

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA  
KADIN BEDENİ KULLANIMI VE  
GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA YANSIMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Fatma ÇELEBİ KALPAK**

**Enstitü Anasanat Dalı : Resim**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gülseren BUDUMLU**

**MAYIS – 2019**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

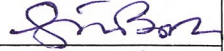
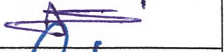

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA  
KADIN BEDENİ KULLANIMI VE  
GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatma ÇELEBİ KALPAK

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

“Bu tez 29/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Dr. Öğretim Üyesi Gülseren Budumlu	Basarılı	
Dr. Öğretim Üyesi Suzan ORHAN	Basarılı	
Doc. Ceyhan KONAK	Basarılı	



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
..... ENSTİTÜSÜ

Sayfa : 1/1

TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Fatma Çelebi KALPAK
Öğrenci Numarası	:	1460Y17006
Enstitü Anabilim Dalı	:	RESİM
Enstitü Bilim Dalı	:	SOSYAL BİLİMLER
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA KADIN BEDENİ KULLANIMI VE GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA YANSIMALARI
Benzerlik Oranı	:	%14

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. 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 beyan ederim.

*Fatma*  
07.05/2019  
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

*Fatma*  
07.05/2019  
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman *[Signature]*  
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğretim Üyesi Gülseren BUDUMLU

Tarih: 07.05.2019

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>iii</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>viii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>ix</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1. RESİM SANATINDA KADIN FİĞÜR YORUMLARINA GENEL BİR</b>	
<b>BAKIŞ</b> .....	<b>4</b>
1.1. İlk Çağlardan Modern Sanat Akımlarına Kadar Kadın Figürüne Genel Bir Bakış.....	<b>4</b>
1.2. Çağdaş Sanatın Tanımı.....	<b>21</b>
1.3. Çağdaş Sanatı Etkileyen Sosyal ve Ekonomik Etkenler .....	<b>22</b>
1.4. Çağdaş Resim Sanatının Tanımı .....	<b>27</b>
1.5. Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Değeri .....	<b>29</b>
1.5.1. Kadının Biyolojik ve Toplumsal Cinsiyet Açısından Çağdaş Resim Sanatında Kullanımı ve Değeri .....	<b>29</b>
1.5.2. Çağdaş Resim Sanatında Kadın Kimlik Kullanımları.....	<b>30</b>
1.5.3. Çağdaş Resim Sanatında Kadın İmgesi.....	<b>31</b>
<b>BÖLÜM 2. MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI İÇİNDE KADIN FİĞÜR</b>	
<b>YORUMLARINA GENEL BİR BAKIŞ</b> .....	<b>34</b>
2.1. Romantizm .....	<b>34</b>
2.2. Natüralizm .....	<b>38</b>
2.3. Realizm.....	<b>40</b>
2.4. Empresyonizm.....	<b>43</b>
2.5. Puantalizm .....	<b>46</b>
2.6. Post Empresyonizm .....	<b>48</b>
2.7. Fovizm.....	<b>50</b>
2.8. Ekspresyonizm .....	<b>52</b>
2.9. Fütürizm .....	<b>61</b>
2.10. Kübizm .....	<b>62</b>
2.11. Ofrizm.....	<b>65</b>

2.12. Dadaizm.....	66
2.13. Sürrealizm.....	68
2.14. Sembolizm.....	69
2.15. Soyut Sanat.....	73
2.16. Soyut Dışavurumculuk.....	74
2.17. Pop-Art.....	76
2.18. Op-Art.....	79
2.19. Performans Sanatı.....	80
2.20. Kavramsal Sanat.....	82
<b>BÖLÜM 3. SANATSAL ÇALIŞMALAR.....</b>	<b>83</b>
3.1. Sanatçı Beyanı.....	83
3.2. Uygulamalar.....	86
<b>SONUÇ.....</b>	<b>108</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>110</b>

## KISALTMALAR

<b>AA</b>	: Art For Art
<b>AH</b>	: Art Hipo
<b>AN</b>	: Artsy Net
<b>AO</b>	: Arkeofili
<b>AWG</b>	: Andrew Weiss Gallery
<b>BBC</b>	: British Broadcasting Corporation
<b>BTS</b>	: Büyük Türkçe Sözlük
<b>DAM</b>	: Daily Art Magazine
<b>ESA</b>	: Edebiyat ve Sanat Akademisi
<b>ET</b>	: Erişim Tarihi
<b>FS</b>	: Forum Sanat
<b>GG</b>	: Guerrilla Girls
<b>İSE</b>	: İstanbul Sanat Evi
<b>J</b>	: Jret
<b>KS</b>	: Kitaptan Sanattan
<b>OA</b>	: Op-Art
<b>Öl</b>	: Ölüm
<b>P</b>	: Pivada
<b>RB</b>	: Resim Biterken
<b>RH</b>	: Resim Hocam
<b>SB</b>	: Sanata Başla
<b>ST</b>	: Sanat Teorisi
<b>TAS</b>	: The Art Story
<b>TR</b>	: Tr.thepvaaartplace
<b>TN</b>	: Tarih Notları
<b>TS</b>	: Tarihli Sanat
<b>U</b>	: Useum
<b>VB</b>	: Ve Benzeri
<b>VD</b>	: Ve Diğerleri
<b>YY</b>	: Yüz Yıl
<b>WA</b>	: Wiki Art

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1** : “Willendorf Venüsü”, Oolite Kireç Taşı, Yükesklik 11.1 cm, Avusturya’da bulunan Paleolitik Çağa ait heykel, Viyana Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya, Viyana .....5
- Resim 2** : “Tahtında Oturan Ana Tanrıça Heykelciği”, İ.Ö. 6. binyıl ilk yarısı, Pişmiş Toprak, Yük. 20 cm, Çatalhöyük; II tabakası, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.....7
- Resim 3** : “İlkbahar Alagorisi”, (La Primavera), Sandro Boticelli (1477-1482), Kalın panel üzerine tempera, 202x314 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya .....14
- Resim 4** : “Sakia ve kEndi Portresi”, Rembrandt (1635), Tuval üzerine yağlıboya, 161x131 cm, Old Masters Picture Gallery, Dresden, Almanya .....16
- Resim 5** : “Aşk Şarkısı”, Antoine Watteau (1715-1718), Tuval üzerine yağlıboya, 50,8x59,7 cm, Ulusal Galeri, Londra .....18
- Resim 6** : “Null Purchased 200”, Guaerilla Girls (1985-90), Afiş, New York, ABD..27
- Resim 7** : “Man Ray”, Marcel Duchamp, 1923, Jeletin gümüş baskı, 22,1x17,6 cm, J.Paul Getty Müzesi, Los Angeles.....32
- Resim 8** : “Çıplak Maja (Çıplak Maya)”, Francisco Goya, 1797-1800, Tuval üzerine yağlı boya, 97cm x 1,9 m, Prado Müzesi, Madrid, İspanya .....36
- Resim 9** : “Giyinik Maja (Giyinik Maya)”, Francisco Goya, 1798-1805, Tuval üzerine yağlı boya, 97cm x 1,9 m, Prado Müzesi, Madrid, İspanya .....37
- Resim 10** : “Halka Yol Gösteren Özgürlük (Liberty Leading the Pople)”, Eugene Delacroix (1830), Tuval üzerine yağlı boya, 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....38
- Resim 11** : “Olgunlaşmamış Buğdaylar”, Jules Bastien Lepage, 1880, Tuval üzerine yağlı boya, 50,7x1,9 cm, Musée Canadien de la Guerre, Kanada .....40
- Resim 12** : “Başak Toplayanlar (The Gleaners)”, Jean-François Millet, 1857, Tuval üzerine yağlı boya, 83,6x111 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....41
- Resim 13** : “Ressam Stüdyosu (The Painter’s Studio)”, Gustave Courbet, 1855, Tuval üzerine yağlı boya, 361x598 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....43
- Resim 14** : “İzlenim, Gün Doğumu”, Claude Monet, 1872, Tuval üzerine yağlı boya, 48x63 cm, Musée Marmottan, Paris, Fransa .....45
- Resim 15** : “Bir Kafede (In A Cafe, L’absinthe)”, Edgar Degas, 1876, Tuval üzerine yağlı boya, 90x117,3 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....46

- Resim 16** : “Poz Veren Kadınlar”, George Seurat, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 39,4x48,7 cm, Heinz Bergguyen Koleksiyonu, Orsay Müzesi, Paris, Fransa..47
- Resim 17** : “Tahitili Kadınlar: Plajda (Tahitian Women: On the Beach)”, Paul Gauguin, 1891, Tuval üzerine yağlı boya, 69x91 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa. ....49
- Resim 18** : “Mavi Çıplak (Blue Nudes)”, Henri Matisse, 1852, Kağıt üzerine guaj, 1.16x89 cm, Pompidou Merkezi,, Paris, Fransa.....51
- Resim 19** : “Çılgılık (Scream)”, Edvard Munch, 1893, Tuval üzerine yağlı boya, 35x28 cm, Oslo Ulusal Galeri, Norveç.....54
- Resim 20** : “Ana-Kız”, Egon Schiele, 1913, Kağıt üzerine guaş, suluboya ve kurşun kalem, 47x32 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....56
- Resim 21** : “Haleli İki Erkek”, Egon Schiele, 1909, Kağıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem, 15,4x9,9 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....57
- Resim 22** : “Güvey Feneri ile Otoportre”, Egon Schiele, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 32,2x39,8 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....58
- Resim 23** : “Wally'nin Portresi”, Egon Schiele, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 32,7x39,8 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....58
- Resim 24** : “Aynanın Önündeki Modelini Çizen Ressam”, Egon Schiele, 1910, Kurşun kalem, 55,2x35,3cm, Leopold Müzesi, Viyana.....59
- Resim 25** : “Yas Tutan Kadın”, Egon Schiele, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 42,5,2x34 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....60
- Resim 26** : “Ölüm ve Bakire”, Egon Schiele, 1915-6, Tuval üzerine yağlı boya, 150x180 cm, Osterreichische Galerie, Belvedere, Viyana.....61
- Resim 27** : “Avignonlu Kızlar (Les Demoiselles d'Avignon)”, Pablo Picasso, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 244x233 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....64
- Resim 28** : “Paris Şehri (La Ville de Paris)”, Robert Delaunay, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 267x406 cm, Paris Sanat Müzesi, Paris.....66
- Resim 29** : “Kalçaların Güzelmiş (L.H.O.O.Q.)”, Marcel Duchamp, 1921, Tuval üzerine yağlı boya, ahşap ve kolaj, 70x54 cm, Ulusal Modern ve Çağdaş Sanatlar Galerisi, Milano, İtalya.....67
- Resim 30** : “Galarina”, Salvador Dali, 1944-45, Tuval üzerine yağlı boya, 64,1x50,2 cm, Gala-Salvador Dali Vakfı, Figueras, İspanya.....69



<b>Resim 31</b>	: “Danae”, Gustav Klimt, 1907-1908, Tuval üzerine yağlı boya, 77x83 cm, Galerie Würthle (Würthle Galerisi), Viyana, Avusturya.....	71
<b>Resim 32</b>	: “Öpücük”(Der Duss. The Kiss), Gustav Klimt, 1907-1908, Tuval üzerine yağlı boya, 180x180cm, Belvedere Müzesi, Viyana.....	67
<b>Resim 33</b>	: “Başlıksız (Untitled)”, Wassily Kandinsky, 1910-1913, İlk soyut sulu boya (First Abstract Watercolor), 49,6x64,8 cm, Modern Sanatlar Müzesi (Musee National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou), Paris, Fransa.....	74
<b>Resim 34</b>	: “Pembe Melekler (Pink Angels)”, Willem de Kooning, 1945, Tuval üzerine yağlı boya ve kömür, 132,1x101,6 cm, Frederick R. Weisman Vakfı (Frederick R. Weisman Foundation), Los Angeles, ABD.....	76
<b>Resim 35</b>	: “Altın Marilyn Monroe (Gold Marilyn Monroe)”, Andy Warhol, 1962, Sentetik polimerler ve tuval üzerine serigrafı, 211,4x144,7 cm, Modern Sanatlar Müzesi (Museum of Modern Art) New York, ABD.....	78
<b>Resim 36</b>	: “Tenisçi 2, 1977 (Tennis Player 2, 1977)”, Victor Vasareley, 1997, Baskılar ve kağıt üzerine el imzalı serigrafı, 34,3x25,4 cm.....	80
<b>Resim 37</b>	: “Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni (I like America and America likes me)”, Joseph Beuys, 1974, (Hafta boyunca yabancı kurtla birlikte gerçekleştirilen eylem), (Fotoğrafi çeken: Caroline Tisdall, New York Ronald Feldman Güzel Sanatların izni ile), Rene Block Galeri, New York, ABD ...	81
<b>Resim 38</b>	: “Paean” (Zafer Şarkısı), Tuval üzerine karışık teknik, 90x125 cm, 2014 ...	86
<b>Resim 39</b>	: “Başlangıç”, Tuval üzerine karışık teknik, 145x170 cm, 2014.....	88
<b>Resim 40</b>	: “Ateş”, Tuval üzerine karışık teknik, 50x70 cm, 2015 .....	89
<b>Resim 41</b>	: “Barut”, Tuval üzerine karışık teknik, 50x70 cm, 2015.....	89
<b>Resim 42</b>	: “Resim 33-34-35”, Ateş, Başlangıç, Barut, (Kompozisyon) .....	89
<b>Resim 43</b>	: “Dönemsel Döngü” Tuval üzerine karışık teknik, 80x80 cm, 2015 .....	90
<b>Resim 44</b>	: “Kendinden Arın” Kağıt üzerine karışık teknik, 36x40 cm, 2014.....	91
<b>Resim 45</b>	: “Sen Unut” Kağıtlı üzerine karışık teknik, 45x45 cm, 2014.....	92
<b>Resim 46</b>	: “Değer” Kağıt üzerine karışık teknik, 36x86 cm, 2014 .....	93
<b>Resim 47</b>	: “Mirror” Kağıt üzerine karışık teknik, 59x82 cm, 2014 .....	94
<b>Resim 48</b>	: “Yozlaşma” Tuval üzerine karışık teknik, 80x110 cm, 2015 .....	95
<b>Resim 49</b>	: “Yozlaşma” Ayrıntı.....	96
<b>Resim 50</b>	: “İki Yabancı” Tuval üzerine karışık teknik, 50x150 cm, 2015.....	97
<b>Resim 51</b>	: “İki Yabancı” Ayrıntı .....	98

<b>Resim 52</b>	: “Üç Kadın” Tuval üzerine karışık teknik, 80x100 cm, 2016.....	99
<b>Resim 53</b>	: “Yorgun” Tuval üzerine karışık teknik, 50x100 cm, 2016.....	100
<b>Resim 54</b>	: “Çıplak Düşün” Tuval üzerine karışık teknik, 60x100 x2 cm, 2017 .....	100
<b>Resim 55</b>	: “Aziz-e 1” Tuval üzerine karışık teknik, 80x80 cm, 2015.....	101
<b>Resim 56</b>	: “Aziz-e 2” Tuval üzerine karışık teknik, 80x80 cm, 2015.....	101
<b>Resim 57</b>	: “My Planet” Tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm, 2017.....	102
<b>Resim 58</b>	: “Bir Tutam Şeffalık 1-2-3-4” Şeffaf kağıt üzerine serigrafî baskı ve karışık teknik, 60x84 x4 cm, 2014 .....	103
<b>Resim 59</b>	: “Bir Tutam Şeffalık 1-2-3-4” Ayrıntı.....	104
<b>Resim 60</b>	: “Arınma 1-2” Metal üzerine sanayi boyası ve akrilik boya, 41x28 x2 cm, 2015 .....	105
<b>Resim 61</b>	: “transformation (Dönüşüm)” Şeffaf kağıt üzerine karışık teknik, 29x529 cm, 2018 .....	106
<b>Resim 62</b>	: “Fısıltı” Tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm, 2019 .....	107

**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Doktora</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Tezin Başlığı:</b> “Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları”			
<b>Tezin Yazarı:</b> Fatma Çelebi KALPAK		<b>Danışman:</b> Dr.Öğr Üyesi Gülseren BUDUMLU	
<b>Kabul Tarihi:</b> 29.05.2019		<b>Sayfa Sayısı:</b> ix (ön kısım) + 110 (proje)	
<b>Anasanat Dalı:</b> Resim			
<p>Çalışmamızda, çağdaş resim sanatında kadın ve kadın bedeni kullanımı geçmişten günümüze geçirdiği evrelerle incelenmiştir. Çalışmamızda kadın kimliği irdelenerek toplumsal algıların neticesinde kadında gözlenen ruh ve duygu halleri yapılan resim çalışmalarındaki figüre yansıtılmıştır. Kaygı, korku, endişe, güvensizlik, huzursuzluk gibi birçok ruh hallerini izleyebileceğiniz çalışmalarımızda çağdaş resim sanatının temsilcileri ressamalara esin kaynağı olan benzer yapıtlarındaki örnekler analiz edilerek çağdaş resim sanatına yansıtılan duygusal ve ruhsal haller değerlendirilmiştir. Kadına yüklenen “değer” ve “değersizlik” kavramlarından hareketle kadının toplumda görmesi gereken değer ve saygının durumu irdelenmekte ve bu durumdan doğan olumsuz algılar ve tepkiler dikkate alınarak çalışmalarımızın renk ve materyallerini tercihimizde belirleyici olmuştur. Altın, gümüş ve bronz renklerle kadına toplumda biçilen “değer” kavramı ve derecelendirilmesi anlatılmıştır. Kadının yaşadığı toplumun kendisine ve bedenine bakış açısından kaynaklanan ruhsal ve duygusal durumlar ise siyah ve beyaz kullanımıyla yansıtılmış ve renkler yer yer şeffaf materyallerle desteklenmiştir.</p> <p>Kompozisyonların genelinde verilmek istenen düşünce kadın ve kadın bedeninden hareketle izleyiciye kendi ve kendi algısındaki kadını buldurmayı amaç edinmiştir. Günümüzde kadının yaşadığı toplumsal, geleneksel, dini bazı kurullarla şekillere konulmasından, birçok alanda ticari meta olarak kullanılmasına ve dişiliğin mahremiyetinin estetik kaygı, güzellik algısı ve cinsellik kavramları etrafında toplanmasından duyulan rahatsızlık ve içsel tepki bu çalışmalarla ortaya konulmuştur. Kadın ve kadın bedeni kullanımının çağdaş resim sanatı aracılığıyla konuya duyarlılığın artmasında öncü olması ve toplumda ve sanatta öz değeriyle yer alması gerektiğine dikkat çekilmek istenmiştir.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Çağdaş resim sanatında kadın, kadın ve kadın bedeni kullanımı, değer ve değersizlik algısı.			

**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Master Degree</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Ph.D.</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Title of Thesis:</b> “The use of female body in contemporary art and its reflections on contemporary art”			
<b>Author of Thesis:</b> Fatma Çelebi KALPAK		<b>Supervisor:</b> Assist.Prof.Gülseren BUDUMLU	
<b>Accepted Date:</b> 29.05.2019		<b>Number of Pages:</b> ix (abstract) +110 (project)	
<b>Department:</b> Painting			
<p>In our study, the reflection of the use of female and female bodies in contemporary art from past to present is examined. In our study, the female identity was examined and the mood and emotions observed in the women as a result of social perceptions were reflected to the figure in the works. In our works where you can observe many moods such as anxiety, fear, anxiety, insecurity and restlessness, representatives of contemporary painting art are analyzed, examples of similar works that inspire painters are examined and emotional and mental states reflected in contemporary art are evaluated. The concept of value and respect that women should see in society in terms of value and worthlessness are examined. Taking into account the negative perceptions and reactions arising from this situation, the color and materials of our works have been decisive in our choice. In this work, gold, silver and bronze colors are used to explain the degree of value in society. The spiritual and emotional states that arise from the point of view of the society in which she lives are reflected to herself and her body are reflected with the use of black and white and the colors are supported with transparent materials in places. Most of our work is aimed at enabling women and people to find themselves and how women are perceived by people. Nowadays, women are put into some traditional and religious forms in the society in which they live. It is used as a commercial vehicle in many areas and the privacy of femininity is gathered around the concepts of aesthetic, beauty and sexuality. In our studies, the discomfort and internal response caused by them were shown. It is wanted to draw attention to the fact that the use of female and female bodies should be a pioneer in increasing sensitivity to the subject through contemporary painting and should take place in society and art with its self-esteem.</p>			
<b>Keywords:</b> Female in contemporary painting art, female and female body use, perception of value and worthlessness.			

## GİRİŞ

Kadın ve kadın bedeni, çağlar boyunca farklı açılardan çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Tarihten günümüze, kadın ve kadın bedeni kullanımını, yansımalarıyla çağdaş sanat çerçevesinde ele aldığımız bu çalışmamızda yaradılışından günümüze kadar kadının toplum ve kendiyle varolma savaşı anlatılmaktadır.

Zaman içerisinde yaşanan toplumsal gelişmelerden etkilenen kadın ve kadın bedeni algısının, günümüzde evrildiği aşamaların çağdaş sanata yansımaları sunulmaya çalışılmıştır.

Bilimden sanata; birçok alana esin kaynağı olan kadın ve kadın bedeninin toplumca algılanma şekli, aslında anlaşılması gerekenden çok, daha yüzeysel bir tarza bürünerek, kadın ve kadın bedeni algısının tarihten günümüze bulunduğu noktadan aşağı çekilmesine sebebiyet vermiştir. Birçok toplumda kadın ve kadın bedeni algısının sadece belirli estetik özellikleriyle ön plana çıkartılması, bekaretiyle masumiyetin veya çıplaklığıyla cinselliğin sembolize edilmesinden kaynaklanan algı, günümüzde de farklı hallerde devam etmektedir. Kadın ve kadın bedeni algısının sadece belli kavramlar çerçevesinde sınırlanmasının dini, geleneksel, toplumsal vb. birçok sebebi bulunmaktadır.

Çalışmamızda, geçmişten günümüze farklı dönemlerdeki kadın algısının çağdaş sanat anlayışına kadar geçirdiği evreler konu alınmıştır. Bu durumlardan kaynaklanan sorunlara duyduğumuz tepki ve düşüncelerimiz resmedilmiştir.

“Değer” ve “değersizlik” kavramları etrafında ördüğümüz çalışmamız, bu kavramların geçmişten çağdaş sanata kadar olan sürecindeki kadın ve kadın bedeni algısının çağdaş sanata yansımalarının tespiti, örneklerle sunulması ve nihayetinde kendi çalışmalarımıza ilham olmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Çalışmamız, üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmamızın birinci bölümünde: “Resim Sanatında Kadın Figür Yorumlarına Genel Bir Bakış” başlığı altında, çağdaş sanata gelinene kadar tarihsel süreçte ilkel çağlardan başlayarak kadının ve kadın bedeninin kullanımı ile ilgili genel bilgiler verilmiştir. Beş alt başlık altında ele aldığımız bu

bölümde, öncelikle ilk çağlardan modern sanat akımlarına kadar: yani çağdaş sanat kadar olan süreçte kısaca kadın figürünün geçtiği yollar araştırılıp sunulmuştur. İkinci alt başlıkta ise çağdaş sanatın tanımı çeşitli kaynaklardan incelenerek genel bir tanım yapılmıştır. Üçüncü alt başlık, çağdaş sanat hakkındaki tanımlara ve görüşlere yer verilerek çağdaş sanatı etkileyen sosyal ve ekonomik etkenlerden bahsedilmiştir. Dördüncü alt başlıkta, Çağdaş resim sanatına genel bir bakış açısıyla yaklaşıp, çağdaş resim sanatının tanımı üzerine durulmuştur. Beşinci alt başlık, “Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Değeri”, kapsamında çağdaş resim sanatında kadın ve kadın bedenini üzerinde durularak; çağdaş resim sanatında kadın bedeninin kullanımı hakkında bilgiler verilmiştir. Üç alt başlık altında incelenmiştir: İlk olarak kadının biyolojik ve toplumsal cinsiyet açısından çağdaş resim sanatında kullanımı üzerinde durulmuştur. Çağdaş resim sanatında kadın imgesinden bahsedilerek çağdaş resim sanatında kimlik kullanımları üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde, bu etkenlerden doğan ve sanata ifade biçimi olarak yansıyan modern sanat akımlarına kısaca değinilirken bu akımlar içinde; seyahat eden kadın ve kadın bedenini, diğer akımlara kıyasla, daha çok konu edinen akımlar üzerinde durulmuş ve kadının o dönemdeki resim sanatına yaptığı etki ve yansıması gözlemlenerek o dönem sanatçılardan örneklerle sunulmuştur.

Üçüncü ve son bölüm, “Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları” başlığı altında çalışmamızın uygulamalarla desteklenerek anlatıldığı bölümdür.

### **Çalışmanın Konusu**

Çalışmamızın konusu, çağdaş resim sanatında kadın ve kadın bedeni kullanımı hakkındadır. Geçmişten günümüze kadın ve kadın bedeni kullanımının incelenmesi ve çağdaş sanata yansıyan resim çalışmalarında gözlenen içsel tepkilerin, günümüz imkan ve özellikleri açısından irdelenmesinden oluşmaktadır. Kadının; melankolik, depresif, endişeli ve kaygılı ruh hallerinin, resimlerdeki figürlere yansıtılması değerlendirilerek tarihsel süreç ile çağdaş sanat arasındaki ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan resim uygulamalarında kadın bedeninde yansıtılan duygu ve ruh hallerinin, çağdaş resim sanatı çerçevesinde incelenmesi konu edilmiştir.

### **Çalışmanın Önemi**

Sanat tarihi boyunca, yapılan resim çalışmalarının kendi dönemlerine ait özellikleri yansıttıkları görülmektedir. Çağdaş sanatın başlamasıyla her sanatçının farklı ve yeni özellikler ortaya koyduğu birçok yeni akım ve anlayış ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayış ve akımlar, sanata birçok konuda farklı bakış açıları getirirken, sanatın bazı temel ilkelerinin hiç değişmediği gözlenmektedir. Sanatın, estetik haz ve kaygı ile duyguların ifade edilmesi olarak tanımlandığı düşünülürse, insanın ruh ve duygu hallerini yansıtan ve içinde bulunduğu kendi döneminin ötesinde varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Yapılan resim çalışmalarındaki figürlerin, ruh ve duygu hallerini yansıtmalarının, bu bağlamda incelenmesi ve analiz edilmesi önem arz etmektedir.

### **Çalışmanın Amacı**

Çağdaş resim sanatında: kadın bedeninin, kimliğinin incelenmesi, yapılan resim çalışmalarındaki figürün yansıttığı kaygılı, endişeli ve gelecek endişesi taşıyan ifadelerin çağdaş sanattaki yerinin sunulmasıdır. Çağdaş resim sanatının temsilcileri resamlara esin kaynağı olan benzer yapıtlarındaki örneklerin analiz edilmesi ve yapılan resim uygulama çalışmalarında, çağdaş resim sanatının, duygusal ruh hallerinin yansıtımındaki olanakların değerlendirilmesidir.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Çalışmamızda, kadına yüklenen “değer” ve “değersizlik” kavramlarından yola çıkılarak, kadının hak ettiği yerde olamama durumu göz önüne alınarak; bu fikirler çalışmalarda, renk ve materyallerle desteklenmiştir. Çalışmalarda, kadına verilen “değer” kavramı altın rengiyle ifade edilirken toplumdaki diğer algısal farklılıklar da gümüş ve bronz renklerle sunulmuştur. Kadın ve kadın bedeninin, kadının yaşadığı toplumda maruz kaldığı olumlu ya da olumsuz etkilerin yol açtığı ruhsal ve duygusal yansımaları siyah ve beyaz kullanımıyla desteklenmiş, şeffaf materyaller de çalışmalarda yardımcı rol oynamıştır.

# **BÖLÜM 1. RESİM SANATINDA KADIN FİĞÜR YORUMLARINA GENEL BİR BAKIŞ**

## **1.1. İlk Çağlardan Modern Sanat Akımlarına Kadar Kadın Figürüne Genel Bir Bakış**

Sanat olgusu, tarih öncesinde yaşamış olan insanlar tarafından çeşitli şekil ve biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. İlk çağlardan günümüze dek; insanın öz varlığını ortaya koymasıyla başlayan, insan ve insan doğasıyla ilişkilendirilen kültür kavramı, zaman içinde birçok değişime uğramış ve uğramaya da devam edecektir. Bu değişimler kültürler ifade zenginliği katarken, gelişim sürecine de çeşitlilikler sağlayarak zaman içindeki şekillenmesine yardımcı olacaktır. Kültürlerde yaşanan bu değişim ve gelişim süreçleri içinde, tarihten bu yana; günlük ihtiyaçlar doğrultusunda, bu ihtiyaçların giderilmesi üzerine ortaya çıkan araç gereçler, materyeller bu gün ki sanat oluşumlarına hala ışık tutmaktadır.

Arkeolojik bulgularda da belge olarak gösterilen, antik dönemlerde yaşayan insanların inanç, ölüm geleneklerini yansıtan figüratif anlatımlı heykeller bulunmaktadır. Bunun yanında insanın ve özellikle de kadının bolluk ve bereket kavramlarını konu edinen bulgular günümüze kadar gelmektedir.

Tarihsel süreçlerin başlangıcında, kadının ve kadınlığın toplumsal zihinde, tanrıça analığa yükseldiği dönemler olan: Başta Paleolitik dönem, insanın biyolojik ve toplumsal yapılarının ve iş bölümlerinin şekillendiği “(Yontma Taş Çağı / İÖ 2 Milyon yıl – İÖ 12000), anaerkil toplum yapısının olduğu mezolitik dönem (Orta Taş / İÖ 12000 – İÖ 6000) ve anaerkil düzenin yapılandığı erken neolitik ( Yeni Taş Çağı / İÖ 6000 – İÖ 3000) dönemler, İÖ 3000’lerde son bulmaya başlamıştır.” Bu dönemlerden sonra, günümüze gelene dek gelişen toplumsal düzenlerin, anaerkil toplum yapısından ataerkil toplum yapısına doğru evrilmesinin koşullarını yarattığı gözlenmektedir. (Erdem, Sayılan, Yıl:1, Sayı:1, 105)

Paleolitik çağda, insanların ilk yerleşim yerleri doğa şartları nedeniyle, mağaralar ya da kaya sığınakları olduğu bilinmektedir. İnsanların buralarda büyük gruplar ve kalabalık aileler biçiminde yaşadıkları, bulunan kalıntılarla bizlere sunulmaktadır. İnsanlar, üretimden uzak, avcılık ve toplayıcılığın esas olduğu bu çağdan kalan kültür



verileri ile genellikle, çakmak taşı, hayvan kemikleri ve ağaç gibi doğal maddelerin yontulmasıyla oluşturulmuş kesici ve delici aletler yapmış ve ateş bu çağda bulunmuştur. Bu buluşlar, insanlar için, besinleri pişirmeye, ısınmaya, yırtıcı hayvanlardan korunma durumlarında onlara çok yardımcı olmuştur. Bu dönemde kısıtlı da olsa konuşarak iletişim kurulmaya başlandığı görülmektedir.

Paleolitik çağda, insanın sağlık, doğurganlık, cinsellik, bolluk, bereket, verimlilik, aşk, sihir ve güzellik istemlerini somutlaştırarak ifade ettiği, kadın heykelticikleri yapılmış ve kadın figürleri kemik, fildişi, taş, toprak ve metal gibi malzemelerle oldukça usta bir biçimde şekillendirilmiştir. Erkek gücüne dayalı avcılık önemli olduğundan, bu dönemde inanç erkeğin ön planda olduğuna ait sembollerle ifade edildiği de gözlenmektedir.

**Resim 1:** “Willendorf Venüsü”, Oolite Kireç Taşı, Yükseklik 11.1 cm, Avusturya’da bulunan Paleolitik Çağa ait heykel, Viyana Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya, Viyana



**Kaynak:** (AO, 2019: 17.05.2019)

Neolitik çağda da, tarıma dayalı yerleşik düzene geçilmekle beraber toprakla özdeşleştirilen kadının doğurganlığı ön plana çıkmış ve ‘Ana Tanrıça’ inancı oluşmuştur. Tabii ki de bu durum erkeğin dışlanmadığını, ancak erkeği doğuran ana olarak, Tanrıça’nın ön sırada yer aldığı bir süreç olmuştur. (Kaya, 2016: 2)

Ana Tanrıça inancı üreme ve çoğalma kaygısı ile ortaya çıkıp yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu süreçte, kadının doğurganlığı ön plana çıkarken; avcılıkla birlikte doğum sürecindeki rolü henüz belirlenmemiş erkek ikinci planan itilmiş, birleşme ve doğum gibi süreçleri anlatan figürler de erkekler hep ikinci plana atılıp yardımcı rolde betimlenmiştir. Bu dönemde tek başına erkek figürü gözlenmemekle birlikte, üreme ve çoğalma, tanrısal bir yaratı olarak değerlendirilip, erkeği doğuran kadındır düşüncesi benimsendiği görülmüştür.

Yaşam, doğum, ölüm durumları hep kadın ile ilişkilendirilip aktarılmıştır. Kadın aynı zamanda günlük yaşamda da önemli bir yere sahip olmuş, erkeğin çıktığı avlanmalarda bile kadının dualarının bereketli sonuçlanacağına inanılmıştır.

Ana tanrıça yaratma eyleminin özü, insanlar için bereket ve çoğalmanın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toprakların yüceltilmesi, bereketin ve çoğalmanın simgesi haline getirilen ana tanrıça düşüncesinin, ilk ortaya çıkışına ilksel kültürlerdeki anasoy zincirinin bulunduğu kadına egemen çağlarda rastladığı görülür. Bu çağların büyük anaları, ünlü bereket tanrıçaları, toprak ana simgeleridir. İlksel insanların inanışına göre ana tanrıça tüm doğayı kapsar ve o, insanın dış dünyayla girdiği tüm ilişkileri düzenleyen bir ilkedir. İlk çağlarda yaşayan insanlar günlük yaşamda doğanın canlıları var etme ve yok etme biçimlerindeki döngüsel hareketlerini, kadının yaşam verme gücüyle olduğu gibi ölüm ile de ilişkilendirmiştir. Dünyasal kadının kutsal oluşumu olan ana tanrıça yaşam ve ölüm arasındaki çelişik görünen öğeleri kendisinde toplayan bir ilkedir. “İlk kökenden zaman bakımından ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşılsın, kutsal eylem biçimleri bereket adına sürekli tekrar etmelidir.” (İndirkaş, 2001: 3)

Sümer kültüründen de önceki bir kültür çağını yansıtan bu tarihler ana tanrıçanın Anadolunun yerlisi olduğunu edindiğimiz bilgilerle de bize sunmaktadır. Anadolu’da toprak ilk onunla, kadınla sürülmüş, ilk tohum onunla atılmıştır. Çıplak betimlenmiş kadın heykelcikleri; yeni taş çağında, birçok Akdeniz ve yakın doğu ülkelerinde rastlanması ana tanrıçanın yeryüzünün bu bölgesinde egemen olduğunu göstermektedir. Anadolu’da Ana Tanrıça’nın ilk görüldüğü yerlerden biri olan Konya yakınlarında Ege’nin en ileri Neolitik çağının merkezi olan Çatalhöyüktür. Burada bulunan heykelciklerde, yaşamı insana veren ana tanrıça, yaşam ve ölüm arasındaki durumu

yansıtmakla birlikte kimi zaman da güler yüzlü ve güven verici bir şekilde kimi zamanda doğanın insanlara sunduğu bereketi, gücü geri alabilmeyi vurgulayan korkunç yüz ifadesi ile yansıtıldığı görülmektedir. Ana tanrıçanın; genç kız, doğum yapmakta olan kadın ve yaşlı kadın olarak karşımıza çıkıyorsa, bu durum Ana tanrıçanın olumlu bir biçimde sunulduğunu göstermektedir. Eğer Ana tanrıça korkunç, ürkütücü bir şekilde ve elinde yırtıcı bir hayvan ile temsil ediliyorsa bu durum tanrıçanın ölümler ile olan ilişkisini simgelemektedir.

Hayvanlar, ana tanrıçaların doğa üstündeki sonsuz egemenliğinin simgesi olarak gösterilmektedir. Bu heykellere örnek olarak da Çatalhöyük'ün de simgesi haline gelen, iki yanında leoparlara dayanmış, yeryüzünün filizlenmesi anlamına gelen doğum yapma esnasında yapılmış şişman kadın figürü; ana tanrıça örneklerinin en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 2).

**Resim 2:** “Tahtında Oturan Ana Tanrıça Heykelciği”, İ.Ö. 6.binyıl ilk yarısı, Pişmiş Toprak, Yük. 20 cm, Çatalhöyük; II tabakası, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara



**Kaynak:** (İndirkaş, 2001: 77).

Eski toplumlarda, bir kadının ya da hayvanın hamileliği veya şişmanlığı, yeryüzünün bahardan önceki gebeliği gibi kutsal kabul edilirdi. Bu açıdan Toprak Ana'nın yeryüzündeki temsilcisi olan kadın ile tarım arasında gizemli bir ilişki olduğu dile getirilmiştir. Tanrıça kültünün tarihsel bulguları, arkeolojik çalışmalar sonucunda dünyanın birçok yerindeki kazılarda ortaya çıkarılan ve 'Venüs' olarak adlandırılan farklı şekillerdeki kadın figürlerine dayanır (Kaya, 2016: 2).

Anaerkil düzen: Anne veya annenin soyundan gelen, bu soyun en yaşlı kadınına, aile ve devlet başta olmak üzere toplumsal kurumlarının idaresinin verildiği düzendir.

Kadın tarih öncesinde var olduğu ileri sürülen anaerkil kültürde, kendisi gibi doğurgan olan toprakla özdeşleştirilir. İnsanoğlunun yaratılışından bugüne kadar; hangi toplumda ve çağda olursa olsun, kadın, vazgeçilmez bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kadının vazgeçilmezliğinin aksine, kadın ve erkek arasındaki cinsiyete dayanan Ataerkil düşünüş biçiminin hüküm sürdüğu Antik Yunan'da ise şaşkırtıcı biçimde felsefeyi ve bilgeliği simgeleyen Tanrıça ile tasvir edilir. Bu Tanrıça Sophia'dır. Bilgeliğin, tanrısal olanın, dişil biçimiyle ifade edilişi, yalnızca erkeklerin bilen özneler ve bilginin taşıyıcısı olarak konumlandırıldığı Antik Yunan'ın cinsiyet ayrımına dayalı bu düşünce anlayışı içerisinde entelektüel faaliyetin dişil terimlerle ifade edilişine benzetilebilir. (Çevik, 2016: 336)

Anaerkil düzende erkekler, anne ve kız kardeşlerinin soyuna ait kabul edilip, o soy grubunun içinde yer alırdıkları dikkati çekmektedir. İnsanların tarih öncesi çağlardan beri, uzun yıllarca anaerkil toplum yapısı için de yaşadıkları görülse de, bir kaç bin yıldır baba soyundan gelen bir düzenek içinde yaşanıldığı gözlemlenmektedir. Bu düzeneğin yansıması, insanın kendinden uzaklaşması, kendine yabancılaşması ve insanların birbirlerini köle olarak görmesiyle şekillenmiştir.

Bu toplumsal değişimlerde insan, binlerce yıl doğayı, kadını ve kadınlığı yüceltmıştır. Doğa ananın kucadıında doğan insan, var oluşunu ve yaşamsal gücünü ondan alarak, doğaya ve kadının büyüdü doğurganlığına bağımlı bir çocukluk dönemi içinde doğada olan insan toplulukları ile yaşamışlardır. İnsanlar bu yaşam süreçlerindeki üretim araçları, biçim ve ilişkilerindeki değişimlerle hayata dair edindiği bilimsel bilgiler ve

teknolojik ilerlemelerle anneden ayrılıp, yürümeye, alet kullanmaya ve hayatı tanımaya başlamışlardır.

Kalkolitik çağda ise taşın yanında bakır da kullanılmaya başlanılmıştır. Bu çağda, duvarlarla bölünen ve kurulan küçük şehirler, bu sınırlamalar nedeni ile toprak savaşlarının çıkmasına sebep olmuştur. Bu savaşlarla birlikte erkeğin fiziksel gücü ön plana çıkmaya başlasa da, anaerkil düzen evam ettiği için kadın halen bereketin simgesi olarak karşımıza çıkmakta ve yiyecek içecek kaplarının hamile kadın vücutlarını sembolize ettiği görülmektedir. Bu dönemde ana tanrıça heykelinin yanı sıra, erkeği ve erkekliği sembolize eden boğa heykeli inancı da gözlemlenmektedir. Görüldüğü gibi insanlığın ilk çağlarında toplumlar, kadın egemen bir yaşam sürmüşler ve bu dönemde anaerkil dönem olarak adlandırmışlardır. Anaerkil dönem olarak adlandırılan bu dönemler zamanla sınıf ayrımı, özel mülk anlayışı ve dinin etkisi ile oluşan baskılarla sömürü ve cinsiyet ayrımı gibi etkenler oluşmuş ve bu etkenler kadının egemenliğinde ve statüsünde düşüşe yol açmıştır.

Bu durumun getirmiş olduğu tarihsel gelişim ve değişim süreçlerinde, insanların gittikçe annesinden bağımsızlaşan insan toplulukları haline gelerek, ataerkil düzene doğru geçmeye başladıkları görülmüştür.

Ataerkil düzene geçerken insan, kadını ve kadınlığı da baskı altına almanın yöntem ve araçlarını üretmişlerdir. Üretim araçlarının gelişmesi ve bu araçların erkeğin egemenliği altına girmesiyle kadın, toplumsal ve iktisadi yapıdan, üretim ilişkilerinden geriye itilmiş, ayrıca süreç içinde, cinsiyetlerin ötesine geçen sıfat algısı bağlamında toplum; zengin ile fakir, köle ile efendi, yöneten ile yönetilen ayrımında temellenen sınıflı toplum yapısı ile günümüze değin farklı biçimlerde gelişen, en sonunda küreselleşme çağının sanayi kapitalizmi olarak ortaya çıkan ataerkil yapıya ulaşmıştır.

Ataerkil system, ilk olarak “yasalar”ı ile toplumu denetlemeye ve egemenliği altına almaya girişmiş, buna yönelik olarak da zor kullanma araçları ile cezalandırma sistemlerini geliştirmiştir. Zor kullanmanın en gelişmiş aracı ise, bugünün ataerkil toplum yapısı içinde; ordudur. Askeri ve silahlı gücün örgütlü simgesi olan ordu, ataerkil toplum gövdesinin eril (erkek) cinsel organı gibidir. Ataerkil toplum yapısının üstyapı kurumları ile kadına ve kadınlığa karşı verdiği egemenlik savaşı, bilime ve

doğaya karşı da verilmiştir. Bilim, meta üretiminin bir aracı olmuştur. İnsanın doğa içinde hayatta kalma savaşı ise, anaerkil sistemden ataerkil sisteme geçişle birlikte, günümüze değin değışerek gelişmiş ve sonunda, doğaya karşı da bir savaşa dönüşmüştür. Ataerkil insan için doğa, kutsallığını çoktan kaybetmiş ve artı değer uğruna geri dönüşümsüz, sömürülebilecek bir kaynak haline gelmiştir. (Erdem, Sayılğan, Yıl:1, Sayı:1, 101)

Ataerkil aile sistemi günümüzdeki şeklini alana değin, farklı dönemler ve coğrafyalarda, farklı hukuk veya dinsel sistemlerle, kadın, toplumsal üretimin dışına itilmiş ve baba soyunun devamını sağlayan dişi rolünün ona verildiği gözlemlenmiştir. Ataerkil aile, tıpkı devlet gibi, lideri olan toplumsal bir kurumdur. Ataerkil düzen, yoksul bir köylü bile olsa, erkeğe, aile içinde reis olma hakkını vermiştir.

Patriyarkal” olarak adlandırılan ataerkil aile düzeninde kadın, bir erkeğin egemenliğinden, başka bir erkeğin egemenliğine geçmektedir. Anaerkil toplumsal düzenin yüksek değerleri olan “kadınlık” ve onun verimliliği ile ilişkili olan “doğa” da, ataerkil sisteme geçişte, önce inanç alanı ile toplumsal belleğin, sonra da yasalar yoluyla doğrudan iktidarın hedefi haline gelmiştir. Bu köleci sistemde, sadece doğa ve kadın değil, gittikçe sınıflı hale gelen bir toplum yapısının gereği olarak, erkek de erkeğin kölesi haline gelmiştir (Erdem, Sayılğan, E.T. 2019, 106).

“Kadınların toplumsal ve kültürel ilişkileri ataerkil kültürün içine yerleşiktir; kadınların kimlikleri ataerkil ideolojinin onayından geçmiş roller ve imgelerle uyumlu olarak şekillenmiştir.” (DP.: E.T. 24.05.2019)

İlk insanlık çağlarından bugüne kadar kadın birçok evreden, değerden geçerek bu günlere kadar gelmiştir. İlkel toplum geçirdiği bu süreçlerde “göçebe” ve “yerleşik” toplum olarak ikiye ayrılırken, her iki toplum anlayışında da kadının bulunduğu durumlar farklılık göstermektedir. İlkel göçebe toplumlarda; kadın ve erkek eşit olarak bu ortak yaşam alanında yerini almış, birlikte toplu halde yaşayıp doğanın kendilerine sunduğu bitkilerle yaşamışlardır. Gerektiğinde avcılık erkeğin; bitkiler kadının işi olmuştur. Yerleşik toplumlara geçildiğinde ise insanlar, doğanın kendilerine sundukları ile yetinmemişler, iş bölümü yaparak toprağı işlemeye başlamışlardır. Bu durum, ortak

yapılan üretimden onları uzaklaştırmış ve gelişmiş aletler yaparak erkeğe avcılık, kadına tarımda ustalaşmış bir misyon yüklenerek kadın evin yönetimine geçmiştir.

İlkel toplumlarda, soy zinciri baba tarafından değil; anne tarafından sürdürülüyordu. Bu durumda kadının saygınlık durumunu arttırıyordu bu durum anaerkil durumu gösteriyorken, ataerkil durumda ev idaresini elde tutan erkek olmuştur. Kadın ataerkil süreçte değerini yitirip, köleleşmiş ve erkek için zevk, keyif veren bir konuma getirilerek; kadın, doğuran bir canlı haline getirilmiştir. Kadın, bu süreçte üretimden evine çekilmiş, kölecilik sisteminin hızlı bir şekilde oluşumuyla artık kadına ihtiyaç duyulmamıştır. Üretimden çekilmek zorunda kalan kadın, erkeğe bağımlı olmaya başlamıştır. Bu dönemde kadın üretim açısından sömürüldüğü gibi, cinsel açıdan da sömürülmüş, erkekten beklenmeyen sadakat duygusu, kadında tam tersi katı bir şekilde kendini göstererek kadının kocasına karşı sadakatli olması beklenmiştir.

Feodal toplumlarda insanlar, bağlı oldukları soya kira bedeli ödeyen; ya da toprakla birlikte içinde yer alan çalışanı da birlikte satın alan bir düzen oluşmuştur. Burdaki çalışanı köleden ayıran özellik kendi o alanda sahip olduğu kısmı kullanma hakkınada sahip oluşu olmuştur. Bu nedenle kadınların ve insanların kendi sınıfsal konularına göre ele alınıp değerlendirilmesi gerekmektedir. Erkek söz hakkına sahip, kadın ise erkeğine ve topluma karşı başı önde, uyumlu, çok dinleyip az konuşan saygılı bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Feodal toplumda, kadın erkek ilişkisi; kadını ve evlilikleri çıkarlar doğrultusunda kadını koruyucu bir şekilde biçimlendirmiştir. Bu durumla birlikte kadın; erkek ve erkeğin koruyucu konumu olmadan yaşayamaz olmuştur.

Kapitalist toplumların kadına etkisi ise; bu dönem içinde yer alan kadının gün içinde çalışan, evine döndüğünde tekrar ev işleri için çalışan kadının sömürülmesine yol açmıştır ve bu nedenlerle sosyal çevre ve kadının özel zamanı, yani dinlenme alanı kadına sunulmamıştır. Kadının bu tüm gün çalışmasının yanında, erkek kadının tam tersi bir şekilde konumlandırılarak sabahtan akşama kadar çalışan eve gelince dinlenen ve kendine ait özel zamanı bulunan birey konumundadır. Bu durumda görünen o ki kadının kapitalist toplumdaki yeri; emek, beden, ruh sömürüsüne maruz kalmak ve kadın olma cezasıyken, erkeğinki de erkek olmak, başlı başına ona verilen ödülüdür.

Burjuva toplumlarında kadın; annelik ve ev işlerinden sorumludur. Bununla birlikte kendini sosyal olarak doyurabilir, tiyatroya gidip, duygusal müzikler dinleyebilir ve çok fazla boş vakti olduğundan kendini dedikodu çemberinin içinde bulabilir. Burjuva kadınının tembellik yapmayı sevmesi onu bunalıma iterken, dedikodu çemberinin içine girip çevresel aşk oyunlarının, kendilerini entrikaların içine sürüklemişlerdir. (İldeş, 1996: 10)

Geçirdiği bu yollarda kadın; ana tanrıça, lider, doğurganlık, ölüm ve bereketi temsil eden başlıklar altında karşımıza çıkarken ataerkil toplumlara geçişte kadının bu değerleri geri plana itilip, erkek hakimiyetinin ön plana geçtiği gözlemlenmiştir. Bu durumlar günümüze, kadının toplumsal statüsüne, erkek ile kadının arasında bulunan konumun, siyasi, dini boyutlara ve sanat alanındaki bulunduğu noktada da tarihe ve günümüze kadının düşüşü olarak yansımış ve yansımaya devam etmektedir. Kadın erkeğin yardımcısı konumunda olup aralarındaki bitmeyen cinsiyet ayrımcılığı ise hala günümüzde de devam etmektedir.

Tarih boyunca, toplumsal ve ekonomik açıdan da bakıldığında tarihsel süreç içinde kadın vaz geçilemeyen bir birey olma özelliğini taşımaktadır. İlkel, göçebe, yerleşik, köleci, feodal, kapitalist toplumlar kadın olmadan ne var oldu, ne de varlığını sürdürebildi. Kadına verilen haklar, eşitlik ve özgürlük kavramları 20. yüzyıla kadar ki süreçte çok sınırlı bir şekilde sağlanmış olsa da, kadın bazı hakları elde etmeyi başarmıştır. Bu başarı yine de kadının hak ettiği boyutta olmayıp; kadının, çevresel, ailesel, işsel gibi konumlarda kullanımına yol açmıştır.

Batı resim sanatı tarihinin kadın konulu resimlerinin de bu bağlamda toplumsal cinsiyet ve ona bağlı iktidar ilişkileri tarafından şekillendiği gözlemlenmiştir. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik etkilenmeler ile oluşturulan kadın bedenini konu alan çalışmalar, kadının sıfat olarak, sanatçının yaratım sürecinde ve buna paralel yeni oluşumlarla çağın sanat anlayışında yeniden şekillenmiştir. Kadın bedeni dünden bugüne yani içinde bulunduğumuz çağdaş dönemde de estetik kaygının temsili olarak kullanılmış ve günümüz sanatı içerisinde ise kadın bedeni tüm gerçekliğiyle görüntülenmeyi hedeflemiştir. Toplumlarda gelişen olaylar ve düşüncelerin ortaya çıkmasıyla, çeşitli etkenlerden de yola çıkılarak oluşan süreçlerle birlikte, sanat dünyasında bazı yeni



dünya görüşleri, yeni bakış açıları oluşmaya başlamıştır. Bu durumlara dayanarak, Rönesans hareketlerinin bu süreçlerle paralel olarak ortaya çıkmış olduğunu gözlemleyebiliriz.

Rönesans döneminde insanın önemli bir rol oynaması, kişisel farklılıkların olması ve bu farklılıkların dini ve düşünce alanlarında fikir ayrıklarının olmasına yol açtığı gözlemlenirken, toplumdaki düşünce bütünlüğünün de bozulmaya başladığı gözlemlenmektedir. Bu durum resim sanatına da yansımıştır. Rönesans sanatının en önemli durumları düşünce faaliyetleri ile gerçekleşmektedir. Bu düşünme durumu, rönesans sanatında sanatçıların; dini, mitolojik, ve tarihi konularda doğal bir görüntü sunduğunu gösterirken, ahlaki bir kalıp içine de giren ruhsallığı da, maddesel ve doğal vasıflarla bağdaştırmaya itmiştir.

Ortaçağ dönemi sanatçıları, eserlerinde inandıkları öteki dünya kurtuluşunu çalışmalarında işlerken, Rönesans sanatçıları ise, bu dünyadaki kurtuluşu önemseyip ona göre bir yaşam biçimi benimseyerek, bilgiye, kişisel başarıya, dünyevi güzelliklere, mal ve mülke önem vermişlerdir.

Erken Rönesans döneminde resim sanatında, çizgisel kompozisyon anlayışına bağlı kalındığı gözlemlenmiştir. Gerçek görüntüleri rahatlıkla ayırt edebilmek için kullanılan kadın figürleri konturlarla belirtilmiştir.

Yüksek Rönesans döneminde ise konturlar yumuşatılarak, kadın figürlerinde daha çok inandırıcılık sağlanmış ve ruhsal bir doğacılık anlayışıyla birlikte konturlerin gölgede erimesi dikkati çekmiştir. Dikey ve yatay kompozisyonlarla birlikte, genelde çok figürlü kompozisyonlar görülmektedir. Figürlerin, genel olarak tabloların alt kısmına paralel durumda bir çizgi üzerinde yan yana dizilerek çizilmesiyle, Rönesans'ın karakteristik yapısı içinde işlendiğini göstermektedir. Bu, çok figürlü kompozisyonlarda kadın figürü, çizgisel desen anlayışıyla resmedildiği için, özgür; yani bağımsızmış gibi görünmektedir. Aynı zamanda da kompozisyonun bütününe sınımsız bağlılığı ile de dikkat çekmektedir. Bu kompozisyonlara örnek olarak, Rönesans döneminin en önemli temsilcilerinden biri olan Sandro Boticelli'nin (öl. 1510), hem içinde bulunduğu dönemim hem de Rönesans döneminin en önemli çalışmalarından biri olan "La

Primavera, ‘İlkbahar Alegorisi’ (Resim:3), üçgen kompozisyon şeklinde çalışılarak, resmin odak noktasına; Venüs yerleştirilmiştir.

**Resim 3:** ‘İlkbahar Alagorisi’ (La Primavera), Sandro Boticelli (1477-1482), Kalın panel üzerine tempera, 202x314 cm, Uffizi Gallerisi, Floransa, İtalya



**Kaynak:** (RB: E.T. 01.06.2019)

Venüs, Yunan mitolojisinin güzellik tanrıçasıdır. Üçgen kompozisyonun temelini yukarıdan aşk okları fırlatan Amor atmakta ve yapıtın konusuna yol gösterici olmaktadır. Dönemim özelliği olan figürlerin resmin altında sıralanışını, bu çalışmada çok net gözlemlemekteyiz. Arka planda doğanın çiçeklendiği bir mekan kullanılmış ve bu çiçeklerin içinde bütünleşmiş sağda duran üç figürden biri olan Bahar Tanrıçası Florya, Batı rüzgarı Zephyros'u görmekteyiz. Sol tarafta ise, kıyafetleri şeffaf resmedilmiş üç Yunan güzeli görülmektedir. Bu güzeller, baharın gelişini müjdelerler. Aglaie parlaklık; Euphrosyne neşe, sevinç; Thalia ise, güçlenme, gençlik, tazeliği temsil etmektedir. Resmin en solunda ise Hermes (Merkür) kanatlı sandaletleri ve bahçe korucusu şeklinde dikkati çekmektedir. Botticelli resmin merkezini oluştururken, Venüs'ü merkez alıp, içinde bulunduğu çevreyi mitolojik bir biçimde anlatmak istemiştir. Tüm Rönesans resimlerinde görüldüğü gibi bu çalışmada da ilahi aşk doğa ile bütün bir hale gelerek insanlaştırılmış, doğanın canlanmasını temsil eden ilkbahar da tüm bereketi ve güzelliği ile insani bir durum içine sokulmuştur. Amor'un tablodaki

görevi de güzelliğin doğa ile birleşerek, etkileyici bir duruşla bolluğu, bereketi birleştiren kadınsı bir durumun içine girerek yeni bir aşk anlayışının göstergesi olmakta ve baharın gelişini temsil etmektedir. Boticelli'nin bu çalışmasında yer alan kadın, öncelikli olarak kadın ve kadınsı durumuyla birlikte güzelliği de tümüyle yansıtmaktadır.

Geç Rönesans; yani, sanat tarihinde Maniyerizm diye de adlandırılan bu dönem çok kısa sürmüştür. Barok sanatta da göreceğimiz ve barok sanatının karakteri olan hareketli formlar bu dönemde yer yer karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans ve Maniyerizm sanatından sonra ortaya çıkan Barok sanatı, “düzgün olmayan inci” kelime anlamı ile kullanılmıştır. Bu dönemde kralın politik ve dinsel gücü her alanda kendini gösterip, halkı etkilerken; halkın bir parçası olan sanatçıyı da çok etkilemiştir.

Barok sanatta formlar daha da yumuşayarak keskin ve kesin hatlar yok olmaya başlamış, daha sağlam kadın figürleri resmedilmiş ve Rönesans dönemindeki kadın figürlerinden farklı bir hal alarak, kompozisyon içinde kaynaşmaya başlamıştır. Rönesans döneminde klasikleşen durgun kadın figürlerinin yerini, Barok sanatta daha hareketli kadın figürleri almıştır. Resimlerdeki kadın figürlerinin bir tiyatro sahnesinde rol almışçasına kendinden geçmiş bir şekilde işlenmesi bize Barok sanatı hakkında fikirler vermektedir.

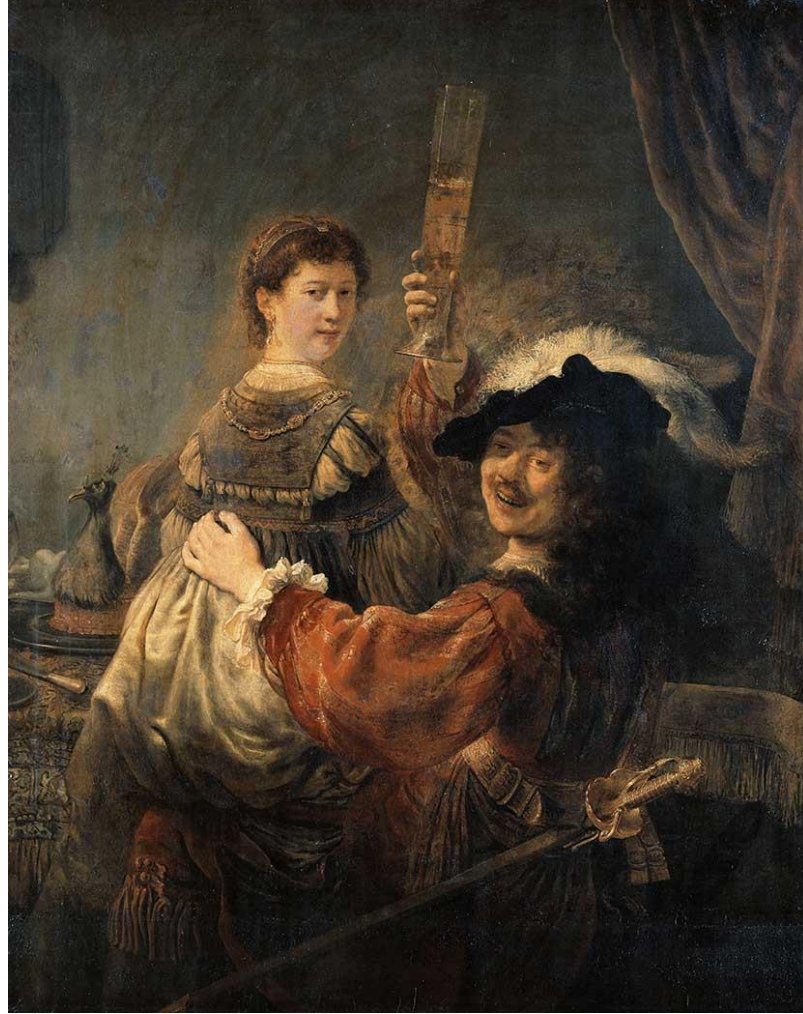
Barok sanatta, kompozisyonlarda önden arkaya giden bir sistem olarak figür ve nesnelere derinleşmeye gidilmiştir. Kompozisyonlarda, kadın figürü basit ve gündelik hayat konuları içinde işlenmekte ve bir kitle oluştururken figürler bütünlük içerisinde olup kompozisyondan kopartılması imkansız hale getirilmektedir. Resmedilen figürler her an kargaşa, heyecan, olay yaratacakmışçasına çok hareketli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Barok sanatının önemli ustalarından biri Rembrandt'tır (öl. 1669). Flemenk sanatçınının, bağımsız kişiliğini hep koruyarak, çalışmalarına, yaşadığı dönemin siyasal, kültürel, ekonomik yanlarını çizerken başarılı ve gerçekçi ışık gölge oyunları ile resimlerini

gerçekleştirdiği görülmektedir. Çizdiği kadın, erkek ve tüm işlediği konular kapsamında döneminin de getirmiş olduğu gerçekçilikle çalışmalarını resmetmiştir. Kadınları bir çok konumda resmetmiştir. Rembrandt'ın içinde yaşadığı Flemenk toplumunda kadınlar manevi, düzenleyici, çocuğa bakan, evi idare eden ve hizmetçi kızlar sayesinde ev işlerini halleden konumda ve çocukla çok ilgilenen, seven, onu öpüp okşayan şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar, bu dönemde resmedilirken biraz daha iyi bir eş ve erkeğin eğlence ve zevk anlayışları ile ilişkisi kurulmuştur. Kadınlar ve figürler çizilirken bulunduğu ortamdaki nesnelere ya da figürlerle kademelendirilerek derinlik duygusu yansıtılmıştır.

Buna örnek Rembrandt'ın “Saskia ve Kendi Portresi” (Resim:4) gösterilebilir.

**Resim 4:** “Saskia ve Kendi Portresi” Rembrandt (1635), Tuval üzerine yağlıboya, 161x131 cm, Old Masters Picture Gallery, Dresden, Almanya



**Kaynak:** (İS: E.T. 01.06.2019)

Resimde, ön planda bir erkek figürü, yani kendi portresi yer alırken, kucagında ise karısı bulunmaktadır. Kendini resmeden sanatçı, şarap kadehini elinde havaya kaldırmış ve şarap ile kadını çalışmasında yanyana resmetmiştir. Sanatçının buradaki tutumu, kadına olan bakış açısını göstermekte ve kadının iyi bir eş oluşunu vurgularken aynı zamanda da o toplumun erkeğinin kadını, eğlence ve zevk durumları ile bağdaştırarak o toplumdaki kadının yerini, yaşantısını resminde göstermek istemiştir. Resimde kullanılan objelerle ise derinlik kademeleri sağlanmıştır. Kullanılan nesnelere; içki sunumları, şarap kadehi, masanın üzerinde ki donmuş tavuk gösteriş ve yaşantının lükslüğüne işaret etmektedir. Bu durum da Rembrandt'ın lükse ve mal düşkünlüğünü göstermektedir.

Barok sanattan sonra 18.yüzyılda Fransa'da doğan Rokoko üslubu, Avrupa'nın israf ve varlıklı zengin bir dönemini kapsamaktadır. Rokoko Fransa'da soyluların sahip çıktığı bir akım olmakla birlikte, haz anlayışını, hazcılığı da temsil etmektedir. Bu akımda derinlikten çok, güzellik ön plandadır. Rokoko üslubu ile sanatçılar, saray ve zengin sosyete ressamı olmaya başlamışlardır.

Barok dönemdeki büyük devasal boyutlu resimlerin yerine, Rokoko üslubunda ressamın eğlenceli, kibar ve küçük figürlere ve çalışmalara yer verdikleri görülmektedir.

Rokoko resim sanatında kadın figürü, özel hayatın tam içinde, aşk konularında, başbaşa romantik anlarda resmedilmiş ve her dönemde yaşanan aşk bu dönemin ana konusu olmuştur. Gizli kaçamaklar, doğa ile iç içe yaşanan aşklar, aşkla dolaşan çiftler bu resimlere konu olmuş ve bunun yanında portrelere de önem verilmiştir.

Bu çalışmalara dönemin önemli temsilcisi Antoine Watteau'nun (öl. 1721), "Aşk Şarkısı" (Resim:5) tablosunu örnek gösterebiliriz. Bu çalışma Rokoko dönemini en iyi anlatan tablolardan biridir. Çalışmada dönemin tüm etkileri ve üslubu görülürken aşk kompozisyonlu manzara içinde yer alan kadın ve erkek figürünün etkisi, müziği adeta dışarı yansıtıyorlarmışçasına ve müzik kullaklarımıza neredeyse geliyormüşçasına dönemin moda enstürümanı olan gitar ile resmedilmiştir.

**Resim 5:** “Aşk Şarkısı” Antoine Watteau (1715-1718), Tuval üzerine yağlıboya, 50,8x59,7 cm, Ulusal Galeri, Londra



**Kaynak:** (TR.: E.T. 01.06.2019)

Kadın figürü dışardan bakanın tüm dikkatini çeker biçimde ön planda ve sol tarafa yerleştirilmiş, dönemin güzel, zarif kadınlarını temsil eder bir biçimde kabarık etekli elbisesi ile arkası dönük bir şekilde yerde oturmaktadır. Dönemin eğlence anlayışına dikkat çekmek amaçlı, kadın figürünün geriye dönüp müzik aletine bakışı ile resmin konusu vurgulanmıştır.

18. yy. sonlarında saltanatlık biçimi ile birlikte Romantizm ortaya çıkmıştır. Romantizm, Modern resim ve Rokoko arasında bir köprü oluşturmaktadır. Romantizmde toplumun içinde bulunduğu değişim süreci ile birlikte sanatçılar da Fransız ihtilalinden etkilenmiş, kalıp ve kuralların dışına çıkmak isteyip özgür olmak için arayışlar içine girmişlerdir.

Modern toplumlara gelene kadarki tüm bu süreçlerde kadın ve kadının yaşantısı sürekli kısıtlamalar içinde geçmiştir. Cinsel ve toplumsal tutumlara karşı verilen mücadelelerin uygulanabilirliği 19. yy. ın ikinci yarısından sonra başarı göstermeye başlamıştır. Tarihin derinliklerinden gelen bu süreci değiştirebilmek bugünlere kadar sürmüştür. Bu

değişimdeki kökleşmiş düşünceleri değiştirmek zor olduğu gibi bugün hala bunun savaşları verilmektedir. İkel kadın anlayışı, hala birçok benlikten hala kaldırılamamıştır. Kadın, bu kavgasını yani eşitlik savaşını bu düşüncelerinden tamamen kurtulduğunda özgürce yaşayabilecektir.

Kadın birbiri ile çatışan iki düşünce yumağının içinde var olmaya çalışmakta ve kendine yer edinme çabası içine girmektedir. Bu çatışmalar toplumların hala çözemediği geleneklerimiz ve gelişen ilerleyen evredir. Bu durumlar içinde kadın ne geleneklerinde ne de ilerlemede aktif bir rol oynayabilmekte; bu da kadının kendi içindeki yerini bulmada zorlandığının bir göstergesi olurken toplumun da kadını bu durumda yalnız bırakıp bu kaosun içine itmektir. Belki de önemli olan ne geleneklerdir ne de ilerlemedir; önemli olan kadın ve erkek için gerekli olan adalet özgürlüğü noktasına gelebilmektir. İnsanların bir ayrım olmadan kadın ya da erkek, zihinsel tüm özelliklerinin ortak bir çizgide insanlığı ilerlemesi ve mutluluğu için kullanmaya teşvik edilmesi, modern toplumu oluşturabilecek güzel bir yol olur.

Modern toplumlarda, yani sanayileşen ekonomik özgürlüğü olan alanların oluşması, kadın ve toplumun genel işleyiş ve düzenini çok etkilemiştir. Bu sanayileşme sayesinde insan iş gücü artmış ve bu sayede kadınlara iş olanakları sağlanmaya başlamıştır. Kadın, bu durumda üretebiliyor ve bu üretim karşısında maaşını alan ekonomik güce sahip bir birey olarak karşımıza çıkmaya başlıyor.

Sanayi devrimiyle birlikte, kadın bir çok alanda karşımıza çıkmaya başlıyor ve birçok konuda uzmanlaşıyor ve ekonomik özgürlüğünü eline alıyor. Kadın artık her sektörde iş yapacak konuma geliyor.

20. yy. a gelene kadar resamlara ilhem kaynağı olan kadın, artık sanatta da başarılarını ve adını duyurmaya başlıyor. Modern toplumdaki değişimler her çağda olduğu gibi bu çağda da sanatçıyı çokça etkilemektedir. Kadının sanatta kadın olarak yer alması da bu büyük değişikliklerden biridir.

Modern toplumda yaşayan kadın için, yasalar artık daha çok haklar tanımaya başlayıp kadının ekonomik ve sosyal özgürlüğünü sağlayabilmek için bir güvence haline

gelmiştir. Bu güvenceler içinde kadın kendisine eğitim ve siyasi alanda da eşit haklar sunulmasını istemiş, bu konuda da haklarını almayı başarmış, eğitim düzeyini de yükselterek, toplumda söz hakkına sahip olmuş, gelecek için daha modern ve çağdaş çocuklar yetiştirmeye başlamışlardır.

Modern sanat kendinden önceki tüm çağların devamı olarak bugünlere kadar gelen, gelişen, değişen bir dönemdir. Modern: Kelime anlamı olarak, şu anda, şimdiki döneme ait olmak, geçmişten çıkmak anlamında kullanılmaktadır. Modern sanatın başlangıcı ise bir çok eleştirmene göre farklılık göstermekte ve ortak bir dile sahip olurken birçoğu zorlanmaktadır. Genel olarak araştırmalarımız ve tespitlerimizde 1960'a kadar olan akımlar "modern", 1960 sonraki dönemlere ise "çağdaş" denmeye başlanmıştır.

Genel olarak bir kez daha tarihsel süreçte kadına şöyle hızlıca baktığımızda, Ortaçağ sanatçılarının ilhan kaynağı olmuş o dönemde tanrıçalar resmedilmiştir. Onu takip eden yıllarda birçok ünlü sanatçı çalışmalarında kadını kullanıp ondan ilham almıştır. Rönesans döneminde kadına biraz farklı bakılmaya başlanmış ve bu farklılık kadının cinsel çekiciliği ile çalışmalara konu olması istenmesinden çıkmıştır.19. yy. da sanatçılar kadını ve kadının gizemli dünyasını keşfetmek ve bunu çalışmalarında yansıtmak için birbirleri ile yarışırken, 20. yy. sanatında kadın çok farklı bir biçimde yorumlanarak, bu dönemin sanatçıları; kadını olduğu gibi değil, görmek istedikleri gibi çalışmalarına konu edinmişlerdir. Resimlerde tabiat tasvirlerinin işlenmesinin sona ermesi de 20. yy. ın başlarında olmuştur.

20. yy.a kadar sanatçılar kadınları konu edinerek yaptığı çalışmalarla tarihe damga vuran şaheserler yaratmışlar ve bu şaheserler günümüz müzelerinde değerli birer eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın 20.yy gelişimine, teknolojisine, çalışma hayatına ve bu çalışma hayatından elde ettiği ekonomik özgürlüğe de sahip olarak her alanda başarılı olacağını tüm toplumlara ispat etmiş ve her durumda kendini yenilemeyi ilke haline getirmiştir. Yüzyıllar boyu resimlere modellik yapan kadın, bununla yetinmeyip 20.yy. da sanat hayatında da varlığını hissettirmiş ve sanata değerli katkılar sağlayarak, birçok eserler bırakmışlardır. 20. yy. da kadın çok farklı bir imaj ile karşımıza çıkmakta ve bu kadını çalışmalarına



konu edinen sanatçıları da etkilemektedir. Kadın farklı bir benlik içine girmiş bu durum kadının görüntüsünü bile etkilemiştir. Bu dönem sanatçıları kadını; güzel bir vücut, mahsum bakışlar, anlamlı ifadeler veya günlük hayatın içindeki işler ile çalışmalarına konu edinmek yerine; modern sanatla birlikte kadının iç dünyasında yıllardır keşfedilmemiş gizemli dünyasına değinerek, çalışmalarında yer vermiştir. Sanatçı bu gizemli dünya ile kendi kişiliği ve sanat eserini buluşturduğu zaman, eserleri ile birlikte ölümsüzleşmeye başlamış ve kadın da bu durumun bir parçası olmaktan gurur duymaya başlamıştır. Kadın konusunu işlemiş ya da kadın olarak çalışmakta olan sanatçılar da bu dönemle birlikte, azımsanmayacak kadar çoğalmaya başlamıştır.

Sanatçıların kadına bakış açısı farklıdır ve bu nedenle çoğu sanatçı kadın konusunu farklı bir şekilde ele almıştır. Modern sanatta kadının sunumu o dönemin içinde yer alan sanatçının dünyaya bakış açısı ile sanatçının olayları nasıl yorumladığının göstergesi olmuştur. Kadın bir nevi sanatçının aynası konumunda olmuştur. Bu nedenle çalışmalarda sanatçının kişiliği, düşünce biçimi ve benliği, hayal gücünün derinliği gözlemlenmektedir.

Tarihsel araştırmalar ve bu gözlemler sonucu, çalışmamız olan bu tezin konusunda ışık tutan tüm tarihsel akış, sanatçılar ve ilerleyen bölümlerde değineceğimiz sanatçıların buldukları sanat akımlarında, kadın ve kadın bedeninin algısının nerelerden nerelere gelerek nasıl evrelerden geçtiği anlatılmaktadır.

Tüm tarihsel süreçler içerisinde kadın anlatılmaktadır. Birçok evreden geçip birçok iniş çıkış yaşamıştır. Bu değişimlerden edindiğimiz tecrübe ve araştırmalar sonucunda hangi süreçte ve çağda olursa olsun önce bir birey olduğumuzun farkına varıp, iç içe eşit şartlarda toplumda yaşamayı başarmak ve toplumumuza, dünyamıza yararlı bireyler olarak, zihnimizi, bedenimizi, enerjimizi ve kalbimizi çalıştırmamız gerektiği sonucunu çıkartmalıyız.

## **1.2. Çağdaş Sanatın Tanımı**

Terim olarak “çağdaş sanat”, genellikle 1960 sonrası üretilen eserler için kullanılmaktadır. Araştırmacılar “modern” sözcüğüyle de tanımlanan sanat çalışmalarını “çağdaş” olarak tanımlamayı tercih etmelerini çalışmaların daha önceki tezahürlerinden

ayırmak düşüncesine bağlarlar (Whitham ve Pooke, 2018: 23-24). “1960 sonrası dönem için “geç modernizm” ve” postmodernizm” gibi başka terimler de kullanılır; fakat “çağdaş” kelimesi, son dönemi ima ettiği için diğerlerinden daha doğru” (Whitham ve Pooke, 2018: 23-24) olarak kabul görmüştür.

“Çağdaş” kelimesi, günümüzde “aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır” ve bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, modern, asri” olarak anlamlandırılmaktadır (BTS: E.T. 14.04.2019). İngilizce “contemporary” kelimesiyle ifade edilen “çağdaş”ın sanat terimi olarak karşılığı olan “contemporary art”, günümüzde üretilen sanatı karşılayan bir terimden çok, tarihsel gelişim süreci içerisinde gelenek ile olan bağları kopuk ve aykırı bir çizgiyi ifade etmek için kullanılan bir terimdir” (Erden, 2016: 81).

Günümüze kadar süre gelen ve bir akım-üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından genel bir deyişle “çağdaş” olarak tanımlanan “çağdaş sanat”ın ilgilendiği konular, daha çok çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı konular olmuştur.

Küreselleşme, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisi, kültürel kimlik, çok kültürlülük, feminizm gibi birçok konuyla ilgilenen bir sanat türüdür. Çağdaş sanat hakkında yorum yapabilmek için onun yaratım evrelerinde rol oynayan toplumsal, siyasi, ekonomik ve felsefi şartlardan haberdar olmak gerekmektedir. Çağdaş sanat çoğu zaman cinsel kimlik politikası, ekoloji ve küreselleşmeden doğan, topluma yansıyan durumları ve tüketimin sanata yansımaları, sanatla popüler kültür arasında yaşanan çatışmalar gibi birçok güncel toplumsal konuyu işleyebilir (Whitham ve Pooke, 2018: 11).

### **1.3. Çağdaş Sanatı Etkileyen Sosyal ve Ekonomik Etkenler**

Toplumunu ilgilendiren her konunun sanatla doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu bilinmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere çağdaş sanat da toplumda politik, ekonomik, sosyal vb. birçok durum ve olaydan etkilenmekte ve bazen de beslenmektedir. Bu beslenme ifade biçimleri olarak çağdaş sanatta çok çeşitli sanatsal oluşumların ortaya çıkmasına fırsat yaratmaktadır. Örneğin çağdaş sanatın konularından biri olan “küreselleşme” sadece ekonomik bir kavram olmamakta, içinde ekonomik, politik, sosyo-kültürel birçok kavramın bulundurduğu görülmektedir.

Dünyada birçok çok uluslu şirket tarafından yönetilen bu ilişkiler ağı; ülkeleri ve toplumları birbirlerine bağımlı hale getirmiş, bu bağımlılık güçlü pazar kavgalarını da beraberinde getirmiştir. “Bu küresel dünyada kendine yer bulmaya çalışan gelişmekte olan ülkelerin kaynaklarından alabildiğine yararlanan, ancak ister istemez bu ülkelere yeni olanaklar sunan küreselleşme, bir yandan kendisine çağdaşlaşmanın yarattığı olanaklarla mecraya bulmaya çalışırken bir yandan da varlığını feodal bir kavram olarak “kolonileştirme” üzerinden yaşatmaya çalışmaktadır.” Bu keskin çelişki, sanat için karşı koyamayacağı çekicilikte bir kontrast yaratmaktadır. “Çağdaş sanat” küreselleşmenin bu çelişkisini ve ciddi gerilimini küresel bir maharetle ve liberalizmin kendi araçlarıyla ifşa etmektedir. Küreselleşme, çoğu zaman kendisine karşıtlık taşıyan sanattan da fayda yaratmasını bilmiş ve onu da içeren önemli bir pazarı dünyaya armağan etmiştir. (Erdoğan, 2015: 75).

Çağdaş sanatın etkilendiği bir diğer faktör de toplumdaki kültür farklılıklarıdır. Bilindiği üzere “kültür” bir grup veya topluluk olgusu olarak tanımlanır. Birbirleriyle ilişkide olan toplumdaki bireylerin “kültürel karşılaşmalarda görsel temsili sistemlerinin algılanması kadar kabul edilmesi de önemlidir” (Yenişehirlioğlu, 2014: 3). Yenişehirlioğlu (2014: 3), ancak bu durum gerçekleştiğinde imgelerin yalnızca işaret olmaktan çıkabileceğini ve ait oldukları kültür içinde anlamlı hale gelebileceklerini, dolayısıyla bu kültürel imgenin bireyin davranışlarına şekil vereceği, bireyin kültür içindeki imgeleri içselleştirip içselleştiremeyeceği, kabullenip kabullenemeyeceğinde etkili olduğunu ifade eder.

Toplumun içinde görülen çok kültürlülük de kültürel imgeleri etkilemekte ve bireyin kimliği noktasında da çeşitli sorunlar yaratmaktadır. Tarihi sürece bakıldığında çok kültürlülük ve kültürlerarası diyalog, modernizmden sonra, postmodernizmle birlikte ortaya çıkmıştır. Bu durum, farklı alanlarda da (politik, felsefik vb.) görülmeye başlandıktan sonra sanatta da takip edilebilmiştir. (Akyol, 2018: 488). Çok kültürlülüğün doğması 1970’lerin başında gerçekleşmiştir. “Avustralya ve Kanada hükümetlerinin yerli halkların ve göçmenlerin kültürel farklılıklarını teşvik etmeye yönelik çok kültürlülük politikaları olarak adlandırdıkları politikaları benimsemesiyle” (Doytcheva, 2016: 12’den aktaran Akyol, 2018: 488) ortaya çıkmıştır. Takip eden yıllarda da özellikle, İngiltere’nin konuşulduğu ABD, Büyük Britanya, Yeni Zelanda gibi ülkeler arasında yaygınlık kazanmış ve buradan da Avrupa ve Latin Amerika’da kendini göstermiştir (Doytcheva, 2016:12’den aktaran Akyol, 2018:489).

Değirmek istediğimiz bir diğer konu da kültürel kimlik kavramıdır. Sözlükte “kimlik” sözcüğünün karşılığında şu anlamlar verilmektedir: “1. Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü. 2. Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, kimlik belgesi, tanıtma kartı, hüviyet. 3. Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü” (BTS: E.T. 14.04.2019). Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere kim olduğumuz sorusu, aynı zamanda, bulunduğumuz yere nereden geldiğimiz sorusunun da cevabını beraberinde getirmektedir. Bireyin tanınması, kimlik kavramının oluşumunda büyük rol oynamaktadır.

“Kimlik çoğu kez bireyi ve toplumu doğru tanımama ya da yanlış ve eksik tanıma yoluyla da oluşur. İnsanın çevresini oluşturan bireyler veya toplumlar, farklı kimlikteki kişiyi aşağılayan ya da sevilmeyen bir imaj yansıttığında bu kimliğe sahip kişi ve kişiler zarar görür. Bu durum etkisini siyasette, felsefede göstermesiyle birlikte sanatta da gösterir. Sanatta kimlik üzerinden üretilen işler, egemen kültürün içinde kendine yer bulmaya çalışarak kendi kimlik göstergeleriyle görünür olmaya çalışır”. (Akyol, 2018: 487-488).

Bireyselleşmiş kimlik kavramından, 18. yüzyılın sonlarından itibaren bahsedilmektedir (Köker, 1996:13). Her alanda yansımalarını görebileceğimiz bireyselleşmiş kimlik kavramı çağdaş sanatta, sanatçıların çalışmalarındaki kullandıkları dile yön vermiştir. Çağdaş sanatçı, çalışmalarında kullandığı bu kimlik dilini tecrübe, tarih ve hafızasını kullanarak görsel imgelerden faydalanarak yaratmıştır. Kimlik olgusunun korunması, hafızayla mümkündür ve bu da sanatçı için büyük önem taşımaktadır. Sanatçılar çalışmalarında bireysel hafızalarını kullanırlar; çünkü “öteki olan kimlikteki yapıların geçmişle ilgili dokümanları yok denecek kadar azdır” (Akyol, 2018: 490).

Bireyselleşmiş kimliğin bir sonucu olarak doğan kavramlardan biri olan “feminizm”, kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Köken olarak Latince “kadın” anlamındaki “femine” sözcüğünden gelmektedir. Kavram olarak 1837’den sonra Fransızcaya (feme-kadın), 1890’dan sonra da İngilizceye (womanism-kadıncılık) girmiştir (Sevim, 2015: 7).

Feminizmin hem kuramsal bir söylem, hem de toplumsal ve siyasal bir pratik olarak ilk

kez ortaya çıkması 19. yüzyılın ortalarına denk gelmekte Amerika ve Avrupa’da güçlü bir hareket olarak görüldüğü bilinmektedir (Alp, 2014: 339). Feminist hareketin ilk dalgası; kölelik karşıtı, insan ve eşit yurttaşlık hakları (Phillips, 2012: 147’den aktaran Alp, 2014: 339), “kadınların oy kullanabilme ve kamusal alana girebilmesi gibi temel insan haklarına ilişkin geniş toplumsal reform talepleri olarak öne çıkmıştır” (Donovan, 2014: 74-75’ten aktaran Alp, 2014: 339).

Yüz yıl sonra ortaya çıkan ikinci feminist hareket ise kadınların batı toplumlarında temel bazı haklarını elde etmelerini sağlamış, “modernitenin getirdiği sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşüm ve dinamikler, ikinci dalga kadın hareketini daha çok cinsiyet, dil, söylem ve kavramlar üzerinden dönüştürmeye başlamıştır”. (Alp, 2014: 339).

Genellikle kimlik, birey, coğrafya gibi konulardaki kültür kuramı, günümüz postmodern feminist yaklaşımlarını emek-sömürü-sermaye gibi toplumsal pratiklerden sıyrarak, beden, cinsellik, kimlik, dil, zaman-mekan gibi kavramsal konulara yönelmesine sebep olmuştur (Alp, 2014: 339).

Feminist görüş, ağırlıklı olarak ataerkil toplumlarda görülen kadınların kendilerine yönelik takınılan aşağılayıcı tavrı-imgenin kadınlar tarafından benimsenmeye itilmesinden hareket etmiştir. Toplumda kendilerinin alt olarak konumlandırılmaları durumu içselleştirilerek, kadınların geleceklerini etkileyecek girişim ve ilerleme ihtimallerinin önüne çıkartılan engellerin bir kısmı ortadan kalksa da yeni olanaklardan kadınların yararlanması mümkün olmayabilmektedir. Bu durumun daha da ötesinde kadınlar, özsaygılarını yitirmelerinin getirdiği acıyla yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar (Taylor, 1996: 43). Kadında varolan bu içsel durum, daha doğrusu özsaygının yitirilmesinden doğan ezilme ve geri itilmişlik duygusuyla baş etmek hiç kolay değildir. “Ezilmenin pedagojisinde görülen öğrenilmiş bu durumun dışına çıkmak çok kolay olmasa da feminist sanatçıların çalışmaları eleştirel ve kendilerini ifade edici noktadadır” (Akyol, 2018: 490).

Çağdaş sanatçılar, bu gibi durumlardan kaynaklanan duyarlılıklarını sanatlarında kullanırlar. Ve bireysellikten çok çoğulculuğa dikkat çekmek isterler. Günümüz sanatçılarındaki görülen bu çoğulcu yaklaşım, aynı zamanda toplumun psikolojik ve sosyal durumlarının arka planındaki politik, kültürel, sosyal ve psikolojik sebeplerini de

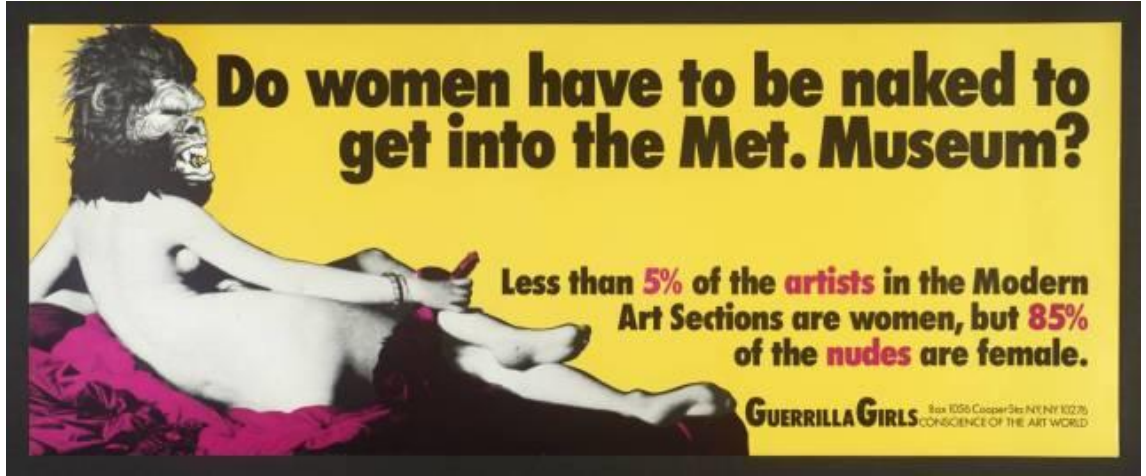
bu yansıttıkları çalışmalarda göstermek isterler.

Uçar (2014: 418), sanatçıların, sanatları aracılığıyla kendi bireysel düşüncelerini, görsel tecrübelerini ve konuyla ilgili incelemelerini aktardıklarını söyleyerek sanatçının her yapıtının “biricikliğinin ve ifade gücünün” onun oluşturduğu “artistik ifade ve kullandığı disipline göre” değişkenlik gösterdiğini ifade eder. Bunu yaparken de sanatçı tarafından ortaya çıkarılan “form, yazı, ses, fotoğraf, ekran, enstalasyon, performans, heykel, resim, seramik, vb. artistik yaklaşımlarda, tekniğin yanı sıra günümüzde salt pentürün dışında düşüncenin de egemen olduğu hayal gücünün geniş tutulduğu bir yaklaşım görüldüğünü” ekler. Guaerilla Girls 1985 de kurulmuş önemli bir feminist eylemci sanatçı grubudur. Kadınların her alanda olduğu gibi sanat alanında da geri plana atılmasına olan tepkilerini halkın görebileceği şekilde posterler ve billboardlarda sunarak tepkilerini göstermektedirler. Halk arasında goril maskeleri takarak, çirkin görseller kullanarak ve mizah anlayışlarını ortaya koyarak toplumsal cinsiyet, etnik yanlılık, siyaset, sanat, film ve pop kültüründeki yolsuzlukları ve gerçekleri ortaya çıkarmak istemektedirler.

Guarilla Girls “Anonimliğimiz, konulara odaklanmayı sürdürüyor ve kim olabileceğimizin uzağında duruyor: biz herhangi biri olabiliriz ve biz her yerdeyiz” diyerek, ayrımcılıkla mücadele eden ve tüm insanlar ve tüm cinsiyetler için insan haklarını destekleyen feminizme inanıyorlar (GG.: E.T. 13.05.2019). Guaerilla Girls sadece kadın ayrımcılığına değil, genel olarak her türlü ayrımcılığa karşıdır.

“Met müzesine girebilmek için kadınlar çıplak mı olmak zorunda”. (GG.: E.T. 13.05.2019) (Resim:6). Guaerilla Girls'den New York'taki Kamu Sanat Fonu için bir ilan panosu tasarlaması istenmiştir ve genel izleyicilere hitap edecek bir şey yapma şansını bulan Guaerilla grubu bu durumu memnuniyetle karşılayarak bu konuda “New York'ta bulunan Metropolitan Müzesi'nde yapılan sergilerde sık sık kadın sanatçı sayısı ile çıplak kadın sayısını sayarak 1989 bir afiş çalışması yaparak rahatsız oldukları bu duruma ses getirmişlerdir. New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde bir Pazar sabahı çıplak erkek sayısının sergilenen sanat eserlerinde çıplak kadın sayısı ile karşılaştırarak "weenie count" yaptık. Sonuçlar çok açıklayıcıydı, bugün ilk sayımızı yaptığımızda olduğu gibi. (GG.: E.T. 13.05.2019).

**Resim 6:** “Null Purchased 200”, Guaerilla Girls (1985-90), Afiş, New York, ABD



**Kaynak:** (GG.: E.T. 13.05.2019).

#### **1.4. Çağdaş Resim Sanatının Tanımı**

Çağdaş resim sanatı, 1960-1970’lerden günümüze kadar gelen ve bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmayan bir sanat türüdür. Başta “çağdaş sanat” kavramını açıklamak gerekirse de bu kavramla ilgili tanımlamalar veya görüşler “çağdaş” teriminin ne olduğu ya da nasıl algılanması gerektiği düşüncesi üzerindeki tartışmalardan ibarettir.

“Çağdaş sanat”, bu terimi oluşturan iki kelimeyle birlikte, aslında iki iddia taşımaktadır. “Çağdaş sanat” ifadesiyle bir yandan “sanat” vaat edilirken, diğer yandan ilerici bir zamana uygunluk ifadesi verilmektedir. “çağdaş” ve “sanat” kavramları daha başta varsayımlarını çürüten bir kullanımdır. “sanat” teriminin içeriğinde bir “değer yargısı” boyutu mevcuttur. Bir şeyin “sanat” olarak kabulü, aynı zamanda bir değer yargısını da beraberinde getirir. “Çağdaş” kavramı ise bir zaman terimi olarak “sanat”la birlikte kullanıldığında muğlaklık barındırmaktadır. Çünkü “çağdaş sanat”la kastedilen şu anda olmakta olanı belirteceği gibi geçmişteki on yılı da kapsayabilmektedir (Graw, 2015: E.T. 16.04.2019).

Medina, (2017:7) “çağdaş sanat” kavramının, elle tutulur bir içeriği olmamasının kanıtının, bu kavramın her türlü ayarlamaya açık olduğu görüşünü savunmaktadır.

Terim olarak “çağdaş sanat”, 1980 yılından bu yana üretilen eserler için kullanılmaktadır. Bununla kastedilmek istenenin, son döneme ait çalışmaların genellikle “modern” olarak

tanımlanan daha önceki oluşumlarından ayırmaktır, diyen Whitham ve Pooke, (2018: 23-24) 1980 sonrası dönem için geç Modernizm ve Post-Modernizm gibi farklı terimlerle de ifade edilen bu terimin, son dönemi içermesi sebebiyle kullanılmasının daha doğru olacağı görüşündedirler.

“Çağdaş, üretimlerinde ve fikirlerinde anlaşılmadık olan sanatı ifade etmektedir”. Daha eski uygulamalarla yakın geçmişteki uygulamaların özelliklerini ve aralarındaki farkları saptamak “çağdaş” ve “modern” terimleri arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir (Whitham ve Pooke, 2018: 24).

“Çağdaş sanat, sonsuz sayıda biçimi, stili ve aracılığıyla kültür alanındaki en kışkırtıcı başlıklardan biri olarak yaşamaya devam etmekte ve genellikle yorumlaması güç, anlaşılmaz, gösterişçi ve hatta palavra olarak tanımlansa da çağdaş sanat için kesin olarak söylenebilecek tek şey, ilgi çekici oluşudur.” Çağdaş sanatın cazibesi kadar yırtıcı olduğu da söylenebilmekte ve çağdaş sanatı anlamaya çalışan herkesin bu belirsizlikten doğan gerilimi yaşayacağı, dolayısıyla hiç kimsenin bu gerilimi ve belirsizliği ortadan kaldıramayacağı düşünülmektedir. Bunun sebebi de tüm bu sayılan özelliklerin çağdaş sanatın karakterini oluşturmasıdır. Bunların içindeki değer ve anlamın ortaya çıkartılması ise mümkündür (Whitham ve Pooke, 2018: 13).

Değeri her halde “toplumsal ilişki” olarak gören Marx’a göre değer, kırılan bir yapıya sahip olup her zaman bir pazarlık konusudur (Graw, 2015: E.T. 16.04.2019). Esasen, “Çağdaş sanat”ın içerdiği değer de dahil olmak üzere tüm değerler tartışmaya açık ve şüphelidir (Graw, 2015: E.T. 16.04.2019). Ancak, tanımlanması belirsiz ve tartışmalı olan çağdaş sanatın yorumlanması, mümkün olabilir. Bunu yapmanın yolu, çağdaş sanatın yaratım sürecindeki toplumsal, politik, ekonomik ve felsefik koşullardan haberdar olmaktan ve bunları anlamaktan geçmektedir.

“Çağdaş sanatı bu kadar ilginç kılan geçmişle, bugünle ve meta kültürüyle kurduğu ve salt maddiyatçılığın ötesine geçiyormuş görünen, karmaşık ilişkidir, fakat çağdaş sanatı anlamak için onun tarihiyle bağlarıyla ve biçimleriyle ilgili bilgi sahibi olmak yeterli değildir. Çağdaş sanata yeni bir gözle ve açık fikirlilikle bakabilmek gerekir” (Whitham ve Pooke, 2018:11).

Çağdaş sanat, “Cinsiyet politikasıyla, kimlik, ekoloji ve küreselleşme, sanatla tüketim ve popüler kültür arasındaki küskünlük gibi konuları” ele alır (Whitham ve Pooke, 2018: 11).



### **1.5. Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Değeri**

Görsel, plastik ve işitsel sanatların her alanında, kadın figürü imge olarak, yansıtılan açık ve gizli anlamlarının yanı sıra form, biçim olarak çağdaş sanatta sanatın her alanında ayırt edilmeksizin çokça işlenmiştir. Yüzyıllar boyu çeşitli sanatçılar, ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından yorumlanan kadın, doğadaki en güzel formlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın bedeni teknolojideki değişim ve gelişimlerle birlikte gelişen, değişen sosyal, toplumsal yapı içerisinde kadın imgesi sanatta sıkça karşımıza çıkmaktadır. Sanat alanında, figüratif anlatımda da çokça kullanılan kadın ve kadın bedeni, farklı yönlerden düşünme ve görmeyi yapısında barındıran resim sanatında da yerini almaktadır.

Müdahale biçimi ne olursa olsun beden, çağdaş toplumlarda bir sorun şeklinde algılanmaktadır. Sosyologların bedenle ilgilenmesinin bir başka nedeni feminizmin gelişmesidir. Feministler bedeni toplumsal açıdan yapılandıran bir nesne biçiminde görmektedir. Bu bağlamda cinsiyetten ziyade toplumsal cinsiyet kavramı kullanılmaktadır. Başka bir söylemle, kadın(sı)lık ve erkek(si)lik, cinsiyetlerimizden ziyade toplumsal ve kültürel açıdan inşa edilen kurgular sistemi biçiminde algılanmaktadır (Bayhan, 2013:148).

#### **1.5.1. Kadının Biyolojik ve Toplumsal Cinsiyet Açısından Çağdaş Resim Sanatında Kullanımı ve Değeri**

Çağdaş sanat akımlarının da doğmasına sebep olan toplumsal, siyasal, ekonomik vb. olaylar, sanatın ve sanatçının çalışmasında beslendiği, ona esin kaynağı olan her konuyu, imgeyi bu doğrultuda farklılaştırmıştır. Çağdaş olsun olmasın; sanat, her dönemde kendi toplumunun ve global dünyanın toplumunda yarattığı hareket ve durumlardan payını almıştır. Bu bağlamda “kadın” da tarihsel süreç içinde algılanma şeklindeki değişikliklerle sanata yansıyan önemli konulardan biri olmuştur. Sanatçının yaşadığı toplumdaki kadın algısından, geleneksel kodlarının ona getirdiği kavramlardan beslenmiş, bazen bunlara karşı bir tavır sergileyerek bu tavrını sanatına yansıtmıştır.

Çağdaş resim sanatında “kadın” algısından bahsetmeden önce “kadın”ın cinsiyet kimliği” hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

“Toplumsal cinsiyete atfedilen bütün anlamlar ve simgeler, geçmişin ve şimdinin ruhundan

geçerek gelecekteki toplumsal cinsiyet imgesine aktarılır” (Bayhan, 2013:148).

Batı modernizmiyle gelen toplumsal değişim, sanatta önceki anlatım biçimlerini reddeden ve modern yaşamın karmaşasını ortaya koymak isteyen, bu değişimi anlatacak biçimlere yönelen bir etki olarak kendini göstermiştir.

Batılı modernizmin getirileri bireysel bakış için özgürlük bağlamında etkili olmuştur. Modernizm, toplumun her sınıfı için, öncekinden daha iyi yaşam koşulları ve kendini geliştirme olanakları sunmuştur. Dolayısıyla, kadının toplum içindeki konumu ve ona daha önceden biçilen, alışlagelmiş roller de bu değişiklikten payını almıştır. Zayıf, güçsüz ve erkeğin idaresine muhtaç kadın imgesi korunmakla birlikte bunun yanında yavaş yavaş, kendi ayakları üzerinde durmayı bilen, erkekle eşit haklara sahip olmak için mücadele veren, kendini toplum içinde ikinci planda tutmayı toplum içinde varlık göstermek isteyen güçlü bir imge olarak da ortaya çıkmaya başlamıştır.

Tabii ki bu imgenin kazandığı yenilik, sanatçının kendi dünyasında ve yetiştiği toplumdaki “cinsiyet, toplumsal sınıf ve etnik köken” gibi olgulara göre farklılık göstermiştir. Ortaya çıkmaya başlayan bu yeni kadın imgesinin varlığından memnun olan sanatçılar kadar, bu yeni imgeyi benimseyememiş sanatçılar da olmuştur. Kadın, “iyi-kötü” bir varlık olarak tanımlansa da her çağda büyük oranda sanat çalışmalarına ilham vermiştir.

### **1.5.2. Çağdaş Resim Sanatında Kadın Kimlik Kullanımları**

Yıllarca sanat nesnesini, kimliği ve kendi kimliğini tanımlamaya çalışan sanatçılar, birçok tanımlama yaparak değerleri ve süreci yeniden adlandırmaktan kaçınmamışlardır. Doğal olarak bu koşullarda ortaya çıkan sanat nesnesi, sanatçının ve toplumunun “kartviziti” sayılır. Sanatçı tarafından yaratılan her nesne, onun nesnel ve öznel kimliğini meydana getirecektir. Bu bakış açısından hareketle görülüyor ki çağdaş sanatçının çoğunlukla “referans aldığı ve irdelediği en önemli konulardan biri de kaçınılmaz olarak kimlik sorunsalıdır” (Uçar, 2014: 422).

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere toplumlarda yaşanan her değişim, toplumu etkileyen her durum ve hareket kadının toplumdaki yerini de etkiler. Geçmişten gelen bazı algılar, yaşanan bu değişikliklerle şekillenmeye başlar. Kadının sosyal, kültürel ve sanatsal

alanda toplum içinde kendini var etme ihtiyacı doğar. Bu değişiklikler ve etkileri, her topluma göre farklılık gösterir. Günümüze kadar yaşanan insan haklarındaki değişim ve yasal düzenlemelerdeki olumlu gelişmeler sevindiricidir. Ancak tüm bu olumlu gelişim ve değişime rağmen, kadına şiddet devam etmektedir. Kadının haklarının korunduğu, kadın-erkek eşitliğinin geliştiği ülkelerde birçok alanda belli standartları yakalayabilen kadın, yine de tam olarak şiddetten korunamamaktadır. Kadın-erkek eşitliğinin gelişmediği ülkelerde ise sıkıntılar daha üst düzeyde yaşanmaktadır. Bu tarz ülkelerde sıkıntılarının temel kaynağı, kadına toplum içerisinde dayatılan rol ve en önemlisi aile içi fiziksel-duygusal şiddettir.

Yaşanan bu olumsuzluklar karşısında bile kadın, Delacroix'un "Özgürlük"ü gibi toplum içerisinde yerini belirlemede ısrarcı olmuştur, olmaktadır. Hemen hemen her sahada kendine yeni roller yaratan kadın, sanatçı kişiliğiyle de kendini var etmiştir (Bayhan, 2013: 163).

### **1.5.3. Çağdaş Resim Sanatında Kadın İmgesi**

Sanatsal imge, "gerçekliğin estetiksel olarak yaratılışı ile sanatsal olarak özümleşişinin temel ögesi, sanatsal düşünce ile sanatsal biçimlendirmenin kendine özgü biçimi ve sonucu" olarak tanımlanır. "Sanatsal imge, insanın doğayla, toplumla ve kendisiyle ilişkisinin somut özel, tikel görünüşlerinin doluluğu içinde estetiksel olanın zihinsel özümleşiş biçimidir" (Bal, 2009: 40).

Kadının sanat imgesi olarak temsili oldukça eskidir. Tarih öncesi çağlardan günümüze uzanan bu serüven kadının kimi zaman tapınılası bir tanrıça, kimi zaman erkek sanatçıya ilham veren bir peri, kimi zaman alınıp-satılan bir tüketim ürünü olmuştur. Kadın bedeninin kadımsal organları olarak göğüs, kalça ve cinsel organ romantik/poetik/erotic olarak "çeşitli erkek bakışları için çeşitli biçimler ve malzemelerle yansıtıldı/yansıtılıyor". (Bal, 2009: 40).

Rose Selavy'in (Duchamp'ı makyajlı ve şapkalı gösteren Man Ray fotoğrafları) 1920'de sunduğu sanat ve kadın ilişkisi yeni bir açılım getirdiği söylenir. Eros: c'est la vie'dir (Eros yaşamdır) "Bu fotoğraf çift kimlik, eşcinsellik, kadın imgesinin erkek imgesine yansması ve sanat yapıtında kadın temsiliyetinin ikileminin deşilmesi, erkek egemen bakışın kırılması gibi anlamlar içeriyor" (FS.: E.T. 15.04.2019).

**Resim 7:** “Man Ray”, Marcel Duchamp, 1923, Jeletin gümüş baskı, 22,1x17,6 cm, J.Paul Getty Müzesi, Los Angeles



**Kaynak:** (AN.: E.T. 15.05.2019)

İlk çağlardan bu yana kadının doğurganlığı çok önemliydi. Paleolitik Çağ'daki küçük heykelciklerde, mağara duvarlarına yapılan resimlerde ve kabartmalarda kadın ve erkek cinsel simgelerle gösterilmiş. Venüs adı verilen taş ya da fil dişinden yapılan bu küçük heykelciklerde göğüs ve kalça bartılı bir biçimde işlenerek kadının cinselliği ve doğurganlığı ön plana çıkartılmıştı.

Eski çağlarda tarıma yönelmeyle birlikte ortaya yeni buluşlar çıkmıştır. Bu buluşlar yeni çağlara aktarılırken kadınlar daha ön plana çıkarılıp tanrılaştırılan konuma gelmiştir. Kadının bu tanrılaştırılma durumu, toplumsal değişimlere olduğu gibi sanata da yansımış, heykellerde ve motiflerde kadın bedeni tanrıça olarak karşımıza çıkmıştır. Bu

durumla birlikte kadın üremesi yani doğurganlığı, toprağın bize sunduğu bereketiyle bir araya getirilmiş ve kadın bedeni cisim haline gelmişti, gitgide toplumsal doğallık bozulma göstermiş, doğadan üretilen kaynaklar yok olma, bozulma göstermeye başlamış, yeni bir tüketici anlayış ortaya çıkmıştır. Bu süreç ile birlikte birçok etkiyle ortaya çıkan yeni toplumsal düzen kavramı, malesef kadının değerinin yitirilmesi ve sömürülmesi ile yeni bir şekil almaya başlamıştır. Bu değersizlik ve sömürülme kadının sanattaki yerini de olumsuz olarak etkilerken, bir zamanlar kadına verilen değeri ve saygıyı simgeleyen tanrıça heykelleri ve sanat yapıtları, yerini erkeği sembolize eden küçük heykelciklere bırakarak kadının saygı ve değer konumunun yok olmaya başladığını sanat eserlerinde göstermiştir.

Tarihteki ve toplumlardaki birçok değişim ve gelişim ile birlikte kadına olan değer de farklı konumlara bürünecek bu durumlar karşısında da kadın olumlu ya da olumsuz; sanatta ve toplumda kendine yer, konum edinmeye başlayacaktır. Kadının bu var olma durumu çabası, erkek egemenliğinin hissedilirliği arasında kalsa da, kadın hissettiği bu baskı ile var olmaya devam edip, gelişecektir.

## **BÖLÜM 2. MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI İÇİNDE KADIN FİGÜR YORUMLARINA GENEL BİR BAKIŞ**

### **2.1. Romantizm**

“Adını Orta Çağ romanslarından yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan” romantizm, 1750’lerde başlayıp 19. yüzyıl boyunca süren bir sanat akımıdır. 18. yüzyılın usçuluğuna ve yeni-klasikçilik akımına tepki olarak ortaya çıkan romantizmin oluşmasında dini, felsefi, edebi hareketlerin yanısıra siyasal, toplumsal ve ekonomik devrimler de büyük rol oynamıştır. Yüzyıl kadar etkili olan bu akım başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere neredeyse tüm Avrupa’yı sarmalamıştır (İnankur, 1997:1574-1575).

Birçok sanat alanında yıllarca izlerini bırakan Romantizm, daha çok, insan ruh hallerini dile getirmeye çalışır. Özellikle, “kahramanlık atılımlarını, fırtınalı tutkuların güzelliğini ve yüceliğini över. İnsanı dünyanın dönüştürülmesine, özgürlük için savaşına ve idealin tutkusuna çağıran yüksek ilkeleri ve amaçları yükseltmek ister” (Eroğlu, 2003: 141-142).

Bu akımın resim sanatına yansımalarının en önemli etkisi, ilk kez “yüz yıllar boyunca figürlü konulara bir fon görevi yapan manzara resmi”nin romantik dönemde bir çevre olmaktan çıkarak figür resminin önüne geçmesi olmuştur (İnankur, 1997: 1575).

Orta Çağ Avrupa’sında yaşanan Aydınlanma döneminin “akıl ve düzen değerlerinin 1789 Fransız Devrimi’nden sonar toplumda yarattığı hayal kırıklığı ile gelişen romantizm, hayal gücüne ve duygulanıma önem” vermiştir (Hodge, 2018: 26). Romantizmin odak noktası “doğanın güzelliğinin, öngörülmezliğinin ve gücünün takdir edilmesi, mantık yerine duygunun, akıl yerine sezginin yüceltilmesiydi”. Romantik ressamlar usçuluğu redderek, hareketli fırça darbeleri ve parlak renkleri kullanmayı tercih ettiler (Hodge, 2018: 26).

Romantizmde ilhamın kaynağı kişinin kendisi olup, ressam duygu ve düşlerini resme yansıtır. Romantik ressamların çalışmalarında tarihi konulara ve folklorik bazı unsurlara rastlanır.

Romantizmde klasik sanat anlayışının ağırbaşlılığından ziyade tutkular ve hareket önemlidir. Romantik ressamların çalışmalarında figür/desen yerine renkler ön plandadır

(AS: E.T. 25.04.2019).

Romantizmin önemli temsilcileri; Eugene Delacroix, J.M.W. Turner, John Constable Francisco de Goya, Theodore Gericault (Hodge, 2018: 26).

Romantizmin temsilcisi ressam, 18. yüzyıl portre ressamlarından esinlenerek başarılı çalışmalara imza attılar. 18 yüzyıl portre ressamlarının üzerinde çalıştıkları modele abartılı bir biçimde farklılıklar katıyorlardı. “Modeli değişik bir güzellikle zariflik anlayışına bağlı kalınarak kadınlık yüceltmeye çalışıyordu” (Gök, 2017: 58).

Konuyla ilgili Rigaud “Bir kadın çekici ve güzel olmayabilir, ama öyle ruhsal durumlar vardır ki yüz buna bağlı olarak zarif ve anlamlı bir ifade kazanır. İşte kadını güzelleştiren bu mutlu anları yakalamak ressamın görevidir” der (Gök, 2017: 58).

Romantizm sanat akımında figüratif resimler her ne kadar değerini yitirse de figürü konu alan çalışmalar da bulunmaktadır. Romantizmde figür ve kadın çok nadir işlenmiştir. Çalışmalarda figürden daha çok renkler ön planda olmuştur. Kadın ve figür, çalışmalarda yer almışsa bunlar daha çok tarihsel konular, siyasi ekonomik devrimler, kahramanlık, tutku, savaş gibi konuların olumlu olumsuz etkileri içinde işlenmiştir.

Romantizm resim sanatında görülen resamlardan ayrı bakış açısına sahip olan Goya, tarihi olayları ve günlük yaşama dair konuları betimlememiştir. Bunun yerine gizemli karartılar kullanmış ve büyücü kadınların hayali görüntülerini imgeleştirmiştir. Bu da Goya’yı diğer resamlardan ayıran taraf olmuştur.

İspanyol engizisyonunun çıplak kadın resimlerinin yapılmasını yasakladığı bir dönemde, İspanya başbakanı Manuel de Godoy’un isteği üzerine Goya, “Çıplak Maja” adlı tablosunu yaptı. Bu çalışmada yatakta yastıklar üzerine uzanan çıplak bir kadın bedeni betimledi. Goya’nın bu tablosu 19. yüzyılın romantizmi çerçevesindeki “erotik imgelemin mihenk taşlarından biri oldu” (Gök, 2017: 50).

Tablodaki modelin Goya’nın Su Satıcısı, Giyinik Maya ve Alıç Satıcısı adlı

çalışmalarında olduğu gibi izleyicinin gözlerinin içine samimi bir şekilde bakması, kadın hakkında cinsel açıdan rahatlıkla ulaşılabilir olma imajı yaratmıştır. Ressamın bu betimlemesi, onun hayal dünyasında alt tabakadaki kadınlara karşı utangaç, bastırılmış bir günah işleme dürtüsüne sahip olduğunu düşündürmektedir.

“Theodor Hetzer, Goya’nın tablosunu şu şekilde yorumladı: “Goya, bizleri çıplak kadının gerçekçi vücut yapısı üzerinde konsantre olmaya zorladı. Hiç kimse resmin güç ve enerji sahibi olduğunu reddedemez ve bu özellik, Goya’nın diğer tablolarında da vardır. Bütün bu söylediklerimin ötesinde, bu eser, Goya’nın en keskin özelliğini ortaya çıkardı: İnsan vücuduna yeni gözlerle bakabilmek”. (Gök, 2017: 50).

Goya, 1802-1805 tarihleri arasında yine Başbakanın talebi üzerine “Giyinik Maya” adlı tablosunu meydana getirdi. Daha önceki çalışmasında olduğu gibi aynı model yine yatağın üzerinde uzanmakta ve izleyicilerin gözlerinin içine samimi bir şekilde bakmaktaydı. İki tablodaki model de mitolojik, hayal ürünü bir kadın olarak değil de gerçek bir kadın olarak betimlenmişti. Hatta bu modelin 13. Alba Düşesi olduğuna dair söylentiler olsa da, hiçbir zaman netlik kazanmadı. 1815’te VII. Fernando’nun tahta geçmesinden sonra Godoy’un evinde bulunan Çıplak Maya tablosundan ötürü Goya hakkında soruşturma açıldı. Her ne kadar resmin Goya’ya ait olduğu kanıtlanırsa da ressam yargılanmadı. (AFA: E.T. 29.04.2019).

**RESİM 8:** “Çıplak Maja (Çıplak Maya)”, Francisco Goya, 1797-1800, Tuval üzerine yağlıboya, 97 cm x 1,9 m, Prado Müzesi, Madrid, İspanya,



**Kaynak:** (AA:, E.T. 29.04.2019).



**RESİM 9:** “Giyinik Maja (Giyinik Maya)”, Francisco Goya, 1798-1805, Tuval üzerine yağlıboya, 97 cm x 1,9 m, Prado Müzesi, Madrid, İspanya,



**Kaynak:** (AA:, E.T. 29.04.2019).

Romantizm sanat akımında resim çalışmalarına ışık tutması bakımından verilebilecek en iyi örneklerden biri de E. Delacroix olur.

Bu akımın temsilcilerinden biri olan E. Delacroix'un 1830, Temmuz Devrimini yani İkinci Fransız İhtilali'ni anlatan “Halka Yol Gösteren Özgürlük- Liberty Leading The People” adlı çalışmasındaki odak noktasında yer alan ışıklı ve en dikkat çekici figür olan “Özgürlük” kavramı, güçlü ve yapılı bir kadın olarak resmedilmiştir.

Resimdeki kadının elinde tuttuğu Fransız bayrağı, Fransız Devrimi'nin ve dolayısıyla özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramlarını simgesidir. Kadının diğer elinde tuttuğu bayonet tüfekle ise direniş temsil edilmiştir. Başına taktığı Frig tarzı şapka ise devrim döneminin en klasik sembollerinden biri olarak bilinir. Kadının üzerindeki sarı renkli Klasik Yunan dönemine ait giysilerini andiron adeta bir tanrıça gibi resmin tam ortasında yükselmekte ve alışılmışın dışındaki zarif hatlar yerine güçlü, kuvvetli bir bedene sahip olan kadın, açıkta kalan göğüsleri ve kıllarla kaplı koltukaltı ile Klasik dönem tanrıça figürlerinden ayrılmaktadır. Elindeki tüfek ve bayrakla savaşın tam ortasında yer alarak soyut kimliğinden ayrılarak izleyicinin gözünde çalışmadaki diğer figürlerle tek beden olarak resmedilmiştir. Özellikle “Özgürlük” yani “kadın” figürü başta olmak üzere klasik betimlemeden oldukça uzak olan eser, döneminde eleştirmenler tarafından beğenilmemiş ve içerdiği politik mesaj sebebiyle kışkırtıcı

bulunarak uzun süre sergilenmemiştir. Günümüzde de devrim ve savaş ikonlarından biri haline gelmiştir (SB: E. T. 14.04.2019).

**RESİM 10:** “Halka Yol Gösteren Özgürlük (Liberty Leading the Pople)”, Eugene Delacroix, 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 260x325, Louvre Müzesi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (Hodge, 2018: 26).

## 2.2. Natürallizm

“Gerçekçilik” akımının 1848 Devrimi’yle ilk önce Fransa’da, daha sonra birçok Avrupa ülkesinde yaygınlaşması ve yine,

“Fransa’da birçok toplumsal düşün yıkılması, “Pozitivizm”ın yerleşmesi, daha tarafsız ve kötümser bir gerçeklik anlayışına ve yeni bir sanat felsefesi”nin doğmasına sebep olmuştur. “Natürallizm” adını alan bu yeni felsefeye bu adı veren Castagnary’dır (öl.1888) Castagnary’nin 1863 Resmî Salon Sergisi (Salon Sergileri) hakkındaki yazısında belirttiği üzere “naturalizm-doğalcılık akımına göre sanat, yaşamın her biçim ve düzeyinin bir ifadesidir ve tek amacı doğayı en güçlü ve en yoğun haliyle yeniden temsil etmektedir” (İnankur, 1997: 464).

“19. yüzyılın son çeyreğinde birçok Avrupa ülkesinde edebiyatta, tiyatrodaki, görsel sanatlar ve müzikte ortaya çıkmış geç burjuva akımı” olarak da kaynaklarda yer almaktadır (Eroğlu, 2003: 120).

“Rönesans döneminde de yeniden canlandırılan ve doğayı doğrudan kopyalama anlamında kullanılan bir terim olmuştur” (İnankur, 1997: 464).

Fransız yazar Emile Zola (öl. 1902) Natüralizmin kurucusu olarak kabul edilir. Bu sanat akımı ilk olarak kendisini İngiliz manzara resminde göstermiş ve daha sonra Fransa ve Avrupa'nın diğer bölgelerine yayılmıştır. Natüralizm, “gerçeği anlatmayı aşırılığa vardiyan, hayatı bilimsel bir nesnellikle ele alan” bir sanat akımıdır (İSE: E.T. 14.04.2019).

Işık-gölge, oranlar, renk değerleri ve karakterler, güzel sanatlarda optik görünüş içinde yansıtma anlayışıdır. Natüralizm anlayışına sahip eserlerde doğa tüm detaylarıyla anlatılır ve doğaya olabildiğince müdahale edilmeden sadık kalınır. Natüralizmi realizm ile karıştırmamak gerekir, çünkü Realizm, “bir şeyin gerçek karakterini göstermek için onu gerçek unsurlarını örten detaylardan ayırarak ortaya çıkarma işidir” (Turani, 2000:100).

19. yüzyılda peyzaj resmi, natüralizmden çok yararlanırken figüratif çalışmalara pek yer vermemiştir. Ancak gerçekçilik akımından etkilenerek yapılan çalışmalarda, kırsal kesimi anlatan; çiftçiyi, köylüyü figürlerine konu edinen ve Paris sokaklarındaki hareketliliği, renkli hayatları, sokakları çiçeklerle yorumlayan ve tüm bunları figürlerle bir arada kullanan resimler de karşımıza çıkmaktadır.

Natüralizm'in temsilcileri Jules Bastien-Lepage, Max Liebermann, Léon Augustin Lhermitte, August Hagborg, Victor Gabriel Gilbert, Paul Charles Chocarne Moreau, François Alfred Delobbe, Claude Joseph Bail gibi isimlerdir (İSE: E.T. 14.04.2019).

Fransız Ressam, Jules Bastien Lepage, realizm akımının sonlarında ortaya çıkan bir sanatsal üslup olan natüralizmin başlangıcında önemli bir rol oynamıştır. Çalışmalarının konusu genellikle kırsal hayat, tarlada çalışan çiftçilerin yaşamlarıdır. 1880 yılında yaptığı “Olgunlaşmamış Buğdaylar” çalışması da buna örnektir.

**RESİM 11:** “Olgunlaşmamış Buğdaylar”, Jules Bastien Lepage, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 50,7x105 cm, Musee Canadien de la Guerre, Kanada



**Kaynak:** (İSE: E.T.29.04.2019).

### 2. 3. Realizm

1848 Devrimi'nden sonra, Fransa'daki “pek çok genç sanatçı, teknik ilerleme ve sosyal adaletsizlik unsurlarını da katarak, dünyayı gördükleri gibi resmetmeyi ve bedeni yepyeni bir dürüstlükle tasvir etmeyi” amaçlamışlardır (Hodge, 2018: 27). “Gerçekçilik” terimi”, Fransız romancı Champfleury (öl. 1889) tarafından arkadaşı Gustave Corbet'nin (öl. 1877) eserlerini tanımlamak için türetilmiştir (Hodge, 2018: 27).

19. yüzyılın ortalarında kendini göstermeye başlayan ve “yeni-klasikçilik” ve “romantizm”e tepki olarak doğan “gerçekçilik” akımı, Barbizon Okulu'nun benimsediği “manzaracı gerçekçilik”, “akademik gerçekçilik”, “sosyal gerçekçilik” olmak üzere üç farklı anlatıma sahiptir (Eroğlu, 2003: 84).

Realizm, “yaşanan zaman ve mekan içinde duyularla algılananların nesnel olarak anlatımı plastik sanatlarda ve edebiyatta “Gerçekçilik” olarak tanımlanır”. (Erzen, 1997: 670)

Gerçekçilik akımı, ressamın nesnel bir tutum içinde olmasını istemektedir. Bu da “düşsel ve ahlakçıl tablolar dışında uzun süredir resimden uzaklaştırılmış olan köylü,

işçi gibi” konuların yeniden gündeme gelmesine yol açmıştır. Courbet’in (öl. 1877) “Taşkıncıları” adlı resmi bu akımın başlangıcını temsil eder (Eroğlu, 2003: 84).

Resimlerinde köylüleri ve işçileri işlemiş olan Courbet’in diğer ünlü eserleri arasında da şunlar gelir: “Omans’da Öğle Sonu”, “Yıkanan Kadınlar”, “Papağanlı Kadın”.

Realizmin temsilcilerinden bir diğeri de Jean Fransçois Millet’tir. Ressam, çalışmalarında şehir hayatı dışında devam eden hayatlardan melankolik görüntülere yer vermiştir. Aynı zamanda işçileri ve çiftçileri betimlerken toplumu ilgilendiren konularla da ilgili olduğunu göstermiştir. Millet’in eserlerinde doğa ve insan arasında kuvvetli bir ilişki bulunur.

Ressamın çalışan işçileri, çiftçileri resmettiği eserlerinde, şehir veya şehir dışında yaşayan halkın fakirliği yansıtılmıştır. Millet’in en ünlü eserlerinden biri olan “Başak Toplayanlar”da tarlada çalışan insanlar olduğu gibi, en gerçekçi haliyle abartı olmadan işlenmiştir. Ressamın diğer ünlü eserleri ise şunlardır: “İlkbahar”, “Uyuyan Dikişçi Kız”, “Melek” ve “Çapalı Adam” (FS: E.T. 27.04.2019).

**RESİM 12:** “Başak Toplayanlar (The Gleaners)”, Jean-François Millet, 1857, Tuval üzerine yağlı boya, 83,6x111 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (Hodge, 2018:27).

Gerçekçilik akımının sanatçıları, resimde gerçekleri göstermeyi amaç edinmişler ve bu sebeple de üsluptan ya da sanatsal kurallardan kaçınarak nesnel görüntüleri ifade etmişlerdir. Bu akımın temsilcileri “geleneksel sanatta olduğu gibi zenginleri yüceltmek yerine, sıradan emekçi sınıfın yaşamını anlattılar ya da doğaya yönelik imgeleri herhangi bir yanılısama ya da yapmacılık olmaksızın tasvir ettiler” (Hodge, 2018: 27).

“Realizm’in temsilcileri olarak şu isimleri sayabiliriz: Gustave Courbert, Jean-François Millet, Honore Daumier, Jean-Baptiste Corot, Edouard Manet” (Hodge, 2018: 27).

Realizmde insan ve kadın figürleri gözlemlenerek olabildiğince gerçekleri yansıtacak şekilde, tüm nesnellikleriyle resimlere konu olmuştur. İnsan ve kadın figürünün işlendiği konular genellikle doğa ile mücadele eden, çalışan insanların hayatları ve gündelik hayatın sorunları, ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Resimlerde insanların ifadeleri ve o an içinde bu oldukları durumlarıyla gerçekçi bir üslupla anlatılmıştır. Realist dönemde işlenen resimlerdeki insan-kadın toplum içinde nerede bulunuyorsa, hangi konumdaysa resim içinde de aynı konumda yer almıştır.

Realizmde gözlemler sonucu insan duygu ve duyularının önem kazanması, doğanın da aynı derecede önem kazanmasına olanak sağlamıştır. Bu durum, resim sanatında figür kullanımının daha sağlam bir anlayışla ve içinde bulunduğu koşullarla birlikte resmedilmesini sağlamış ve önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler sonucunda daha önceki dönemlerde karşılaşılan figürü idealize etme çabası realizmde yok olmuştur.

Realizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Gustave Courbet’in başyapıtlarından biri kabul edilen Ressam Stüdyosu (The Painter’s Studio) adlı resimde, ressam resminin sol tarafına “basın, akedemik sanat, romantizm, fuhuş ve açlık” gibi sevmediği kavramları yerleştirmiştir. Courbet, resminin sağ tarafına ise kendisi için önemli olan yakın arkadaşlarına Jules Husson, Chompfleury, Joseph Proudhon ve Brauddelaire yer vermiştir. Courtbet, kendisini ise kompozisyonun merkezinde manzara resmi çizerken resmetmiştir.

Courbet, tuvalerinde genellikle çirkinlikleri konu etmekle eleştirilmiştir. Özellikle Ornans’da Bir Gömme Töreni adlı tablosu döneminde çokça eleştiri almıştır.

Courbet'in sonraki yıllarda resmettiği Köyün Genç Kızları ve Yıkanan Kadınlar adlı tablolarındaki çıplak kadın figürleri, dönemin yasaklayıcı tavrını yıkmaya çalışan erotik bir görünümde işlendiği için şiddetli tartışmalara konu olmuştur (TN: E.T. 14.04.2019).

**RESİM 13:** “Ressam Stüdyosu (The Painter’s Studio)”, Gustave Courbet, 1855, Tuval üzerine yağlı boya, 361 x 598 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (TN: E.T. 14.04.2019)

#### 2.4. Empresyonizm

20. yüzyıl sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkileyen, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da ortaya çıkan “izlenimcilik” akımı, görsel sanatların dışında edebiyat ve müzik dallarında da etkili olmuştur. Aynı zamanda döneminde bir yaşam ve düşünce biçimi olarak kabul gören bu akımın, ülkemize gelmesi 1900’lerin başlarında olmuştur (Rona, 1997: 900).

“İzlenimcilerin çoğu, fotoğrafçılıktan geliştirdikleri yeni fikirlerle, alışılmadık bakış açılarından resim yapmışlar, gölgelerde siyah yerine farklı renkler kullanmışlardır”. (Hodge, 2018: 28). Aynı zamanda izlenimciler; gerçekçilik ve manzara ressamlığının yanında “Barbizon Okulu ressamlarından, Eugne Delacroix’dan (öl. 1863), Japon baskılarından, endüstriyel gelişmelerden, demiryolu yolculuklarının yayılmasından ve bilimsel renk teorilerinden” (Hodge, 2018: 28) de ilham almışlardır. Empresyonizme adını veren ve sanat akımının ilkelerini ortaya koyan eser, izlenimciliğin en önde gelen isimlerinden biri olan Claude

Monet'e (öl. 1926) aittir.

Monet'in 1872'de yapmış olduğu "İzlenim-Doğan Güneş" isimli tablosu, 1874 yılında açılan bir sergide bu akıma muhalif olan bir gazeteci tarafından konu edilmiştir. Tablonun ilk başlığı, bu akımın tüm savunucularıyla alay etmeyi hedeflemiştir (Beksaç, 2000: 92).

"Empresyonizmin temsilcileri arasında Edouard Manet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Mary Cassatt gibi isimler sayılabilir" (Hodge, 2018: 28).

Empresyonizm sanat akımında figür kullanımı oldukça sık karşımıza çıkmamaktadır. Bu döneme ait empresyonist ressamın atölyelerinden dışarıya çıkarak doğayı gözlemleyerek, birebir resmetmişlerdir. Bunun sonucu olarak da geçmişlerinden gelen geleneksel ton, resim anlayışından yavaş yavaş uzaklaşmışlardır.

Resimlerde ışığın belirleyici faktör olması çizgi anlayışını yok etmiş, bunun yerine renkçi bir sanat anlayışı gelmiştir. Bu nedenle empresyonist akımda kullanılan figürler, doğa ile iç içe, silik bir şekilde işlenmiştir.

Empresyonistler için önemli olan ışık ve ışığın sunduğu etkileri yansıtmak ve bunu odak noktası haline getirmektir. Dolayısıyla, bu durum empresyonistlerin çalışmalarında, figürü önemsiz hale getirmiştir.

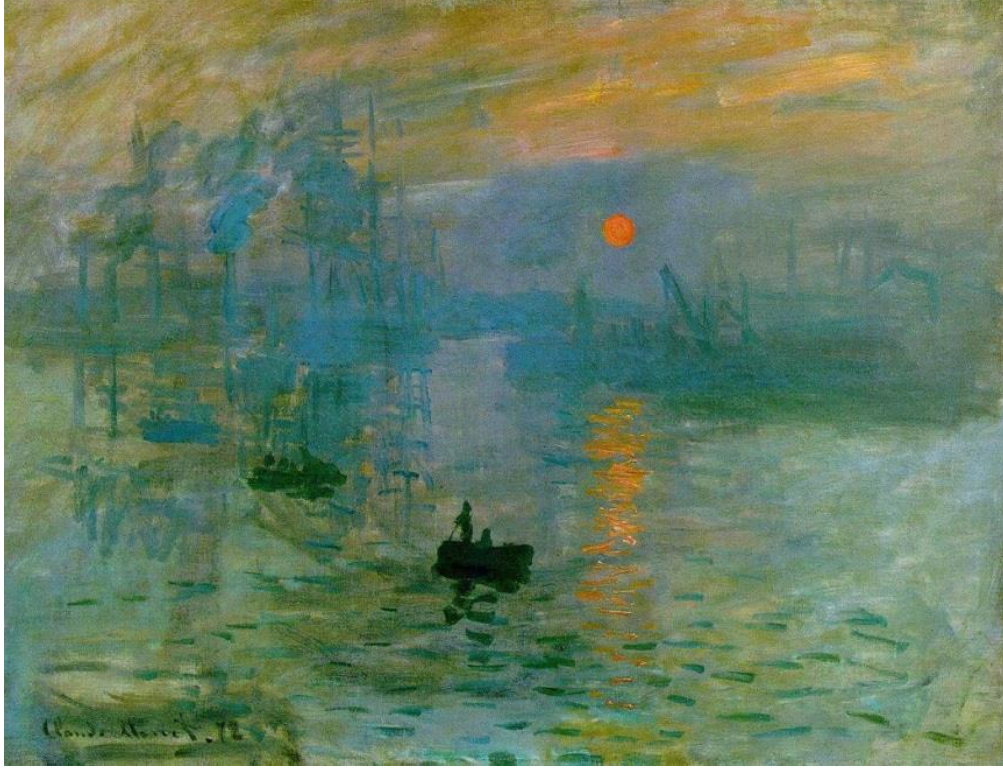
Bu çalışmalara verilebilecek en iyi örneklerden birisi Monet'in "İzlenim, Gündoğumu" tablosudur (Resim:14). Tabloda, insan figürü doğa ile bir bütün olarak resmedilmiş ve iç içe düşünölmüştür. Denize düşen güneş ışınlarının yansımasıyla oluşan siliklikle de figürdeki belirsizlik doğa ile bütünleşme etkisi yaratmıştır.

Figüratif resim ve kadını konu edinmiş empresyonist resim sanatı sanatçılarının başında Degas gelmektedir. Degas, çalışmalarında kadını ve figürü konu edinirken mimiklerinden hareket ve duruşlarına kadar her açıdan kadını ve bedeni tüm çıplaklığı ile yansıtmıştır. Ressam bunu yaparken sürekli belli bir anı konu edinen çizgi duruşlarını aramıştır. Degas, kendinden önce, çıplaklığı ve figürü konu edinen tüm ustalarının yapıtlarından beslenerek sanatsal duruşunda figürün çekiciliği ve güzelliği



ile ilgilenmemiş, figürü cinsellik açısından ele almamıştır. Çalışmalarına zihinsel olarak hep kendini eleştirerek yön vermiştir.

**RESİM 14:** “İzlenim, “Gündoğumu” Claude Monet, 1872, Tuval üzerine yağlı boya, 48x63cm, Musée Marmottan, Paris, Fransa



**Kaynak:** (P: E.T. 29.04.2019).

20. yüzyıl izlenimcilerden olan Degas'ın (öl. 1917) Bir Kafede (In A Café, Absinthe) adlı tablosu 1876 yılında “In a Cafe” ve “A Sketch of a French Cafe” olarak anılmış, 1893'ten sonra bu tablo, L'Absinthe (Absinthe) olarak anılmaya başlanmıştır. Orsay Müzesi'nde sergilenen resimde iki figür bulunmaktadır. Resimdeki kadın figürü, Aktris Elle Andree, erkek figürü ise Ressam Marcellin Desboutin'dir. Resimde bu iki şahsiyetin oturdukları yer, Paris'te özellikle Van Gogh, Matisse, Degas gibi ressamların uğrak yeri olan Cafe de la Nouvelle-Athenes adıyla bilinen bir kafedir. Resimdeki kadın figürü Elle Andree, döneminde Degas, Renoir, Manet gibi birçok ressamla modellik yapmıştır. Döneminde çok fazla tartışmaya yol açan tablonun, ahlaksızlığı körükleyerek tablodaki figürlerin kaba ve alt sınıftan oldukları söylenmiştir. Bu gibi nedenlerden dolayı bir dönem tablo sergilenmemiştir. Yapılan olumsuz eleştirilerden uzak olarak tabloda anlatılmak istenen Paris'te o dönemde artan sosyal yalnızlıktır. Tablonun bir diğer özelliği de figürlerin sağa tarafta olmasıdır. Figürlerin tablonun tam merkezinde

olmaması, her insanın hayatın zincirinde bir halka olduğunu düşünen Degas'ın görüşünü destekler niteliktedir (Hızlı, 2015: E.T. 15.04.2019).

**RESİM 15:** “Bir Kafede (In A Caf , L’absinthe)”, Edgar Degas, 1876, Tuval  zerine yağlı boya, 90x117,3 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (Hızlı, 2015: E.T. 15.04.2019).

## 2.5. Puantalizm

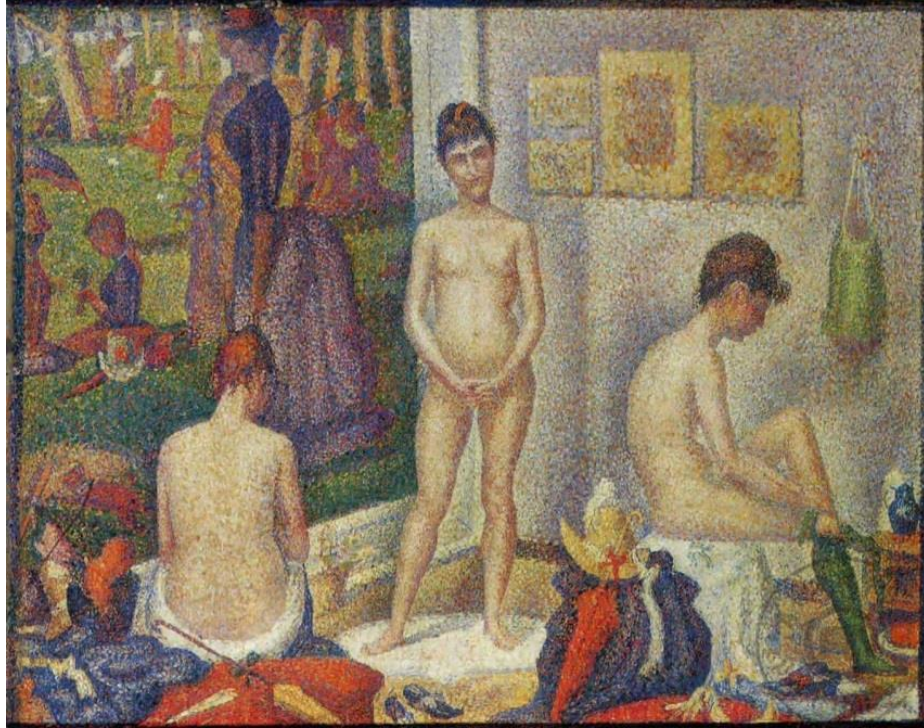
Puantalizm, noktacı bir teknik ile yapılan resimlere verilen bir isim olup sanat tarihinde Neo-empresyonizm (Yeni-izlenimcilik) gibi bir akımla temsil edilmiştir (Eroğlu, 2003: 134). “Resimde puantalizm, renklerin palette karıştırılmadan, ayrı ayrı noktalama tekniğiyle tuvale uygulanmasıyla, istenen renk tonları ve ışılıtlı görsel etki elde edilmesidir” (Rona, 1997:1933). Bu tekniğe Divizyonizm adı verilmiştir. “Bu teknik daha önceleri Monet ve Renoir tarafından da deneysel ölçekte kullanılmıştır, ancak Yeni-izlenimciler bu tekniği bilimsel bir yaklaşımla inceleyerek geliştirmişlerdir” (Rona, 1997:1933).

“Puantalizm temsilcileri; Georges Seurat, Paul Victor Junes Signac, Jacob Abraham Camille Pissarro olarak bilinir” (RH: E.T. 29.04.2019).

Bu akımın önde gelen ressamlarından Seurat, renklerle ilgili deneylerinde ışığın yedi renge ayrılmasını resimlerinde temel alıyordu. Bu renkler, prizmanın ve gökkuşağının renkleri idi. Seurat'a göre bu renkleri palet üzerine yerleştirerek karıştırmak atmosferin rengini bulmayı mümkün kılabilirdi. Ancak renklerin fazla karışması nihayetinden geriye dönüşeceğinden ressam bu temel yedi rengi sonsuz noktalar şeklinde direkt tuvalin üzerine yerleştirmeyi tavsiye ediyordu. Ressam buna, tonların ayırımı adını veriyordu (AH: E.T. 27.04.2019).

Buna örnek olarak, George Seurat'ın "Poz Veren Kadınlar" tablosunu gösterebiliriz (Resim 15).

**RESİM 16:** "Poz Veren Kadınlar (The Models)", George Seurat, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 39,4x48,7 cm, Heinz Berggruen Koleksiyonu, Orsay Müzesi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (J: E.T. 28.04.2079)

Tabloda ilk dikkat çeken, renklerin noktalarla ve göz algısı ile tamamlanması ve renklerin noktalama tekniğiyle kullanılmasıdır. Çalışmada yer alan üç kadın figürü, iç mekan içinde resmedilmiştir. İlk dikkati çeken ayakta duran nü kadın model, onun sağında yer alan çoraplarını giyen kadın figürü ve solunda yer alan arkası dönük modeldir. Ressam başka bir çalışmasından bir bölümü, bu çalışmanın duvarına

yerleştirilmiş olarak resmetmiştir. Bu tabloda iki resim iç içe kompozisyonda kullanılmış ve çalışmanın sonlanması için birçok kadın modelden faydalanılarak çalışılmıştır. Kadının çıplak ve giyinik olarak gündelik hayatına dikkat çekilmiştir.

## **2.6. Post Empresyonizm**

1880'lerin ortasında Fransa'da İzlenimcilik akımının belli bir tatmin noktasına uşatığı esnada, G. Seurat'ın (öl. 1891) önderliğinde bir grup sanatçı Yeni-İzlenimcilik akımını oluştururken, bir grup sanatçı da yeni arayışlar içine girmiştir. Yeni arayışlar içine giren bu ikinci grup, daha sonra Ard-İzlenimciler olarak anılmıştır (Rona 1997:126).

İngiliz eleştirmen R. Fry tarafından 1900'lerin başında ilk kez terim olarak Cézanne, V. Gogh ve Gauguin için kullanılmıştır (Rona, 1997: 126).

Yeni-izlenimcilik gibi tam olarak bir akım özelliği taşımayan ard-izlenimcilik, izlenimcilik sonrası yeni arayışların bir sembolü olarak görülmüştür.

Ard-izlenimciler resimlerinde renkleri “objelerin yapısını modelleme ve ifade etme amacıyla” kullanmışlardır. Örneğin Fransa'nın güneyinde yaşayan ressamlar, çalışmalarında daha parlak renkleri kullanmayı ve çağdaş yaşamdan çok farklı konuları tasvir etmeyi tercih etmişlerdir. Ard-izlenimci ressamların çalışmalarının çoğunda neşeli figürler ve ifadeler dikkat çekmektedir. Aynı zamanda ard-izlenimci ressamlardan bazıları çalışmalarında; fotoğrafı izlenimcilerden daha fazla kullanarak, yaşamı sıra dışı bakış açılarıyla resmetmişlerdir (Hodge, 2018: 29).

Post Empresyonist anlayışta ressamlar planlı, fırça dokunuşlarını belli bir düzenle ve tonların yan yana geleceği şekilde kompozisyonlarını biçimlendirmişlerdir. Post Empresyonist ressamların çalışmalarında yer alan figürler, çizgisel sert kontürlerle buldukları ortamdan ayırt edilerek, gözlemlenmektedir.

“Post-Empresyonizmin temsilcileri; Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri De Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau olarak bilinir” (Hodge, 2018: 29).

Gauguin, sert ve kalın soyutlanmış çizgiler kullanarak resimlerindeki konuları vurgulamaya çalışmıştır. Soyutlanmış çizgilerle çalıştığı figürler, Empresyonizm sonrasında çıkan akımlarda Gauguin'in izlerini sürdürmüş ve yapılan çalışmaların çoğunda soyutlamaya başvurulmuştur. İçinde bulunulan toplumsal değişiklikler,

savaşlar gibi konular tekrardan gündeme gelmeye ve konu olarak işlenmeye başlamıştır. Bundan önceki çalışmalarda geleneksel, standart figürler karşımıza çıkarken; Post Empresyonizmde yaşanan toplumsal sorunların karşılığı klasik figürde bulunmadığından, bu dönemde yapılan figür çalışmaları deformasyona uğratılmıştır. Figürdeki bu deformasyon, daha sonra ortaya çıkan akımlarda da çalışmalara konu olan figür için yol gösterici bir kaynak olmuş ve bu durum figürde soyutlamaya gidildiğinin bir göstergesi olmuştur.

Ard-izlenimcilerden eserlerinin çoğunda kadın figürlerini işleyen Paul Gauguin'in (öl. 1903), Tahitili Kadınlar: Plajda (Tahitian Women: On the Beach) adını verdiği çalışması (Resim:16) katı yapısıyla yassı bir deseni birleştirmek post-modernistler için en çok problem teşkil eden şey gibi gözükmektedir.

**RESİM 17:** “Tahitili Kadınlar: Plajda (Tahitian Women: On the Beach)”, Paul Gauguin, 1891, Tuval üzerine yağlı boya, 69x91 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (Hodge, 2018: 28)

Seurat bu problemi noktacılıkla, Cezanne ise renk modelini kullanarak çözmüştür. Aynı sona uzayan desenlerden oluşan kompozisyonları çokça kullanan sanatçı, bu eserinde diğer araçlarına yüzeyselliği ve katılığı da eklemiştir. Çalışmada üstten görünüş hem figürleri olduğu gibi yansıtmakta, hem de arka planı öne getirerek ufku ortadan kaldırmaktadır. Figürlerin kendileri

göze yakın olduklarından, arka taraftaki basit, düz çizgilere zıt düşen dalgalı bir desen oluşturmaktadırlar. Bu yakınlık alanın çoğunu doldurmakta olup hem yüzeyde, hem derinde görünmektedir. Üst üste gelerek belirgin hatlarla birbirinden geçiş sağlanan geniş renkli bölümler, soyut bir desen yaratmakta, ve figürlere ayrıca model olarak ve kıyafetlerine ağırlık kazandırmak için de kullanılmıştır (Goldwater, 2004: 83).

## 2.7. Fovizm

Fovizm, renk kullanımındaki yenilikleriyle, dışavurumculuğuyla ve resim yüzeyinin düzgünlüğünü vurgulamasıyla kübizmin, dışavurumculuğun ve soyutlanmanın öncüsü olmuş bir sanat akımıdır (Hodge, 2018: 34). Paris'te Matisse (öl. 1954) öncülüğünde bir grup sanatçının 1905 yılında düzenledikleri sergi sonrasında eleştirmen Louis Vauxcelles (öl. 1943), onların resimlerini “yabanıl hayvanlar” olarak adlandırılmıştır (Hodge, 2018: 34).

Karakteristik özelliği, saf, canlı ve parlak renklerin tüpten çıktığı gibi doğrudan tabloya aktarılmasıdır. Serbest fırça vuruşlarıyla kesik çizgilerle detaysız kompozisyonlar olan fovizmde perspektife dikkat edilmemiştir. Bu özellikleriyle fovistler gerçeklikten uzaklaşmışlardır. Fovistler, Vincent Van Gogh, Georges Seurat ve Paul Cézanne'den etkilenmişler ve görselliği ön plana almışlardır.

Fovizmin sanatçıları, renkleri betimleyici olarak düzenli bir şekilde kullanmak yerine, renkleri güçlü güneş ışığının sıcaklığını, mutluluk gibi hisleri aktarmada kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu özelliğiyle fovizm, renk merkezli bir akım olmuştur. Bu akımın ortaya çıkmasıyla beraber renk, resmin sadece bir parçası olmaktan çıkarak, resmin ta kendisi olmuştur. Fovistlerin resimleri dağınık ve metotları baskın görülmüş olsa da resimlerinin konuları genellikle geleneksel manzara ve natüremort olmuştur. Fovistler, aynı zamanda Noktacılık (Pointillisme) anlayışını da benimsemişlerdir (TAS: E.T. 15.04.2019).

Bu akımın temsilcileri olarak başta “Henri Matisse olmak üzere Andre Derain, Maurice De Vlaminck, Henri Manguin, Albert Marquet gibi isimler zikredilebilir” (Hodge, 2018: 34).

Fovizm, parlak bir çıkış yapıp çabuk yok olan bir akımdır. Bu akımı benimseyen sanatçılar dönemlerinde ve kendilerinden sonraki gelecek dönemler için de çok başarılı

eserler bırakmış olsalar da, kendileri de çalışmaya ilk başladıkları dönemdeki heyecanlarını sonrasında bulamamışlardır.

Fovist sanatçıların resim çalışmalarında figürden çok, çoşkulu ve zıt renkler bizi karşılamakla birlikte perspektife dikkat etmeyen, boyayı olduğu gibi kullanan özensiz saf renk algısı olan bir teknik kullanmışlardır.

Fovistlerin başında yer alan Henri Matisse'in (öl. 1954), 1952'de ürettiği Mavi Çıplak (Blue Nudes) çalışması (Resim:18) dört kolaj dizisinden oluşmaktadır.

**RESİM 18:** “Mavi Çıplak (Blue Nudes)”, Henri Matisse, 1952, Kağıt üzerine guaj, 1.16 mx89 cm, Pompidou Merkezi, Paris, Fransa



**Kaynak:** (ST: E.T. 30.04.2019).

Bu tarihe kadar yaklaşık 11 yıl kağıt kesimi çıkarmış olan sanatçının, bu aracı mecazi çalışmalarda da daha önce kullanmamış olması dikkat çekmektedir. Bu çalışma, sanatçının “doğrudan rengi kesmek” olarak adlandırdığı şeyin çarpıcı bir örneğini sunmakta olup sanatçının çalışmaları arasındaki en ünlü ve ikonik çalışmasıdır. Matisse,

çıplak çalışması için birçok eskiz alarak bunları, büyük ölçekli duvar resimleriyle birleştirmeden önce soyut ve basit bir figür yaratmıştır. Kesilmiş kağıt guaj şeritlerinden yapılan beyaz bir arka plana sıkışmış, Mavi Çıplak bir kadın figürüdür.

Bu çalışmanın yapılmasıyla, sanatın sadece dekorasyon olarak göz ardı edilemeyeceği ve sanatın kopyalanamayacağı görüşünün altı çizilmiştir.

## **2.8. Ekspresyonizm**

Fransızca “ifade” anlamına gelen “expression” sözcüğünden türetilmiş olan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), “ifadecilik” anlamına gelir. Resim, grafik ve heykel alanlarında ortaya çıkan Dışavurumculuk, Natürizm, Akademizm ve Ekspresyonizme tepki olarak doğmuş bir sanat akımıdır. Bu akımın sanatçılar üzerindeki izleri ilk olarak Cézanne, Van Gogh, Gauguin ve Munch’da görülmüştür.

Ekspresyonizmde önemli olan “ruhsal durum”dur. Bu görüşte; “doğa”, birinci planda değildir. Bu görüşte doğanın biçim ve renklerinin yansıtılmasına karşı olarak, insan iç dünyasının yeni-keşfedilmemiş taraflarını yeni odaklarla şekillendirmek esas olduğundan Ekspresyonizmde renk ve biçim görünüşü anlamında yeni arayışlara yönelmek gereklilik olmuştur (Turani, 2000: 37-38).

Uluslararası bir sanat akımı olmasına rağmen çeşitli Alman şehirlerinde eşzamanlı olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk, ilk olarak modern dünyayla ilgili kaygıları anlatmayı amaç edinmiştir. Bu amaçla daha çok sembolistlerden etkilenen dışavurumcular, modern toplumla alakalı kaygılarını aktarmada biçimleri bozarak güçlü renkler kullanmayı tercih etmişlerdir (Hodge, 2018: 32).

Dışavurumcuların çalışmalarında “I. Dünya Savaşı’ndan önce, savaş sırasında ve savaştan sonraki atmosfer; öfke, şiddet ve hüsrana, duygularının” (Hodge, 2018: 32) ifadesi anlamında ilham kaynağı olmuştur. Dönem dışavurumcu sanatçıların resimlerinde daha çok “fahişeler ve maskeli ya da maske gibi görünen yüzlerin yer aldığı yabancılaşmış bireyler yer alıyordu”. (Hodge, 2018: 32)

Dışavurumculuk; resimde, bazen sosyal yaşamdan kesitler sunarak, bazen de dini



mistisizmi ve mitolojiyi işleyerek ve bazen de kişisel ruhsal durumları konu edinerek varlığını ortaya koymuştur.

Bu akımı benimseyen sanatçılar, bilhassa hızlı bir şekilde büyüme gösteren şehirlileşmeye, sanayileşmeye ve toplumdaki statülerin karşısında duran bir tavır takınmışlar ve bu karşı tavırlarını resimlerine yansıtmışlardır (Eroğlu, 2003: 67).

“Ekspresyonizmin en bilinen temsilcileri şunlardır: Edvard Munch, Paul Klee, Georges Rouault, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Franz Marc” (Hodge, 2018: 32).

Bir dünya görüşü, hayat felsefesi olan Ekspresyonizmde asıl mühim olan kişinin ruhsal durumudur. Bu durumda doğa bu akımda ikinci planda kalır. Ekspresyonistler, kendilerini sıkan, üzen türlü hallerini ve acılarını sanatlarına yansıtmışlardır. Haksızlık karşısında duydukları isyanı, yeni renk ve biçim tercih ederek vurgulamak istemişlerdir. Ekspresyonistler, eserlerinde kadın bedenini hiç tereddüt etmeden çirkinleştirebilir, insan yüzlerini korkutucu ve tiksindirici ifadelerle sahip karnaval maskeleri şeklinde resmedebilirlerdi. Bu akımın sanatçılarının çalışmalarındaki,

“Çizgileri kaprisli, kullandıkları renkler ise fovist ressamlarınki gibi cesaretlidir. Van Gogh, ilginç fırça vuruşları ve insan duygularını harekete geçiren renklerle kendi ruhsal durumunu açığa vurduğu, peyzaj ve ayçiçekleri resimleriyle Ekspresyonist tarzındaki resimlerin ilk örneklerini oluşturmuştur”. Edward Munch ise abartılmış resimleriyle “korku, sevgi ya da nefret gibi duyguları tuvaline taşımıştır”. Bu akımın sanat anlayışında hoşalnılmayan taraf, sanatlarının güzellikten uzaklaşmış olmasıdır. Ancak bu, Ekspresyonizmin bir gereğidir” (Elmas, 2005: 287’den aktaran Süzen, 2018: E.T. 24.04.2019 ).

Dışavurumculuk, teknolojinin gelişimi ve bundan doğan ruhsal değişiklikler, toplumsal çatışmalar, kaygılar nedeniyle çıkan ruhsal geçişler ve bunların ifadesi olarak resme yansımıştır. Resimlerde ifadenin ön plana çıkması ile mekan, soyut bir biçimde sunulmuş ve derinlik kaygısı yaşanmadan çalışmalarda hazır materyaller, kalın boya vuruşları zeminde plastik görüntüler elde edilerek; çalışmalar ortaya konulmuştur.

Çalışmalarda figürler bu derinlik kaygısı olmayan zeminlerin üzerine yerleştirilerek

ifadeci bir biçimde çirkinlik, ruhsal durumlar, etkilenilen sosyal yaşamlardan çekip çıkartılarak bütün çirkinliği ile resmedilmiş, kadınlar bütün çıplaklığı ile işlenmiştir. Çalışmalarda ilkel sanattan farklı bir yorumlama biçimi olsa da bu durum, ilk bakışta bize ilkel sanat çalışmaları izlenimi vermiştir. Resimlerde kullanılan biçim anlayışları çalışmaların ya çoğunda yan yana, ya üst üste veya iç içe geçmiş şekilde derinlik kaygısı duyulmadan yapılmıştır.

Akımın önemli ressamlarından Norveçli Edvard Munch (öl. 1944) ruhsal ve duygusal konuları işleyen çalışmaları ile tanınmaktadır. Bu çalışmalara en iyi örnek, çok ses getiren “Çığlık” tablosudur (Resim:19).

**RESİM 19:** “Çığlık (Scream)”, Edvard Munch, 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 35x28 cm, Oslo Ulusal Galeri, Norveç,



**Kaynak:** (BBC: E.T. 30.04.2019).

20. yüzyılla birlikte teknoloji ilerlemiş, toplumsal sorunlar başlamış ve bu durum toplumda bulunan kişiler arasında sınıfsal farklılıklar meydana getirmiştir. İnsanlar üzerinde de yalnızlık ve kendini hapsedme, soyutlama gibi durumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durumun getirisi olarak insanlar, bunalım sürecine girmeye

başlamıştır. Munch, yaptığı “Çılgılık” tablosunda bu dönemin kişisel kaygılarına, yalnızlaşmaya, toplumsal bunalıma değinerek, çalışmada istenen düşünce ve duygu aktarımına destek sağlama amacı ile figürü biçimsel bir şekilde deforme etmiştir. Yine bu çalışmayla izleyiciye aynı duyguların aktarılması sağlanmıştır.

Akımın bir diğer temsilcisi olan Schiele; Vincent van Gogh, Edvard Munch gibi sanatçıların eserlerine de hayranlık duymuş, kendi üslubunu geliştirirken bu sanatçılardan da faydalanmıştır. Sanata başladığı ilk yıllarda Munch’tan etkilendiği gözlenen ressam, 1910’dan itibaren kendine özgü anlayışını oluşturmaya başlamıştır.

“Bu dönemde Belçikalı heykeltıraş George Minne’in eserlerine yoğunlaşmış, onu heykellerindeki gibi melankolik görünen, kapalı, ince ve uzun figürlere ilgi duymaya başlamıştı.” (Erdoğan, 2019: 10). Schiele üzerindeki Minne etkisi hayatı boyunca devam etmiştir. Çalışmalarında görülen deforme olmuş bedenlerde, tuhaf pozlarda, dışavurumcu çizgilerde ve renk paletine müraccat ettiği resimlerinde temel nokta, her zaman kompozisyon olmuştur (Erdoğan, 2019: 10).

Bu döneme ait en önemli sanatçılardan biri de Egon Schiele’dir (öl. 1918). Aynı zamanda araştırma kapsamı altında yapmış olduğumuz çalışmalara resimsel, figüratif ve Egon Schiele’nin benimsediği resim üslubu ile ışık tutmuş ve Egon Schiele, figüratif resim ve kadın imgesini, içinde bulunduğu ruhsal ve toplumsal durumları gerek portreleri, gerekse bedensel duruşa yansıyan çizimleri ile dışavurumcu bir üslup ile yorumlayan sanatçılardan biri olmuştur. Çalışmalarındaki figürlerde genellikle kadınların cinsellik ve annelik durumlarını işlemiş olsa da, erkek ve kadın yorumlamalarına da önem vermiştir.

Avusturyalı ressam Schiele, figürlerini cüretkar bir şekilde yorumlamasıyla ve hala günümüz için bile fazla sansüre maruz kalmasıyla dikkat çekmiş erotizmi konu edinen bir çok çalışması yüzünden sıkça kanunsal sıkıntılar yaşamış bir ressam olmuştur. Çalışmalarımız içinde yol alırken, araştırma ve gözlemlerimize dayanarak Schiele’nin bu tutumundan çok, figürü işlediği ruh hali ve seyirciye yansıttığı basit ama güçlü figür anlayışının figürlere ve ifadeye nasıl yansıtılarak sunulduğu ile ilgilenilmiştir. Bunun yanında da boyayı kullanışı ve mekan kaygısına girmeden renklerin mekan oluşturmasına izin verışı gözlemlenerek çalışmalarımıza ışık tutması sağlanmıştır.

**RESİM 20:** “Ana-Kız”, Egon Schiele, 1913, Kağıt üzerine guaş, suluboya ve kurşun kalem, 47x32 cm, Leopold Müzesi, Viyana

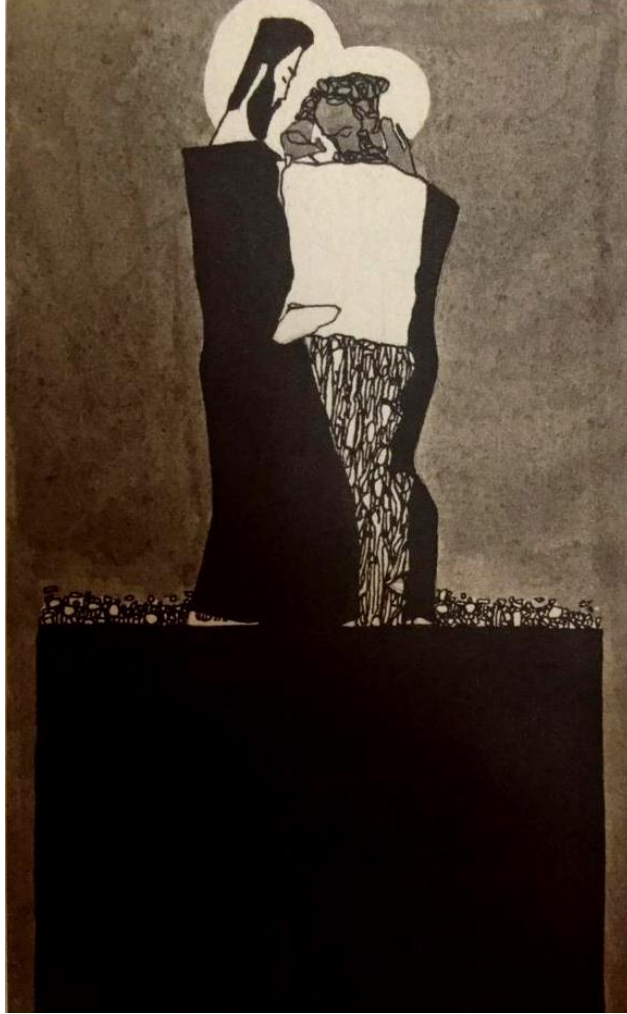


**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 44)

Resimlerinde bolca insanı, insan bedenini ve ifadelerini konu edinen Schiele çalışmalarının çoğunu; suluboya, kurşun kalem kullanarak çizmiş ve genellikle para sıkıntısı çektiğinden, bulduğu her kağıda resim çizmiştir. Çizdiği figürler genellikle deformasyona uğramış hastalıklı görünen vücutlar olup, çizimlerin yüz hatları ve ifadeleri belli olmuştur. Schiele çizimlerinde Klimt'ten (öl.1918) çok etkilenmiştir. Bu durumu çalışmalarını incelerken bir çok resminde etkisel olarakta gözlemleme fırsatı buluyoruz.

Ressam, figürlerinde aşk, haz, duygusal durumlar, toplumsal baskılar ve etkileşimler, çıplaklık, fakirlik, hastalık, şiddet, kırılma ve hüznü içeren figürlerin ölüm ve yaşam konularını işlemiştir.

**Resim 21:** “Haleli İki Erkek”, Egon Schiele, 1909, Kağıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem, 15,4x9,9 cm, Leopold Müzesi, Viyana



**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 13)

“Haleli İki Erkek” (Resim: 21), tablosuna ilk baktığımızda çizimde dekoratif unsurlar olsa da kompozisyonda stillize edilmiş bir durum yorumlanıyordu. Bu çalışmaya baktığımızda ilk akla gelen, Klimt’in “Öpücük” çalışması oluyordu. Schiele’nin, birçok konuda Klimt’ten etkilendiğini buradan da gözlemleyebiliriz. Klimt kaftana benzeyen uzun giyisiler giyer ve çizirdi ve bu durum Schiele’yi de çok etkileniyor ve bu etkiyle bir süre Klimt gibi giyinip onu taklit etmeye başlıyor ve bu taklidi hem kıyafetlerine hemde resimlerine yansıtıyordu. (Erdoğan, 2019: 13)

Schiele’nin, “Haleli İki Erkek” (Resim: 21), tablosu ile Klimt’in “Öpücük” (Resim: 32) tablosunda, ikisi çalışma arasında benzerlik ve etkilenme olduğu kadar, bizim çalışmalarımızda da bu iki usta sanatçının izleri görülmektedir. Referans sanatçılardan

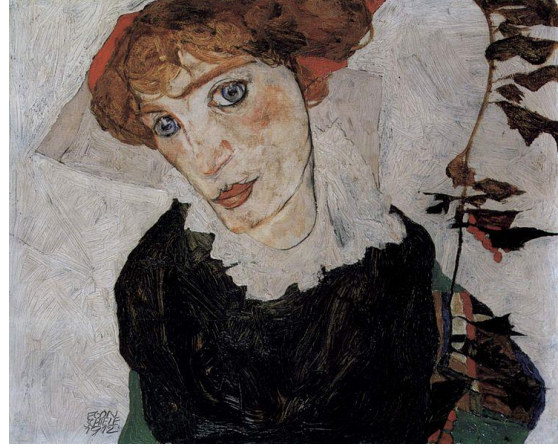
da yola çıkarak çalıştığımız resimlerimize örnek olarak, “Paean” (Resim:38), “Dönemsel Döngü (Resim:43),” “Yozlaşma (Resim:49),” “Başlangıç (Resim:39),” “Değer (Resim:46),” gibi birçok çalışmayı örnek gösterebiliriz.

**Resim 22:** “Güveyfeneri ile Otoportre”, Egon Schiele, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 32,2x39,8, Leopold Müzesi, Viyana



**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 42)

**Resim 23:** “Wally’nin Portresi”, Egon Schiele, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 32,7x39,8, Leopold Müzesi, Viyana

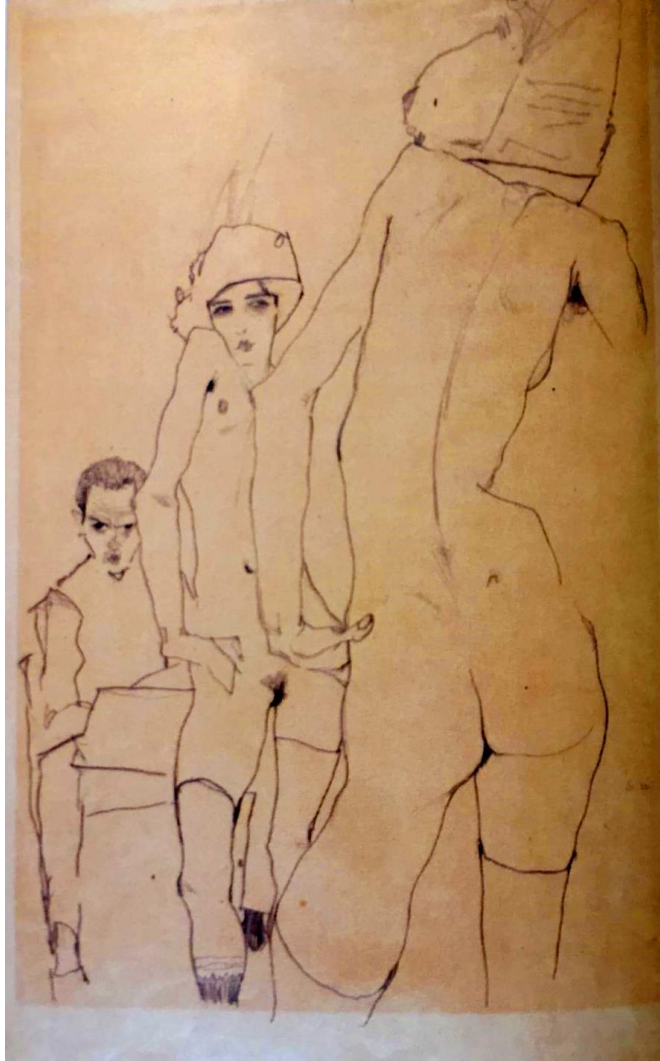


**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 43)

Schiele, bu iki portreyi yaparken portrecilikte bir gelenek olan ikili portre fikrinden yola çıkarak “Wally’nin Portresini”ni (Resim:22) ve “Güveyfeneri ile Otoportre”sini (Resim: 23) resmetmiştir. Bu iki portre çalışmasının evlenemediği Wall’ye duyduğu sevgiyi, duyguyu ifade etmek için yapmıştır. Schiele’nin Wall’le evlenememe nedeni aslında Wall’nin alt gelir seviyesinde olması ve toplumun düşük gördüğü bir sosyal sınıfta yer almasıdır. (Erdoğan, 2019: 43)

Toplumsal bu baskı nedeni ile saygı duyup, sevdiği insanı geride bırakıp sevgisini içine atarak sevgisini bu iki portreyi yapıp karşılıklı asarak dile getirmeye çalışmıştır. Buradaki bu duygusal ve toplumsal baskı durumları, çalışmalarımızda da referans alınmıştır. Egon’un bu durumları en sade bir biçimde nasıl resmettiği gözlemlenerek, figürlere yüklediği çizgisel yorumlarla ve kullandığı renk yoğunluğu ve değerleri ile nasıl yorumlandığı incelenmiştir. Figüre fon oluşturan mekan renklerinin perspektif kaygısı güdülmeden yapılması ve figürün ön planda tutulup asıl konuya figüre yani portrelere ağırlık verilmesi sağlanmıştır.

**Resim 24:** “Aynanın Önündeki Modelini Çizen Ressam”, Egon Schiele, 1910, Kurşun kalem, , 55,2x35,3 cm, Leopold Müzesi, Viyana

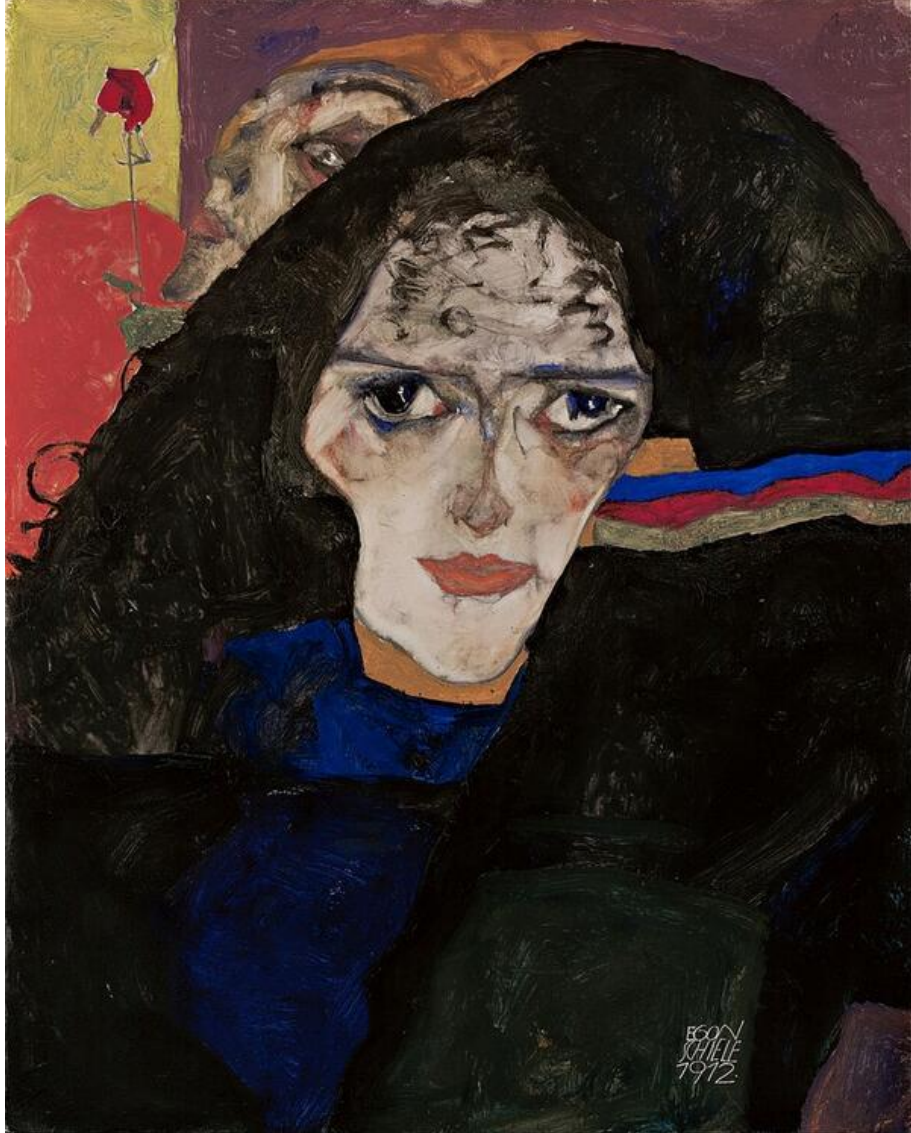


**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 14)

Schiele'nin “Aynanın Önündeki Modelini Çizen Ressam” (Resim:24) çalışmasında, Schiele kendi atölyesinde ona modellik yapan Dansçı Moa'nın atölyedeki büyük aynadan yansımalarını hem ön açıdan, hem de arka açıdan resmetmiş ve bu da resme bakışı ilginç bir hale getirmiş ve izleyiciye parçalanmış bir fügürü zihninde birleşme imkanı sunmuştur.

Burada yansıtılan figürün hem ön, hem arka boyutunun verilmesi ve zihinde tamamlama olayı çalışmalarımızda da örnek alınarak bunun üzerinde etütler yapılmış ve resim çalışmalarına yansıtılmıştır. (Erdoğan, 2019: 14)

**Resim 25:** “Yas Tutan Kadın”, Egon Schiele, 1912, Ahşap üzerine yağlıboya, 42,5x34cm, Leopold Müzesi, Viyana



**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 39)

“Yas Tutan Kadın” (Resim: 25), Wally’nin modellik yaptığı resimde, Schiele Wally’i yaşlı, esmer ve kara gözlü bir şekilde resmetmiştir. Bu yaşlı kadının gözlerinden resimde yaş akmaktadır. Resimde, kadının arkasında duran erkek figürü dikkat çekerken, kadının resimde yansıttığı acının nedeninin bu erkek olduğu vurgulanmak istercesine resme konulmuştur. Kadının kafasından uzanan renkli şeritler, resimde bir gizem yaratmaktadır. Burada da kadının erkekle olan ruhsal durumu dikkate alınarak, kadının arka planında kalsa da kadının üzerindeki içsel baskıyı hissettirmektedir. (Erdoğan, 2019: 39)



**Resim 26:** “Ölüm ve Bakire”, Egon Schiele, 1915-6, Tuval üzerine yağlıboya, 150x180 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Viyana



**Kaynak:** (Erdoğan, 2019: 70)

“Ölüm ve Bakire” (Resim: 26), çalışmasında Wally ile Schiele'nin uzun süren ilişkilerini devam ederken Schiele'nin, Edith Harms ile evlenmeye karar vermesi ve Schiele'nin evli iken Wally ile de ilişkilerinin devam ettirmesini istemesi ve bu durum karşısında Wally'nin bu teklifi reddetmesi ve ayrılmasının ardından, Schiele'nin suçluluk duygusu içinde yaptığı bir çalışmadır. Kendini, çalışmada içinde bulunduğu ruh durumundan ve suçluluktan ötürü, “ölüm” olarak betimleyerek resimde, kendini yorumlamıştır. Fırtınanın dağıttığı bir alan gibi görünen çalışmanın adı Schubert'in aynı isme sahip olan “ölüm ve bakire” isimli bestesine gönderme olarak adlandırılır. (Erdoğan, 2019: 70)

## 2.9. Fütürizm

İlk olarak 1909'da bir edebiyat akımı olarak ortaya çıkan Fütürizm, daha çok edebiyat ve mimarlık gibi alanlarda etkili olmuştur (Eroğlu, 2003: 83). 1910-1930 yılları arasında etkili olan bu akım, İtalya'nın ilk modern sanat akımı olmuştur. Makineleri, modernliği, hızı ve şiddeti yücelten fütürizm hakkında, Şair Filippo Thommaso Marinetti (öl.1944) tarafından 1909'da Fransız gazetesi Le Figaro'da bir manifesto yayımlanır. Marinetti

Fütürizm Manifestosu'nda "dünyanın ihtişamının değerlerinin yeni bir güzellikle, hızın güzelliği ile arttığını ilan ediyoruz" diyerek fütürizm düşüncesini açıklamıştır.

Fütürizmde, geçmişle bağlantıların kesilmesi, dolayısıyla İtalyan geleneklerini yok olması ve teknolojiyi, makineleşmeyi, güç ve enerjiyi sarmalayan yeni bir sanat yaratmak amaç olmuştur.

Fütüristler, ülkelerini "tarihlerinin yükü" olarak gördükleri geçmişlerini temsil eden sanat galerilerinden ve müzelerinden kurtarmak için yok etmeye söz vermişlerdir. Amaçları doğrultusunda ilki 1911'de Milano'da olmak üzere başka Avrupa şehirlerinde de sergiler açmışlardır.

Sanatçılar günlük hayatın içinden seçtikleri süjelerle, hareketi ve hızı yansıtarak "çoğunlukla fotoğrafçılıktaki çoklu pozlamayı referans almışlardır" (Hodge, 2018: 36).

Klasik olandan, geleneksel her şeyden kurtulmayı gaye edinen fütüristler, toplumu ileriye taşımayı istemişlerdir.

Ressam, heykeltıraş, müzisyen, yazar, mimar ve tasarımcı olan fütüristlerin sanatlarının pek çok unsuru Kübizme benzerlik taşısa da, genellikle static olan kübizme nazaran, fütürizm parlak ve dinamikti (Hodge, 2018: 36).

Bu akımın resimdeki temsilcilerine örnek olarak "Umberto Boccioni, Carra, Giacomo Balla, Severini gibi ressamlar gösterilebilir" (Eroğlu, 2003: 83).

## **2.10. Kübizm**

Modern sanat akımları arasında en önemli ve etkili akım olan Kübizm, Pablo Picasso (öl.1973) ve Gorgez Braque (öl.1963) tarafından 1907-1908 yıllarında yaratılmıştır (Hodge, 2018: 35).

Kübitler, resme yeni bir boyut getirerek, objelerin çeşitli açılardan resmini yapmışlar, mekanı tanımak için Rönesans'tan beri kullanılan perspektifi bırakmış ve figürlerin gerçekçi bir şekilde Modellenmesini reddetmişlerdir (Hodge, 2018: 35).

Kübizm hareketi, 1907 yılında Cézanne’ın hatırasına bir saygı olarak Fransız Hükümeti tarafından düzenlenen retrospektif bir sergide Picasso ile Braque’ın biraraya gelerek kendi aralarında yaptıkları konuşmalar ile ortaya çıkmıştır (Turani, 2000: 79).

“Avrupa sanatındaki sabit bakış, Picasso’nun 1907 tarihli Avignonlu Kızlar (Les Femmes d’Alger) tablosu ile başlar. Bu tabloda Cézanne’in yanı sıra Afrika maskelerinin ve İberya heykellerinin etkileri görülüyordu”. (Hodge, 2018:35).

“Bir figürün her taraftan görünüşünü dikkate alarak yapılan parçalama” (Eroğlu, 2003: 106) olarak adlandırılan kübizmin ilk dönemi olan Analitik kübizm, obje ve subjeleri temel geometrik geçimlere indirgemıştır (Eroğlu, 2003:106). 1909-1911 yılları arasında devam eden analitik kübizimde, doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrıldığı için analitik kübizm, doğa resmini kesin olarak reddeden bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır (Turani, 1995: 583).

1915 sonrasında ortaya çıkan “sentetik kübizm” ise kübizmin bir diğer aşamasıdır (Eroğlu, 2003: 106).

“Bir figürün tümünü basitleştiren geometrik inşa (Eroğlu, 2003:106)” olarak bilinen sentetik kübizmle resimde kağıt yapıştırımlar ve “collage”lar başlamış, “plans superposes” olarak adlandırılan birbiri üzerine düzenlenmiş olan planlar da yine bu dönemde yapılmıştır. Çeşitli gerçek materyaller kullanılarak, soyut form arasında bir gerginlik elde etmek amacıyla resme dahil edilmiştir (Turani, 1995: 583).

Geleneksel resim sanatına indirilen en büyük darbelerden biri olarak görülen Kübizimde, bir nesne farklı ve çok yönlü bakış noktalarından resmedilmiştir. Kübist ressamlar, resimlemelerine kattıkları zaman kavramıyla nesneyi hem ressamın, hem de kendisinin devingenliğiyle izleyiciye sunmuşlardır. Kübizimde, resimde biçim sorunu öne çıkarak renk geri planda kalmıştır (Eroğlu, 2003: 106).

Resimlerinde nesnelere, aynı anda birden çok bakış açısıyla resmeden kübist ressamlar, alışlagelen geleneğe bağlı, tek bakış açılı imgelere kıyasla çok fazla şey gösterdiler. Çoklu bakış açısını yakalamak için düz yüzeylerde farklı açılardan tasvirler yaptılar. Bakıldığında geometrik düzenlemeler olarak görülen bu tasvirlerle yapılan ilk eleştiri

aynı zamanda bu akımın adına ilham olmuştur. Eserleri ilk eleştiren Louis Vauxcelles'in bu çalışmaları "küpler" olarak tanımlamıştır (Hodge, 2018: 35).

Bu akımın en ünlü temsilcileri;" Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Jean Metzinger, Fernand Leger'dir" (Hodge, 2018: 35).

Kübizmin kurucularından ve en önemli temsilcilerinden olan Pablo Picasso, 20. yüzyılın en güçlü ve çalışmalarıyla fark yaratan ressamıdır. Picasso kadınlara duyduğu aşkla tanınsa da esasında, kadınlarla sanıldığığının aksine zorlu bir ilişki olmuştur. Yaşamı boyunca birçok kadınla birlikte olsa da Picasso'nun bugün hala bizde hayranlık uyandıran çalışmalarına ilham olan kadınlar sayılıdır (DAM: E.T. 15.04.2019).

Picasso'nun, Avignon'lu Kızlar (Resim:26) için yaptığı bir çizimde, resmin alt yarısını yarım bırakması bize onun sanat görüşü hakkında bilgi verir.

**RESİM 27:** "Avignonlu Kızlar (Les Femmes d'Avignon)", Pablo Picasso, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 244x233 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD



**Kaynak:** (Gündoğan, 2005: 46)

“Önce, acele fırça vuruşlarıyla dış çizgileri belirlemiş, sonra beliren biçimlerin içini çarpıcı renklerle doldurmuş. En sonunda da açığı oluşturan çizgilerin üzerinden siyahla geçmiştir. Her fırça vuruşu birbirinden bağımsız, çizgileri oluşturan fırçanın akıp giden bir hareketi yok. Gövde ile baş, ayrı açılar oluşturan kütlelere dönüşmüştür.” (Gündoğan, 2005: 46).

Picasso'nun resmindeki kollarını ensesinde birleştirmiş çıplak, Auguste Dominique Ingres'in Türk Hamamı adlı resminden alıntılanmış olsa da Picasso'nun çalışmasıyla Ingres'in erotizm temalı resmi arasında büyük bir karşıtlık bulunmaktadır.

“Kadının uyarıcı pozunu, tam karşıtına dönüştürülmüş: kolları hantal, dirsekleri sivri, başı ise bir et parçasını andırıyordu. Yine de bu kadın ve solunda duran figür, resimdeki diğer kadınlarla karşılaştırıldığında çok güzel bulunur” (Gündoğan, 2005: 46).

## **2.11. Ofrizm**

Kübizmin bir kolu olarak görülen Orfizim, renge ve renk uyumuna önem veren bir sanat anlayışı (Turani, 2000:105) olarak ortaya çıkmıştır.

Bir soyut sanat akımı olarak; Delaunay'nin (öl. 1941) 1910'ların başında Paris'te orta çıkardığı Orfizim, terim olarak ilk kez 1912'de Delaunay'nin Altın Kesit sergisinde yer alan yapılar için Şair Apollinaire (öl. 1918) tarafından kullanılmıştır. Delaunay, 1950'lerin sonunda Orfizim'in Kübizm'den çok İzlenimcilik ve Yeni İzlenimcilik akımlarından etkilendiği görüşündedir (Rona, 1997: 1381).

Orfizim tarzındaki resimlerde özellikle kompozisyonun merkezine çekilerek kullanılan ritim, yan yana getirilen renk alanları önemlidir (Eroğlu, 2003:124). Apollinaire'nin 1913'te kaleme aldığı Les Peintres Cubistes (Kübist Ressamlar) adlı kitabında Orfizim'i Kübizm akımı içinde değerlendirerek “görsel dünyadan değil de bütünüyle sanatçının imgeleminden kaynaklanan öğelerden oluşturulan yeni bir strüktürün betimlemesi olarak tanımlamış”tır.

Bu akımın en önemli temsilcileri; Robert Delaunay, Picabia, Duchamp ve Léger, Kupka'dır (Rona, 1997: 1381).

**RESİM 28:** “Paris Şehri (La Ville de Paris)”, Robert Delaunay, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 267x406 cm, Paris Sanat Müzesi, Paris



**Kaynak:** (U: E.T. 30.04.2019)

## 2.12. Dadaizm

Bir “anti-sanat” akımı olan Dada, I. Dünya Savaşı’nın vahşetine tepki olarak, tarafsız durumlarındaki İsviçre’nin Zürich kentinde ortaya çıkmıştır. Hugo Ball’un ( l. 1927) Zürich’teki gece kulübü Cabaret Voltaire’de pek çok sanatçının ve yazarın buluşmasıyla oluşan akıma ismini şair Tristan Tzara ( l.1963) vermişti. Tzara, sözlükte özellikle mantıksız bir sözcük aramış ve nihayetinde Fransızcada “oyuncak tahta at”, Rusça ve Romence “evet evet” anlamına gelen, ancak pek çok dilde anlamsız olan “dada” s zc g n  seçmişti. (Hodge, 2018: 38).

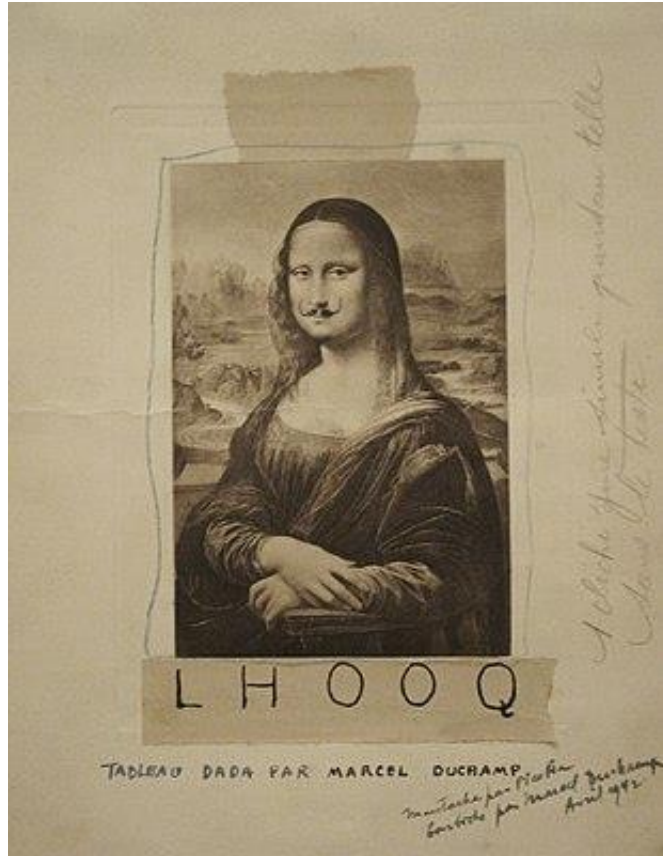
Görsel sanatları, edebiyatı, şiiiri, tiyatroyu, müziği ve grafik tasarımı kapsayan dada, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dışavurumculuktan etkilendi. Dada, savaş karşıtı olmasının yanında burjuvaziye de karşıydı. Sanatsal gelenekleri kabul etmeyen; değişken, renkli ve absürt olarak tanımlandı. Dadacıların amacı şok etkisi yaratmak, öfke ve kırgınlığa neden olmaktı. Bu amaç doğrultusunda da hepsi kaba ve saygısız olmaya çalışıyorlardı. Akımın getirdiği bu tutumlar Berlin, Hannover, Paris, New York ve Köln başta olmak üzere başka şehirlere de hızlıca yayıldı (Hodge, 2018: 38).

Amacı sanat olmayan Dadaizm, aslında Avrupa uygarlığının beylik değerlerine ve savaşa karşı bir protesto idi. Kağıt, tahta vb. gibi malzemeleri yapıştırarak kolaj türü çalışmalar yapan Dadacıların bilinçli skandallara da imza attıkları bu akım kısa zaman sonra yerini sürrealizme bıraktı (Turani, 2000:31).

Dadaizm'in temsilcileri; "Hans Arp, Marcel Duchamp, Hannach Höch, Francis Picabia, Man Ray, Kurt Schwitters'dir" (Hodge, 2018: 38).

En ünlü Dadacılarından olan Marcel Duchamp'ın Kalçaların Güzelmiş (L.H.O.O.Q.) adlı çalışması, daha önce yapılmış, hazır bir eser olan Mona Lisa'ya bıyık ve sakal çizerek altına, Fransızca okunduğunda "you have a hot ass-kalçaların güzelmiş" anlamına gelen 'L.H.O.O.Q.' yazılan bir kartpostalıdır. Bu eserde Duchamp, Dada akımının amaç olarak benimsediği Klasik sanat ve kurallarına karşı çıkışını da açık bir şekilde göstermektedir (Altaş: E.T. 15.04.2019).

**RESİM 29:** "Kalçaların Güzelmiş (L. H. O. O. Q.)", Marcel Duchamp, 1921, tuval üzerine yağlıboya, ahşap ve kolaj, 70x54 cm, Ulusal Modern ve Çağdaş Sanatlar Galerisi, Milano, İtalya



**Kaynak:** (WA: E.T. 30.04.2019)

### 213. Sürrealizm

Çıkış noktası Dadaizm olan, bilinçaltındaki düşünceleri ve duyguları ifade etme arayışının ifadesi olarak tanımlanan gerçeküstücülük, 1920'lerde ortaya çıkmıştır. Bu akım, André Breton (öl. 1966) tarafından yazılan Gerçeküstücülük Manifestosu'nun Paris'te yayımlanmasıyla 1924'te resmen başlar. Uluslararası bir entellektüel ve politik akım olarak başlayan gerçeküstücülük, sadece edebiyat ve resim alanlarında eser vermiştir. Resimlerde doğanın mantıksal görünüşü değil, insanın bilinçaltında ve rüyalarındaki dünyasını göstermek amaçlanır (Turani, 2000: 131).

Gerçeküstücülüğü sanatsal bir akım olarak keşfeden ilk sanatçılardan biri olan Max Ernst (öl. 1976), gibi bazı gerçeküstücüler, serbest çağrışım, trans benzeri durumlar ya da rüyalar gibi Freudcu yöntemler aracılığıyla bilinçaltına odaklanan psikik "Otomatizm"i uyguladılar. "Bu, otomatik yazı ya da çizimdi; bilinçli zihni kapatıp doğrudan bilinç altından akan sözcükler ya da imgeler üretiyordu. Bilinçaltını bu yolla ortaya çıkaran gerçeküstücülük, hiçbir sanatçının birbirine benzer işler üretmediği, bireysel bir ifade şekliydi" (Hodge, 2018: 41).

Sürrealist akımın temsilcileri; "Rene Magritte, Salvador Dali, Joan Miro, Max Ernst, Andre Masson'dur" (Hodge, 2018: 41).

Bu akımın en büyük ismi olan Dali'nin karısı Gala, sanatçının tablolarının en önemli parçasıdır. Gala, Dali'nin çalışmalarında yüzü ve silüeti devamlı beliren tek kadındır. Dali'ye göre Gala dönemin Callas veya Garbo ile kıyaslanamayacak kadar güzel bir süperstardır. Callas ve Garbo, Dali'ye göre sürekli göz önünde olan ve sürekli görülebilen kadınlardır. Oysa Dali için Gala görülemez bir varoluşa sahiptir. Gala, Dali'nin ifadesiyle onun hayatında "ilahi deliliğini yücelten ve dengeleyen bir yeteneğe sahiptir". (Erkaya, Yüzbaşıoğlu vd., 2008: 129).

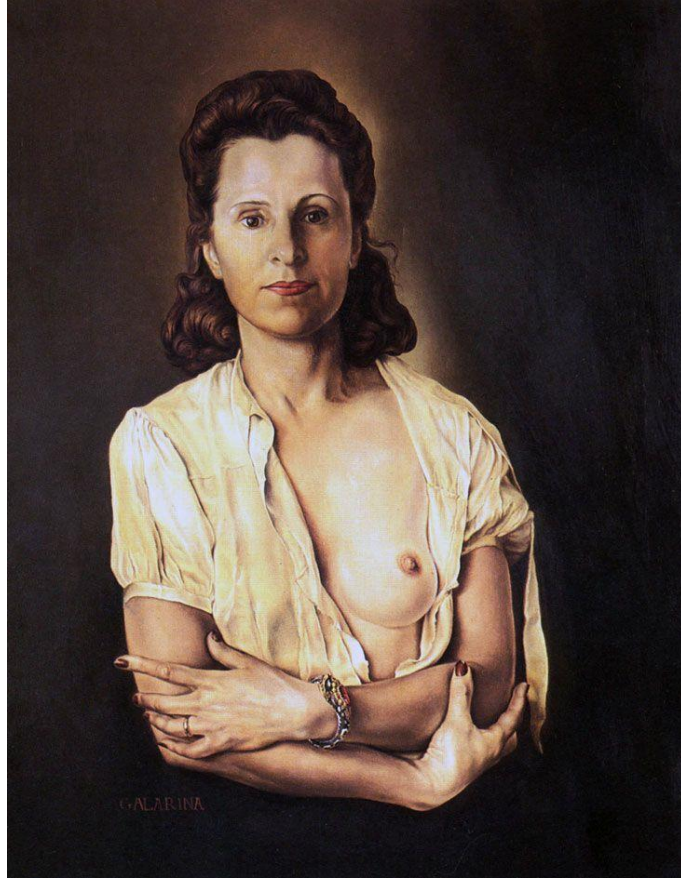
Galarina adlı Dali portresi II. Dünya Savaşı'nın sonlarında Amerika'da resmedilmiştir. 1944 yılında resmetmeye başladığı Galarina tablosu için Dali şöyle der:

"Bu portreyi günde 3 saat çalışarak 6 ayda bitirdim. Adına Galarina ismini verdim. Çünkü La Fornarina, Raphael için neyse Gala da benim için o. Ona duyduğum isteği tarif edebilmek için daha önceden Gala'nın omuzlarına pirzola



resmi çizmiştim. Bu hayal gücümün ham zamanlarıydı. Bugün için o, benim soyluluğumu simgeleyen bir sepet ekmeği” (Erkaya, Yüzbaşıoğlu vd., 2008: 129).

**RESİM 30:** “Galarina”, Salvador Dali, 1944-45, Tuval üzerine yağlıboya, 64,1x50,2 cm, Gala-Salvador Dali Vakfı, Figueras İspanya



**Kaynak:** (Erkaya, Yüzbaşıoğlu vd., 2008: 129)

#### 2.14. Sembolizm

Olguculuk ve gerçeklik karşıtı olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan, geniş boyutlu uluslararası bir akım olan Sembolizm, ilk ortaya çıktığı andan beri resim sanatına bağlı olan kavramları yeniden ele alıp değiştirmiştir. Sembolizmin ayırt edilebilen özelliği ise sanatçılara göre değişebilen resim tekniğinden çok, beyinselliği ön plana almasıdır. “Konularını büyük mitlerden seçerek; düşey bunaltıya, Baudelaire gibi türlü benzeşimlere, tinsel değerlere, hıristiyan ya da pagan değerlere ayrıcalık tanır” (Eroğlu, 2003: 150).

Sembolizm, insan ile kendi çevresi arasındaki anlaşmazlıklardan doğan, ortaya çıktığı

çağın dramından beslenmiştir. İnsan ve çevresi arasındaki bu anlaşmazlık, resme renk ve biçim karşıtlığı olarak yansımıştır. Sembolistlerden Edvard Munch ve Gauguin'nin resimlerinde bu dramın izleri görülmektedir. Bu dram, sadece resimde görülmemiş, aynı zamanda sanatçıların yaşam şekillerine de tesir etmiş, bu yüzden de çoğunlukla sembolist sanatçılar toplumdan uzak, ıssız yerlerde yaşamayı tercih etmişlerdir (Eroğlu, 2003: 150).

“Sembolizmde çift anlamlılık eklemenin sanatçıya özgürlük verdiği düşüncesi, karakterlere bir parça evrensellik katmıştır” (AH.: E.T. 15.04.2019).

Bu akımın en ünlü temsilcileri olarak “Gustav Klimt, Edvard Munch, Frida Kahlo, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Eugène Henri Paul Gauguin biliniyor” (AH.: E.T. 15.04.2019).

Ünlü bir sembolist ressam olan Gustav Klimt (öl. 1918), Danae tablosunda (Resim:30), Yunan Mitolojisinin ünlü kahramanlarından biri olan Perseus'un doğumunu Danae'nin hikayesiyle anlatmaktadır. Babası Argos Kralı'na bir kahin tarafından kendisinin çocuğu tarafından öldürülüp tahtının ele geçireceğinin söylenmesi nedeniyle kızı Danae'yi bronz bir kuleye kapatmıştır. Ancak, Zeus bir yolunu bulup Danae'yi elde edecektir. Zeus, bir altın yağmur olarak kulenin penceresinden içeri girerek Danae'yle beraber olur. Hamile kalarak Perseus adlı bir oğul doğuran Danae, kehanetin bir kısmının gerçekleşmesine sebep olmuştur. Büyüyen Perseus, ilerleyen zamanlarda büyükbabasını bilmeden öldürecektir.

Klimt'in, bu eserinde yatağında kıvrılarak uzanan Danae'nin çıplak bedeni resmin tamamını kaplamaktadır. Resme yukarıdan damlayarak giren altın renkli yağmur damlacıklarıyla da Zeus betimlenmiştir. Altın yağmur damlaları, Danae'nin karnına doğru çekilmiş olan araladığı bacaklarının arasından akmaktadır. İzleyiciye ilk bakışta uyduğunu izlenimini veren Danae'nin kapalı gözleri, aslında aralanmış dudakları ve yüzünün hemen altında pençe haline gelmiş kumaşı sıkan eliyle Danae'nin uyumadığının, hazdan dolayı kendinden geçtiğinin bir göstergesidir. Resimdeki Danae'nin çıplak bacağı izleyicinin ilk odaklandığı nokta olur. Aynı zamanda Danae'nin görünen göğsü, kızıl, dalgalı saçları resimde zaten varolan erotik havayı daha da pekiştirir. Resimde bulunan tül örtü, çıplaklığın aleni duruşunu dengelerken örtünün asalet ve kraliyet sembolü olan mor rengiyle de Danae'nin kimliği ortaya konulur.

Danae tablosunun bu yoğun erotik ve kadınsı atmosferinin dışında dikkat çeken bir diğer ayrıntısı da altın yağmur içinde görünen ince siyah dikdörtgen şekildir. Bu küçük dikdörtgen şekil erkekliğin küçültülerek soyut bir şekle dönüştürülmesi olarak yorumlanabilir (SB.: E.T. 15.04.2019).

**Resim 31:** “Danae”, Gustav Klimt, 1907-1908, Tuval üzerine yağlı boya, 77x83 cm, Galerie Würthle (Würthle Galerisi), Viyana, Avusturya



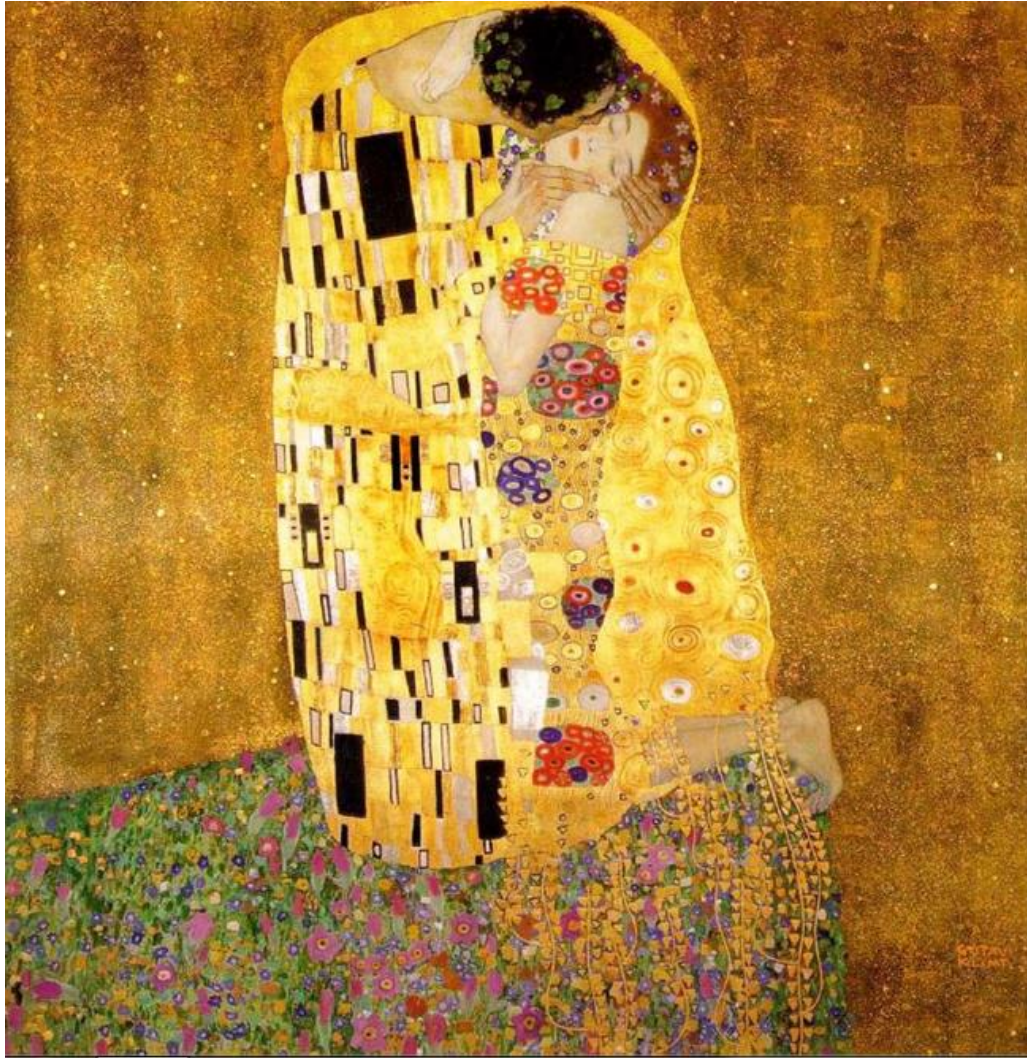
**Kaynak:** (P.: E.T. 15.04.2019)

“Öpücük” (Resim: 32) adlı eser 1907/1908 Gustav Klimt’in en ünlü ve ses getiren yapıtlarından birisidir. Avusturyalı Sembolizm ve Simgeci ressam Klimt (öl. 1918) aynı Schiele’de de rastladığımız içinde bulunduğu döneme ve hala günümüze bile ters düşen, erotik sayılan duygu hallerini resimlerine ve figürlerine konu edinerek karşımıza çıkmakta ve bu içerikte dönemine öncü olmaktadır. Klimt’in sanat anlayışındaki bu

tutumundan çok, biz çalışmalarımızda, Klimt'in altın rengini kullanımı, altın renge yüklediği misyonu ve değerleri dikkate alınarak, çalışmalarımıza ışık tutacağı alanları araştırılıp Klimt'in kadın bedeni ile altın rengini çalışmalarında nasıl sunduğu durumu ile ilgilenilmiştir. (İnatçı, 2013: 33)

Klimt, resimlerinde kullandığı altın rengi ile figürü harmanlayıp çalışmalarının olmazsa olmazı dediğimiz dekoratif süslemelere yer verilmiş şekiyle karşımıza çıkmaktadır.

**Resim 32:** “Öpücük” (Der Duss. The Kiss), Gustav Klimt, 1907-1908, Tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm, Belvedere Müzesi, Viyana,



**Kaynak:** (SB:, E.T., 2019)

“Öpücük” (Resim: 32), tablosunda iki bedenin tek bedene dönüşme hali resmedilmiş olup, figürlerin zamanı önemsemeyerek kendilerini uçsuz bir sonsuzluğa kaptırma

duygusu işlenmiştir. Çalışmada perspektif hiç önemsenmeyerek onun yerine süslemeler ile sembolizmin güçlü etkisi vurgulanmıştır. Kadın figürünün kalçaları ve vücut hatları belirginleştirilerek çizilmesindeki amaç kadının doğurganlığını sembolize ederken, doğurganlık da sonsuzluğu simgelemektedir. Kadının resimde pasif oluşu, erkek figürünün ise kadına hakimiyeti, erkeğin kadının cinsiyeti üzerinde kurmuş olduğu baskınlığı ifade etmektedir. Kadının üzerinde bulunan giysi ve saçları, çiçek desenleri ile süslenmesi, kadının kıyafetindeki yuvarlak şekiller ve erkeğin kafasındaki yosunlar kıyafetindeki kare ve geometrik çizimler ile resmedilmesi, kadın ve erkeği sembolize etmektedir ve bununla resimde kadın ve erkek bedeninin birbirinden ayırımına dikkat çekilmek istenmektedir.

Resimde kullanılan altın rengi Klimt'in, Ravenna'da ki St. Vitale Kilisesi'nde bulunan "cenneti" simgeleyen altın rengi mozaiklerden etkilenmesinden yola çıkarak kullandığı bir renk olup, bu çalışmayla da rengin kutsallığı vurgulanırken, çalışmada yer alan kadın dünyası ne kadar kırılğan ve naif işlenmiş ise erkek figürün dünyası da bir o kadar netliği ve kesinliği simgeleyerek vurgulanmıştır. (TS: E.T. 02.05.2019)

## **2.15. Soyut Sanat**

20. yüzyılın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşü olan, abstrakt sanat olarak da bilinen soyut sanat, Batı resim geleneklerine karşıt olarak ilk kez 1910'da Vasiliy Kandinsky'nin (öl. 1944) yapmış olduğu suluboya çalışmasıyla başlamıştır. Soyut sanat fikri, olarak 19. yüzyılın ilk yarısında Romantik akımın temsilcilerince ortaya atılmıştır (Turani, 2000:128). Soyut sanat, başlangıçtan günümüze kadar, birçok sanat akımıyla üstünlük mücadelesi vererek, çatışarak oluşum evresini tamamlamıştır. Soyut sanatın amacı, "eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddederek resimden renk, çizgi ve düzenlemeleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmak"tır (Turani, 2000: 128).

Soyut sanata göre çalışmaların konusu resmin başlangıcında doğadan esinlenebilirse de sonu doğadan tamamen uzaklaşmalıdır (Turani, 2000: 128).

Soyut sanatın temsilcileri şunlardır: "Vasiliy Kandinsky, Mondrian, Robert Delaunay, Picabia, Jean Arp, Franz Kupka" (ESA.: E.T. 15.04.2019).

Vasiliy Kandinsky, soyut sanatın en önemli temsilcilerindendir. Kandinsky, “figüratif olmayan bir resim sanatında öncü olmak ve sanatı Batı Avrupa sanatının temsili geleneklerinden uzaklaştırmakla ün” yapmıştır. Başlıksız olan bu aşağıda yer alan eseri, “ilk soyut suluboya” olarak bilinir. “İlk salt soyut resim” olarak da tanınan bu resim sanattaki ilklerden biri olduğu için oldukça önemlidir. Kandinsky, “bu resimde ilk kez temsili geleneklerden ve saf soyutlamadan tamamen uzaklaşmıştır” (KS.: E.T. 15.04.2019).

**Resim 33:** “Başlıksız (Untitled)”, Wassily Kandinsky, 1910-1913, İlk soyut suluboya (First Abstract Watercolor), 49,6x64,8 cm, Modern Sanatlar Müzesi (Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou), Paris, Fransa



**Kaynak:** (Düchting, 2000:39)

## 2.16. Soyut Dışavurumculuk

II. Dünya savaşından sonra Amerika, halkı savaş ortamından uzaklaştırmak ve soyutlamak için çaba sarfetmiştir. Bu siyasi çabanın sanatta da uygulanmasının sonucu olarak, Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır. Savaş sonrası canlanan Amerikan ekonomisi canlanmış, yeni iş imkanları ortaya çıkmış ve orta sınıf ekonomik açıdan rahatlamıştır. Ortaya çıkan bu ekonomik rahatlık sanata da yansımıştır (Yılmaz, 2006:157).

Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkmasında 19. yüzyılın sonlarında Almanya'da ortaya çıkan, tarihsel olarak Avrupa ve Amerika'dan beslenen ilk sanat akımı özelliği taşıyan

Dışavurumculuk akımı etkili olmuştur (Karabaş ve Polat, 2016: 39).

“Belirli bir yer ve zamanla sınırlandırılmayacak kadar genel bir eğilim olan dışavurumculuğun gelişimi ve ilerlemesinde köprü görevi gören Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarının etkinliğinin oldukça önemli görüldüğü de bilinmektedir. (Antmen, 2008: 38)”

Kübizmin biçimsel sonuçlarından ve sürrealistlerin ilkel temalarından yararlanan Soyut Dışavurumcular üzerinde “Van Gogh’un doğaya yönelik ifade biçimleri ve ham renkleri ile Edward Munch’un kişisel imgeleri” etkili olmuştur.

Soyut Dışavurumculuk, aynı zamanda Sürrealizm ve Fovizim akımlarından da beslenmiştir (Karabaş ve Polat, 2016: 39).

Büyük ölçüde gerçeküstücülükten etkilenen sanatçılar, savaşın kendilerinde uyandırdığı duygularını resimle ifade ettiler. Bunun sonucunda “dinamik, enerjik bir sanat” ortaya çıktı ve kimi zaman da kullandıkları ölçülerle dikkat çekmeleri, eserlerinin “alternatif aksiyon” resmi olarak tanınmasına neden oldu (Hodge, 2018: 42).

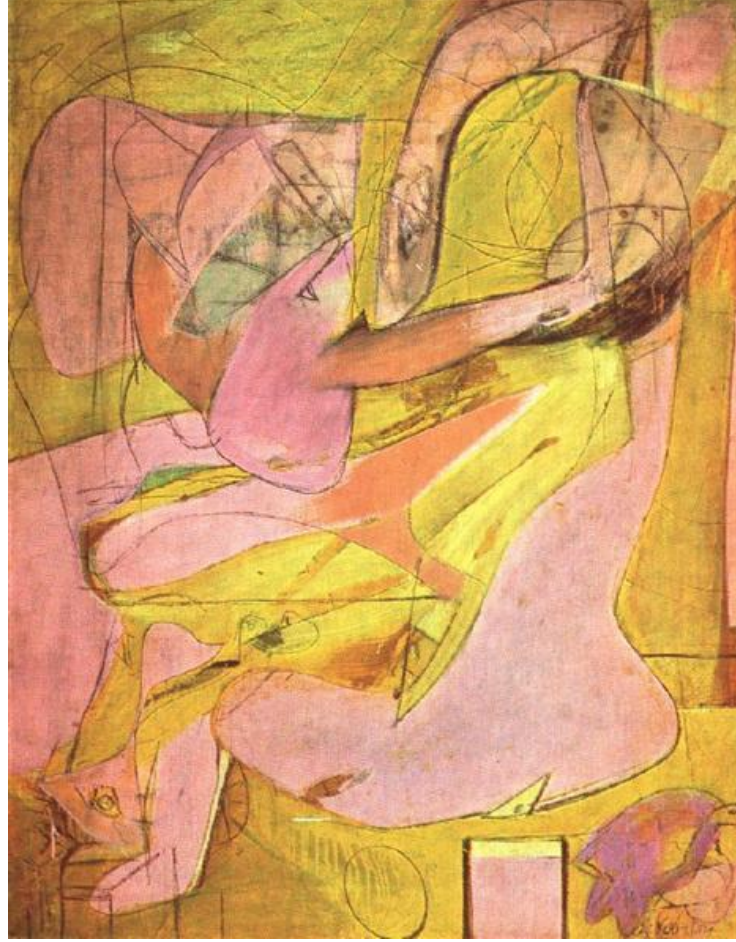
“Yüzeydeki görüntülerin altında bir şey bulmayı ve en içsel duygularını ifade etmeyi” amaçlayan Soyut Dışavurumcular içerisinde bu akımı en çok benimseyen sanatçı Jackson Pollock (öl.1956) oldu. Pollock’un, çalışmalarını yaparken, “yere serdiği büyük tuval beze boyayı dökmesi, saçması ve damlatması; çubuklar, malalar ve bıçaklar kullanması ve bütün vücudunu çalıştırması onun radikal, dışavurumcu tekniğinin birer parçasıydı” (Hodge, 2018: 42).

Soyut Dışavurumculuk akımının başlıca temsilcileri olarak “Jackson Pollock, Willem de Kooning, Philip Guston, Lee Krasner, Arshile Gorky, Franz Kline sayılabilir” (Hodge, 2018: 42).

Soyut Dışavurumculuğun önemli isimlerinden biri olan Willem de Kooning’in (öl. 1997), Pembe Melekler (Pink Angels) adlı çalışması II. Dünya Savaşından esinlendiği bilinen bir tablodur. Kooning’in daha önce yaptığı çalışmalarda bulunan etli pembe biyomorfları (biçimleri) yani gözleri ve diğer anatomik formları uyandıran şekiller, bu tabloda şiddetle parçalanıyor ve figüratif unsurların hardal sarısı arka planından zar zor

ayırt edilebiliyor (TAS.: E.T. 15.04.2019).

**RESİM 34:** “Pembe Melekler (Pink Angels)”, Willem de Kooning, 1945, Tuval üzerine yağlıboya ve kömür, 132,1x101,6 cm, Frederick R. Weisman Vakfı (Frederick R. Weisman Foundation), Los Angeles, ABD



**Kaynak:** (TAS.: E.T. 15.04.2019)

## 2.17. Pop-Art

Pop sanat/pop-art, “sözcükler, ticari markalar, semboller, reklam panoları ve popüler olan bir takım görsellerin sanatçının kişiliği tarafından organize edilerek; kimi zaman güldürücü kimi zaman düşündürücü sanatsal objelerin oluşturulması” (Toptaş, 2017: 434) olarak tanımlanır.

“Pop” teriminin ilk kullanıcısı olarak Lawrence Allowayve bilinirken alternatif Pop'u bir mektupta tanımlayan Richard Hamilton (1922-2011) kabul edilir. “Pop” kelimesinin bir resim içinde kullanılması ise Sir Eduardo Paolozzi'nin (öl. 1995) tarafından gerçekleşti (Alloway, 1958: 85'ten aktaran Toptaş, 2017: 434). Modernizmde “kiç” olarak tarif edilen ticari kültürün sanat alanında kullanılmasının ilk örnekleri Pop Sanat'la birlikte başlamıştır (Aslışen, 2006: 90'dan aktaran Toptaş, 2017: 434).



II. Dünya Savaşı'ndan sonra, tüketim kültürünün hızlanması ve kitle iletişim araçlarının yükselişe geçmesiyle pop sanat, Londra'da ve New York'ta gelişmiştir. 1956'da Londra'da düzenlenen bir sergide Richard Hamilton (öl. 2011) tarafından kullanılan "pop" sözcüğü, Amerikan dergilerinden yapılan bir kolajda kullanılmıştı (Toptaş, 2017: 434).

"Seri üretilmiş malların fazlalığı, tüketim kültürü ve kitlesel eğlence; yüksek kültürlerden ayırt edilmesi için popüler kültür diye adlandırıldı. Bu da Uluslararası Grup'un odak noktası oldu. Birkaç yıl sonra New York'taki sanatçılar da pop kültürü hakkındaki düşüncelerini eserlerinde yorumladılar" (Hodge, 2018: 44).

Pop sanatçılar, tüketim kültürünü ve ticarileşmeyi överek, sadece aydınların değil her kitleden insanın ilişki kurabileceği şeylere (reklamcılığı, medyayı ve alışverişi baz alan, film yıldızları, çizgi romanlar, bayraklar, ambalajlar, yiyecek vb.) yer veren renkli imgeler meydana getirdiler. Pop sanat; kullandığı süjelerle oldukça cüretkar, ulaşılabilirliği kolay olduğu ve teknik beceriler çoğunlukla önemsenmediği için geleneksel güzel sanatlardan bilinçli bir şekilde farklıydı.

Pop sanat, II. Dünya Savaşı'ndan sonra insanların ihtiyaç duyduğu pozitifliği işleyerek, kısa zamanda popülerlik kazandı. Bazı noktalarda "Dada"ya benzer yönleri bulunmasına rağmen öfkeli değildi (Hodge, 2018: 44).

İngiliz pop sanatı, tarihsel açıdan Amerikan pop sanatından önce ortaya çıkmıştır. Nesnelliğin çok az olduğu İngiliz pop sanatında, medyada çekici yöntemler kullanılmıştır. Amerikan pop sanatı ise medyaların ikonografisini ve yöntemlerini etkilemiştir (Eroğlu, 2003: 131).

Pop-Art temsilcileri şunlardır: "Richard Hamilton, Peter Blake, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jasper Johns" (Hodge, 2018: 44).

Pop-Art'ın en bilinen isimlerinden biri olan Andy Warhol'un Altın Marilyn Monroe (Gold Marilyn Monroe) isimli çalışmasında, Marilyn'in yüzü çok büyük, altın renkli bir arka plana yerleştirilerek fikir ikonografisinde rol oynamaktadır. Arka planda bulunan bazı simgeler, günümüzde Ortodoksların inançlarındaki odak nokta olan Bizans'ın dini

simgelerini hatırlatmaktadır. Warhol'un bu çalışmasında yalnızca bir tanrı yerine, şöhrete yükselen ve korkunç bir trajedide ölen bir kadının görüntüsüne bakmaktayız.

Warhol, toplumumuzu ve ünlülerin ilahi olanın seviyesine yüceltilmesini inceler. Burada yine Pop sanatçısı, çağdaşlarının değerlerine ve çevresine dikkat çekmek için ortak nesnelere ve görüntüleri kullanmıştır (TAS.: E.T. 15.04.2019).

**RESİM 35:** "Altın Marilyn Monroe (Gold Marilyn Monroe)", Andy Warhol, 1962, Sentetik polimerler ve tual üzerine serigrafî, 211,4x144,7 cm, Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art), New York, ABD



**Kaynak:** (Angelotti ve Lenza vd., 2009: 28)

## 2.18. Op-Art

Kinetik Sanat içerisinde, optik yanılsamaya dayalı bir anlatım biçimi olarak gelişen, hareketsel figürsüz sanata bir tepki olarak doğan Op-Sanat, Polonya başta olmak üzere Orta Avrupa’da gelişen ve Amerika’da yaygınlaşan bir sanat akımıdır. İngilizce ‘Optical Art’ (Optik Sanat) sözcüklerinin kısaltılmış biçimi olan Op-Sanat, Optik-Sanat olarak da adlandırılan bu akım, buna benzer diğer akımlar gibi resimde sanat tarihine egemen olan klasik biçimlerden uzaklaşarak soyut anlatım tarzının etkin olmasıyla önem kazanmıştır (Özel, 2007: 396).

1960’lı yılların başlangıcında sanatta, özellikle de Soyut Sanat’ta bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Daha çok figürsüz sanat eserlerinde etkili olan bu değişim neticesinde öznelliğe karşı bir tepki meydana gelmiş ve bu tepki neticesinde yeni bir nesnellik kurulmuş, yeniden biçime dönmüştür. Bu yenilik beraberinde Pop-Sanat, Op-Sanat gibi yeni akımlar getirmiştir (Özel, 2007: 396).

“Terim olarak ilk kez 1965’te, New York Modern Sanat Müzesi’ndeki “The Responsive Eye - Yanıt Veren Göz” adlı sergide algısal ikiliğe olanak tanıyan geometrik kompozisyonlar için kullanılmıştır.” (Özel, 2007: 396).

Ziss’e göre (1984: 303) Op-Sanat, “Doğru ve eğri çizgilerin, ya da geometrik şekillerin çoğunun yanıltıcı bir etki uyandıracak şekilde kullanılmasıyla belirginleşen, nesnel olmayan (non-objektive) bir sanat eğilimi”dir. (Rona,1997: 1377).

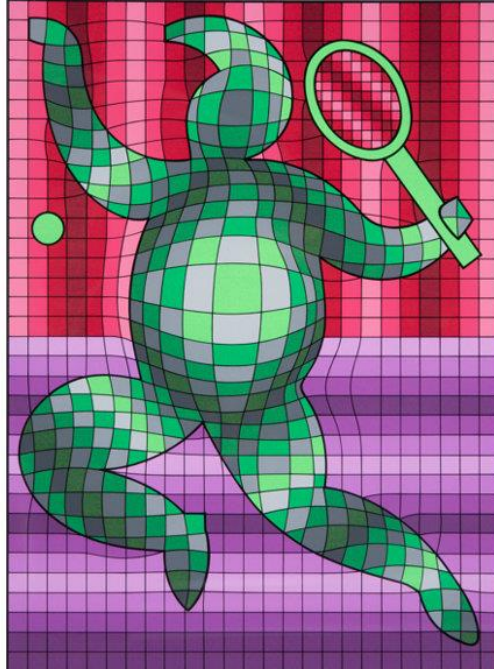
Krausse’ye göre (2005: 111) Op-Sanat,

“Renklerle biçimlerin insan üzerindeki etkisini inceleyen” bir akımdır. “Op-Sanat’ın amacı görsel ikilikten yararlanmak ve retinayı güçlü biçimde etkileyerek optik yanılsamayla titreşim, yanıp-sönme ve hareket duygusu yaratmaktır. Bu nedenle Op-Sanat örneklerinde betimsel öğeler yok edilerek çizgi, kare, daire vb. temel geometrik biçimlerden oluşan düzenlemeler ve renk ilişkileri temel alınmıştır” (Rona,1997: 1377).

Düz resim yüzeyinin doğal olarak iki boyutlu doğasının ötesine giderek resme derinlik ve hareketi de ekleyen Op-Sanat resmi dört boyutlu hale getirmiştir (Zanker, 2004: 75’ten aktaran Özel, 2007: 399).

Op-Sanatın temsilcileri olarak, Josef Albers, Victor Vasareley, Yaacov Agam, J. Rafael Soto, Charles Allan Gilbert, Bridget Riley, Jean-Pierre Yvaral, François Morellet söylenebilir.

**RESİM 36:** “Tenisci 2, 1977 (Tennis Player 2, 1977)”, Victor Vasareley (öl. 1997), 1997, Baskılar ve kağıtlar üzerine el imzalı serigrafî, 34,3x25,4 cm



**Kaynak:** (AWG:, E.T. 01.05.2019)

## 2.19. Performans Sanatı

Performans sanatı, 20. yüzyılda ortaya çıkmış, “önce fütüristlerin manifestolarını izleyenlere okudukları ve dadacıların anlamsız sunumlar yaptıkları, daha sonra gerçeküstücülerin avangart prodüksiyonlar sahneledikleri zamanlarda, geleneksel resim ve heykele, kabul edilebilir bir alternatif haline gelmiştir” (Hodge, 2018: 45).

Allan Kaprow’un (öl. 2006) kullandığı “happening” (oluşum) terimi, 1957 yılında Amerika’da, canlı sanat performanslarını ifade etmek için kullanılmış ve daha sonra da dünyanın her yerinde çeşitli sanatçılar tarafından kullanılmıştır (Hodge, 2018: 45).

Performans sanatı, kavramsal sanat, yoksul sanat, fluxus v.b. gibi sanatta biçimciliğe karşı çıkan, düşünceye önem veren anlayışlarla birlikte 1960-1970’li yıllardan itibaren ortaya çıkmıştır (Aydoğan, 2008: 4). Müzik, dans, şiir, tiyatro, video gibi diğer alanları

da kapsayan, canlı olarak izleyiciye sunulan sanatçı eylemleri ‘performans sanatı’ olarak adlandırılmıştır (Aydoğan, 2008: 4).

Doğrudan fütürizm, dada ve gerçeküstücülük gibi pek çok akımdan türeyen performans sanatının tarihsel sürecinde bazı grupları etkilediği görülür. Japonya’daki Gutai grubu sanatçıları geleneksel sanatın malzemelerini sorgulamışlardır. Örneğin, Shiraga Kazuo, Shozo Shomomoto halka açık performanslarında, tuval üzerinde ayaklarıyla büyük soyut resim çalışmaları yapmışlar. Viyana’da 1960’ların başında, Avusturya’da gaz odalarına karşı bir tepki olarak doğan ve gösteriler yapan Hermann Nitsch, Otto Müehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler’den oluşan bir grup fiziksel şiddete dikkat çekmişlerdir (Aydoğan, 2008: 8).

Performans sanatçılarının ilk temsilcileri çoğunlukla Jakson Pollock’u resim yaparken gösteren Hans Namuth (öl. 1990) tarafından çekilen 1950’lere ait fotoğraflardan esinlenmişlerdir (Hodge, 2018: 45).

Performans Sanatının temsilcilerinden bazıları şunlardır: “Yves Klein, Vito Acconci, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Marina Abramoviç” (Hodge, 2018: 45).

**Resim 37:** “Amerika’yı Seviyorum ve Amerika Da Beni (I like America and America likes me)”, Joseph Beuys, 1974, (Hafta boyunca yabancı kurtla birlikte gerçekleştirilen eylem), (Fotoğrafı çeken: Caroline Tisdall, New York Ronald Feldman Güzel Sanatların İzniyle), René Block Galerisi, New York, ABD



**Kaynak:** (Hodge, 2018: 45)

## 2.20. Kavramsal Sanat

Hiçbir zaman pek uyum içinde bir akım olmayan Kavramsal Sanat, Amerika ve Avrupa’da hemen hemen aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Çok çeşitli sanat türlerinden oluşan genel bir ifade haline gelen Kavramsal Sanatın savunucuları düşüncelerin veya kavramların sanatını geliştirerek modern dünyadaki teknik yeteneklerden ve estetikten daha geçerli olabileceğini göstermek isterler.

Güzel Sanatların çok değerli ve saygın olması gerektiğine yönelik görüşü uzaklaştıran bu akımın sanatçıları, performans, video ve arazi sanatı gibi çok farklı şekillerde çalışırlar (Hodge, 2018: 47).

Bir terim olarak Kavramsal Sanat’ın yerleşmesindeki en büyük pay, Sol Lewitt’indir. Lewitt’in 1967’de Art Forum dergisinde yayımlandığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı yazısından sonra bu terim, dönemin alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim olarak kullanılmasına yol açmıştır (Koca, 2017: 98).

Bu akımın sanatçıları, Kendilerini geçici enstalasyonlar ya da geleneksel sanatın dışında kalan üretimler ortaya koyan, sanatsal sınırları genişleten ve sanatın insan için fazlaca ulaşılabilir kılmaya çalışan sanatçılar olarak tanımlarlar. Kavramsal sanat sanatçıları, ciddi ve şok edici özelliklere sahip olabilmelerinin yanında önemsiz ve eğlendirici de olabilmektedirler (Hodge, 2018, 47).

Bu akımın temsilcileri olarak “Joseph Kosuth, Michael Craig-Martin, Félix Gonzáles-Torres, Martin Creed, Gillian Wearing, Tracey Emin söylenebilir” (Hodge, 2018, 47).

## BÖLÜM 3. SANATSAL ÇALIŞMALAR

### 3.1. Sanatçı Beyanı

İnsan bedenine, tarihin farklı dönemlerinde çeşitli açılardan roller yüklenmiştir. Özellikle sağlıklı ve estetik beden algısı, her çağda toplumun ilgi odağı olmuştur. Bu ilgi birçok alana ilham vermiştir. Bilhassa güzellik sembolü olarak erkek bedeninden çok, kadın bedeni günümüzde de olduğu gibi birçok alanda ön plana çıkartılmıştır. Ticari meta olarak kullanılmasından, yazılı ve görsel basında yer alma şekline kadar çeşitli alanlarda bir obje olarak karşımıza çıkartılmaktadır. Bal, insan bedeninin sanatta konu olarak işlenmesinin tarihinin en az betimelemenin tarihi kadar eski olduğunu söyleyerek günümüzde insan bedeninin “siyaset, din, hukuk, ekonomi, bilim, medya ve moda gibi egemenlik aygıtlarının yağmalama alanı” olduğunu ifade etmiştir (Bal, 2009:32)

Ticaretten bilime, teknolojiden sanata; kadın ve kadın bedeni algısı bizlere algılanması ve anlaşılması gerekenden farklı bir şekilde sunulmaktadır. Bu şekilde sunulmasına sebep olan dinî ve toplumsal birçok faktör bulunmaktadır. Çalışmamızda farklı dönemlerdeki kadın algısının günümüz sanatına kadar geçirdiği evreler konu alınarak kadın algısı noktasındaki içsel tepkilerimiz, duyuşsal ve fikirselle görüşlerimiz resmedilmiştir.

Toplumda kadına verilen “değer” ve “değersizlik” kavramları ve bu kavramların sanata yansımalarından edindiğimiz gözlemler ve tespitler çalışmalarımıza ilham kaynağı olmuştur.

Gerçekçilikten çok, soyut bir şekilde çalışmalarımızda yer verdiğimiz kadın ve kadın figürü, birçok açıdan yansıtılmaya çalışılmıştır. Kadına özellikle ataerkillik toplumlarda dayatılan toplumsal yargıların yaşattığı öz kimlik kaygısı, kadının kendisiyle bedensel olarak yüzleşememesinden kaynaklanan çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlar kadında gelecek kaygısı, kendini gizleme ihtiyacı, toplumun gözünde kabullenilebilir olma ve mükemmelliye çizgisine erişme gibi birçok içsel çatışma yaşatmıştır. Tüm bu çatışmalar, kadının kendi bedeni ve kimliğiyle çok geç tanışmasına veya hiç tanışmamasına ve dolayısıyla kadında çeşitli ruhsal durumların yaşanmasına sebep olmuştur. Çalışmamızda, kadında beliren melankolik, depresif, endişeli ve

huzursuz ruh hallerinin çağdaş sanat çerçevesi ve günümüzle olan ilişkisi incelenmiştir.

Kadının yukarıda bahsettiğimiz gibi yaşamış olduğu çeşitli ruhsal haller, çalışmalarımızda kullandığımız kadın figürlerine ve kompozisyonlara yansımıştır. Bu başlıklar altında incelediğimiz sanat tarihi bilgileri ve referans aldığımız sanatçılar, tezin ikinci bölümünde yer alan “Modern ve Çağdaş sanat akımları içinde kadın figür yorumlarına genel bir bakış”, başlığı altında 34 ile 82. sayfalar arası detaylı, geniş bir şekilde işlenerek, gerek desen figür anlayışları ile gerekse çalışmalarda kullandıkları renk anlayışı, ifade ve ruh halleri ile incelenip, onların da sanat görüşlerinden yararlanılarak çalışmalarımıza katkı sağlanmıştır. Bu bölümde yer alan bazı akımlarda ve sanatçılarda daha yoğun araştırmalar yapıp, kendi çalışmalarımız ve yorumlarımız ile karşılaştırmalarda bulunulmuştur.

Kadının toplumdaki “değer”i çalışmalarımızda altın rengiyle temsil edilmiştir. Bu rengi tercih etmemizin sebebi toplumsal bir değer olarak kadını, en iyi ifade edebilecek şeyin her çağda toplumlar için değer sembolü olan “altın”la olması gerektiğini düşünmemizdir.

Çalışmalarımızda kullandığımız “siyah” ise kadının içsel yolculuğunda yaşadığı farklı ruhsal durumları ifade etmektedir. Kadının tarihten günümüze, yaşadığı arada kalmışlık, ötelenmişlik gibi duygu durumları çalışmalarımızda kadın figürüne yansıtılmış ve kadının siyah çizgisel tonlamalarla kontürlenerek vurgulanması tercih edilmiştir. Bunun tercih edilmesinin sebebi günümüzde kadının değerinden çok, değersizliğinin ön plana çıkartılması, kendisinin bu yönde daha fazla keşfetmeye zorlanması ve bu baskıcı keşfi yaparken de kendinden uzaklaşmasını resmedilmektedir.

Tuvalerin genelinde kullandığımız altın rengi ve siyah, hem karakteristik, hem de içerik olarak daha baskın materyallerdir. Bu materyallerle altını çizmek istediğimiz konuyu vurgularken tuvalin kendi dokusunu kullandığımız boşluk yani “beyaz” ve destekleyici şeffaf materyallerle de figürün özündeki doğallık-şeffaflık anlatılmak istenmiştir. Burada beyazın-boşluğun diğer materyallere göre daha geri planda kullanılmasıyla, insanın yaratılışındaki doğallığın-şeffaflığın yani “öz”ün günümüz gerçekliğinde geri plana atılması ifade edilmiştir. Tuvalin kendi dokusunu kullanarak yaptığımız



çalışmaların temelinde, soyut altın renkleri ve akıtma tekniği kullanılarak baskın hale getirilen “doğaçlama siyah boya” ve figürleri de içine alan “espas dengesi kompozisyonları” ile anlatılmak istenen konular vurgulanmıştır. Çalışmalarımızda kompozisyon oluşturulurken figürlerin duyguları, yani ruh halleri ön planda tutulmuştur. Figürlere toplumsal olarak yüklenen cinsellik algısından çok; estetik olarak yaklaşmış ve ruh halleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu yapılırken de figürlerin kendi bedenlerinden gizlenmeleri ve kendi bedenlerini dışarıdan izliyormuş algısı yaratılmaya çalışılarak kadın ve kadın bedeniyle ilgili toplumsal algıya takındığımız tavır en sade ve şeffaf biçimde çizgisel olarak konu edilmiştir.

Altın, siyah ve beyazla şeffaflıktan da yararlanarak oluşturduğumuz kompozisyonlarda son olarak soyut lekelerle figürler resmedilmiştir. Soyut lekeler olarak resmedilen figürlerle kadın-erkek izleyiciyi kendi iç dünyasında keşfe çıkarmak, izleyiciye kendi içinde “kadın ve kadın bedenini” nereye koyduğunu sorgulatmak amaçlanmıştır. Çalışmalarda yer alan “kendi bedenine dışarıdan bakan figür”le izleyici arasında bir empati yaratılmak istenmiş olup ve aslında “kadın ve kadın bedenini” izleyicinin kendi dünyasında nereye koymak istediği sorgulatılmaya çalışılmıştır.

Çalışmalarımız, “Paean” adı altında sunulmuştur. Bu ismi tercih etmemizin sebebi, çalışmamızın başında tanıştığımız bir müzik olmuştur. Latince, “zafer şarkısı” anlamına gelen “paean”, sanat yolculuğumuzun “zafer şarkısı” olan bu çalışmayla özdeşleştirilmiştir.

“Paean” baştan sona kadının tarihsel evredeki ”değer ve değersizliği” üzerine yapmış olduğumuz bu araştırmalar sonucunda 56 çalışma ile yolculuğuna yön vermeye çalışmıştır.

Sunmuş olduğumuz çalışmalarda da izleyicilerin kendi içsel yolculuklarını yapması ve bu yolculuk sonucunda kendi iç sesleriyle yüzleşmeleri amaçlanmıştır.

Çalışmalarımızın özünde kompozisyonlarımızda yansıtmak istediğimiz toplumsal algıların ve zincirlerin kırılması, izleyicilerin kendi “zafer şarkıları”nı bulma temennisi yer almaktadır.

### 3.2. Uygulamalar

Resim 38: "Paean", (Zafer Şarkısı), Tuval üzeri karışık teknik, 90x125 cm, 2014



Araştırmalarımız sonucunda “kadın ve kadın bedeni”, “değer ve değersizlik” konuları kapsamında çalıştığımız resimlerimizin ilki olan “Paean”, Latince, “zafer şarkısı” anlamına gelmektedir. Bu ismi çalışmalarımızda tercih etmemizin sebebi, çalışmamızın başında tanıştığımız ve sanat yolculuğumuzun “zafer şarkısı” olarak özdeşleşen”, güzel bir ses getireceğini düşündüğümüz bir müziktir. “Paean” (Resim:38) baştan sona kadının tarihsel evrede ki “değer ve değersizliği” üzerine yapmış olduğumuz bu araştırmalar sonucunda 56 çalışma ile yolculuğuna yön vermeye çalıştığımız resimlerin, ilki olarak karşımıza çıkıyor. “Paean”, kadının bulunduğu toplumda kendini arama ve ifade etme şeklini, tualin beyazlığından ve tualin kendi dokusundan yararlanarak, toplumda kadına sunulan ama bir türlü yaşatılmayan, o saf, temiz düşünce anlayışına vurgu yapılmak istenmiştir. Siyah ile desteklenen bu toplumsal sürecin olumsuz etkileri de çalışmada, boyayı akıtma ve figürü çevreleyen çizgisel ton değerleri ve konturlerle desteklenerek bize kadının ve kadın bedeninin olmak isteyip de olamadığı, çıkmak isteyip de çıkamadığı bir döngünün içinde var olmaya çalıştığını göstermektedir.

Çalışmalardaki renklerin asıl amaç; “Beyaz ve Siyah”ın figürün toplumsal etkilerine yön vermesi ve figürün “Altın Rengi” ile değerinin vurgulanması, figürlerin duygularının, yani ruh hallerinin ön planda tutulmasıdır. Çalışmalarda figürlere yaşadığı topluma göre, genel olarak yüklenen cinsellik algısından çok, estetik olarak yaklaşılmış ve kadınların ruh halleri figüre, bedene ve ifadelerine yansıtılmaya çalışılmıştır. “Paean” çalışmasında yer alan figür, kendini; toplumun tüm alanlarına kapamış, sırtını saflığa dönmüş kendi içine saklanmış ve artık kendi doğruları ile toplumun doğrularını bile göremeyecek hale getirilmiş bir figürü temsil etmektedir. Dizlerini karnına çekmiş kadın figürü, aynı zamanda kafasından ve ayak ucundan birleşen siyan rengin temsil ettiği toplumun, ve toplum baskısının sürekli oraya buraya itilip kakılan, çekiştirilen, sürüklenen kadın izlenimi verilerek “Paean” de resmedildiği görülmektedir. Buradaki kadın figürü korkmuş, yalnız kalmış, yanlış anlaşılmış, ya da anlaşılacak için uğraşılmamış, kendi yalnızlığına itilmiş bir biçimde yorumlanmıştır. Bunun yanında, aslında çalışmada yer alan kadın figürü değerinin farkında; çünkü altın rengi onun dünyasına yuvarlak bir hat oluşturarak onu çevrelemiş ve ona içindeki değerini dışarda ne denli büyük bir çember oluşturduğunu göstermeye çalışmaktadır. “Paean”ın figürü, bu değerden o kadar uzaklaşmış ki toplumun karanlık yanı, sol tarafına daha ağır basmış ve kendi değerine, kendini kapayıp kendi yalnızlığında hapsolmüştür.

Resim 39: “Başlangıç”, Tuval üzeri karışık teknik, 145x170 cm, 2014



“Başlangıç”; (Resim:39) “Paean” serisinin ikinci çalışması olarak, soyut renk vurguları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, renklerin amacı, bundan sonraki çalışmalar da göreceğimiz figürü, destekleyici değerler ve semboller olarak, soyut bir biçimde karşımıza çıkacak olması ve bunun çalışmalarımızın büyük bir bölümünü oluşturmasıdır. Bu serinin en büyük çalışması olarak karşımıza çıkan “Başlangıç”, “altın rengi” ile “değer”; “siyah” ile “değersizlik”; “beyaz” ile “doğallık-şeffalık” ve farklı kullanılan materyellerle ise, bunlara destek olarak, sürekli değişen dünyayı resimde, sembolleştirerek anlatmak istenmiş ve kullanılan destek materyeller ise geri plana atılmışlık vurgulanmıştır. Bu çalışma bundan sonraki 54 “Paean” çalışmasına yol gösterici bir başlangıç olmuştur.

**Resim 40:** “Ateş”, Tuval üzeri  
karışık teknik, 50x70 cm, 2015



**Resim 41:** “Barut”, Tuval üzeri  
karışık teknik, 50x70 cm, 2015



“Ateş” (Resim:40) ile “Barut (Resim:41) çalışması (Resim:39)’da da görüldüğü üzere, “Başlangıç” çalışmasına görsel ve biçimsel yorum katmak ve kompozisyona bütün olarak destek sağlamak için yapılmıştır. Çalışmalarda soyut renk vurgularına, ateş ve barutu temsil eden soyut insan figürü betimlemesine yer verilmiştir. “Ateş” kadını, “Barut” ise erkeği temsil etmektedir. “Ateş”, kadının kendi gücünün farkına varıp, yaşadığı toplumu ayaklar altına alarak, altınla vurguladığımız kendi değerini sırtlanışını resmederken, “Barut” altınla sembolize edilen kendi değerlerinin parçalanmışlıklarını toparlamaya çalışmaktadır.

**Resim 42:** “Resim 40-39-41” Ateş, Başlangıç, Barut, (Kompozisyon).



**Resim 43:** “Dönemsel Döngü”, Tuval üzeri karışık teknik, 80x80 cm, 2015



“Dönemsel Döngü” (Resim:43), kadının doğumundan ölümüne, ruhsal, toplumsal, ve gelişim süreci içinde geçirdiği tüm evreler, tek kadın portresi üzerinden aynı tekrarlarla yorumlanmıştır. Çalışmamız bu yorum ile birlikte siyah, beyaz, altın rengi ve şeffaf malzemelerle desteklenmiştir. Bu çalışmadaki kadın figürünün içinde bulunduğu kişisel gelişim dönemi ne olursa olsun, aslında hep başladığımız yere geri döndüğümüzü vurgulamaktadır. Çalışmada, aynı kadın figürünün portresel yorumu, tekrarlanarak gözleri kapalı ama ortamda olan bitenden haberi olan, içsel dünyada yaşananların dış etmenlerden yola çıkarak yansıyan etkisiyle ifadelendirilişi ve şekillendirilmesi çalışmaya yön vermiştir. Yine siyah, beyaz, altın rengi kullanılırken geçmişin üstünü örter gibi, geri planda çizilen kadın figürü şeffaf malzeme ile kapatılarak öteki figürlerin daha yakın geçmişi simgelemesine yol açmış ve geride kalan figürün daha silik ve geçmişte kalmış durumu resmedilmiştir.

**Resim 44:** “Kendinden Arın”, Kağıt üzerine karışık teknik, 36x40 cm, 2014



“Kendinden Arın” (Resim 44), çalışmasında değeri ve şeffaflığı simgeleyen altın ve beyaz yoğun bir şekilde kullanılırken, siyahın kadın figürünün ellerinin arasında sıkılarak ve kadının boynundan dolandırılarak geçirilmesi, kendi savaşı olan toplumsal aile, mahalle ve kendine bu direktmeler sonucu yaptığı baskıdan kurtuluşunu ve bu baskıyı idamı sembolize eder bir biçimde yorumlamıştır.

Çalışmadaki kadın figürünün kendinden arınarak yeniden nefes alıp kendini keşfetme evresi olarak ifadelendirilişi resmedilmiştir.

**Resim 45:** “Sen Unut”, Kağıt üzerine karışık teknik, 42x45 cm, 2014



“Sen Unut” kağıt üzerine bir ok şeffaf kağıdın üst üste kullanılması ve her katmanda aynı figürün defalarca bu şeffaf malzeme üzerine resmedilmesi ile bize kadının sürekli maruz kaldığı ve üzeri örtülen taciz, metalaşma, bedeninin cinsel obje olarak görülmesi, sosyolojik ve toplumsal diretmeler ve kadına yapılan psikolojik ve bedensel şiddetlerin sürekli üstü örtülerek yenilerinin eklenmesi ve toplumsal duyarsızlaşmanın temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altın ve siyah boya baskın görünse de burda asıl hedef değerli olan kadın değerlerinin ve kadına yapılan değersizliklerin üstü örtülerek duyarsızlaşılın, toplum tarafından görünmeyen kadın temasıdır.



**Resim 46:** “Değer”, Kağıt üzerine karışık teknik, 36x86 cm, 2014



“Değer” (Resim 46), kendi vücuduna yabancılaştırılmış ve bedeninin değerinin farkında olmayan onu siyah lekelerle kapatan ve kendini kendinden gizleyen bir kadın figürünü anlatmaktadır. Kağıdın beyazlığı kadının hiç kirlenmemiş dünyasını anlatırken eşit ağırlıklarla kullanılan altın rengi kadının değerinin de aynı eşitlikte olduğunu ve saflık-değer dengesinin kadın için aynı oranda olduğunu ifade etmektedir. Kadın kendine ifade edemediği bedenine yabancılaşmadan duyduğu içsel rahatsızlığı yazıyı da kullanarak dışa vurmaya çalışmıştır. Çalışmalarda, yazı; kadının iç dünyasında kafasından geçenlerin dışı, o anki ruh hali ile yansımasının bir temsilidir.

**Resim 47:** “Mirror”, Kağıt üzeri karışık teknik, 59x82 cm, 2014



“Mirror” (Resim47), toplumda birçok alanda kadın artık malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kadını sosyal medyada, basın ortamlarında, reklam dünyasında bir obje olarak karşımıza çıkartılırken, kadının bu durumdaki hem cinsleri ile hiçbir kişisel ve karakteristik ayırım içinde tutulmadan, bir kalıptan çıkmış kadınlar gibi gösterilmesi ve bakılan her yerde kadınların aynı olması ve kendileri olmadıkları halde başka kadınlarla aynadaki yansımaları gibi benzemeleri kadına olan bu obje durumuna en iyi örnektir. Şu anki sosyal hayat içinde makyajdan, kıyafete, saçtan bakıma; yansıtılan aile ve çevresel ortama bakıldığında herkes aynı görünmektedir. Bu çalışma, kadına yüklenen bu aynılığı, kendi yansımasıymış gibi görünen hemcinslerine dikkat çekmek ve kişinin kendinin değerli olduğunu vurgulamak ve kendini unutmamasını hatırlatmak için yapılmış bir çalışmadır.

Resim 48: “Yozlaşma”, Tuval üzeri karışık teknik, 80x110 cm, 2015



“Yozlaşma” (Resim:48), aynı aile, çevre, ortam ve toplumda her an bir arada bulunup, birbirimizden o kadar uzak birbirimizi unuttuğumuz, toplumsal değer yitimine dikkat çekmeye vurgu yapan bir çalışmadır. Aynı evi paylaşan iki insanın aynı ev içinde birbirini unuttuğunu, çok net bir şekilde bu çalışmada gözlemlemekteyiz. Kullanılan gazete kağıtları zamanın akıp gittiğini ve geçmişi vurgulamaktadır. Erkek figürü bu olan biten durum karşısında gözleri kapalı, bezmiş fakat her şeyin farkında; akışına bırakma durumu gözlenmekte ve kadın figürüne sırtı dönük bir biçimde resmedilmektedir. Erkek figürünün ön kısmında yer alan yoğun siyah boya, ailesel, toplumsal yok oluşu simgelerken; erkek figürünü de içine almıştır. Kadın figürünün her şeye rağmen, çalışmada vermek istenilen değer yargıları, sağ kulak üstünde bulunan, değeri temsil eden altın rengi ile leke olarak bırakılmıştır. Bu altın lekesi, değerler ile geçişine ait bir parçanın bedeninde hala bulunmasından ve duruma olan saakatinden yola çıkılarak figürlerin ifadesi ve bedensel duruşlarına yansıtılmıştır. Kadın figürün, gözleri dalgın fakat yarı açık çizilmiştir. Kadın figürünün geçmiş vurgusu, gazete kağıtları ile resme aktarılmak istenmiş ve tuval zemininin ona sunduğu beyaz dokulu şeffaflık ile kadının bu aileye içinde beslediği saf ve temiz duyguları ifade edilmiştir.

**Resim 49:** “Yozlaşma”, Ayrıntı



**Resim 50:** “İki Yabancı”, Tuval üzeri karışık teknik, 50x150 cm, 2015



“İki Yabancı” (Resim 50) kimlik sorunu yaşayan bir insanın psikolojik ve toplumsal etkilerle de bedeninde hiçbir zaman tam olmadığını; hep bir yarım kalmışlık hissiyatını; iç dünyasında, yaşadığı ve bu durumu ne kendine ne de topluma kabullendirebildiğini gözlemlere dayanarak inceleyip bu konuya dikkat çekmek için gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Çalışmadaki figürlerin cinsiyeti yoktur. Mahrem olan bölgeler aslında iç dünyasında ne kadar nötr olduğunu vurgulamak adına şeffaf malzemeler kullanılarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Yine, toplumun ve figürlerin kendi içindeki bu kimlik çıkmazının yoğun siyahlarla ifade edildiği gözlemlenirken, kendi iç sesinin yazı ile sunulduğu görülmektedir. Figür, kendini ne kadar yarım hissetse de köklerinin; yani, toplumun, insana yüklediği o cinsiyet kimliği baskısını el ele tutuşarak yani, yine içindeki diğer kendinden güç alarak, kendini koruma altına alması ve kendinde olan bu içsel güce sığınması gösterilmek istenmiştir.

**Resim 51:** “İki Yabancı”, Ayrıntı



**Resim 52:** “Üç Kadın” Tuval üzerine karışık teknik, 80x100 cm, 2016



“Üç Kadın” figürleri, altın ve bronz renkler kullanılarak, çalışmalarımızda kullandığımız renk değerleri katagorileri içinde resmedilmiştir. Bronz değerinin en alt seviyelerde yani değer derecesinin başlangıcı nötrlendiği nokta olduğunu temsil eden renktir. Bronz, kadının bedensel özelliklerinin üzerinden geçerek kullanılmış, toplumda bu durumun diğer cins olan erkekle aynı toplumsal değerde görünmesi hedeflenip cinsel obje olmaktan öteye geçmesi hedeflenmiştir. Kadın figürleri, saçsız ve bu dünyadan değilmiş gibi resmedilerek, sadece canlı oldukları ve her ne türde olursa olsun tüm canlıların eşit olduğu vurgulanmak istenmektedir. Üç kadın da kendi içinde eşitliği temsil eder şekilde resmedilmiştir. Eşitsizliğe tepki olarak da kadını pembe rengi ile doğduğu andan itibaren bütünleyen toplum baskısına dikkat çekmek amaçlı pembe renk diğer renklerin en arkasında belli belirsiz kullanılarak toplumdaki bu algının yok olup her rengin evrensel olduğu vurgulanmak istenmiştir.

**Resim 53:** “Yorgun”, Tuval üzeri karışık teknik, 50x100 cm, 2016



**Resim 54:** “Çıplak Düşün”, Tuval üzeri karışık teknik, 60x100 x2 cm, 2017





**Resim 55:** “Aziz-e 1”, Tuval üzeri karışık teknik, 80x80 cm, 2015



**Resim 56:** “Aziz-e 2”, Tuval üzeri karışık teknik, 80x80 cm, 2015



**Resim 57:** “My Planet” Benim Gezegenim, Tuval üzeri karışık teknik, 50x50 cm, 2017



“My Planet”, benim gezegenim, kadının kendine oluşturduğu ama bir türlü kabul görmediği, kendi iç ve dış dünyasının yansıması olarak bize sunulan dünyanın çekirdeği siyahla temsil edilen toplum baskısını işlemektedir. Metalik gri ile temsil edilen ise, kadın ve kadın bedeninin bulunduğu gezegendeki değer yargılarıdır. Çalışmada yer alan nü kadın figürü, gezegenden daha büyük bir şekilde resmedilmiştir. Bunun nedeni kadının aslında gezegenin kendisi olduğunun farkına varmasıdır. Kadının nü resmedilmesi, insanın doğduğunda çıplak olarak dünyaya gelmesini, saflığı, masumiyeti ve doğumdaki o şeffaflığı ve herkesin eşit olarak aynı çıplaklıkla varolması yansıtmak amaçlı resmedilmiştir. Figürün ayağının altında bulunan siyah zemin çizgisi ise, kendi toplum kurallarının olduğunu ve kendi gezegeni ile bu toplum çizgisini kendi yaşantısının içinde nereye koyması gerektiğinin farkında olduğunu vurgulamaktadır.

**Resim 58:** “Bir Tutam Şeffâflık 1-2-3-4”, Şeffaf kağıt üzerine Serigrafi baskı ve karışık teknik, 60x84 cm x4, cm, 2014



Bir tutam şeffaflık (Resim 58), dört parçadan oluşmaktadır. Tüm parçalar üst üste getirildiğinde bir bütün oluşturmakla birlikte soyut bir füğür yapısı sağlanmaya çalışılmıştır.

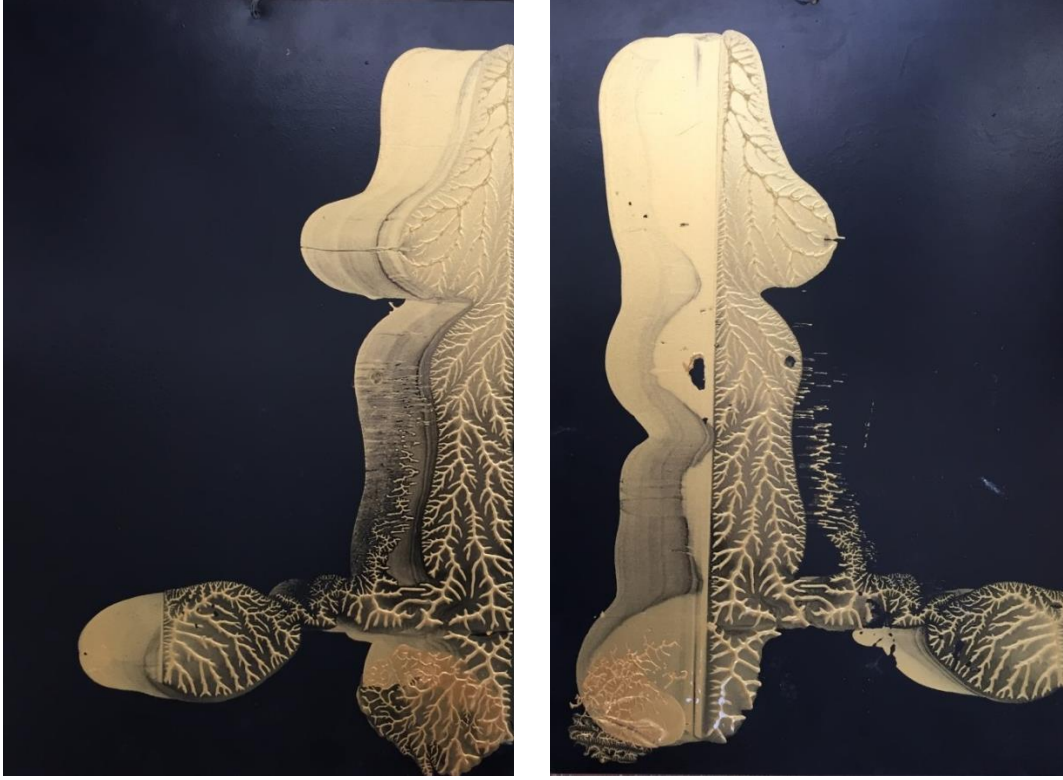
Kadın figürünü siyah, beyaz, altın ve şeffaf malzeme ile en sade bir biçimde nasıl yorumlanıp seyirciye daha kolay ulaşabiliriz fikri ile yola çıkılarak bu çalışma gerçekleştirilmiştir. Soyut bir kadın figürünü içinde barındıran bu çalışma şeffaf kağıt, üzerine matbaa baskısı ve plastik anlamda boya baskı tekniğiyle de transparan etki yaratması için çift taraflı cam içine yerleştirilip çerçeve haline getirilmiştir.

Kadın figürü kendi içinde ahengini sağlayabilmesi ve toplumda en şeffaf hali ile kendini kabullendirebilme süreci için, füğürü en soyut ve renkleri en az biçimde kullanarak çalışmanın bütününde nokta atışı yapmak istenmiştir.

**Resim 59:** “Bir Tutam Şeffaflık 1-2-3-4”, Ayrıntı



**Resim 60:** “Arınma 1-2”, Metal üzerine sanayi boyası ve akrilik boya, 41x28 cm x2, 2015



“Arınma 1-2”, (Resim 58) serinin birkaç soyut çalışmasından biridir. Bu soyut çalışmalarda amaç, figürün izleyici belleğinde simgelediğimiz renkler ile kadın ve kadın bedenini nereye koyduğunu izleyiciye sunmaktır. Kendini çalışmaların içinde hissedip kendi içindeki kadını ve kadın bendenini çalıştırmaya yerleştirmesi hedeflenmiştir. Gündelik materyallerden yararlanılan bu çalışmada metal siyah ile kaplanmış levha; toplumun tam kendisi, kullanılan altın rengi ise baskı yöntemiyle verilen dokularla, içimizde yaşayan kadın bedeninin damarları olarak resmedilmiştir. “Bir Tutam Şeffaflık” (Resim 57) çalışmaları da aynı mantıkla resmedilmiş dört farklı aşamada şeffaf kağıt üzerine matba baskısı ve onu tamamlayan altın rengi boya lekeleri ile desteklenmiştir. Arkalı önlü şeffaf cam ile çerçevelenen soyut figüratif bu çalışmalar yine saflığı, şeffaflığı ve anne karnındaki güvenli alandan dünyanın karmaşasına dahil olan ve kırılğan, korunmak isteyen bir insan oluşumunu anlatmaktadır. Paean serisindeki ki bu soyut çalışmalar izleyiciyi direkt konuyu vermek yerine, izleyiciyi düşünmeye iterek; kendini ve kendi kadını keşfetme fırsatı sunmaktadır.

**Resim 61:** “transformation (Dönüşüm)”, Şeffaf ve dokulu kağıt üzerine karışık teknik, 29x29 cm, 2018



“transformation”, dönüşüm, şeffaf kağıt üzerine kat kat aynı portrelerin ifade şekillerinin tekrarlanması ile oluşturulmuş bir çalışmadır. Portrelerde aynı tekrarlara başvurulmasının nedeni, insanın belli zamanlarda aynı yerde saydığını ve sürekli kendini tekrar ettiğini vurgulamaktır. Çeşitli kadın ifadesi kullanılan portreler, birbirinden olumlu olumsuz etkilenen kadınların farkına varmadan aynı döngüleri yaşayarak birbirlerine dönüşmelerine tepki olarak çalışılmış bir resimdir.

**Resim 62:** “Fısıltı” Tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm, 2019



“Fısıltı”, birbirini sessiz kulaktan dolma yorumlarla etkileyen ve başkalarının hayatına farkına varmadan, yön verme durumunu resmeden bir çalışmadır. Mahalle baskısı, dedikodu, aile içi gizlilik ve bunların yansıması olarak; unutmayan hafızayı temsil eden karga ile resim ana karakterleri olan kadın, kadın bedeni ve insan figürünün içine hayvan dahil edilmiştir. Bazı durumlar yıllara endeksli kulaktan dolma bilgilerle şekillenip bütün soy gelmişi ve geçmişine tepki vermektedir. Bu durum karganın nesiller boyu, bu soy oluşum ve yok oluşuna şahitlik etmesidir. Bu nedenle bu durumu temsilen karga figürü çalışmada yer almaktadır.

## SONUÇ

Kadın, yaradılışından günümüze birçok açıdan değer görmekle birlikte birçok açıdan da bir meta olarak çeşitli alanlara konu edilmiştir. Bu alanların başında, kadın ve kadın bedeninin ilham verdiği sanat alanları gelmektedir. Çalışmamızda, sanat tarihi içinde “kadın ve kadın bedeni” algısı irdelenerek, kadın sanat sürecimizdeki üretimlerimizin çıkış noktası olmuştur.

Kadının yaradılışından günümüze hem kendi cinsi, hem de karşı cinsi olan erkeklerle olan varolma mücadelesi ve bu sürecin toplumsal gelişimiyle evrimleştiği aşamaların çağdaş sanattaki yeri, en sade biçimde, bu araştırma süreci içinde anlatılmaya çalışılmıştır.

Günümüzde, bedenin tuvalden çıkıp performans sanatına girmesi, daha çok, kadın bedeninin izleyiciler tarafından “güzellik ve cinsellik” kavramlarından ibaret olarak algılanması, kadın ve kadın bedeninin temsil ettiği “doğurganlık, saflık, varoluşunun özü” gibi noktalardan genellikle uzaklaştırılmasına sebep olmakta ve bu algı kadına-kadın bedenine verilen değerın sığlaşmasına zemin hazırlamaktadır.

Çalışmalarımızla kadının tarihte ve günümüzde geri plana atılmasına, sadece bedensel özelliklerinden ötürü estetiksel kaygılarla kullanılmasına duyulan içsel tepkimiz ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kadının, sadece “güzellik ve cinsellik” unsuru olarak görülmemesi, öz kimliğinin ve değerinin hem kendi, hem de toplum tarafından keşfi ve benimsenmesi, kadının her haliyle kadın olduğu, “şişman-zayıf, güzel-çirkin, uzun-kısa vb.” sıfatlarla anılmaması gerektiği sunulmak istenmiştir.

Özellikle son yıllarda dünyada artan, kadının bireysel özgürlüğünü yaşamaya başlamasının, ataerkil toplum sistemiyle uyuşmamasından kaynaklanan kadına yönelik, özellikle duygusal şiddet, çalışmamızın dinamitlerinden birini oluşturmuş, tepki olarak ortaya koymak istediğimiz ve toplum nazarında uyandırmak istediğimiz duyarlılığın bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

Yapmış olduğumuz çalışma neticesinde kadın ve kadın bedeni algısının sanata konu olan noktalarının sadece estetik ve güzellik kavramlarından oluşmaması gerektiği, kadının kendisine ve bedenine yüklenen toplumsal algının onda içsel yaralar



oluşturabileceği ve kendini bulma çabasının bazen bir kısır döngüye dönüşebileceğine tepki çekilmek istenmiştir.

İzleyicilerin de, bu dışavurumlarda kendilerini ve kendilerindeki kadın algısını sorgulamaları ile sanatsal-toplumsal duyarlılığa dikkat çekilmek istenmiştir.

Kadındaki değişim ve gelişim geçmişte, günümüzde ve gelecekte de devam edecektir. Süreç ne kadar bize değişimi getirse de “kadın” başta olmak üzere toplumda, sanatta, bilimde, teknolojide olabilecek değişimler ngrlemeyecektir. Günümüzde geldiğimiz noktada her ne kadar önceki çağlarla kıyaslandığında, olumlu yönde bir gelişim ve değişim gösteren kadın algısı mevcut olsa da, yine istenilen noktada değildir. Kadınlı ilgili yaşanan tüm değişmeler ve gelişmeler zaman zaman yeni sorunları da beraberinde getirmektedir. Geline bu noktalarda ise, kadına ait değişimlerin içinde de, hangi çağda olursa olsun, değişmezlerin de olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

ANGELOTTI, Martina- Veronica Lenza- Valentina Ciuffi (2009). *Pop Art*. İtalya: Edizioni White Star.

ANTMEN, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yay.

BEKSAÇ, Engine (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İstanbul: Engin Yay.

DOYTCHEVA, M. (2016). *Çokkültürlülük*, Çev. Tuba Akıncılar Onmuş. İstanbul: İletişim Yayınları.

DUCHTING, Hajo (2000). *Kandinsky*. Almanya: Taschen.

ERDEN, Osman (2016). *Modern, Çağdaş, Güncel'in Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ERKAYA, M. Öncel- Nil Yüzbaşıoğlu- Burçin Ünlü- Ceren Ünlü (2008). *Savador Dali*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

EROĞLU, Özkan (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Öke Yayın Evi.

ERZEN, J. N. (1997). Gerçekçilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.1. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 669-670.

GOLDWATER, J. Robert (2004). *Gauguin*. New York: Harry N. Abrams Inc.

GÜNDOĞAN, Orhan Göktuğ (2005). *Paint World 1, Pablo Picasso*. İstanbul: ABC Yayın Grubu.

HODGE, Susie (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü (The Short Story of Art)*. Çev. Deniz Öztokç İstanbul: Hep Kitap-TEAS Yayıncılık.

İLDEŞ, Gülseren (1996). *Modern Resimde Kompozisyonlarda Kadın Figürü ve Form İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Bölümü, Resim Ana Bilim Dalı.

İNANKUR, Zeynep (1997). Doğalcılık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.1. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 464-465.

- Romantizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.3. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 1574-1577.

İNATÇI, Ümit (2013). Bakışma. *Yapıt Okumaları*, Ümit İnatçı Sanat Aölyesi. S. 2, s. 33.

KÖKER, L. (2005). *Charles Taylor. Kimlik/Farklılık Sorununa Sahici Demokratik Çözüm Arayışı, Çokkültürcülük; Tanınma Politikası*. Haz. A.Gutman. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

KRAUSSE, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Çev: Dilek Zaptcıoğlu, İstanbul: Literatür Yay.

MEDİNA, Cuauhtémoc (2017). *Çağdaş Sanat: 11 Tez. Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* (Ed. Ali Artun-Nursu Öрге). İstanbul: İletişim Yay.

RONA, Zeynep (1997). Art-İzlenimcilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.1. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 126.

- İzlenimcilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.2. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 900-901.

- Orfizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.3. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 1381.

- Yeni İzlenimcilik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C.3. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. s. 1933.

SCHIELE, Egon (2019). *Sanatın Büyük Ustaları 12* Hazırlayan: Firdevs Candil Erdoğan İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

SEVİM, Ayşe (2015). *Feminizm*. İstanbul: Kılavuz Kitaplar Dizisi 14, İnsan Yayınları.

TAYLOR, C. (2006). *Modern Toplumsal Tahayyüller*. Çev: H. Koyukan. İstanbul: Metis Yayınları.

TURANİ, Adnan (1995). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- (2000). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

WHITHAM, Graham- Grant Pooke (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

YILMAZ, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: ÜtopyaYay.

ZISS, Avner (1984). *Estetik*, Çev: Yakup Şahan, İstanbul: De Yayınevi.

### ***Sürelî Yayınlar***

AKYOL, Nuray (2018). Çok Kültürlülüğün Günümüzde Kabulü ve Görsel Sanatlarda Kullanımı. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, S. 23, s. 485-497.

ALP, Kafiye Özlem (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S. 14 ,s. 338-365.

AYDOĞAN, Kibar Evren Bolat (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. *Art-E Sanat, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*,C.1,S.1.,s. 1-17.

BAL, Ali Asker (2009). Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ*, S. 2, s.31-38.

BAYHAN, Vehbi (2013). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, C.1,S.63, s.147-164.

ERDOĞAN, Melih (2015). Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 15, S. 1, s. 75-98.

ERDEM, Sayılğan, (Yıl 1). Ataerkil ve Anaerkil Toplumun Tarihsel Savaşımının “Avatar” Filmi Bağlamında İncelenmesi. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, S.1, s.100-107

GÖK, Kemal (2017). Romantizm ve Romantizm Akımının Fotoğraf Sanatına Etkisi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C.2, S.2,s. 41-72.

KARABAŞ, Pelin Avşar- Ahmet Polat (2016). Yükselişi Ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk. *Sanat Eğitimi Dergisi*, C.4, S.1, s. 37-52.

KOCA, Binnaz (2017). Kavramsal Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, C. 3, S.2, s. 97-103.

ÖZEL, Zühal (2006). Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 2.s. 395-418.

TOPTAŞ, Rahşan (2017). Türkiye’de Pop Sanat ve Resim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 10, S. 51, s.433-444.

UÇAR, Alpaslan. (2014). Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler. *Ege Eğitim Dergisi*, C. 15, S. 2, s. 416-427.

YENİŞEHİROĞLU, Filiz (2014). Makale Sanat Tarihi Araştırmaları: Kültürel Kimlikte Gelenek Çeşitlilik ve Değişim. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9/10, Güz, s. 1-3.

### ***Diğer Yayınlar***

<http://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/> (Erişim Tarihi 17.05.2019)

ALTAŞ, Ece. <https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

Büyük Türkçe Sözlük (Erişim Tarihi 14.04.2019). “çağdaş”, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cb31c27be3220.12248648](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cb31c27be3220.12248648).

Büyük Türkçe Sözlük (Erişim Tarihi 14.04.2019). “kimlik”, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cb33a5f712954.44977775](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cb33a5f712954.44977775).

GRAW, İsabella (2015). Çağdaş Sanat Nedir?. <http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718> (Erişim Tarihi 16.04.2019).

Guerrilla Girls, <https://www.guerrillagirls.com/> (Erişim Tarihi 13.05.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2012/09/11/halka-yol-gosteren-ozgurluk-liberty-leading-the-people-delacroix/>.(Erişim Tarihi 14.04.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2013/11/05/danae-klimt/> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2012/06/11/opucuk-the-klimt/> (Erişim Tarihi 01.05.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/naturalizm-nedir-ressamlari-kimlerdir/>  
(Erişim Tarihi 14.04.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rembrandt/rembrandt-genc-karisi-saskia-ile-1701/> (Erişim Tarihi 01.06.2019).

<https://www.tarihnotlari.com/gustave-courbet/> (Erişim Tarihi 14.04.2019).

<https://www.tarihlisanat.com/gustav-klimt-kiss-opucuk/> (Erişim Tarihi 02.05.2019).

<https://tr.thepvaaartplace.net/543-love-song-antoine-watteau.html>  
(Erişim Tarihi 01.06.2019)

<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/03/04/in-a-cafe-absinthe-olarak-da-bilindir-1876-ressam-edgar-degas/> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://www.tarihlisanat.com/fovizm-ve-henri-matisse/> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<http://www.dailyartmagazine.com/picasso-and-his-women/> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/29025> (Erişim Tarihi 24.05. 2019, s.95)

<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/sembolizm-sanat-akimi-simgencilik.html>  
(Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-ressamlarin-hayat-hikayeleri/georges-seurat.html>  
(Erişim Tarihi 27.04.2019).

<https://www.artsy.net/artwork/man-ray-rrose-selavy-marcel-duchamp> (Erişim Tarihi 15.05.2019)

<https://www.pivada.com/gustav-klimt-danae-1907-1908-dolaylari> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/soyut-sanat-nedir-amaci-ve-ozellikleri/2162> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<http://www.kitaptansanattan.com/sanattan/kandinskynin-10-unlu-resmi/>(Erişim Tarihi

15.04.2019).

<https://www.theartstory.org/artist-de-kooning-willem.htm> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://www.theartstory.org/artist-warhol-andy.htm> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://www.msxlabs.org/forum/sanat/87472-sanatta-kadin-imgesi.html> (Erişim Tarihi 15.04.2019).

<https://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir/> (Erişim Tarihi 25.04.2019).

<https://www.fikir.gen.tr/sanat-akimi-realizm-gercekcilik-genel-ozellikleri-ve-sanatcileri/> (Erişim Tarihi 27.04.2019).

[http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/32.aylin\\_beyoglu.pdf](http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/32.aylin_beyoglu.pdf) (Erişim Tarihi 28.04.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bastien-lepage-jules/jules-bastien-lepage-olgunlasmis-bugdaylar-3331/> (Erişim Tarihi 29.04.2019).

<http://artforartt.blogspot.com/2016/12/cplak-maya-francisco-de-goya.html> (Erişim Tarihi 29.04.2019).

<https://www.pivada.com/claude-monet-izlenim-gundogumu> (Erişim Tarihi 29.04.2019).

<https://resimhocam.com/puantilizm-nedir/> (Erişim Tarihi 29.04.2019).

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3263> (Erişim Tarihi 30.04.2019).

[https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317\\_vert\\_cul\\_munch\\_ciglik](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317_vert_cul_munch_ciglik)

(Erişim Tarihi 30.04.2019).

<https://www.tarihnotlari.com/giacomo-balla/giacomo-ballagenc-kiz-balkonda-kosuyor/>

(Erişim Tarihi 30.04.2019).

<https://useum.org/artwork/The-City-of-Paris-Robert-Delaunay-1911>

(Erişim Tarihi 30.04.2019).

<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>

(Erişim Tarihi 30.04.2019).

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/07/sandro-botticellinin-la-primavera-eseri/> (Erişim Tarihi 01.06.2019).

SÜZEN,Hatice.[https://www.researchgate.net/publication/329802526\\_20\\_YUZYIL\\_SA\\_NAT\\_AKIMLARI\\_NEDENLERI\\_NICINLERI\\_VE\\_ETKILERI\\_1](https://www.researchgate.net/publication/329802526_20_YUZYIL_SA_NAT_AKIMLARI_NEDENLERI_NICINLERI_VE_ETKILERI_1) (Erişim Tarihi 24.04.2019).

<https://www.andrewweissgallery.com/products/victor-vasarely-tennis-player>

(Erişim Tarihi 01.05.2019).



## ÖZGEÇMİŞ

1983 Adapazarı doğumlu. 2002-2006 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Anasanat Dalından mezun olmuştur. 2006-2011 yılları arasında kendi özel atölyesinde resim çalışmalarına ve özel grafik tasarımlarına devam ederken, güzel sanatlar lisesi ve fakültelerine öğrenci yetiştirmiştir. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli sergiler, bianeller, çalıştaylar'a katılmıştır. 2011-2012 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi tarafından Pedagojik Formasyon Eğitimi almıştır. Çeşitli sivil toplum kuruluşlarında gönüllü olarak yer alıp, birçok toplumsal projeye liderlik etmiştir. 2011 yılında Sakarya'nın tek özel galerisi olan Arka Plan Sanat Galerisinin iki kurucusundan birisidir. 2011-2017 yılları arasında Arka Plan Sanat Galerisinde resim dersleri vermekle birlikte, sergi düzenlemeleri (Sanat Danışmanlığı) ve galerinin kurulumundan sorumlu olup, aynı zamanda resim çalışmalarına devam etmiştir. 2015 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Resim Bölümü'nde yüksek lisans programına başlamıştır. Şuan 2017 yılında kendi kurmuş olduğu, Mekan Çizgisi Sanat Atölyesinde, her yaşta öğrenciye resim eğitimi verip, atölyenin galerisinde sanat danışmanlığı yapmaktadır.