

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**MODERN DÖNEM BATI RESİM SANATINDA KADIN VE İÇ MEKÂN
İLİŞKİSİ**

Aysu YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU

OCAK - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MODERN DÖNEM BATI RESİM SANATINDA KADIN VE
İÇ MEKÂN İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aysu YILMAZ

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 18/01/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Barış GENÇLER	Başarılı

ETİK BEYAN METNİ

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları.)

Aysu YILMAZ

18/01/2023

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezidir. Resim sanatında kadın-mekân ilişkisi üzerinden yola çıkılarak Rönesans ile Modern Dönem arasındaki tarihsel süreçte konu edinilen resimlerin analizleri üzerinden ele alınmaktadır.

Bu süreç içerisinde değerli bilgi birikimini ve deneyimlerini benimle paylaşıp her sürecimi yakından takip eden kıymetli hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU'na, her alanda desteğini esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof. Neslihan ÖZGENÇ ERDOĞDU'na, eğitim hayatım boyunca bilgi birikimlerini benimle paylaşan sevgili hocalarıma ve aldığım her kararda arkamda duran sevgili aileme teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Aysu YILMAZ

18/01/2023

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT.	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: KAVRAM OLARAK MEKÂN	4
1.1. Kavram Olarak Mekân.....	4
1.2. Mekân Çeşitleri.....	7
1.2.1. İç Mekân.....	7
1.2.2. Dış Mekân.....	12
1.2.3. Düşsel Mekân.....	17
1.2.4. Ütopik ve Distopik Mekân.....	22
1.2.5. Soyut Mekân.....	26
İKİNCİ BÖLÜM: TOPLUMSAL AÇIDAN KADIN ALGISI.....	31
2.1. Kadın İmgesi.....	31
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TOPLUMLARDA KADIN-MEKÂN İLİŞKİSİ.....	36
3.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Mekânsal Olarak Düzenlenmesi.....	36
3.1.1. Mekânın Cinsiyeti.....	36
3.1.2. Özel-Kamusal Alan Ayrımı.....	38
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: RESİM SANATINDA MEKÂN-KADIN İLİŞKİSİNE TARİHSEL BAKIŞ.....	41
4.1. Resim Sanatında İç Mekân-Kadın İlişkisinin Tarihsel Süreci.....	41
4.1.1. Rönesans Döneminden Modernizme Kadar Kadın-Mekân İlişkisi.....	41
4.1.2. Modern Dönem İç Mekân Resimlerinde Kadın İmgesi.....	60
BEŞİNCİ BÖLÜM: ESER METNİ.....	93
5.1. Sanatçı Beyanı.....	93
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ.....	108

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Johannes Vermeer, Beyefendi ve Hanımefendi Şarap İçiyor, 1658.....	8
Resim 2: Jan Van Eyck, Şansölye Rolin'in Madonnası, 1435.....	10
Resim 3: Thomas Gainsborough, Robert Andrews ve Karısı, yaklaşık 1750.....	13
Resim 4: Gentile Bellini, San Lorenzo Köprüsü'ndeki Kutsal Haç Kalıntısının Mucizesi, 1500.....	14
Resim 5: Edouard Manet, Çimenlerde Öğle Yemeği, 1863.....	15
Resim 6: Salvador Dali, Sahilde Yüzün ve Meyve Tabagının Görünmesi, 1938.....	18
Resim 7: Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, 1914.....	20
Resim 8: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1500.....	23
Resim 9: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490.....	23
Resim 10: Wasilly Kandinsky, Doğaçlama 28 (İkinci Versiyon), 1912.....	27
Resim 11: Jackson Pollock, 32 Numara, 1950.....	28
Resim 12: Willendorf Venüsü, Yaklaşık 30.000.....	33
Resim 13: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485.....	41
Resim 14: Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem, 1534-1540.....	43
Resim 15: Velazquez, İsa Marta ve Meryem'in evinde, 1618.....	45
Resim 16: Jan Vermeer, Sütçü Kız, 1660 Dolayları.....	46
Resim 17: Pieter de Hooch, Bir Oğlan İçin Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın, 1660-1663.....	47
Resim 18: Jean Simeon Chardin, Yemek Duası, 1740.....	48
Resim 19: Peter Paul Rubens, Leukippos'un Kızlarına Tecavüz, 1618 civarında.....	49
Resim 20: Jan Steen, Lüksten Sakının, 1663.....	50
Resim 21: Jean-Honore Fragonard, Kilit, 1777.....	51
Resim 22: Francisco Goya, Giyinik Maya, 1798-1805.....	52
Resim 23: Francisco Goya, Çıplak Maya, 1798-180.....	53
Resim 24: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830.....	54
Resim 25: Sir Edwin Landseer, Modern Zamanlarda Windsor Şatosu: Kraliçe Viktorya, Prens Albert ve Prenses Viktorya, 1845.....	56
Resim 26: Arthur Devis, Peder Thomas D'Oyly ve kapısı Henrietta Maria, 1743.....	57
Resim 27: Jean Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862.....	58
Resim 28: Edgar Degas, Tuhafiye Dükkanı, 1874-1886.....	61

Resim 29: Marry Cassatt, Operada, 1878.....	62
Resim 30: Edouard Manet, Folies-Bergere'de bir Bar, 1882.....	63
Resim 31: Edgar Degas, The Tub, 1885-86.....	64
Resim 32: Pierre Bonnard, Işığa Karşı Nü, 1908.....	65
Resim 33: Berthe Morisot, Beşik, 1872.....	67
Resim 34: Berthe Morisot, Yemek Odasında, 1886.....	68
Resim 35: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885.....	69
Resim 36: Vilhelm Hammershøi, Strandgade'de İç Mekân, Yerde Güneş Işığı, 1901....	71
Resim 37: Felix Vallotton, Arkadan Görülen Kırmızılı Kadın İç Mekân, 1903.....	72
Resim 38: Balthus, Beyaz Etek, 1937.....	74
Resim 39: Max Beckmann, Aile Fotoğrafı, 1920.....	75
Resim 40: Edvard Munch, Ergenlik, 1894.....	77
Resim 41: Charles Hoffbauer, Delmonico'da Akşam Yemeği, 1905.....	78
Resim 42: Henri Matisse, Kırmızı Pantolonlu Odalık, 1921.....	79
Resim 43: Umberto Boccioni, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, 1911.....	81
Resim 44: Otto Dix, Sanatçının Anne ve Babası, 1924.....	82
Resim 45: George Schrimpf, Balkonda, 1929.....	83
Resim 46: Edward Hooper, Room in New York, 1932.....	84
Resim 47: Edward Hopper, New York Filmi, 1939.....	85
Resim 48: Tom Wesselmann, Küvet Kolajı 3, 1963.....	87
Resim 49: Gerhard Richter, Ema (Merdivende Nü), 1966.....	89
Resim 50: Lucian Freud, Beyaz Bir Köpeğiyle Kız, 1950.....	90
Resim 51: Aysu Yılmaz, İsimsiz 01, 2019.....	93
Resim 52: Aysu Yılmaz, İsimsiz 02, 2019... ..	94
Resim 53: Aysu Yılmaz, İsimsiz 03, 2019.....	95
Resim 54: Aysu Yılmaz, İsimsiz 04, 2019.....	96
Resim 55: Aysu Yılmaz, İsimsiz 05, 2018.....	97
Resim 56: Aysu Yılmaz, İsimsiz 06, 2019.....	97
Resim 57: Aysu Yılmaz, İsimsiz 07, 2019.....	98
Resim 58: Aysu Yılmaz, İsimsiz 08, 2022.....	99
Resim 59: Aysu Yılmaz, İsimsiz 08, 2023.....	100

ÖZET

Başlık: Modern Dönem Batı Resim Sanatında Kadın ve İç Mekân İlişkisi

Yazar: Aysu YILMAZ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU

Kabul Tarihi: 18/01/2023

Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 108 (ana kısım)

Mekânın tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir çünkü onu tanımlayan ve kategorilere ayıran yine insanın kendisidir. Bu tanımlamalar mekân ile kurulan ilişkilere dayandırıldığı için insanın varoluşunu mekânın varlığı ile sınırlamaktadır. İnsanın mekân ile ilişkisi sosyo-kültürel olduğu kadar cinsiyet bakımından da kategorize edilmektedir. Bu bağlamda erkek kamusal kadın ise özel mekâna ait öznelerdir. Kadın özel alanı temsil eden iç mekânları organize etmeli ve dışıl varlığı ile mekânı doldurmalıdır. Özellikle ataerkil toplumlarda bir norm haline gelen bu bakış açısı, kadın ile iç mekânı birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak kabul ederek, kadını iç mekândaki varlığına indirgemektedir.

Kadının iç mekân ile olan ilişkisi sanat tarihinin her döneminde karşılaşılan ve sorgulanan bir konu olmuştur. Kadının görevleri, kadın bedeninin estetiği ve mahremiyeti üzerinden toplumsal konumunun tartışıldığı iç mekân resimlerinde dönemin kadına bakış açısı örtük ya da açık bir biçimde ortaya konmuştur. Kadın figürünün ilişkilendirildiği özel alanın fonksiyonu, beraberinde ele alındığı figür ve objeler hem toplumsal konumu hem de ruh halini yansıtan birer veriye dönüşmektedir. Tüm bu ilişkiler bütünü sunan resim sanatı kadın-mekân ilişkisine dair görüşleri bireysel dışavurumlar vasıtasıyla izleyiciye aktarırken, kadın- iç mekân ilişkisinin tarihsel gelişimini de gözler önüne sermektedir. Bu ana fikir kapsamında oluşturulan tez metninde amaç, kadının iç mekân ile ilişkisine dair kavramları tanımlamak, ele alınan konuya ilişkin örnek oluşturabilecek resimlerin analizini yapmak ve araştırma konusunu eser metniyle desteklemektir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Kadın, İç Mekân, Resim Sanatı

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Relationship Between Woman and Interior in Modern Period Western Painting	
Author of Thesis: Aysu YILMAZ	
Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU	
Accepted Date: 18/01/2023	Number of Pages: v (pre text) + 108 (main body)
<p>The history of space is as old as the history of humanity, because it is man himself who defines and categorizes it. Since these definitions are based on relations with space, they limit human existence to the existence of space. The relationship of man with space is categorized in terms of socio-cultural as well as gender. In this context, men are subjects of public and women are subjects of private space. The woman must organize the interiors that represent the private space and fill the space with her feminine presence. This point of view, which has become a norm especially in patriarchal societies, accepts women and interior space as an inseparable whole and reduces women to their presence in the interior.</p> <p>The relationship of women with interior space has been a subject encountered and questioned in every period of art history. In the interior paintings, in which the social position of women is discussed through the duties of women, the aesthetics and privacy of the woman's body, the perspective of the period on women is revealed either implicitly or explicitly. The function of the private space with which the female figure is associated and the figures and objects with which it is handled turn into data that reflect both social position and mood. The art of painting, which presents all these relations, conveys the views on the woman-space relationship to the audience through individual expressions, while revealing the historical development of the woman-indoor relationship. The aim of the thesis text, which was created within the scope of this main idea, is to define the concepts of the relationship of women with the interior, to analyze the paintings that can serve as an example for the subject in question, and to support the research topic with the artwork text.</p>	
Keywords: Space, Woman, Interior, Painting	

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca kadın, cinselliği ön planda tutulan ve toplumsal rolleri bakımında da her dönemde tartışma alanı yaratan bir olgu olmuştur. Ataerkil düşüncenin hâkim olduğu dünya düzeninde kadın-erkek arasında gözlemlenen sosyal ayırım günümüzün de en büyük problemleri arasında yerini almaktadır. Dünya sosyal açıdan tarihsel bir gelişim gösterse de kadına verilen değer, biçilen roller ve var oluş alanı her zaman belirli sınırlar arasında sıkıştırılmıştır.

Ataerkil sistemin egemen kılındığı dünya düzeninde alınan her kararın, yapılan her eylemin, mülkiyetin ve daha nice önceliğin söz sahibi her zaman erkek olmuştur. İnsanlık tarihinin binlerce yıl öncesine kadar uzanan bu işleyiş, günümüz koşullarında da birçok toplum tarafından kabullenilmiş, bir gelenek olarak uygulanagelmiştir. Bu durum beraberinde kadın-erkek eşitsizliğini oluşturarak kadını ikinci sınıf insan statüsüne düşürürken, erkeği yüceltmektedir. Kadının sosyal konumu her türlü haklardan yoksun bırakılması ile ötekileştirilirken, kamusal alanların uzağında dört duvar arasında sınırlandırılmış, kendi özel alanına itilmiştir. Özel alanlar, kişilerin ihtiyaçları doğrultusunda keskin sınırlar ile birbirinden ayrılmış alanları tanımlamaktadır. İç mekân olarak da adlandırabileceğimiz bu odacıklar bireylerin gündelik ve mahrem ihtiyaçlarını güvende hissederek giderdikleri alanlardır. Kamusal alandan tamamen izole edilmiş bir şekilde tasarlanan iç mekânlar, kadın-erkek fark etmeksizin güvenli bir sığınak olarak kabul edilirken, kadın için üstlenmiş olduğu hane içi sorumluluklar dahilinde sosyal konum eşitsizliğinin bir göstergesine dönüşmüştür. Özel alana mahkûm edilen kadın figürü kent yaşamının tamamen uzağında yer almıştır. Tasarlanan iç mekânlar aynı zamanda bireyin mahrem alanının da oluşturmaktadır. Bu bilgi doğrultusunda kadın her ne kadar ev işleri ile yükümlü olsa da bedeni ve cinselliği ile de özel alan ile ilişkilendirilen bir öge olmuştur. Tarih boyunca ötekileştirilen kadın her alanda olduğu gibi sanat alanında da bu bakış açısının tezahürü olmuş, bu kapsamda ele alınan alan yapıtlar dönemin kadına olan bakış açısını günümüze taşıyan veriler bütününe dönüşmüştür.

Kadının iç mekân ile ilişkisini irdeleyen bu tez kapsamında temel kavramlar açıklanmış ve kadın figürüne ilişkin toplumsal bakış açıları sanat tarihinden örnek çalışmalar dahilinde analiz edilmiştir. Mekân gruplandırmalarında tarihsel süreç gözetilmemiş,

konuyu desteklemesi adına sanat tarihinden örnekler seçilmiş ancak konu akışını bozmamak adına birkaç referans ile sınırlandırılmıştır. Kadın-iç mekân ilişkisini konu edinen resim analizlerinin bazı bölümlerine dış mekân resimleri de dahil edilerek aralarındaki zıtlık ve benzerlikler üzerinden konu zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Son bölümde ise araştırma sürecinde elde edilen bilgiler ışığında kuramsal bir çerçeve çizilmiş ve ana fikir tez kapsamında üretilen resim analizleri ile desteklenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Konusu

Bu çalışmada, Modern Dönem Batı resim sanatında kadın-mekân ilişkisi incelenerek kadın figürünün mekân ile kurduğu ilişki Rönesans ile Modern Dönem arasındaki süreç içerisinde üretilen çalışma örnekleri üzerinden analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, kadın ve mekân kavramlarının tanımlarının yapılarak, birbiri ile olan ilişkisini sosyo-kültürel açıdan irdelemekte ve resim sanatındaki yansımalarını ele almaktadır. Bu kapsamda, Rönesans ile Modern Dönem arasındaki süreçte üretilen eserlerin analizleri yapılması ve Modern Dönem resimlerinde değişime uğrayan kadın-iç mekân ilişkisi ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada, kadın ve mekân kavramlarının tanımları yapılarak, birbiri ile olan ilişkisini sosyo-kültürel açıdan irdelemekte ve resim sanatındaki yansımalarını ele almaktadır. Bu kapsamda, Rönesans ile Modern Dönem arasındaki süreçte üretilen eserlerin analizleri yapılması ve Modern Dönem resimlerinde değişime uğrayan kadın-iç mekân ilişkisi ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Tez kapsamında sanat tarihinde sıkça karşılaşılan iki kavramdan yola çıkılarak sanat akımları dahilinde işleniş şekilleri irdelenmektedir. Konu ile bağlantılı olarak çeşitli makale, dergi, kitap ve teze başvurularak detaylı literatür taraması yapılmış, elde edilen bilgiler bilimsel yazım metotları dahilinde aktarılmıştır. Kronolojik sıralamaya dikkat

edilerek yapılan bu inceleme sonucunda sanatçıların çalışmalarının analizlerine yer verilmiş, tez kapsamında üretilen çalışmalar ile konu desteklenmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: KAVRAM OLARAK MEKÂN

1.1. Kavram Olarak Mekân

Mekân kavramı sosyoloji, bilim, felsefe, matematik ve sanat gibi alanların temel problemleri arasında yer alması ile birlikte çözümlenmeye çalışılan kapsamlı bir konudur. Tarih boyunca çeşitli yaklaşımlarla anlamına yeni değerler katan mekân olgusu günümüzde ise en çok mimari alandaki karşılığı ile anlam bulmaktadır. Mimarlık sözlüğünde mekân, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” (Hasol, 1979: s.344) olarak tanımlanmaktadır. Kavramın Etimolojik anlamına bakıldığı zaman Arapça “kevn sözcüğünden türeyen kelime yer, mahal, oturulan yer, hane, mekân” (Devellioğlu, 2008: s.604.) anlamında kullanılmaktadır.

İlhan Altan’a göre günümüzde mekân kavramını mimari açıdan ele alındığımız zaman duvarlar ile keskin sınırlar ile ayrıştırılmış üstten, alttan ve yanlardan kapatılmış bir mekânı algılarız. “Mekân geometrisini oluşturan, mekân sınırlayıcıları, yüzeylerinin biçim, doku ve renkleri, mekândaki donatı elemanları bir bütün halinde mekânın niteliğini oluştururlar ve mekân algılamasına temel teşkil ederler” (Altan, 1993: s.79-80). Mekân kavramını mimari açıdan inceleyen Uğur Tanyeli’nin bakış açısına göre “her mimarlık yapıtı bir iç mekâna sahiptir ve tek başına ya da başka yapılarla birlikte bir dış mekânın oluşmasına katkıda bulunur” (Tanyeli, 1997: s.1194).

Mekân olgusu mimari yapının dışında metafizik ve bilim felsefesinde de farklı tanım ve anlamlarıyla mercek altına alınan bir kavram olmuştur. Metafizik, bilim felsefesindeki tanımı ile; “var olan her şeyin içinde yer aldığı, eni, boyu ve derinliği olan kap ya da hazne” (Cevizci, 2019: 296) mekân olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda Cevizci’nin aktarımıyla mekân olgusu, bir alanın içine dahil olan kısımların doluluk ya da boşluk oranına göre kategorize edilirken ele alınan mekânın içine bir şey yerleştirilmediği takdirde o alan kap ya da hazne olarak varlık göstermektedir. Bunun beraberinde bazı düşünürler mekânın boşluk durumunu da göze alarak bu alanın sonsuz olduğunu savunurken başka düşünürler mekânın bir sonu olduğunu savunmaktadırlar (Cevizci, 2019: s.296).

Mekân kavramı metafizik, bilim felsefesindeki tanımlamaların yanı sıra düşünürlerin düşünce farklılıklarını da beraberinde getirmektedir. Lefebvre'nin aktarımıyla; Aristotelesçi geleneğe göre, mekân ve zaman kavramı hissedilir olguların varlık göstermesinde etkin rol oynayan başlıklar olarak kabul edilmektedir. Ancak kabul edilen bu başlıkların statüleri yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda Aristotelesçi geleneğe göre, kategorilerin bir parçası olarak mekân ve zaman kavramı ele alınmaktadır. Descartes, mekân kavramının özgürleşmesi konusunda belirleyici bir filozof olarak görülmesinin beraberinde Aristotelesçi geleneğin son bulmasında etkin rol oynamaktadır. Kartezyen akılla birlikte, mekânın mutlak olanın alanına girdiğini savunan Lefebvre, Descartes'in ardından gelen filozoflar -Spinoza, Leibniz, Newtoncular- mekân sorununu bu şekilde ortaya koymaktadırlar. Kant ise var olduğu düşünülen eski kategori durumunu değiştirerek bilincin a priori'sine, içsel ve ideal, dolayısıyla aşkın yapısı ile bağdaştırmaktadır. Ele alınan bu uyumsuzluklar sonucu mekân kavramı, mekân felsefesinden mekân bilimine geçişi ile varlık göstermektedir (Lefebvre, 2020: s.33-34).

Lefebvre'nin yorumu ekseninde mekân felsefesinden mekân bilimine geçiş evresinde modern anlamda varlık gösteren matematikçiler mekân kavramını ele geçirmişlerdir. Matematikçiler, felsefeden tamamen koparak kendilerini son derece yeterli ve vazgeçilmez olarak görmelerinin beraberinde ele aldıkları mekân olgusunu, geliştirdikleri sayısız mekânlar ile birlikte kesin bir şekilde ayırt edip sınıflandırması sonucunda bir belirsizlik oluşturmuşlardır. Matematik ile (fiziksel, toplumsal) gerçek arasındaki ilişki, büyük farklılıklar göstermesi sonucunda ortaya çıkan bu sorunun çözümünü matematikçiler filozoflara bırakmışlardır. Dolayısıyla mekân kavramı, felsefi bir geleneğin öğretilerine karşı çıkardığı bir kavram olması beraberinde “zihinsel bir şey” olarak kabul edilmektedir (Lefebvre, 2020: s.34).

Lefebvre'nin mekân üzerine yapmış olduğu tanımlamaların beraberinde mekân olgusunun yarım yüzyıla aşkın bir zamandır, boş bir alan ile sınırlı olmadığı savunulmaktadır. Çağımızın önemli düşünürlerinin mekân-toplum ilişkisini sorgulamaya başlamasıyla birlikte, mekân kavramının toplumsal ilişkiler tarafından düzenlenen bir olgu olduğu konusunda yaygın bir görüş birliğine varıldığı görülmektedir (Alıntılayan ve aktaran Akpınar ve diğerleri, 2010: s.11).

İngiliz Coğrafyacı Doreen Massey'nin düşüncelerini alıntılaman ve aktaran Akpınar, Bakar ve Dedeşayır mekân toplum ilişkisine değindikleri üzere;

“Massey, mekânın farklı biçimlerini bağımsız birer varlık değil, toplumsal yapıların belirlediği birer ürün olarak tanımlamaktadır (age). Massey görüşlerini, “Alanlara kıyasla mekânlar, genellikle, (nostaljik bir otantiklik ve sabitlik duygusuyla dolu olarak) çoğu kez birbirinden bağımsız görünür. Ancak mekânlar da kendilerinin ötesinde mekânlarla ilişkilidirler,” sözleriyle açıklıyor ve şöyle devam ediyor: “Böylelikle bireyler, hiçbir zaman tek bir bireysel topluluğa dahil değildir. Ancak, çoğul ve akışkan mekânsal çevreleri deneyimler ve onlar tarafından konumlandırılırlar” (Alıntılaman ve aktaran Akpınar ve diğerleri, 2010: s.11).

Tüm bu bilgiler ekseninde tarih boyunca temel bir problem haline getirilen mekân olgusu aynı zamanda sosyo-kültürel bağlamda toplum birey açısından incelenmesi durumunda farklı anlam ve tanımlamaları beraberinde getirmektedir. Mekân olgusu mimari açıdan incelendiği zaman kullanım alanlarının sınırlandırılması sonucunda elde edilen mekânların kamusal mekân ve özel mekân olarak ayrıştırılmasını sağlamaktadır. Ayrıştırılan bu mekânlar iç ve dış mekân olarak varlık gösterirken kamusal mekân toplumsal yaşam alanlarını, özel mekân kavramı kişinin mahrem alanını oluşturmaktadır. Mekânın sınırlandırılmasında etkin rol oynayan kişiler, kendi yaşam alanlarını inşa ederken kültürel değerlerin etkisi altında kaldıkları gözlemlenmektedir. İç ve dış mekân, kamusal mekân, kutsal mekân ve özel mekânların kimlik kazanmasındaki en büyük etken kültürel değerleri içinde barındırmasıdır.

Mekâna dair bir diğer bakış açısı da sanat alanında gözlemlenmektedir. Tarih boyunca anlamına yeni değerler katan mekân olgusu sanat alanında da sıklıkla ele alınmış, hatta zaman içerisinde gösterdikleri gelişim süreçlerini birbirlerine yansıtarak fayda sağlamış iki kavramdır.

“En yalın biçimiyle uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlanabilir. Ancak, mekân kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturamadığı gibi, mekân yaratma sorunu, sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Dolayısıyla, genel bir mekân tanımı yapma çabası aydınlatıcı olamaz; içeriği sanat dallarına göre değişen farklı mekân kavramlarının tarihsel evrimlerini belirlemek gerekmektedir” (Tanyeli, 1997: s.1193).

Bu bilgi ekseninde mekân kavramı sanatın her alanında farklı bakış açısı ile incelenmiş olup sanat dalları arasında farklılık göstermektedir. Her sanat dalı kendi bünyesinde mekân olgusunu anlamlandırmaktadır. Dolayısıyla sanat dalları farklı kategorilere ayrılarak mekân ile ilişki kurmaları sonucunda varlık göstermektedirler.

1.2. Mekân Çeşitleri

1.2.1. İç Mekân

İç mekân, İngilizce’de *interior* sözcüğünün karşılığı olarak tanımlanan bir kavramdır. Redhouse Türkçe-İngilizce Büyük Sözlükte yer alan *Interior* kelimesinin Türkçe karşılığı “içerideki, iç yerlere ait, dahili; sahil veya huduttan uzak; içten, manevi; iç, dahil; iç yerler, iç kısım” (Avery, Edmonds, 1974: s.514) olarak tanımlanmaktadır. İç mekân olgusu, doğada doğal olarak oluşum göstermesinin beraberinde insanların kazarak, oyarak vb. faaliyetleri göstererek kendi imkanları doğrultusunda sınırladıkları alan olarak kabul edilmektedir. “Bunun yanı sıra içinde belirli bir eylem yapılmak üzere insan gücüyle uzaydan ayırt edilen bölünen veya sınırlanan; duvar, tavan, döşeme gibi mimari öğelerle oluşturulan mekânlara da iç mekân denilmektedir” (Özsirkıntı Kasap, 2019: s.21).

Mekânların iç ve dış olarak keskin sınırlar ile birbirinden ayrılıp bölünmesinde yer alan temel öğelerden biri duvarlardır. İki farklı mekânı birbirinden ayırarak sınırları oluşturan duvarlar, iç-dış ikileminin ara yüzünü oluşturmaktadır. Bunun beraberinde iki mekân arasındaki sınırları hafifleterek geçiş aracı sağlayan; pencere ve kapı gibi faktörler mekânlar arasındaki aktifliği etkin kılmaktadırlar. Bu durum duvarların keskin yapısını yumuşatarak iki farklı mekânın algılanmasında büyük rol oynamaktadır (Balaban, 2014: s.27).

Mekânların keskin sınırlar ile ayrılması sonucu ortaya çıkan özel ve toplumsal alanlar kişilerin yaşam standartlarını kategorilendirmesi sonucunda şekillenmektedir. İç mekân bireylerin özel alanını oluşturmasında önemli bir faktör olarak kabul edilirken hane içerisinde bulunan özel alanlar da kendi içerisinde sınırlandırılmaktadır. Evin bölümleri olarak tabir ettiğimiz; yatak odası, banyo gibi alanlar bireyin mahrem alanlarını oluştururken kişide oluşan aidiyet kavramını beraberinde getirmektedir. Mekân kendi içerisinde kategorilere ayrılırken aynı zamanda mekân içinde mekân yaratma durumu ile

karşı karşıya kalınmaktadır. Kişi kendi özel alanını kurarken hissetmek istediği güven, rahatlık ve korunma gibi faktörleri elde etmesi sonucunda içerisinde bulunduğu mekân ile duygusal bir bağ kurar. Kurmuş olduğu bu bağ bireyin alan içerisinde yaşayacağı herhangi bir tehlike durumundan korunma hissiyatını beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla iç mekân olgusu bireyde güven, huzur ve korunma gibi hissiyatları beraberinde getiren bir kavramdır.

İç ve dış mekân kavramı oluşumları gereği farklı kitlelere hitap etmelerinin beraberinde iç mekân özel alanını oluştururken dış mekân kamusal yaşam alanlarına hitap ederek toplumsal mekânları görünür kılmaktadır. Bu bağlamda iç mekân olgusu, kişinin günlük eylemlerini rahatlıkla sergileyebileceği özel alanını oluştururken toplumsal mekânlar ve kamusal yaşam alanları mahrem alanın oluşturmuş olduğu sınırların ötesinde kalmaktadır.

Bireysel iç mekân olgusu kişi ile özel bir bağ kurarken toplumsal iç mekân olgusu kullanıcı sayısı olarak bireysel mekânlardan daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. Bireysel iç mekânlarda, kişinin kendisine ve hane içerisinde bulunan kişi sayısına ait kurmuş olduğu alanın beraberinde günlük faaliyetlerini kolaylıkla sergileyebileceği alanın bütünü kapsamaktadır. Dinlenme, çalışma, yemek yeme, genel ihtiyaçlarını karşılama gibi kişisel eylemlerini gerçekleştirebileceği alanı oluşturmaktadır. Bu alana verilebilecek en iyi örnek konuttur. Toplumsal iç mekân ise bireysel iç mekânlardan farklı olarak topluluğa hitap etmesi ile kabul edilmektedir. Kişilerin bireysel iç mekân harici ortak yaşam alanları, toplu olarak yapılması gereken eylemlerin gerçekleştirilebileceği mekânlardır. Bu yaşam alanlarını hastaneler, okullar, sinemalar, dini mekânlar, avm vb. alanları kapsamaktadır (Özsırkıntı Kasap, 2019: s.23-24).

Yaşamın içerisine dahil olan iç mekân olgusu, yüzyıllar boyunca kişinin mahrem alanını oluşturan bir kavram olarak kabul edilmektedir. Kişi ile özdeşleşmiş olan bu kavram kapsamında bireyin gündelik yaşantısını ve duygu durumunu mercek altına alan resimleri gözlemek mümkündür.

Sanat tarihi boyunca pek çok sanatçının mercek altına aldığı ve tuvallerinde konu ile ilişkilendirdiği iç mekân olgusu, hayatımızın merkezinde yer alan bir konu başlığı olarak kişinin benliği ile de ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla sanat tarihinde konu başlığına rastlamak mümkündür.

Barok Dönemin önemli ressamı arasında yer alan Hollandalı sanatçı Johannes Vermeer'in resimlerinde iç mekân olgusunun özenle işlendiği gözlenmektedir.

“Jan Vermeer'in resimleri güçlü ifadelerle yüklü, ayrıntıları özenerek işlenmiş eserlerdir. En sevdiği konular kent hayatından kesitler, Şark halılarıyla, incilerle, türbanlarla dolu değerli iç mekânlar ve elbette insanlardır. Ancak Vermeer portre ressamı gibi betimlemez insanların. Resimlerinde her şey adeta bir natüremordun parçası gibidir, bütün öğeler kıymetli bir aranjmanın içinde erir. İnsanlar çevrenin demirbaşı gibi görünürler” (Krause, 2005: s.41).



Resim 1: Johannes Vermeer, Centilmen ve Şaraplı Kadın (Şarap Kadehi), 1658, Tuval Üzeri Yağlıboya, 66,3x76,5 cm, Gemäldegalerie, Berlin

Kaynak: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/gemaeldegalerie/collection-research/collection-highlights/> Erişim Tarihi: 22/12/2022

Bir iç mekân resmi olarak Johannes Vermeer'in *Bir Beyefendi ve Hanımefendi Şarap İçiyor* (**Resim 1**) adlı çalışmasında öncelikli olarak pencerenin önünde yer alan masada oturan kadın figürü ve ona içecek ikram eden bir erkek figürü ile karşılaşmaktadır. Mekânda yer alan sandalyenin duruşu, pencerenin önünde bulunan taburede yer alan kıyafetler, betimlenen kompozisyona yaşanmışlık izlenimi katmaktadır. Kompozisyonda gözlemlenen tek kaynaklı ışık, mekâna sol pencereden süzülerek dahil olması beraberinde mekânda yer alan renkleri daha kontrast bir görünüme kavuşturmaktadır. Kadın figürün giymiş olduğu kırmızı elbise ve başındaki beyaz örtü bu olguyu destekler niteliktedir. Vermeer'in diğer resimlerinde olduğu gibi bu çalışmasında da resimde görünenin ötesinde derin anlamlar yer almaktadır. Resmin merkezinde yer alan altın varaklı çerçeve, masanın üzerinde yer alan işlemeli masa örtüsü ve pencerede yer alan vitray görünümü dönemin moda anlayışını vurgularken aynı zamanda sanatçının detaylı çalışmasını gözler önüne sermektedir. Mekân belki de izleyicide boş bir oda izlenimi uyandırmaktadır fakat detaylara inildiği zaman oda boşluk görüntüsünden uzaklaştırarak anlamlı hale gelmektedir.

“Vermeer resimlerindeki insanlarla izleyicinin arasına mutlaka bir mesafe koyar. Onun figürleri genellikle resmin tam ortasında yer alırlar ve kenarlara hiç değmezler. Böylece seyreden gözle fazla yakın bir temas kurmaktan kaçınmış olurlar. Mekân, figürlerin etrafını süsleyen, resmi dolduran bir dekordan öte, başlıbaşına bir aktördür; hatta, kimi resimlerinde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Sahne insanın tamamlayıcısı değil, insan sahnenin emrindedir” (Krausse, 2015: s.41).



Resim 2: Jan van Eyck, Şansölye Rolin'in Madonnası, 1435, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 66x62 cm, Musee du Louvre, Paris

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/the-rolin-madonna-la-vierge-au-chancelier-rolin-1435> Erişim Tarihi: 29/12/2022

İç mekân resmine verilebilecek bir diğer örnek ise Jan Van Eyck'in 1435 yılında betimlediği *Şansölye Rolin'in Madonnası* (**Resim 2**) isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada öncelikli olarak iç mekân içerisinde yer alan üç figür görülmektedir. Bebek İsa, Rolin ve Meryem Ana'nın tasviri olarak yorumlanan eserde buldukları ortam dikkat çekicidir. Öncelikli olarak mekânda büyük kemerli sütunların arkasında gözlemlenen manzara görüntüsü hava perspektifi dahilinde mekâna derinlik kazandırmaktadır. Aynı zamanda mekânda gözlemlenen perspektif tekniği sayesinde mekân gerçekçi bir uzama kavuşmaktadır. Sıradağların üzerini kaplayan sis görüntüsü beraberinde şehir manzarasını izleyiciye sunmaktadır. Mekânda gözlemlenen, sütunların arkasından konuya dahil olan baskın ışık alanı ve farklı açılardan mekâna yansıyan ışıklar ile birlikte aydınlık bir kompozisyon oluşturmaktadır. Mekânda gözlemlenen göz kamaştırıcı kemerli sütunlar, bahçede yer alan çiçekler, tavus kuşları, yer karoları ve birçok detay

dönemin modern yaşantısını yansıtırken figürlerin mimari açıdan zengin bir mekânın içerisinde buldukları net bir şekilde gözlemlenmektedir. Çalışmanın detayına inildiği zaman Bakire Meryem ve kucağında yer alan İsa, Rolin'e sunulurken tasvir edilmektedir. Figürlerin üzerinde betimlenen kıyafetler mekân ile ilişki kurarak birbirini desteklemektedir (Çömen, 2010: s.114). "*Meryem'in kırmızı elbisesi yine Hıristiyanlığın İsa'nın kanı ile ilişkilendirmesindedir*" (Çömen, 2010: s.114). Aynı zamanda dönemin zenginlik göstergesi olarak da kabul edilmektedir. Rönesans renkleri olarak bilinen kırmızı ve mavi tonları Eyck'in betimlemiş olduğu çalışmada net bir şekilde gözlemlenmektedir. Rolin'in kürklü lacivert kıyafeti, dizlerinin üzerinde yer alan kutsal kitabı ve duruşu itibari ile Hıristiyanlığa olan inancını ve dürüstlüğü vurgular niteliktedir. Tam karşısında yer alan Bebek İsa sol elinde tutmuş olduğu taşlarla işlenmiş haç sembolü ile Rolin'i kutsamaktadır.

Sanat tarihinde geleneksel anlamda mekân ile kadının ilişkisine değinen iki önemli örnek çalışma kapsamında klasik bakış açısına ilişkin şu sonuca ulaşılabilir; iç mekân olgusu kişinin mekân içerisinde geçirmiş olduğu kişisel vaktinin yanı sıra mekânda göstermiş olduğu eylemleri, günlük ihtiyaçlarını ve birçok mahrem durumunu içinde barındıran bir kavramdır ve sanat tarihinde sanatçıların tuvallerine konu olmayı başarmış ve hala devamlılığını sürdüren bir olgu olarak kabul edilmektedir.

1.2.2. Dış Mekân

Dış mekân, genel hatları ile ele alındığı zaman mimari alanların oluşturduğu sınırların dış yüzeyi olarak tanımlanabilen bir kavramdır. İçi dıştan ayırarak anlamına karşılık bulan bu kavram aynı zamanda insan gücü ile ortaya çıkan mimari sınırlamaların ötesinde çevremizde doğal olarak gözlemlediğimiz alanların genelini de kapsamaktadır.

İç mekân kavramı genel olarak kişinin mahrem alanını oluşturan özel mekânlar olarak tanımlanırken dış mekân kavramı içten farklı olarak bireylerin ihtiyaçlarını ortak alanda karşıladıkları mekânın tümünü oluşturmaktadır. Bu alanlar toplumsal, kamusal ve doğal yaşam alanları olarak farklı kategorilere ayrılmaktadır. Toplumsal yaşam alanlarının şekillenmesinde etkin rol oynayan kent, köy ve metropol şehirler mimari sınırlamaların ötesinde bireylerin ortak yaşam alanlarını oluşturdukları ve eylemlerini gerçekleştirdikleri alanlar olarak kabul edilmektedir.

Mimari yapılarda gözlemlenen keskin sınırlar ile oluşturulmuş iç mekânların aksine dış mekânlarda sınırlanan alanın tavan ile kapatılma zorunluluğu bulunmamaktadır. Elde edilen mimari yapıların (duvarlar) çevresini saran doğal oluşumlar ile birlikte mekânın büyüüp genişlemesi durumunda bireylerin yaşamını devam ettirdiği alanların oluşumları gözlemlenmektedir. Park, sokak, sahil, bahçe, oyun alanları, cadde vb. alanlar kişilerin ortak yaşam alanını oluşturmanın beraberinde toplumsal mekânların etkinliğini görünür kılmaktadırlar.

“Gerçekten de mimarinin özü olan mekânsal yaşantı, binalardaki iç mekânlarda başlayıp, şehirde, caddelerde, meydanlarda, oyun alanlarında ve bahçelerde, başka bir deyimle, insanoğlunun sınırlarını belirleyerek yarattığı her hacimde devamını bulmaktır” (Altan, 1993: s.82).

Bir mekâna sahip olabilmek için her zaman insan gücüne ve mimari yaklaşıma ihtiyaç duyulmamaktadır. Yeryüzünün sahip olduğu her canlı oluşum aslında mekân yaratmak için yeterli materyale sahiptir. Ağaç, taş, sopa vb. birçok oluşum bir araya gelerek doğanın kendi içerisinde mekân yaratma olanağını sağlamaktadır (Özsirkinti Kasap, 2019: s.21). Bunun beraberinde “Tarihsel süreç içerisinde insan ve toplum ilişkilerinin güçlenmesiyle beraber kentsel dış mekânlar oluşmaya başlamıştır. Yaşadıkları çevre içerisinde insanlar, toplumsal olayların ve insan ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik mekânlar oluşturmuşlardır” (Özsirkinti Kasap, 2019: s.21). Oluşturdukları bu mekânlar kamusal yaşam alanına hitap ederek toplumsal yaşam alanlarını görünür kılmaktadır.

Doğa kendi içerisinde hiçbir materyale ihtiyaç duymadan estetik olarak adlandırabileceğimiz bir mekân görüntüsünü oluştururken; kent, köy, toplumsal yaşam alanları, metropol şehirler, mimari alanlar kısacası dış mekânı görünür kılan bütün mimari kavramların yalın bir betimleme sunarak sanat alanına dahil olmaktadır.

Konu bağlamında gösterilebilecek en iyi örnekler arasında İngiliz ressam Thomas Gainsborough’un resimleri yer almaktadır. Sanatçının bakış açısını Krausse şu şekilde tanımlamaktadır; “Gainsborough, devrinin en önemli ressamıydı. Tutkuyla manzara resimleri ve geçinebilmek için portreler yapardı. Hollanda janr ve manzara resimlerinden esinlenmiş, ancak karakterleri çok daha rahat ve soğuk betimlemeyi yeğlemiştir. Tarzına tipik İngiliz üslubu olarak bakılmıştır” (Krausse, 2005: s.50).



Resim 3: Thomas Gainsborough, Robert Andrews ve Karısı, yaklaşık 1750, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,8x119,4 cm, National Gallery, Londra

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews>

Erişim Tarihi: 07/12/2021

Gainsborough'un 1750 civarı betimlemiş olduğu *Robert Andrews ve Karısı* (**Resim 3**) isimli çalışmasının detaylarını ele almak gerekirse; ilk bakışta kompozisyonun sol tarafında yer alan iki figür dikkat çekmektedir. Karı koca olarak betimlenen bu figürlere aynı zamanda köpek imgesinin eşlik ettiği gözlemlenmektedir. Kadının giymiş olduğu mavi elbise bakışlarında gözlemlenen donuk ifade ile bütünleşerek soğuk bir izlenim yaratmaktadır. Manzara resmine düşkünlüğü ile tanınan Gainsborough doğa görüntüsünü olduğu gibi tuvale aktararak sıcak tonları kullanmaktan çekinmemiş, manzaranın hissettirmiş olduğu doğallığı olduğu gibi izleyiciye aktarmayı amaç edinmiştir. Figürlerin sağında ve solunda yer alan tek kaçıslı perspektif çizgileri eseri iki boyutlu havadan uzaklaştırarak dış mekânda gözlemlenen derinliği ortaya çıkararak mekâna üç boyutluluk kazandırmaktadır (Krausse, 2005: s.50).

Dış mekân kavramına örnek gösterilebilecek bir diğer sanatçı ise 1429 yılında İtalya'nın Venedik şehrinde dünyaya gelen Gentile Bellini'dir. Venedikli ressamın arasında yer alan;

“Gentile'nin deseni durgun, statik bir desendir. Kompozisyonlarında, hareketi ifadeden ziyade, figürleri, ahenkli kümeler halinde istif eder. Gentile'nin paleti, yer yer tatlı kırmızılarla aydınlanan sarı-yeşil bir ahenk klavyesi üzerine kurulmuştur. Portreleri, modellerinin psikolojik hususiyetlerini açıklayan kıymetli tarih

vesikalarıdır. Manzara resimlerinde gerçekten başardığı tarz, şehirlerin umumi görünüş ile sokak ve meydan kompozisyonlarıdır. [...] Gentile'nin Venedikte Academia müzesindeki büyük resimleri incelenirken en çok başarı gösterdiği tarzın kalabalık İnsan topluluklarını gösteren sahneler olduğu görülür. Törenler, alaylar, ibadet toplantıları, çeşit çeşit kabileler; Gentile bunları resmeder, bunun için de Venedik sokaklarında gezerek kalabalığa karışır, insan tiplerini, değişik grupların küme küme toplanmasını kroki ve desenlerle tespit ederdi. Gentile'nin sanat mizacındaki mühim noktalardan biri de realizmidir. Onu, sadece gördüğünü yapan, hayalini işletmeyen bir ressam olarak vasıflandırabiliriz. Gentile'yi realizmi, idealize edilmiş din konularından uzaklaştırmıştır. Tablolarında İsa ve Meryem'e, Azizlere, İncil den mukaddes sahnelere hemen hemen hiç rastlanmaz. Bu bakımdan Gentile, Bizansın mistisizmasından kurtulan ve serbest konulara atılan ilk Venedikli ressamdır” (Berk, 1953: s.146).



Resim 4: Gentile Bellini, San Lorenzo Köprüsü'ndeki Kutsal Haç Kalıntısının Mucizesi, 1500, Tuval Üzerine Tempera, 326x435cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/gentile-bellini/miracle-of-the-cross-at-the-bridge-of-san-lorenzo-1500> Erişim Tarihi: 27/01/2022

Sanatçının 1500 yılında tuvale aktarmış olduğu *San Lorenzo Köprüsü'ndeki Kutsal Haç Kalıntısının Mucizesi* (**Resim 4**) isimli çalışmasında öncelikli olarak kalabalık bir dış

mekân görüntüsü ile karşılaşılmaktadır. Venedik Ressamlarının eserlerinde gözlemlenen renklerin hissiyatı ve betimlenen mekânlara hakim olan parlak ışık; Bellini'nin eserinde de net bir şekilde gözlemlenmektedir. San Lorenzo köprüsünde yer alan kalabalık, sanki günlük yaşantıdan alınan bir kesit izlenimi oluştururken figürlerin arasında yer alan fantastik karakterler dikkat çekicidir. Bellini'nin eserinde gözlemlenen her bir ayrıntı ustalıklı bir şekilde tuvale aktarılmaktadır. Gerek binaların detaylı işlemleri, gerekse figürlerin portrelerinde gözlemlenen ayrıntılar resmin bütününde oluşan realist havayı gözler önüne sermektedir. Çalışmanın genel atmosferine hakim olan kalabalık resimden çıkartıldığı taktirde mekânın büyüleyici etkisinin kaybolmadığı ve aynı değeri koruduğu hissedilmektedir. Merkezde yer alan köprü ve kompozisyonun geneline hakim olan binaların dış görüntüsü aynı zamanda toplumsal yaşam alanlarını yani dış mekânda akan yaşamı etkin kılmaktadır. İnsan topluluğunun dikkat çektiği bu eserde, varlıklı ve yoksul kimliklerin göstergesi olarak giyilen giysiler ön planda tutulmaktadır. Soyluların güç göstergesi olarak da bilinen kırmızı ile boyanmış giysileri, toplumda oluşan sınıf farkının en net göstergesidir. Aynı zamanda takılan mücevherler de bu görünümü tamamlayan aksesuarlardır. Sanat eserinde gözlemlenen renkli giysiler soylu kimlikleri görünür kılarken, renksiz giysilere sahip olanları ayırıştırarak yoksulluğu simgelemektedir (Eco, 2006: s.105,106).



Resim 5: Edouard Manet, Çimenlerde Öğle Yemeği, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207x265 cm. Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904> Erişim Tarihi: 11/01/2023

Dış mekân kavramı kapsamında ele alınan örnek çalışmalar üzerinden de tanımlanabileceği gibi; dış mekân olgusu insanoğlunun sınırladıkları mahrem alanlarının haricinde günlük ihtiyaçlarını karşılamak aracılığıyla kamusal yaşam alanlarını oluşturdukları bir kavram olarak kabul edilebilir. Hayatın içerisine dahil olan bu kavram sanat tarihinde de yerini almış yüzyıllar boyunca sanatçıların eserlerinde konu olarak işlenmiştir. Kimi sanatçılar ise özel ve kamusal alan kavramlarını tekrardan yorumlama ihtiyacı duymuş, bu kapsamda çarpıcı örnekler ortaya koymuştur. Bu türden örnek çalışmalar ortaya koyan sanatçılardan biri de Manet'tir. Sanatçının *Çimenlerde Öğle Yemeği* (**Resim 5**) isimli çalışması iki giyinik adam arasında duran çıplak bir kadını tasvir ediyor. Bu resim dönemin bakış açısına göre her türlü ahlak kuralını yerle bir etmektedir. Çünkü mahrem alanda sergilenmesi gereken kadın bedeni kamuya açık bir mekânda tasvir edilmiştir. Toplumsal normları hiçe sayan bu çalışma ünlü "Salon" sergisinde sergilenmesi için gönderilmiş ancak reddedilmiştir. III. Napolyon'un girişimleri sonucu "Reddedilenler Sergisi" başlığı altında başka bir alana taşınmış olsa da İmparatorun ağır eleştirilerinden kaçamamıştır. Bu çalışma her ne kadar dönemin bakış açısına göre gerekli değeri görmese de kamusal-özel alan arasındaki incelikli ilişkiyi göstermek adına sanat tarihinde yol gösterici bir misyona erişmiştir (Sadun, 2019: s.148)

1.2.3. Düşsel Mekân

Mekân, geçmişten günümüze kadar birçok alanda anlamına yeni değerler katan bir kavram olmasının beraberinde bir tanım olarak ele alındığı zaman "var olma durumu" olarak da anlamına karşılık bulmaktadır. Fakat mekân kavramından farklı olarak düşsel mekânlarda fiziksel bir varlığın bulunma koşulu söz konusu değildir. Düş, imgeler ve bellek yoluyla mekân kavramını etkin kılabilen bir oluşumdur.

Düş kavramı, Rasim Bakırcıoğlu'na göre; "Dikkatin dış uyarılardan çekilip kişinin kendi ürettiği düşünce ve imgelere yönelmesi biçimindeki bilinç durumu; bilinçli ya da bilinçsiz isteklerin insanın iç dünyasında gerçekleştirdiği zihinsel etkinlik; hayal" (Bakırcıoğlu, 2012: s.437) olarak tanımlanırken düşsel kelimesinin anlamı "düş ile ilgili, hayali" (TDK) olarak anlamına karşılık bulmaktadır.

Demirbaş'ın ifadesiyle; Düşsel mekân kavramı genel hatları ile ele alındığı zaman, göreceli mekân kavramının kabul görülmesi ile birlikte mutlak mekân düşüncesi etkinliğini yitirmektedir. Bu düşünce değişikliği farklı disiplinlerde köklü bir değişime

neden olmaktadır. Kabul görülen yeni mekân anlayışı, bireyin; fiziksel, ruhsal, zihinsel ve duygusal yönleri ile mekânın tam merkezinde yer alan bir anlayış olmasının beraberinde düş kavramını bir değer olarak gerçeğin yanına katan yaklaşım, düşsel mekân yaklaşımıdır (Demirbaş, 2000: s.56).

Soyut bir kavram olarak ele alınan düşsel mekân olgusu, kişiye sonsuz bir düşünme alanı sunarken aynı zamanda bilinçaltımızın en yalın halini ortaya çıkarmaktadır. Bilinçaltının ve imgelerin devreye girdiği mekânlarda somut etkiler önemini yitirirken mekânda oluşan imgeler sadece düşleyeninin hafızasında yer almaktadır. Bu durum somut bir şekilde sınırlanmış alanın dışına çıkarak kişinin zihninde yer alan özgür düşünce yapısını devreye sokar.

“Düşsel mekân, fiziksel varlığı, varoluşu için mutlak koşul olmayan, imgelem ve düşlem etkinliği ve iş birliği ile oluşturulan, bilinçaltı ve çağrışım destekli, öznel ve ruhsal mekândır” (Demirbaş, 2000: s.57). Düş kurulan mekânlar, genel olarak imge ve hayal gücü kavramları üzerinden anlamlandırılırken; fantastik hikayeler, efsaneler, sinemalar, romanlar, sanat eserleri vb. birçok alan da dahil olmak üzere düşsel mekân kavramı anlatım aracı olarak kullanılmaktadır.

Düşsel mekân üzerinden sanat tarihini mercek altına almak gerekirse, tarih boyunca üretilen sanat eserlerinin büyük çoğunluğunda bilinçaltı ve hayal gücünün sınırsızlığı ile karşılaşmaktayız. Resimlerde yer alan düşsel mekân olgusu Gerçeküstücülük akımının içerisinde yer almasının beraberinde Antmen Gerçeküstücülüğü; “Gerçeküstücülüğün, bilinçaltının bir dışavurumu olan yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden özgürleştirmek düşüncesidir” (Antmen, 2010: s.137) şeklinde tanımlamıştır. Aynı zamanda Gerçeküstücülüğün doğuşu olarak kabul edilen ruhsal otomatizm, bireyin bilinçdışı düşüncelerini ve rüyalarının yaratmış olduğu etkileri incelemektedir. Birey trans halindeyken bilinçdışından yalın bir şekilde ortaya sunulan şiirlerin, resimlerin anlamını araştırmaları ve sorgulamalarını benimsemektedir (Antmen, 2010: s.135).

Kurgusal mekânlar, dini konulu resimlerde yer alan uhrevi mekânlar, mitolojik hikayelerin aktarıldığı fantastik mekânlar spesifik mekân anlayışının ötesinde üzerinde düş kurulan ve gerçekte var olmayan mekânların gerçeküstücü aktarım dilini yansıtmaktadır. Düşsel mekân algısı sanatçı için sonsuz bir özgürlük alanı sunarken eserlerinde algılanan dünyanın gerçekliğine yer verilmez (Güler, 2018; s.30).

Düşsel mekân kavramına ilişkin Gerçeküstücülük akımı kapsamında verilebilecek en iyi örnekler İspanyol ressam Salvador Dali'nin yapmış olduğu çalışmalardır. Tuvallerinde gözlemlenen gerçekçi tavır, resmin derinliklerine inildiği zaman görülenin aksine gerçektışı olan bir dünya ile karşılaşmamızı sağlar. Krausse, Dali'nin resimlerini; “İzleyiciyi her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygularından vuran, açıklaması imkansız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların gün ışığına çıkarılmış hallerine benzerler” (Krausse, 2005: s.103) şeklinde tanımlamaktadır.



Resim 6: Salvador Dali, Sahilde Yüzün ve Meyve Tabağının Görünmesi, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114.3x143.8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Kaynak: https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=en-US&p_AAEE=tab4&g_AABX=%7bs%3aAABR%7d&d=d Erişim Tarihi: 22/12/2022

Salvador Dali'nin 1938 yılında tuvale aktarmış olduğu *Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali* (**Resim 6**) isimli çalışmasını daha detaylı bir şekilde incelediğimiz

zaman Dali, çalışmasını yatay bir şekilde ortadan ikiye bölerek kompozisyonun ağırlığını yukarıda toplamaktadır. Gombrich'in aktarımıyla; resmin geneline hakim olan düşsel manzaranın içerisindeki detaylar ilgi çekicidir. Sağ üst köşeye baktığımız zaman dalgalı bir arazi ve içinden tünel geçen bir dağın aynı zamanda sağ tarafa bakan bir köpek kafası imgesini oluşturduğu gözlemlenmektedir. Köpeğin tasmaı denizin üzerinden geçen köprü imgesi ile özdeşleştirilirken içerisinde armutlar olan meyve kasesi köpeğin gövdesini de oluşturmaktadır. Ele alınan bu kase bütününde bir kızın yüzünü betimlemektedir. Kumsalda yer alan nesnelere tuval yüzeyine yerleştirilirken vurgulanmak istenen alanlar daha çok ön plana çıkacak şekilde kompozite edilmektedir. Dolayısıyla merkezde yer alan iki nesne, vazo ile bir bütün haline gelerek kızın gözlerini oluşturmaktadır. Sağ alt köşede yer alan ip ve kumaş detayları beklenmedik bir şekilde nettir fakat kompozisyona dahil olan diğer detaylar aynı netliğe sahip değildirler. Bunun nedeni düşlerimizde yer alan net imgelerin yanı sıra bazı diğer biçimlerin belirsiz ve anlaşılmasız olması ile ilişkilidir (Gombrich, 2017: s.593-594). Mekânda gözlemlenen her bir nesne kendi başına gerçekliğe yakındır fakat hepsi bir bütün oluşturması sonucunda gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Kompozisyonu mekân olarak ele aldığımız zaman yakınlık-uzaklık ilişkisi hava perspektifi bağlamında net bir şekilde gözlemlenmektedir. Düşsel mekân kavramına örnek gösterilebilecek bir diğer sanatçı ise 1888 yılında dünyaya gelmiş İtalyan ressam Giorgio de Chirico'dur. Gerçeküstücülük akımının öncüsü olarak kabul edilen Chirico'nun;

“Kurgusal tavrı bir ön Rönesans sanatçısının duyarlılığını kucaklarken, eserlerinde kurguladığı metafizik dünyada boşluk ve yokluk kavramları ile vurgulanmış mekân olgusunun ön plana çıkmasını sağlamış ve mekânı resmin genel yapısı için de bir “özne” konumuna yerleştirmiştir. De Chirico'nun eserleri yakından irdelendiğinde ilk göze çarpan kuşkusuz içinde yaşadığı dönemin toplumsal dinamiklerinin yansımaları olacaktır. Bu yansımalar oldukça etkilidir ve sanatçının dönemine belli bir perspektiften bakmadan onu ve eserlerini incelemek neredeyse imkânsız gibidir” (Aral, 2010: s.37).



Resim 7: Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Giorgio_de_Chirico#/media/Dosya:Bir_Sokagin_Melankoli&Gize mi.jpg Erişim Tarihi: 31/01/2022

Metafizik sanatının doğuşu olarak da gösterilen Giorgi de Chirico'nun 1914 yılında betimlemiş olduğu *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi* (**Resim 7**) isimli çalışmasında; öncelikli olarak kompozisyonda dikey ve yatay çizgilerin hakim olduğu gözlemlenmektedir. Chirico'nun çalışması detaylı bir şekilde mercek altına alındığı zaman mekânda tek kaçıslı perspektifin hakim olduğu gözlemlenmektedir. Kompozisyonun sağ alt köşesinde kalan vagon duruş itibari ile tek kaçıslı perspektifin dışında farklı bir açıda konumlandırılmaktadır. Kontur çizgilerinin net bir şekilde kullanıldığı bu çalışmada ışık-gölge kontrastlığı doğrudan izleyiciye sunulmaktadır. Sol alt köşede konumlandırılan vagonun yanında yer alan kız figürü kompozisyonun geneline hakim olan koyu gölge ile ilişkilendirilmektedir. Elindeki çember ile aydınlık alandan karanlık alana koşar adımlarla yaklaşıldığı hissedilmektedir. Mekânda gözlemlenen gölge

alanlar aynı zamanda betimlenen alanın zaman aralığını da vurgulamaktadır. Dolayısıyla sanatçı mekânda kullanmış olduğu gölgeler doğrultusunda zaman kavramını izleyiciye aktarmaktadır. Resmin sol tarafında yer alan ışık çok keskin olması beraberinde aydınlık bir alanı oluştururken sağ tarafta kalan mekân diğer alanın aksine karanlık ile buluşmaktadır (Özgenç & Caymaz, 2020: s.1152,1153). Kız elindeki çember oyuncak ile saklanmak için hızlı adımlarla karanlığa doğru koştuğu hissedilmektedir. Sakinliğin ve sessizliğin vurgulanmış olduğu eserde çözülemeyen gizem dolu bir atmosfer izleyicide melankolik ruh halini devreye sokarak eseri dikkat çekici bir boyuta taşımaktadır. Düşsel mekân olgusu, kabul edilen mekân algısının dışında düş üzerine kurulan ve sadece zihinde canlanan mekânların bütünüdür.

1.2.4. Ütopik ve Distopik Mekân

Ütopya kavramı geçmişten günümüze kadar toplum tarafından zihinlerde tasarlanmış, ulaşılması zor fakat gerçekleşmesi istenilen ideal düzenin karşılığı olarak kabul edilmektedir. Atasoy'un ifadesiyle; Ütopya düşüncesi, yaşam boyunca karşılaşılan tüm olumsuz ve sıkıntılı durumlara rağmen umudun ve iyiliğin karşılığı olarak tanımlanmaktadır. İçinde bulunduğumuz olanaklar doğrultusunda zihnin sınırlarının zorlanması beraberinde tüm kötü durumlara karşı iyiye endeksenerek düşünme yetisinin kazanılmasının önemini vurgulamaktadır. Kısacası Ütopya, insanlığın daha iyiye ve daha güzele ulaşabilme umudunu yansıtmaktadır (Atasoy, 2020: s.1139).

“Utopia kelimesi, her ne kadar Eski Yunanca söz dağarcığında bulunmasa da, Eski Yunanca kaynaklıdır. ‘Utopia’, olumsuzluk bildiren ‘ou’ (ov) ile ‘yer’ anlamına gelen ‘topos’un More tarafından birleştirilmesinden oluşan, ‘olmayan ya da bulunmayan yer’ anlamına gelen ‘outopia’ kelimesinin ‘utopia’ olan telaffuzundan gelmiş gibi görünmektedir. Bununla birlikte, ‘iyi’ anlamına gelen ‘eu’ (EV) ile ‘yer’ anlamına gelen ‘topos’un birleştirilmesinden oluşup ‘iyi yer’ anlamına gelen ‘eutopia’ kelimesine de bir göndermede bulunmaktadır. Böylece ilk kez More'un ortaya koyduğu ‘utopia’ kavramı, hem bulunmayan yer (outopia) hem de iyi yer (eutopia) anlamlarını kendinde barındırmış görünen bir kavram olarak tarih sahnesine çıkmış ve hızla birçok Avrupa diline yayılmıştır” (Alıntılayan Omay, 2019: s.2).

İnsanoğlunun yaşamı boyunca zihninde tasarladığı ideal mekânı düşlediği ve düşlediği mekâna ulaşmak için çaba sarfettiği bilinmektedir. Arzu ve istekleri doğrultusunda

canlanan ideal mekânların oluşmasında imge kavramı önemli bir olgu olarak kabul edilirken bu olgunun ortadan kalkması durumunda ideal olan güzele ulaşma ihtimali neredeyse imkansız bir boyuta gelmektedir. Zihinde tasarlanan bu ideal mekânlar coğrafya, iklim koşulları, din, kültür, siyasal ve sosyal etmenlerin devreye girmesi sonucunda bireylerin düşlerinde tasarladığı mekânın farklılaşma durumunu da beraberinde getirmektedir. Çoğu zaman oluşturulan bu imgeler ideal modeller veya ütöpik modeller olarak kabul edilmektedir (Mikaeili, 2020: s.1).

Yukarıda da bahsedildiği üzere Ütopya kavramı daha iyi ve güzel olana ulaşabilme umudu olarak tanımlanırken kelimenin kökünden türeyen Distopya kavramı, Ütopyaların kurmuş olduğu “olmayan iyi yer” anlamına karşılık olarak bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Ülger’in de belirttiği gibi; Distopya kavramları gerek içerdiği anlamlar gerekse kelime yapılarından dolayı birbirlerine zıt kavramlar olarak kabul edilmektedir (Ülger, 2018: 10). “Kavramın etimolojisi bize bu türün tanımına dair ipuçları verir: Distopya Yunanca ‘dys’ (kötü) öneki ve ‘topos’ (yer) kelimesinin birleşiminden doğar ve ‘kötü yer’ anlamına gelir” (Alıntıl原因 Ülger, 2018: s.12).

Distopya, Ütopyanın sorunlar karşısında tasarlamış olduğu ideal dünya formunun aksine; siyasi yozlaşma, kadın haklarının yok edilmesi, yabancılaşma, totaliter yapı, bürokrasi, toplumsal tabakalaşma, teknolojik ve sosyal kontrol gibi konu başlıklarının yakın gelecekte yansıtmış olacağı problematiklerin yer alacağı kurgusal bir dünya tasviridir (Ülger, 2018: s.13).

Ütöpik ve Distöpik mekân olgusu kısaca “olmayan iyi-kötü yer” olarak tanımlanmaktadır. Düşsel tasarım üzerine kurulan mekân olgusu Ütöpik açıdan ele alındığı zaman kişinin zihninde tasarlamış olduğu ideal güzelliğin kusursuz bir şekilde mekâna yansıma şekli olarak tasvir edilebilir. Kurgulanan bu mekânlarda kötülüğe yer yoktur. İdeal olan güzelliğin yer aldığı Ütöpik mekân olgusunda hiçbir aksaklığa yer verilmez dolayısıyla bu olgu imgelerde sınırlı kalır ve gerçekleşmesi imkansızdır. Distöpik mekân ise Ütöpik mekânın antitezidir. Bu mekânda iyiliğe yer verilmemesi ile birlikte karamsarlık ve kötülük etkisini hissettirmektedir.



Resim 8: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1500, Meşe Panel
Üzerine Yağlıboya, 220x 389 cm, Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609?searchMeta=the%20garden%20of%20the%20ea>
Erişim Tarihi: 17/11/2021



Resim 9: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1500, Meşe Panel
Üzerine Yağlıboya, 220x 389 cm, Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609?searchMeta=the%20garden%20of%20the%20ea>
Erişim Tarihi: 17/11/2021

Konuyla bağlantılı olarak Ütopik mekâna verilebilecek en iyi örnekler arasında Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" isimli çalışması gösterilebilir.

Hollandalı sanatçı Hieronymus Bosch'un cennet ve cehennemi ele aldığı *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (**Resim 8-9**) isimli triptiği dönemin dikkat çeken eseridir. Sağ, sol ve orta panelden oluşan triptiğin açılır kapanır kanatlarının arkasında pano yer almaktadır. Kanatlarının kapatılması sonucunda izleyici Bosch'un betimlediği ve gri tonların hakim olduğu dünya tasviri ile buluşmaktadır. (Resim) Triptiğin kanatlarının kapatılması sonucunda ortaya çıkan dünya; saflığın, temizliğin ve dünyanın kötülükler ile bozulmamış halinin yalın göstergesidir. Karanlığın ortasında şeffaf bir şekilde betimlenen küre formundaki dünya aynı zamanda kırılğan yapısı ile de dikkat çekmektedir. Tasvir edilen dünyada sadece ağaçlara ve tepelere yer verilmektedir. İnsanların daha yeryüzüne inmediği bu dünyada cennet ve cehenneme dair hiçbir düşünceye rastlanmamakla birlikte iyilik ve kötülüğe de yer verilmemektedir. Bu his durmuş zamanı izleyiciye direkt olarak yansıtmaktadır (Şengür, 2021: s.56,57).

Üçe ayrılan triptiğin ilk aşaması olarak kabul edilen sol pano, cennet ile özdeşleştirilmektedir. Bu panoda betimlenen cennet bahçesi tasvirinde sadece üç figüre yer verilmektedir. İki figür arasında yer alan İsa formunda betimlenen Tanrı figürü uykudan yeni uyanmış olan Adem'e Havva'yı sunması ile birlikte insanlığın yaratılış öyküsünü betimlenmektedir. Panoda yer alan doğa tüm güzelliği ile izleyiciyle buluşmaktadır. Diğer panoların aksine daha durağan bir hava vurgulanırken orta pano bu durağanlığın çok uzağındadır. Eserin isminin karşılığı olarak betimlenen bu zevk bahçesinde birbirinden öbek öbek ayrılmış kadın ve erkek figürleri gözlemlenmektedir. Bolca meyve ve hayvan figürünün de bulunduğu bu alanda dünyevi zevk ve arzularını utanmadan yaşayan insan figürleri dikkat çekmektedir. Son olarak gözlemlenen sağ pano ise cehennem in yansımasıdır ve betimlenen diğer iki panolara göre daha sıra dışı yaklaşımlara yer verilmektedir. Şengür'ün ifadesiyle; Dünyevi Zevkler Bahçesin'de yer alan sol ve orta panonun aksine kötülük ve karanlığın yer aldığı bu pano izleyeni kötü sonla karşılaşmaktadır. Arzu ve zevklerin yer almadığı sadece acının bulunduğu bu alanda figürler Bosch'un hayal gücünden türeyen yaratıkların emrinde olmalarının beraberinde bir kısmı bu yaratıklar tarafından yenilmektedir (Şengür, 2021: s.49,50). Utanılmadan gerçekleştirilen her bir arzu bu panoda utanca dönüşmüş figürler kendilerini ve cinsel organlarını kapatma eğilimine yönelmektedirler. Asıl vurgulanmak istenen kişinin

gerçekleştirmiş olduğu günahlar sonucunda orada olduğu yönündedir. Vurgulanmak istenen cehennem nasıl bir yer olduğunun tasvirinin dışında oraya nasıl gidildiği yönündedir (Kozanoğlu & Ergün, 2019: Video).

“Manzara, insan, hayvan ve değişik nesnelere aynı atmosfer içinde eritilmesiyle bu cehennem “gerçeklik” kazanır, yeryüzüne inmiş gibi hissedilir. Resimlerin planlı bir çabaya dayandığı kesindir. Bugün bize sadece gerçeküstü gözükken kimi figür ve ayrıntıların o dönemde belli bir kesimin anlayabildiği şifreli mesajlar içerdiğine de kesin gözüyle bakılıyor. Bosch’u zamanında büyük üne kavuşturan cazibesi, onun gerçekliği (resim üslubundaki) ile simgeciliğinin (anlam olarak) harikulade bir bütünlük içinde erimesinden gelir. Eski bir kaynağa göre o günlerde dahi sahteleri yapılan resimleri, yüzyıllar sonra hala ürkütücü bir cazibeye sahiptir. Bu resimler 20. yüzyılın başlarında moral bozucu hayal alemleri resmeden gerçeküstü ressamlar tarafından hararetle örnek alınacaktır. Ama Bosch’un niyeti bu geç müritlerinininkinden oldukça farklıydı. O, insan ruhunun derinliklerinde yatan kötülükleri değil, insan eyleminin kötü sonuçlarını tuvale aktarmak çabasıydı. Korkunç görüntülerin ardında ahlakçı bir mesaj saklıydı. Resimleriyle insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem azabına dikkat çekmek istiyordu” (Krause, 2005: s.28).

Ütopik ve Distopik mekân kavramı adı altında betimlenen eserlerde konuyu tuvale aktarım şekli olarak gerçekçi bir üslup gözlemlemek mümkündür. Betimlenen bu mekânlar da eserlerin alt metni incelediği takdirde anlam olarak gerçek olanın dışında bir dünya tasviri vurgulanmaktadır. Bu eserlerde, sanatçının hayal gücü ön planda tutulması beraberinde dini konular ve hikayeler de iyi ya da kötü olan yer vurgulandığı gözlemlenmektedir.

1.2.5. Soyut Mekân

Soyut kavramı, TDK’ da “Varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, somut karşıtı, abstr” (TDK). olarak tanımlanmaktadır. Felsefe Terimleri Sözlüğünde: “Nesnelerin olayların, fenomenlerin, kendilerinden ayrı olarak düşünülen ya da değerlendirilen nitelikleri için kullanılan sıfat” (Cevizci, 2019: s.400) şeklinde tanımlanırken Sanat Terimleri Sözlüğünde de: “Soyut sanat, eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan

verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir” (Turani, 2020: s.134) şeklinde tanımlanmaktadır.

Soyut mekân kavramı genel hatları ile ele alındığı zaman homojen olmadığını savunan Lefebvre; kavramın sadece amacı ve anlamının homojenlik üzerine olduğunu vurgulamaktadır. Geometrik ve görsel açıdan birimlere ayrılan soyut mekân kavramı, birbirini tamamlayan iki kavram olmalarının yanı sıra zıtlaşarak farklı biçimlerde aynı etkiyi ortaya çıkarmaktadırlar. Soyut mekân kavramını homojen olarak hayalde canlandırma durumu, elde edilen sonucu bir neden olarak görürken gerekçe olarak da hedefin temsilini oluşturmaktadır. Bunun beraberinde mekân sadece bir imgeyken, bir ayna ve bir serapken, kavram yanılsaması yaratmaktadır. Hegel ironiyle karışık bir şekilde “Perdenin arkasında görececek bir şey yok,” (Lefebvre, 2020: s.295) der. Buna karşılık olarak Lefebvre dizelerinde; “Tabii eğer “biz” perdenin arkasına geçmezsek” (Lefebvre, 2020: s.295) şeklinde cevaplandırır. Devamında açıklama olarak; “Görmek için ve görececek bir şey olması için birinin olması gerekir” (Lefebvre, 2020: s.295) olduğunu savunulmaktadır. Mekân tüm hatları ile ele alınırken içerisinde saklı kalan hiçbir şeye yer verilmemektedir fakat şeffaflık aldatıcıdır. Beraberinde her şey gizlenir (Lefebvre, 2020: s.294).

Soyut kavramı, Lefebvre’nin yaklaşımından bağımsız olarak sanat tarihinde de önemli bir yer edinmiş bir kavramdır. “Soyut sanat” başlığı altında 20. yüzyıl modernizminin başlıca anlatım aracı olarak kabul edilen bu kavram; doğada bulunan nesne, figür ve canlıların biçimlerinden ve formlarından yola çıkarak olduğu gibi aktarma anlayışını reddetmektedir. “Soyut” sözcüğünün pek iyi bir seçim olmadığı çoğu kez söylenmiş ve onun yerine “nesnel olmayan” ya da “figüratif olmayan” terimleri önerilmiştir. Ne var ki, sanat tarihinde geçerli olan birçok terim, ciddi bir araştırmadan çok, rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır” (Gombrich, 2017: s.570).

19. yüzyıl’ın sonlarına doğru soyutlama kavramına meyillilik gösteren İzlenimciler, görünen dünyanın hakikatinden koparak sanatın öz gerçekliğini ortaya koymayı amaç edinmektedirler. Dünyanın gerçekliğinden koparak “sanat için sanat” anlayışı altında bir araya gelen sanatçılar, eserlerinde ortak olarak; renk, çizgi, espas gibi biçimsel öğeleri öncelik olarak tercih ederek soyutlama kavramını benimsemektedirler (Antmen, 2010: s.79).

20. yüzyıl resim sanatı akımları arasında yer alan “Soyut Sanat” akımının öncüsü Wassily Kandinsky olarak kabul edilmektedir. Sanatçı eserlerinde gerçeklikten uzaklaşarak renk ve şekilleri soyut bir formda eserlerine yansıtmaktadır.



Resim 10: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 28 (İkinci Versiyon), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112,6x162,5 cm, Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/1861> Erişim Tarihi: 10/03/2022

Kandinsky 1912 yılında betimlediği *Doğaçlama 28 (İkinci Versiyon)* (**Resim 10**) isimli eserinde renk ve şekillerin bir araya gelerek oluşturdukları derin atmosfer dikkat çekmektedir. Eserde gözlemlenen canlı renkler kompozisyonda dağınık bir şekilde yer almaktadır. Tuval yüzeyine atılan saldırgan fırça darbeleri duygu bütünlüğünü oluştururken aynı zamanda *Doğaçlama 28*'in oluşumunda önem taşımaktadır (Little, 2016: s.104). Kompozisyon mekân açısından incelendiği zaman tuvalin geneline hakim olan renk faktörü tuval yüzeyinde biçim olarak hiçbir oluşumu desteklememektedir. Resim düzleminde gözlemlenen fırça darbeleri, kompozisyonun oluşmasında etkili olan renk tercihleri, çiz ve leke gibi birçok değer beraberinde resmin atmosferinde oluşan derinlik algısını ortaya çıkararak mekân olgusunu destekler boyuta taşımaktadır (Güler, 2018: s.42). Kandinsky;

“Açık ve duru renkler gözü kendine çeker; hem duru hem de sıcak renklerin cazibesi ise daha fazladır. Zincifre kırmızısı, insanları daima cezbetmiş, olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısında gözü yakar ve gören, rahatlamak için maviye ya da yeşile koşar” (Kandinsky,2015: s.24).

Bu bilgi ekseninde *Doğaçlama 28* eserinde gözlemlenen renk geçişleri ve yoğunluğu sanatçının yansıtmak istediği duygu tanımının karşılığıdır. Renk sadece kendisi için oradadır. Yüzeyin geneline hakim olan çizgiler ritim duygusunu salt göstergesidir.

Soyut resme örnek gösterilebilecek bir diğer sanatçı ise 20. yüzyılın en önemli isimleri arasında yer alan Jackson Pollock'tur. Tuvalini yere sererek, özgün bir şekilde resim yapan Pollock geleneksel resim algısının dışına çıkarak dönemin önde gelen sanatçıları arasında yerini almaktadır. Aksiyon resmi olarak da adlandırılan bu çalışmaların tekniğinde; Fırçadan, sopalardan ve boya kovalarından akıtılan renkleri tuval yüzeyi ile buluşturmaktadır. Akıtma eylemini ruh haline göre şekillendiren Pollock, kimi zaman püskürterek kimi zaman ise tuval yüzeyine fırlatarak üslubunu öne çıkarmaktadır.



Resim 11: Jackson Pollock, 32 Numara, 1950, Tuval Üzerine Leke Boya, 269x457,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya

Kaynak: <https://www.kunstsammlung.de/de/collection/artists/jackson-pollock/> Erişim Tarihi: 12/03/2022

1950 yılında tuvale aktarmış olduğu 32 *Numara* (**Resim 11**) adlı çalışmasında ilk olarak tuval yüzeyine sıçratılmış boya lekeleri gözlemlenmektedir. Pollock'un bu lekeleri tuval yüzeyi ile buluştururken raslantısal bir üsluba başvurduğu gözlemlenir fakat bu raslantısal akıtmanın altında ciddi bir denetim olduğu gerçeği bilinmektedir. Kompozisyon olarak tamamen tasarımdan ve kurgudan uzak, eseri özgün bir şekilde gözler önüne sermektedir. Resimlerinde her ne kadar karmaşa yer alıyor gibi gözükse de tuvalde gözlemlenen biçimler izleyicide mekân algısını uyandırır. Tuval yüzeyinde gezinen siyah boya dikkatli bir şekilde incelendiği zaman yer yer daha kalın lekeler dikkat çekerken kimi alanlarda daha ince lekeler kullanarak resme derinlik kazandırmaktadır. Bu derinlik aynı zamanda oluşun mekân algısını destekler niteliktedir (Krausse, 2005: s.108).

Sonuç itibariyle soyut resim her ne kadar somut olanın uzağında bir kavram olarak kabul edilse de sanatçıların tuvallerinde de gözlemlendiği üzere gerek teknik gerek ise renk seçimleri itibariyle izleyicide somut olanı arama ihtiyacı uyandırmaktadır (Güler; 2018; s.49). Ressamlar gerçek olanı tasvir etmek yerine özgün olmayı tercih ederek soyut sanatı yaşatmaktadırlar.

İKİNCİ BÖLÜM: TOPLUMSAL AÇIDAN KADIN ALGISI

2.1. Kadın İmgesi

Kadın, tarih boyunca ötekileştirilerek geri planda tutulmuş, sadece annelik vasfı yüklenerek yüceltilmiş bir olgudur. Türkçe sözlükte Kadın'ın karşılığı; “*Erişkin dişi insan, hatun, hatun kişi*” (TDK) olarak tanımlanmaktadır. Geçmişten günümüze kadar toplumsal açıdan birçok araştırmanın konusu olmuş olan kadın figürü, kadın ve erkek arasındaki karşıtlıklarıyla da tanımlanmaya çalışılmış ancak erkeğin çok altında kalarak ötekileştirilen bir kavram olarak kabul edilmiştir. Tarih boyunca cinsiyetler arasında gözlemlenen sosyal konumlar bedensel, dinsel ve cinsel açıdan birbirinden ayrılarak kadının ötekileştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum sosyal yaşama yansiyarak iş bölümlerini ve konum farklılıklarını da beraberinde getirmiştir.

Kadın ve erkek arasında gerçekleşen sosyal düzen ve iş bölümünün kökleri ilk çağlara kadar uzanmaktadır. Doğurganlığı ile yüceltilmiş olan kadın figürü dünyaya getirmiş olduğu çocuğunu içgüdüsel olarak emzirmek ve karnını doyurmak ile var olmaktadır. Çocuğun ağlama sesinin, avları ürküteceği düşünülerek kadın figürü geri planda bırakılmış, avcılık statüsü erkeğe verilmiştir. Çocuğun beslenmesinde ve bakımında etkin rol oynayan kadın, ev ve çevresinde aktif olarak yer alırken uzak çevrelerde gerçekleşecek avcılık faaliyetleri ya da iş planlamaları erkeğin sorumluluğundadır (Alıntılıyan ve aktaran Akpınar ve diğerleri, 2010: s.73). Bu iş ayrımı ilk çağlarda eşitlikçi düzenin yansıması olarak kabul edilirken zamanla kadının konumu ötekileştirilerek, kadın ve erkek arasında olan eşitliği yerle bir etmiştir.

Tarihte kadının rolü, Neolitik devrim ile beraber toprağın besin aracına dönüşmesi ile önem kazanmaktadır. Bu süreçte toprağa daha yakın olan kadın, tarım devrimi ile üretime katkı sağladığı düşünülerek yüceltilmektedir. Kadın ve erkek arasında gözlemlenen sosyal eşitsizlik Neolitik Dönemin ilk evrelerinde söz konusu değildir. Bu dönemin yerleşim alanlarından biri olarak kabul edilen Çatalhöyük'te yapılan araştırmalar sonucunda konutların eşit bir şekilde konumlandırılması ve çevresinde saray gibi gösterişli hiçbir yapıya yer verilmemesi sonucunda toplumsal statüde gözlemlenen farklılaşma durumu söz konusu değildir. Toplumsal cinsiyet adına yapılan diğer araştırmaların birinde erişilen verilere göre; kadın ve erkeklerin kemiklerinin incelenmesi sonucunda beslenme alışkanlıklarının aynı olduğuna rastlanılmıştır. Bir diğer araştırmada

ise Çatalhöyük'ün yaşam alanlarındaki hava problemi nedeniyle hane içerisinde soludukları duman miktarının her iki cinste de aynı olduğu gözlenmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda tarih boyunca etkisini sürdürmüş olan sosyal düzen ve iş bölümü kaynaklı kadına yüklenen dayatmalara Neolitik Dönemde rastlanmamaktadır. Erkeğin avlanma sırasında hissetmiş olduğu üstünlüğü yaşamının içine dahil etmemesi gibi, kadın da tarımsal üretimdeki üstünlüğünü erkeğe yansıtmamaktadır. Dolayısıyla kadın ya da erkek olmak yaşam standartlarının belirlenmesinde büyük bir öneme sahip değildir. Fakat bu durum tarihsel süreçte değişkenlik göstermektedir. Tarım ile beraber tüketilen ürünün daha fazlasının elde edilmesi sonucunda ekonomik ilişkiler önem kazanırken toplumda gözlemlenen sosyal statü eşitliği yavaş yavaş etkisini yitirmektedir. Ekonomi ile beraber mülkiyet yarışının aktif olduğu bu dönemlerde güç ve mülkiyet kavramları bir araya gelerek iktidarın oluşmasında etkin rol oynamıştır. Eşitlikçi düzenin hakim olduğu Çatalhöyük'te egemen güçlerin ortaya çıkması sonucunda sosyal eşitliğin toplum içerisindeki konumu sarsılarak etkisini yitirmektedir. Yeni düzen hakimiyeti erkek ile özdeşleştirilirken kadın tarih boyunca yükümlü olduğu üretimin dışında bırakılmıştır. Kadın ve erkek arasında sağlanan eşitlik dengesi sarsılarak kadının toplum içerisinde olan konumunu önemini yitirerek yok olmaktadır. Artık kadın ve erkek arasında gözlemlenen eşitlik durumu yerini ataerkil düzenin hakim olduğu bir döneme bırakarak kadının konumunu ikinci sınıf insan statüsüne düşürmektedir (Caner, 2017: s.39,40,41,42).

Tarım toplumu ile beraber gelişen yeni düzende mirasın toplum için yeri ve önemi artık değerli bir seviyededir. Mirasın nesiller arasında gerçekleşecek olan geçiş hakkı önceliğinin karar aşamasında kadın, erkeğin öne çıkmasını engelleyememektedir. Dolayısıyla ataerkil düzende gözlemlenen babadan oğula geçiş evresinin çıkış kaynağı soyun devamını sağlayacak olan baba figürüne verilmesi ile başlamaktadır. Aile içi miras hakkının gerçekleşmesinde kadın figürü ikinci planda tutularak görmezden gelinmektedir. Böylece hakların babadan oğula aktarılması ile ilerleyen sistem günümüze kadar devamlılığını sürdürmektedir. Bu aktarım şekli beraberinde çocuğun soyadının babadan almasını sağlamaktadır. Kadın ise evlendikten sonra eşinin soyadını alması durumu ataerkil düzenin devamlılığını gösterir niteliktedir (Caner, 2017: s.47). Gelişen bu sistem beraberinde kadının pozisyonunu sadece erkeğin neslinin devamlılığını sağlayacak bir araç konumuna getirmektedir.

Kadın erkek eşitsizliği yaşamın her alanında yoğun bir şekilde etkisini hissettirirken ahlaksal olarak da kadının bedeni ve cinselliği ön planda tutulmaktadır. Arzu nesnesi haline getirilen kadın, dişil kimliğini kullanarak eşlerini mutlu etmek, hane içerisindeki düzene hakim olmak ve çocuklarını yetiştirerek eşlerine hizmet etmek ile yükümlüdür.

“Kadınlar; toplumun, devletin, erkeğin, kültürünü, maneviyatını, özünü temsil eden bir simge olarak görülmüştür. Bu durum, kadınların her alanda eğitim, sosyal, ekonomik ve özellikle cinsel alanda denetlenmesini, kontrol altına alınması da beraberinde getirmiştir. Sonuçta dini söylemi aşan bir ataerkil geleneği doğmuştur. Bu düşünce aynı zamanda, kadını özerk bir insan varlığı olarak gören değil, baba ya da kocanın mülkü sayan binlerce yıllık ataerkil bir anlayışa da tekabül etmektedir” (Alıntılan ve aktaran Akpınar ve diğerleri, 2010: s.137).

Kadın bedeni ve güzelliği pek çok alanda olduğu gibi sanat tarihinde de konu başlıkları arasına girmiş, toplumda ötekileştirilen kadın imgesi aynı tutum ve algı ile sanat alanında da etkisini göstermeye devam etmiştir. Tarihsel süreçte kadın imgesine ilişkin ilk örneklerden birinin M.Ö. 25 bin civarlarında yani toplumsal sınıflaşmanın henüz başlamadığı bir dönemde yapıldığı görülmektedir. Yapan kişinin zihninde canlanan kadın imgesine ilişkin fizyolojik özelliklerinin vurgulandığı heykeller Venüs heykeli olarak adlandırılmaktadır. Tarihte 1908 yılında Avusturya'nın Willendorf kasabasında erişilen bu küçük heykelcik ismini bulunduğu kasabanın adından almaktadır (Caner, 2017: s.67).



Resim 12: Willendorf Venüsü, Yaklaşık 30.000, 11cm, Kireç Taşı, Doğa Tarihi Müzesi, Viyana

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf#/media/File:Venus_of_Willendorf_-_All_sides.jpg Erişim Tarihi: 29/12/2022

Kadın tasviri bu dönemde, doğurganlığın vermiş olduğu yücelik ile beraber hayatın döngüsünün simgesi olarak tanımlanabilir (Işıkören, 2015: s.119).

Willendorf Venüsü, kadın bedeni hayal edilerek ortaya çıkarılmış ilk insan yapımı eser olarak kabul edilebilir. Bu heykelcik görünüş olarak günümüz estetik algılarına ters düşen bir formda yer almaktadır fakat tarihöncesi çağlarda kadının gizlenen bedeni ve fizyolojik özellikleri de göz önünde bulundurulduğu taktirde cinsel çekimi yüksek olan bir form olarak kabul edilebilir. Venüs'ü yakından incelediğimiz zaman, izleyicide uyanan ilk izlenim yuvarlak ve geniş hatlara sahip olan bir kadın bedenidir. Venüs'ün suratında hiçbir ifade ya da forma yer verilmemektedir. Bu durumun aksine bedeninde gözlemlenen iri ve sarkık göğüsleri dikkat çekicidir. Genital bölgesinin özenle işlenmiş oluşu Venüs'ün dişil özelliğini gözler önüne sermektedir.

“Gerçekten kadın salt bir gösterge, bir kurgu, bir fantezi ve anlam mamulüdür. Kadınlık, kadın kişilerin doğal durumu değildir. Kadınlık KADIN göstergesi için, tarihsel süreçte değişen ideolojik anlamların inşasıdır; bu gösterge, kimliğini ve hayali üstünlüğünü yarattığı bu Öteki hayaletinden devşiren başka bir sosyal grup tarafından ve bu sosyal grup için üretilir. Kadın hem bir ilahdır, hem de bir sözcükten ibarettir” (Antmen, 2008-2016: s.219).

Kısacası; kadının varlığı tarih boyunca ötekileştirilen bir olgu olmasının yanında kadının estetik duruş ve cinselliği diğer başlıklar gibi sanat tarihinde de mercek altına alınan bir kavram olarak kabul edilmiştir. Artık kadın dışıl kimliği beraberinde bedeni ve cinselliği ile ön planda tutulan bir olgudan ibarettir. Tarih boyunca devam eden bu etki günümüzde de etkisini sürdürmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TOPLUMLARDA KADIN-MEKÂN İLİŞKİSİ

3.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Mekânsal Olarak Düzenlenmesi

3.1.1. Mekânın Cinsiyeti

Özel-Kamusal alan ayrımı, tarih boyunca toplumlar tarafından ele alınan ve tartışılan konu başlıkları arasında yerini almaktadır. Birey olarak yaşam boyunca üstlendiğimiz roller ve sorumluluklar insan yaşamının şekillenmesinde etkili bir noktadadır. Bu durum beraberinde kişinin sosyal konumunu da belirlemektedir. Tüm toplumlarda gözlemlenen kadın-erkek eşitsizliği, kimliklere yüklenen sorumluluk ve toplumsal rollerin biçmiş olduğu görevler vasıtasıyla toplumsal cinsiyet farklılığını ortaya çıkartarak cinsiyetler arasında gözlemlenen ayrımı gözler önüne sermektedir. Günümüzün en büyük problemlerinden biri olarak kabul edilen kadının konumu; kamusal-özel alan ayrımı, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumdaki statüsü bakımından tartışmalara neden olmaktadır. İnsanlığın var oluşundan bu yana ataerkil düzenin hakimiyeti, modern toplumlarda da etkisini sürdürmektedir. Bu durum beraberinde kadına iyi bir anne ve eş olmak ile yüklenen sorumluluklar dahilinde erkek egemen sistemin altında kalarak kadın kavramı hiçe sayılmaktadır (Çiçekli, 2019: s.2).

Tarihsel süreçte kadın kavramını incelediğimiz zaman Yunanlı Apollonia'lı Diogenes'in analizi ile karşılaşmaktayız. Bu analizde Diogenes; İnsan oluşumunun da cinsiyetin belirlenmesinde vücut ısısının etkili olduğunu savunmaktadır. Hamileliğin ilk aylarında rahimde iyi ısınan ceninlerin cinsiyetinin erkek olduğunu, bu ısıdan yoksun kalan bebeklerin ise erkeklerden daha yumuşak, daha akışkan, daha nemli ve şekilsiz yaratıklar olduğunu belirtmektedir. Bu analiz doğrultusunda Aristoteles, Diogenes'in analizini benimseyerek konuyu daha detaylandırmaktadır. Aristoteles; sperm ve adet kanı arasında bir ilişki kurmaktadır. Spermin yeni hayat yaratmada etkisinin büyük olduğunu düşüncesindedir. Bu bağlamda spermin adet kanından daha üstün olduğunu, adet kanının ise vücuttan atıldığı için daha pasif bir döngü olduğunu bildirmektedir. Aristoteles "erkeği hareket ve yaratım ilkesine, kadını ise madde ilişkisine sahip" (Alıntılayan; Sennet, 2018: s.34) olarak tanımlamaktadır. Bu durum tarih boyunca kadın-erkek kavramlarında gözlemlenen aktif pasif olgusunun cevabını tanımlar niteliktedir (Sennet, 2018: s.34).

V ve IV. yüzyıllarda kadın, hukuki olarak bir erkek çocuğun konumundan çok daha aşağıda yer aldığı gözlemlenmektedir. Yasal olarak hiçbir söz hakkına sahip olmaması ile birlikte alınan kararlar doğrultusunda yanında her zaman kadını temsil eden erkek varisin bulunma zorunluluğu vardır. Kadın, günlük yaşantısında yok sayıldığı gibi hukuki olarak da tamamen görünmez durumdadır. Bu durum Aristoteles tarafından “Sessizlik kadının izzetidir ama aynı şey erkek için geçerli değildir” (Alıntılaman ve aktaran Akpınar ve diğlerleri, 2010: s.139). Sözlere ile karşılık bulmaktadır. Bu söz aynı zamanda cinsiyet farklılığını çarpıcı bir dille ortaya çıkarırken kadına susma, erkeğe konuşma hakkının verildiğı gerçeğini vurgulamaktadır. Aristoteles’in “Politika adlı eserinde, erkeğin cesaretini hükmetmesinde, kadının ise boyun eğmesinde olarak görür” (Alıntılaman ve aktaran; Akpınar ve diğlerleri, 2010: s.139). Bu bağlamda erkek kadına göre daha otoriter, daha akılcı ve güçlü konumdadır. Tüm bu özellikler erkek egemen sistemin benimsenmesinde ve devamlılığının sağlanmasında yeterli düzeydir (Alıntılaman ve aktaran Akpınar ve diğlerleri, 2010: s.139).

Bilindiğı üzere toplumlarda, kadın ve erkek için biçilmiş roller vardır. Kadının rolü annelik ve hane içi düzen ile ilişkilendirilmektedir. Bu durum kadını eve bağlayan başlıca neden olarak kabul edilebilir. Toplumsal yaşantıda kadın ve erkeğin birbirinden ayrılıyor oluşu bu noktada gerçekleşmektedir. “Toplum içerisindeki en küçük bütün” (TDK) olarak nitelendirdiğimiz aile olgusu, kendi bünyesinde yer alan kişilere yüklenen sorumluluklar ve roller dahilinde var olmaktadır. Kişilere yüklenen bu rollerin belirlenmesinde cinsiyet faktörü ön planda tutulmaktadır. Hane içi sorumluluk ve düzen annenin rolü olarak bilinirken evi geçindirmek babanın sorumluluğı dahilindedir (Alıntılaman Çiçekli, 2019: s.2).

Özel ve kamusal alan ayrımı, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak kadın-erkek eşitsizliği sonucunda birbirinden ayrılmış alanlar olarak kabul edilmektedir. Toplumun kadın ve erkeğe biçtiğı rol sonucunda her iki olgu birbirine ters düşerek ötekileştirilmektedir. Özel alan; evlilik, aile, hane, ev gibi alanları kapsar ve direkt olarak kadın ile ilişkilendirilir. Erkek akılcılığı simgesidir. Kamusal alanlarda varlık gösterir ve yaşadığı alanın tüm haklarına sahiptir. Kadın ise akıldan dışlanmış, duygusal ve fedakarlığı ile özdeşleştirilmiştir. Bu bilgi ekseninde mekânın örgütlenmesinde toplumsal cinsiyet rolleri kendisini açık bir şekilde ortaya çıkarmaktadır (Akpınar ve diğlerleri, 2010: s.137).

“Kadın manevi alanın ve kültürün devamlılığını sağlayandır. Toplumsal değişimin derecesinin ayarı, kadının dikkatli bir şekilde denetlenmesinden geçer. Bu nedenle, maddi dünyanın dayattıklarına boyun eğmek zorunda kalan erkeklere karşıtlık oluşturacak biçimde, kadınların manevi özellikleri ön plana çıkartılır. Çünkü, hane dışındaki yeni yaşam koşullarına ayak uydurma zorunluluğu; erkeklerin giyimlerini, yeme alışkanlıklarını, ibadetlerini, sosyal ilişkilerini büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu tavizler kadınların her şeye rağmen korudukları manevi değerlere telafi edilmelidir. Kadınlar erkekler gibi olmamalı, onların yapamadıklarını toplum içerisinde üstlenmelidirler” (Alıntılayan Alkan, 2017: s.78).

Aile hayatını korumak ve huzuru sağlamak toplum tarafından kadına verilmiş bir vazifedir. Bu vazife çocuk yaşta çocuklarına ailesi tarafından verilen sorumluluklar ve ahlak dersleri sonucunda günümüzde de etkisini sürdüren bir dayatma biçimidir. Erkek çocuklarının sadece araba ile oynaması, evcilik oyunlarında hiçbir işe dahil olmaması, baba sadece çalışır ve eve para getirir gibi sözcükler sarf ederek kendi iç dünyasında oyun kurmasının yanında kız çocuklarının annelerini rol model almaları; çocuk yaşta evcilik oynarken iş yükümlülüğü sergilemeleri, bebek emzirmeleri, yemek yapmaları cinsiyetin getirmiş olduğu sorumlulukların küçük yaşta çocuklara empoze edilmesi sonucunda etkisini sürdüren bir durum olarak günümüzde de göz ardı edilemeyen konu başlıkları arasında yerini almaktadır. Çocuk yaşta yüklenen bu sorumluluklar gelecekte toplumsal cinsiyet rollerini belirleyerek, kadınlığın ve erkekliğin oluşturduğu özellikleri tanımlaması konusunda büyük etki taşımaktadır.

Biyolojik farklılıklar, kültürel farklılıkların yansımasıdır. Toplum içerisinde bireye yüklenen iş ve sorumluluklar toplumsal cinsiyet algısının görünür kılınmasında büyük etki taşımaktadır. Cinsiyetler arasında gözlemlenen farklılıklar kadın ve erkek olgusunu farklı mekânlara yerleştirerek ayrıştırır. Mekânlar: “erkek mekânı”, “kadın mekânı” şeklinde sınırlandırılır. Kadın tüm sorumlulukları dahilinde özel alanın içerisine çekilmiştir. Erkek ise bu alanın tamamen dışında kalmaktadır (Gedik, 2019: s.301).

3.1.2. Özel-Kamusal Alan Ayrımı

Özel alan/kamusal alan başlıklarını ele aldığımız zaman bu iki kavramın Antik Yunan dönemine kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Geçmişten günümüze kadar kadın ve erkek arasında gözlemlenen sosyal ayırım günümüze kadar etkisini yoğun

bir şekilde hissettirmektedir. Kamusal alandan tamamen soyutlanan kadın figürü doğası gereği tüm ayrıcalıkları elinden alınıp ikinci sınıf insan statüsüne düşürülürken kamusal alanda varlık gösteren erkek figürü alanın aidiyetini yoğun bir şekilde hissettirmektedir.

Eski Yunan'da demokrasi denildiği zaman bu başlığın altına asla kadın figürünün yerleştirilmediği gözlemlenmektedir. Kadın figürünün beraberinde aynı statüde tutulan köleler de ikinci planda bırakılarak ötekileştirilmektedir. Sistemde kadına yönetim hakkı tanımadıklarından ve aynı zamanda vatandaşlık vermediklerinden dolayı duruşunu sergileyebilecekleri alanların tamamen ellerinden alınması sonucunda kamusal alanın dışında kalmaktadırlar. Eski Yunan düşüncesinde kamusal/özel alan ayrımı; polis (kamusal) oikos ise (özel) alan olarak kabul edilmektedir. Kısaca polis; erkeklerin egemen kabul edildiği yönetim alanını oluştururken oikos, kadının bağlı olduğu alanın sadece evden ibaret olduğunu tanımlar niteliktedir (Günindi Ersöz, 2015: s.84).

Polis ve oikos olarak belirtilen kamusal, özel alan başlıkları 17. yüzyıl ile birlikte hukuk alanının da düzenlemelerin içerisinde yer almıştır. Özel alan hane içerisinde aile ile yakından ilişki kurması sonucunda hukukun bu alanın dışında bırakılması düşüncesi uzun yıllar tartışmalara sebebiyet vermiştir. Sonuç olarak oikos alanına müdahale edemeyeceği kanısına varılarak ataerkil düşüncesinin etkisini hane içerisinde aktif hale getirerek erkek egemen sistemin üstünlüğü bir kez daha kanıtlanmıştır (Günindi Ersöz, 2015: s.85). “Özel ve kamusal alanlar bir karşıtlık ve hiyerarşi oluşturacak biçimde bölünmüş ve örgütlenmiştir” (Akpınar ve diğerleri, 2010: s.137).

Toplumsal cinsiyet rollerinin ortaya çıkarmış olduğu özel ve kamusal alan kavramları bütün toplumlarda aynı alt başlıkları barındıran, kadını ötekileştiren ve ataerkil düşüncüyü metalaştıran bir içeriğe sahiptir. Geçmişten günümüze kadar hayatın her alanında var olan bu düşünce kadının doğurganlığı ve yaratılışı ile ilişkilendirilmektedir. Her ne kadar özel alan kadının himayesi altında olsa da son söz yine erkeğe aittir. Özel mekân, erkek figürü için iş hayatının yüklemiş olduğu sorumluluklardan kaçmak için tasarlanmış bir sığınaktan ibarettir. Fakat erkek figürü, sığınmak için geldiği bu özel mekânda kendi sorumlulukları ile yüzleşmektedir. Erkek figürü hane içerisinde karşılaşmış olduğu sorumluluklar dahilinde bulunduğu mekândan uzaklaşma güdüsünü yoğun bir şekilde hissetmektedir. İyi bir eş ve baba olabilmek, baba figürünün hane içerisinde üstlenmiş olduğu rolün bütününe kapsamaktadır. Kamusal alan özel alanın aksine hiçbir

sorumluluğu bünyesinde barındırmamaktadır. Dolayısıyla oluşturduğu rahat ve özgür yaşam ortamı sorumsuzluğu ortaya çıkararak erkek için daha cazip konuma gelmektedir. Kamusal mekânın kendi bünyesindeki rahatlık kadın ve erkek için aynı anlamı taşımamaktadır. Kadın bu ortamın içerisine dahil olduğu zaman onurunun zedeleneceği dürtüsü ile rahatsızlık duyarken erkekler için durum tam tersidir. Özel mekânın kendileri için biçtiği rollerin uzağında kalabalığın içerisinde kaybolmayı tercih etmektedirler. Bu durum onlar için özgürlüğün anahtarıdır (Antmen, 2008-2016: s.216).

“Toplumsal cinsiyet çalışmalarında en temel ikiliklerden biri olan özel-kamusal alan ayrımı, her ne kadar ilişkileri ve mekânları sabitleyici yönleri konusunda sıkça eleştiriye maruz kalmış olsa da, kadınlığın özel, erkekliğin de kamusal alan ile ilişkilendirildiği bir çözümleme düzlemi sunmuştur” (Alkan, 2017: s.175).

Kamusal, özel mekân kavramları aynı zamanda ataerkil zihniyetin getirmiş olduğu mahrem-namahrem anlamlarını da kapsamaktadır. Tarih boyunca ötekileştirilen kadın figürünün aksine erkek egemenliğin yer aldığı bu sistemde ataerkillik kavramı devamlılığını sağlayarak kamusal, özel alan başlıklarının oluşmasında önemli bir noktada yer almaktadır. Kadın, doğurganlığı gereği fizyolojik olarak doğa ile bağdaştırılır. Ataerkil ideolojinin dayatmış olduğu kültür ayrımı beraberinde kadın figürünü kamusal alanın dışarısında tutarak erkek figürü uygarlığın ve kültürün simgesi olarak özdeşleştirilmiştir. Bu durum, erkek üzerinde ki söz hakkı durumunu ilerletirken kadının konumunu geriye çekerek sadece hane içerisindeki görevlendirme ile sınırlandırmaktadır (Günindi Ersöz, 2015: s.88).

Sonuç olarak hane, bünyesinde barındırdığı kişilerin yaşam alanlarını oluşturan, kişinin kendisini güvende hissedebildiği alanın tümünü kapsamaktadır. Bu alanda her bireyin kendi sorumlulukları ön planda tutulmaktadır. Kadın erkek eşitsizliğinin yoğun bir şekilde etkisini sürdürdüğü bu özel alanlar kadının himayesi altındadır. Tertip, düzen, mutluluk, temizlik vb. başlıkların sonucunda kadın figürü sıcak bir yuvanın anahtarı olduğu kanısına varılmaktadır. Özel alan kişinin ihtiyaçlarını kolaylıkla ve güven içerisinde karşıladığı alanın genelini oluşturmaktadır. Kamusal alan ise birincildir. Bu alanda kadın kavramı erkekler tarafından tamamen dışlanarak soyutlanmıştır. Erkek figürü hem özel hem de kamusal alanda karar merciidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: RESİM SANATINDA MEKÂN-KADIN İLİŞKİSİNE TARİHSEL BAKIŞ

4.1. Resim Sanatında İç Mekân-Kadın İlişkisinin Tarihsel Süreci

4.1.1 Rönesans Döneminden Modernizme Kadar Kadın-Mekân İlişkisi

Toplumsal cinsiyet kavramı tarih boyunca etkisini sürdürmüş ve her alanda, her toplumda kendisinden sıkça bahsettirmiş bir kavram olarak yaşamın içerisinde yerini almaktadır. Batı resim sanatının kadın konulu resimlerin toplumsal cinsiyet ilişkileri ile bağlantılı olması sonucunda kadın bedeni sanat alanında varlığını göstermiş ve sanat tarihinde dikkat çeken konu başlıkları arasına girmeyi başarmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri ile ötekileştirilen kadın bedeni, sanatın ve sanatçının merceği altındadır. Geçmişten günümüze kadar seyirlik bir obje olarak kabul edilmiş olan kadın bedeni, günümüz çağdaş sanatında da estetik kaygının yansıması olarak varlık göstermektedir. Toplumsal olarak değişen sistemde, yaşanan olaylara istinaden değişen düşünce yapısı sanata ve sanatçının paletine yön vererek Rönesans düşüncesini ortaya çıkarmıştır (Kalpak, 2019: s.12).

Rönesans döneminde, 14. yüzyılın başlarında gözlem yeteneğini ile birlikte, insanların yaşadığı hayatın şu anına odaklanması sonucunda öteki dünya ile olan ilişkilerini bir kenara bırakarak bu dünyanın gerçeklerini ön planda tuttıkları gözlemlenmektedir. Gelişen yeni dünya görüşü sonucunda tıpçılar, bilim insanları ve sanatçılar yeni araştırma alanları açarak dini düşünce yapısının değişimine ön ayak olmuşlardır. Bu gelişmeler resim sanatını olumlu yönde etkileyerek gerçekçi bakış açısının doğuşuna sebep olmuştur (Krausse, 2005: s.6-7).

Rönesans sanatçıları yaşadıkları dünyayı önemsemektedirler. Onlar için var oldukları an önemli ve değerlidir. Bu dönemde başarı, bilginlik, mal ve mülk ön planda tutulmaktadır. Aynı zamanda dünyevi güzellik ve zevkleri de önemseyerek bu çerçevede sanat eserlerini oluşturmaktadırlar. Erken Rönesans döneminde çizgisel çalışmalar ön planda tutulmaktadır. Dikkat çekmesi gereken alanlar kontür çizgileri ile netleştirilmektedir. Yüksek Rönesans'ta ise Erken Rönesans'ın aksine eserin tamamında hissedilen yumuşak çizgilerin oluşturduğu gerçekçilik ön planda yer almaktadır. Bu sayede kadın figürleri

yumuşak geçişler nedeniyle tuvalde yer aldığı alan ile daha çok özdeşleştirilmiş, hissiyatı ve ruhsal bütünlüğü daha net bir şekilde izleyiciye aktarılabilmiştir (Kalpak, 2019: s.12).

Erken Rönesans döneminde sanatçının dikkatinin kutsal olan öykülerin dışında doğanın yansımalarını en gerçekçi şekilde aktarmayı hedeflediği gözlemlenmektedir. Erken Rönesans, Bizans döneminin sanat alanındaki ifade biçimini içerisinde barındırırken aynı zamanda bir kopuşun da başlangıcı olması nedeniyle sanat tarihinde önemli bir konuma sahiptir. 1300'lü yıllardan itibaren perspektifin keşfi ile kompozisyonlarda gözlemlenen diyagonal çizgiler doğrultusunda yakınlık uzaklık ilişkisi doğru bir şekilde kompozisyonlara yansiyarak gerçekçi tutum sanat eserlerinde hissedilmeye başlamaktadır (Yaşar, 2019: s.100). Bilimsel teknikler vasıtasıyla oluşturulan kimi kompozisyonlarda uhrevi bakış açısının yerini dünyevi bakış açısına bıraktığı ve mucizevi anların antik figürler vasıtasıyla aktarıldığı görülmektedir. Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı çalışması ise Rönesans dönemiyle birlikte yaşanan zihinsel değişimin adeta bir özeti haline dönüşmektedir. Bu çalışma incelenecek olursa:



Resim 13: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485 Dolayları, Tuval Üzerine
Tempera, 172,5x278,5 cm, Uffizi, Floransa

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere> Erişim Tarihi: 16/11/2022

Sandro Botticelli'nin 1458 dolaylarında tuvale aktarmış olduğu, *Venüs'ün Doğuşu* (**Resim 13**) adlı çalışmasında Botticelli'nin Yunan mitolojisi hakkındaki derin bilgilerinin yansımaları taşıdığı aşikardır. Yunan mitolojisinde Afrodite olarak bildiğimiz aşk tanrıçası Romalılar tarafından Venüs olarak anlamına karşılık bulmaktadır. Görsele ilk baktığımız zaman merkezde yer alan Venüs'ün görüntüsü erotik ve zarif duruşu ile hissettirmiş olduğu doğallık izlenimini izleyiciye direkt olarak yansıtmaktadır. Gerçek insan boyutlarında gözlemlediğimiz Venüs anatomik olarak muntazam bir şekilde yerleştirilmektedir. Çalışmasının merkezinde yer alan Venüs tüm çıplaklığı ile izleyici ile buluşurken bu çıplaklık klasik dönem sonrası için büyük önem taşımaktadır. “Köpükler içerisinde çıkan ve karaya vuran güzel, aynı zamanda Rönesans'ın en büyük hayalini, yani İnsanın Antik Çağ'ın küllerinden yeniden doğuşunu da simgelemektedir” (Krausse, 2005: s.13). Dalgalı bir deniz üzerinde rüzgarın arasında betimlenen Venüs, doğurganlığın simgesi olarak belirtilen deniz kabuğunun içerisinde ayakta dururken resmedilmiştir (Krausse, 2005: s.13). Mahrem bölgelerini kollarını kullanarak örtmektedir. Fakat bakışlarının direkt olarak izleyiciye doğru yönelmesi ve yüzündeki mimiksizlik dikkat çekicidir. Eserde Venüs'ün doğuşu kapalı bir mekânda resmedilmemektedir. Figür tüm çıplaklığı ile özgür bir şekilde kapalı alanların ardında geniş ve ferah bir alanda yer almaktadır. Bu durum sanatçının Venüs'ün doğuşunu doğal bir ortamda yansıtmak istemesi ile özdeşleştirilebilir. Venüs'ün güzelliği herkes tarafından dikkat çekmektedir. Böylelikle kadının estetik duruşu ve güzelliği sanat tarihinde de yerini alarak yeni bir devrin başlangıcını gözler önüne sermektedir.

Rönesans ve Barok sanat akımları arasındaki geçiş dönemini kapsayan Maniyerizm akımı diğer dönemlerin aksine kısa süren bir dönem olarak tarihte yerini almaktadır. Barok dönem eserlerinde gözlemlenen ışık-gölge ilişkisi etkisini bu dönemde hissettirmeye başlamıştır. Bu bilgi ekseninde sanat tarihinde yeni bir dönemin kapısını yavaş yavaş aralanmaya başlamaktadır. Parmigianino, Pontormo, Guiseppe Arcimboldo, El Greco bu dönemin başta gelen önemli ressamı arasında yerlerini almaktadırlar.

Maniyerizm akımının hakim olduğu yıllarda figürlerde gözlemlenen alışılmadık dışındaki zayıflık dikkat çekicidir. Boyun detaylarında rastlanan uzunluk biçim bozukluğunu oluştururken eller ve ayak detaylarında da bu uzunluğa rastlamak mümkündür. Bu durum sanatçılar tarafından bilinçli bir şekilde resmedilmektedir. Çalışmaların ana konusu uhrevi bakış açısı ile örtüşmektedir. Rönesans akımında gözlemlenen üçgen

kompozisyonlara Maniyerizm akımında rastlamak pek mümkün değildir. İzleyicinin bakışlarını tek bir noktada toplayan tek kaçışlı perspektif tekniği yerini belirli bir ufuk noktası olmayan mekânlara dönüştürerek resmi izleyen izleyicide dinamik bir ruh hali yakalamayı amaçlamaktadır (Krausse, 2005: s.23). Bu dönemde Jacopo Pontormo, Parmigianino, Guiseppe Arcimboldo, Tintoretto, El Greco gibi ünlü sanatçılar yer almaktadırlar.



Resim 14: Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem, 1534-1540, Ahşap Üstüne Yağlıboya, 216,5 x132,5 cm. Uffizi, Floransa

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/parmigianino-madonna-collo-lungo> Erişim Tarihi: 28/11/2022

Parmigianino'nun 1534-1540 yılları arasında ahşap üstüne aktarmış olduğu *Uzun Boyunlu Meryem* (**Resim 14**) çalışmasında; eserinde isminden de anlaşılacağı üzere ilk bakışta Meryem'in uzun boynu, vücudu ve elleri dikkat çekmektedir. Rönesans akımında gözlemlenen anatominin aksine figürlerin vücut oranlarında normalden daha fazla diyebileceğimiz bir şekilde bükülme ve uzatma söz konusudur. Meryem'in anatomisinde

gözlemlenen uzunluk sol tarafında yer alan azizler ile tamamlanmaktadır. Figürlerin aksine kompozisyonun devamını ele aldığımız zaman Meryem'in sağ arka tarafında yer alan sütun gerçeğin ötesinde formu bozularak yukarıya doğru uzatılmaktadır. Bu tutum figür-mekân ilişkisini bozarak resme yeni bir soluk kazandırırken Parmigianino'nun alışılmışın dışına çıkarak farklı bir betimleme yaptığı aşikârdır. Bile isteye figürlerin formlarını bozarken eserde yer alan mekânda belli bir perspektiften tamamen kaçtığı gözlenmektedir. Arka planda bulunan sütunlar Atik dönem mimarisini çağrıştırmaktadır. Meryem yarı açık bir alanda tasvir edilmiştir. İsa ise bir bebek için oldukça iri bir bedene sahiptir. Figürün dış mekân ile ilişkisini vurgulamak için melek figürlerinin resmin soluna yığıldığı görülmektedir. Resmin sağ tarafında ise Bebek İsa figüründen de küçük Aziz Jerome bulunuyor. Bu şekilde önem perspektifine başvurulması birkaç nedene bağlanabilir. Jerome'nin İsa'ya itaatini vurgulamak amacıyla ondan daha küçük ele alınması, bir diğeri ise uhrevi bir mekân hissiyatı yaratma amaçlı dünyevi bedenlerin bu mekânda önemsizleştirilmesi. Her iki koşulda da kompozisyonda kurulan ilişki Jerome'nin İsa'ya bağlılığını temsil etmektedir (Gombrich, 2017: s.367).

Maniyerizm akımında gözlemlenen ışık-gölge etkileri Barok sanat akımının doğuşunun habercisi niteliğindedir. Barok dönemi daha detaylı inceleyecek olursak;

Kadın figürlerinin diğer dönemlerin aksine daha net bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Bu figürler mekân ve aktarılan konu ile bir uyum halinde yer almaktadır. Tuval yüzeyinde anlatılan hikaye tiyatro sahnesinden bir kesitin yer alması gibi betimlenirken ışığın etkisi ile figürlerde gözlemlenen hatlarda geçiş yaratılarak resmedilmektedir. Dolayısıyla Barok dönem eserlerinde figürler mekânda yer alan ışığın etkisi ile yumuşak bir geçişe sahip olmaktadır (Kalpak, 2019: s.15). Caravaggio, Diego Velazquez, Jan Vermeer, Rembrandt dönemin başta gelen ressamı arasında yerlerini almaktadırlar. Velazquez'in *İsa Marta ve Meryem'in Evinde* çalışması inceleyecek olursak;



Resim 15: Velazquez, İsa Marta ve Meryem'in evinde, 1618, Tuval Üzerine Yağlıboya
60x103,5 cm, National Gallery, Londra

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-in-the-house-of-martha-and-mary> Erişim Tarihi: 12/01/2023

İsa Marta ve Meryem'in Evinde (**Resim 15**) isimli çalışma Velazquez'in dini içerikli resimlerinden biridir ve Luka incilinde geçen bir olayı canlandırmaktadır. Konunun ana teması İsa'nın seyahat halindeyken bir eve kabul edilmesidir. Gündelik yaşam ve natürmortu birleştiren bu çalışma Sevilla ve Toledo'ya özgü "bodegones" örneği olarak kabul edilmektedir. Çalışmanın odak noktasında genç bir kadın mutfak işleriyle meşguldür ve yanı başında onu yönlendiren yaşlı kadın bulunmaktadır. Marta'nın mutfaktaki gündelik hali ile ele alınmıştır ve havanda bir şeyler dövmetedir. Yemek hazırladığı masanın üstünde İsa'nın eve getirdiği bereketi temsilen balık, sarımsak, yumurta ve biberden oluşan bir göstergeler bütünü mevcuttur. İç mekânda gerçekleşen bu sahnenin içerisine ayna vasıtasıyla ikinci bir sahne dahil olmaktadır. Aynada ise İsa bir sandalyede oturmakta ve onun önünde çömelmiş Meryem ve ayakta bir figür bulunmaktadır (Öndin, 2018: s.394-395). Farklı iç mekânları bir araya getiren bu çalışma Hollanda sanatına özgüdür ve Hristiyanlık ahlakına yönelik bir ciddiyet söz konusudur. Kadın ondan beklendiği gibi ev işleriyle ilgilenen, çalışkan ve ahlaklı bir bireydir. Bu gerekçeyle İsa onu ait olduğu yerde, evinde, Meryem ile birlikte şerefli görmektedir.



Resim 16: Jan Vermeer, Sütçü Kız, 1660 Dolayları, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 45.5x41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Kaynak: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/thema/vermeer/story/alle-vermeers-het-melkmeisje>
Erişim Tarihi: 23/11/2022

Jan Vermeer'in 1660 dolaylarında tuvale aktarmış olduğu, *Sütçü Kız* (**Resim 16**) adlı çalışmasında, Vermeer'in genel olarak resimlerine hakim olan Hollanda evinin tipik bir odasında yer alan figürün resmedildiği gösterilmektedir. Bu alanda yer alan kadın figürü, günlük yaşantımızda yapabileceğimiz herhangi olası bir eylemi gerçekleştirirken betimlenmektedir. Vermeer'in resimlerine hakim olan janr (günlük yaşam) resmi, etkisini *Sütçü Kız* çalışmasında da derin bir şekilde hissettirmektedir (Gombrich, 2017: s.433). *Sütçü Kız* direkt olarak çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Görselin tamamına hakim olan ışıktaki Rönesans esintileri yer almaktadır fakat figürün kıyafetlerinde ve yüz hatlarında gözlemlenen gölgeler Barok dönemin etkisini izleyiciye net bir şekilde hissettirmektedir. Çalışmanın sol tarafında yer alan pencereden içeriye süzülen ışık figürün kıyafetlerinde yer alan çarpıcı renkleri daha dikkat çekici kılmaktadır. Mekân genel hatları ile mutfak görüntüsünü izleyiciye aktarmaktadır. Figür mekân ilişkisi bu eserde birbirlerini tamamlayıcı boyuttadır. *Sütçü Kız* mekândan çıkarıldığı zaman anlam tamamen yok olmaktadır. Kadın bedeni sorumlulukları dahilinde olması gerektiği yerdedir. Önemli olan figürün, o alanda gerçekleştirdiği eylemden ibarettir.



Resim 17: Pieter de Hooch, Bir Oğlan İçin Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın, 1660-1663, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68,6x53,3 cm. Getty Center, Los Angeles

Kaynak: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RFZ#full-artwork-details> Erişim Tarihi: 13/01/2023

Hollandalı sanatçı Pieter de Hooch'un resimlerinde hane içerisinde gerçekleşen gündelik yaşantılardan kesitlere yer verilmektedir. alışmalarında i mekân sahnelerini betimleyen sanatçı, bu alanlar içerisinde genel olarak anne figürüne ve çocuğuna odaklanmaktadır. Sanatçının 1660 yılında betimlediği *Bir Oğlan İçin Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın* (**Resim 17**) isimli çalışmasında öncelikli olarak i mekân içerisinde üç figürün yer aldığı gözlemlenmektedir. Resmin sağ tarafında yer alan anne ve oğlu gündelik hayatta gerçekleştirdiğimiz eylemlerden bir tanesini gerçekleştirirken sahnelenmektedir. Resmin sağ tarafında yer alan ince uzun koridor tek kaçışlı perspektifi desteklerken aynı zamanda mekâna derinlik kazandırmaktadır. Kapının üzerinde yer alan kitapların yerleştirildiği göz ve ereve gibi objeler mekânın samimiyetini ve yaşanmışlık hissini desteklemektedir (Aldoğan, 2021: s.356). Bir kapı vasıtasıyla dış dünyanın i mekâna açıldığı kompozisyonda kadının ev işleriyle ilgilenmesi ve soyunun devamı olarak gösterilen çocuğu karşı Őfkati kalvin ahlakına uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Bu resimde mekânın rolü ise dış dünyanın tehlikelerinden koruyucu kutsal bir alan olmasıdır. Dışarıdan gelen ve mekânı aydınlatan kutsal işik ise bu algıyı güçlendirmektedir.



Resim 18: Jean Simeon Chardin, Yemek Duası, 1740, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49,5x38,5 cm. Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066860> Erişim Tarihi: 13/01/2023

Jean Simeon Chardin'in 1740 yılında tuvale aktarmış olduğu *Yemek Duası* (**Resim 18**) adlı çalışmasında bir anne iki çocuktan oluşan üç farklı figürün yer aldığı kompozisyon ile karşılaşılmaktadır. Bir akşam yemeği sahnesini aktaran Chardin, yaşanmışlığın yoğun bir şekilde hissedildiği bu mekân içerisinde şükür duası sahnesini canlandırılmaktadır. Bir mutfak görüntüsünü anımsatan mekân içerisinde anne, tüm anaçlık duygusu ile orada yer almaktadır. Lacivert mutfak önlüğü ise bu anaçlık duygusunu desteklemektedir. Mekânda kullanılan kuvvetli ışık yemek yemek üzere masanın başında oturan figürlerin üzerine yansımaktadır. Bu durum odak noktasını etkin kılarken yakınlık uzaklık ilişkisini de desteklemektedir. Sanatçının çalışmalarında genel olarak durağanlık söz konusudur. Sıradan insanların yaşamlarını devam ettirdiği bu yaşam alanının zarafeti dikkat çekicidir. Betimlenen ev içi sahnesinin samimiyetini kullandığı renk skalası ile destekleyerek direkt olarak izleyici ile buluşturmaktadır (Gombrich, 2017: s.470).

Dış mekânda ele alınmış, kadına dair bakışa vurgulayan çalışmalar incelendiğinde iç ve dış arasındaki farklı ve benzer yönler daha net biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu kapsamda Barok dönemin bir diğer önemli sanatçısı Peter Paul Rubens'in *Leukippos'un Kızlarına Tecavüz* isimli tablosunu inceleyecek olursak;



Resim 19: Peter Paul Rubens, Leukippos'un Kızlarına Tecavüz, 1618 civarında, Tuval Üstüne Yağlıboya, 224x210,5 cm. Alte Pinakothek, Münih

Kaynak: <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/peter-paul-rubens/raub-der-toechter-des-leukippos> Erişim Tarihi: 25/11/2022

Peter Paul Rubens'in 1618 civarında tuvale aktarmış olduğu *Leukippos'un Kızlarına Tecavüz* (**Resim 19**) isimli çalışmasında Leukippos'un kızlarını ikiz melekler Castor ve Pollux tarafından kaçırılması betimlenmektedir. Yunan mitolojisinden ilham alınarak çalışılan bu eserde gözlemlenen hareketlilik dikkat çekicidir. İkiz melekler, kadın figürlerin zorla kıyafetlerini çıkarmaya çalışması sonucunda çıplak kalan bedenlerine rağmen zarafet ve naifliklerinden ödün vermemektedirler. Bu durum kadının bedeni ve cinselliğini öne çıkararak seyirlik bir nesne konumuna dönüştürmektedir. Mekânın açık bir alan seçilmesinin nedeni çıplak kadın bedenini doğa ile özdeşleştirilmesi olarak yorumlanabilir. Böylelikle kadının bedeni ve cinselliği dört duvar arasından çıkarılarak dış mekânlarda da tasvir edilmeye başlamaktadır. Hareketli figürlerin yer aldığı bu heyecanlı kompozisyon, ışık ve gölgenin usta bir şekilde kullanılmasının beraberinde tercih edilen renklerin dinamik görüntüsü ile izleyiciyi etkilemektedir.



Resim 20: Jan Steen, Lüksten Sakının, 1663, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105x145,5 cm.
Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Kaynak: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1833/> Erişim Tarihi: 15/01/2023

Bir başka janr ustası olan Jan Steen'in *Lüksten Sakının* (**Resim 20**) başlıklı çalışması Mekân ve ahlak arasında doğrudan ilişkiler kuran, dönemin bakış açısını nükteli biçimde betimleyen alegorik bir çalışmadır. Orta sınıfın olağan yaşam biçimlerini anlatan bu sahne, lüks yaşamın orta sınıf insanlarda ne derece yapay ve gülünç görüldüğünü anlatmaktadır (Karaalioğlu, 2017: s.87). Çünkü buldukları oda bir köy evidir, figürlerin giydikleri kıyafetler ise ancak parası olanların ulaşabileceği metalardır. Sahnedeki tüm figürler dönemin ahlaki yapısına tezat oluşturacak şekilde gülme eylemi gerçekleştirmektedir. Çalışmanın merkezinde yer alan kadın figürü ise bu kendinden geçme halini daha da vurgulu hale getirecek şekilde erotik bir duruş sergilemektedir. Mekândaki birçok nesne dağınık haldedir. İç mekândaki bu karmaşa ancak alt sınıf insanlara yakışan bir durumdur ve seçilmişler açısından ayıplanması gereken bir vaziyeti ifade eder. Her ne kadar lüks tüketime dair bir eylem varsa da mekân tüm gerçekleri ele vermektedir.

18. yüzyıl ile birlikte Barok dönem yerini; süsün daha baskın olduğu, izleyicinin hoş olanı görebilmesi adına eserlerin üretilmeye başladığı Rokoko dönemine bırakmaktadır. Fransa'da doğan Rokoko döneminin sanat eserlerinde dönemin önemli cemiyet

isimlerinin aşk hayatlarının yer aldığı, mahrem olanın net bir şekilde izleyiciye aktarıldığı aynı zamanda erotizmin etkisini yoğun bir şekilde hissettirdiği sanat eserleri ile karşılaşmaktadır (Krausse, 2005: s.46,48). Güzelliğin ön planda tutulduğu bu dönemde süslemeci üslubun baskın olmasından dolayı saray ressamcılığı gelişim göstermektedir. Dolayısıyla çalışmaların geneline hakim olan ihtişam ve erotizm etkisini net bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır. François Boucher, Francisco De Goya, Jean-Honore Fragonard, Jacques Louis David bu dönemin başta gelen önemli ressamları arasında yerlerini almaktadırlar.

Rokoko döneminde kadının konumu, dönemin sanat eserlerinin vazgeçilmez objesi haline dönüşmektedir. Bu çalışmalarda kadının bedeni ve cinselliği ön planda tutulmaktadır. Eserlerde aşk konuları, kişilerin özel hayatları, gizli kaçamakları ve yaşanan gizli aşkları direkt olarak izleyiciye aktarılmaktadır (Kalpak, 2019: s.17).



Resim 21: Jean-Honore Fragonard, *Sürgü*, 1777, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x73 cm.
Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064766> Erişim Tarihi: 14/01/2023

Rokoko sanatının usta isimlerinden biri olan Jean-Honore Fragonard'ın *Sürgü* (**Resim 21**) isimli çalışması kadının iç mekân ile kurduğu ilişki kapsamında mahremiyetine vurgu

yapan önemli çalışmalardan biridir. Dağının bir yatak, küçük bir masa ve devrilmiş bir vazö ile kurgulanan mekân hiç kuşkusuz kadının yatak odasını temsil etmektedir. Erkek bir eliyle kadının beline sarılırken diğeri eliyle de kapının sürgüsünü tutmaktadır. Kadın yarı baygın bir şekilde erkeğe karşı pasif bir direniş sergilemektedir ancak erkeğin gücüne karşı koyması pek mümkün değildir. Sahnede dağılan eşyalar da bu karşı koymayı vurgulamaktadır. İlk etapta zorba bir adamın zorlaması olarak görülse de asıl meselenin dışarıya çıkışı engellemek değil içeri girmek isteyeceklerin engellenmesine yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Bu sahnede birbirine aşık bir çift bulunmaktadır ve büyük olasılıkla ikisi de benzer sosyal sınıfa aittirler (Akbulut, 2011: s:69). Mekânın bütünü kadınla ilişkilendirilmiş bir yatak, kapı ise erkek ile ilişkilendirilmiş güvenin temsili bir sura dönüşmüştür.

Francisco De Goya, bu dönemin önde gelen sanatçıları arasında yerini almaktadır. Tuval çalışmalarının yanı sıra toplumda gözlemlediği olumsuz gelişmeleri ve hataları grafik çalışmaları ile sert bir dille eleştirerek kendi döneminde önemli bir konumda yer almaktadır. Sanat eserlerinde yer alan güçlü tavır dönemin aristokratları tarafından da desteklenerek eserlerinin önemini günümüz sanatına kadar taşımaktadır (Karaalioğlu & Yılmaz, 2021: s.19).



Resim 22: Francisco Goya, Giyinik Maja, 1798-1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x190cm. Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9fe4320f26d3d0?searchMeta=francisco%20goya%20maja> Erişim Tarihi: 23/11/2022



Resim 23: Francisco Goya, Çıplak Maya, 1798-1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x190cm. Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb9d4b15852b18?searchMeta=naked%20ma> Erişim Tarihi: 23/11/2022

Francisco De Goya'nın 1798-1805 yılları arasında tuvale aktarmış olduğu *Giyinik Maya* ve *Çıplak Maya* (**Resim 22-23**) isimli çalışmalarında, Goya'nın yakın zaman içerisinde birbirine tıpatıp benzeyen iki farklı çalışma resmettiği gözlenmektedir. Yakın zaman aralığında yapılan bu iki çalışmada dikkat çeken tek fark, kadın figürünün aynı mekân içerisinde aynı duruşta ve ifade ile gözlerini izleyici ile buluştururken eserin isminde de belirtildiği üzere giyinik ve çıplak bir şekilde tasvir ediliyor olmasıdır. Goya kompozisyonu oluştururken mekânda kadın figürü haricinde başka hiçbir ayrıntıya yer vermemektedir. Bunun nedeni izleyicinin direkt olarak uzanan kadın figürüne odaklanmasının amaçlanmasıdır. Genç kadın kendinden emin bir şekilde, karanlık olarak betimlenen odanın içerisinde sadece mekânı görünür kılan beyaz çarşafın üzerinde kollarını yukarıya kaldırarak izleyici ile buluşmaktadır. Bakışlarındaki keskin ifade çok nettir. Çıplak Maya'nın yanında yer alan bir diğer resim ise Giyinik Maya'dır. "Resimler, kadın avcısı olarak ün salmış olan Bakan Godoy'un mülkiyetine geçmiştir. Bakanın evinde resimleri Çıplak Maya'yı Giyinik Maya'nın arkasında kalacak şekilde astığı ve özel bir mekânizmaya öndeki resmi kaldırarak arkadakini seyrettiği anlatılır" (Krausse, 2005: s.55).

Dönemin aristokratları ve burjuva sınıfından insanların yatak odasını süsleyen kadın bedeni ve cinselliği erotizm nesnesi haline dönüştürülmektedir. Kadın, mekân içerisinde

sorumluluklarını yerine getiren anne figürü olmasının yanında erkekler için seyirlik objeye dönüşen bedenlerden ibarettir.

1800 yılı itibariyle Rokoko dönemi yerini Romantizm'e bırakmaktadır. Romantikler bu dönemde betimlemiş oldukları eserlerde ışığı sınırlı kullanarak izleyicide gizemli bir duygu oluşmasını amaçlamaktadırlar. Eserlerde gözlemlenen ışık-gölge oyunları Barok dönemi sanatçılarının fırça ve renk uyumunu yansıttığı gözlenmektedir. Bu durum beraberinde Barok dönem esintilerini tuvale yansıtarak izleyicinin etkilenmesine neden olmaktadır. Genel olarak çalışmaları duygu yüklüdür ve mekân olarak dış mekân tercih edilmektedir (Krausse, 2005: s.57).

“Romantizmde ilk kez ortaya çıkan özelliklerden ikincisi, sanatçıya (ve sanatla) çevresi arasında beliren mesafedir. Sanatçı nesnel dünyaya artık öznel bir bakış atmakta, duygularıyla düşüncelerinin süzgecinden geçirdiği doğayı karşımıza değişmiş olarak getirmektedir. Sanatçı, dünyanın yorumcusu olmuştur” (Krausse, 2005: s.59).

Dönemin önde gelen sanatçıları arasında; Karl Friedrich Schinkel, Friedrich Overbeck, Caspar David Friedrich, Carl Spitzweg, Théodore Géricault, John Constable, William Turner, Jean- François Milley ve Eugene Delacroix gibi sanatçılar yer almaktadır.



Resim 24: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm. Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065872> Erişim Tarihi: 25/11/2022

Eugene Delacroix'in 1830 yılında tuvale aktarmış olduğu *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (**Resim 24**) isimli çalışmasında, Paris 1830 devrimini tüm çıplaklığıyla tasvir etmektedir. Delacroix'in betimlemiş olduğu ikonik tablo Romantizm akımının önde gelen sanat eserleri arasında yerini almaktadır. Krausse yaşanan devrimi şu şekilde özetlemektedir;

“27 Temmuz 1830 günü Paris halkı ayaklandı, barikatların üstüne çıktı. Kral X. Charles yayımladığı bir fermanla meclisi dağıtmış ve basın özgürlüğünü kısıtlamak niyetinde olduğunu beyan etmişti. Başta ufak tefek isyanlar şeklinde başlayan hareket kısa zamanda bir ayaklanmaya, hatta ilk kez işçilerinde katıldığı, tüm burjuva katmanlarınca desteklenen bir devrime dönüştü. Ayaklanmanın tek, gerçek bir önderi yoktu. Bunun içindir ki Delacroix halkın önderinin “Özgürlük” olduğunu söyler” (Krausse, 2005: s.61).

Halka Yol Gösteren Özgürlük tablosu detaylı bir şekilde incelendiği zaman, çalışmanın merkezinde yer alan kadın figürü tüm özgür hakları ile orada bulunmaktadır. Çalışmanın atmosferi ışık-gölge etkisi ile karanlık bir ortama dönüşerek Romantizm akımını destekler niteliktedir. Yerde morarmış ve kıyafetleri parçalanmış cesetler devrimin etkisini gözler önüne sermektedir. Cesetlerin üzerine basarak ilerleyen kadın figürü, ardında yitirmiş olduğu tüm olumsuz duyguların hüznünü geride bırakarak ilerlemektedir. Tüm olasılıklara rağmen cesur bir şekilde sol elinde havaya kaldırmış olduğu bayrak ile yaşamaya devam ettiği bu dünyadaki mücadeleyi ve özgürlük umudunu sembolize etmektedir. Kadının kıyafetinin üzerinde sıyrılıyor oluşu ve mahrem bölgesinin izleyici ile buluşması toplumda gözlemlenen tutum ve davranışların çok uzağında kalarak özgür yaşam alanını gözler önüne sermektedir (Alıntılayan Arıkan, 2016: s.52). Bu resim vasıtasıyla kadın figürü savaş meydanında antik dönemin tanrıça heykellerine dönüşerek dış mekânı anıtsallaştırmaktadır.

Delacroix böylelikle kadını toplumu yönlendiren güçlü bir figür olarak betimleyerek tarih boyunca her alanda öteki sınıf insan statüsüne düşürülen, hayattaki rolleri ev işleri ile sınırlandırılan ve iç mekânda muhafaza edilmesi gereken bir değer olmaktan çıkararak *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli eseriyle kadının özgürlüğünü ve gücünü gözler önüne sermiş, dönemin bu gerçekçi bakış açısını gelecek nesillere aktarmayı başarmıştır.



Resim 25: Sir Edwin Landseer, Modern Zamanlarda Windsor Şatosu: Kraliçe Viktorya, Prens Albert ve Prenses Viktorya, 1845, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x140 cm, Kraliyet Koleksiyonu

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Edwin_Landseer_%281803-73%29_-_Windsor_Castle_in_modern_times,_Queen_Victoria,_Prince_Albert_and_Victoria,_Princess_Royal_-_RCIN_406903_-_Royal_Collection.jpg Erişim Tarihi: 15/01/2023

Avcılık natürmortları erkeğin iktidarını yansıtan, sanat tarihinin popüler konuları arasında yer almaktadır. Bu sahnelerde ölü hayvanların kullanılması, haktan gelme eyleminin bir göstergesi olarak kadının eve hapsedilişlerine de bir gönderme niteliği taşımaktadır. Bir başka ifadeyle öldürme eylemiyle kadının bastırılması arasında bir iktidar ilişkisi kurmaktadır. Bu kapsamda Sir Edwin Landseer'in *Modern Zamanlarda Windsor Şatosu: Kraliçe Viktorya, Prens Albert ve Prenses Viktorya (Resim 25)* isimli çalışması kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisine değinen önemli çalışmalardan biridir. Kraliçe Viktorya'nın eşi Prens Albert Hükümetin başında bulunan kadının kocası olarak onun

gölgesinde kalmaktadır. Bu durum Viktorya döneminin ideal aile yapısına karşıt bir durumdur. Bu çalışmada Prens Albert aile reisi olarak gösterilirken Viktorya'nın iktidarı önemsiz bir ayrıntı olarak kalmaktadır. Bu yöntemle iktidar ilişkisi tersine çevrilmektedir. Ortaya çıkan kontrast durum iki yöntemle verilmektedir; birincisi kompozisyondaki ölü kuşlar eril gücün simgesi olan Prens tarafından katledilmiş olması, ikincisi ise Prens fiziksel olarak Prenses'e oranla daha büyük resmedilmesidir. Prens pencerenin önünde bulunan sadakatin temsili olan köpekleri okşamaktadır. Bu prensin kamusal alana olan aidiyeti vurgulanmaktadır. Viktorya'nın arka planında ise eve bağlılığın simgesi olan bir perde bulunmaktadır. Ölü kuşların kanları pahalı mobilyaların üzerine yani Kraliçe'nin yaşam alanına akmaya devam etmektedir. Bu durum onları öldüren adamın erkekliğini ortaya koymaktadır. Bu kapsamda Kraliçe'nin evine bağlılığı, kocasına olan sadakati ve hürmeti konusunda hiçbir soru işareti kalmamaktadır (Leppert, 2009: s:121-123).



Resim 26: Arthur Devis, Peder Thomas D'Oyly ve kapısı Henrietta Maria, 1743, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x61 cm, Britanya Özel Koleksiyonu

Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-the-reverend-arthur-devis.html> Erişim Tarihi: 15/01/2023

18. yüzyılda İngiliz resimlerini portrelerinde evcil hayvanların ve kafeslenmiş kuşların kompozisyona dahil edilmesi kadının evdeki rolüne işaret eden önemli göstergelerden biridir. Bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biri *Arthur Devis'in Peder Thomas D'Oyly ve kapısı Henrietta Maria (Resim 26)* isimli çalışmasıdır. Peder Thomas kapısına henüz okumuş olduğu bir mektubu uzatmaktadır. Karısının başının tam üstünde bir kuş kafesi asılıdır. Bir metafor olarak kullanılan kafes, kadının eşine olan bağımlılığını ifade etmektedir. Bunun tam aksi olarak Peder Thomas'ın başının üstünde ise açık ufku ve evin kapalı haline karşıt olan dış dünyayı temsilen bir manzara resmi bulunmaktadır (Leppert, 2009: s.123-126). Bu karşılaştırmanın tesadüfen yapılmadığı açıktır. Çünkü manzara resminde tahakkümün simgesi sayılan bir av sahnesi yer almaktadır. Her ne kadar bu sahne ev içerisinde yer alsada hem kadının mekâna aidiyetini hem de erkeğin mekândan münezzeh statüsünü iki yönlü olarak temsil etmektedir.



Resim 27: Jean Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,08x1,4m. Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066606> Erişim Tarihi: 14/01/2023

Tarihsel süreçte kadın figürünün iç mekân ile kurduğu ilişki bağlamında mahremiyet olgusunun vurgulandığı en etkili çalışmalardan biri de hiç kuşkusuz Ingres'ın Türk Hamamı resmi. 25 kadın figürünün bulunduğu bu sahne Wortley Montagu'nun İstanbul seyahati sırasında almış olduğu notlara dayanmaktadır (Akbulut, 2011: s:4-5). Dairesel form içerisine yerleştirilmiş olan figürler tamamen çıplak bir biçimde ele alınmıştır. Kompozisyondaki tüm çıplaklığa karşın figürlerin cinsel bölgeleri ustalıkla kapatılmıştır. İlk bakışta hamamda bir cümbüş organize edildiği anlaşılmaktadır ancak figürler son derece ciddi-durağan şekildedir ve birbirleri ile iletişim kurmamaktadır. Oryentalist bakış açısına göre bu ciddiyetin, çıplak bedenlerin bir tahakküm sonucu mekâna kapatılmasından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Batı dünyasının doğu medeniyetine ilişkin bakışının tezahürü olan bu sahne, izleyiciyi de bir dikizci durumuna düşürmektedir. Bu kapsamda mekân olarak özellikle hamamın seçilmesinin nedeni kamusal olan ile mahrem olanın bir aradalığını vurgulamak, bu sayede fantezi dünyasını harekete geçirmektir.

Rönesans döneminde, Modernizme kadar olan süreçte kadının konumu ve toplumdaki yeri ya kısıtlamalar doğrultusunda resmedilmiş ya da cinsel bir obje haline getirilerek aristokratların ya da burjuva sınıfındaki insanların yatak odasını süsleyen erotizm nesnesi haline getirilmiştir. Bu tutum 19. yüzyıl ile birlikte kökten bir değişime uğramış ve kadına dair algı git gide daha eşitlikçi bir yapıya bürünmüştür.

4.1.2. Modern Dönem İç Mekân Resimlerinde Kadın İmgesi

Kadının konumu ve cinselliği tarih boyunca her alanda varlığını hissettirmiş olmakla birlikte sanat tarihinin de vazgeçilmez konu başlıkları arasında yerini almaktadır. Tarih boyunca kadın, mekân içerisine hapsedilmiş verilen sorumluluklar ile yükümlü tutulmuştur. Aynı zamanda bedeni ve cinselliği göz önünde tutularak seyirlik bir nesne haline getirilerek metalaştırılmıştır. Bu iki koşul hayatın içerisine dahil olduğu gibi sanatın ve sanatçının paletine de yansımış ve tuvallerin vazgeçilmez konusu olarak yıllarca sanat tarihinde etki göstermesine neden olmuştur. Topluma hakim olan bu zihniyet etkisini günümüzde hala aktif bir şekilde hissettirmektedir. Yalnızca 19. yüzyıl ile birlikte kadının toplumsal konumu için gösterilen tüm çabalar az da olsa karşılık bulmaya başlamıştır (Kalpak, 2019: s.19).

19. yüzyıl itibariyle Endüstri devrimi dünya ile birlikte sanatsal açıdan da gerçekleşecek olan değişimlerin başlıca nedeni olarak kabul edilmektedir. Endüstriyel kapitalizmin gelişmesi ile birlikte insanlık için yeni bir devrin başlaması kaçınılmaz olmuştur. Gelişen sistem beraberinde yeni ulaşım ve iletişim araçlarını geliştirerek insan yaşamını daha kolay hale getirmiştir. Sistem ile birlikte gelişen kentlerde; yeni alışveriş merkezleri, dükkanlar, tiyatrolar, kalabalık ortak yaşam alanları kısacası toplumun iç içe bulunduğu kamusal alanlarla birlikte modernliğin yansıması olarak kabul edilmektedir. Bu değişim ve gelişim sanatın ve sanatçının gözlemleri doğrultusunda tuval yüzeyine de yansımaktadır (Antmen, 2010: s.18).

“19.yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknikler arayışlarıyla ‘güzel duyu’ nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir” (Antmen, 2010: s.18).

19. yüzyıl itibariyle Romantizm akımı yerini İzlenimciliğe bırakarak sanat tarihinde modern dönemin kapıları aralanmaktadır. Rönesans itibariyle gelişen sanat akımlarının üsluplarında gözlemlenen ortak dil İzlenimcilik akımı ile kaybolmuş betimlenen çalışmalarda sanatçılar alternatif arayış içerisine girmişlerdir. Koyu tonların hakim olduğu eserler yerini parlak ve ışığın baskın olduğu çalışmalara bırakmıştır. İlk önemli örneklerinin Rönesans döneminde verildiği perspektif, İzlenimcilik akımı ile birlikte belirli sınırların ötesine çıkmış, sanatçılar çizgilere bağlı kalmadan boya yardımı ile çalışmalarına hava perspektifi etkisini kazandırmışlardır. Bu dönemde sanatçılar çalışmalarını betimlerken detaylara bağlı kalmadan gördüklerini hızlı bir şekilde tuvallerine aktarmayı amaç edinmiştir. Fırça vuruşları, gözlem yetenekleri ve hızları İzlenimcilik akımını oluşturan başlıca etkenler arasındadır (Antmen, 2010: s.21-22). Dönemin başta gelen sanatçıları arasında; Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cezanne gibi ünlü sanatçılar yer almaktadır. Edgar Degas’ın Tuhafiye Dükkanı adlı eserini mercek altına alacak olursak;



Resim 28: Edgar Degas, Tuhafiye Dükkanı, 1874-1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110,7 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/ballet-2084> Erişim Tarihi: 22/01/2023

Edgar Degas'ın betimlemiş olduğu *Tuhafiye Dükkanı* (**Resim 28**) adlı çalışmasında küçük olarak nitelendirebileceğimiz bir tuhafiye dükkanının içerisinde yer alan kadın figürü ile karşılaşmaktadır. Kompozisyonun sağ tarafına yerleştirilen figür eline almış olduğu şapka ile ilgilendiği gözlemlenmektedir. Figürün kimliği ve konumu am olarak belirgin değildir. Tuhafiyede ulunan şapkaların varlıklı bir kesime hitap ettiği söylenebilir bir yaklaşımdır. Giymiş olduğu gösterişli yeşil elbise bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Kadının gündelik yaşantısından bir kesitini izleyici ile buluşturan Degas bu çalışmasında her koşulda dış görüntüsüne özen gösteren kadın figürünün tüketici rolünü betimlemektedir. Bu vasıta ile kadın figürünün ev içine hapsedilme hali tersine çevrilerek kamusal alana dahil edilmiş, modern kadının toplumsal roller açısından değişimine vurgu yapılmıştır.



Resim 29: Marry Cassatt, Operada, 1878, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81,28x66,04 cm.
Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Hayden Koleksiyonu)

Kaynak: <https://collections.mfa.org/download/31365;jsessionid=6D5233856E7399B7FBA466D419958670>
Erişim Tarihi: 22/01/2023

Genel olarak kamusal alanlarda kadın figürlerini betimleyen Marry Cassatt, 1878 yılında betimlemiş olduğu *Operada* (**Resim 29**) adlı çalışmasında sağ elinde dürbün, sol elinde yelpazesi ile locasında oturarak sahneyi izleyen kadın figürü ile karşılaşmaktadır. Giymiş olduğu kıyafetler ve şapkası itibariyle burjuva sınıfı kesiminden olduğu düşünülen kadın figürünün modernlik ile temas kurduğu aşikardır. Antmen'in ifadesiyle; İzleyici, merkezde yer alan kadın figürünün dürbünü ile resmin ötesinde kalan alanı izlediğini gözlemlerken kadın figürünün başkası tarafından izlediğinin farkına varmaktadır. Bu sayede tek bir düzlem üzerinde birbirinden bağımsız iki farklı bakışın yer aldığı gözlemlenmektedir. Kadın figürü izleyicinin bakışına karşılık vermemektedir (Antmen, 2008: s.229).

“Bir anlamda bu, tablonun konusudur; yani halk içine çıkan kadınların tehlikeli bakışlara maruz kalmaları sorunu. Tablonun dışındaki izleyiciyi tablonun içinde gösteren zekice oyun, sosyal mekânlarda erkeklerin kadınları gözetleyerek denetlemeleri olgusunun ciddiyetine gölge düşürmemeli; tablonun dışındaki izleyicinin, tablodaki erkeğe göre konumlandırılması, izleyicinin de oyuna katıldığını gösterir. Gözlerinin opera dürbünü arkasında kalmış olmasının işaret ettiği gibi, kadının böylesine etkin bir izleyici olarak resmedilmiş olması, nesneleştirilmesini engeller ve kadın kendi bakışının öznesi olur” (Antmen, 2008: s.229).



Resim 30: Edouard Manet, Folies-Bergere’de bir Bar, 1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x130 cm. Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü, Londra

Kaynak: <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-bar-at-the-folies-bergere/#&gid=1&pid=1> Erişim Tarihi: 21/01/2023

Edouard Manet’in 1882 yılında betimlemiş olduğu *Folies-Bergere’de bir Bar* (**Resim 30**) adlı çalışmasında bir bar ortamında çalışan kadın figürü ile karşılaşılacaktır. Resmin merkezinde yer alan figürün bakışları direkt olarak izleyiciye yöneltildiği hissedilir fakat durum görüldüğü gibi değildir. Tezgahın hemen arkasına yerleştirilen aynadan yansıyan görüntü ile birlikte sağ tarafta yer alan müşterinin varlığı gözlemlenmektedir. Bu durum figürün bakışlarının izleyiciye doğru değil aslında müşteriye yönelttiğinin göstergesidir. (Erkan Güray, 2017: s.18)

Bu noktada ayna, bir yansıma aracı olarak kullanılarak mekân içerisindeki derinlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Figürün ifadesinde gözlemlenen bıkkın ruh hali dikkat çekicidir. Kalabalığın içerisindeki tükenmiş ruh hali duygusu direkt olarak izleyiciye geçmektedir. Modern kadının en az erkekler kadar iş hayatında yer aldığını vurgulayan bu çalışma dönemin eğlence biçimlerini de gözler önün sermektedir.

Degas'ın çalışmalarında genel olarak hızlıca etüt edilmiş eskizler ile karşılaşmaktadır. Bu eskizler kimi zaman yaşamın içerisinde alınan kareleri yansıtırken kimi zaman fotoğraf etkisi yaratarak anı yakalamaya odaklanmaktadır. Degas'ın resimlerini yaparken fotoğraflardan yararlandığı bilinmektedir. Aslında izlenimcilik akımı da bir nevi fotoğraf teknolojisine alternatif bir arayış olarak ortaya çıktığı söylemek kabul edilebilir bir yaklaşım olacaktır. Kimi sanatçılar fotoğrafı bir düşman olarak görmüş kimileri ise onu çalışmaları için bir eskiz olarak kullanmıştır. Özgün çalışma tarzı ile kendi üslubunu oluşturmuş olan Degas kendisini İzlenimci olarak tanıtmaktadır (Krausse, 2005: s.72).



Resim 31: Edgar Degas, The Tub, 1885-86, Mavi Gri Kağıt Üzerine Pastel Boya, 69,9 x 69,9 cm. Hill-Stead Museum, Amerika

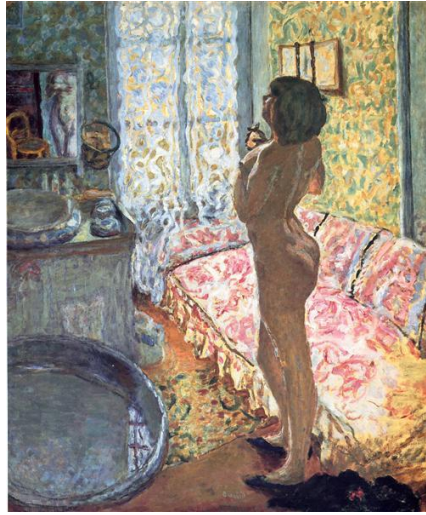
Kaynak: <https://www.hillstead.org/our-collection/paintings/impressionists/> Erişim Tarihi: 29/11/2022

Edgar Degas'ın 1885-86 yılları arasında Pastel Boya yardımı ile kağıda aktarmış olduğu *The Tub* (**Resim 31**) adlı çalışmasında izleyici yıkanan kadın figürü ile karşılaşmaktadır.

Bu kadın elindeki sünger yardımı ile banyo yaparken betimlenmektedir. Kadın iç mekân içerisinde tüm çıplaklığı ile yer almaktadır. İzleyiciye doğru eğiliyor oluşu figürün mahrem bölgelerini kapatma eyleminde bulunduğu göstergesidir. Aynı zamanda figür, banyoda oluşunun vermiş olduğu rahatlık sonucunda tüm çıplaklığı ile fiziksel ihtiyacını yerini getirirken betimlenmektedir. Görselde mekân çok detaylı bir şekilde kompozisyona dahil edilmese de bakıldığı zaman figürün gerçekleştirdiği eylem sonucunda banyoda olduğu gözlemlenerek kişinin mahrem alanına dahil olduğumuzu hissettirmektedir. Kadının bedeni ve cinselliği resmin ana temasını yansıtmaktadır. Duş alma eğilimi mekân ile birleştiğinde algıda erotizmin sınırlarına dayandırmaktadır.

Edgar Degas'ın eserlerinde yer alan çıplak kadın teması, Pierre Bonnard'ın çalışmalarında da rastlamaktayız. Her iki sanatçının da tuvaline konu olan çıplaklık ve yıkanan kadın bedenleri konu itibariyle iç mekân içerisinde betimlendiği gözlemlenmektedir.

Bonnard'ın resimleri genel itibariyle sanatçının duygu durumuyla örtüşen bir şekilde resmedilmektedir. Çalışmalarında yer alan figürlerin sabit bir şekilde durduğunu gözlemlemek güçtür. Bonnard kadın bedenini resmederken yaşamın içerisinde kesitler almaya özen göstermiştir. Sanat yapma eylemini, gündelik işler ile meşgul olan figürleri gözleme sonucunda tuvale yansıtma üzerine kurmuştur (Krausse, 2005: s.81).



Resim 32: Pierre Bonnard, Işığa Karşı Nü, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125x109 cm. Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/pierre-bonnard/model-in-backligh-1908> Erişim Tarihi: 29/12/2022

Pierre Bonnard'ın 1908 yılında tuvale aktarmış olduğu *Işığa Karşı Nü* (**Resim 32**) çalışmasında öncelikli olarak iç mekân içerisinde tüm bedeni ve çıplaklığıyla varlık gösteren kadın bedeni ile karşılaşmaktadır. Çalışmada yer alan kadın fûgürü, tüm bedenini ve cazibesini ışığın geldiği yöne doğru çevirmektedir. Betimlenen iç mekânda yalnızlığı ile var olan kadın bedeni dikizlendiğinden habersiz bir şekilde gündelik ihtiyacını yerine getirmek üzeredir. Sol alt kısımda yer alan leğen izleyicide biraz sonra gerçekleşecek olan eylemin habercisi niteliğindedir. Leğenin hemen üzerinde yer alan lavabo görüntüsü mekânın konumunu belirtirken aynı zamanda mekâna ayna yerleştirerek derinlik yakalamayı amaçlamaktadır. Aynaya yansıyan çıplak kadın bedeni izleyicide uyanacak olan cinsel dürtünün habercisidir. Bonnard, mekânın tasarımını oluştururken tek kaçışlı perspektif kullanarak yakınlık uzaklık ilişkisini yakalamayı amaçlamaktadır. Pencereden yansıyan yoğun ışık bedeni daha çekici kılarırken mekânın sol tarafında yer alan duvar ile birlikte ışık biraz daha kırılarak gölge alan oluşturmaktadır. Bu durum mekânda gözlemlenen gerçekçilik duygusunu destekler niteliktedir. İzlenimcilik akımının bir diğer önemli sanatçısı ise 1841 yılında dünyaya gelen Fransız ressam Berthe Morisot'dur.

Ahu Antmen'e göre Berthe Morisot'un resimlerinin alt metninde genel olarak mekânsal açıdan kadın ve erkeklerin arasında oluşan sınırların vurgulaması söz konusudur. Çalışmalarının birçoğuna hakim olan korkuluklar kamusal ve özel alan arasındaki ayrımın yansıması olmadığını bu korkulukların her iki cinsiyet arasında oluşan farklılıkların ifadesi olduğu şeklinde belirtilmektedir (Antmen, 2008-2016: s.204).



Resim 33: Berthe Morisot, Beşik, 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56x46,5 cm. Orsay Müzesi, Fransa

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-berceau-1132> Erişim Tarihi: 02/12/2022

Berthe Morisot'un 1872 yılında tuvale aktarmış olduğu *Beşik* (**Resim 33**) isimli çalışmasında öncelikli olarak sanatçının kız kardeşini ve yeğeninin resmedildiği bilinmektedir. Bebeğinin başında elini çenesine dayayarak oturan kadın figürünün yüzünde düşünceli ve dalgın bir ifadenin yer aldığı gözlemlenmektedir. Bu durum annelik duygusunun uyandırmış olduğu baskıyı izleyiciye direkt olarak aktarmaktadır (Chatzoudas, 2021: s.70-71). İç mekânda betimlenen çalışmada duvarları koyu renk olarak betimleyen Morisot, yakınlık uzaklık ilişkisi kurmaktadır. Annelik rolü üstlenen kadın figürü endişeli düşünceli tavrı ile bebeğini izlerken hane içi sorumluluğun yaşatmış olduğu stresi ifadesi ile direkt olarak karşıya aktarmaktadır.

Berthe Morisot'un bir başka eserini mercek altına alacak olursak;



Resim 34: Berthe Morisot, *Yemek Odasında*, 1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61,3x50 cm. National Gallery of Art, Amerika Birleşik Devletleri

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46660.html> Erişim Tarihi: 02/11/2022

Morisot'un 1886 yılında tuvale aktarmış olduğu *Yemek Odasında* (**Resim 34**) isimli çalışmasında resmin merkezinde yüzünü izleyiciye dönmüş bir şekilde yer alan kadın figürü ile karşılaşılacaktır. Mekân itibariyle bir yemek odasının resmediliyor oluşu kadın figürünün sorumlu olduğu iş yükü ile bağdaştırılırken kamusal alanın ötesinde özel alanında varlık göstermektedir. Renklerin kullanımı ile aydınlık bir atmosfer yakalayan sanatçı, resim sol tarafında yer alan dolabın kapaklarını açık bırakarak kadın figürünün iş üzerinde olduğunun izlenimini oluşturmaktadır. Hem sağ tarafa figüre doğru yürüyen beyaz köpek ise kadının ve bulunduğu mekânın koruyuculuğu ve sadakatini sembolize etmektedir. Kadın figürü tam olarak olması gereken yerde, olması gereken pozisyonundadır. Sanatçı bu hissiyatı direkt olarak izleyiciye aktarmaktadır. Morisot'un iki resmindeki iç mekân algısı Barok resimlerdeki Kalvin Ahlakı'nın bakış açısını devam ettirmektedir.

Modern resim sanatının öncü ressamı arasında yer alan Vincent Van Gogh, 1853 yılında Hollanda'nın Zundert şehrinde dünyaya gelmiştir. Sanat tarihinin en önemli ressamı arasında yer alan Vincent, İzlenimci sanat anlayışı ile geçmişten günümüze kadar gerek özel hayatı gerekse sanat anlayışı ile popülerliğini korumuş bir ressamdır. Sarı renge olan düşkünlüğü ve ışığı yakalamaya çalışması ile eserlerini kendi üslubunda resmetmektedir. Uzun yıllar doğayı resmeden Van Gogh doğup büyüdüğü yerlerin sanatsal betimlemelerini tuvaline aktarmaktan keyif alan bir ressamdır. Fırça vuruşları ve boyayı kalın kullanması ile oluşturmuş olduğu teknik Vincent'in resimlerini önemli kılarak tarih boyunca değerine değer katmıştır.



Resim 35: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82x114 cm. Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Kaynak: <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0005V1962> Erişim Tarihi: 02/12/2022

Vincent Van Gogh'un 1885 yılında tuvale aktarmış olduğu *Patates Yiyenler* (**Resim 35**) isimli çalışması diğer sanatçının diğer eserlerinin aksine koyu tonların hakim olduğu bir çalışmadır. Köylülerden ve yaşam statüsünden ilham alan Van Gogh, onurlu köy halkına karşı duyduğu hayranlığı betimleyerek Patates Yiyenler çalışmasını ortaya çıkarmıştır.

Daha önce yapmış olduğu çalışmaları gözlemlenen parlak ve renklerinin vurucu olmasının aksine bu çalışmada karanlık bir kompozisyonun hakim olduğu gözlemlenmektedir. Her gün sanatsal çalışmalarına bir yenisini eklerken bu çalışmada ışığın az olduğu ortamlarda renklerin nasıl değıştiği üzerine odaklanmaktadır (Roddam, 2016: s.22-23).

Çalışmasının detaylarını inceleyecek olursak resme ilk baktığımız zaman bir masanın etrafında yemek yiyen iki kadın, iki erkek ve bir de arkası dönük bir şekilde betimlenmiş beş figür ile karşılaşmaktadır. Tahmin edileceği üzerine mekân olarak yaşam alanlarını betimlemeyi tercih eden Van Gogh bu mekâna derinlik duygusunu kazandırabilmek için perspektife başvurmuştur (Sert & Kúpeli, 2020: s.269). Tek bir ışığın altında birbirleri ile yemek yiyen figürlerin samimiyeti izleyiciye direkt olarak geçmektedir. Olay beş kişinin ancak sığabildiği dar bir mekânda gerçekleşmektedir. Bu alan hane halkının küçük bir evde yaşamak zorunda olduğuna işaret ediyor. Mekânın derme çatma hali doğrudan mekânda bulunanların alt gelir grubuna ait olduğuna işaret etmektedir. Çalışmanın adı ise bu sefaleti vurgularcasına seçilmiştir. Figürler çay ile birlikte patates yemektedir. Bu figürler için gerçekten bir ana öğün müdür bilinmez ama mekândaki mutsuzluk hali figürlerin yüzüne de yansımıştır. Mekânda tebessüm etmeye yakın tek figür vardır. O da tahminen ev sahibesidir ve sevgi dolu gözlerini eşine doğrultmaktadır. Kompozisyonda sevgi ve çaresizlik aynı anda işlenmektedir. Kadın yine iç mekâna aittir ancak bunun bilinçli bir tercihten öte mekânın varlığını da aşan bir zorunluluktan kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

“30 Nisan 1885’te Vincent Van Gogh’un Theo’ya yazdığı bir mektupta orta sınıf sanatseverler anlatmak istediklerinden söz etti:

Kendi küçük lambalarının ışığında patates yiyen bu insanlar, tabaklarına koydukları yiyecekleri kendileri bu ellerle, toprakta işliyor; bu yüzden tablo el emeğini- ve yiyeceklerini kendilerinin dürüstçe hak ettiklerini gösteriyor” (Roddam, 2016: s.22).

Şeklinde düşüncelerini ifade etmektedir. İç mekânın oluşturmuş olduğu samimi duygular kişinin gündelik ihtiyaçlarını gidermiş olduğu alanlar olarak kullanılırken aynı zamanda konusu itibariyle sanatçıların tuvallerinde yer alan alt başlık olarak yer almaktadır. Bir evi ev yapacak bütün küçük detaylara yer veren Van Gogh bu sayede betimlemiş olduğu özel alanı görünür kılmaktadır.



Resim 36: Vilhelm Hammershøi, Strandgade'de İç Mekân, Yerde Güneş Işığı, 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46,5 x 52 cm. Danimarka Ulusal Galerisi (Statens Kunst Müzesi), Kopenhag, Danimarka

Kaynak: https://www.smk.dk/artist_profile/vilhelm-hammershoei/ Erişim Tarihi: 10/01/2023

Danimarkalı ressam Vilhelm Hammershøi betimlemiş olduğu iç mekân resimlerinde dönemin mimarisinin uzağında genel olarak sadeliği ele alarak gösterişsiz mekânları kompozite etmektedir. Sanatçının 1901 tarihli *Strandgade'de İç Mekân, Yerde Güneş Işığı* (**Resim 36**) isimli çalışmasında ele alınan iç mekânın dışarıyla kurabileceği bağlantı alanlarını tek bir çerçevede toplamaktadır. Çalışmanın geneline hakim olan ton değerlerinin sınırlı tutulması dikkat çekicidir. Mekânın genelinde gözlemlenen beyaz renk kadın figürünün oturmuş olduğu masanın koyu ton değeri ile odağı tek bir noktaya toplamaktadır. Kompozisyonun sol tarafında izleyiciye arkası dönük bir şekilde oturan kadın figürü ile karşılaşmaktadır. Figürün önünde betimlenen pencerenin perdelerinin açık olduğu gözlenmektedir. Buna rağmen kadın figürü dışarıya bakmayarak kafasını önüne eğmeyi tercih etmektedir. Bu durum kadın figürünün dış dünya ile olan bağlantısını tamamen kesmesi ile ilişkilidir. Kompozisyonun merkezinde yer alan pencereden içeriye doğru süzülen güneş ışığı dış dünyanın habercisi niteliğindedir (Özgenç ve diğerleri, 2020: s.560). Kadınların evin huzurunu öven bu çalışma aynı zamanda kadınların hapsedilmişliğini temsil etmektedir. Mekânın aydınlık ve yalın oluşuyla kadına ayrı bir kutsallık atfedilmiştir.



Resim 37: Felix Vallotton, Arkadan Görülen Kırmızılı Kadın İç Mekân, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x71 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri

Kaynak: <https://www.royalacademy.org.uk/article/felix-vallotton-tessa-hadley> Erişim Tarihi: 24/12/2022

Fransız asıllı İsviçreli sanatçı Felix Vallotton burjuva ve protestan olan bir ailede büyümüş, nü, romantik ve bazen özel alanlar içerek iç mekân sahnelerini ele almıştır. Sanatçının 1903 tarihli *Arka plandan Kırmızılı Kadınla İç Mekân (Resim 37)* adlı çalışması kadının mekân ile kurduğu ilişki ve ruhsal durumun dışavurumu konusunda verilebilecek önemli bir örnektir. Kompozisyonda odalar teatral bir şekilde diğer odalara açılmaktadır ve sanki bir sahne seti gibi perdeler izleyiciye arka odaları açmaktadır. Konunun odak noktasında yer alan kadın figürü izleyiciye sırtını dönmüştür. En arkadaki odada mahremiyetin simgesi olan çift kişilik yatak yer almaktadır. Çalışmanın en önündeki odadan en arkadaki odaya doğru yeni oturma odası, giyinme odası ve yatak odası arasında izleyiciye açık bir bağlantı kurulmuştur. Çalışmanın ortasında yer alan merdiven özel alanın başlangıcına işaret etmektedir. Işığın kaynağı belirsizdir ama tüm kompozisyon gün ışığıyla doludur. Figürün üzerinde uzak doğunun gelenekler giysisi olan kırmızı bir sabahlık vardır ama bu figür soyunmaya değil, giyinmeye gitmektedir.

Kadının giydiği kıyafet ve mekânın uzamı arasında yer alan detaylar bunun bir burjuva evi olduğuna işaret etmektedir. Konu itibarıyla rutiniyle meşgul bir ev içi görüntüsü sunulmaktadır ancak erotik ya da gizemli bir izlenim de tamamen ortadan kaldırılmamıştır (royalacademy.org).

Modern dünyanın gelişmesi ile birlikte kadının konumu da eskiye oranla daha farklı bir alanda yer almaya başlamaktadır. Sanayinin gelişmesi sonucunda değişen ve gelişen koşullar ekonomik özgürlük ile birlikte kadın figürünü hayatın içerisine dahil ederek daha fazla toplumsal alanın içerisinde yer almasına sebebiyet vermektedir (Kalpak, 2019: s.19).

20.yüzyıl ile birlikte değişen ve gelişen yeni düzen insanların hayatlarına yön verdiği gibi sanatın ve sanatçının eserlerine de yön vermiştir. Dışavurumculuk akımı ile birlikte sanatçılar bu dönemde çalışmalarına duygu yükleyerek derin anlamlar barındıran sanat eserleri üretmeye başlamıştır. Bu durum ifade özgürlüğü yaratarak eserlerin içeriklerini daha derin bir boyuta sürüklemektedir. Dışavurumculuk akımı kendi içerisinde gruplara ayrılmaktadır. Bu gruplar, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk şeklinde belirtilirken içerik olarak birbirleri ile bir benzerlik göstermemiş olmaları dikkat çekicidir. Bu durum sanat akımının doğasını oluşturan özgün ve duygu yüklü ruh halini tanımlar niteliktedir (Antmen, 2010: s.34).

“Nobert Lynton’ın (1927-2007) altını çizdiği gibi, İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur” (Alıntılayan Antmen, 2010: s.33).

Dışavurumcu ressamlar arasında; Edvard Munch, Egon Schiele, Balthus gibi dönemin önde gelen sanatçıları yer almaktadır. Bu sanatçılar arasında

Balthus eserlerinde genel olarak iç mekân içerisinde ya kıyafetleri üzerinde olmayan ya da yarı çıkmış bir şekilde betimlenmiş genç kız figürleri resmetmektedir. Kompozisyonda yer alan figürlerin duruşları sinamografik bir havaya sahiptir. Rönesans eserlerinden etkilenen Balthus figür-mekân ilişkisini etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır (İzci, 2020: s.27).



Resim 38: Balthus, Beyaz Etek, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm. Özel Koleksiyon

Kaynak: <http://www.sanatteorisi.com/default.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3541&t=the-white-skirt> Erişim Tarihi: 29/11/2022

Balthus'un 1937 yılında tuvale aktarmış olduğu *Beyaz Etek* (**Resim 38**) isimli çalışmasında öncelikli olarak iç mekân içerisinde sandalyenin üzerinde oturan, kıyafetlerinin düğmesini açmış genç bir kız figürü ile karşılaşılmaktadır. Figürün ifadesine yansıyan donuk bakışlar ve düşünceli ruh hali dikkat çekicidir. Esere hakim olan renk tonları, genç kızın ifadesinde gözlemlenen durgunluk ve kendinden geçmiş ruh hali figürün yaşadığı duygu durumunu direkt olarak izleyiciye aktarmaktadır. Arka planda yer alan iç mekân görüntüsü sadeliğini koruyarak sadece mekânın varlığını hissettirmektedir. Balthus izleyicinin odağını dağıtacak başka hiçbir nesneye yer vermeyerek bütün bakışları genç kızın üzerinde toplamayı amaçlamıştır. Figür, duruşu ve betimlenişi itibariyle erotizm nesnesine dönüşerek bedenini ve cinselliğini yoğun bir şekilde karşı tarafa hissettirmektedir. Görselin geneline kahverengi tonları hakimdir. Işık kaynağı direkt olarak genç kızın oturduğu sandalyeye doğru yöneltilmektedir. Bu durum bakışları direkt olarak tek bir yöne toplama konusunda etkili olmaktadır. Kadının bedeni ve cinselliği eserin ana temasını yansıtmaktadır. Figürün iç mekâna yerleştirilmesi kadının ev içi rollerine atıfta bulunmaktadır. Kadının koltuğa uzanışı son derece rahat olmasına karşın kompozisyonda bir gerilim hakimdir. Bu gerilim kadının bakışlarına

gizlenmiştir. Mekânda bulunan perdenin yığın halinde figüre yönelişi ve mekânda önemli bir yer işgal edişi bir yönüyle kadının toplumsal rolleri bakımında sorumluluklarını da ifade etmektedir. Monokrom renk seçimleri ise kadının hayatındaki bunalımlarını ve monoton yaşam biçimini desteklemektedir.

Dışavurumcu ressamlar arasında yer alan bir diğer sanatçı ise 1884 yılında Almanya'nın Leipzig şehrinde dünyaya gelmiş olan Max Beckmann'dır. Ekspresyonist ressamlar arasında adlandırılrsa da kendisi bu düşüncenin çok uzağında yer almaktadır. I. Dünya Savaşı eserlerine konu alan sanatçılar arasında yer alan Beckmann, savaş ile birlikte üslubunda ve sanat anlayışında göstermiş olduğu köklü değişiklikler dikkat çekicidir (Alıntılayan Aslan, 2016: s.28).



Resim 39: Max Beckmann, Aile Fotoğrafı, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,1x100,9 cm. Museum of Modern Art New York

Kaynak: <https://realite.files.wordpress.com/2008/02/family-picture-max-beckmann1920.jpg> Erişim

Tarihi: 04/12/2022

Max Beckmann'ın 1920 yılında tuvale aktarmış olduğu *Aile Fotoğrafı* (**Resim 39**) adlı çalışmasını inceleyecek olursak öncelikli olarak kompozisyona dahil edilmiş yaş aralığı birbirinden farklı olan altı ayrı figür ile karşılaşılmaktadır. Bu altı figürün her birinin

ifadelerinde gözlemlenen mutsuz ve düşünceli bakışlar resmin genel duygu durumunu gözler önüne sermektedir. İç mekân içerisinde dalgın ve düşünceli ruh halleriyle yer alan figürler mekânın atmosferi ile ruhsal bir bütünlük oluşturmaktadırlar. Mekân tavan ile sınırlandırılması sonucunda izleyicide sıkışmışlık hissiyatı uyandırmaktadır. Aynı zamanda bu sıkışıklık durumu kompozisyona dahil edilen eşyalar ile desteklenmektedir. Resimde yer alan her bir detay izleyiciyi daha da kendine çekerek konunun içerisinde kaybolmasına neden olmaktadır. Kompozisyonda gözlemlenen durgun tavır I. Dünya Savaşının insanlar üzerinde yaratmış olduğu psikolojinin yansıması niteliğindedir (Alıntılayan Aslan, 2016: s.29).

Konunun iç mekânda betimlenmesinin nedeninin figürlerin özel alanda kendi ruhsal durumunu daha net bir şekilde ifade edebilmelerinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bu eser, toplumsal açıdan sarsılan tüm değerlerin ve hüznün hane içerisine etkisini gösteren mental çöküşün yansıması olduğu söylenebilir. Dağınık eşyalar, seçilmiş renkler ve figürlerin yüz ifadeleri yaşanan krizi net bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır. Kadının erotik kıyafeti, aynada kendi ile ilgilenişi göz önüne alınacak olursa neredeyse savaşın etkilerinden arınmış bir figür olduğunu söylemek mümkündür. Bu resimde iç mekândaki kadının varlığı ve dışarıda yaşanan savaş ile sınırlar çok net bir biçimde çizilmiştir. Dışarıda erkek savaşmalı kadın ise her ne olursa olsun bakımlı olmalı ve mekânı güzelleştiren bir öge olmalıdır. Kadına gözlerini dikmiş figürlere baktığımızda ise bu umarsızlığın pek hoş karşılanmadığı sezilebilir. Kadın evin en önemli ögesidir ancak yaşanan gerçeklik karşısında onun bedeni mekâna fazla gelmektedir.

Konu bağlamında örnek olarak ele alabileceğimiz ressamlardan bir diğeri ise 1863 yılında Norveç'in Adalsbruk şehrinde dünyaya gelen Edvard Munch tır. Geliştirmiş üslubu ve yaşamı boyunca yapmış olduğu eserlerle sanat tarihinin en önemli ressamı arasında yerini almaktadır. Krausse'nin aktarımıyla; "Norveçli Edvard Munch'da, Van Gogh gibi, bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki "modern ruhsal yaşamı" yansıtmayı amaçlıyordu" (Krausse, 2005: s.82). Eserlerinde birçok duyguya yer veren Munch fırçasını aceleci bir şekilde kullanmaktadır. Tuvallerinde gözlemlenen renk skalasında parlak ve donuk, mat renkler ile karşılaşılmaktadır. Kullanmış olduğu bu renklerin birbirleri ile kaynaşması sonucunda ortaya çıkan tonel değerler kişinin ruhsal problemlerini kanıtlar niteliktedir (Krausse, 2005: s.82).



Resim 40: Edvard Munch, Ergenlik, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151,5x110 cm.
Ulusal Galeri, Oslo

Kaynak: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00807> Erişim Tarihi: 04/12/2022

Edvard Munch'ın *Ergenlik* (**Resim 40**) isimli eseri daha detaylı bir şekilde inceleyecek olursak; ele alınan çalışmada sanatçının üslubu oldukça baskındır. Karanlık bir odayı aydınlatan tek kaynaklı ışık, ergen olarak nitelendirilen genç kızın çıplak bedenini görünür duruma getirmektedir. Figürün bakışları direkt olarak izleyici ile buluşmaktadır. Özel alanında ilk cinsel deneyimini yaşayacağını düşündüğümüz figürün kendisinin dikizleniyor oluşundan dolayı duyduğu rahatsızlığı kolları yardımıyla özel bölgeleri örtmeye çalışarak belli etmektedir. Mekânda bulunan yatak özel alana işaret ederken kızın tepkisi ve gözlerini sakın bir şekilde izleyiciye çevirmesi başka bir yönüyle bunun sürpriz bir karşılaşma olmadığını işaret etmektedir.



Resim 41: Charles Hoffbauer, Delmonico'da Akşam Yemeği, 1905

Kaynak: <https://www.paintingstar.com/item-dinner-at-delmonico-s-new-york-s205027.html> Erişim Tarihi: 22/01/2023

Avrupa'da kadına bakış açısında gelenekten tam bir kopuş yaşanmasa da Amerika'da daha özgürlükçü bir bakış açısı doğmuştur. Charles Hoffbauer'ın *Delmonico'da Akşam Yemeği* (**Resim 41**) adlı çalışması ise kadının toplumdaki konumunun değişimine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Charles Hoffbauer (1875-1957), Fransa'da doğmuş ve küçük yaşta Amerika'ya göç etmiş bir sanatçıdır. Çalışmaları, canlı renkleri ve detaylara gösterilen özen ile karakterizedir. Çalışmasına konu olan Delmonico's, New York'ta 1827'den 1923'e kadar açık olan tarihi bir restorandır ve Mark Twain ve Başkan Lincoln gibi birçok önemli isme hizmet veren, zamanının en ünlü ve moda uygun restoranlarından birisidir. (nypost.com) Son derece şık bir restoranda karşılıklı oturan iki kadını betimleyen bu çalışma Amerika'daki özgürlükçü bakış açısını tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Kadın artık kamusal alana dahil olan, dilediği zaman en şık mekânlarda varlık gösterebilen, parası ile bu hizmeti satın alabilen bir bireydir. Ev içine hapsedilmiş kadın algısının oldukça ötesine geçmiştir. Kadının izleyiciye dönerek gülümsemesi kendine duyduğu bu özgüveni vurgular niteliktedir.

20. Yüzyıl'ın ilk yarısında bir araya gelen sanatçılar kendi gruplarını kurmaya başlamış ve bu gruplar içerisinde yeni çalışmalarını üretmeye devam etmişlerdir. Fransa'da ortaya çıkan en etkili sanat akımlardan biri de Fovizm'dir. Akımının liderleri arasında; Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck yer almaktadır. Bu isimlerin haricinde

birçok sanatçıda bu grubun içerisine dahil olmaktadır. 1905 yılında bir araya gelerek yaptıkları çalışmalarını sergileyen bu sanatçılar, Fovlar yani “Vahşi Hayvanlar” veya “Vahşiler” olarak anılmaya başlamaktadırlar. Bu şekilde anılmalarına sebep olan en önemli etken sanat eserlerini üretirken yoğun renk kullanmaktan çekinmemeleri ve direkt olarak tuvalle boyayı kavuşturarak ortaya çıkarttıkları üsluptan kaynaklanmaktadır (Gombrich, 2017: s.573).

Henri Matisse, Modern sanatın öncü ressamlarından biri olarak kabul edilirken aynı zamanda Fovizm grubunun kurucuları arasında yerini almaktadır. Çalışmalarını ve üslubunu ele alacak olursak; öncelikli olarak renk seçimleri ve fırça vuruşları ile izleyenlerin dikkatini toplamakta oldukça başarılı olduğu aşikardır. Tuvalin yüzeyini oluşturan canlı renkler Matisse’in tarzını etkin kılan önemli bir detay olarak yer almaktadır. Ele aldığı mekân veya konu itibarıyla seçmiş olduğu nesnelere bağımsız olarak yaşadığı duygu durumunun yansımalarını renklerle oluşturmaktadır. Nesnenin ideal görüntüsünü yakalamaktan ziyade kendi hisleri doğrultusunda gördüğünü aktarmayı amaçlamaktadır. Çalışmalarında gözlemlenen sıcak ve soğuk rengin hakimiyeti resmin ritmini oluşturmaktadır. Sanatçı ne görüneni olduğu gibi aktarma derdindedir ne de olanın ötesine taşımak gibi bir düşüncesi vardır (Krausse, 2005: s.85).



Resim 42: Henri Matisse, Kırmızı Pantolonlu Odalık, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x90 cm. Pompidou Müzesi, Paris

Kaynak: <https://www.centrepompidou.fr/en/recherche/oeuvres?artiste=Henri%20Matisse> Erişim Tarihi: 30/11/2022

Henri Matisse'in 1921 yılında tuvale aktarmış olduğu *Kırmızı Pantolonlu Odalık* (**Resim 42**) çalışması detaylı bir şekilde incelediğimiz zaman 19. yüzyıl Oryantalist resimlerinde gözlemlenen "Odalık" başlıklı resimlerin 20. yüzyılda Henri Matisse tarafından tekrar yorumlanması ile karşılaşmaktayız. Öncelikli olarak çalışmanın merkezinde rahat bir şekilde kollarını yukarıya doğru kaldırarak uzanan kadın figürü mevcuttur. Diyagonal bir şekilde betimlenen bu figürün oturuşundaki rahatlık ve gözlerini direkt olarak izleyiciye yöneltmesi dikkat çekicidir. Konu itibariyle bir iç mekânda betimlenen bu çalışma, dönemin etnik ruhunu, figürün hemen arkasında duran çini desenleri ile yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Aynı zamanda figürün başındaki eşarbı ve süslenmiş kırmızı şalvarı ile Oryantalist hava tekrar yakalanmıştır. Fakat tuvalin geneline hakim olan canlı renkler ve fırça vuruşları Matisse'in üslubunu destekler niteliktedir. Çift kaçışlı perspektif kullanmayı tercih eden Matisse, çizgilerin muntazam görüntüsüne takılmadan olduğu gibi tuvale aktarmayı tercih etmiştir. Mekânda tercih edilen renkler geriye doğru gidildikçe kararmaya başlayarak yakınlık uzaklık ilişkisi net bir şekilde izleyiciye aktarılmaktadır. Kadının bedeni ve cinselliği korkusuzca döşegin üzerinde uzanmaktadır.

20. yüzyıl itibariyle modern sanat akımlarından birisi olan kabul edilen Fütürizm akımında Umberto Boccioni, Carlo Cârra, Gino Severini ve Giacomo Balla gibi önemli İtalyan sanatçılar yer almaktadır. Pek çok manifestonun yer aldığı bu akımda vurucu sloganlara yer verilmektedir.

"Fütürist Kadınlar Manifestosu özellikle dikkat çekicidir. Kadınlara "Erkeklerinizi sıkıcı, duygusal gereksiniminizle boğmayın! Erkeklerinizi ve oğullarımızı kendilerini aşmaları için yüreklendirin! Unutmayın, onları siz yaratıyorsunuz... İnsanlığa borcunuz kahraman yaratmaktır. Hadi yaratın onları!... gibi öğütler veren manifesto, Fransız yazar ve ressam Valentine Saint-Point'ın imzasını taşır" (Antmen,2010: s.66).

Fütürizm akımının önemli sanatçıları arasında yer alan Umberto Boccioni 1882'de İtalya'nın Reggio Calabri şehrinde dünyaya gelmiştir. Fütürist ressam aynı zamanda Heykeltraştır. Takındığı tavrın heyecanlı, tez canlı ve eleştirel olması sayesinde fütüristik grupların dikkatini çeken bir sanatçı olmuştur (Karataş & Arslan, 2020: s.446).



Resim 43: Umberto Boccioni, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x75 cm. Sprengel Müzesi, Hannover

Kaynak:https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Umberto_Boccioni,_1911,_The_Street_Enters_the_House,_oil_on_canvas,_100_x_100.6_cm,_Sprengel_Museum.jpg Erişim Tarihi: 09/12/2022

Fütürist sanatçılar arasında yer alan İtalyan ressam Umberto Boccioni'nin 1911 yılında tuvale aktarmış olduğu *Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde* (**Resim 43**) adlı çalışmasında hareketli bir dış mekân görüntüsü ile karşılaşılmaktadır. Renk kullanımı ve kompozisyonun hareketliliği yoğun ve karışık duygu durumunun yansıması niteliğindedir. Atmosferin hareketliliğine kapılıp giden seyirci bir anlığına da olsa kendisini orada bulmaktadır. Krause'nin de bahsettiği gibi; arnavut kaldırımlarının çıkardığı ses, çalışan işçilerin yoğun temposunda kendi aralarında oluşturdukları ses dalgaları, balkon korkuluklarında kadınların birbiri ile sohbet halinde olması ve bu ses birleşimlerinden oluşan ambiyans tuvalin ruhunu yansıtmaktadır (Krause, 2005: s.95). Bakıldığı zaman mekân görüntüsünü kendi bakış açısı doğrultusunda izleyiciye aktaran Boccioni, dinamik renk tercihinin beraberinde perspektif açıdan aks çizgilerine farklı bir yön çizerek mekânda oluşan hareketlilik duygusunu desteklemektedir. Bu hareketli mekânda merkezde yer alan arkası dönük kadın bedeni izleyicinin odak noktası haline getirilmektedir. Kamusal alanın hareketliliği ve yaşam dinamiğinin aksine kadın figürleri

kompozisyonun dengesini sağlayacak şekilde balkonlara yerleştirilerek kamusal- özel alan ayrımını net bir şekilde hissettirmektedir. Tek bir korkuluğun oluşturduğu sınır cinsiyetlerin aidiyet alanlarının sembolü niteliğindedir. Boccioni, ötekileştirilen kadın bedeni olgusunu tuvaline konu edinirken kompozisyonda gözlemlenen kadın-erkek tüm figürlerin aynı renk kıyafetler ile alanda var olması dikkat çekicidir.

I.Dünya Savaşı sonrası Yeni Nesnellik akımının varlığı ile karşılaşmaktadır. Bu akım Dışavurumculuk akımını kapsayan bir başlık olmasının beraberinde akımın öncü ressamı Otto Dix'tir. 1891 yılında Almanya'nın Untermhaus şehrinde dünyaya gelen sanatçı I. Dünya Savaşının izlerini sanat eserlerinde devam ettirmektedir. Gerçekleşen yıkımın etkilerini üslubu ile canlandırarak eserlerini büyük bir dikkat ve önemle üretmektedir.



Resim 44: Otto Dix, Sanatçının Anne ve Babası, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 118x130,5 cm. Sprengel Müzesi, Hannover

Kaynak: <https://www.sprengel-museum.de/sammlung/malerei-und-skulptur> Erişim Tarihi: 06/12/2022

Otto Dix'in 1924 yılında betimlediği *Sanatçının Anne ve Babası* (**Resim 44**) isimli çalışması ilk bakışta izleyiciyi gerçekçi bir üslup ile karşılıyor olsa da genelden özele inildiği zaman sanatçının üslubu ile karşılaşılmaktadır. Bir koltuk üzerinde aynı pozisyonda oturan kadın ve erkek figürleri çalışmanın isminden anlayacağımız üzere sanatçının anne ve babasını temsil etmektedir. Ev olarak adlandırabileceğimiz bu iç mekân resminde kadın ve erkek yana otururken yüzlerinde oluşan çizgiler yaşanmışlığın

yansıması niteliğindedir. Acının, hüznün, korkunun ve kayıpların yaşandığı bu dönemde her şeye rağmen tek bir çatı altında birbirine ait iki figür yer almaktadır. Otto Dix'in çalışmalarında genel olarak toplumsal rollerin figürler arasında oluşan gerilimin yansımasını portrelerine işlemektedir. Bu çalışmada anne ve babasını betimlerken yüz ifadelerinden yaşadıkları tüm geçmiş hatıralar hissedilmektedir (Krausse, 2005: s.101). Figürler gibi mekân da bu yaşanmış yılların tanığı gibidir. Kadının ev içindeki varlığı, erkeğin dışarıya ile ilişkisi çok eskilere dayanmaktadır ancak şehir yaşamı bu gerçekliği git gide değişime uğratmıştır. Her daim dış tehlikelere karşı tetikte olan erkek yaşlılık nedeniyle artık evin yaşamının bir parçası haline dönüşmeye başlamış, ev içi görevlerden payına düşeni almıştır. Bu resimde artık rollerin eşitlendiğini, hali hazırdaki durumun ve endişelerin benzer olduğu görülmektedir.

Yeni Nesnellik akımının bir diğer önemli sanatçısı ise Alman ressam George Schrimpf'dır. Otto Dix gibi Schrimpf'da I. Dünya Savaşının yıkımlarını yaşamış ve derinden hissetmiş bir sanatçıdır.



Resim 45: George Schrimpf, Balkonda, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kunstmuseum Basel

Kaynak: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schrimpf_on_the_balcony_1929.jpg Erişim Tarihi: 06/12/2022

George Schrimpf, 1929 yılında tuvale aktarmış olduğu *Balkonda* (**Resim 45**) isimli çalışmasında öncelikli olarak konum olarak balkonda yer alan iki figür ile karşılaşmaktadır. Bu figürlerden bir tanesi duruşu itibariyle hava almak ve rahatlamak

üzere balkona çıkmayı tercih etmiş gibi görünmektedir. Sanatçı savaşın yıkımının izlerini toplumsal alandan tamamen silerek yem yeşil çiftlik izlenimi uyandıracak bir mekân ile izleyici buluşturmaktadır. Hava perspektifinin hakim olduğu bu çalışmada sanatçının kullandığı canlı renk skalası dikkat çekicidir. Figürlerin suratlarının gözüküyor oluşu gizemli bir atmosfer oluşturmaktadır. Balkon içi dışarıya bağlayan bir geçiş alanıdır ancak gerçek anlamda dışarı ile ilişkiyi sınırlayan bir fonksiyona sahiptir. Orada bulunan kişilere izlenim sunar ancak dışarıdaki hayata müdahale edebilecekleri kadar da yakın değildir. Figürlerin ikisi de uzaklara bakmaktadır. Bu kapsamda birilerini bekledikleri söylemek yanlış olmayacaktır. Resmin sunduğu izlenim özlemi ifade etmektedir ancak bu özlemin savaş kaynaklı mı yoksa farklı nedenlere mi bağlı olduğu izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır.

Yeni Nesnelcilik akımının ardından bu akıma çok bezeyen bir sanat akımı Amerika’da kendisini göstermeye başlamaktadır. I. Dünya savaşından sonra Avrupa’da bir araya gelen sanatçıların oluşturmuş olduğu bu topluluk Realizm akımını oluşturmaktadır. En önemli temsilcileri Grant Wood, Andrew Wyeth ve Edward Hooper’dır (Krausse, 2005: s.107).

1882 yılında Amerika’da dünyaya gelen Edward Hooper, Amerika’nın gündelik yaşantısından şahit olmuş olduğu kesitleri sinamografik bir üslup ile tuvale aktaran bir sanatçıdır.



Resim 46: Edward Hooper, “Room in New York”, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.5x91.5 cm Sheldon Sanat Müzesi, Nebraska

Kaynak: <https://sheldonartmuseum.org/edward-hopper-newsletter> Erişim Tarihi: 09/12/2022

Hopper'ın 1932 yılında tuvaline konu almış olduğu *Room in New York* (**Resim 46**) isimli çalışmasında Amerikan vatandaşının, günlük yaşantısını direkt olarak gözler önüne sermektedir. Öncelikli olarak açık bir pencerenin içerisinde görünür olan özel alanı izleyici ile bulaştıran Hopper, mekânı dikizleme düşüncesini etkin kılmaktadır. Tahmini olarak bir apartman dairesini betimlerken bu mekânda yer alan iki figürün sığabileceği küçüklükte tutularak sıkışık metropol yaşantısının özel alana yansması gösterilmektedir. Birbirinden bağımsız bir şekilde özel alanlarında varlık gösteren bu iki çift iletişimsizlikleri ile oradadırlar. Bu iletişimsizlik beraberken oluşan yalnızlığı görünür kılmaktadır. Mekânı aydınlatan kuvvetli ışık direkt olarak mekânda yer alan figürleri ve yaşam alanını aydınlatmaktadır. Erkek figürün elindeki gazete ve giyinişi itibariyle kamusal alanda hissettirmiş olduğu varlığı ile toplumsal olayları takip etmesini ifade ederken kırmızı elbisesi ve parlak teni ile arkası dönük bir şekilde oturan kadın figürü içerisinde bulunduğu içsel yalnızlığını izleyiciye yansıtmaktadır. Karı koca olarak adlandırabileceğimiz bu çift toplumsal cinsiyet rollerinin yansması niteliğindedir. Bakımlı diyebileceğimiz kadın figürü özel alanında varlık göstermektedir yani bulunması gereken noktadadır. Mekânın atmosferi izleyicide sinamografik bir algı yaratmış olmak ile birlikte yalnızlık ve yabancılaşma duygularını etkin kılmaktadır.



Resim 47: Edward Hopper, New York Filmi, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81,9x101,9 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/296#tour-stop-3769> Erişim Tarihi: 19/01/2023

Hopper'ın 1939 yılında tuvale aktarmış olduğu *New York Film* (**Resim 47**) adlı bir diğer çalışmada ise mekân itibariyle sinema salonu içerisinde betimlenen çalışma ile karşılaşılmaktadır. Bu çalışmada kompozisyon bir sütun ile ortadan ikiye bölünerek aydınlık ve karanlık olarak adlandırabileceğimiz iki alanı tek bir düzlemde bir araya getirmektedir. Çalışmanın sol tarafında yer alan birkaç kişiden oluşan sinema salonunda siyah beyaz film izleyen figürler ile karşılaşılmaktadır. Bu alanın aksine sütunun sağ kısmında kalan aydınlık alanda dalgın, düşünceli ve durgun tavrı ile dikkat çeken sinema görevlisi olan kadın figürü yer almaktadır. Karanlık tarafın aksine aydınlık alanda yer alan kadın figürü, izleyicinin odak noktası haline gelmektedir. İç mekân içerisinde sinema salonunun perdesine doğru uzanan koltuklar perspektif etkisiyle mekânın derinliğini ortaya çıkarmaktadır. Aldoğan'ın ifadesiyle; Mekân içerisinde yer alan figürlerin ekranda oynatılan gösterime yoğunlaşarak dikkatli bir şekilde izlemelerin aksine kadın figürü bu bilincin çok uzağında kalarak zihnen o salonda yer almamaktadır. Kompozisyon kurgusunda sinema görevlisi olarak mekânda yer alan kadın figürünün aynı gösterimi defalarca izlemesinin sonucunda içerisinde bulunduğu bıkkınlık duygusu kendisini net bir şekilde hissettirmektedir (Aldoğan, 2019: s.249).

Amerika'da etkisini gösteren bir diğer sanat akımı ise 1960 yılı itibariyle etkisini net bir şekilde hissettiren Pop Art akımıdır. Genel itibariyle sanat anlayışlarına hakim olan ana temanın içeriği; Tüketim kültürünün oluşturmuş olduğu popüler konulara direkt olarak tutunması ve anlaşılmasının kolay olması şeklinde şekillenmektedir. Tüketim kültürünü hedef alan Pop Art akımı, sınıf ayrımı yapmaksızın her kültüre hitap etmektedir (Antmen, 2010: s.161-162). "II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece "Amerikalı" bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir şekilde hissettirmiştir" (Antmen, 2010: s.161). Akımın önde gelen sanatçıları arasında; Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Robert Indiana ve James Rosenquist gibi isimler yer almaktadır.

Pop Art Akımının önemli isimleri arasında yer alan Tom Wesselmann, 1931 yılında Amerika Birleşik Devletin de dünyaya gelmiştir. Resim, kolaj ve heykel alanında kendisini geliştiren sanatçı Pop Art akımının öncüleri arasında yerini almaktadır. Eserlerinde çıplaklığı kullanmaktan çekinmeyen Wesselmann, vurucu çalışmaları ile kendisinden söz ettirmeyi başarmış bir sanatçıdır. Eserlerinde yer alan çıplak kadın bedeni birer haz nesnesine dönüşerek bedeni ve cinselliği ön planda tutmaktadır.



Resim 48: Tom Wesselmann, Küvet Kolajı 3, 1963, Karşık Teknik, Kolaj ve Asamblaj Tahtada, 84x106 cm. Museum Ludwig

Kaynak: <https://www.tomwesselmannestate.org/artwork/1960s/> Erişim Tarihi: 27/01/2023

Tom Wesselmann'ın 1963 yılında hayata geçirmiş olduğu *Küvet Kolajı 3* (**Resim 48**) adlı çalışmasını mercek altına alacak olursak öncelikli olarak sanatçının kolaj ve asamblaj tekniğine başvurduğu gözlenmektedir. Sanat hayatının belli bir döneminde Nü çalışmalarına yoğunlaşan sanatçı, kadının bedenini ve cinselliğini seyirlik bir nesne haline getirerek sergilemektedir. Bu çalışmasında da gözlemlenen kadın figürünün bu denli rahat bir şekilde aktarılıyor oluşu dikkat çekicidir. Betimlenen kadın figürünün vücut hatlarında ve yüz ifadesinde hiçbir ayrıntıya yer verilmemektedir. Sadece cinsel özelliklerini ön plana çıkartacak alanların belirginleştirilmesi izleyicinin odak noktasını oluşturmaktadır. İç mekânda betimlenen bu çalışma kişinin özel alanını gözler önüne sermektedir. Kadın, özel alanında fiziksel gereksinimlerini karşılarken seyirlik bir nesne

haline dönüştürülmektedir. Wesselmann'ın seçtiği renkler çalışmanın enerjisini yükseltirken genel olarak tercih ettiği kırmızı, mavi ve beyaz renkler ile Amerika bayrağına atıf niteliğindedir.

Pop Art ile klasikleşen sanat anlayışının uzağına çıkan sanatçıların aksine fotoğraf makinesinin bulunması ile birlikte ressamlar boya, fırça ve tuvale geri dönüş sergileyerek klasikleşen sanat anlayışına geri dönüşte bulunmaktadırlar.

“Richard Estes, Philip Pearlstein ya da Chuck Close gibi Fotogerçekçiler ya da Fotorealistler gerçekliği tam bir fotoğraf makinesi gibi yakalamaya çalışmışlardır. Motiflerinin fotoğraflarını bir projeksiyon makinesi yardımıyla tuvale kopyalıyorlardı. Yeni Nesnelci ressamlar gibi Fotogerçekçiler de yüzeysel görüntüyü birebir yansıtmak yoluyla sorgulamak ve eleştirmek istediler. Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimler tasvir edilen nesneye yepyeni ve one tehşir eden bir bakış atarlar. Resmin gerçek fotoğraf olmadığını hemen fark eden izleyici, bu olağan üstü kopyanın üzerinden gerçek dünya hakkında düşünecek, onun yüzeyselliğinin bilincine varacaktır” (Krausse, 2005: s.115).

Gerhard Richter, Richard Estes, Chuck Close, Audrey Flack gibi ressamlar dönemin önemli sanatçıları arasında yer almaktadır.

Fotogerçekçilik akımı dediğimiz zaman zihnimizde canlanan dönemin önemli sanatçısı Gerhard Richter, Almanya'nın Dresden şehrinde 1932 yılında dünyaya gelmiştir. Soyut sanat ile de yakından ilgilenen Richter sanatını ortak noktada buluşturmaktadır.



Resim 49: Gerhard Richter, Ema (Merdivende Nü), 1966, tuval üzerine yağlıboya, 200x130cm. Ludwig Müzesi, Köln

Kaynak: <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/best-of.html> Erişim Tarihi: 09/12/2022

Gerhard Richter'ın 1966 yılında tuvale aktarmış olduğu *Ema (Merdivendeki Nü)* (**Resim 49**) isimli çalışmasında çekilen fotoğraf karesinin yeniden üretim ile tuvalde tekrar hayat bulduğu gözlemlenmektedir. Gördüğü her detayın aynısını benzetme güdüsü ile tuvale aktaran sanatçı sanki fotokopi makinesinden direkt olarak tuvale basılmış izlenimi oluşturmaktadır. Paletinde tercih ettiği ton skalası dijital fotoğraf baskısı ile birebir örtüşürken ele aldığı fotoğraf karesinin asla uzağına çıkmadan olduğu gibi aktarmayı amaç edindiği gözlemlenmektedir. Apartmanın merdivenlerini anımsatan mekân görüntüsünde kadın figürünün çıplak bir şekilde aşağıya doğru inerken betimlenmiş olması dikkat çekicidir. Kadının bedeni ve cinselliği genel olarak hane içerisinde bulunan iç mekânlar ile sınırlandırılırken Richter'ın bu çalışmasında tüm bu kalıpların ötesinde sokağa çıplak bir şekilde çıkma eyleminde bulunan kadın figürü ile karşılaşmaktadır. Kayan fotoğraf görüntüsü dinamik ve hareketli bir atmosferi oluşturduğu aşikardır.

Kollarını iki yana salmış ve dik bir pozisyonda hareket halinde bulunan kadın izleyicide tedirginlik hissiyatını etkin kılmaktadır.

Fotogerçekçilik akımı ile birlikte az da olsa geri planda bırakılmış olan resim sanatının yeniden canlanıyor olması dönemin sanatçıların sanatını da görünür hale getirmektedir. Figüratif resimleri ile sanat tarihinde yerini almış önemli ressamlar arasında; Francis Bacon, Gerhard Richter, George Baselitz ve Lucian Freud gibi ünlü isimler yer almaktadır.

Bu isimlerden biri olan Lucian Freud, 1922 yılında Almanya'nın Berlin şehrinde dünyaya gelmiştir. İlk olarak gerçeküstüçülük akımından etkilendiği bilinse de resimlerinde genellikle figüratif resim ve portre sanatçılığı ile ilerlemektedir. Konu olarak seçmiş olduğu iç mekân resimlerinde mutsuz figürler ve solgun alanlar ile izleyiciyi karşılamaktadır.



Resim 50: Lucian Freud, Beyaz Bir Köpeğiyle Kız, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,2x101,6 cm. Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-1988/turner-prize-1988-artists-lucian-freud> Erişim Tarihi: 09/12/2022

Lucian Freud'un 1950 yılında betimlemiş olduğu *Beyaz Bir Köpeğiyle Kız* (**Resim 50**) adlı çalışmasında iç mekân içerisinde yer alan bir genç kadın ve dizlerinin arasına girerek ona eşlik eden beyaz bir köpek figürü ile yer almaktadır. Kadın figür çıplak bedenini örtü misali sarı bir bornoz ile kapatmaktadır. Mekân içerisinde genel olarak soluk renklerin yer alması izleyicide karamsar bir duyguyu durumu oluştururken sadece figürün üzerindeki bornozun sarı gibi parlak bir renk olması düşündürücüdür. Arka planda yer alan yığılma şeklindeki örtü ortamın kasvetini desteklerken kadının toplumsal rollerdeki görevini de anımsatmaktadır. Mutsuz olarak nitelendirebileceğimiz kadın figürünün en yakın arkadaşı, sadık dostu sol tarafta yer alan beyaz köpek olarak yorumlanmaktadır. Bu durum kadının yaşamış olduğu yalnızlığı gözler önüne sererken özel alanında yaşamının bir kısmını bu şekilde devam ettirmiş ve devamında da aynı şekilde ilerleyecekmiş gibi bir izlenim oluşturur. Kısacası; Kadın, cinsiyetinin dışında ona atfedilen kutsallık ve cinsellik gibi kavramlarla birlikte eril hegemonyanın hükmettiği toplumda ve bu toplumun bir yansıması olan sanatta varlığını tartışmalı bir şekilde sürekli kılmıştır. Sanat tarihinde yer alan bu kadın imgeleri, toplumun kadına bakış açısını yansıttığı gibi ayrıca sanatçının (sanatçıların büyük çoğunluğunun erkek olduğu göz önüne alındığında) düş ve fantezilerinin odağında estetik bir nesne görevini üstlenmiştir. Mekânların da kadına atfedilen kavramları destekleyici rolleri olmuştur. İç mekânın mahremiyeti, dış mekânın kamusalılığı gibi algılar üzerinden şekillenen mekânlar, kadının cinsiyetini ve bu cinsiyete bağlı fantazmayı sanat üzerinden görünür kılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM: ESER METNİ

5.1. Sanatçı Beyanı

Tez kapsamında ele alınan çalışmaların ana teması, ataerkil toplumlarda sıkça görülen kadının ötekileştirilmesi, toplumsal statüde geri bırakılması ve kamusal alanların dışına itilmesine ilişkin problemlerin mekân ile ilişkisi üzerinden görünür kılınmasıdır. Kadını içsel bir hüzne sürükleyen bu durum tarih boyunca tüm toplumlar tarafından ele alınan bir konu haline gelmiş ve günümüzde de halâ devamlılığını sürdüren bir olgu olarak etkisini hissettirmektedir.

Çalışmaların temelinde gözlemlenen iç mekân ve kadın teması anlam itibariyle bulunduğu mekânın ruhsal durumunu desteklemektedir. Bu doğrultuda ele alınan çalışmaların ortak dili, kurgulanan mekânlarda iç mekâna ait odacıklara yer verilmesi ile şekillenerek evin tüm alanlarını kapsamaktadır. Fazla eşyadan arındırılmış alanlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda yerleştirilmiş objeler mekânın atmosferini desteklerken aynı zaman da ruhsal boşluğun izleyici ile buluşturulması üzerine kompoze edilmiştir.

Çalışmaların gelişim süreci ele alındığında; öncelikli olarak yola problemin saptanması ile çıkmaktadır. Bu gidişatta ele alınan problemin etkili bir şekilde sonlandırılabilmesi adına kompozisyonda yer alacak mekânın bulunması ile konunun gelişim süreci takip edilmektedir. Kurgu ile başlayan bu süreç fotoğraflama ile devam etmiş ve fotoğraftan tuvale yeniden üretimle sonlandırılmıştır. Fotoğrafa bağlı kadraj ve objektif bakış açısı yaratımı tetikleyen bir başlangıç niteliği taşımaktadır. Tuvale yüzeyinde kullanılan renk ve dokular fotoğraftan bağımsız bir dışavurum niteliğindedir.

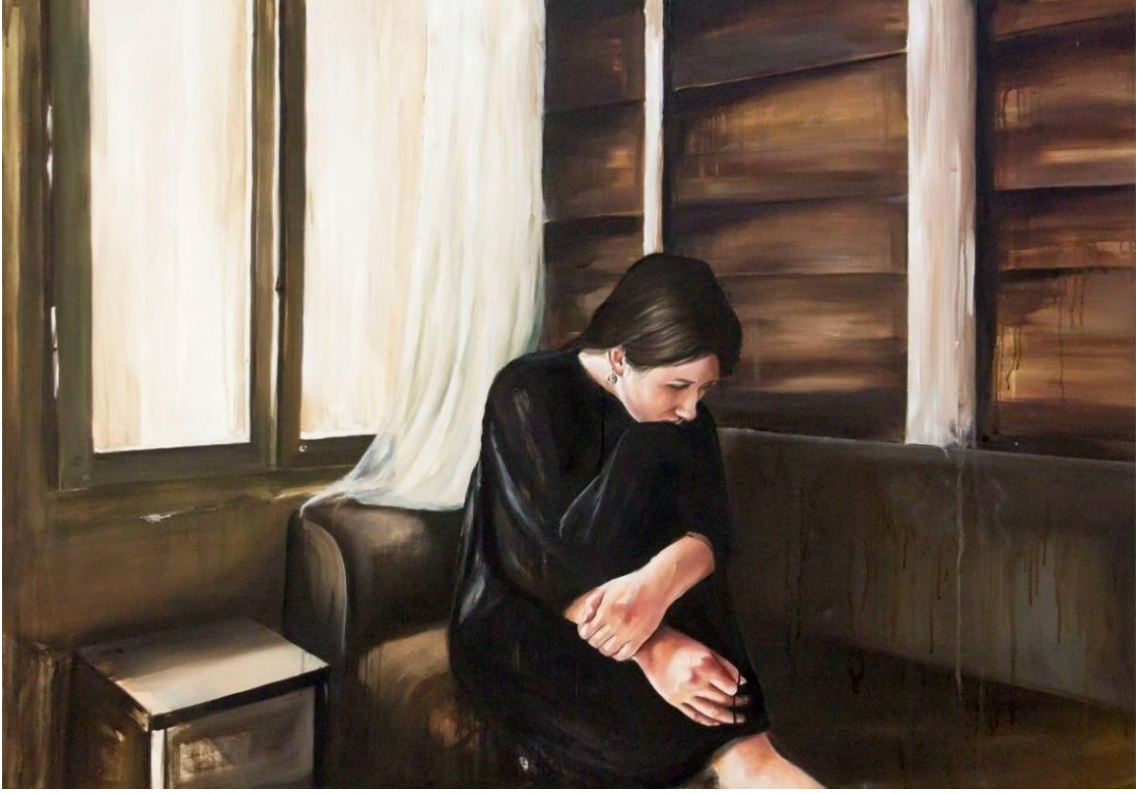
Kadının toplumsal statüde geri planda bırakılması sonucunda içerisinde bulunduğu psikolojik baskı bireyde hissedilen karmaşık duyguları görünür kılmaktadır. Bu doğrultuda kompoze edilen sahneler, kadının içerisinde bulunduğu boş, eski ve yalnızlığı hissettiren mekânlar ile ifade aracına dönüşmektedir. Toplumsal statünün dayatmış olduğu ötekileştirme durumu, beraberinde kişide uyanacak olan ruhsal çöküntünün temel nedenleri arasında yerini almaktadır. Bu bağlamda izleyicinin figürde gözlemleyeceği duruş; dört duvar arasında sıkışmış, yalnız ve melankolik ruh halinden ibarettir.



Resim 51: Aysu Yılmaz, İsimsiz 01, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x90 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Çalışmalarda gözlemlenen iç mekân, özel alan ile direkt olarak bağlantılıdır. Genel olarak evin bir köşesinin tercih edilmesindeki neden kişide uyanan sıkışmışlık duygusunun dışavurumu niteliğindedir. Bu alanlarda gözlemlenen pencere ve tek kaynaklı ışık Barok Dönem etkisini direkt olarak hissettirmektedir. Aynı zamanda dönemin en önemli ressamı arasında yer alan Jan Vermeer'in iç mekân resimlerini anımsatmaktadır. Pencereden mekâna süzülen tek kaynaklı ışık çalışmada kontrast değerleri görünür kılmaktadır. Ele alınan kompozisyonların genelinde gözlemlenen çıplak pencerelerin aksine çalışmaların birçoğunda perdelerin mekânda bulunan figür tarafından henüz açıldığı görülmektedir. Pencerelerin ardında gözlemlenen yoğun ışık umudun simgesini oluştururken, yarılanmış perdeler ise figürde oluşan istek ve bekleyişin ifadesini simgelemektedir.



Resim 52: Aysu Yılmaz, İsimsiz 02, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x90 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Kompozisyonlarda kullanılan monokroma yakın değerler kadın figürünün tek düze yaşamına ve içerisinde bulunduğu ruhsal duruma gönderme niteliğindedir. Aynı zamanda eskimiş bir ruha sahip olan bu mekânlar zamanın geçiciliğine işaret etmektedir. Figürün giymiş olduğu abartıdan uzak, gündelik kıyafetler tükenmişliği gözler önüne sermektedir. Çalışmalarda gözlemlenen gerçekçi tavır, boya katmanları ve boyaların kontrolsüz akışkanlığı ile bir anlığına soyut etkilere bürünmekte olup kullanılan tek kaynaklı ışık ve de portredeki ifade ile tekrar gerçekliğe kavuşmaktadır. Kadın ve mekân ilişkisi kapsamında düşünüldüğü zaman bu iki kavramın ortak bir dilde buluştuğu aşikardır. Fakat bu durumun aksine çalışmalarda yer alan kadın figürünün kompozisyondan çıkarılması durumunda mekân tek başına bu ruhsal durumu yansıtmaya devam edecektir.



Resim 53: Aysu Yılmaz, İsimsiz 03, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Çalışmalarda özel alanı kapsayan iç mekân görüntülerinin bazı alanlarına yer verilmektedir. Bu doğrultuda kişinin genel olarak vakit geçirdiği alanlar mercek altına alınmaktadır. Abartıdan uzak, sade bir şekilde betimlenen mekânlarda kadın figürünün ya bir koltuğun üzerinde ya da bir sandalyenin üzerinde betimlendiği gözlemlenmektedir. *İsimsiz 03* (**Resim 53**) çalışmasında diğer alanların aksine seyirci kişinin mahrem alanına dahil olmaktadır. Öncelikli olarak beyaz bir yatak üzerinde uzanan kadın figürünün diğer çalışmalarda da görüldüğü üzere dalgın ve düşünceli ruh hali dikkat çekicidir. Dizlerini kendisine çekerek uzanan figür, pencereden dışarıya doğru bakmaktadır. Bu alan diğer alanların aksine daha umut doludur çünkü figürün her gün yeni bir güne uyandığı yatağının üzerindeki bekleyişine değinilmektedir. Ele alınan mahrem bölge aslında figürün kaybetmediği umudunun yansıması niteliğindedir.



Resim 54: Aysu Yılmaz, *İsimsiz 04*, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x90 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İsimsiz 04, (**Resim 54**) adlı çalışmada ise diğer alanların aksine mekânı daha yoğun bir şekilde hissedebileceğimiz bir kompozisyon ile karşılaşılmaktadır. Işık gölge oyunları ile oluşturulan derinlik perspektifin de yardımıyla izleyicide mekân algısını görünür kılmaktadır. Bu çalışmada diğer çalışmalarda sıklıkla yer verilen tek yönlü pencere ışığının aksine, ışık kompozisyona kaynağı belirsiz şekilde dahil olarak odayı aydınlatmaktadır. Figürün yüzüne direkt olarak vuran akşam güneşi, resmin merkezini aydınlatırken aynı zamanda ifade de oluşan ruhsal durumu öne çıkarmaktadır. Figürün sol yanında gözlemlenen merdiven yukarıya doğru yönelmektedir. Bu betimleme kadın figürünün mekânda yaşadığı sıkışmışlığı gözler önüne sermektedir. Kontrastlığın yoğun bir şekilde hissedildiği bu çalışmada, kimi alanlarda gözlemlenen akıtma tekniğinin kullanılması sonucunda mekânda hissedilen kasvetli ortamla bir uyum içerisinde.



Resim 55: Aysu Yılmaz, İsimsiz 05, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 56: Aysu Yılmaz, İsimsiz 06, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 57: Aysu Yılmaz, *İsimsiz 07*, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x30 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İsimsiz 07 (**Resim 57**) çalışmasında kadın figürü iki pencere arasında sıkışmış bir durumda kompoze edilmektedir. Figürün mekândaki bir köşeye iliştirilmesi kamusal alanın baskısı ile özel alanın sıkışmışlığı arasındaki gerilimi güçlü bir şekilde iletmektedir. Figür monokrom mekânın içerisinde mor gündelik elbisesi ile odağı üzerine çekmektedir. Mekânın yorgunluğu duvarlarda akan boya ile vurgulanmıştır. Eski ve yeni arasındaki bu çekişme portreden de anlaşılacağı üzere derin bir hüznü açığa çıkarmaktadır. Kadının kollarını kenetleyerek zemine çöküşü ve başını eğerek uzaklara bakışı bu duyguyu güçlendirmektedir.

Çalışmaların geneline hakim olan dalgın ve durgun kadın figürü içerisinde bulunduğu duruma istinaden bir bakıma melankoli kavramı ile özdeşleştirilebilir. Melankoli günümüzde kişinin depresyondan kaynaklı depresif, hareketsiz ve dalgın ruh halini tanımlamak için kullanılan psikolojik bir durumdur. Çalışmalarda ise bu tavır yaşanan melankolik duygu durumunun yansıması niteliğindedir. *İsimsiz 06* (**Resim 56**) Daha çok kahverengi ile desteklenen mekânda yer yer kullanılan akıtma tekniği yaşanan ruhsal çöküşün kompozisyona yansıması şeklindedir. *İsimsiz 05* (**Resim 55**) adlı çalışmada ise diğer

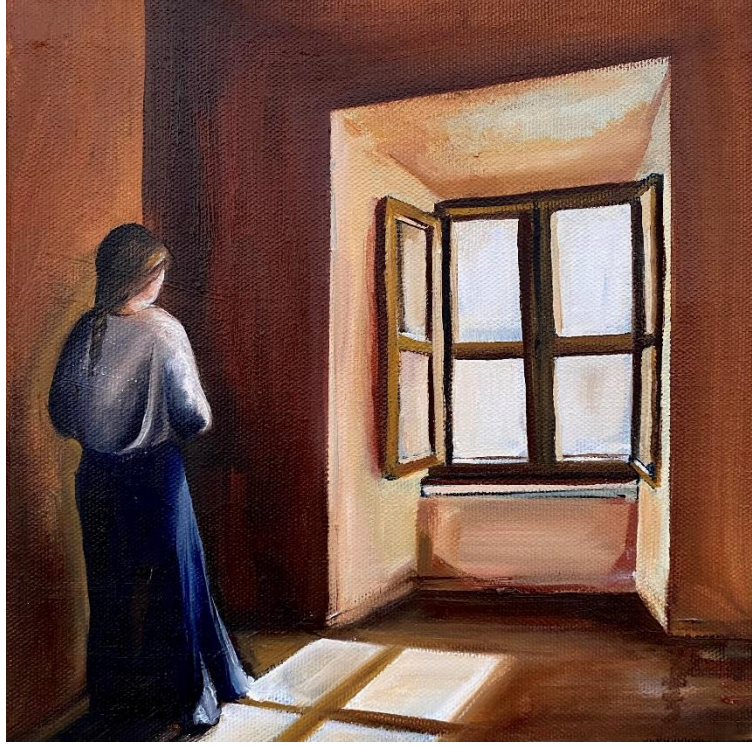
mekânların aksine daha aydınlık bir kompozisyon ile karşılaşmaktadır. Ele alınan mekânın sol kısmında betimlenen balkon kapısının açık olması iç ve dışı birbirinden ayıran sınırı sembolize etmektedir. Tam olarak açık balkon kapısının önünde konumlandırılan sarı berjerin üzerinde düşünceli bir şekilde dışarıyı izleyen figürün bekleyiş içerisinde olduğu aşıkardır. Diğer kompozisyonlarda da gözlemlendiği üzere abartıdan uzak sade bir mekânın aktarılması önem teşkil etmektedir. Bu durum mekânın oluşturmuş olduğu ruhsal boşluğu görünür hale getirirken tüm dikkatleri dalgın ve düşünceli pozisyonda betimlenmiş olan figür üzerine toplamaktadır.



Resim 58: Aysu Yılmaz, *İsimsiz 08*, 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İsimsiz 08 (**Resim 58**) adlı çalışmada kadın figürü sarı bir berjerin üzerinde dizlerine yüklenerek otururken kompoze edilmektedir. Diğer çalışmalarda pencere direkt olarak izleyici ile buluşurken tıpkı *İsimsiz 04* (**Resim 54**) gibi bu kompozisyonda da ışık kaynağı belirsiz bir şekilde alanı aydınlatmaktadır. Dışarıdan odaya direkt olarak yansıyan ışık kadın figürünün suratına temas etmektedir. Yansıyan bu ışığa gözlerini kapatarak ve kafasını çevirerek tepki veren kadın figürü dış dünya karşı olan tutumunu gözler önüne sermektedir.



Resim 59: Aysu Yılmaz, *İsimsiz 09*, 2023, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20x20 cm.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İsimsiz 09 (**Resim 59**) adlı çalışmada kompozisyonu incelediğimiz zaman pencere ve kadın figüründen başka hiçbir ayrıntıya yer verilmediği gözlenmektedir. Monokrom ton değerlerinin yoğun bir şekilde hissedildiği bu çalışmada kadın figürü bedenini pencereye doğru yönelterek seyirciye arkasını dönmektedir. Figürün duruşu itibariyle düşünceli ve tedirgin bir tavırda olduğu net bir şekilde hissedilmektedir. Dış dünyanın bağlantısı olarak kabul edilen pencereye yaklaşma konusunda yaşadığı kararsızlık sahnesi aktarılmaktadır. Davetkar bir şekilde yere düşen gün ışığına karşın figürün dış dünya ile bağlantısını kuran pencereye yaklaşma konusunda kararsız kaldığı görülmektedir. Bu durumu kamusal alanın tekinsizliğine karşı bir gönderme olarak okumak da mümkündür.

Kısacası, kadın figürünün iç mekân ile olan ilişkisi üzerine kurgulanan bu kompozisyonlar, kadının sıkışmışlığına, yalnızlığına, karamsarlığına ve ötekileştirildiğine dair gerçekliği görünür kılma amacını taşımaktadır. Bu bağlamda toplumsal statüde geri bırakılan kadının, günümüz koşullarında da aynı tutum ve yaklaşım ile devam etmesine istinaden bir tür gönderme niteliği taşımaktadır.

SONUÇ

Mekân kavramı insanlık tarihi boyunca güncel bakış açısına göre yeniden tanımlanan ve gün geçtikçe değerine yeni anlamlar katan bir olgu olmuştur. Sosyoloji, bilim, felsefe ve matematik gibi alanların temel problemleri arasında yer alan mekân kavramı sanat alanında da çözümlenmeye çalışılan kapsamlı bir konu olmuştur. İlk etapta iç ve dış olarak birbirinden ayrıştırılan mekân kavramının tarihsel süreçte kamusal ve özel mekân kapsamında ele alındığı, çağın şartlarına göre farklı alt dallarına ayrıldığı görülmektedir. Sosyolojik yapı ile entegre bir biçimde değişime uğrayan mekânlar insanı kapsayan ve insanı tamamlayan yönüyle bireyler arası farklılıkları net bir biçimde orta koyan göstergelere dönüşmüştür.

Yaşam alanlarının sınırlandırılması ve özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla mekân tek başına varlığını sürdüren bir olgu olmanın ötesinde insan ile tanımlanan sosyal bir içeriğe kavuşmuştur. Bireyin mekân ile ilişkilendirilmesinde kültürel özelliklerin yanı sıra cinsiyet farklılıkları majör bir öneme sahiptir. Ataerkil toplumların cinsiyetçi bakış açısına göre kadınlar dar sınırlar içine sığdırılmış, kamusal alanlardan uzak tutulmuş ve iç mekâna özgü bir bireye indirgenmiştir. Toplum nezdinde kadın, özel alanı çekip çevirmeli, muhafaza etmeli ve huzuru sağlamalıdır. İç mekâna ilişkin başat bir role sahip olmasa bile mahrem alan algısına yönelik kadın varlığını bedeni, estetiği ve güzelliği ile doldurmalıdır. Bu bakış açısına göre kadınlar iç mekân ile yalnızca pratik değil, bilişsel olarak da ilişkilendirilmiştir.

Bireylerin mekânlar ile kurduğu ilişkilere dair çözümlenmelerin sıkça yapıldığı bir alan olarak sanat, özellikle görsel sanatlar, dönemin bakış açısına ilişkin verileri günümüze taşıyan önemli kaynak halini almıştır. Dolayısıyla kadın ile iç mekânın birlikte ele alındığı resimler dönemin kadına bakış açısını içeren ikonolojik ve ikonografik çözümlenmeleri olanaklı kılmaktadır. Bu kapsamda incelenen eserler kadına ilişkin cinselliği, sorumlulukları, beklentileri, imkansızlığı, çaresizliği, korkuları, özlemi vb. durumları irdelerken, betimlenen gerçekliğin mekân ile uyumu üzerinden bir çıkarım yapmayı hedeflemiştir. Elde edilen veriler ışığında gün yüzüne çıkan bireysel çalışmalar ise kadın ve iç mekâna dair genel bakış açılarını doğrulama amacını taşımaktadır.

Geçmişten günümüze, kadın ve iç mekân birbirini tamamlayan unsurlar olmuşlardır ancak kadını belirli sınırlar arasına sıkıştırmak hem psikolojik hem de toplumsal sonuçlar

doğurmuştur. Kadının iç mekânla ilişkilendirilme hali olumsuz sonuçlara yol açsa dahi ataerkil toplum yapısında tanımlara ilişkin gerçekliğin önüne geçememektedir. Yaşamın her anında hissedilen bu gerçeklik, geçmişten günümüze kadar etkisini hissettirmekte ve geleceğimizi şekillendirmeye devam etmektedir. Değişen gerçeklik algılarını içeren resimler ise bu verileri gelecek nesillere aktaran bir aracıya dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Akkoyunoğlu-Ertan, K. (2003). Kentin Tükenişi ve Ütopyalar, Amme İdaresi Dergisi, 36(2), 143-135.
- Akbulut, D. (2011), Resim Neyi Anlatır, Etik Yayınları.
- Akpınar, A., Bakay, G. & Dedehayır, H. (2010), Kadın ve Mekan, Turkuvaz Kitap.
- Aldoğan, A. (2019), Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 42, 243-253.
- Aldoğan, A. (2021), 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Örneklerle Janr Resmi, Sanat Dergisi, 38, 343-362.
- Altan, İ. (1993), Mimarlıkta Mekân Kavramı, Psikoloji Çalışmaları Dergisi. 19, 75-88.
- Alkan, A. (2017), Cins Cins Mekân, Varlık Yayınları.
- Antmen, A. (2008-2016), Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yayıncılık.
- Antmen, A. (2010), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık.
- Aral, Ö. (2010), De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği, Sanat Dergisi, (15), 37-42.
- Arıkan, H. (2016), Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17(2), 49-60.
- Aslan, E. (2016), Max Beckmann'ın "Ayrılış" Adlı Eserinin Analizi, Sanat Yazıları, (34), 25-38.
- Atasoy, E. (2020), Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 19(3), 1135-1147.
- Avery, R., Edmonds, A.G. (1974). Redhouse Türkçe-İngilizce Büyük Sözlük, (S. Bezmez ed.) Redhouse Yayınevi.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Balaban, E. (2014), İç Mekânın İç Mekân Değişkenleri Bağlamında Tinsel İrdelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Berk, N. (1953), Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2 (2-3), 143-160.

- Bolu-Sert H., Küpeli A.E. (2020), Vincent Van Gogh'un Patates Yiyenler Adlı Tablosunun Ontolojik  z mlenmesi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(105), 263-276.
- Caner, E. (2017), Toprak ve Kadın, Su Yayınları.
- Cevizci, A. (2019), Felsefe Sözlüğü, Sel Yayınları.
- Chatzoudas-Menteşoğlu,  . (2021), Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması, Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (5), 60-80.
-  içekli, A. (2019), "Evinin Hanımı  ocuklarının Anası" Olan Kadının Kamusal Alan Mücadelesi, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 8(1), 1-14.
-  omen, A. (2010), Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri, (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).
- Demirbaş,  . (2000), Düşsel Mekân, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Devellioğlu, F. (2008), Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik L gat Eski ve Yeni Harflerle, Aydın Kitabevi.
- Eco, U. (2006), Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitap.
- Eksik Olan. (2019, Kasım 13). Bosch ve Dünyevi Zevkler Bahçesi / Eren Ergün [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XpgnjkEz1oY&t=722s>
- Erkan Güray, E. (2017), Sanatçı ve Sanat Yapıtı Bağlamında Günümüz Sanatında  ok Katmanlılık, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Günindi-Ersöz, A. (2015),  zel Alan/Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın "Doğası" ve Kamusal Alandan Dışlanması, Sosyoloji Araştırma Dergisi, 18(1), 80-102.
- Gedik, E. (2019). Sosyal Bilimler-Akademik Araştırmalar Kitap 3, D. Arslan (ed.) Mekânın Cinsiyeti: Mekân ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi (s. 299-311), Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım, Çanakkale.
- Gombrich, E.H. (2017), Sanatın  yk s , Remzi Kitapevi.
- Güler, M. (2018), 19. Yüzyıl Sonrası Batı Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi: Mekânın Figürü Alımlamasındaki Etkisi, (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Hadley, T. (2019), Romancı Tessa Hadley, Felix Vallotton'un Merak Uyandıran Dünyası  zerine, Royal Academy. <https://www.royalacademy.org.uk/article/felix-vallotton-tessa-hadley>
- Hasol, D. (1979), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- Işıkören, N.D. (2015), Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 0(16), 115-131.
- İzci, O. (2020), Resimde İfadeye Yansıyan Gizemli Erotizm, (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Kandinsky, W. (2015), *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayın.
- Kalpak-Çelebi, F. (2019), Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları, (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Karaalioglu, O. (2017), 1945 Sonrası Resim Sanatında Bir Dışavurum Aracı Olarak Beden, (Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Karaalioglu, O., & Yılmaz, A. (2021), İç Mekân Resimlerinde Yatak Teması ve Çıplak Kadın Bedeniyle İlişkisi Kapsamında Mahremiyet Olgusu, *Tykhe Sanat Dergisi*, 6(10), 8-26.
- Karataş, T., & Aypek-Arslan, A. (2020), Fütürizm’de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni, *İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (22), 459-472.
- Krausse, A. C. (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık.
- Kussin, Z. (2019), How Abe Lincoln and Avocados Made Delmonico’s a Legend, *New York Post*. <https://nypost.com/2019/03/12/how-abe-lincoln-and-avocados-made-delmonicos-a-legend/>
- Lefebvre, H. (2020), *Mekânın Üretimi*, Sel Yayınları.
- Leppert, R. (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, Çev. İsmail Türkmen.
- Little, S. (2016), *İzmler Sanatı Anlamak*, Yem Yayınları.
- Mikaeili, M. (2020), Ütopya Kavramının Kökenleri ve Erken Dönem Modern Mimari Üzerindeki Etkisi, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(21), 1-12.
- Omay, M. (2019), Ütopya Üzerine Genel Bir İnceleme, *Sosyoloji Dergisi*, 3(18), 1-14.
- Öndin, N. (2018), *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, Hayalperest Yayınevi.
- Özgenç, N., Caymaz, Ö. & Yılmaz A. (2020), Danimarka Sanatı “Altın Çağ” Dönemi İç Mekân Resimlerinde Kadın ve Mekân İlişkisi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(46), 554-567.
- Özgenç, N., & Caymaz, Ö. (2020), 20. Yüzyılda Metafizik Resimlerde Mekân ve Zaman İlişkisi, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (71), 1147-1158.

- Özsirkıntı-Kasap, H. (2019), 20. Yüzyıl Mimarisinde Form ve Renk Kavramlarının Mekâna Etkisinin Mimari Akımlar Çerçevesinde Analizi, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Roddam, G. (2016), İşte Vincent Van Gogh, Her Kitap.
- Sadun, A. (2019), Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri, Hayalperest Yayınevi.
- Sennet, R. (2018), Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, Metis Yayınları.
- Şengür, Y. (2021), Hieronymus Bosch'un Fantastik İmgeleri ve Batı Resim Sanatında Gerçeküstü Yaklaşımlar, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Tanyeli, U. (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yem Yayınevi, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu. (2022, Aralık). <https://sozluk.gov.tr>
- Hadley, H. (2019) Novelist Tessa Hadley on the intriguing world of Félix Vallotton. Royal Academy. <https://www.royalacademy.org.uk/article/felix-vallotton-tessa-hadley>
- Turani, A. (2020), Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi.
- Ülger, G. (2018), Distopya Hayal ile Gerçek Arasında, Aya Yayınevi.
- Yaşar, N. (2019), Güney Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 5(10), 97-108.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Aysu YILMAZ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Erdoğan, N., Caymaz, Ö., & Yılmaz, A. (2020). “ Danimarka Sanatı “Altın Çağ” Dönemi İç Mekân Resimlerindeki Kadın ve Mekân İlişkisi ”. Sosyal Bilimler Dergisi, 7(46), 554-567.	
2. Karaalioglu O. ve Yılmaz A. (2021). “ İç Mekân Resimlerinde Yatak Teması ve Çıplak Kadın Bedeniyle İlişkisi Kapsamında Mahremiyet Olgusu ”. Tykhe Sanat Dergisi, 6(10), 8-26.	