geliştirdiği bir tekniğe odaklandı: papiers découpés (kağıt kesmeleri). Matisse'in yazıp resimlediği Caz 1947'de yayımlanmıştır; plakalar kağıt kesiklerinin şablon reproduksiyonlarıdır. 1948'de Vence'deki Chapelle du Rosaire'in dekorasyon tasarımına başlamış ve bu dekorasyon 1951'de tamamlanıp takdis edilmiştir. Aynı yıl New York Modern Sanat Müzesi'nde çalışmalarının büyük bir retrospektifi sunulmuş ve ardından Cleveland'a gitmiş,

Chicago ve San Francisco. 1952'de Musée Matisse, sanatçının doğduğu yer olan Le Cateau-Cambrésis'te açılmıştır. Matisse, sonuncusu New York'taki Pocantico Hills Union Kilisesi'ndeki gül penceresinin tasarımı olan büyük kağıt kesimler yapmaya devam etmiştir. 3 Kasım 1954'te Nice'te vefat etmiştir.



Resim 32. Woman with a Hat (1905), Oil on canvas, 81 x 60 cm, Francisco Museum of Modern Art

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/C1JUzuPo4F7/>

Dönemin önemli diğer ressamı Amedeo Clemente Modigliani'dir. Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920) çoğu çağdaşı ressam gibi resmin iç uyumuna önem vermiştir. Çoğunlukla portre ve nü resim yapan Modigliani portrelerini yaptığı kişileri genel olarak mekan içerisinde durağan olarak ve sade bir biçimle ele almıştır.

Sanatsal meslektaşlarına benzer şekilde Modigliani, resimlerinde içsel tutarlılığın sağlanmasına büyük önem vermiştir. Kompozisyon içerisinde dinginlik ve sadelik duygusuyla tasvir ettiği portreler ve nüler tercih ettiği konulardı.

Modigliani'nin portreleri, modellerinin bireysel özelliklerini yakalamaya odaklanmamış olabilir, ancak nesnelerle olan benzerlikleri inkar edilemeyecek kadar dikkat çekicidir. Sadeleştirme ve soyutlama yoluyla sanat eserlerinde sakinlik duygusu yakalamayı ve benzersiz bir stilize dil yaratmayı başarmıştır. Modigliani, karanlık ve detay içermeyen bir arka plan kullanarak formlarının yüzeydeki görsel etkisini arttırdı ve resimlerini daha büyüleyici ve çekici hale getirdi. Genel olarak portreleri ve figürleri izleyicinin zihninde bir heykel duygusu uyandırıyor. Madam Hanka Zborowska'nın 1917 tarihli portresi, Modigliani'nin portrelerinin tüm ayırt edici niteliklerini örneklendiriyor. Doğası gereği soyut olmasına rağmen yine de yaşam ve özgünlük duygusunu aktarmayı başarıyor. Bu portreyi incelerken izleyiciye sadece sade ve güzel bir yüz değil, aynı zamanda canlı, düşünen ve hisseden bir kadın da sunuluyor (Partanaz, 2007).



Resim 33. Amadeo Modigliani, Madam Hanka Zborowska, 37 x 25 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1917, Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Roma, İtalya

Dışavurumcu üslubuyla modern sanatın gelişmesinde önemli rol oynayan bir diğer sanatçı da Van Gogh'tur. Resimleri, sanatçının duygularını ifade etme aracı olarak hizmet eden canlı renklerle karakterize edilir. Van Gogh, resim alanına yaptığı katkıların yanı sıra, rengin rolünü yalnızca nesnel dünyayı tasvir etmekten, içsel deneyimlerin aktarılmasında önemli bir unsur haline getirmiştir (Işıksaçan, 2019). Van Gogh, saf ana renkleri ve tamamlayıcı kontrastları kullanarak çarpıcı görsel

efektler yaratmıştır. Sayısız portre ve oto portresinde, özellikle konularının özünü ustaca yakaladı ve renk seçimi ve fırça darbeleriyle onların bireyselliğini aktardı. Bir post-empresyonist olarak Van Gogh'un portreleri yoğun duyguları ve kişisel deneyimleri yansıtırken, kullandığı renkler ve motifler onun çalkantılı duygusal durumunu yansıtmıştır (Stanska, 2020).

Sanat kariyeri boyunca Van Gogh, resim malzemeleri edinmesini zorlaştıran mali zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Sonuç olarak, geleneksel tuval yerine kontrplak veya karton gibi alışılmadık yüzeyleri kullanmaya sık sık başvurdu. Yağlı boyayı tercih ederken Van Gogh ayrıca sulu boya, pastel boya, tebeşir, mürekkep ve kömür gibi diğer malzemeleri de araştırmıştır. Portre çalışmalarının dikkate değer bir örneği, 1884 yılında Nuenen'de yaptığı, kadınları yalnız pozlarda, izleyiciyle etkileşime geçerek tasvir ettiği "*Oturan Köylü Kadın*" tablosudur (Kodal, 2022).

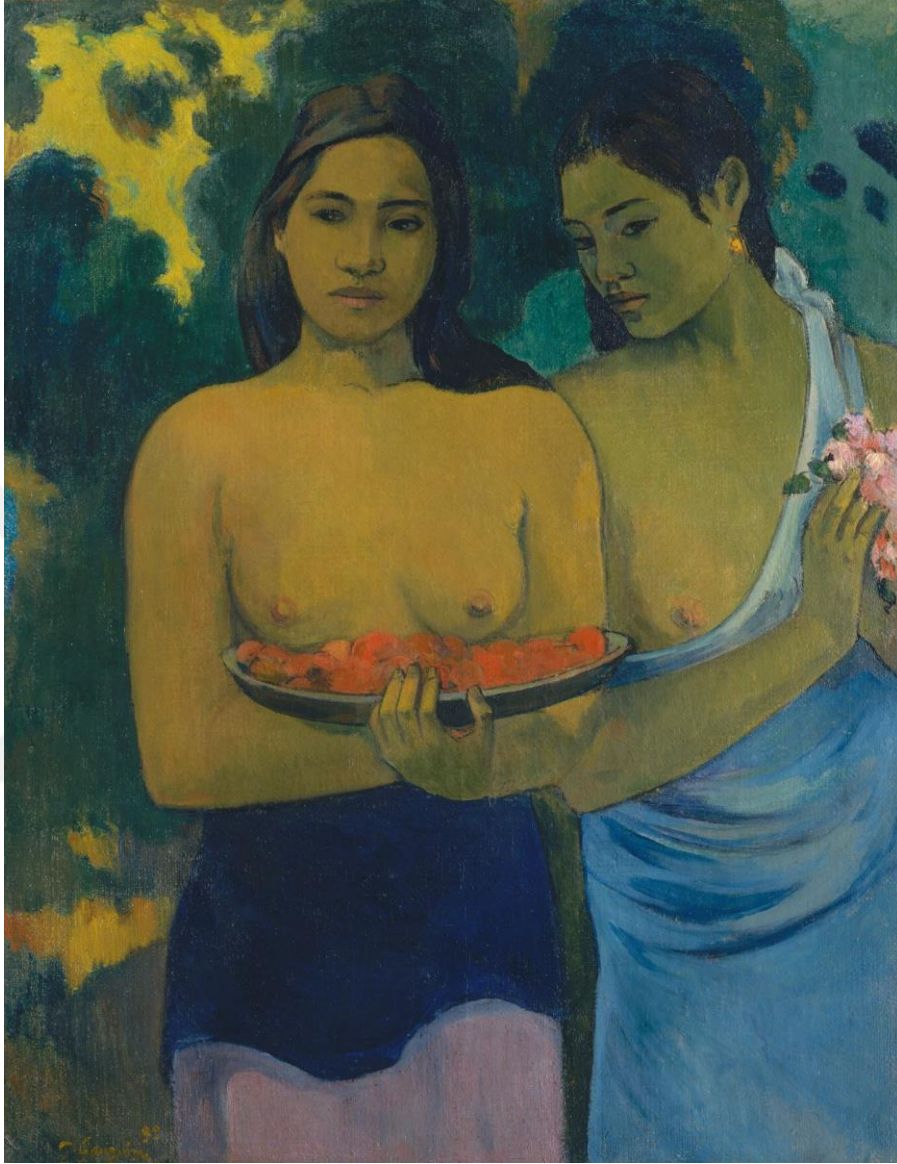


Resim 34. Oturan Köylü Kadın, Kontrplak ü.y.b, 36x26 cm., Nuenen: Aralık 1884.

Kaynak: <https://dali.jp/en/collection/>

Doğaya derinden bağlı kalan Empresyonizm alanındaki sanatçılar, sonunda eserlerindeki potansiyel tekrar nedeniyle incelemeye karşı karşıya kaldı. Zaman geçtikçe onları başaran sanatçılar 1880'lerde İzlenimciliğe yeni bir yön verdiler. Bu akımın öncülerinden biri de natüralizmi hayallerle aşıl原因 ve sanatında sürekli yeniliği benimseyen Gauguin'dir (Tansuğ, 2006). Resim 35, sembolizm ve Post-

Empresyonizm alanlarında önemli eserler üretmesiyle tanınan bu ünlü sanatçının "İki Tahitili Kadın" tablosunu göstermektedir



Resim 35. Tahitili İki Kadın, 1899, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 72.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD

Kaynak: <https://www.pivada.com/paul-gauguin>

Fotoğraf makinesinin icadından sonra fotoğraf sanat dünyasında devrim yaratmış ve Empresyonizmin yükselişinde önemli bir rol oynamıştır. Fotoğrafın gündelik hayata büyüleyici entegrasyonu ve "anı yakalama" yeteneği, sanatçıların büyük ilgisini çekmiştir. Empresyonistler, anlık fotoğraf kavramını dünyayı

doğrudan algılamanın bir aracı olarak benimsediler. Amaçları, gözlemlediklerini aslına sadık kalarak tuvale aktarmaktır.

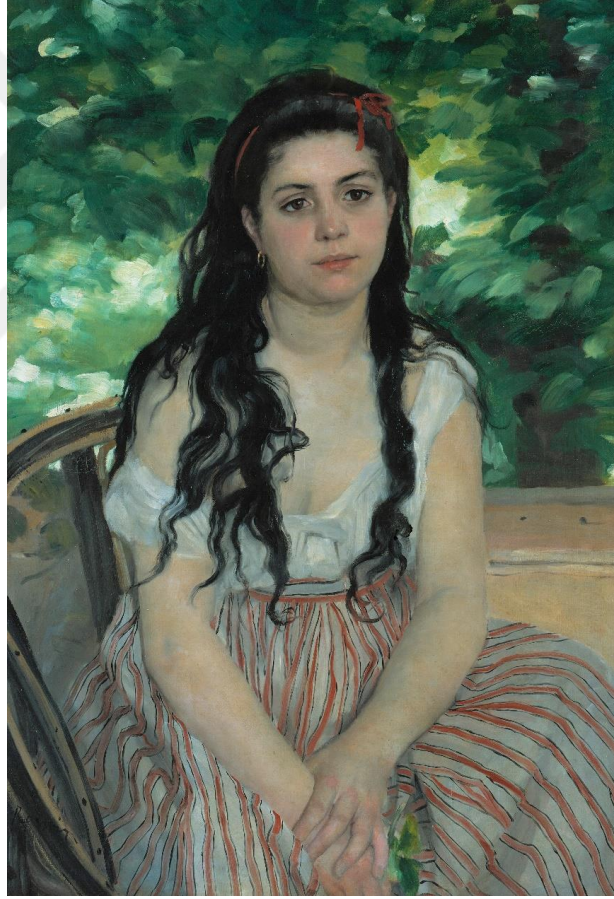
19. yüzyılda fotoğraf makineleri portre çekiminde de kullanılmaya başlanmıştır. Empresyonist resmin ortaya çıkışının taşınabilir fotoğraf makinelerinin ortaya çıkışıyla aynı zamana denk gelmesi dikkat çekicidir. Fotoğraf makinesi, farklı perspektiflerin güzelliğini yakalama yeteneğiyle sanatçıların görsel estetik anlayışını geliştirmiştir. Sanatçılar bu teknolojik gelişmeyi benimsedikçe sanatsal çabaları da ilerledi. Sonuç olarak, fotoğraf makinesinin uygun fiyatı ve verimliliği, kolaylıkla gerçekleştirebileceği görevler için boyamayı gereksiz hale getiriyordu. Yine de ressamlar, konularının geçici doğasını ölümsüzleştirmeleri ve özlerini sonsuza kadar korumaları ile öne çıktılar.

19. yüzyılda fotoğrafçılığın yükselişi, natüralist portre tarzının giderek daha az etkili olmasını sağladı. Natüralist geleneğe bağlı ressamlar, konularının fiziksel özelliklerini vurgulamayı ve görünüşlerinin tam bir kopyasını üretmeyi amaçladılar. Ancak fotoğrafın yaygınlaşmasıyla bu yaklaşım etkinliğini yitirmiştir.

Tarih boyunca portre türünün geçerliliğini yitirdiğine dair çok sayıda iddia ortaya atılmıştır. Ancak günümüzde sanatsal bir ifade biçimi olarak önemini korumaya devam etmektedir. Benzer itirazlar 19. yüzyılda modern sanatın ortaya çıkışı sırasında da ortaya çıkmış olabilir. Fotoğrafın ortaya çıkışıyla aynı zamana denk gelen bu dönem, optik biliminde ilerlemelere olanak sağlamıştır. Helmholtz ve Chevreul gibi fizikçilerin ortaya koyduğu teoriler, sanatçılara yeni bakış açıları kazandırarak dünyayı optik yasalara göre resmetmelerine olanak sağladı. Sanatçılar, ana renk kontrastını ve tamamlayıcı kontrastları birleştirerek geleneksel renkler yerine prizmatik renkler kullanabildiler ve bu da daha canlı ve aydınlatılmış portreler ortaya çıkarmıştır. Teknikteki bu değişim daha gerçekçi ve dinamik görüntülerin yaratılmasına yol açmıştır (Bayav, 2010).

Portreleriyle tanınan Renoir, ışık ve madde arasındaki etkileşimi ustaca gözlemlemiş ve bunu, ışığın ve gölgenin özünü olağanüstü gerçekçi bir şekilde yakalayan hızlı fırça darbeleriyle tuvaline aktarmıştır. Renoir, samimi portreleri

aracılığıyla izleyicilere, deneklerinin yüzlerinde dans eden ışık ve duyguların anlık anlarına bir göz atma olanağı sağlamıştır. Modern resim ortaya çıktıkça, dini geride bırakarak, merakı ve kişisel çıkarları itici güç olarak benimseyerek mantık ve bilimsel ilerlemeler yoluyla doğrulama arayışına girmiştir. Bu yeni keşfedilen sanatsal özgürlük, ressamların yeni ifade yolları keşfetmesine olanak tanımış ve sonuçta, farklı tarzlardan ve sanatsal iletişim araçlarından oluşan zengin bir doku ortaya çıkmıştır. Aşağıdaki resim, 1866'dan 1871'e kadar uzanan yıllarda Renoir'ın sık sık ilham perisi olan Lise Therot'u göstermektedir. Renoir'ın bu portredeki Therot tasviri, döneme göre biraz provokatif bir üslup yansıtısa da kompozisyon fırça çalışması ve modelin pozu açısından inanılmaz derecede rahattır (Sroha, 2020).



Resim 36. Pierre-Auguste Renoir, Yaz Mevsimi, 1868. Tuval üstüne yağlı boya; 85 × 59 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin

Ekspresyonizm, resim alanında bir dönüşüme yol açmış; odak noktasını geleneksel portreden sıradan bireylerin özünü yakalamaya kaydırmıştır. Portreler, duygusal durumları ve iç yaşamları ifade etmenin birincil aracı haline geldi ve

dışavurumcu sanatın temel taşı oldu. Duyguların ve rasyonelliğin öncelikle yüz ifadeleri yoluyla aktarıldığı düşüncesi, genellikle abartılı özellikler ve güçlü ve büyüleyici etkiler yaratan canlı, rafine edilmemiş renklerle karakterize edilen bu portrelerde ifade bulmuştur. Özellikle otoportreler bir coşku duygusu yayarken, aynı zamanda melankoli ve yalnızlığın iç kargaşasını da tasvir etmiştir.

Benzeri görülmemiş toplumsal ve kültürel dönüşümlerin yaşandığı 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki çalkantılı dönemde sanatçılar, portrelerinde derin bir melankoli duygusu yansıtan radikal bir yaklaşımla karşılık vermişlerdir (Meraklı, 2019). Kübizmin önde gelen figürü olarak tanınan Picasso, resimlerinde kadın konuları geometrik şekillerin parçalanmasıyla tasvir ederek sanat dünyasında devrim yaratmıştır.

Picasso portrelerinde kadın formunu temel alırken, öncelikle modern kadınlığın özünü yakalayıp çalışmaları salt estetik zevkten uzaklaştırmıştır. İnsan figürü, özellikle mavi döneminde, sanatının merkezi ilham kaynağı oldu. Bu dönemde ağırlıklı olarak yoksul Montmartre'nin içe dönük ve kederli bireylerini tasvir etmeyi tercih etmiştir. Ancak Fernande Olivier ile olan ilişkisi melankolik mavi dönemden pembe dönemin canlı coşkusuna geçişi beraberinde getirerek önemli bir toplumsal değişime yol açmıştır. Sonuç olarak, eserlerinde yoksul ve umutsuz Montmartre sakinlerinin yerini akrobat kadınlar almıştır (Yavuz ve Şen, 2020).

26 Nisan 1937'de kasabasının Almanlar tarafından yıkıcı bir şekilde bombalanmasına yanıt olarak Picasso, kadınları tasvir eden 36 tablodan oluşan bir seri oluşturmuştur. Bu güçlü sanat eserleri arasında *Ağlayan Kadın* özellikle dikkat çekici olarak öne çıkmıştır. Picasso'nun o dönemde Fransa'da ünlü bir fotoğrafçı olan kız arkadaşı Dora Maar'dan ilham aldığına inanılmaktadır. Bu tabloda, kendisi de başarılı bir fotoğrafçı olan Dora, İspanya İç Savaşı'nın yol açtığı yıkımın yasını tutmaktadır. Ağlayan Kadın'ın gözlerindeki ıstırap ve gerçek gözyaşları, Picasso'nun ikonik başyapıtı 'Guernica' için bir ön keşif görevi üstlenmiştir. Tabloda cesur fırça darbeleri, yoğun renkler ve keskin çizgilerin kullanılması bu dönemde yaşanan derin acıyı etkili bir şekilde aktarmaktadır. Ayrıca figürün alnını, gözlerini ve ağzını

çevreleyen mavi ve beyaz tonların kasıtlı olarak birleştirilmesi dikkat gerektiren ürpertici bir etki yaratmaktadır (Yavuz ve Şen, 2020).



Resim 37. Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, 1937/ Tate Gallery, Liverpool

Dışavurumcu portre sanatının önemli bir figürü olan Schiele, sanatsal sürecinde sürekli olarak kendi benzerliğini ön plana çıkarmıştır. Vücudunun yoğun ve şiddetli bükülmeleriyle arka plan ile konu arasında bir birlik duygusu oluşturmaktadır. Benliğini keşfederken Schiele, bedeni kendi varoluşunu sorgulamak için bir araç olarak kullanarak narsisizmin sınırlarını zorlamıştır. Pek çok sanatçı gibi Schiele'nin çalışmalarında da yaratıcılığının ardındaki itici güce ışık tutan belirtiler vardır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak seçilen bu motifler, sanatının doğduğu odak noktasıdır. Schiele'nin çalışmalarında sıklıkla tekrarlanan motifler arasında otoportre öne çıkmıştır (Meraklı, 2019).



Resim 38. Egon Schiele'nin Oturan, Sol Eli Saçında Olan Kadın 1914; Viyana

Kaynak: <https://uploads5.wikiart.org/images/egon-schiele/seated-woman-with-her-left-hand-in-her-hair-1914.jpg!Large.jpg>

Dadaist hareket, savaş karşıtı duyguyu ve sanayileşmenin Avrupa toplumu üzerindeki etkisini ustaca aktardığı için hem görsel olarak büyüleyici hem de düşündürücü portreler üretmiştir. Sanatçıların hayallerini dönemin gerçekleriyle birleştiren bu portreler, günümüzde hala izleyiciyi büyüleme konusunda dikkate değer bir yeteneğe sahiptir. Kolaj, birleştirme ve frotaj gibi teknikler aracılığıyla Dadaistler, çeşitli malzemelerin yan yana gelmesinden ortaya çıkan derinlikleri ve nüansları araştırarak sanatsal araştırmanın sınırlarını zorlamıştır. Deneysel süreçleri

benimseyerek, baskı teknolojisinin gücünden yararlandılar; gazete, dergi, reklam ve posterlerden günlük yaşamın her yönünü doyuran parçaları bir araya getirdiler. Sanatçılar, bu unsurları orijinal bağlamlarından izole ederek yalnızca mevcut gerçeklikleri yabancılaştırmakla kalmadı, aynı zamanda yeni ve zıt anlatılar da yarattılar.

Dadaist portrelerin kışkırtıcı gücü, fotomontajlardan yararlanmalarında yatmaktadır. Medyanın ve araçlarının ürettiği içeriğe meydan okuyarak ve çarpıtarak bu portreler, çoklu yorumlar üretme yeteneğine sahiptir. Konunun benzerliğini yakalamayı amaçlayan geleneksel portre resimlerinden farklı olarak bu portreler, Richard Huelsenbeck'in yerinde bir şekilde tanımladığı gibi, savaşın kalıntılarından bir araya getirilmiş portreler olarak parçalanmış parçaların bir araya getirilmesiyle inşa edilmiştir (E-skop Sanat Tarihi Eleştirisi, 2016).

Farklı ifade yöntemlerine rağmen modern hareketler arasındaki ortak nokta, içsel dışavurumcu eğilimlerinde yatmaktadır. Sanat, kültürel meseleleri aktarmada bir araç görevi görerek onu bu hareketlerin temel bir bileşeni haline getirmiştir. Dikkate değer bir örnek Edvard Munch'un ünlü tablosu "Çılgılık"tır. Portrenin yoğun ifadesi, gökyüzünün rengi ve denizin hareketi izleyicileri büyülüyor ve neredeyse yaklaşmakta olan bir felaketin habercisi olmaktadır. Tablonun başkahramanı olan çılgılık atan figür, basitleştirilmiş ancak güçlü bir ifadeyle tasvir edilmiş ve amaçlanan duyguyu etkili bir şekilde aktarmaktadır. Munch'un sembolist dışavurumculuğa yaklaşımı, aynı zamanda kendi ruhunun bir yansıması olarak da hizmet eden natüralist akıma dayanmaktadır. Resimlerinde, 19. yüzyılın sonlarında yaygın olan korku ve umutsuzluk sembolleri belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu semboller eserlerinde yinelenen temalar olarak hizmet etmekte ve kendi deyimiyle "içindeki cinleri kovmaya" olanak tanımaktadır.

2.3. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN SANATÇILAR TARAFINDAN ÜRETİLEN YÜZ İMGESİ

2.3.1. Portre -Büst- Baş

Orta Çağ'da "portre" terimi, "çoğaltmak" anlamına gelen "protroba" sözcüğünden türemiştir. Portreler, ölmüş ya da hayatta, gerçek ya da hayali olsun, bir bireyin kendine özgü özelliklerini yakalayan görsel temsillerdir. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ne (1993:1504) göre portre, yaratılırken kendi kimliğiyle boğuşan sanatçı için ayrı bir çekiciliğe sahiptir. Ancak bu sürece, önceden belirlenmiş bir kaygı da eşlik eder. Bir portreyi yorumlarken dikkatli olmak gerekir çünkü sanat eserinin kendisini terk etme ve bunun yerine yalnızca konunun kimliğini analiz etmeye odaklanma riski vardır. Her yüz özelliği, tasvir edilen kişinin karakterini aydınlatan somut bir ipucu görevi görür ve yalnızca bakışlarına dayanarak yeterli bir anlayış oluşmasını mümkün kılar (Ergüven, 1995).

Tarih boyunca ressamalar portreleri tuvale aktarmak için çeşitli teknikler kullanmışlardır. Bu teknikler, eserin sınırları içinde konunun özünü yakalamak için sanatçının yaptığı farklı çerçeveleme seçimlerini kapsar. Ayrıca modelin duruşu da portrenin kompozisyonunda önemli rol oynuyor. Sanatçının seçtiği çerçeveye göre portre türleri:

Büst portreler: Modelin baş, boyun ve omuzlarının tasviri büst portrelerinin odak noktasıdır. Bu portrelerde öncelikle konunun yüz özellikleri ve başı vurgulanır. Yalnızca yüzün yakalandığı bu portreler, modelin baktığı yöne bağlı olarak kişinin kolayca tanımlanmasına olanak tanıyor. Fayyum portrelerinin oluşturulmasında büst portre çerçevesi kullanıldı.

Tam Boy Portre: Modeli baştan ayağa gösteren portreler, kişinin yüz ifadesi, duruşu ve kıyafeti dahil olmak üzere fiziksel özelliklerini idealize etme ve görkemli bir şekilde sunma niyetiyle yakalamayı amaçlamaktadır.

Yarım Boy Portre: Bu portreler, modelin toplam boyunun yarısını temsil eden belden yukarısını yakalar. Bu portrelerde ellerin yer alması modelin pozunun özgünlüğünü korumaktadır (Dönmez, 2009).

Portre resminde insan konuların varlığı kaçınılmaz bir unsurdur. Bu, sanatsal becerilerde ustalığın yanı sıra renk, teknik ve materyaller konusunda derin bir anlayış gerektirir. Başarılı bir portre salt fiziksel benzerliğin ötesine geçer; aynı zamanda bireyin içsel faktörlerini temsil eden duygusal ve psikolojik özünü de yakalamalıdır. Bir figür resminin benzersizliği ve farklılığı, konuyu doğru bir şekilde tasvir etme yeteneğinde yatmaktadır. Bunun sağlanmasında renk, teknik bilgi, malzeme kullanımı gibi dış faktörler önemli rol oynuyor. Ek olarak, semboller tarih boyunca, özellikle de Rönesans döneminde ve sonrasında portrelerde çok önemli bir rol oynamış ve tasvir edilen bireye dair değerli bilgiler sunmuştur. Ayrıca portre sanatında zenginlik ve statüyü anlatmak için sembollerden sıklıkla yararlanılmıştır (İncirkuş, 2022).

2.3.2. Modern Sanatta Öncü Kadın Sanatçılar

2.3.2.1. Angelica Kauffman (1741-1807)

Ergenlik çağında ısmarlama portreler üreten dahi bir çocuk olan Kauffman, duvar ressamı olan babası Johann Joseph Kauffman tarafından eğitilmiştir. 1760'ların başında babasının asistanı olarak çalışarak İsviçre, Avusturya ve İtalya'yı dolaşmıştır. Bu geçici yaşam ona, bir kadına birçok klasik ve Rönesans başyapıtını görüp kopyalama ve Neoklasizm olarak bilinen yeni popüler hareketin liderleriyle tanışma fırsatı sağlamıştır.

İtalya'da geçirdiği üç yıl boyunca Kauffman, portre ressamı olarak ün kazanmıştır; aynı zamanda tarih resimleri de yapmıştır. Başarılarının takdir edildiği, 1765'te Roma'daki San Luca Akademisi'ne seçilmesiyle kanıtlanmıştır. 1766'da Kauffman Londra'ya taşındı ve burada portre ressamı olarak başarı elde etmiştir. Sonraki 16 yıl boyunca prestijli Kraliyet Akademisi'nde düzenli olarak sergiler açmış ve çok sayıda aristokrat ve kraliyet ailesi için çalışmıştır. Londra'daki Kraliyet

Akademisi'nin kurulmasına ilişkin kuruluş belgesini resmi olarak imzalayan iki kadından birisidir. O dönemde sanatçı olarak kendi yolunu bulmaya çalışan kadınların sıklıkla takip ettiği yıkıcı alaylardan ve cinsel imalardan tamamen kaçınmayı başarmıştır⁷



Resim 39. Angelica Kauffman, Otoportre, yak. 1770-1775; © Ulusal Portre Galerisi, Londra

Kaynak: <https://nmwa.org/art/artists/angelica-kauffman/>

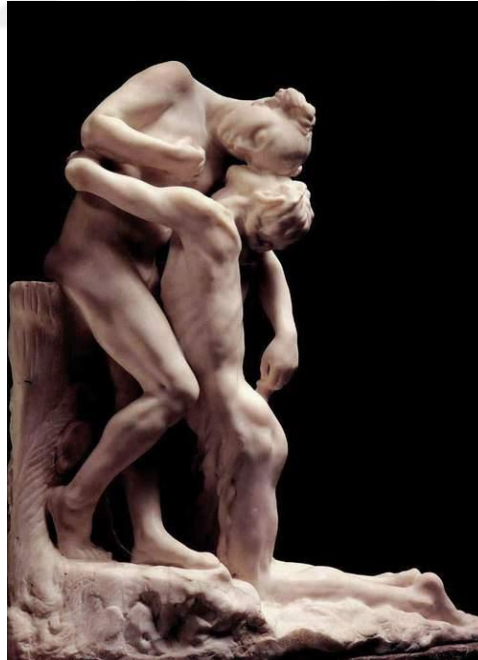
Kauffman, yaşamı boyunca başarılı bir portre ressamı oldu, ancak hâlâ en çok tarih ve mitoloji resimleriyle tanınmaktadır. Burada Kleopatra ve büyücü Circe gibi kadın konularına yönelmiş ve Batı sanatının uzun süredir en yüksek ve en erkeksi türü olarak kabul edilen türün çehresini değiştirmiştir. Tarihçi Jenny Uglow şöyle yazıyor : "Erkeklerin kahraman olduğu ve kadınların eylemden dışlandığı bu alanda, Kauffman hâlâ kadınların gücünü savunmayı başardı." (Crawford, 2024).

⁷ <https://www.theartstory.org/artist/kauffman-angelica/#legacy>

Kauffmann, Rokoko ve Klasisizm üsluplarındaki portreleri ve tarih resimleri ve erkek egemen bir dünyada sanatta bir kadın olarak öne çıkan rolüyle sanat dünyasında her zaman önemli bir yer tutacaktır (Crawford, 2024).

2.3.2.2. Camille Claudel (1867-1943)

Bu dönem ön plana çıkmayan ancak zaman içerisinde değeri anlaşılan heykeltıraş Camille Claudel pek çok eser vermiştir. Hocası ve ileride sevgilisi olan kendi döneminden çok zamanla tanınırlığı artan bir heykeltıraş olan Camille Claudel, çok sayıda sanat eseri yaratmıştır. Hocası ve gelecekteki sevgilisi Auguste Rodin, Claudel'in olağanüstü yeteneğinden çok etkilenmişti. Hatta Rodin'in heykelleri Claudel öncesi ve Claudel sonrası olarak kategorize edilmeye başlandı. Claudel, Rodin'in ünlü eserleri olan tartışmalı Calais Burgers ve The Gates of Hell üzerinde çalışırken, saygın ustanın rehberliğinde kendi farklı sanatsal vizyonunu geliştirdi. Zanaatını geliştirdikçe heykelleri tanındı, ancak bazen aşırı duygusallıkları, dinamikleri ve güçleri nedeniyle eleştirilere maruz kaldılar.⁸



Resim 40. Camille Claudel'in “Sakauntala” Heykeli

Kaynak: <https://arkeopolis.com/camille-claudel/>

⁸ <https://guides.loc.gov/feminism-french-women-history/famous/camille-claudel>

Kendi başına son derece yetenekli bir heykeltıraş olan Camille Claudel akıl hocası ve sevgilisi Auguste Rodin ile ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Ham yetenek ve trajik sonuçlar açısından çok az olay kıyaslanabilir. Claudel'in ünü onu birçok kitaba, birçok filme ve hatta bir müzikale konu yapılmıştır. Erken gelişmiş bir heykeltıraş ve güzel bir ilham perisiydi. Babasının kütüphanesinden yararlanan ve erken yaşta heykele ilgi duyan meraklı bir çocuk olarak hayata başladı. Annesinin endişelerine rağmen babası, kızının yetenekleriyle biraz ilgilendi ve ailesiyle birlikte Paris'e taşınırken ona destek oldu. Çalışmalarına devam edebildi ve kadınları kabul etmeyen École des Beaux-Arts'ın aksine Académie Colarossi'ye kaydolmasına izin verildi ve burada ünlü heykeltıraş Alfred Boucher ile çalışmaya başladı.

Heykeltıraş Auguste Rodin, Claudel'in doğal yeteneğini hemen fark etti ve 1883'te onu stüdyosunda asistan olarak işe aldı. Burada heykellerinde ona yardım edebildi ve o zamanlar kadın sanatçılar için alışılmadık bir durum olan canlı çıplak modellerle çalışabildi. Claudel, Rodin'in en ünlü iki eseri olan tartışmalı Calais Burgers ve The Gates of Hell üzerinde çalıştı. Rodin'den büyük bir usta olarak öğrenen Claudel'in kendi bağımsız vizyonu vardı. Zanaatında olgunlaştıkça heykelleri aşırı şehvetli, enerjik ve güçlü olmakla tanındı ve bazen eleştirildi. Her zaman bağımsız olan Claudel, döküm süreci üzerinde doğrudan kontrol konusunda ısrar etti. Diğerleri genellikle kil modellerini döküm için teknisyenlere verirken, o kendi heykellerini bronzdan yaptı.⁹

Tutku, cesaret, güzellik, yılmaz irade, nadir yetenek: Bunlar heykeltıraş Camille Claudel'in nitelikleridir.

Camille Claudel'in heykellerinin en önemli özelliği, sanatçının duygularını izleyiciye derinlemesine aktarabilmesidir. Sonuç olarak, hareketin, yüz ifadelerinin ve jestlerin kullanımı yoluyla, her heykel başarılı bir şekilde dramatik bir duyguyu aktarıyor ve gözlemcide derin bir duygusal tepki uyandırıyor. Claudel'in sanatı ile Rodin'in sanatı arasındaki en önemli farklılık bu özel yönde yatmaktadır. Rodin'in heykelleri çoğu zaman bir kopukluk hissi uyandırırken, Claudel'in çalışmaları,

⁹ <https://guides.loc.gov/feminism-french-women-history/famous/camille-claudel>

heykellerinin de kanıtladığı gibi, nefes kesici tasvirleriyle büyüleyicidir. (<https://arkeopolis.com/camille-claudel/>).



Resim 41. Camille Claudel'in “Genç Kız” isimli eseri

Kaynak: <https://arkeopolis.com/camille-claudel/>

2.3.2.3. Augusta Savage (1892-1962)

"Gerçekten güzel, gerçekten kalıcı hiçbir şey yaratmadım, ancak bu gençlerden birine sahip olduklarını bildiğim yeteneği geliştirmeleri için ilham verebilirim, o zaman benim anıtım onların çalışmaları olacaktır." -TR Poston, "Augusta Savage", Metropolitan Magazine , Ocak 1935, np

Augusta Christine Fells, 29 Şubat 1892'de Green Cove Springs, Florida'da doğmuştur. Cornelia ve Edward Fells'in on dört çocuğunun yedincisiydi. Babası, kızının erken yaşlarda sanata olan ilgisine şiddetle karşı çıkan fakir bir Metodist

papazdı. 1907'de Savage, John T. Moore ile evlendi ve ertesi yıl tek çocuğu Irene doğdu. Moore, kızlarının doğumundan birkaç yıl sonra ölmüştür. Sanatçı, 1920 ve 1923 yıllarında 2 kez daha evlenmiştir.

İlk kez 1919 yılında yerel bir çömlekçi bir fuardaki yarışmaya katılması için Augusta Christine'ye kil vermiştir Augusta Christine. Yaptığı figürlerle bu fuarda özel ödüle layık görülmüştür. Bu başarısından cesaret alan Savage, Jacksonville, Florida'ya taşındı ve burada toplumun önde gelen siyahlarının portre büstlerini yaparak geçimini sağlamayı umuyordu (<https://americanart.si.edu/artist/augusta-savage-4269>). Bunu gerçekleştiremeyince Augusta Christine Fells, 1921 yılında elinde 5 dolarla New York'a geldi. Apartman bekçiliği işinin yanı sıra Cooper Union'da sanat kursunu 3 yılda tamamladı. New York halk kütüphanesi onu, siyah milliyetçi Marcus Garvey gibi önde gelen Afrikalı-Amerikalı figürlerin ilki olan William Edward Burghardt Du Bois'in büstünü yapması için görevlendirdi. Bu toplantıların müthiş bir aktivist haline gelen sanatçı üzerinde güçlü bir etkisi olacaktı.

Savage, 1923'te Paris'teki Fontainebleau Okulu'nda okumak için burs kazandı; bu ödül, kendisinin Siyah olduğu öğrenildiğinde iptal edildi. Savage azimle devam ederek 1937'de Cooper Union'dan mezun olmuştur. Sosyal ve ekonomik zorluklara rağmen, Harlem sokak çocuğunu temsil eden ve Afrikalı-Amerikalıların güzelliğini tasvir eden en tanınmış eseri Gamin (1930) gibi alçı büstler de dahil olmak üzere heykel yapmaya devam etmiştir. Başarısı o kadar büyüktü ki Rosenwald Bursu ile ödüllendirilmiş ve sonunda Paris'e gitmeye olanak bularak burada Académie de la Grande Chaumière'de heykeltıraş Félix Benneteau-Desgrois ile çalışmıştır. Augusta Savage, madalyon olarak çoğaltılan ve 1931'deki Sömürge Sergisi'nde sergilenen Afrika figürleri nedeniyle Fransız hükümetinden madalya almıştır.



Resim 42. Augusta Savage 1935, Harlem Kızı

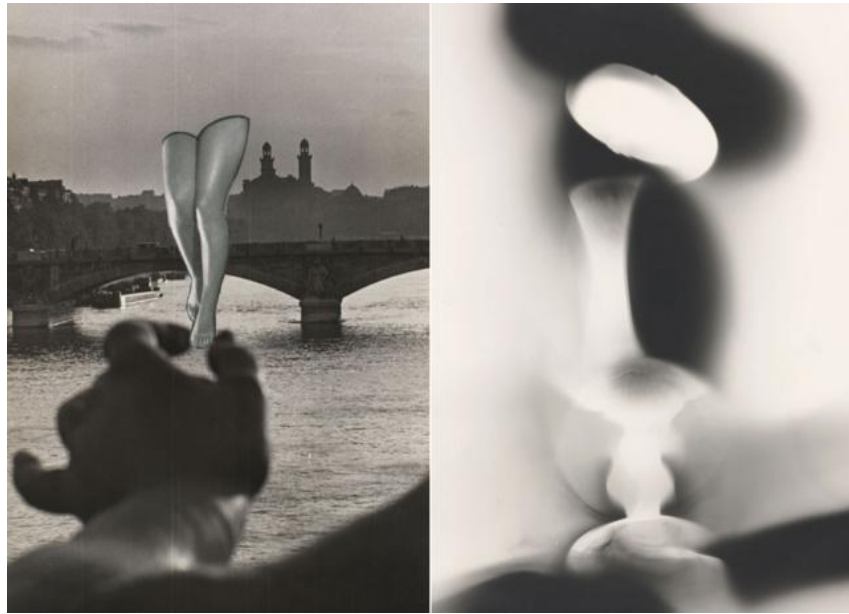
Kaynak: <https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/AUGUSTA-SAVAGE-%281892---1962%29-Lenore-%28Harlem-Girl%29?saleno=2632&lotNo=8&refNo=805225>

Augusta Savage Ulusal Kadın Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne seçilen ilk Afrikalı-Amerikalı kadındır. Farkındalığı teşvik etmek, yetenekleri teşvik etmek ve Amerika'daki siyahların sosyal sorunlarına çözüm bulmak amacıyla Studio Arts & Crafts, Harlem Art Workshop ve Vanguard Club'ı kurarak Harlem sanatsal ve politik yaşamına tamamen kendini adanmıştır. New York fuarı için gerçekleştirdiği son çalışması 'Lift Every Voice and Sing' büyük bir başarı elde etti ancak ödüle layık görülmedi. Eserinin nakliye masraflarını karşılayamadığı için onu yok etmek zorunda kaldı. Bu aksiliklerden bıkararak 1940'ların başında sanat yaşamını bırakmıştır. Çalışmalarını

sivil haklar için mücadeleye, kendi sanatsal kariyerinin zararına ve hatta tehlikesine adanmış Augusta Savage, bugün Harlem Rönesansının bir efsanesidir.¹⁰

2.3.2.4. Dora Maar (1907-1997)

Picasso'nun gölgesinde kalan, ilham perisi olan kadın Dora Maar'ın hayatında önemli bir yeri vardır. Dora Maar, 1935'te Picasso'yla tanışmadan önce Fransa'da ünlü bir fotoğrafçı olarak kendini kanıtlamıştı. Sanatsal becerisi nesnelerin, durumların ve yerlerin salt kopyalanmasının ötesine geçiyor; bunun yerine şiir dünyasına dalıyor, mantığa meydan okuyan esrarengiz ve unutulmaz görüntüler yaratıyor. Paris, Londra ve Barselona sokaklarında dolaşan Dora Maar, yapıları alışılmadık açılardan yakalıyor, ampute mankenleri ölümsüzleştiriyor, tuhaf pozlara sahip çocukları, reklam görsellerini ve bulunmuş çeşitli nesneleri kendi objektifiyle yakalıyor. Çift pozlama ve fotomontaj gibi teknikleri kullanarak rüya benzeri durumları ustaca kristalize ediyor ve sonuçta akşamdan kalmalık veya yatakta boğulma hissine benzer bir yönelim bozukluğu veya hapsedilme duygusu uyandıran atmosferler yaratıyor (Bal, 2009).



Resim 43. Dora Maar'ın Sürrealizm'den Etkilenen İşleri

Kaynak: Dowd, 2019

¹⁰ <https://awarewomenartists.com/en/artiste/augusta-savage/>

Henriette Th  odora Markovitch (1907-1997) doğumlu Dora Maar, erkek egemen sanat dünyasına damgasını vuran önemli bir sürrealist sanatçıydı. Andr   Lhote'un atölyesi,   cole de Photographie de la Ville de Paris, Union Centrale des Arts D  coratifs ve Acad  mie Julian dahil olmak üzere Paris'teki çeşitli prestijli kurumlarda becerilerini geliştirdi. Burjuva geçmişine rağmen Maar, Fransız Kom  n  st Partisi'nin (FKP) aktif bir   yesi olarak toplumsal normlara meydan okudu, hatta Picasso'nun komünizmi benimsemesini sağladı. Fotoğraf  ılığının yanı sıra resim ve şiirle de kendini ifade etti. Fotoğraf stili, siyah beyaz görüntülerin gücünden yararlanarak Brass   ve Man Ray gibi sanatçılardan ilham aldı. Özellikle Maar çok sayıda sanatçı ve aydının portresini çekti. Ayrıca lensi, Picasso'nun ünlü başıyapıtı Guernica'nın (1937) farklı aşamalarını belgeledi.

Maar'ın fotoğrafları 1930'larda çok sayıda sürrealist sergide dikkat çekici bir şekilde yer aldı. Dikkate değer bir örnek, bir kavanozda saklanan bir armadillo fet  s  n  n yakın plan görüntüsü olan, geniş çapta tanınan "Ubu'nun Portresi" (1936)'dir. Hareketin en iyi kartpostal görüntüsü haline gelen bu gerçeküstü şaheser, 1936'da L'Exposition d'objets surr  alistes'te de sergilendi (Bal, 2019).

Dora Maar, fotoğraflarında rüyaların ruhani özünü yakalamak ve özetlemek için sıklıkla çift pozlama ve fotomontaj yöntemlerini kullanıyor. Bilin  dişini uyandıran neşeli görüntüler sunmak yerine, uzun süren akşamdan kalmalık veya yatakta boğulma hissine benzer hisler uyandıran rahatsız edici atmosferleri ustalıkla yaratıyor.

Dora Maar'ın sanatsal yaklaşımı, kontrast oluşturmak için öğeleri yan yana getirme konusundaki benzersiz yeteneğinin yanı sıra, ışık ve karanlığı yenilikçi kullanımıyla karakterize edilmektedir Fotoğraflarından birine baktığınızda tarzının anında tanındığı anlaşılıyor; görüntüleri izleyici üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Fotoğraflarındaki oranlar alışılmadık görünse de, çalışmalarının her bir parçası büyüleyici bir anlatıma sahip ve güçlü bir duygusal tepki uyandırmaktadır.



Resim 44. Dora Maar'ın İsimsiz Bir Fotoğrafi

Kaynak: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-50518878>

Maar, Picasso ile ilişkisinin sona ermesinin ardından büyük bir yıkım yaşamış ve bu durum onu psikiyatrist Jacques Lacan'ın gözetiminde iki yıllık bir klinik terapi almaya yöneltmiştir. Bu dönüştürücü yolculuk boyunca Picasso odağını fotoğraftan resme kaydırmış ve bunun sonucunda hem manzaraların hem de kişisel deneyimlerin son derece samimi ve çağrıştırmacı tasvirlerini resmetmiştir (Bal, 2019).

Öldükten sonra, başka işleri de Paris Galerie, National Museum Centro de Arte Reina Sofia, Palazzo Fortuny'de sergileniyor. Tate Modern, Musée national d'art moderne, J. Paul Getty Museum gibi pek çok prestijli sanat kurumunun koleksiyonuna girmiştir. 2019 yılı Temmuz ayı başında da ilk kişisel sergisi, Paris'te Centre Pompidou'da açılmıştır. Maar'a ait 500 kadar fotoğraf ve belge sergilenmiştir. Bu sergiyle nihayet Pablo Picasso'nun gölgesi olarak anılmaktan da kurtulmuştur.



Resim 45. Dora Maar'ın 'The Conversation' İsimli Tablosu

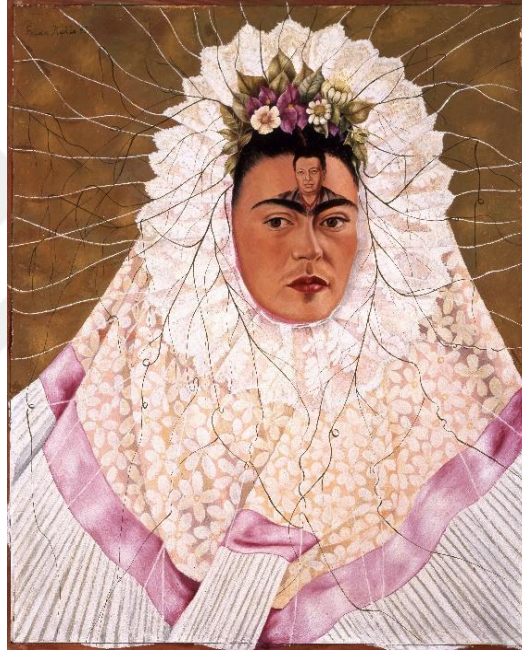
Kaynak: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-50518878>

2.3.2.5. Frida Kahlo (1907 -1954)

Meksika'nın en büyük sanatçılarından biri olarak kabul edilen Frida Kahlo , 6 Temmuz 1907'de doğdu. Babası bir Alman soyundan ve fotoğrafçıdır. Frida Kahlo'nun çocukluğunda sağlık durumu kötüydü. 6 yaşındayken çocuk felcine yakalanmış ve dokuz ay boyunca yatalak kalmıştır. Bu hastalık sağ bacağıının ve ayağının sol bacağına göre çok daha incelmeye neden olmuştur. Çocuk felcini atlattıktan sonra topallamıştır. Hayatının geri kalanında bunu gizlemek için uzun etekler giymiştir. Babası onu iyileşmesine yardımcı olmak için birçok spor yapmaya teşvik etmiştir. Futbol oynuyor, yüzmeye gidiyor ve hatta güreşiyordu ki bu o zamanlar bir kız için alışılmadık bir durum olarak değerlendirilmekteydi.

Frida Kahlo, 1922 yılında Mexico City'deki ünlü Ulusal Hazırlık Okulu'na gitmiştir. Bu okulda yalnızca otuz beş kız öğrenci kayıtlıydı ve kısa sürede açık sözlülüğü ve cesaretiyle ün yapmıştır. Bu okulda ünlü Meksikalı muralist Diego

Rivera ile tanışmıştır. Aynı yıl geçirdiği trafik kazası nedeniyle eğitimini sonlandırmak zorunda kalmış ve üç ay boyunca tüm vücut alçısını giyerek tedavi olmuştur. Zamanı öldürmek ve acıyı hafifletmek için resim yapmaya başlamış ve ertesi yıl ilk otoportresini tamamlamıştır. Frida Kahlo, 1928'de Rivera'yla yeniden bağlantı kurmuş, Rivera ondan çalışmalarını değerlendirmesini istemesi Frida'yı cesaretlendirmiştir. İkili kısa sürede romantik bir ilişkiye başlamış ve 1929 yılında evlenmişlerdir. Düşsel, eğlenceli bir dünya yaratmaktansa, kendi acılarından yola çıkarak, hayali imgelerle kendini ortaya koymuştur. Frida, tam anlamıyla bir portre sanatçısıdır (Arslanhan, 2012).



Resim 46. Frida Kahlo, 1943, Bir Tehuana Olarak Otoportre, Düşlerimde Diego

Kaynak: https://www.fridakahlo.org/self-portrait-as-a-tehuana.jsp#google_vignette

Frida yukarıdaki resimde , “Düşüncelerimde Diego” adındaki eserinde eşinin portresini kendi alına resmetmiştir. Kahlo, eşinin sadakatsizliğine rağmen saplantılı bir şekilde aşıktır ve sürekli onu düşünmüştür. Tehuanaların Pazar günleri başlarına taktıkları üstteki kostümü duvağa benzetmektedir. Dinsel törenlerde bu şekilde takılan sert kostüm, yüzde çiçeğe benzer bir görüntü verir. Frida görseldeki eseriyle eşini kutsal bir şekilde sevdiğini belirtmek istemektedir. Her aynaya baktığında eşinin ve kendinin portresini dile getirir (Bülbül, 2014).

Frida Kahlo ve Diego Rivera'nın evliliği alışılmış bir evlilik değildir. Evleri ve stüdyoları ayrıdır. Diego'nun pek çok ilişkisi vardır ve bunlardan biri de Kahlo'nun kız kardeşi Cristina'dır. Frida Kahlo bu duruma çok üzölmüş, eşinden ayrılmış ve ihanete karşı çaresizliğini göstermek için uzun saçlarını kesmiştir. Frida'nın her zaman kadınsı elbiseler giydiğı daha önceki otoportrelerden farklı olarak bunda Diego'nunkine benzeyen siyah renkte büyük bir takım elbise giymiştir. Ayrıca Diego'nun çok ilgisini çeken uzun saçlarını da kesmiştir. Sağ elinde makas tutuyordu, bu da her şeyi tek başına yaptığı anlamına gelmektedir. Sol elinde fedakârlığının sembolü olan kesilmiş saçlarını tutmaktadır. Arka planda saç telleri her yerdedir ve sanki her birinin kendi hayatı vardır. Saçlarıyla çevrili bir sandalyede boş bir ifadeyle oturmaktadır. Etrafindaki alanın ıssız olması onun umutsuzluğunu artırmaktadır. Bu portrenin üst kısmında bir şarkının sözleri yazılıdır. "Bak, eğer seni sevdimse bu saçların içindi, artık kelsin, seni artık sevmiyorum."



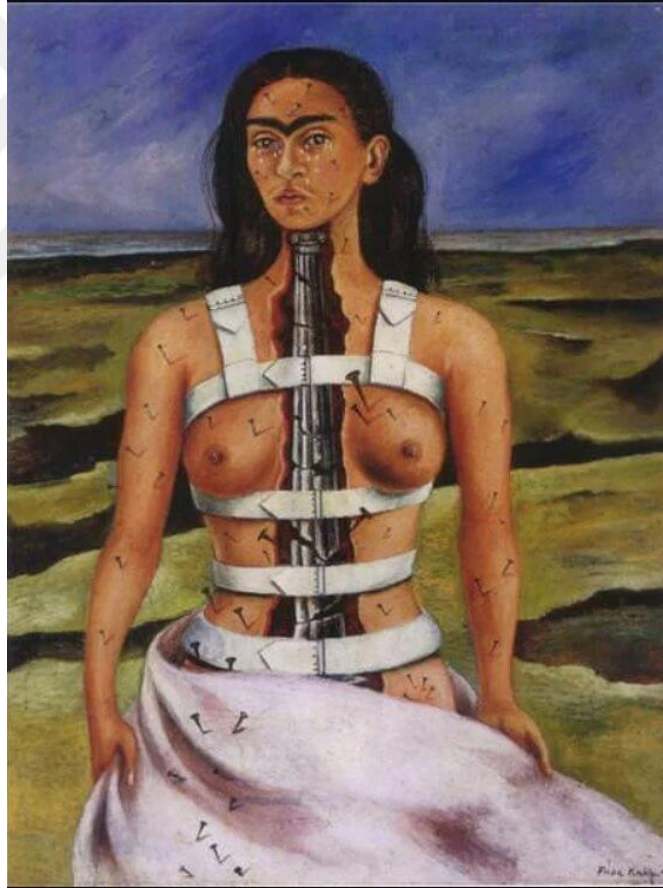
Resim 47. Frida Kahlo 1940 Kesilmiş Saçlı Otoportre

Kaynak: <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-cropped-hair.jsp>

Ancak çok geçmeden Frida Kahlo ve Diego Rivera 1940'ta yeniden evlenmişlerdir. İkinci evlilik de ilkinin hemen hemen aynısı olmuştur. Hala ayrı

hayatları ve evleri vadırır. Her ikisinin de evlilik sırasında başkalarıyla ilişkileir olmuştur.

1944 yılında Frida Kahlo en ünlü otoportrelerinden biri olan Kırık Sütun'u yapar. Bu resimde kendini çıplak ve ortadan ikiye ayrılmış olarak resmetmiştir. Omurgası bir sütun gibi parçalanmış. Cerrahi bir destek takıyor ve vücudunun her yerinde tırnaklar var, bu da yaşadığı sürekli acının göstergesidir. Frida bu tablosunda fiziksel zorluklarını sanatıyla dile getirmiştir. Bu süre zarfında birkaç ameliyat geçirmiş ve sırt omurgasını korumak için özel korseler giymek zorunda kalmıştır. Kronik ağrısı için birçok tıbbi tedaviye başvurmasına rağmen girişimleri sonuçsuz kalmış ve 1954 yılında ölmüştür.



Resim 48. Frida Kahlo 1944 “Kırık Sütun”

Frida Kahlo'nun ünü ölümünden sonra daha da artmıştır. Mavi Evi 1958 yılında müze olarak açıldı. 1970'li yıllarda feminist hareketin etkisiyle kadın yaratıcılığının simgesi olarak görüldüğü için işlerine ve yaşamına olan ilgi yeniden

canlandı. 1983 yılında *Hayden Herrera'nın Frida Kahlo'nun Biyografisi* adlı kitabını yayınlaması, kamuoyunun bu büyük sanatçıya daha fazla ilgi göstermesini sağlamıştır. 2002 yılında, Alma Hayek'in Frida Kahlo ve Alfred Molina'nın Diego Rivera rolünü oynadığı Frida adlı bir film yayınlanmıştır. Bu film altı Akademi Ödülü'ne aday gösterilmiş ve En İyi Makyaj ve Orijinal Müzik dalları ödülünü kazanmıştır.¹¹

2.4. TÜRK SANATINDA MODERNLEŞME SÜRECİ İÇİNDE KADIN SANATÇILAR TARAFINDAN YAPILAN YÜZ İMGELERİ

2.4.1. Mihri Müşfik (1886 - 1954)

Mihri Müşfik, 26 Şubat 1886'da Kadıköy Moda'da doğmuştur. Babası "Tıbbiye Nazırı" veya "Tıbbiye Reisi" olarak anılan babası doktor Çerkes Mehmet Rasim Paşadır (Toros, 1982), Rasim Paşa kızlarının Batılı bir eğitim ve kaliteli bir eğitim almasını ön planda tutmuştur. Bunun için hem saray sanatçılarından hem de evlerine gelen özel hocalardan müzik, resim ve edebiyat dersleri almalarını sağladı. Ancak zaman geçtikçe Mihri Hanım, edebiyat ve müziğin kendisini resim kadar etkilemediğini fark etti. Resim yapma süreci onun için inanılmaz derecede tatmin edici bir uğraş haline geldi. İlk sanatsal eseri, babasının arkadaşı Besim Paşa'nın kendisine verdiği karakalem çizimiydi (Dostal, 1999).

Dönemin saray ressamı Fausto Zonaro'nun öğrencisi olan Mihri, resimlerinde oryantalist üslubu benimsemiştir (Öndeş, Makzume, 2003). Mihri'nin çeşitli disiplinlerdeki gelişiminin, kendisine sunulan eğitim fırsatlarının eksikliği nedeniyle engellendiği ortaya çıkıyor. Ülke genelinde tek bir sanat okulu var, Sanayi-i Nefise Mektebi ne yazık ki kız öğrenci kabul etmiyor. Mihri'nin sanatsal tarzı yavaş yavaş Avrupa estetiğine uyum sağlarken, Avrupa'ya açılma fikri üzerine kafa yorar. Zamanının ilerisinde, ilerici fikir ve bakış açılarına sahip olup kendini liberal ve çağdaş düşünce çalışmalarına kaptırmıştır. Batı empresyonist hareketi onu büyük ölçüde etkiliyor ve onu etkileyici çizim becerilerini ve ifade yeteneğini kullanmaya teşvik ediyor.

¹¹ <https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-biography.jsp>

Mihri Hanım, İtalya'da Resim eğitimini tamamladıktan sonra o dönemde sanatsal faaliyetlerin merkezi olarak anılan Paris'e taşınmaya karar verdi. Yeni evini, sanatçıların başarılı olduğu canlı bir mahalle olan Montparnasse'de buldu. Mihri Hanım, kendi kazancıyla bir ev satın aldı ve bir odasını, Bursa'nın seçkin bir ailesinden gelen ve Sorbonne'da siyaset bilimi okuyan Müşfik Selami Bey'e (İnegöllü) kiraladı. Zamanla aralarındaki bağ derin bir aşka dönüştü ve onları evlenmeye yöneltti. Mihri daha sonra Müşfik soyadını benimsedi.

Mihri Müşfik, 1913 yılında Paris'te bir davet sırasında Maliye Nazırı Mehmet Cavit Bey ile görüştüktan sonra İstanbul Kız Muallim Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atandı. Mihri Müşfik Hanım, adı az duyulsa da çağdaş Türk resminin kadın öncüsü olarak yakın tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Çalışmaları, özellikle de portre konusundaki dikkat çekici yeteneği, hem Türkiye'de hem de Avrupa'da hayranlık toplayarak Mihri'yi Türk ve Avrupa toplumunda farklı bir konuma yükseltti. Türk kadın ressamlarının eğitim sistemine entegre olup öne çıkmasının önünün açılmasında önemli rol oynadı. Ayrıca imparatorluk döneminin ilk kız sanat okulu olan İnas Sanayi Nefise Mektebi'ni kurarak gelişmesine değerli katkılarda bulundu.

Mihri Müşfik hakkında yapılan sınırlı araştırmalara rağmen, ne yazık ki onun yurt dışındaki deneyimleri ve sanatsal çalışmaları hakkında kesin bilgiler mevcut değildir. Benzer örnekleri Avrupa'daki modernleşme sürecinde Türk sanatında da görmek mümkündür. Türkiye'de Batılılaşma dönemi sanatsal formda önemli dönüşümlere sahne oldu. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Türk resminin Batı sanatıyla giderek yakın bağları gelişti. Ayrıca Türk sanatçıları kişisel üslupları geliştirerek kendi özgün kimliklerini keşfettiler. Avrupa sanatında kübizmden kaynaklanan zamanın tasviri, eşzamanlılık, formun analitik çarpıtılması gibi kavramların çağdaş Türk resminde ortaya çıkışı cumhuriyet dönemine rastlar (Gezen, 2016).

Mihri'nin çığır açan başarılarını ortaya koyan kültürel çalışmaları hem yurt içinde hem de yurt dışında izlenebilmektedir. Edison, Atatürk, New York Valisi Franklin Roosevelt ve Papa'nın portrelerini yapan ilk sanatçı olma özelliğini taşıyor.

Ayrıca ilk kız okulu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurdu ve okulun ilk müdürlüğünü yaptı. Mihri Müşfik, 1913-1922 yılları arasında İstanbul'da yaşadıkdan sonra Paris'e geri döndü. Paris'te bulunduğu dönemde eğitimin zirvesini temsil eden ve Dar'ül-muallimat adıyla bilinen prestijli Kız Öğretmen Okulu'nu kurdu. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan 31 yıl sonra açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, başlangıçta Zeynep Hanım'ın konağının ikinci katındaki iki odada faaliyet gösteriyordu. Okul daha sonra Cağaloğlu'ndaki Bezm-i Alem Kız Sultanisi'ne taşınarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bağlanarak Beyazıt Gedik Paşa Caddesi'ndeki ilkokulda eğitim-öğretim çalışmalarına devam etmiştir (Beykal, 1983).

Mihri Müşfik, Batılılaşma sürecinde kadının değişen rolünü incelerken naif bir yaklaşım benimsemiş, özellikle de doğulu bir kimliğe sahip kadınların Batı'yla aynı hizaya gelme yolculuğuna odaklanmıştır. Sanatçı, portre tarzındaki çalışmalarıyla pasif bir durumdan sosyal hayata aktif katılıma geçiş yapan Osmanlı kadınlarını resmediyor. Dolmacı, Müşfik'in tasvir ettiği bu kadınların Doğu evlerinde, hamamlarında, saraylarında görülen tipik odalıklar olmadığını ileri sürüyor. Bunun yerine eğitilmiş, varlıklı ve etkili Batılı kadınları temsil ediyorlar (Dolmacı, 2009). Müşfik'in sanatsal bakış açısı, oryantalist gelenekte sıklıkla tasvir edilen idealize edilmiş kadın figürlerinin aksine, Meşrutiyet döneminde kadının değişen statüsüne ve toplum içinde birey olarak ortaya çıkışına dikkat çekiyor.

Resim 49'da İttihat ve Terakki Nezareti'nin önde gelen isimlerinden Ahmed Rıza Bey'in Paris'te bulunduğu dönemde annesi Naile Hanım'ın portresi gösterilmektedir. Bu sanat eseri sosyal ve kültürel değişimlerin etkisini yansıtmının yanı sıra geleneksel bir Osmanlı kadınının temsili olarak da hizmet veriyor. Osmanlı divanında oturan Naile Hanım, elinde tesbihle, otoriter bir ifadeyle doğrudan izleyiciye bakarak, toplumdaki yaşlı kadınların duyduğu saygıyı çağrıştırıyor. Oryantalistler tarafından genellikle pasif bir şekilde tasvir edilen geleneksel divana uzanmış kadın imajı, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sorgulanır ve değiştirilir. Meşrutiyet döneminde şekillenmeye başlayan yeni bir kadın kimliğinin ortaya çıkışı, giderek artmaktadır.



Resim 49. Mihri Müşfik, Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon

Kaynak: Papila, 2008: 128

Batı kültürünün Osmanlı kadınlarının özel hayatlarına dahil olduğu, Naile Hanım'ın kısa ceketi, saç modeli, çevredeki rokoko tarzı dekorasyon gibi resimde resmedilen detaylarda açıkça görülmektedir. Ancak Osmanlı kültürüne özgü bir sembol olan tespihin resimde belirgin bir şekilde yer alması, gelenekle olan kalıcı bağa işaret ediyor. Bu eser, sanatçının modernleşme sürecinin kadınların kişisel yaşamlarında yarattığı dönüşüme dair düşüncelerinin bir yansıması olarak hizmet vermekte olup, kadın imgesini kullanarak bir toplumun kültürel adaptasyonunu tasvir etmektedir. Batılılaşmayı hedefliyor. Resim, hem Doğu hem de Batı kültüründen unsurları ustalıkla birleştirerek modern ve aydın bir Türk kadını portresi çizerken, aynı zamanda eserin yaratıcısı Mihri Müşfik Hanım'ın sanatçı kimliğini de ortaya koyuyor. Çağdaş bir Osmanlı kadını toplumsal konumu ve tarihsel geçmişi bağlamında temsil eden sanatçı, idealize edilmiş kadın figürü üzerinden vizyonunu izleyiciye etkili bir şekilde aktarıyor.

Mihri Hanım, modernleşme süreci boyunca araştırmacı yapısıyla çeşitli kültürel alanlarda proaktif önlemler aldı. Sanatsal çalışmalarında, boya dokusunun geleneksel modellerin yerini aldığı, dikkatin karmaşık ayrıntılara odaklandığı, figür

ve mekan arasındaki ilişkinin uyumlu bir şekilde bütünleştii ve aralarında sağlam bir dengenin sağılandığı eserlerinde kendini gösteren, kendine özgü bir kişisel üslup sergiliyor. Mekan, renk ve formla desteklenen çalışmaları, genellikle serbest biçimli figürler ve doğal manzaraları tasvir eden çağdaşlarının çalışlarından ayrılıyor. Değerli sanatçımız olağanüstü anlatım yeteneğiyle 19. yüzyılın ilk kadın kültür iletişimcisi olma özelliğini taşıyor (Atağök, 2010).



Resim 50. Mihri Müşfik “Kadın Portresi”

Kaynak: Kargın, 2016

Mihri Müşfik, tuval üzerine yağlıboya tekniğini kullanarak geleneksel ve modern unsurları ustalıkla birleştirerek yeni olasılıkların kapılarını simgelemiştir. Çarşaf ve sandık açıklığını birleştirerek hem modernliğin hem de modernleşmenin özünü etkili bir şekilde yakaladı. Tabloda tasvir edilen kadın, başını yana çevirip

eldivenli sol eliyle zarif bir şekilde eteklerini tutarken zarafet ve zarafet duygusu yayıyor. Sanatçının detaylara olan ilgisi, kadının eldivenlerinin altındaki cildinin incelikli bir şekilde ortaya çıkmasında açıkça görülüyor ve kompozisyona derinlik ve karmaşıklık katıyor. Dahası, siyah çarşafın altına eklenen pembe bluz, tabloya romantizm ve şehvet dokunuşu katıyor, ona hareket ve canlılık katıyor. Müşfik'in kumaş kıvrımlarını ustalıkla kullanması, eserin genel görsel etkisini daha da artırıyor, izleyiciyi büyüleyen, aydınlık ve akıcı bir etki yaratıyor (Seyran, 2005).

2.4.2. Güzin Duran (1898- 1981)

8 Ekim 1898'de İstanbul Süleymaniye'de doğan Güzin Duran, eğitim yolculuğuna Birinci Dünya Savaşı sırasında Türk kızlarının aydınlanmasını sağlayan öncü kurum olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başladı. Güzin, ünlü ressam Mihri Hanım'ın rehberliğinde sanat yeteneğini geliştirdi. Daha sonra Ömer Adil Bey'den talimat aldı. Çalışmalarının yanı sıra şair Ahmet Haşim'le estetiğe yöneldi ve Feyhaman'ın vesayetinde pastel dünyasını keşfetti. 1925'te, prestijli bir Avrupa yarışmasını kazanarak yeteneği ortaya çıktı. İlginçtir ki Güzin, İnas Sanayi Nefise Okulu'nun bu onura layık görülen ilk öğrencisi oldu. Ancak öğretmen Feyhaman'la olan nişanı nedeniyle Avrupa seyahatinden vazgeçme kararı aldı. Bunun yerine İstanbul'da kalmayı ve sanat eğitimine devam etmeyi seçti. 25 Ağustos 1922'de Güzin, İbrahim Feyhaman'la evlenir ve çift birlikte hayatları boyunca sürecektir uyumlu ve canlı bir yuva kurarlar.

İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, olarak hizmet vermektedir. Sanatçı, yeteneklerini çok sayıda sergiyle sergilemiştir. Ayrıca 37 yıl boyunca İnönü Kız Lisesi, Cağaloğlu Kız Ortaokulu, Atatürk Kız Lisesi, Beşiktaş Kız Okulu gibi saygın kurumlarda öğretmenlik yaparak bilgi ve sanat tutkusunu öğrencilere aktarmıştır. Güzin Duran da eşi ve öğretmeni Feyhaman Duran'la benzer bir resim anlayışına sahiptir. Feyhaman Duran'ın resmi resim eğitiminin kökleri akademikliğe dayalıyken, akademik eğitime sıkı sıkıya bağlı kalmak yerine Empresyonizmi benimsemeyi ve kendi sanatsal içgüdülerini takip etmeyi seçmiştir. Bu alışılmadık yaklaşım, diğer çağdaş Türk ressamı tarafından da benimsenerek, hakim akademik gelenekten önemli bir ayrılmaya işaret ediyordu. Bu sanatçılar,

önlerindeki konuyu basitçe yeniden üretmek yerine, çalışmalarına yeni bir bakış açısı katmaya çalıştılar. Güzin Duran da aynı şekilde Empresyonizme sıkı sıkıya bağlı kalmamış, gerektiğinde gerçekçilik ve dışavurumculuk unsurlarını sanatına dahil etmiştir. Feyhaman Bey'in Paris'teki çeşitli sanat akımlarıyla tanışmasından ilham alan Güzin Duran, resimlerinde Ekspresyonizm, Fovizm ve diğer üslupların unsurlarını, renk kullanımı, fırça kullanımı, kompozisyon, ve genel sanatsal tarzdan etkilenmiştir.

Güzide Duran'ın resimlerinde çok yönlülük dikkat çekmektedir. Çiçekli ve meyveli natürmontlardan, porte ve otoportrelere, nü resimlerden Karagöz resimlerine kadar çeşitlilik görülmektedir. Bunların yanında hat sanatı ile ilgilenmiş, yazma desenleri de çizmiştir. Eserlerinde konturu oluşturmak için kalın saf lekelerin yan yana kullanımı söz konusudur.

Hızlı, düzensiz ve uyarlanabilir bir vuruşla yağlı boya tablolarında dinamik sahneleri ustalıkla yakalamıştır. Renk parçalarının canlı kullanımı, sanat eserine büyüleyici bir canlılık katmıştır. Güzin Duran sadece portre ve otoportrelerle sınırlı kalmadı; fiziksel özelliklerden saç stillerine kadar her ayrıntıya titizlikle uygulamıştır. Otoportrelerinde özellikle içsel duyguların araştırılmasına ve iç dünyanın tasvirine vurgu yapmıştır.



Resim 51. Güzin Duran, Kız Portresi

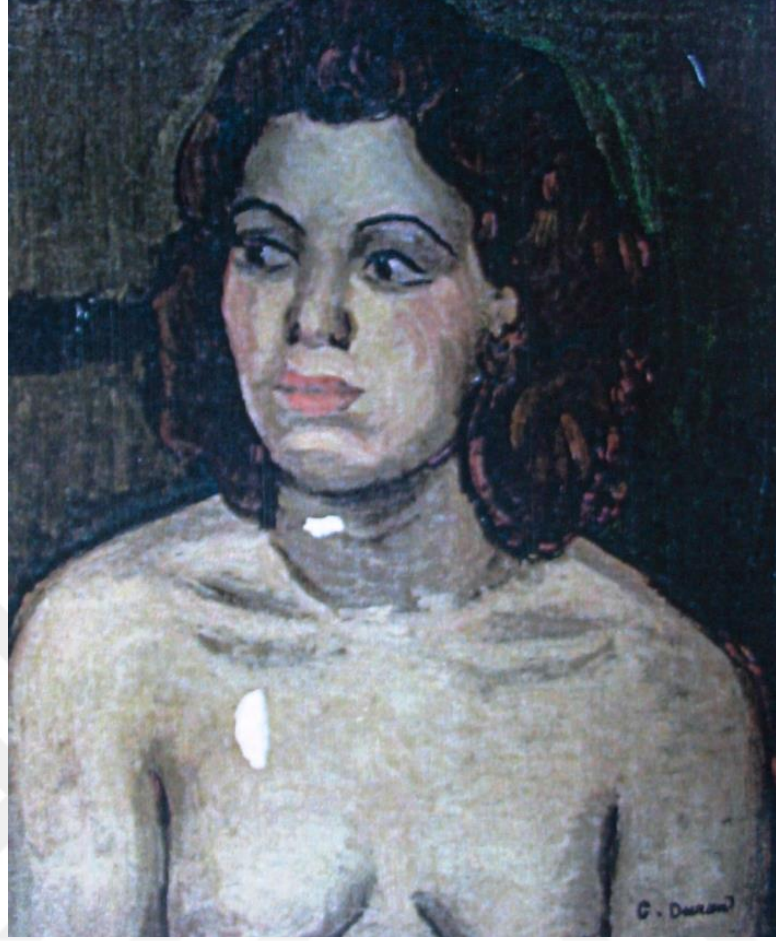
Kaynak: Canikli, 2005



Resim 52. Güzin Duran, Otoportre

Kaynak: Canikli, 2005

Bu tabloda sanatçının ilerlemiş yaşı açıkça görülüyor ancak merkezdeki muzip gülümseme ve gözlerdeki genç bakış hemen dikkat çekiyor. Işık ve gölgenin etkileşimi yoluyla ustalıkla hayata geçirilen karmaşık ayrıntılarla odak noktası yalnızca yüz ve ifadeleridir. Güzin Duran, olgunluk döneminde kıyafet ve saç gibi çevresel unsurları kasıtlı olarak göz ardı etmiş, bunun yerine konunun daha genel bir tasvirini tercih etmiştir. Bu kasıtlı seçim, izleyicinin bakışlarını doğrudan büyüleyici gözlere ve bulaşıcı gülümsemeye yönlendirir. Sanatçının ilerlemiş yaşına rağmen, aktardığı açık bir mesaj vardır: canlı bir yaşam sevinci ve resim sanatına karşı sarsılmaz bir tutku (Canikli, 2005).



Resim 53. Güzide Duran, Portre

Kaynak: Canikli, 2005

Resim 53’de başı yana dönük, büst pozisyonunda çıplak bir kadın modeli sergileniyor. Kompozisyonda yumuşak şekiller kullanılmış ve yüzündeki ifade vurgulanmıştır. Sanatçı, kadının saç ve yüz hatlarındaki detaylara büyük önem vererek bakışlarını belirli bir noktaya sabitliyor. Sanatçı, Topkapı Sarayı’ndaki çalışmalarında sade ve süslü unsurlardan uzak bir yaklaşım benimserken, iç mekân konularına derinlemesine girmemektedir. Nü çalışmalarında sağlam bir anatomi anlayışı sergiliyor ve karmaşık detaylardan uzak bir üslup tercih etmiştir.

2.4.3. Hale Asaf (1905-1938)

1905 yılında İstanbul’da doğan Asaf, sanat yolculuğuna Almanya’daki Berlin Akademisi’nde resim eğitimi alarak başladı. Eğitimi tamamlandıktan sonra

İstanbul'a döndü ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Feyhaman Duran ve Ömer Adil'in öğrencisi oldu. Aldığı bursu kullanarak Almanya'ya ve ardından Paris'e gitti ve burada kendini resim yaratmaya adanmıştı. Paris'teki Grande Chaumiere ile olan ilişkisi, bir sanatçı olarak gelişimini gösteren eserlerinde açıkça görülüyor. Özellikle Dufy ve Matisse gibi ünlü sanatçılardan resim dersleri almıştır. Paris'teki çalışmalarına kısa bir süre ara veren Asaf, memleketine dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katıldı. Bu grupla birlikte çok sayıda sergiye aktif olarak katıldı. Asaf, öğretmenlik yaptıktan sonra Paris'e döndü ve burayı daimi ikametgahı olarak belirlemiştir.

'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne üye tek kadın sanatçı Hale Asaf, otuz üç yaşındayken Paris'te vefat etmiştir. Arseven, Hale'in çalışmalarının Raoul Dufy ve Henri Matisse'den ilham aldığını belirtmiştir. Portreleri, sanatsal yeteneğinin derinliğini ortaya çıkaran cesur fırça darbeleriyle karakterize edilen bir lirizm ve şiirsellik duygusu yayıyordu. Bursa'da resim öğretmeni olarak görev yaptığı süre boyunca yakaladığı ve en ilgi çekici eserlerinden biri olarak kalan büyüleyici manzaralar özellikle dikkate değerdir (Berk ve Özsezgin, 1983).

Resim sanatına olan hayranlığının ve bağlılığının artmasında ailesinin desteği ve saygısı önemli rol oynamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin düzenlediği İstanbul ve Ankara sergilerine katılarak yeteneği Türk Resim dünyasında tanınmıştır. Asaf'ın bu sergilerdeki varlığı dikkat çekti ve büyük beğeni toplamıştır. Paris'te bulunduğu süre boyunca şehrin özünü ve güzelliğini yakalayan, bize şehrin büyüleyici atmosferine bir göz atmamızı sağlayan bir sanatçı rolünü benimsedi. Paris, Hale Asaf'ın hem sanat hem de yaşam alanında değerli deneyimler kazandığı gelişim yılları için çok önemli bir yer olmuştur. Bu deneyimler onun doğuştan gelen becerileri ve sanatsal duyarlılığıyla birleşince, onun bir Türk ressamı olarak olağanüstü yeteneğini sergiledi. Asaf'ın benzersiz sanatsal tarzı, tuvalde canlanan geometrik formlar ve canlı renklerin kullanımıyla şekillenmiştir.

Sokakları, ara sokakları, evleri ve öncelikle kendi portrelerini tasvir ederek Paris'teki yaşamının özünü yakaladığı için sanatsal yaklaşımı Kübist olarak tanımlanabilir. Teknik olarak sınırsız fırça darbeleriyle, o anki duygu ve hislerini

ustaca aktarıyor, gerçekliğin canlı bir tasvirini sunuyor. Hayatında hem kendisinin hem de Paris şehrinin büyük bir önemi vardır ve bu iki yönün şekillenmesinde düşüncelerinin büyük ölçüde etkili olduğu açıktır. Düşünceleri ile sanatı arasındaki bu yakın bağ, dünyaya onun gözünden bakarak eşsiz bir bakış açısı kazanmamızı sağlar (Giray, 1977).

Türk ressam Hale Asaf, manzara ve portre çekme becerisiyle tanınıyor. Bursa'da geçirdiği dönem sanat yolculuğunda önemli bir dönüm noktası oldu. Asaf, çalışmaları için, özellikle de etrafını saran nefes kesici manzaralardan, bu şehirde bol miktarda ilham almıştır. Mimari, şehir manzaraları, mahalleler ve sokakları dolduran canlı insanlar resimlerinin ana konuları olmuştur. Asaf, sanatı aracılığıyla izleyicilerde yankı uyandıran duygusal bir derinliği ustalıkla aktarıyor. Şiirsel anlatımı, tasvir edilen sahnelere hayat vererek neşe duygusu uyandırıyor ve uzaktan gördüğümüz evlerin içindeki huzuru bir an önce görmemizi sağlıyor. Bu aktarım dili sanatçının derin duyarlılığını ortaya koymaktadır. Boyadığı konular güçlü kompozisyonlar, canlı renkler ve geometrik formlarla karakterize ediliyor ve bu da görsel olarak çarpıcı ve yapısal olarak etkileyici bir çalışma bütünü ortaya çıkarıyor. Asaf'ın resimlerini farklı kılan, tamamen plansız bir şekilde yaratılmış olmaları ve eserlerine kendiliğindenlik ve sanatsal özgürlük unsuru katmasıdır.

Onun muazzam yaratıcılığı bu özelliğinde açıkça görülüyor. Paris'te bulunduğu süre boyunca, biçimi, rengi ve çizgiyi bozan, ancak bunları büyük boya sıçramalarıyla yeniden birleştiren cesur fırça darbeleriyle karakterize edilen noktacı bir tekniği benimsemiştir. Sanatında dengeye ve uyuma olan bağlılığı açıkça görülüyor. Kendine has üslubuna sadık kalarak resim dünyasında kendine önemli bir yer edinmiştir. Asaf, hayatı boyunca sağlığıyla ilgili mücadeleler ve hem maddi hem de manevi tatmin arayışı da dahil olmak üzere birçok zorlukla karşı karşıya kaldı. Yakın zamanda Paris'e dönmesine ve bir sergiye hazırlık amacıyla otuz yedi eser üretmesine rağmen, kanser yüzünden hayalleri trajik bir şekilde yarım kalmıştır. Eserlerinin şu anda nerede olduğu bilinmiyor (Giray, 1977).



Resim 54. Hale Asaf Otoportre, TÜYB, 50x36 cm, özel koleksiyon

Sanatçının oluşturduğu otoportrede siyah bir başlık takarken izleyiciyle doğrudan göz temasından ka ınıyor. Yüzündeki ifade canlılıktan yoksun ve durgun kalıyor. Keskin kontur çizgileri belirgin bir şekilde  ne çıktığı için kübizmin etkisi sanat eserinde açıkça görülüyor. Sanatçının sıcak ve soğuk renkleri bir araya getirerek denge yaratma çabasına rağmen kaportadaki siyahın varlığı portreye bir ciddiyet dokunuşu katıyor. Sanatçının, hastalığının verdiği acıyı bu otoportre aracılığıyla etkili bir şekilde aktarıp i  dünyasına dalması dikkat çekicidir.

2.4.4. Mari Gerekmezian (1913 -1947)

1913 yılında Kayseri Talas'ta doğan Mari Gerekmezian,  lkemizin  nc  kadın heykeltıra larından biri olarak kabul edilmektedir. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde eğitimini tamamladıktan sonra, Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde misafir   renci olarak heykel tutkusunu sürdürmüştür. Mari Gerekmezian, otuz dört yıla yayılan kısa ama zorlu yaşamında, toplumsal normlara

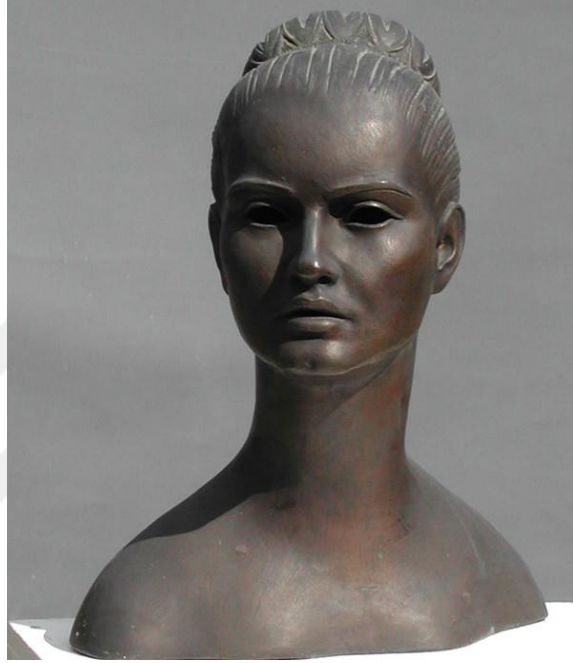
korkusuzca meydan okuyan dirençli bir kadını ustaca tasvir etmiştir. Entelektüel gücü, olağanüstü yeteneği, büyüleyici sanat eserleri ve benzersiz kişiliği sayesinde farklı eserler yapmıştır. Gerekmezyan, İstanbul Üniversitesi Felsefe eğitimini tamamladıktan sonra Heykel eğitimine devam ederken Ermenice ve resim öğretmenliği eğitimi almıştır. Şair ve ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışması da bu dönüşüm sürecinde hayatının gidişatını sonsuza dek değiştirecek bir karşılaşma olmuştur. Bu derin bağlantı, hem sanatsal çabalarında hem de kişisel yaşamında silinmez bir iz bıraktı ve tutkulu ve cüretkar aşkın çalkantılı sularında gezinirken ağır bir bedel ödemiştir.

Bedri Rahmi, akademi dünyasında kendisini Karadut olarak anılan belirli bir kız öğrencinin büyüüne kapılmış halde bulmuştur. Bedri Rahmi, evli ve çocuklu olmasına ve akademide asistan olarak görev yapmasına rağmen Karadut'a olan aşkıdan vazgeçememiştir. Hem sevgilisine hem de karısına olan sevgisini sürdürmenin karmaşıklıklarını, herhangi bir gücenme duygusu hissetmeden atlattı. Aslında, ortak hikayeleri aracılığıyla hem kendisinin hem de Mari'nin tanıdığı bir isim olma fırsatını benimsedi. Sevgileri o kadar derindi ki, bunu gizlemeye gerek duymadılar, bağlılıklarını açıkça ifade ettiler ve bunu sanatsal çabalarıyla ölümsüzleştirdiler (Yemez, 2021).

Yasadışı aşkları sanat aracılığıyla besleniyor. Aşklarının çiçekleri heykellerden, resimlere ve şiirlere kadar çeşitli biçimlerde tezahür etmiştir. Mari, derin sevgisini iletme amacıyla Bedri Rahmi'nin büstünü yapıyor. Bedri Rahmi de karşılık olarak yürekten şiirleri ve enfes portreleriyle aşklarını ölümsüzleştirir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Eren Eyüboğlu'nun evliliği Gerekmezyan'ın sanat camiasından dışlanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına neden olur. İstanbul şehri bu derin sevginin bilincindedir. Mari, yasak sevgisi ve Ermeni mirası nedeniyle kendisini toplum tarafından dışlanmış bulur. Ancak bu çalkantılı yasak aşkın kısa süreli olması kaçınılmazdır. Acımasız öldürücü hastalık olan tüberkülozun simgesi olan Azrail, Mari'nin hayatının eşiğinde sabırla beklemektedir.

Eyüboğlu, hastalığıyla boğuşan kadına destek vererek gerekli ilacın temin edilmesini sağlıyor. Savaş sonrası dönem göz önüne alındığında, ilaçların maliyeti

fahişti ve bu da onu neredeyse ulaşılamaz hale getiriyordu. Yardım etmek amacıyla büyük çaba harcamış, hatta paha biçilmez tablolarını neredeyse sıfır fiyata satmıştır. Ancak tüm bu çabalara rağmen Mari'nin hayatını kurtaramamıştır. Önemli sanatsal eserler üretmesine rağmen sanat camiası ve genel olarak toplum bu genç kadını görmezden gelmiştir. Ne yazık ki onun olağanüstü sanatı gölgede kalmıştır (Çavuşoğlu, 2021).



Resim 55. Mari Gerekmezyan, Kadın Büstü

Kaynak: <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/mari-gerekmezyan-kadin-bustu/>

2.5. ÇAĞDAŞ KADIN SANATÇILARIN ESERLERİNDE YÜZ

2.5.1. ORLAN (1947-)

Fransa'nın sanayi kenti St.Etienne'de 1947 yılında dünyaya gelen performans sanatçısı Orlan, Dramatik Sanatlar Konservatuvarı ve Saint-Étienne Güzel Sanatlar Okulu'nda (ESADSE) sanat okuluna gittiğini ancak okuldan ayrıldığını ifade etmiştir.

1990'larda Orlan, tüm süreci canlı yayınlar aracılığıyla belgeleyen bir dizi kozmetik prosedüre katılma konusunda kasıtlı bir seçim yaptı. Sanatçının amacı, fiziksel formunu, Rönesans ve Rönesans sonrası dönemlerin ikonik sanat eserlerinde görüldüğü gibi, da Vinci ve Tiziano gibi ünlü ustaların belirlediği estetik ilkelere uygun olarak şekillendirmektir. Titiz bir zihniyetle, herhangi bir kusur veya dengesizlikten arınmış bir beden elde etmeye çalıştı (Corbin vd., 2011).



Resim 56. Orlan, Operasyon Sonrası Değişim

Görünüşünü değiştirmek için estetik ameliyat geçirme eylemi, sanatçının toplumsal güzellik normlarına ve modern Batı kültürlerinde yaygın olan dar kadın kimliği algısına meydan okumanın bir yoludur. Performanslarını 'Carnal Art' olarak nitelendiren Orlan, bedende yüzeysel bir dönüşüm sağlamayı değil, toplumsal yapılara dair bir diyalogu kışkırtmayı amaçlıyor. Barbara Rose, Carnal Art'ı kadın tasviri açısından değerlendirirken, toplumun kadın imgelerine yönelik geleneksel ve ikiye bölünmüş muamelesini açığa çıkarıyor ve onları saf veya rastgele olarak sınıflandırıyor. Rose'a göre Carnal Art'ın temel eleştirisi tam da bu ikilemde yatmaktadır (Akman, 2005).

Sanatçı, kendi fiziksel formunu, özellikle de çehresini bir araç olarak kullanarak, bir dizi farklı cerrahi prosedür yoluyla gerçek kimliğini sürekli olarak gizler. Orlan'ın insan bedenini kullanmaktaki temel amacı, kadınlara dayatılan toplumsal güzellik anlayışını ortadan kaldırmaktır. Bedenin değişmez olduğu ya da değiştirilebiliyorsa belirli bir güzellik standardına uyması gerektiği fikri, Orlan'ın sanatsal performansları arasında geçerliliğini yitiriyor.



Resim 57. Orlan, 1993, Cerrahi Performans

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>

Orlan'ın Carnal Art manifestosu, onun sanatsal ifadesinin, teknolojideki ilerlemelerle mümkün kılınan klasik otoportrenin modern bir yorumu olduğuna dair paradoksal bir fikir sunuyor. Bu yazıt, çağımızın izin verdiği bir kavram olan, insan bedeninin temsili ile çarpıtılması arasındaki alanda bulunmaktadır. Orlan'a göre beden, "beden sanatı"nda bulunan bir kurtuluş veya arınma aracı olarak acıya dair geleneksel kavramlara meydan okuyarak "değiştirilmiş hazır yapım" olarak ele alınmalıdır. Bunun yerine, "Carnal Art" herhangi bir "plastik" sonuç için abalamadan insan bedenini dönüştürmeyi ve toplumsal söyleme amayı amaçlıyor. Bu aba Hristiyan geleneklerine ve onların beden hakkındaki inançlarına zıtlık

göstermektedir. Orlan, kendi bedenini bir dil biçimine dönüştürüyor ve "kelimeyi kelime yapanın beden olduğunu" öne sürerek "kelime olduğu" fikrini yıkıyor. Bu dönüşümler boyunca ses, Orlan'ın çalışmalarında değişmeyen tek unsur olmaya devam ediyor.

"Acı içinde doğdun" şeklindeki modası geçmiş anlayışı bir kenara bırakan sanatçı Orlan, "Yaşasın Morfin!" Bu slogan, lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesici ilaçların kullanımı yoluyla ağrının üstesinden gelme potansiyelini ifade eder.

Orlan, lokal anestezi kullanılarak yapılan bir prosedürden sonra bir aydınlanma yaşadı. Hem gözlemci hem de hasta olma yeteneğine sahip olduğunu keşfetti ve bu da ona "ameliyathane" adını verdiği bir projeye başlama konusunda ilham verdi. Bu yenilikçi konsept, deneyimin aktif katılımcısı haline gelen izleyicilerle benzersiz bir etkileşim biçimine olanak sağladı. Bu yaklaşımla Orlan, söz konusu çeşitli rollerin gerçek doğasına ilk elden bir bakış sunmayı amaçladı.

Özgürleşme arayışında olan ve kadın bedenine dayatılan geleneksel estetik normlara meydan okuyan Orlan, bir dizi dokuz ameliyat geçirdi. Bu ameliyatlar, Boucher'in Europa'sı, Leonardo'nun Mona Lisa'sı, Botticelli'nin Venüs'ü ve Gerome'un Psyche'si gibi ünlü sanatçıların ikonik kadın görüntülerinden ilham aldı. Orlan'ın amacının ideal bir Batı güzelliğini yeniden yaratmak değil, kendisini bu modellerin tarihsel önemiyle aynı hizaya getirmek olduğunu belirtmek önemlidir. Orlan, vücudunu o dönemin moda dergilerinde geçerli olan güzellik standartlarına göre yeniden şekillendirerek, bedenini bir arzu nesnesi olarak sunuyor ve erkek merkezli güzellik ideallerine meydan okuyor. Sanatçının üstlendiği bu dönüştürücü yolculuk, bedeni özgürleştirme ve bu estetik idealleri sürdürmekten sorumlu olan sisteme meydan okuma arzusundan kaynaklanıyor.

Orlan'ın dönüşümleri öncelikle yüzünün etrafında dönüyor ve kimliklerin akışkanlığını temsil edecek şekilde sürekli değişiyor. Toplum genellikle insan yüzünü kişinin kimliğiyle ilişkilendirip onu değişmez olarak görse de Orlan bu düşünceye karşı çıkıyor. Çalışması, otoriteye meydan okuyan bir şekilde sunduğu yüzüne odaklanıyor. Hem tarihi hem de çağdaş bağlamlardaki diğer metinlerle

bağlantılı, kendi başına bir metin görevi görür. Orlan, kendine özgü yöntem ve tarzını kullanarak, estetik söyleminin temelini oluşturan görünüm ve görüntüler üzerinde tam kontrol sahibi oluyor. Sanatsal sürecinde sanat tarihinden eserlere hem gönderme yapıyor hem de onları yeniden hayal ediyor, aynı zamanda fotoğraf ve videolarla kendini yakalıyor (Akman, 2005).

2.5.2. Cindy Sherman (1954-)

1954'te New Jersey'de doğan Cindy Sherman, başarılı bir Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçıdır. Sherman, bir sanatçı olarak çevresine yönelik derin duyarlılığını fotoğraf aracılığıyla etkili bir şekilde aktarıyor. Başlangıçta Buffalo Eyalet Üniversitesi'nde resim eğitimi alırken Sherman, kısa sürede fotoğrafçılığın sınırsız potansiyelini fark etti ve medyadaki kadın tasvirini eleştirel bir şekilde analiz eden sanat eserleri yaratmaya başladı. Çalışmaları, sahte kimlik ve yanılsama kavramlarını fotoğraf merceğinden ustalıkla işliyor. Sherman, fotoğraf, performans ve film gibi çeşitli disiplinleri araştıran, hepsi de kadınları çevreleyen kültürel yapılara ışık tutan çok yönlü bir sanatçıdır.

Sherman'ın çalışmaları, çeşitli kimlikleri ve rolleri üstlenme yeteneğiyle ve bu süreçte sıklıkla kendi fotoğrafını çekmesiyle karakterize edilir. Sherman, fotoğraflarının hem öznesi hem de nesnesi olarak görünerek, Wilke'nin çalışmalarına benzer şekilde, performansa dayalı otoportreler olarak tanımlanabilecek şeyler yaratıyor. Bu otoportrelerde Sherman, çok az yardımla kendi makyaj sanatçısı, modeli, kuaförü ve yönetmeni olarak birden fazla rol üstleniyor. İlginç bir şekilde, Sherman'ın portreleri, kimliğin özgün bir ifadesini sunmak yerine, kasıtlı olarak kimlik hakkında yanlış bilgi vererek geleneksel portre kavramına meydan okuyor. Sherman, otoportreleriyle popüler kültürden ve post-modern gerçeklik algısından etkilenen kimlikleri somutlaştırıyor ve kendisini tanınmaz hale getiriyor. Bunu yaparken sadece kendi kimliğini sorgulamakla kalmıyor, aynı zamanda çoğu zaman hafife alınan toplumsal gerçekliğe de meydan okuyor. Ahu Antmen'in belirttiği gibi Sherman, gösteri kültürünün inşa ettiği yapay kimlikleri açığa çıkarmak için fotoğrafın gücünden yararlanıyor ve aracın doğasında var olan "yalan söyleme" yeteneğini kullanıyor.

Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Fotoğrafları" koleksiyonu, Hollywood'da yaygın olan erkek şovenizmi başta olmak üzere, erkek bakışını ön planda tutan bir perspektifle çekilmiş 69 monokromatik (Monokromatik tek bir rengin kullanımını tanımlamak için kullanılmaktadır) portre fotoğrafından oluşuyor. Film stüdyolarının başrol oyuncularını sergilemek için oluşturduğu tanıtım fotoğraflarını taklit eden Sherman, daha önce yapılmamış filmlerdeki kurgusal kadın karakterleri ustalıkla yeniden canlandırıyor ve sunuyor. Bu fotoğraflar, aslında film endüstrisinin erkek bakış açısıyla şekillendirdiği temsiller olan, var olmayan kadın karakterlere hayat veriyor (Gompertz, 2013).



Resim 58. İsimsiz Film Kareleri, #21 , 1978,

Sherman'ın sanatsal pratiği, ünlü Untitled Film Stills serisinde örneklenen sanat tarihi tablolarının yeniden canlandırılmasına kadar uzanıyor. Bu fotoğraflar aracılığıyla, farklı dönemlerden ünlü sanatçıların yağlıboya tablolarında tasvir edilen sahnelerin aynılarını kullanarak, kadın bedeninin kadın rolü bağlamında tasvirini araştırıyor. Bu çalışmalar, tarih boyunca kadınların gelişen temsilini etkili bir şekilde yakalıyor ve her bir dönemin toplumsal normları ve beklentileri hakkında derin bir yansıma sunuyor.



Resim 59. İsimsiz #216, 1989

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-216-1989>

İsimsiz #216 (1989) adlı tablosunda sanatçı, kasıtlı olarak beceriksizce yerleştirilmiş bir protez göğüs kullanmış ve portrenin sahnelenmiş doğasını açığa çıkarmıştır. Sherman, sahne dekorları ve protezler aracılığıyla kişinin kimliğini inşa etmenin doğasında var olan yapaylığı ortaya çıkarıyor. Portreler bir kimliğin temsili olduğu gibi her zaman dış etkenlerden etkilenir ve şekillenir.

2.5.3. Shirin Neshat (1957-)

1957 İran doğumlu, film, video ve fotoğrafa yaptığı katkılarla tanınan sanatçı, 1979 İran İslam Devrimi'nin ardından memleketinden ayrılmak zorunda kaldı. Halen New York'ta ikamet eden Neshat, olağanüstü fotoğrafçılığıyla tanınıyor. Şirin Neshat, sanatsal çalışmaları aracılığıyla kültürel mirasını araştırıyor; İslam ile Batı dünyası, gelenek ile modernite ve özel ile kamusal alanlar arasındaki keskin eşitsizlikleri özetlemeye çalışıyor. Kadın kimliğinin çok yönlü yönlerini inceleyerek ve Amerika'dan ziyade İran'ın siyasi ve kültürel değerlerine değinerek, bu temalar üzerinde derin bir yansıma sunuyor. Şirin Neshat, toplumsal güçlerden derinden etkilenen bir sanatçı olarak ortaya çıkıyor ve bu güçlerin yarattığı derin etkiyi örnekliyor. Doğduğu ve büyüdüğü toplumda kök salmış olan sanatçı, siyaset ve

feminizmin güçlü bir karışımı aracılığıyla cinsiyet, kimlik, aidiyet, siyasi sistemler ve inanç temalarını cesurca somutlaştırıyor ve araştırıyor. Neshat sıklıkla kendisini sanatsal ifadesinin merkezine konumlandırıyor ve aynı zamanda işinin hem nesnesi hem de konusu olarak hizmet ediyor. Kendi hayatından ve kişisel karşılaşmalarından ilham alarak İranlı kadınlara dair dokunaklı anlatıları ustalıkla sunarak izleyicisine eleştirel bir bakış açısı sunuyor (Yönsel, 2019,).

Sanatçı, 1990'lı yılların başında İran'da bireysel hak ve özgürlüklere getirilen kısıtlamalar nedeniyle ortaya çıkan toplumsal sorunlar nedeniyle ortaya çıkan "özgürlük" ihlallerini konu alan "Allah'ın Kadınları" adlı bir projeye girişir (Yönsel, 2019). Siyah-beyaz portre fotoğrafçılığı ile İran kaligrafisini harmanlayan Neshat, bu serinin özünü yakalıyor. Fotoğraflarının konuları ağırlıklı olarak sanatçının kendi ailesinden, başörtülü ve çarşafli, ateşli silahlar taşıyan, bakışları izleyiciye sabitlenmiş, öfke saçan ve her an yüzleşmeye hazır kadınlardır. Neshat, bu sanatsal üslubu Batı'nın "susturulmuş ve cinsellikten arındırılmış Müslüman kadın" algısına meydan okuyor ve irdeliyor. Sanatçı, eserlerinin görsel etkisini gençlik yıllarında Kur'an ikonografisiyle tanışmasına bağlamaktadır. kavramsal gücünü bu deneyimlerle kişisel mücadelesinin bir ürünü olarak görüyor (Güngör, 2016).



Resim 60. “Asi Sessizlik”, Allah’ın Kadınları Serisinden, 1994 Fotoğraf Üzerine Siyah Mürekkep ile Kaligrafik Yazı.

Kaynak: <https://sanatkaravani.com/yuzlerin-otesinde-olan-kadinlar-allahin-kadinlari-shrin-neshat/>

"Asi Sessizlik" başlıklı eser, 1994 tarihli Allah'ın Kadınları Serisi'nin bir parçasıdır. Bir fotoğrafın üzerine siyah mürekkeple kaligrafik yazı yerleştirilmiştir.

Kadınların vücutlarında, İran'daki İslam Devrimi dönemindeki kadın savaşçılara ilişkin kavramsal alıntılarının yer aldığı bir kaligrafi bulunuyor. Makalelerde kadın şairlerin yazdığı, devrim döneminde kadınların oynadığı önemli rolü anlatan şiirler yer alıyor.

Vücudun çeşitli yerlerinin yazı veya resimlerle geçici veya kalıcı dövmelerle süslenmesi uygulaması Doğu toplumlarında uzun süredir devam eden bir geleneğe sahiptir (Yılmaz, 2013: 492-493). Bu bağlamda söz konusu kaligrafi yazıları, fotoğraf yoluyla çekilen portrelerde hem görsel hem de dilsel bir unsur olarak görev yapmaktadır. Metin, minimal bir yüzeyde biçimsel bir öge gibi görünse de, onu deşifre etme becerisine sahip olanlar için farklı anlamlar kazanıyor. Şiirlerin fotoğraflara biçimsel öğeler olarak dahil edilmesiyle yerleşik toplumsal normlar yerle bir ediliyor ve iktidar konumundakilerin dayattığı dünyaya meydan okunuyor. Fotoğraflardaki siyah-beyaz kontrast, karşıt uçlara bölünmeyi ve bir taraf seçmeye zorlanmanın getirdiği duygusal çalkantıyı simgelemektedir (Keten, 2022). Neshat, portrelerinde Batı dünyasında yaşayan Doğulu bir kadın sanatçı olarak kültürel, dini ve toplumsal normlar arasında kalan kadınların karmaşık konumunu araştırıyor. Eserleri, Müslüman kadınların algısına Batı perspektifinden bir bakış sunmakla kalmıyor, aynı zamanda Doğu'daki kadınların yaşanmış deneyimlerine de ışık tutuyor.

2.5.4. Rebecca Horn (1944-)

1944 yılında Michelstadt, Odenwald'da doğan sanatçı, 1963-1970 yılları arasında Hamburg Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde eğitim gördü. Çalışmalarına polyester kullanarak başlayan Horn, bir sanatoryumda kapatıldıktan sonra kumaşlardan ve tüylerden bedensel uzantılar yapmaya başladı. bir akciğer hastalığının gerektirdiği dayanılmaz deneyim. 1972'de çalışmaları, çalışmalarını sergileyen ilk küratör olan Harald Szeemann tarafından documenta 5'te sergilendi.

Horn, 1970'lerin başında New York'a taşındı ve sonraki yıllarını Amerikan metropolü ile Berlin arasında geçirdi. İnsan vücudunun sınırlarını keşfeden sanatçının protez performansları, bir kamera ve küçük bir işbirlikçi çevresi önünde gerçekleştirildi. Dik yürüme, bir direği dengeleme ve kanatları açma gibi eylemler bireysel, izole hareketlerle canlandırılırken Horn, örtünme ve açılma süreçlerinin yanı sıra sanatçıların hareketlerinin koreografisini yaptı.

Performanslarından oluşturulan filmler, bunları belgelemekten çok daha fazlasını yapıyor; her biri anlatsal olarak yapılandırılmış ve sembolik motifler içeriyor. Horn, 1978'de sinemaya olan ilgisinin artmasıyla birlikte ilk uzun metrajlı filmi The Gigolo'yu New York'taki stüdyosunda çekmiştir. Filmlerinde şapka iğnesi, devekuşu yumurtası, küçük çekiç gibi nesnelere özel roller vermiştir. Horn ilk kez makineleri aktör olarak kullanmış; Horn'un filmlerinde göründükten sonra bu oyuncu-nesneler çeşitli enstalasyonlarda kinetik heykeller olarak sunulmuş. Filmden koparak kendilerine ait hikâyeler anlatmaya başlamışlardır.

Horn'un kalem maskesi performansı dikkat çekicidir. Birçok kalemin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir maskeyi yüzüne geçirerek normalde ellerini kullanarak gerçekleştirilmesi gereken çizme eylemini yüzünü kullanarak yapar. Sanatçı bedensel uzuvlarımızın ve duyu organlarımızın bilinen işlevlerinden kaynaklanan anlamlarını sorguya açar.” (Çekderi, 2020: 42).



Resim 61. Rebecca Horn 1972, Pencil Mask

Kaynak: Keats, 2019

Tek başına kinetik nesneler 1982'den itibaren yaratılmıştır. Bu hareketli nesneler, ilerleyen yıllarda Horn'un ana sanatsal ifade biçimi haline geldi ve çalışmalarını bugüne kadar şekillendirdiler: titreyen kaşıklar birbirine değeri, bavullar uçuşur, tüfekler nişan alır ve gergedanlar elektrikli bir öpücükle buluşur. Ancak odak noktası makinenin kendisi değil, nesnelerin canlı görünmesini sağlayan hareketlerdir. Özellikle zihin hareketleri olarak duygular, hassas bir mekanik hassasiyetle iletilir. Horn, farklı hareket ve ritim türlerini oluştururken aynı zamanda eşlik eden sesleri de hesaba katarak nesnelerin hem birbirleriyle hem de izleyiciyle ilişki kurmasına olanak tanıyor.

ABD'den döndükten sonra Horn, Skulptur Projekte Münster'de (1987), Stommeln, Köln'deki sinagogda (1998) ve Weimar'da (1999) mekâna özel enstalasyonlarında Alman Nasyonal Sosyalizmini ele aldı. Tüm bu alanlar mimari ve mekansal özelliklerinden ziyade tarihi boyutları nedeniyle değerlendirilmiştir.

2.5.5.Lorna Simpson (1960-)

Lorna Simpson (Amerikalı, d.1960), Brooklyn, NY'da doğmuş bir fotoğrafçı ve film yapımcısıdır. Kariyerine 1970'lerin sonlarında Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve Afrika'yı dolaşarak belgesel fotoğrafçısı olarak başlamıştır, Fotoğrafçılık alanında lisans ve master derecelerine sahiptir. Simpson, Amerika'daki tarihi, cinsiyeti, kimliği, gerçeği, kurguyu, kültürü ve ırkı keşfetmek için fotoğrafı metin ve videoyla harmanlayan kavramsal çalışmalarıyla tanınıyor. Jelatin gümüş baskılar ve metinlerin eşlik ettiği 12 dakikalık siyah beyaz bir film olan Çağrı Bekletme'de , farklı dillerde konuşan çeşitli insanları gösteriyor. Bu çalışma, Simpson'ın izleyiciyi kimlik ve insan etkileşimi hakkındaki sorulara dolaylı olarak dahil etme yöntemini sergiliyor.

Çoğunlukla postkolonyal ve feminist eleştiriyle ilişkilendirilen Simpson'ın çalışmaları, ırk ve cinsiyetin, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki insan etkileşimlerini portre aracıyla nasıl şekillendirdiğini açıklamayı amaçlıyor. <https://www.artnet.com/artists/lorna-simpson/>

Simpson uzun süredir saç ve saçın kimlikle derin kesişimi üzerine çalışıyor. “Peruklar” da (1994), bir duvardan örgüler, bobinler, bukleler ve ipeksi dalgalardan bulunuyor. 10 anlık film görüntüsünden oluşan “Stereo Stiller” (1988) setinde genç bir kızın saçları örülmüş, iğnelenmiş ve topuz yapılmış. 2011'den 2017'ye kadar toplam 150 kolajı toplayan Lorna Simpson Kolajları'ndaki dört kolaj serisinin hiçbirinde çok az gerçek saç var. Her sayfada, eski Ebony ve Jet reklamlarından kesilmiş, gülümseyip bakan, cilveli ya da hayale dalmış kadın portreleri var; saçları boyalı ve petrol sızıntısı gibi sayfaya yayılan renk havuzları halinde kolajlanıyor.



Resim 62. Lorna Simpson, “Beyaz Güller” (2011)

Kaynak: <https://hyperallergic.com/445363/lorna-simpson-collages-chronicle-books/>



Resim 63. Lorna Simpson, “Kırılmamış” (2017)

Kaynak: <https://hyperallergic.com/445363/lorna-simpson-collages-chronicle-books/>

Paris Review'a verdiği bir röportajda Simpson, buluntu görsellere olan ilgisinin büyükanneme ait olan eski Ebony dergilerini keşfetmemden kaynaklandığını" açıklamıştır: “Onlara bakmayı gerçekten tatmin edici buldum, çünkü o kadar bağlamsallar ki... Bana göre bu görüntüler çocukluğuma benziyor ama aynı zamanda Amerikan tarihinin son 50 yılını görmemi sağlayan bir mercektir.”¹²

¹² <https://hyperallergic.com/445363/lorna-simpson-collages-chronicle-books/>

2.5.6. Sarah Peters (1973 -)

Sarah Peters (d. 1973, Boston, MA) geleneksel heykel tekniklerinde uzmandır ve neredeyse yirmi yıldır balmumu, kil ve bronzla çalışmaktadır. Peters, bir yandan absürtlüğe olan tutkusunu ifade ederken bir yandan da klasik sanatın büyük mecazlarından ödünç alıyor. Bu şekilde, geçmişin geleneklerini hem onurlandırarak hem de sorgulayarak antik, modern ve çağdaş referanslar arasındaki boşluğu ustalıkla kapatıyor. Peters'in çalışmaları zamanın ruhunu aşsa da, karmaşık geometrik soyutlamalar ve çarpık abartılı özellikler onun kendi korkularını ve arzularını temsil etmektedir.



Resim 64. Sarah Peters 2018, Arabacı

Kaynak: <https://www.ceyssonbenetiere.com/en/artists/sarah-peters/>

Peters'a göre heykel, ibadete derinden kök salmış durumda ve izleyiciyi kendi geleneklerine bağlamak için bir kanal görevi görüyor. Çökmüş, içi boş gözler gibi kendine özgü özelliklerini kullanarak, insan doğasının incelikli yönlerini ele alan ve düşündürücü bir ürkütücülük duygusu uyandıran karmaşık ve çoğu zaman rahatsız edici çalışmalar yapıyor.

Sarah Peters, yüksek lisans derecesini Virginia Commonwealth Üniversitesi'nden ve BFA derecesini Pennsylvania Üniversitesi ve Pennsylvania

Güzel Sanatlar Akademisi'nden aldı. Kendisi, Roma'daki Amerikan Akademisi'ndeki Ulusal Akademiye Bağlı Burs, John Michael Kohler Sanatçı Konukevi, WI; New York Sanat Vakfı; Güzel Sanatlar Çalışma Merkezi, Provincetown, MA; ve Sharpe-Wallentas Stüdyo Programı. Kişisel ve iki kişilik sergiler arasında Nathalie Karg Gallery, New York, NY (2023); Fahrenheit Galerisi, Madrid, İspanya (2022); Parçalar ve İşçilik, Beacon, NY (2021); Zidoun Bossuyt, Lüksemburg (2020); NYU Güzel Sanatlar Enstitüsü, New York, NY (2019); Howards Galerisi, Atina, Georgia (2019); Usdan Galerisi, Bennington College, Bennington, VT (2019); Van Doren Waxter, New York, NY (2018). Grup sergileri arasında şunlar yer almaktadır: Galerie Julian Cadet, Paris, FR (2023); Eric Firestone Galerisi, Doğu Hampton, NY (2023); Shulamit Nazarian, Los Angeles, Kaliforniya (2021); Galerie Eva Presenhuber, New York, NY (2019); Perrotin Galerisi, Seul, Güney Kore (2019); Aldrich Çağdaş Sanat Müzesi, Ridgefield, CT (2018); Nathalie Karg Galerisi, New York, NY (2018); ve Frederik Meijer Bahçeleri ve Heykel Parkı, Grand Rapids, MI (2017). Çalışmaları The New York Times, The New Yorker, Art in America , Artforum ve The Brooklyn Rail gibi yayınlarda incelenmiş ve yer almıştır. Peters New York, NY'da yaşıyor ve çalışıyor.



Resim 65. Sarah Peters 2018, Figür Kafası

Kaynak: <https://nathaliekarg.com/artists/139-sarah-peters/works/4698-sarah-peters-figurehead-2018/>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SEVİNÇ TOKUR ÇİÇEK'İN ESERLERİ

Resim ve heykel eğitimimin sonucunda bana ilham kaynağı olan birçok kadın sanatçının varlığını keşfettim. Bu kadın sanatçıların kadın olmanın dışında hayata bakarken belli ifade araçlarının kendi ifade araçlarımla benzeştiğini fark ettim. Çalışma hayatımdan, eğitim hayatımdan, doğuran bir kadın olmaktan çok kadın hallerini çoğaltmaya çalıştım. Afrika sanatından modern sanattan, resimden portreden en çok da kadınların yaşadığı ve suskun kaldığı sorunlardan yola çıktım.

Ben bu tezimi sesi duyulmayan tüm kadınlara ithaf ediyorum.



Resim 66. 1. Heykel



Resim 67.2. Heykel



Resim 68. 3. Heykel



Resim 69. 4. Heykel



Resim 70. 5. Heykel



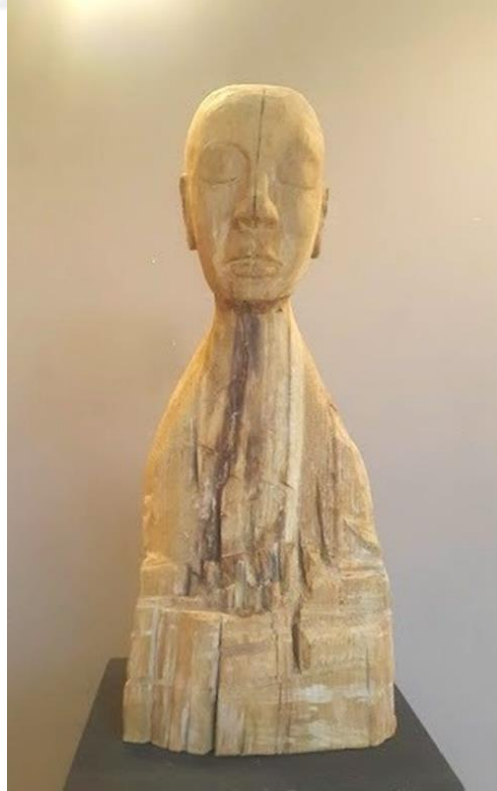
Resim 71. 6. Heykel



Resim 72. 7. Heykel



Resim 73. 8. Heykel



Resim 74. 9. Heykel



Resim 75. 10. Heykel



Resim 76. 11. Heykel



Resim 77. 12 Heykel (1)



Resim 78. 12. Heykel (2)



Resim 79. 13. Heykel



Resim 80. 14. Heykel

SONUÇ

Sanat Tarihinde “kadınlar” bir model olmaktan, bir ressamın veya heykeltıraşın baktığı kişi olmaktan, ressamın, heykeltıraşın kendisi olmaya doğru uzanan yolda önce mücadelelerini, sonra temsili, **en nihayetinde** sanatta köklü değişimler yaratmışlardır. Kadınlara atfedilen geleneksel roller, kültür ve sanatla olan bağlarını önemli ölçüde engellemiştir. Kadın sanatçılar tarafından üretilen sanat eserlerinin bazıları ise ne yazık ki, uzun zamanlar boyunca erkeklere atfedildiği görülür. Kadın ve Sanat kavramlarının yan yana gelmesi zor ve engellerle dolu olmuştur.

Dünyanın farklı coğrafyalarında üretim göstermiş ve halen göstermekte olan kadın sanatçılar, kendi yollarını açtılar. Geçmişten gelen sayısız kültür ve gelenekte sanatı sürekli olarak şekillendirdiler ve halen şekillendirmekteler. Hristiyanların yanında Müslümanlar, Asyalıların yanında Afrikalılar, olageldikleri hal ve duruşları ile bugün artık bir araya gelerek ortak çalışmalar ve inisiyatifler oluşturabiliyorlarsa, kuşkusuz bu öncü kadınların sanatta fazladan ortaya koydukları mücadeleler sonucunda gerçekleşmektedir.

Çağdaş sanatta kadın imgelerinin ifadeleri gün geçtikçe artmakta ilgi görmekte ve heyecan uyandırmakla beraber, tarih boyunca akademik sanat eğitiminden mahrum bırakılan kadınlar özellikle 20.Yüzyıl Sanayi Devrimi ve İki Dünya Savaşları sonrasında görece bir özgürleşme zeminine kavuşmuştur. Özellikle 1960 sonrası Dünyada boy gösteren özgürlük hareketleri içerisinde Feminist Hareket diğer tüm ötekileri içine alarak geniş bir ivme kazanmıştır. Bugün gerek sanat eğitimi, gerek sanat üretimi, gerekse önemli küratörler arasında sayısız kadınla karşılaşmak mümkündür. Ancak pek çok coğrafyada halen kadının konumu ve kadın temsilleri eril dünyanın inisiyatifindedir.

Dünyanın çok daha iyi bir yer olması sanatla mümkünse, kadının sanatta ayrı düşünülmesi ve yok sayılması bugün artık imkansızdır. Kuşkusuz her şeyi çözmek kolay değil, ancak kadınsız bir üretimin hemen hiçbir şeyi çözemeyeceği bugün artık ortadadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (1 baskı.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arat, H. N. (1996). Türkiye’de Kadın Olmak. İstanbul: Say Yayınları
- Atagök T.(2011). Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir. Yapı Kredi Yayınları .(3244 S.106 S.13-15-17).
- Aydın, N. (2008). 20.Y.Y.da Portre Sanatı (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bal, B(2009). Dora Maar’ın Sürreel Fotoğrafları. Dora Maar’ın Sürreel Fotoğrafları. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dora-maarin-surreel-fotograflari/5322>
- Bal, B. (2019). Dora Maar’ın Sürreel Fotoğrafları. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dora-maarin-surreel-fotograflari/5322>
- Berk, N. Ö. (1983). Kaya. Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Beykal, C.(1983).Yeni Kadın Ve İnas Sanayi-İ Nefise Mektebi. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. 2/16, İstanbul Ekim (s.6-13).
- Bezanus, H. (2008). Geçmişten Günümüze Kadınlar ve Kadınlarımız. İstanbul: Bizim Kitapları Yayınevi
- Corbin, A., Courtine, J. J., & Vigarello, G. (2011). Bedenin Tarihi 2 Fransız Devrimi’nden Büyük Savaş’a. Çev. O. Türkay).(1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crawford, A. (2024). Pioneering Artist Angelica Kauffman Put Women at Center Stage <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/pioneering-artist-angelica-kauffman-women-center-stage-180983697/>
- Çakır, S. (1996). Osmanlı Kadın Harekâtı (2.b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çavuşoğlu, Y. (2021). Yasak Aşk: Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Mari Gerekmezyan. <https://www.arttv.com.tr/yazi/yasak-ask-bedri-rahmi-eyuboglu-ile-mari-gerekmezyan-yazan-yasemen-cavusoglu>
- Çekderi, A. (2020). Sınırları Genişletilmiş Beden Kapsamında Sanatsal Protez Uygulamaları Sanatta Yeterlik Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çimen, L. K. (2008). Türk Töresinde Kadın ve Aile. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Dolmacı, S. (2009). Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik. Artist Modern, 1(96), 64-67.

- Dostal, H. (1999). Büyük Gemiler Kısa Yolculuklara Çıkamaz. Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi.(S.39, İstanbul Mayıs/Ağustos s.32-37).
- Dowd, V. (2019). Dora Maar: Picasso'nun sevgilisi gölgelerinden kurtuluyor. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-50518878>
- Durakbaşı, A. (2000). Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm (3.b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Friedrich, J.,Lyotard, F. ve Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje (2.b.). İçinde N. Zeka. (Dü.) Postmodernizm. İstanbul: Kıyı Yayınları
- Garrard, M. D. (1989). Artemisia Gentileschi: The image of the female hero in Italian Baroque art.
- Gezen, M.C.(2016) Cumhuriyetten Günümüze Eş Zamanlı Devinim (S.1). <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui>
- Giddens, A. (1994). Modernliğin Sonuçları. (Çev.E. Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gompertz, W. (2013). Pardon Neye Bakmıştınız? İstanbul: Yapıkredi.
- Gould, s. (2016). La ciencia es un diálogo complejo entre los datos y las ideas preconcebidas. <https://mujeresconciencia.com/2016/09/26/insurgencias-frente-viejos-dogmas-las-mujeres-la-revolucion-la-cuerda/>
- Göktaş, G. (2021). Sanat Tarihinde Kadın İmgesi Ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 7(14), 121-139.
- Gündüz, A. (2016). Boyanmanın Toplumsal İşlevi. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 6(1), 147-167. <https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291261>
- Güner, Y. (2006). Maskede İfade: Dünya Maske Geleneklerine İfadeye Katkıları Açısından Bir Bakış, Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güngör, S. (2016). Doğulu Feminizm Doğu Kökenli Feminist Sanatçılar Ve Söylemleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Gvozdover, M. (1995). Art of the mammoth hunters: the finds from Avdeevo.
- Holloway, A. (2017). The Venus Figurines of the European Paleolithic Era.
- İleri, C. (1993). Kadınlarımız. (Çev.Ö. Ozankaya), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- İncirkuş, B. (2023). Resmediliş Şekline Göre Portre Resim Türleri. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13(3), 2669-2682. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1185778>
- Johnson, M. (1992). Reflections of inner life: Masks and masked acting in Ancient Greek tragedy and Japanese Noh drama. *Modern Drama*, 35(1), 20-34.
- Keats, J. (2019). In Head-To-Head Exhibitions, Artist Rebecca Horn Equips Machines To Fiddle With Human Emotions. <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2019/06/17/rebecca-horn/?sh=4bdddcd6090>
- Keten, H. (2022, 03 01). Kadın Sanatçılarla Sanatın Ve Kadının Değişen/Değişmeyen Yüzü. *Sanat ve İnsan Dergisi*, (özel), 233-244.
- Kızılcıkelik, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray Kitabevleri
- Krausse, Anna-Carola; *Resim Sanatının Öyküsü*, 2005
- Kubilay Akman,(2005) “Orlan’ın Suretleri”, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html,
- Kumar, K. (1999). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Marx, K. (2009). *Kapital Kapitalist Üretimin Eleştirel bir Tahlili* (9.b.,Cilt I). (Çev. A. Bilgili), Ankara: Sol Yayınları.
- Müberra Bülbül, „„Sanat Akımlarında Portrenin Yeri““, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, 2014), s.128
- Napier, A. D. (1986). *Masks, transformation, and paradox*. Univ of California Press.
- Öndeş, O.,Makzume, E.(2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. Yapı Kredi Y.İst.
- Özkiraz,A. (2003). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. Konya: Çizgi Kitabevi
- Papila, A. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 117-134.
- Partanaz, P. (2007), *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Reed E., (1994.) *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye* (Çev. Şemsa Yeğin), Cilt:2, Payel Yayınevi: 1994, İstanbul. s. 33

- Seyran, E.(2005).Mihri Müşfik'in Yaşamı ve Sanatı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı .İstanbul(s.30)
- Sinem Öney Arslanhan, Günümüz Sanatında Portre ve Uygulamalar, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2012), s.61
- Soffer, O., & Gamble, C. (1990). The world at 18000 BP: volume 1, high latitudes. Unwin Hyman.
- Soffer, O., Vandiver, P., Klima, B., & Svoboda, J. The Pyrotechnology of Performance Art: Moravian Venuses and Wolverines-Chapter 16. In Before Lascaux: the complex record of the early Upper Paleolithic (pp. 259-275).
- Sooke, A. (2016). Munch'un çılgılığı ne anlama geliyor? https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317_vert_cul_munch_cigli k#:~:text=Edvard%20Munch'un%20insan%C4%B1n%20varolu%C5%9Fsal,erke%C4%9F%20benzeyen%20bir%20insan%20fig%C3%BCr%C3%BC.
- Sürmeli, K. (2021). Modern Sanatta Maske İmgesi. The Journal of Social Sciences, 53(53), 1-20.
- Tansuğ, Sezer. Resim Sanatının Tarihi. 6. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.
- Toros, T.(1982).İlk Kadın Ressamlarımız. Sanat Dünyamız. (S.24,Yıl 9 İstanbul, s.9-16-25).
- Touraine, A. (2010). Modernliğin Eleştirisi (7.b.). (H. Tufan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yemez, Ö. (2021). Bir Aşkın Gölgesinde Bir Yaşam: Mari Gerekmezyan'ın Hastalığının Sanatı ve Kişiliği Bağlamında İrdelenmesi. Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 14(87): 121-133.
- Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yönsel, M. (2019). Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları. İdil Dergisi, 57,587-596.