



T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**ÇAĞDAŞ SANAT SÜRECİNDE ERİL İKTİDARIN
SANAT YARATIMINDA KADIN İMGESİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

SEDA BEYAZIT

DANIŞMANI
PROF. SERKAN İLDEN

**T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ SANAT SÜRECİNDE ERİL İKTİDARIN SANAT
YARATIMINDA KADIN İMGESİ**

SEDA BEYAZIT

**Danışmanı Prof. Serkan İLDEN
Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ŞAHİN**

KASTAMONU – 2021

TEZ ONAYI

Seda BEYAZIT tarafından hazırlanan " **Çağdaş Sanat Sürecinde Eril İktidarın Sanat Yaratımında Kadın İmgesi**" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri üyeleri önünde savunulmuş ve **oy birliği** ile **Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı	Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR
	Kastamonu Üniversitesi
Jüri Üyesi (Danışman)	Prof. Serkan İLDEN
	Kastamonu Üniversitesi
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ŞAHİN
	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

... /.../...

Enstitü Müdürü	Doç. Dr. İbrahim YENEN
----------------	------------------------------

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yaptığımı bildirir ve taahhüt ederim.

İmza

Seda BEYAZIT



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANAT SÜRECİNDE ERİL İKTİDARIN SANAT YARATIMINDA KADIN İMGESİ

Seda BEYAZIT
Kastamonu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Serkan İLDEN

Görselliğin cinsiyet ayrımında kadınlar, erkek sanatçıların psikolojik, kültürel ve toplumsal deneyimlerinin sınırlarında şekillendirilmişlerdir. Kadınların belli sınırlar dâhilinde imgeleştirilmelerinin en önemli nedeni, onları tıpkı doğa gibi denetim altında tutma isteğinden ve çabasından kaynaklanmıştır. Sanatın her döneminde görülür ki, sanat yapıtları yalnızca sanatçının bireysel ve düşsel dünyasını yansıtmakla kalmamış birçok dış etkenle yönlendirilmiştir. Kadın imgesi, zamanın gereklilikleri, hâkim olan güçlerin etkisiyle şekil ve form değiştirmiş ancak erkeklerin denetimindeki bir varlık ve cinsel bir nesne konumundan çıkmayı başaramamıştır. Günümüzde halen çıplaklık denince ilk akla gelen, cinsellik ve erotizmi çağrıştıran kadın bedeni, geçmiş yüzyıllardan kalma, erkek dünyasının düşünce geleneklerinin mirasıdır. Bu tezde eril iktidar gözüyle yaratılan kadın imgesinin, geçmişten günümüze hangi sebeplerle ve ne tür düşüncelerle sanatın vazgeçilmezi olduğu konusu irdelenmiştir. Feminist sanatın yaratılan imgelemi ne gibi değişikliklere uğrattığı, günümüzde çağdaş sanatta yaratım unsuru olarak kadın bedeninin niçin hala popülerliğini koruduğu, sanat tarihi ve insanlık tarihinin ilk gününden bugününe sunulan kadın imgelerinin temsillerinden örnekler gösterilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, İmge, Feminist, Sanat, Çağdaş

2021, 86 sayfa

Bilim kodu: 40408

ABSTRACT

MSc. Thesis

**THE FEMALE IMAGE OF MASCULINE POWER IN ART CREATION IN THE
CONTEMPORARY ART**

Seda BEYAZIT
Kastamonu University
Institute for Social Sciences
Department of Art and Design

Supervisor: Professor Serkan İLDEN

In the gender division of visibility, women are shaped within the boundaries of the psychological, cultural and social experiences of male artists. The most important reason why women were imagined within certain limits was due to the desire and effort to keep them under control just like nature. It is seen in every period of art that the works of art not only reflect the individual and imaginary world of the artist, but are guided by many external factors. The image of the woman has changed shape and form under the influence of the necessities of the time and the dominant forces, but has not succeeded in leaving the position of being and a sexual object under the control of men. Today, the first thing that comes to mind when nudity is mentioned, the female body, which evokes sexuality and eroticism, is the legacy of the thought traditions of the male world from past centuries. In this thesis, the issue of which the image of women created through the eyes of the male power is indispensable from past to present and with what kind of thoughts is examined, what kind of changes the feminist art has created in the created image, why the female body still maintains its popularity as a creation element in contemporary art is the first in the history of art and humanity. It has been tried to be explained by showing examples of the representations of the women images presented today.

Key Words: Woman, Image, Feminist, Art, Contemporary

2021, 86 pages

Science Code: 40408

ÖNSÖZ

Tezimi hazırlarken bana desteğini esirgemeyen aileme ve değerli eşime, eğitimim süresince destek olup bana yol gösteren, bilgi ve deneyimlerini cömertçe paylaşan saygıdeğer danışman hocam Prof. Serkan İLDEN’e sabrı, anlayışı ve yardımlarından ötürü teşekkür ederim.

Seda BEYAZIT

Kastamonu, Ocak, 2021



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	2
3. ÖNEM	2
4. AMAÇ	3
5. YÖNTEM	3
6. BULGULAR	3
7. SINIRLILIKLAR	5
8. TARTIŞMA	6
8.1. Modern, Postmodern ve Çağdaş Sanat Kavramları	6
8.1.1. Modern Sanat	6
8.1.2. Postmodern Sanat.....	19
8.1.3. Çağdaş Sanat	26
8.2. Sanat Yaratımında Eril İktidar	30
8.2.1. Eril İktidarın Sanat Yaratımı	30
8.2.2. Sanatta Kadın İmgesi	32
8.3. Çağdaş Sanat Sürecinde Eril İktidarın Sanat Yaratımında Kadın İmgesi.....	43
8.3.1. Çağdaş Sanat Sürecinde Kadın İmgesi	43
8.3.2. Feminist Olgu Bağlamında Sanat Yaratımıyla Kadın İmgesi.....	48
8.3.3. Eril İktidarın Sanat Yaratımında Kadın İmgesi	56
9. UYGULAMALAR	66
10. SONUÇ	76
KAYNAKÇA	78

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 1. Edouard Manet- 1863- “Kırda Öğle Yemeği” (URL-1).....	7
Resim 2. Nicepkhore Niepce, “Le Gras’da Pencereden Bir Manzara”, Bilinen İlk Fotoğraf, 1826 (Tamyıldız, 2018; 11).....	9
Resim 3. Henry Matisse, “Kırmızı Oda”, TÜYB 180x220 cm, 1908, Ermitaj Müzesi, Petersburg (Zeybek, 2017; 49).....	11
Resim 4. Munch, “Vampir”, 1895, 91x 109 cm, The Munch Museum, Oslo (Aydın, 2019; 40).	12
Resim 5. Paplo Picasso- “Avingonlu Kadınlar” (URL-3)	13
Resim 6. Picasso, “Gitarlı Kadın” 1914, TÜYB, Kum, Karakalem, 115x47 cm. Museum of Modern Art, New York (Aydın, 2019;35).....	14
Resim 7. Robert Delaunay, “Eiffel Kulesi”, TÜYB, 79x 54 cm,1911,Guggenheim Müzesi,New York (Zeybek, 2017; 41)	15
Resim 8. Duchamp, “Çeşme”, 1917 (Aydın, 2019; 47).....	17
Resim 9. Kazmir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, TÜYB, 53x53cm, 1915, Hermitage Müzesi, Peterburg. (Zeybek, 2017; 46).....	17
Resim 10. Dali, “Atomik Leda” 1949, 61,1 x 45,3 cm. Teatro – Museo Dali Girona, İspanya (Aydın, 2019; 54).	18
Resim 11. Mark Rothko,“Turuncu ve Sarı”,TÜYB,180x231cm,1956 Albrighth- Knox Art Galerisi, New York. (Zeybek, 2017; 54).	19
Resim 12. Joseph Kosuth “Üç Tabure”(Kılıç, 2007; 27).....	22
Resim 13. Robert Morris “Süreç Sanat” (Kılıç, 2007; 31).	22
Resim 14. Orlan, “Sevinç Gülümsemesi”, 1993 (Koşar, 2010; 25).....	23
Resim 15. Joseph Beuys, “Toprak Piyano” (Kılıç, 200; 37).....	23
Resim 16. Rey Johnson, “Postalanmış Nesne” (Kılıç, 2007; 34)	24
Resim 17. AndyWarhol, “Marilyn Monroe” (Kılıç, 2007; 43-44)	25
Resim 18. Misha Kuball-“Meya Sing” (Sarı, 2013; 38).	28
Resim 19. Nam June Paik, “İsimsiz”, Piyano, 13 Televizyon, 2 Kamera, 2 Lazer Disk Çalıcı, Kablolar vb., 254x266.7x121.9cm, The Museum of Modern Art, 1993 (Şahin, 2011;182).....	29
Resim 20. Wilendorf Venüsü, M.Ö. 20000, Kireç Taşı, 11 cm (Işıkören, D., 2015; 119)	34
Resim 21. Leonardo da Vinci,Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa,a.ü.y.b.,1500-1513,Louvre Müzesi, Paris (Karaca, 2014; 85).	35
Resim 22. Caravaggio, Judith Holofernes’in Başını Keserken, 1598-1599 (Seçkin, 2019; 8).....	36
Resim 23. Sandro Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1486, Tuval Üzerine, 278.5x172.5 cm (Shikhaliyeva 2019: 12).	37
Resim 24. Edvard Munch, “Madonna”, 1894 (URL-7).....	38
Resim 25. Tintoretto, “Susanna and the Elders”,1556 (URL-8).....	39
Resim 26. Fernand Khnopff, “Caresses”,1896 (URL-9).	40
Resim 27. J. A. D. Ingres, “Madame Moitessier” (1856), Tuval Üzerine Yağlıboya, National Gallery, Londra (Papila, 2009;189)	41
Resim 28. Marilyn Monroe, yklş. 1950 (Karaca, 2014; 65).	45
Resim 29. Orlan, 7. Estetik Ameliyat Gösterisi, 1993 (URL-11).....	46

Resim 30. Ana Mendieta, “Performans”, 1973 (Çırak, 2019; 30)	47
Resim 31. Eric Fischl, “Scenes of Late Paradise The Welcome”, 2007 (URL-12)...	48
Resim 32. Guerilla Girls, “Poster”, 1989 (URL-13).....	50
Resim 33. Hans Memling, 1485, “Kendine Hayranlık” / Vanity. Strazburg, Fransa: Strasburg Güzel Sanatlar Müzesi (Boyacı, 2018; 21).....	52
Resim 34. Marina Abramovic, “Rhythm-0”, 1979 (URL-14)	54
Resim 35. Hannah Wilke. S.O.S. “Yıldızlaşmış Nesne Serisinden”, 1974-82 (URL-15).....	55
Resim 36. Francisco Goya, Linda maestra, 1799 (URL-16).	59
Resim 37. Quentin Metsys, Biçimsiz Çirkin Kadın, 1513 (URL- 17).....	60
Resim 38. Leonardo da Vinci, The Madonna of the Carnation, 1480 (URL-18).	61
Resim 39. Bartolome Esteban Murillo, The Assumption of the Virgin, 1670 (URL-19).....	62
Resim 40. Jacques Louis David, Madame Recamier, 1800 (URL-20).....	62
Resim 41. John Everett Millais , Ophelia, 1852 (URL-21).	63
Resim 42. Edgar Degas, Scene of War in the Middle Ages, 1865 (URL-22)	63
Resim 43. Jean François Millet, “The Gleaners”, 1857 (URL-23).....	64
Resim 44. Giorgione Sleeping, “Venus”, 1510 (URL-24).....	65
Resim 45. Seda Beyazıt, Tel Örgü, 120x80, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2018	66
Resim 46. Seda Beyazıt, İsimsiz, 60x80, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2018	67
Resim 47. Seda Beyazıt, Sancı, 100x70, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2019	68
Resim 48. Seda Beyazıt, İsimsiz, 90x100, Tuval Üzerine Akrilik, 2019	69
Resim 49. Seda Beyazıt, Özgür 60x60, Tuval Üzerine Akrilik, 2019	70
Resim 50. Seda Beyazıt, İsimsiz, 80x80, Tuval Üzerine Akrilik, 2019	71
Resim 51. Seda Beyazıt, İsimsiz, 25x60, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020.....	72
Resim 52. Seda Beyazıt, Ayrılık, 35x50, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020.....	73
Resim 53. Seda Beyazıt, İsimsiz, 25x60, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020.....	74
Resim 54. Seda Beyazıt, Ayna, 40x40, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020.....	75

KISALTMALAR

BKZ Bakınız

ÇEV Çeviren

S Sayfa

VB Ve benzeri

VD Ve diğerleri

vb. Ve benzeri

yy. Yüzyıl

1. GİRİŞ

Toplumda kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiler, kadınların erkek hegemonyası altında biçimlendirildiği bir ilişki şeklidir ve bunun toplumsal cinsiyet yapılanmasını izleyen psikolojik ve fiziksel etkileri vardır. Feminist söylemlerle ve yaratılan farkındalıkla her alanda ortaya çıkan özgürlükçü anlayış ile kadın ve cinsellik konularının temsili biçim değiştirmiştir.

Sanatın estetik sunumlar yoluyla toplumsal gerçekleri sergileyen bir araç olduğu, eğitici bir rolü olmakla birlikte tek işlevinin topluma mesaj vermek olmadığı, bunun yanında kendine ait bir özerkliğinin olduğu varsayıldığında en güçlü toplumsal dönüştürücülerden olduğu söylenebilir. Sanat insanın gerçekliği aşarak kendine özgü başka türde bir gerçeklik yaratmasıdır. Gerçek imgeler ve nesneler ile düşünenler arasında bir bağ kurma eylemidir.

“Sanat yapıtı, bireysel tekil varlık, ama insansal toplumsal öze, bu özün genelliğine ışık tutar. Bundan ötürü, bir küçük şiirde, bir öyküde, bir küçük müzik parçasında ya da bir küçük resimde insana, topluma ve dünyaya ait bir öz dile gelir; “insan böyledir ve dünya böyledir” gibi bir genel nitelik somutlaşır” (Demirkol, 2015; s.21-22).

Sanatın genel anlamda en çok kullanılan nesnesi olan kadının, toplumsal ve kültürel açıdan konumunun belirlenmesinde ne gibi değişikliklere yol açmış olduğu, bugün moda, kozmetik, reklam ve medya sektöründe yoğun olarak kullanılması konusunun açıklanmasına yardımcı olacaktır. Görsel etkiye öncelik veren bir kültürün imge saplantısı, çevremizdeki iletişim araçları sayesinde artırılmıştır. Kültüre hâkim erkek bakış açısı, görsel araçların kontrolünü elinde tutarak, kadınlar için uygun cinsel davranışlara ait baskıcı inançlar temelinde hareket etmektedir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Kadın imgesi, sanatın her alanında imge olarak açık veya gizli anlamlarının yanı sıra form/biçim olarak çokça işlenmiştir. Sanatçılar, ressamalar ve heykeltıraşlar tarafından sıklıkla yorumlanan kadın bedeninin, her dönemde farklı anlamlar yüklenerek görselleştirilmesinin nedeni, toplumsal ve teknolojik etkileşimin bir göstergesi olarak açıklanabilir. 20. yüzyıla kadar arzulanan, şehvet ve cinsel içerikli imgelerle temsil edilen kadın imgesi, belli duyguları uyaran seyirlik bir nesne olarak nitelendirilmenin yanı sıra ahlaksal açıdan da suçlanmaktadır. Çağdaş sanatta, arzu nesnesi ve cinsel obje olarak ifade edilen geleneksel kadın imgesi, yıkarak farklılaşan kültürel değerlerle birlikte, kadının sosyal hayatındaki her türlü deneyimini yansıtabileceği bir alan haline gelmiştir.

Bu nedenle eril iktidar gözüyle yaratılan kadın imgesinin, geçmişten günümüze hangi sebeplerle ve ne tür düşüncelerle sanatın vazgeçilmezi olduğu konusunun irdelenip, feminist sanatın yaratılan imgelemi ne gibi değişikliklere uğrattığı, Çağdaş sanatta yaratım unsuru olarak kadın imgesinin ele alınışının, Modern, Postmodern ve Çağdaş Sanat dönemi ve sanatçıları ile sınırlandırılarak incelenmiştir.

3. ÖNEM

Günümüzün önemli meselelerinden biri toplumsal cinsiyet ve onun temsidir. Kadınların temsil edilmesiyle ilgili bazı kurallar her şeye rağmen net bir süreklilik taşımaktadır. Günümüzde amaçlarının, cinsellik ve hatta pornografik meta söylemi teşhir etmek olduğunu iddia eden, ancak bunu sanatları aracılığıyla pornografi söylemini kullanarak yapan sanatçılar, ne yazık ki kadının metalaştırılmasına hizmet etmektedir. Görsel ve kültürel gelenekler 21.yy sanat pratiğinde de olumsuz, cinsel kimliği ile ortaya konulan ve hatta sadece dışı bir beden olarak ifade edilen, biçimlendiren kadın imgeleri ile bugünde varlığını sürdürmektedir. Çalışma sanatçı kimliği taşıyan ancak yaratılarında kadın bedeni üzerinden oluşturdıkları, dişilik ile ilgili görsel ve kavramsal ifade araçlarını kullanan eril bireylerin çağdaş sanat süreci içerisinde ele aldıkları argümanları nasıl ve neden soruları çerçevesinde tartışmaya açması bakımından önemli olacaktır.

4. AMAÇ

Sanatçılar kendi duygu ve düşüncelerini özünde toplumsal bilinçten büyük ölçüde etkilenmiş bilinçaltı düşünceleri ile içinde bulundukları kültürel düzey ortamına göre biçimlendirerek aslında topluma sanatsal bir olgu ve hizmet sunarlar. Kültüre hâkim erkek bakış açısı, görsel araçların kontrolünü elinde tutarak, kadınlar için uygun cinsel davranışlara ait baskıcı inançlar temelinde hareket etmektedir. Özellikle sanatta erilin bu biçimlendirmeye yönelik tutumu kadın bedeni özelinden, tüm yaratıların ortaya konulmasında kendini gösterebilmektedir. Tez çalışması 1960 sonrası süreç içerisinde sanatsal yaratımın oluşmasında söz sahibi olarak var olan ve sanatçı, galeri, müzayede sorumluları, müze yöneticileri gibi kimlikleri taşıyan eril iktidarın, kadın üzerinden ortaya koydukları eser, çalışma ve sunumları eleştirel bir bakış açısıyla irdeleyecektir. Aynı zaman da kadın imgesinin değişimi ve bu değişime neden olan etkiler eser, içerik, dönem karşılaştırması yapılarak açıklanmaya çalışılacaktır.

5. YÖNTEM

Tez çalışmasında karşılaştırmalı yöntem ve literatür taraması kullanılmıştır. Literatür araştırması çerçevesinde sanat yapıtları araştırılmış, incelenmiş ve yorumlanmıştır. Konu çerçevesinde yapılmış olan sanatçı eserleri incelenerek, dönemin koşulları ve düşünce biçimi göz önünde bulundurularak farklı bir bakış açısından nasıl bir anlam kazandığı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda yayınlanmış ve ulaşılabilen tüm basılı ve görsel yayımlanmış kaynaklardan yararlanılmıştır. Sanatçılar ile ilgili yapılan araştırmalar ve geçmişten günümüze kadar yapılmış olan eserler göz önünde bulundurularak, karşılaştırılmış ve eser çözümlemesi yapılmıştır.

6. BULGULAR

Çok kültürlülüğün örgütlendiği, sanatla kültüralizmin birbirine kaynadığı karmaşık ağlar dev bir küresel ‘makine’ oluşturur; entelektüel ve bedensel enerjileri birbirlerine eklemlenerek, bununla sonsuz semboller üreten sınırsız bir teknoloji... Bu teknoloji neoliberal “yönetişim” aygıtı tarafından işletilir: hükümetlerin, onların dışında kalan örgütlerin (non-governmental organizations-ngo-stk) ve şirketlerin işbirliğinin oluşturduğu iktidar bloğu. Toplumsal değişimin yönetilmesiyle ilgili kültürel politikalar ve programlar, bu bloğun sinir sitemini oluşturan ve sürekli devinim içinde

bulunan karmaşık ağ bünyesinde tasarlanır (Artun, 2013; 11). Devlet bürokratlarından, diplomatlardan, şirketlerin iletişim tasarımcılarına; sanat yöneticisi artokratlardan, sanat işletmecilerinden, bunları yetiştiren akademilere; vakıf müdürlerinden, fuar direktörlerine, küratörlere, medyatörlere, müzeci ve müzayedecilere; hatta, kültüralizm çağında “etnik ve dinsel ihtilaflara” da müdahale etme hakkını kendinde gören küresel askeri güçlere; bir bienal güvenlikçisine ve sanatçılara varana kadar sınırsız, global bir topluluktur. İşte bu kadar farklı organları olan tanımsız ve biçimsiz bir toplumu yer-yer ve zaman-zaman ortak birtakım şebekeler içinde davranmaya güdüleyen de bir kültürdür. Bu kültür yönetim kültürüdür, “sevk ve idare”, ya da işletme, veya management kültürüdür. Aslında Adorno daha 1960 yılında, “*Kültürden söz edenin, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden söz ettiğini*” belirtir. *Ancak, şimdi bu durum oldukça ilerlerdedir. Çünkü yönetim giderek kültürelleşmiş, yani neredeyse kültüre dönüşmüş, kültür de yönetimselleşmiştir. Bu yönetim-kültür yumağı, kurumsal kültür denen global şirket kültüründen kaynaklanır ve biyopolitik bir güce sahiptir. Çünkü yönetimin nesnesi yaşayan beden olmuştur. Gayri-maddî bir iş gücü olan hayat, kazanılacak ödül olarak politikanın merkezine yerleşir. Kültüralist yönetim disiplini, sadece yönetilenleri değil, yönetenleri de yönetir. Adorno’nun deyimlerini de kullanarak, kendisini onaylayan ve uygulayan öznelere yaratır; bu öznelere onun içinde çoğalırlar. Bu ölçüde örgütlenmiş bir hegemonya karşısında “sezgi sahibi olanlar, en avangard sanat ürünlerinde bile maskelenmiş yönetim kategorileriyle karşılaşabilir”* (Artun, 2013; 12).

Bu toplumsal ve yönetsel iktidar yapısı erkek egemen toplum yapısında dolayısıyla eril bir iktidar yaratmaktadır ki bu iktidar kendi gücünü öteki kimlik olanlar (kadınlar, üçüncü dünya ülkeleri, farklı etnik ve dini yapı sahipleri vs) üzerinde daha belirgin gösterebilmektedir. Sanatın da yönetsel ve yönlendirilen bir olgu olması erk sahiplerinin kendi söylemleri üzerinde araç haline gelmesini sağlamış ve globalleşen dünya kültürü içerisinde yönetilen bir araç haline gelmesine neden olmuştur. Çağdaş sanat sürecinde kadın ve kadın ile ilişkilendirilen tüm olgular ise yine erk sahiplerinin söylemleri içerisinde biçimlenmiş, provokatif, anarşist ve hatta başkaldıran olarak karşı duruş sergileyen feminist ya da hümanist sanat söylemi sahipleri bile bu sürecin bir parçası haline gelmişlerdir.

7. SINIRLILIKLAR

Çağdaş sanat, Modern sanatın aksine üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi güç olan bir kavram olmakla birlikte; çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı; ağırlıklı olarak feminizm, küreselleşme, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisi, AIDS ve çok kültürlülük gibi konularla ilgilenen; 1960'lı veya 1970'li yıllardan günümüze kadar süregelen ancak bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmayan sanat akımına verilen bir isimdir.

Bu bağlamda tez kapsamında yapılacak çalışmada çağdaş sanat süreci olarak kabul edilen 1960 sonrası sanat etkinlikleri ve yaratımları ele alınacak, bu çalışmalar içerisinde özellikle sanatçı, galeri sorumluları, müze küratörleri vs. sanata yön veren erkek bireylerin yani eril iktidarın sanat yaratımlarında kadın imgesini nasıl ve hangi düşünsel kurgu içerisinde sundukları bu yaratımın algılayıcı çevre yani izleyici kitlesi üzerinde düşünsel olarak kurmuş olduğu hegemonyayı sanatın yaratım dili çerçevesinde ele alınacaktır.

8. TARTIŞMA

8.1. MODERN, POSTMODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT KAVRAMLARI

8.1.1. Modern Sanat

Modern sanatı anlamak için, öncelikle modern-modernizm kavramını bilmemiz gerekmektedir. Bu nedenle yayınlarda;

“Latince Modernus sözcüğünden türemiş olan modern kelimesi, XIX. yüzyılda ortaya çıkmış bir kavramdır. Hristiyanlıkta, modernus kavramı, puta tapmaya karşı çıkmak anlamındadır. Latince “Modo”dan türetilmiş olan bu kavram; V. yüzyılda, Hristiyanlıkla Romalı ve Paganlığın ayrılması için kullanılmıştır” (Hatipler, 2019; s. 413).

“Etimolojik olarak, bu terim modern-“yeni” sözcüğünden gelmiştir. “Moda” kelimesiyle aynı kökene sahiptir ve genellikle “yeni sanat”, “modern sanat” anlamında kullanılır” (Salahova, 2017; s.18).

şeklinde ifade edilmektedir.

Ancak, her iki tanıma bakıldığında bir tutarsızlık görülmektedir. Bu nedenle modern sanatın tarihsel süreçteki durumuna ya da biçimine bakılması daha doğru olacaktır. Bunun nedeni ise; *“kavramın etimolojik anlamına dayalı fikir yürütmek yanlış olurdu, bu revizionistler (eleştirmenler) tarafından sıklıkla görülmüştür. Modernizm herhangi bir “yeni sanat” değil, özellikle belli-tarihsel içeriğe sahip yeni bir sanat olmuştur. “Geleneksel” realizme karşı çıkan ve Avrupa sanatsal kültürünün gelişmesindeki krizi ifade eden bu sanat XIX. yüzyılın dördüncü yarısında burjuva toplumunda ortaya çıkmıştır. Modernizm ile eş anlamlı olarak sıklıkla “dekadans” terimi kullanılmıştır. “Dekadans” çöküş demektir. Her iki terim de XIX. yüzyılın ikinci yarısında oluşmuştur. Modernizm kavramı daha geniş, daha genel; dekadans kavramı ise zaten içeriğinde belirgin olmuştur”* (Salahova, 2017; 18) şeklinde açıklanmaktadır.

Modern kavramı, ortaya çıktığı ilk günden beri kafa karışıklığına ve aynı zaman da birçok alanda düşünsel çalışmalara sebep olmuştur. Kavram kendi çıkarlarına ters düşen, gelenekten kopmak istemeyen kesim tarafından reddedilirken, yeni oluşumlara yani yeniliğe açık olan kesim tarafından ise kabul görmüştür (Aydın, 2019; 19). Sanat tarihi sürecine bakıldığında ise bir tavır olarak karşımıza çıkan modern sanat, 19.

yüzyılda ortaya çıkmış bir kavram olarak kabul edilmektedir (Buchholz vd., 2012; 416).

H. H. Arnason (1988)’e göre ise modern sanatın başlangıcı İzlenimcilere (empresyonizm) kadar dayanmakta olduğunu hatta *Edouard Manet’in* 1863 yılında yapmış olduğu “*Kırda Öğle Yemeği*” isimli tablosunu modern sanatı ilk örneği fikrini savunmaktadır (Özüdoğru, 2013; 214).



Resim 1. Edouard Manet- 1863- “Kırda Öğle Yemeği” (URL-1)

“Sigmund Freud’un *Rüyaların Yorumu* (1899) eserinin yayınlanması ve bilinçaltı fikrinin yaygınlaşması ile birlikte sanatçılar rüyalarının ve sembolizm gibi unsurların peşinden gitmeye başlamışlardır. Sanatın dünyayı gerçekçi bir şekilde tasvir etmesi gerektiği fikrini sorgulayan sanatçılar rengin dışavurumcu kullanımı, geleneksel olmayan malzemeler ve teknikleri denemeye yönelmişlerdir” (MoMA/What is Modern Art, para.2, 2016’dan Aktaran; Eroğlu, 2017; s. 21).

Bu bilgiler doğrultusunda da anlaşılacağı üzere modern sanatın ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktığı konusunda kesin bir tarih ya da bilgi bulunmamaktadır. Ancak sanatın gelişim sürecine bakıldığında modern sanatın ortaya çıkmasında sadece sanat tarihi çevresindeki akımların etkisi yoktur aynı zaman da gündelik hayattaki gelişmelerin de önemi çok büyüktür. Yani modern sanat, sanat tarihi çerçevesindeki akımların, teknoloji ve siyasal düşüncelerin yol açtığı değerler ve ölçüler üzerine şekillenmiştir. Bu ideoloji ile oluşan modern sanatın amacı ise özgünlük ve devrimsel nitelikliliklerdir.

(Zeybek,2017;17). Modernizmin oluşumunda ve sürecin devamında, politik olarak Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı, ve ekonomik olarak da bilimsel buluşlar sayesinde gerçekleşen Sanayi Devrimi belirleyici olmuştur (Duran, 2019; 37).

“Modern Çağ, Aydınlanma Çağı (y.1687-1789) ile başlayan ve Isaac Newton gibi entelektüel liderler aracılığıyla bilimin dünyayı kurtarma potansiyeline olan inancı destekleyen bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda entelektüel anlamda filozofların akıl yoluyla evrensel hakikatlere ulaşabileceklerine inanan Rene Descartes (1596-1650) ve daha sonra Immanuel Kant (1724-1804) gibi filozofların söylemleriyle şekillenmiştir” (Barrett, 2012; s.47).

Böylece Modern sanatın temellerinin atılmasında etkili olan devrim, sanat alanında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle kişinin özgür eğilimlerde bulunmasına olanak sağlamış ve sanatta düşüncelerini özgürce ifade edebilmesine neden olmuştur (Tamyıldız, 2018; 8). Kısacası gelişen-değişen toplumsal ve ekonomik ortamın koşulları, öncesinde gerçekleşen yenilikler sayesinde şekillenen modern sanat, geleneksel ve tarihsel bir takım biçim ve kalıpları değiştirmeye yönelik bir dönemdir. 19. yüzyılın sonlarındaki sanayileşme, şehirleşme ve sınırsız ilerleme düşüncesi taşıyan, toplumsal değişime karşı oluşan bir tepkidir. Özellikle bu dönemde üretilen yapıtların tümü 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın özelliklerini taşımaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan akımlar ise çoğunlukla birbirine zıt olsalar da temelde deneysel olmayı desteklemişlerdir (Kaytan, 2009; 28).

Bununla birlikte bu dönemin sanatçıları geleneksel düşüncelerin dışına sürükleyen, endüstri devriminin buluşlarından olan fotoğraf makinesidir. Özellikle 1820’lerde Fransız Nicephore tarafından geliştirilen fotoğraf makinası, Modern araçlar içinde sanat alanını fazlasıyla etkilemekle kalmayıp modern sanatında gelişiminde önemli bir etkiye sahiptir. Çünkü bu gelişme ile fotoğraf ve resmin karşılaştırmaları ile ilgili tartışmalar başlarken, teknolojinin ilerlemesi ile keşfedilen yeni araçların sanat alanında büyük etkiler oluşturduğu görülmektedir (Tamyıldız, 2018; 10).



Resim 2. Nicepkhore Niepce, “Le Gras’da Pencereden Bir Manzara”, Bilinen İlk Fotoğraf, 1826 (Tamyıldız, 2018; 11)

Çünkü fotoğrafla bir objeyi, heykelin ya da resmin yapabileceğinden daha üstün bir gerçeklikle ortaya koyması sanatın klasik temsil yöntemlerine bir tehdit olmuştur. Bunun sonucunda sanatçılar, sanatta farklı görme biçimlerini geliştirerek yeni anlatım yolları aramışlardır. Özellikle empresyonizm ile tetiklenen modern sanat, geleneksel olandan büyük bir kopuştur şeklinde ifade edilebilir (Eroğlu, 2017; 22).

En önemli temsilcilerinden olan Picasso ise fotoğrafın resim sanatına etkisi üzerine verdiği bir demeçte şu ifade etmektedir;

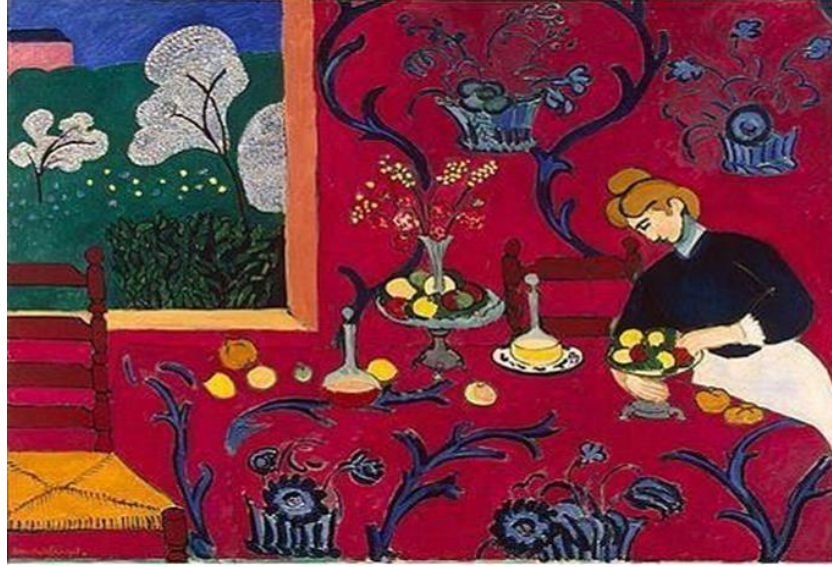
“Fotoğraf yoluyla anlattıklarımıza şöyle bir bakarsanız, bundan böyle artık resmin konusu olmayan şeylerin farkına varırsınız. Kameranın son derece açık seçik bir şekilde görüntülediği nesneleri ressam niçin kopya etmeyi sürdürsün ki? Bu saçma olurdu değil mi? Geldiği yer açısından fotoğraf, edebiyatın, anlatının hatta konunun boyunduruğundan kurtarmıştır resmi. Ne olursa olsun, belli konular artık fotoğrafın kendi alanına ait olmuştur. Hal böyle olunca, ressamlar yeni kazanılmış bu özgürlüğün tadını çıkarmamalı mı; bu özgürlüğü kullanarak başka şeyler yapmalı mı?” (Picasso, 2001: 46-47’den Aktaran Zeybek, 2017; s.26)

Bu açıdan modern sanatçılar, sanatta gerçekle alakası olmayan ve kendilerine göre farklı bir gerçek yaratan, natüralist altında gizlice gerçekçiliğe karşı savaşanlardır. Yani gerçekliğin taklit ve kopya olmadığı görüşünü savunarak kendisine “yeni bir gerçeklik” yaratmayı amaçlayanlardır. Bu nedenle de deformasyon ilkelerine yönelen sanatçı, tamamen gerçek imgelerden uzaklaşmıştır (Salahova, 2017; 20). Modern

sanatın oluşumuna ve içerisinde bulundurduğu bu olgular sayesinde sanatta da avangart hareketlerin çıkmasına sebep olmuştur (Kılıç, 2017; 4). Bu akımlar ise Fovizm, Primitizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Soyut Ekspresyonizm olarak isimlendirilmektedir. Akımlar birbirlerini etkilemiş, farklı ifade arayışlarının sanatsal ifadede imkân bulmasına yol açmıştır (Zeybek, 2017; 35).

Bu akımlardan olan Fovizm “Faure” kelimesinden türetilmiştir. Terimi ilk defa 1905 yılında Fransa’da yılında Louis Vauxalles tarafından kullanılmıştır. “Vahşi hayvanlar” anlamındaki bu terim diğer bir ifade ile “Fov” Fransa’daki bir grup sanatçı için kullanılmaktadır. İlk olarak 1905 yılında Salon d’Automne’da eserlerini sergileyen sanatçılar, Van Gogh ve Gauguin’den etkilenmişlerdir. Fovizm akımının temsilcileri ise Henry Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain’dır (Little, 2006; 100). Fovizm resim genellikle doğalcılıkla bağdaşmayan bir biçime sahiptir. Resimlerde genellikle parlak ve zıt renkleri kullanan Fov’lar renk ve dokunun ön planda olduğu ve genellikle manzara, natürmort ya da portre çalışmışlardır (Zeybek, 2017; 49).

“Özellikle Derain ve Vlaminck yoğun renklerini Van Gogh’dan miras kalan bir yöntemle kalın, ağır fırça darbeleriyle uyguluyorlardı. Fovlar bu güçlü renkleri doğrudan tüpten kullanıyor ve karıştırmadan ya da yeni tonlar yaratmadan yine doğrudan tuvale uyguluyorlardı. Fovist resimler ayrıntıların çoğunun saf dışı bırakıldığı dünyayı canlı biçimlere indirgiyorlardı. Sonuç olarak resimler her zaman desenli düz yüzeyler olarak görünüyordu”(Little, 2006; s.100).



Resim 3. Henry Matisse, “Kırmızı Oda”, TüYB 180x220 cm, 1908, Ermitaj Müzesi, Petersburg (Zeybek, 2017; 49).

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ya da anlatımcılık olarak isimlendirilen akım ise 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da farklı sanat çevrelerinde ortaya çıkmıştır. Akımın temsilcileri Norveçli sanatçı Edvard Munch, Van Gogh, Avusturyalı Gustav Klimt, Belçikalı James Ensor’dur (Little, 2006; 104). İzlenimciliğin aksine, iç dünyayı aktarma amacı güden sanatçılar somut nesnelerden- doğadan çok soyuta ve duygulara yönelmişlerdir (URL-2).

Antmen’e (2008) göre; “20. yüzyıl başında Fransa’da “Fovizm”, Almanya’da “Die Brücke” ve “Der Blaue Reiter” gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin’de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm’un sahibi Herwarth Walden’in gözlemlediği gibi, “dışarının izlenimi yerine, içerin dışavurumu”na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınır.” (Antmen, 2009; s.33).

Dışavurumculukta amaç sanatçının kendi iç dünyasını, abartılı bir biçimde çizgi ve renkleri kullanarak eserlere aktarmaktadır. Bu nedenle dışavurumcu eserlerde renklerin kullanımlarına ve eserlerde göstereceği anlamlara dikkat edilmelidir. Yani çizgiler ve renkler eserlerde sert bir üslupla kullanılmış ise öfke ve hırçınlığı, mavi ve tonları kullanılmış ise sakinliği ifade etmektedir. Ancak renkleri bu kadar içselleştiren sanatçılar yeri geldiğinde renkleri geri plana bırakarak sadece biçimde oynamalarda da bulunmuşlardır. Bu nedenle tasarımda geleneksel kalıpları yıkarak denge ve güzellik

aramak yerine, biçim bozma yöntemine yönelmişlerdir. Çünkü onlar için duyguları rahatça ifade etmek her şeyden önemlidir (Aydın, 2019; 37).



Resim 4. Munch, “Vampir”, 1895, 91x 109 cm, The Munch Museum, Oslo (Aydın, 2019; 40).

Parçalanma olarak isimlendirilen Kübizm ise ilk olarak Paris'te ortaya çıkmıştır. 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881 - 1973) ile Fransız ressam Georges Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles 'in yazdığı bir yazı sonucu "Kübizm" olarak adlandırılmaya başlanmıştır (Antmen, 2009; 45).



Resim 5. Paplo Picasso, “Avingonlu Kadınlar” (URL-3)

Kübist ressamlar eserleriyle natüralist gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki yönelimini son noktasını ifade eden görsel bir devrimin gerçekleşmesine yol açmıştır. Resimde, form, hareket ve süreç ile insan algısını sorgulayan Kübist sanatçılar, varlık kavrayışı ile optik yanılsama ve yansıtmacı resim geleneğini, kavramsal, zihinsel bir unsurla dönüştürmüştür. Örneğin doğadan yola çıkarak kendisini ifade eden Cezanne geometrik bir algı ile doğanın, yapıtta zihinsel, kavramsallaşma zemini bulmasına ve soyutlanmasına yol açmıştır. Ancak kübist akım Cezanne’nin bu düşüncesini değiştirerek, geometrik bir algı ile doğayı resmetmiştir. Bu açıdan kübistler doğayı ya da gözün gördüğünü görüntüyü görüldüğü gibi değil; mentalden yola çıkarak ifade etme yoluna yönelmişlerdir. Bu düşünce ile bahsedildiği gibi alışılmışlıkların dışına çıkılarak, nesnelerin biçimleri birçok farklı açıdan resmedilerek, sanatçı tarafından izleyiciye sunulmuştur. Post Empresyonist ressam Cezanne’nin öğrencisi Pablo Picasso’nun Avignon’lu Kızlar isimli tablosuna da baktığımızda yukarıda bahsedilen bilgileri açıklar niteliktedir (Zeybek, 2017; 39-40).

Sanatçı eserinde kurguladığı mekânı ve figürleri, çok yönlü bir bakış açısıyla ele alarak, kütle- hacimlerini geometriye indirgeyerek ifade etmiştir. Bu nedenle eser Kübizm Akımı için önem teşkil etmektedir (Zeybek, 2017; 39-40).

Solman'ın 1912 yılında yazmış olduğu eleştirisi eseri şu şekilde açıklamaktadır;

“Bu tablo hiç gün ışığına çıkarılmadı. Tablo, şişman ve çıplak altı kadının keskin bir vurguyla betimlenmesinden ibarettir. Picosso ilk defa yüzlere ne trajik ne de duygulu bir ifade katmıştır. Neredeyse tamamen insanlıktan uzak masklardır. Ama yine de bu karakterler ne tanrı ne titan ne de kahramandırlar; hatta alegorik yahut sembolik figür bile değildirler. Solmon'un son cümlesi, modernist resmin baskın özelliklerinden soyutlamaya geçişin özetidir. Figürler alegorik ya da sembolik değildir; anlamları tuvalden, resmin yüzeyinden okunmalıdır” şeklinde ifade etmiştir (Rodrigues & Garratt, 2016; 43).

Biçim ve bakış açısı haricinde bir diğer önemli konu ise renktir. Ancak kübizmde renk ikinci planda kalmıştır. Bu nedenle eserlerde çoğunlukla kahverengi, bej ve gri tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu tanıma en iyi örnek ise yine Picasso'ya ait olan “Gitarlı Kadın” isimli çalışmasıdır (Aydın, 2019; 35).



Resim 6. Picasso, “Gitarlı Kadın” 1914, TÜYB, Kum, Karakalem, 115x47 cm. Museum of Modern Art, New York (Aydın, 2019; 35).

Kübizm Akımının etkisi ve içinde bulunduğu çağın teknolojik dönüşümlerine yönelen İtalyan sanatçılar tarafından ortaya konulmuş bir diğer akım ise Fütürizmdir. Öncülüğünü yapan isim ise İtalyan şair *Filippo Tommaso Marinetti*'dir (1876-1944) (Little, 2006; 108). Daha sonra sanatsal zemini kısa zaman içinde *Umberto Boccioni* (1882- 1916), *Luigi Russolo* (1885- 1947), *Carlo Carrà* (1881- 1966), *Giacomo Balla* (1871 -1958) ve *Gino Severini* (1883-1966) gibi genç İtalyan sanatçıların katılımıyla atılmıştır (Antmen, 2009, 66). Fütüristler, Kübizmin aksine görüntüye hareket, devinim ve süreç unsurunu katma girişiminde bulunmuşlardır (Zeybek, 2017; 41).



Resim 7. Robert Delaunay, “Eiffel Kulesi”, TüYB, 79x 54 cm, 1911, Guggenheim Müzesi, New York (Zeybek, 2017; 41).

Bu nedenle de dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci “divizyonizm”e başvurmuş, ayrıca *Eadweard Muybridge* (1830-1904) ve *Etienne-Jules Marey* (1830-1904) gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneyse fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Kübizmin birden çok anı ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısı Fütüristlerin dikkatini çeken akımlar arasında önemli bir yer tutarken, Fransız sanatçı Robert Delaunay'nin 1911-12 yıllarına tarihlenen resimleriyle gündeme gelen "Orfik Kübizm" in ayrışık

canlı renk alanlarına dayalı görselliği de etki alanları arasında sayılabilir. Bütün bu etkileri özümsemesi için fikirsel bir basamak teşkil etmiştir (Antmen, 2009; s. 66).

Bir diğer akım olan Dadaizm, 20.yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Hugo Ball’ın etkisiyle İsviçre’de daha sonra Paris’te yayılmıştır. Akımın temsilcileri ise Man Ray, Marcel Duchamp ve Gleizes’ledir (URL-4). Birinci Dünya savaşı sırasında ortaya çıkan Dadacılık, Fransızca’da “zevk için binilen at” anlamına gelmektedir (Little, 2006; 110). Ancak Antmen’e göre, Dada’nın ne anlama geldiği tam olarak bilinmemektedir şeklinde ifade etmektedir (Antmen, 2009; 66). Dadacılar yaşanan üzücü olay neticesinde, edinilmiş bütün ahlaki ya da politik- estetik inançlarının yıkıldığı düşüncesine kapılmışlardır. Bu nedenle de sanatçılar sanata karşı yıkıcı, özgürleştirici ve saygısız bir tutumla yaklaşmışlardır (Little, 2006; 110).

“Dadaistler, insanın insana yaptığı zalimlik yüzünden sanatı ve toplumu ikiyüzlü ve sığ bulduklarını ifade ettiler” (Hodge, 2011, s.116’dan Aktaran, Sırma, 2019; s. 31).

“Dadaizm, savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanın yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997, s.41’den Aktaran, Aydın, 2019; s.46).

Geleneksel sanata karşı çıkan Dadacılar, ideal olarak görülen sanat anlayışlarını yok ederek yaşadıkları savaşın mantıksızlığını vurgulamışlardır. Bu amaçla da izleyicide güçlü bir his uyandırmak için, mantık dışı eserler üretmişlerdir. Bu düşünce ile akım anti-sanat hareketi olarak da tanımlanmaktadır (Sırma, 2019; 32).



Resim 8. Duchamp, “Çeşme”, 1917 (Aydın, 2019; 47)

Süprematizm ise Rus sanatçı Kazimir Maleviç tarafından geliştirilen bir diğer modern sanat akımıdır. Kazimir Maleviç’in ilk eserlerine bakıldığında Sembolizm, Post Empresyonizm, İlkel Sanat arayışları ve Kübizm etkilerini görmek mümkündür (Zeybek, 2017; 41). Malevich’in sanatı soyut, renksiz ve geometriktir. Tıpkı çağdaşları gibi doğa betimlemelerinden uzaklaşmış olan sanatçı geometrik form, yeni renkler ve farklı biçim arayışlarına yönelmiştir (Little, 2006; 112).



Resim 9. Kazmir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, TÜYB, 53x53cm, 1915, Hermitage Müzesi, Peterburg. (Zeybek, 2017; 46).

Sürrealizm (Gerçeüstüçülük) 1924 yılında Paris’te André Breton tarafından kurulmuştur. Sanatçılar, Dadanın mantıksızlık, yıkıcı ve rastlantısallık ilkelerini sürdürmüş ve aynı zamanda Sigmund Freud’un bilinçaltı teorisinden ve Carl Marx’ın felsefesinden etkilenmişlerdir. Özellikle bilinçaltı Gerçeküstücüler’in temel ilgi alanıdır (Little, 2006; 118). Bilinçaltındaki olayları ve olguları dışarıya çıkarmak, Sürrealistler için çok önemlidir. Bu nedenle sanatçılar eserlerinde düşsel imgeleri kullanmışlardır (Aydın, 2019; 53).



Resim 10. Dali, “Atomik Leda” 1949, 61,1 x 45,3 cm. Teatro – Museo Dali Girona, İspanya (Aydın, 2019; 54).

İkinci Dünya Savaşı zamanında New York’ta gelişen bir diğer akım Soyut Dışavurumculuk’tur. Başka bir ifade ile “Eylem Resmi” olarak da bilinen akım diğer akımlar gibi sosyal, siyasi ve ekonomik koşullardan etkilenmiştir (Little, 2006; 122).

“Amerika Birleşik devletlerinin üstünlüğü ile sonuçlanan ikinci dünya savaşı Avrupa’daki sanat merkezinin New York’a taşınmasına ve birçok modern sanatçının Amerika’ya göç etmesi ile sonuçlanmıştır. Özellikle doğu Bloğu ülkelerinde propaganda ve anlatı nitelikli gerçekçi resimler dışındaki anlayışların destek görmemesi de birçok Rus kökenli sanatçının Amerika’ya göç etmesine sebep olmuştur. Soyut Ekspresyonizm, sosyal açıdan değerlendirildiğinde Rusya ve Amerika arasındaki kültürel çatışmanın sanattaki aracı haline gelmiştir” (Zeybek, 2017; s. 53-54).



Resim 11. Mark Rothko, “Turuncu ve Sarı”, TüYB, 180x231cm, 1956 Albrigh- Knox Art Galerisi, New York. (Zeybek, 2017; 54).

8.1.2. Postmodern Sanat

20. yüzyıldaki yaşanan gelişmelerden (yıkımlar, sanayi, yaşanan savaşlar farklı düşünceler- fikirler açısından) sanatta payına düşeni almıştır. Bu düşünceler bağlamında şekillenen sanat, modernizm düşüncesinden sıyrılarak ya da modernizm temelli postmodernizm tartışmalarının odak noktası haline çevrilmiştir. Bu bağlamda ilk olarak postmodernizm kavramı üzerinde durulmalıdır (Tanır, K., 2014; 16)

“Post öneki ve modern sözcüklerinin birleşmesiyle modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizm, sözcüğe eklenen post ön eki “yeniden sonrası”, yani modern dönemden sonrası, ilerisi anlamını kazandırmaktadır. Ancak, bu anlamın yanı sıra terim, modernin devamı ya da modernizm karşıtı anlamlarını da yüklenmiştir” (Özsevgeç, 2017; s. 136).

Modernin devamı veya zıttı (ya da moderne isyan girişimi) şeklinde ifadelerin nedeni ise modernizm ile postmodernizm arasında çok fazla zaman farkının olmamasından kaynaklıdır. Postmodern terimi ilk olarak İngiliz ressam ve sanat eleştirmeni John Watkins Chapman tarafından kullanılmıştır. Chapman’a göre bu kavram; Fransa’da

1879 'li yıllar da ortaya çıkan Empresyonist (izlenimci) resim akımından daha modern, ona göre daha avangart konumda gördüğü resimleri, Postmodern olarak isimlendirmiştir. Sonraki aşamada Alman aydın Rudolf Pannwitz, yazdığı bir kitapta Avrupa'nın hümanist değerlerinin çöküşü anlamında "Postmodern" kavramını kullanmıştır. Pannwitz eserinde Nietzsche' ye gönderme yaparak bu kavramın egemen kültürün bir ürünü olduğundan ve Postmodern insan yarattığından bahsetmiştir (Kılıç, 2007, 8) Fakat Gombrich ise; *Postmodernizm terimi 1975'te Charles Jencks tarafından ortaya atılmıştır...* demektedir (Bal, 2015; 125).

Mevcut yayınlar incelendiğinde genel olarak Anti-modernist bir tutum olarak değerlendirilen postmodernizm, modernizm bir parçası olarak karşımıza çıksa da 1960'dan sonrasında ortaya çıkan fikir, ekonomi, sanat vb. birçok alanda modern düşünceden kopuşu ifade etmektedir. Bu nedenle kelime anlamı itibari ile moderne karşı bir eleştiri olanağı sağlayan ve temelinde eklektik bir yapıyı barındıran, özgün, üslup, nitelik gibi seçkin nitelikleri olmayan karışık, ucuz taklit, kaos barındıran eserlerin oluşturduğu, kuralsız bir yapı içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Modern düşünce ya da diğer bir dille görüşüne karşı tavır sergileyen dönemin sanatçıları, modern olana karşı tavır geliştirmişlerdir. Diğer bir deyişle post-modernitsler kaybolan değerleri eleştirmişlerdir de denilebilir (Şahin, 2012; 92-93).

Antmen (2008) tarihli yayınına göre; "1970'li yılların son yarısında sanat çevrelerinde yaygınlık kazanmaya başlayan "Postmodernizm" teriminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. "Postmodernizm Nedir?" adlı kitabında Charles Jencks, "*modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır*" diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey "*yapısalcılık sonrasıyla, post- endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle*" bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, "*söylem*" tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur."1979 tarihinde Jean- François Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı "büyük anlatılarının" ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur" şeklinde ifade etmektedir (Antmen, 2009; s. 275).

J. Baudrillard'ın yorumu ise, sanat alanında “Her şey olup bitti. Olanaklılıkların uç noktasına varıldı. Her şey kendi kendini imha etti. Bütün bir evreni yapı bozumuna uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılabilecek tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak –işte bu postmodern” şeklinde ifade ederek aslında Modern sanatın bittiğini açıklar niteliktedir (Baudrillard, 1984; s. 24 ‘den Aktaran Zerek, D., 2018; s. 32).

Yukarıda bahsedilen bilgiler ışığında postmodernizmin ortaya çıkmasıyla ilgili farklı düşüncelerin olduğu görülmektedir. Özellikle bazı düşünürler Postmodern kavramı olumlu yorumlarken -ki bunlar sanatta özgürleşme, yeni oluşumlar veya yeni kimlikler şeklinde ifade edilirken; bazıları ise sanatta son aşama-bitiş olarak yorumlamışlardır. Ancak sanat tarihi sürecine bakıldığında kültürün, toplumun ve bireyin ekseninde dönen bir kısır döngü gibi başkalaşmış olan sanat, her dönem bir önceki dönemi yıkmak yerine onu asimile ederek varlığını sürdürmüştür. Sebebi ise postmodern düşüncenin kendisini açıklayabilmek için modernizme gereksinim duymasından kaynaklanır (Zerek,D., 2018; 32 & Kılıç, 2007; 9).

Postmodern sanatı içinde barındırdığı akımlar çerçevesinde açıklayacak olursak;

Kavramsal Sanat 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkmasıyla sanat çevresi sarsılmıştır. Bu sanat anlayışı alışagelmışin dışında ve günümüzün batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da önemlidir. Kavramsal sanat eserlerine bakıldığında dönemin sanatçıları eleştirel bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Çevresine eleştirel bir gözle bakan sanatçı bunu yaparken de hızla gelişen dünyaya ve teknolojik gelişmeler altında da ezilmemeye özen göstermiştir. Ancak bunu yaparken de geleneksel sanatın boyutlarını değiştirme düşüncesinde olmuşlardır. Bu sayede dönemin sanatçıları tuval, fırça gibi alışlagelmış gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmışlardır (Kılıç, 2007; 12).



Resim 12. Joseph Kosuth “Üç Tabure”(Kılıç, 2007; 27).

Sanatçılar arasında ortak fikir, ürettikleri eser sadece seyredilmek için değil, esere bakıldığında kavramlar ve analizler önermesidir. Bu sayede izleyici eseri anlama ve çözüme işiyle uğraşır. Bu nedenle Postmodern sanatta sanatçı sadece malzeme ve fikir açısından değil çok yönlü bir yaklaşım sergilemiştir (Yurttadur, 2014; 113).



Resim 13. Robert Morris “Süreç Sanat” (Kılıç, 2007; 31).

1960'lı yıllardan sonra Joseph Kosuth A.B.D'de, Atkinson, Baldwin, Bainbridge ve Hurrell İngiltere'de eş anlamlı ve paralellik gösteren kavramsal sanat çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. 1965'te J. Kosuth "Üç Tabure" adlı yapıtını sergilemiştir Bu çalışmada gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır. Burada Kosuth dikkati bir nesne üzerine çekerek, nesne, nesnenin imgesi ve nesnenin tanımı arasındaki göstermektedir. Kosuth'un linguistik alanındaki araştırması böyle başlamış ve sanatçı bundan sonra yavaş yavaş sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye koyulmuştur (Kılıç, 2007; s.27).

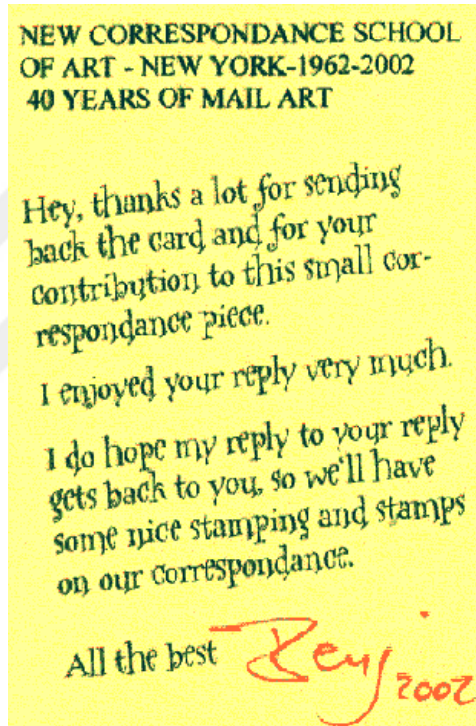


Resim 14. Orlan, "Sevinç Gülümsemesi", 1993 (Koşar, 2010; 25).



Resim 15. Joseph Beuys, "Toprak Piyano" (Kılıç, 200; 37).

“Genellikle dönem akımları arasında gösterilmese de, özellikle son yıllarda ülkemizde ve dünyada oldukça ilgi gören Posta Sanatı’da post-modern sanat yaratımları içerisinde farklı bir yere sahiptir. “Posta Sanatı Giovanni Lista tarafından kullanılmıştır. Richard. A.M. Fine, Ben Vautier, Baruchello, Robert Watts gibi sanatçılar bir uluslararası iletişim ağı kurarak mesajları, çeşitli eşyaları, mektupları, telgrafları, şiirleri kolajları ve niteliği değiştirilmiş nesneleri aralarında değiş tokuş etmişler, her türde "postalanmış nesne" ile kimliği bilinen ya da bilinmeyen alıcıyı şaşırtmaya çalışmışlardır; dayanışmalı eylemler ya da posta happeningleri düzenlemişlerdir Posta sanatı bilgi iletişiminin kullanımına ve bilgi değiş tokuş yasalarına işaret etmiş. ve sırası geldiğinde politikaya da karışmıştır. 1975 yılında Kate Walker Sally Gollep, kadın sanatçıların yalnızlığını kırmak ve aralarında dayanışma sağlama için posta yolunu kullanmışlardır” (Kılıç, 2007; s.33) .



Resim 16. Rey Johnson, “Postalanmış Nesne” (Kılıç, 2007; 34)

Modernizme karşı postmodern tepki olarak tanımlanan bir diğer sanat ise pop-art’dır. Pop Art kavramı ilk defa, 1958 yılında İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından (1926-1990) "Sanatlar ve Kitle İletişimi" isimli makalesinde kullanmıştır. İngiltere’de 1960’ların başında bu tarz çalışan sanatçılar arasında yer alan David Hockney (1937), Derek Boshier (1937), Allen Jones (1937), Peter Phillips (1939), R.B. Kitaj (1932-2007) ve Peter Blake (1932) bulunmaktadır (Antmen, 2018; 160).

Popüler kültüre dayanan pop-art’ın en tanınmış ismi ise Amerikan sanatçı Andy Warhol’dur. Andy Warhol’e göre sanat misyonu olmayan bir tezdır. Bu nedenle

Warhol'un çalışmaları eğlenceli, çok renkli ve kolay anlaşılırdır (Özdem&Geçit, 2013; 157). Warhol'un “*Marilyn Monroe*” ve “*Coca Cola*” posterlerinin bu anlayışı açıkça yansıttığı görülmektedir (Kılıç, 2007; 43-44).



Resim 17. AndyWarhol, “Marilyn Monroe” (Kılıç, 2007; 43-44).

Genel olarak 1960 sonrasındaki postmodern sanatın bir karşı duruşu simgelediği açıkça görülmektedir. Üretilen eserler de kullanılan malzemelerde ya da fikirlerde sınırlama olmaksızın kendilerini özgürce ifade eden sanatçıların, bunu yaparken de uyuma fazla önem vermedikleri görülmektedir. Sonraki süreçte bu düşünce biçiminin postmodern sanatın tamamına yansıdığı söylenebilir. İlk edebi alanlarda, resim ve mimaride görülen yansımalar, zamanla sosyal yaşamın diğer alanlarına da sıçramıştır (Özdem & Geçit, 2013; 157).

8.1.3. Çağdaş Sanat

Çağdaş sanata terim, malzeme ve zaman-süreç açısından bakıldığında içinden çıkılamayan bir hal aldığı görülmektedir. Bu nedenle sanat tarihi içerisindeki dönem-stillerle ilgili tanımların ya da kavramların arasında en çok tartışmaya açık olanı Çağdaş sanattır diyebiliriz (Aydın, 2019; 128).

Çağdaş terimi;

Çağdaş terimi;

TDK : “Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan” (URL-5)

“Türk Dil Kurumu’na göre çağdaş, “Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, modern, asri”⁴ anlamına gelmektedir. Çağdaş sanat ise, kavramsal olarak tanımlanması en zor olan sanat anlayışlarından birini oluşturmaktadır. Tarihsizliği ifade eden “çağdaş sanat”ın ne anlama geldiği konusunda tarihçilerin yıllardır tartıştığı ifade edilmektedir. Ancak literatürde ağırlıklı olarak modern sanatın sonuna işaret eden bir kavram olduğu ve bu kavramın, şimdiki zamanda olup biten bir hadise yerine, bir döneme karşılık geldiği ve bu dönemin de küresellik olduğu konularında bir uzlaşının olduğu görülmektedir.Öte yandan çağdaş sanatın böyle tartışmalı hale gelmesinde temel belirleyicinin, çağdaş sanatın çeşitlilik gösteren biçimi ve geleneksel olarak sanat denilen alanın ilerisinde seyredışı olduğu da ifade edilmektedir” (Kavrayan, S., 2019, s.64).

“Ancak Witham ve Pooke’un da belirttiği gibi “terimler” kullanıldıkları bağlama ve kullananların görüşlerine bağlı olduğundan sorunludur. Üstelik 1950’ler ile 1970’lerin sonları arasında üretilen sanatın, günümüzde Çağdaş Sanat olarak nitelendirdiğimiz şeye temel oluşturduğu gerçeğini göz ardı etmektir. Modern nasıl “en yakın tarihli” anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, “çağdaş” da şu an cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir. Bu bağlamda “Çağdaş Sanat” terimi 1950’den günümüze süregelen dönem ve çalışmaları tanımlamak için kullanılmıştır” (Danto, 2014,s. 32’den Aktaran Ulusoy, 2019, s. 21).

Çağdaş sanat, Modern sanatın aksine üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi güç olan bir kavram olmakla birlikte; çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı; ağırlıklı olarak feminizm, küreselleşme, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisi, AIDS ve çok kültürlülük gibi konularla ilgilenen; 1960’lı veya 1970’li yıllardan günümüze kadar süregelen ancak bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmayan sanat akımına verilen bir isimdir.

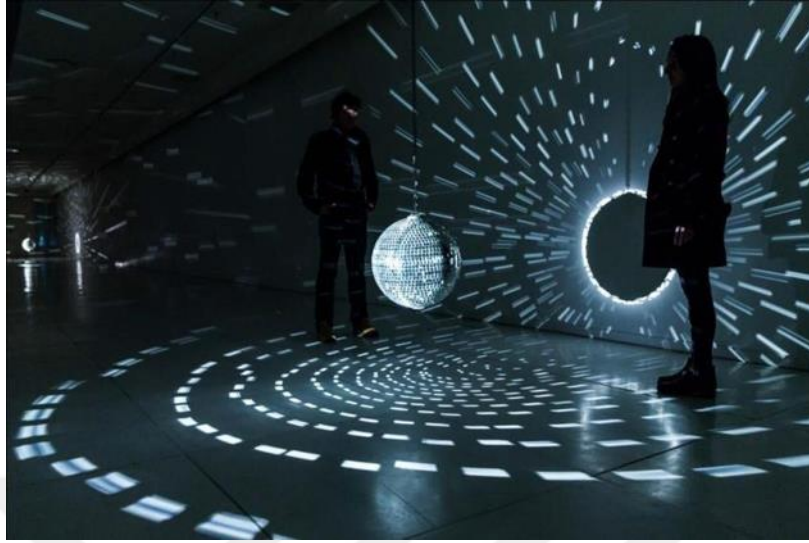
Günümüzde tarihteki tüm sanat akımlarında çalışan sanatçılar olduğu gibi modern sanat akımlarına bağlı sanatçılar da vardır; bunlar genellikle çağdaş sanatçı olarak nitelendirilmezler. Bazen Modernizm sonrası sanat için postmodern sanat dense de Postmodernizm tarihsel bir dönemle ve estetik bir yaklaşımla ilgili olduğundan çağdaş olarak nitelendirilen tüm eserleri kapsamaz. Başka bir deyişle sanat için çağdaş, modernizmden sonra gelen ve şu an için postmodernizmi de içinde barındırıp bununla sınırlı kalmayan bir terimdir.

Tanımı ve açıklaması zor olduğundan Çağdaş sanatı zaman içinde ortaya çıkan anlayışla açıklayacak olursak;

2.Dünya Savaşından sonra toplumda birçok yeni yapılanma gerçekleşmiştir. Avrupa bir yandan kendini onarıırken, ABD ise kendisine sığınan bilim ve sanat insanlarıyla gücüne güç katmaktadır. Yaşanan bu üzücü olaylardan etkilenen sanatçılarda kendilerini yeni arayış ve eylemlere yöneltmişlerdir. Bu nedenle de sanatçılar resim ve heykelde farklı yöntemlere- biçimlere ya da farklı malzemelere başvurarak kendilerini ifade etmişlerdir (Ulusoy, 2019, 22).

Özellikle de malzemeler ile yapılan düzenlemeler (enstalasyon) ve teknolojinin bilhassa görüntü kayıt ve sunum cihazlarının (Video) sanatsal yaratımlarda bir araç olarak kullanılması, çağdaş sanat süreci sanatçıların baş vurduğu enstrümanlardan olmuştur (Sarı, 2013; 34).

Bu kendini farklı materyallerle ifade etme çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan enstalasyon, geleneksel ve alışılmışın aksine çevreden bağımsız belirli bir mekanı kullanarak ve izleyici katılımının temel gereklilik olduğu bir sanat türüdür. Enstalasyon malzeme sınırlaması bulunmamaktadır. Biçimden çok sanatsal anlatıma önem veren enstalasyon sanatı son yıllarda Çağdaş sanat başlığı altında değerlendirilmektedir. Sanatın öncüleri Barbara Kruger, Spencer Tunick, Misha Kuball, Jieanne-Claude ve Christo, Anish Kapoor'dur (Sarı, 2013, 34).



Resim 18. Misha Kuball-"Meya Sing" (Sarı, 2013; 38).

Fluxus'ün gelişimine bağlı olarak ortaya çıkan Video Sanatında ise sanatçı temel malzeme olarak görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanmaktadır. Video, elektronik kamera ve görüntüyü yansıtan kamera ekranı sanatçının görüşlerini ifade etmek için yeterli olmaktadır (Kılıç, 2007, 41).

"1960'lı yılların başında ABD ve Avrupa'da Fluxus'un gelişimine bağlı olarak ortaya çıkmış olan Video Sanatı, kalıplaşmış televizyon görüntüsünü tartışmaya açma isteğinden kaynaklanmaktadır. M. Duchamp, Robert Rauschenberg, John Cage vb. gibi geleneksel sanatın uygulama ve tekniklerini alt üst eden sanatçıların açtıkları yolda gelişim göstermiştir. 1963 yılında Nam June Paik ve Wolf Vostel ilk kez görüntüleri bozma denemeleri yapmışlardır. Aynı yılın Mart ayında, Paik, John Cage'nin Hazırlanmış Piyanolarını Parnasse de Wappertal galerisinde "hazırlanmış" on üç televizyon ekranı yerleştirmiş ve burada on üç elektro-akustik frekansla güçlendirilmiş on üç "soyut" görüntü sergilemiştir" (Germaner, 1997, s. 61'den Aktaran Şahin, 2011, s. 182-183).



Resim 19. Nam June Paik, “İsimsiz”, Piyano, 13 Televizyon, 2 Kamera, 2 Lazer Disk Çalıcı, Kablolar vb., 254x266.7x121.9cm, The Museum of Modern Art, 1993 (Şahin, 2011, 182).

8.2. SANAT YARATIMINDA ERİL İKTİDAR

8.2.1. Eril İktidarın Sanat Yaratımı

“Genellikle, tarih öncesi mağara ressamlarının erkekler olduğu varsayıldı. Bu ustalar arasında kadınların da olabileceği göz ardı edildi. Yakın tarihli bir çalışma, ilk sanatçıların çoğunun kadın olduğuna dikkat çekerek, kadınların tarih öncesi toplumlarda sanıldandan daha güçlü bir role sahip olduğunu öne sürmektedir”. (Haring, K,2014: 7’den Aktaran, Baki, 2015; 23)

Geçmişten günümüze kadar olan sürede erkeklerin ve kadınların ürettiği- yapmış olduğu her şeyin toplamı kültür tarihini oluşturmaktadır. İnsanoğlu tarih, felsefe, bilim, sanat, vb. gibi alanlarda yaratıcıdır ve insanlık tarihini bu üst birikimiyle yönlendirmiştir. Ancak tarihi sürece göz atıldığında hepsinin ortak bir özelliği söz konusudur. Bahsi geçen alanların yaratıcılığı gerçekleştirenlerin ezici çoğunluğu erkeklerden oluşmaktadır. Bu süreç de kadınların yer almaması akıllara bir takım sorular getirmektedir. Ancak bu sorunlardan birisi ise eril iktidarlıktır. Eril iktidarın baskısına maruz bırakılan kadınlar kendilerini anlamalarına ve benliklerini ortaya koyabilmelerine fırsat sağlayacak sosyal ortamdan uzak kalmışlardır. Baskı altında kendilerini ifade etmeye çalışan kadınlar ne yazık ki erkekler kadar toplumsal yapının her alanın da kendilerini özgürce ifade etme şansına sahip olamamışlardır (Sankır, 2010; 14)

“Sanat tarihine baktığımızda birçok kadın sanatçının eril iktidarın veya eril tahakkümün gölgesinde kaldığı için sanat alanında kendilerini yeteri kadar ifade edemediğini veya tamamen sanat alanından dışlandıklarını görürüz. Sanat tarihi kitaplarının önemli bir kısmında da kadın sanatçıların sanat alanına yaptığı katkılardan yeterince bahsedilmemesi dikkat çekicidir. En çok referans gösterilen, geniş bir okur kitlesine ulaşmış ve alana önemli bir katkı yaptığı düşünülen E. H. Gombrich’in *Sanatın Öyküsü* (1986) adlı kitabında bu eksiklik görülür. H. W. Janson’un *Sanat Tarihi* (1962) adlı kitabında da aynı sorun göze çarpar” (Eren, 2016; s.224).

“Batı kültür tarihi incelendiğinde, söylemlerinde başlangıcından beri kadınlığa sırtını dönmüştür. Toprak kültüründen, gök kültürüne doğru evrimleşme boyunca kadın aşağı bir dünyaya itelenmiştir. Onun gizemli yaratıcı güçleri, göğüsleri, kalçalarının toprağın dış hatları ile olan benzerliği, kadını erken dönem sembolizminin merkezine yerleştirmiştir. O dönemde kadın, dinin doğuşunu sağlayan “Yüce Ana” figürünün modelidir. Ne var ki ana kültleri, kadının toplumsal özgürlüğü anlamına gelmemiştir. Kadına doğurganlığı ve doğaya

yakınlığı ile her zaman esrarengiz canlılar gözüyle bakılmıştır. Erkekler onu hem yüceltmış hem de korkmuşlardır. Bir araya gelen erkekler, kadının doğasına karşı bir savunma aracı olarak kültürü icat etmişlerdir” (Paglia, 2004, 21’den Aktaran Sankır, 2010; s.8).

Her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendilerini ifade etmekte zorluklarla karşılaşan kadınların ilkel toplumlardan günümüze değin toplumsal hayatın dışında kalışı ve buna karşı verdiği mücadeleler söz konusudur. Kadınların toplumda bu denli dışlanması ile birlikte sanatın var olduğu zamandan bu yana bedeni de obje veya haz nesnesi olarak birçok eserde kullanılmıştır. Dolayısıyla erkek sanatçılar, kadını ve kadın bedenini eserleri için incelemekle beraber, onların da birer sanatçı olabileceği düşüncesini göz ardı etmişlerdir. Bu nedenle erkek sanatçılar kadını sanat alanında yok saymışlardır (Akalın & Baş, 2018; 118). Ancak son zamanlarda tartışmalara neden olan feminizm kavramı, sanat tarihine oldukça radikal sorular sorarak, alışılmış ve bilinen durumların yeniden tanımlanması gerektiğini, bu sayede insanoğlu geçmişin sanatının, evrensel değerlerini yoksa erkeklerin daha sınırlı olan değerlerini mi yansıttığını sorgulatmıştır (Ulusoy, 1999; 49).

Bu açıdan güzel, estetik kavramı 1970’den sonra yeniden ele alınmıştır. Çünkü 1970 ve öncesinde sanat tarihi ve toplum kültürünün erkek egemen bakış ile şekillenmiştir. Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde ise kadınların sanatı zanaat diğer bir deyişle el işi olarak değerlendirildiği görülmektedir. Özellikle de modernist sanat tarihçiler, kadın sanatçıları görmezden gelmişlerdir. Bu durum kadınların toplumda ne şekilde görüldüğünü açıklar niteliktedir. Özellikle eril iktidarında kadınlar yaratıcılık gerektiren işlerden yoksun olduğu düşüncesi ile zanaat gerektiren işlerle uğraştıklarını öne sürmüşlerdir (Sankır, 2010; 15).

“Rönesans dönemin de matematiksel perspektif, bu dönemin sanatta en önemli başarısıdır ve matematik de akıl işi olduğu için sanatı sadece erkekler yapabilmektedir. Bu dönemde Hümanizm’de, insanoğlunun en iyi ve güçlü olan ve tek akıllı varlık olan dedikleri “insan” ise, sadece “erkek” olandır. Bu nedenle de bu dönemde sanat, akıl, bilim, matematikselleştiği için erkek en önemli rolü oynarken, kadınlar sanatta yer almamaktadır. Çünkü kadının matematiği algılayacak beyni yoktur ve perspektif öğrenme yeteneği olmadığından değerli bir sanat yaratamaz düşüncesi vardır”(Bagherifam, 2019; s.7).

Geleneksel sanat tarihinin kadınlara hiç yer vermemesi, kadınların gerçekten de iyi sanatçı olamayacağı anlamına mı gelmektedir? Kadın sanatçıları erkeklerin sanatından ayıran temel birtakım doğal, biyolojik farklardan söz etmek mümkün müdür? Bu tür farklardan söz edilebiliyorsa, kadınların sanatını erkeklerin sanatından ayıran farklı bir imgesellik, farklı bir ifade mi söz konusudur? Yaratıcılık süreci gerçekten de cinsiyetle ilgili bir olgu mudur? Kadınlara özgü elişine yönelik minör sanatlarla/zanaatle güzel sanatlar arasındaki ayırım, gerçekten de o kadar keskin midir? Bu gibi ölçütleri kimler, neden ve nasıl belirlemektedir? (Antmen, 2013; s. 241'den Aktaran Demiral, 2017; s. 58).

Günümüzden geçmişe bakıldığında tanınan büyük sanatçıların neredeyse tamamının erkek olduğu göze çarpar. Bunun aksini söylemek gerçekçi bir söylem olmamakla birlikte, özellikle geçmiş toplumlarda hâkim olan ataerkil aile yapısı, kadının eril iktidar tarafından belirtilen sınırlarda yaşıyor olması ve buna benzer iki cins arasındaki asimetrilere rağmen başarılı eserler üretmiş kadın sanatçıları da görmek mümkündür. Hal böyleyken kadın bedeni ataerkil düzenin etkisi altında toplumsal bir araç olarak seçilmiş ve nesnelleştirilmiştir.

8.2.2. Sanatta Kadın İmgesi

İnsanlık tarihini süresine bakıldığında kadın baştan çıkarıcı olarak adlandırılmaktadır. Örneğin Hz. Adem'i ayartan Hz. Havva'dır. Yüzyıllar boyunca bu hep böyle kabul edilmiştir. Bu nedenle kadın her zaman sınırlandırılmalıdır. Çünkü ilk günaha sebep olan kadınlardır bu nedenle susturulmalı ve bastırılmalıdır. Ancak ataerkil düzende erkeğe bakıldığında kadınların tam tersi muamele görmektedir. Bu düzende erkek özgürleştirilirken kadın kendi iç dünyasında sadece yapmakta zorunlu olduğu görevleri yerine getirmeye çalışmaktadır (Aydın, 2019; 59).

“Toplumların gerçekleştirdiği bu inşa sürecinde cinsiyet rollerinin kadına ve erkeğe yüklediği anlamlar birbirlerinden farklı olmakla birlikte kadınlardan beklenen görevler adeta naiflik üzerine kurulmuştur. Bu durumun tarihsel kökeni toplumsal ve ekonomik temelli bir dönüşümün sonucuna işaret etmektedir. Kültür tarihi üzerine çalışan pek çok araştırmacı da kadın ve erkeğin iş bölümlerinin belirlenmesiyle cinsiyet rolleri arasındaki farkın belirginleştiği üzerine hemfikirdir. Ancak burada tartışılması gereken nokta sözü geçen iş bölümünün nasıl ortaya çıktığı sorusundan çok kadınlara atfedilen işlerin erkeğin karşısındaki ikincil konumuna nasıl geldiğidir. 1960'lı yıllardan itibaren feministlerin

sormaya başladığı bu soru halen cinsiyet ayrımcılığının kökenini aydınlatmış değildir (Mies, 2012). İşte kadın ve erkek arasındaki biyolojik temelli cinsiyet ayrımının tarih içerisinde toplumsal şartlarda şekillenerek ekonomik, sosyolojik ve psikolojik gibi farklı katmanlarda yeni bir olguya dönmesiyle toplumsal cinsiyet “gender” denilen kavram ortaya çıkmaktadır (Oakley, 2015). Tarihsel ve sosyolojik alt bağlamlarıyla toplumsal cinsiyet, her coğrafyada kadın ve erkeğin arasındaki hiyerarşik düzeni ve kadının ataerkil güç karşısındaki eşitsiz konumunu onaylar” (Özensoy, 2017; s.12).

Sanat ise tarih boyunca yukarıda bahsedilen bu eşitsizliğin görselini bizlere sunmaktadır. Çünkü sanatçı için ise en ulaşılabilir imge kadındır. Sanat tarihi sürecini incelediğimizde bunun ne kadar doğru olduğunu görürüz. Çünkü her döneme ait bir kadın imgesi bulunmaktadır. Kadının güzelliği, sevgisi, anneliği, şefkati, kutsallığı vb. iç dünyası asırlar boyunca betimlemek amacıyla birçok ressam için aranan konu olmuştur (Aydın, 2019; 59-60). Özne olarak erkek kadından ilham alan ve ifade eden olurken kadın ise sanatçılara model olmuştur (Antmen, 2010; 286).

Maalesef ki kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde yer almak anlamına geldiği böylesi dünyada kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorunda kalmıştır. Kendi imgesiyle sürekli karşılaşan kadın bir zaman sonra kendisini seyretmesi-izlemesi fikrine alışmak zorunda kalmıştır. Bu fikirle kadın, imgelere baktığında gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlamaktadır. Aslında kadının gördüğü eril olanın sanatında ifade ettiği ne ise onu görmektedir. (Karaca, 2014; 140- 141). Tarihsel süreçlerde ki kadın imgelerine bakacak olursak;

“...kadın imgesinin özgün görüntüsü, her ne kadar sanatçılar tarafından belirlense de, kural ve kaideler çerçevesinde şekillendirilmiştir. Paleolitik çağdan başlayarak, kadına, bulunduğu zamana ve ait olduğu topluma göre değer bakımından neyin önemli olduğunu gösteren farklı pek çok biçim ve anlam yüklenir. Paleolitik doğurganlık heykelciği ya da “Venüs” adı verilen heykelcikler, doğurganlık, üreme ile ifade edilmiş olan hayatta kalma ihtiyacını temsil etmektedir”(Gimbutas,1989; 2). Bu dönemde, kadın tasvirinin, sonraki nesilleri besleyen ve yetiştiren varlık olarak sunulduğu düşünülebilir. Aynı zamanda, dünyada insanlığın var olmasının temel nedenini oluşturan, doğurganlığı içeren bir hayatta kalışı ifade ettiği de söylenebilir” (Işıkören, D., 2015; 119).



Resim 20. Wilendorf Venüsü, M.Ö. 20000, Kireç Taşı, 11 cm
(Işıkören, D., 2015; 119)

Genellikle kadın imgeleri incelendiğinde doğurganlığın simgesi olan Ana Tanrıça'nın tasviri kullanılsa da zamanla gelişen uygarlıklar ile bu tasvir değişime uğramıştır. Özellikle kutsal dinlerin ortaya çıkışı ile birlikte erkek egemenliğinin ve denetimin altında yer alan kadın, ikinci bir figüre dönmüş ve farklı ele alınmıştır. Mesela Musevilik'te ve İslamiyet'te kadının çıplak olması günah olarak görülmüştür. Bu nedenle bedenin resmedilmesinden kaçınılmıştır. Ancak Hristiyanlık dinin yayılması için ise Meryem Ana ve Tanrı'ya tövbe eden Maria Magdalena betimlenmiştir. Bu düşünce biçimi ile kadın imgelerinin toplumda benimsetilerek geleneğin bir parçası haline geldiğini söyleyebiliriz (Seçkin, 2019; 4).

Leonardo da Vinci'nin Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa isimli eserine baktığımızda Ermiş Anna'yı, torunu İsa ve kızı Meryem bir arada gösterilmektedir. Figürlerin yüzlerindeki gülümseme Leonardo'nun düşüncesine göre anne anısı tasvir edilmişse de burada anneliğin yüceliğinden bahsedilmektedir (Karaca, 2014; 84-85). Bahsedilmek istenen diğer konu ise "*Meryem'in bakireliğinin, yasaklanmış cinselliğin ve ilahi tecessümün doğumuna işaret eden bir imge olmasındadır. Meryem, annelik ve bakirelik özelliklerini tek bir bedende taşımasıyla temsil edilmiştir*" (Karaca, 2014; s.84-85).



Resim 21. Leonardo da Vinci, Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa, a.ü.y.b., 1500-1513, Louvre Müzesi, Paris (Karaca, 2014; 85).

“Kadınların toplumdaki konumlarının belirlenmesinde sadece kutsal dinlere değil aynı zamanda toplumsal ilişkiler, aile, kültürel ve politik koşulların da etkilediği gözlemlenmiştir. Amal Rassam’a göre kadının toplumdaki statüsünün belirlenmesini farklı bir biçimde ele alarak üç maddeye değinmektedir: “(a) iktidarın toplumsal örgütlenmesi, (b) kadın bedenini denetleyen ideolojik ve kurumsal araçların niteliği, (c) toplumdaki cinsel iş bölümü ve roller.” Bu bağlam göre kadın bedeninin denetlenmesinde önemli araçlarından biri olan dinin hem kurumsal hem de ideolojik açıdan kadının toplumdaki yerinin belirlenmesinde etkili olduğunu söyleyebiliriz” (Seçkin, 2019; s. 5).

Rönesans döneminde ise Hümanizm düşüncesinin etkisiyle kadın imgesinin zenginleştiğini görmekteyiz. Dönemin sosyo-kültürel yapısına göre resmedilen kadın imgeleri, “*seçkinliği ve ayrıcalıklı olmayı*” yansıtmaktadır. Mitolojik öykülerin betimlendiği resimlere bakıldığında ise çıplak kadın imgeleri görülmektedir. Kadın imgesinin bu kısıtlı ifade biçimleri, Caravaggio gibi bazı sanatçıların dışında kadın imgesinin kısıtlı ifadeleri, 19. yüzyıla kadar devam etmiştir (Papila, 2009; 176).



Resim 22. Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, 1598-1599
(Seçkin, 2019; 8).

“Antik Yunan sanatında, güzel olarak kabul edilen erkek bedeninde kendini gösterir ve sonrasında ise ağırlıkta varlığını kadın bedeninde Afrodit-Venüs imgeleriyle sürdürür. Bu imge Ortaçağda Hristiyanlık inancıyla birlikte günahkârlığın bir sembolüne dönüşür. Özellikle ilk çıplaklar Adem ve Havva öyküsündeki Havva figürü kadın çıplaklığını günah kaynağı olarak sonraki dönemlere taşır. Rönesans ile birlikte insana verilen önemle beden yeniden keşfedilir ve çıplak yeniden resmin konusu olur” (İlden, 2018; s.1171).

“On beş ve on altıncı yüzyıllarda kadın imgesi ve çıplaklığı daha çok tanrısal, mitsel biçimde ele alınarak resmedilmiştir. Kadınlar kırlarda periler gibi koşup oynarken resimlenmiştir. Su kenarlarında toplanmış kızlar, birbirlerine şakalar yapıp, gülüşürler. Ama hep çıplaklardır ve bu çıplaklık çok normal, aleni ve göze batmayacak biçimdedir. Ama nedense etrafta hiç erkek olmasa da çıplak kadın poz verir. Bir rol içindedir” (Şayık, 2015: s.30’ dan Aktaran Shikhaliyeva, 2019; 11).



Resim 23. Sandro Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 278.5x172.5 cm (Shikhaliyeva 2019: 12).

Yunan klasik çağında erkek heykellerinin kadın heykellerinden sayıca fazla olduğunu görürüz. Dikkat çeken bu dönemin sonunda tanrıların çehrelerinin insallaştırılmasıdır. *“Buna paralel olarak, kadınların da bir ev kadını pozunda ve tiyatro sahnesindeymişler gibi ifade edildiklerinin görüyoruz. Knidos Demeteri’ndeki kadın figürü evinin bahçesinde, günlük haliyle oturan bir kadın figürüdür. Bu kadının yüzü ve duruşu, ilerideki Hristiyanlık “Madonna” sınıfına adeta erken şekillenmiş bir örneği gibi görülür”* (Turani, 1974: s. 149).

Kutsal form tek tanrılı dinlere geçilmesiyle değişikliğe uğramış ve “Meryem Ana” imgesine bürünmüştür. Kutsallığın koşullarına uygun şekilde resmedilen Meryem giyiniktir. Ancak daha sonraları Munch’un “Madonna” tablosunda bakire Meryem kültürünü hicivsel bir şekilde eleştirdiğini görürüz. Elbette kutsal “Meryem” ve yüksek sınıftan kadınların çıplak resmedilmesi önceleri uygun bulunmasa da sanatçılar kadın bedenini çıplak resmetme ihtiyacı için bir çıkış yolu bulmuştur.



Resim 24. Edvard Munch, “Madonna”, 1894 (URL-7).

Madonna imgelerinin karşısında da daha sonraları idealleştirilmiş güzellikteki kadın imgeleri yaratılır ve dönemin cinsellik sembolü olan kadınları simgeler.

Mekânlar özel ve kamusal alanlar olarak (iç ve dış) ayrıldığından kadınlar kendileri için belirlenmiş dişil mekânlarda resmedilmiştir. Ev hayatının dışına çıkması istenmeyen kadın figürleri mutlu, masum ve itaatkâr ifadesiyle erkeğin maddi olanaklarının ve gücünün yansıtıldığı mekânlarda resmedilmiş ve kadınların bu fikri içselleştirmeleri sağlanmıştır. Düşük ahlaklı bulunan kadınlar genelev gibi erkek bakışlarının üzerinde olduğu mekânlarda, iffetsiz ya da baştan çıkarıcı olarak bir arzu nesnesine dönüştürülmüştür. Orta ve yüksek sınıf kadınlar “evdeki melek” imgesiyle donatılırken alt sınıfa dâhil fahişelere kötücül bir cinsellik damgası vurulur. İç mekânlarda gösterilmiş çıplak kadın imgelerinde birbirine benzer birçok özellik göze çarpar. Mekânda kullanılan yatak, ayna ve dağınık çarşaf muhtemelen erkek zihninde cinselliği simgeleyen işaret fişeği gibidir. Hatta dış mekânı mahrem iç mekâna dönüştürerek, doğada çıplak kadın ile birlikte yatak, çarşaf imgelerini kullanmışlar ve erkek cinselliğinin hizmetine sunmuşlardır. Tinteretto’nun “Susannah” tablosu buna

verilecek en iyi örneklerden biridir. Resimde gizlenen yaşlı erkek figürleri çıplak bir kadını izlemenin haz verdiği düşüncesini vurgulamaktadır (İlden, 2018: 1175).



Resim 25. Tintoretto, “Susanna And The Elders”,1556 (URL-8).

Bu tabloda ve birçok nü resimde mekân kadına hizmet etmektedir. Oysaki sosyal hayatın içinde yahut ev içi işleriyle uğraşı hallerinde resmedilen kadın figürleri mekâna hizmet eder şekilde sunulmuştur.

“Beden, geçmişten bugüne sadece sanatsal değil, dinsel, felsefi, bilimsel ve siyasal alanlarda sürdürülen mücadele ve araştırmaların da başkahramanıdır. Din ve felsefenin ezeli tartışması olan “beden ve zihin” ikileminden tutun, gerçeklik, yanılsama, temsil, kurgu, toplumsallık, bireysellik, cinsellik ve iktidar ilişkilerine kadar, neredeyse bütün tartışmalar öncelikle beden üzerinden yapılmıştır. Çünkü bütün bu alanların bulunduğu bir kavşak, bir mücadele alanı, bir mekândır beden” (Uysal, 2007; 38).

Fernand Khnopff’un “Okşamalar” adlı eserinde kadının vücudunun bir çita şeklinde resmedilmesi kadının tehlikeli ve baştan çıkarıcı olması düşüncesini barındırır.



Resim 26. Fernand Khnopff, “Caresses”, 1896 (URL-9).

Sanatçılar içselleştirdikleri ataerkil ideolojinin etkisi altında kadını kendilerince anlamlandırmaya çalışmışlar ve bu anlamlandırma kadını bedeninden haz duyulabilecek, mutlak suretle baskı altında tutulması gereken erotizmin kaynağı bir varlık olarak göstermiştir. Kadınlar dönemin güzellik anlayışına göre biçimlendirilmiş, yaratılmak istenen etki doğrultusunda bakışları anlamlandırılmış ve kadının ahlak düzeyi vurgulanarak uygun görüldükleri mekânlarda tasvir edilmişlerdir.

“Toplumun kadın imgeleriyle doyurulmasının, erkeklerin doğal güzellik, nesnel güzellik değerlendirmelerinin estetik değerleriyle değil, bu kadın imgelerinin erkekleri rahatlatıcı bir şekilde kaydetmesiyle ve kullanmasıyla çok yakından ilgisi vardır. Açıktır ki bu rahatlık, kendini güvencede ya da güçlü hissetmekle ilgilidir ve kadınlar da bu güce bağlıdır, çünkü görsel etkiler ruh sağlığımızın, toplumsal barışımızın, sevilip seilmeyeceğimizin anahtarını elinde tutar bir konuma yükselmiştir. Erkeğin en eski korkusu, kaynağını oedipus kompleksinde bulan, ama doğurgan ve üretken doğayı (anneyi) alt etme zorunluluğuyla ilintilediği ölçüde, üretim ile ekonomi ile de bağları bulunan dişi korkusu, kadının imgesinin (ve mitleştirilmesinin) asıl nedenidir (Demirkol, 2015; s. 29- 31).

“Barok dönem ile birlikte bedenin tasviri güçlü hatlarla belirginleşerek birçok sanat eserinde görülmüştür. İtalyan Barok ressam Artemisia Gentileschi’nin çalışmaları Caravaggio’nun yapıtlarından izleri taşıyan kendi kuşağının en başarılı kadın sanatçısı olarak kabul edilmiştir. Yaşadığı dönemde kadın olma mücadelesi veren Gentileschi dönemin Avrupa’ında yasaklanan Nü resim yerine natürmort çalışmaları yapmıştır. Artemisia Gentileschi, yaşadığı dönemde, toplumun kadın imgesine bakışından farklı bir biçimde ele alarak kadının toplum içindeki yerini etkin ve güçlü olarak betimlemiştir. Bu güçlü tasviri daha sonra 1970’lerde feminist sanatçılar ve sanat tarihçilerinin araştırmaları sonucunda adının duymasına neden olmuştur” (Seçkin, 2019; s.7).



Resim 27. J. A. D. Ingres, “Madame Moitessier” (1856), Tuval Üzerine Yağlıboya, National Gallery, Londra (Papila, 2009;189)

Sanat Tarihinde kadın imgeleri 19. yüzyıl ortalarına kadar ikinci konumda devam ederken bu durum eleştirel modernizmin sinyallerini veren Édouard Manet ile birlikte adeta sarsılır. Manet’in eserlerinde güzel kadın ve toplumsal cinsiyetin dayattığı düşüncelere hizmet eden kadın imgeleri yer almaz. Onun resmettiği kadınlar kendi cinselliği ile baş başa kalmıştır. Yani erkek izleyici tarafından üretilmiş bir yapıtın pasif nesnesi değillerdir (Özensoy, 2017; 13).

Modern sanatta, çıplaklık kategorisi daha az önemli hale gelmiştir. Sanatçıların kendisi bile bunu sorgulamaya başlamıştır. Diğer pek çok açıdan olduğu gibi, bu açıdan da, Manet'nin eserleri bir dönüm noktasını temsil eder. Onun Olympia'sı ile Titian'ın orijinal çalışması karşılaştırılacak olursa, geleneksel bir role bürünmüş, o rolü biraz da cüretkâr bir biçimde sorgulayan bir kadın görülecektir (Işıkören, D., 2015; 123).

Bahsedilen görüşler ışığında kadın imgesi sanatta birden çok prototip veya tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır. Özellikle görsel sanatlarda düşsel ya da doğal kadın varlıklarının temsiliyeti olarak, tanrıça, ana, falcı, soylu kadın, fahişe vb. tanrısaldan fanteziye kadar sayısız kadın figürü olarak ve sembolleriyle betimlendiği görülmektedir. Yaratıldığı andan 21. yüzyıla gelinceye kadar, onunla beraber kullanılan nesneye göre anlatımı farklılaşan kadın imgesinin, düşsel ya da doğal olandan, inançsal simge veya dönemin cinsel metasına dönüşümü şeklinde sanat eserlerine konu edilmiştir (Karaca, 2014; 161-162).

8.3. ÇAĞDAŞ SANAT SÜRECİNDE ERİL İKTİDARIN SANAT YARATIMINDA KADIN İMGESİ

8.3.1. Çağdaş Sanat Sürecinde Kadın İmgesi

Çağdaş sanat sonsuz sayıda sitili, biçimi ve aracıyla yorumlanması zor, anlaşılmaz, güzel olanı önemsemeyen ve gösterişçi olduğu düşünülen ancak kesin olarak çekici bulunan 1980 sonrası üretilen eserler için kullanılan bir terimdir. Çağdaş sanatın çeşitli formları vardır ve artık bir galeride çoğu zaman resim ve heykelle karşılaşmamız gibi bir performansla, bir film ile veya bir yerleştirmeyele karşılaşmamızda mümkündür. Çağdaş sanatçılar çoğu zaman toplumsal meseleler ve gündelik hayatın koşulları ile ilgilenir. Konular genellikle sosyo- politik, ekonomik ve ahlakidir. Cinsiyet politikası, küreselleşme, sanatla tüketim gibi meseleleri irdelemektedir (Karaçalı, 2018, 32). Çünkü Sanayi devrimiyle, teknolojinin yaygın hızlandırmış, her türden görüntünün seri üretimine ve dağıtımına olanak sağlamıştır. Bu nedenle sanat eserleri emsalsiz olma özelliğini kaybetmiş, bu sayede tüm malların seri üretimi ve tüketimi söz konusu olmuştur. Bu süreçte, o günün ihtiyaçları ile şekillenen başka bir imge kullanımı ortamı ortaya çıkmıştır. Reklamcılık (Işıkören, 2015; 124).

..... "sanat çalışmalarının özdeş baskıları yapılmaya ve satılmaya başlamış, öyle ki, kendileri dahi ticari mal haline gelmiştir. Popüler kültür ve popüler sanat dünyaya yüzünü göstermeye başlamıştır" (Hobbs, Duncan, 1992; 486'den Aktaran Işıkören, 2015; s.124).

Çağdaş sanatta içeriği ve biçimi anlamak kolay değildir. Çağdaş sanatın konuları çok çeşitlidir ve anlayabilmek için üretildiği dönemin politik, ekonomik ve felsefi koşullarını bilinmesi gerekmektedir. Aynı zamanda küresel bir iştir ve dünyanın en karlı pazarları arasındadır.

Andy Warhol'un bu konudaki düşüncesi şöyledir; *"Para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır ve iyi bir ticari iş yapmak en iyi sanattır"* (URL-10)

Çağdaş görsel sanatın bugün dünyada gördüğü ilgi rekor seviyededir. Hatta ekonomik gerilemeden dahi etkilenmediğini ve dünyaca ünlü birçok galerinin “gişe rekortmeni” sanat gösterileri biletlerinin aynı gün tükendiği bilinmektedir.

“Artık modern kapitalist toplumun, zorlayıcı ve korkutucu bir biçimde, izleyici kitlesiyle, kendisini finanse eden elitleriyle aynı hizada olan bir sanatı var. Bu bakımdan, estetik yabancılaşmayı başından def etmesi ve kültüre giderek daha fazla entegre olması nedeniyle, sanat kelimenin tam anlamıyla çağdaş hale gelmiştir (Artun & Örgü, 2013; s.11).

1960 ve 1970’lerdeki ikinci dalga feminizm, toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyet ayrımını çökertmiştir. Artık ev kadını ideali yok olmuş ve kadınların çoğu mesleki bakımdan erkeklerle eşitlenmiş olarak kabul edilmiştir. Kadınlar, çocuk sahibi olup olmamaya çalışıp çalışmamaya kadar tüm kararlarını kendileri vermektedir. Fakat kadınların toplumsal ilişkinin merkezindeki özgürlüğü net bir şekilde arttıysa da onlar hala gençliğin, güzelliğin ve zayıflığın tiranlığından kurtulamamıştır. Çağdaş sanatta toplumsal cinsiyet ve kimlik konuları sıkça ele alınmış ve kültürel temsillerin yapılandırılmasının temelinde yatan bazı manipülasyonlar gözler önüne serilerek negatif etkileri yıkılmaya çalışılmıştır. Ancak toplumsal cinsiyetin temsilleri temelde değişmemiş daha ziyade çağdaş amaçlar doğrultusunda düzenlenmiştir. Günümüzde de kadın bedeni nesnelleştirilerek moda, kozmetik ve reklam sektörleri tarafından kar amacıyla kullanılmaktadır. Cinsel obje konumu, kadınların kendilerinin bile farkında olmadan içselleştirdiği bir olgudur. Çoğu kadın erkeklerin güzellik normlarına ulaşmak ve beğenilmek adına fiziksel görünüşleriyle ilgili değişiklik için büyük çaba sarf etmektedir. Özellikle görsel sanatlarda bu olgunun etkilerini büyük ölçüde görebilmekteyiz. Dergi tirajları ve yapılan pazar araştırmaları ile kadınların dergilerde kullanılan, göz alıcı ve cinsel çekiciliği ön planda tutulan diğer kadınlara bakmaktan keyif aldıklarını ve ortaya narsistik bir özdeşleşme sonucu çıktığı varsayılıyor (Işıkören, 2015; 125).Günümüzde tüketim, kapitalizmin kendisini ayakta tutmak için vazgeçemeyeceği bir araca dönüşmüştür. Kadın ve zevk de metalaştırılmış bir tüketim nesnesi olmaya devam etmektedir. Özellikle moda, kozmetik, reklam, medya sektörü ve film endüstrisi kadınların toplumsal konumlarını olumsuz yönde etkilemektedir. Pazarlama stratejilerinin vazgeçilmezi kadın imgesi ve çekiciliğidir (Karaca, 2014; 65).



Resim 28. Marilyn Monroe, yklş. 1950 (Karaca, 2014; 65).

Vücut Sanatı ve özellikle onun feminist versiyonları, yerleşik kadın algılarına, kadının görsel ideoloji içindeki konumuna karşı bir direniştir. Bu direniş, kadının bir tutku ve zevk nesnesi olmasına ve kadının metalaştırılmasına bir başkaldırıyı da içermektedir.

“Fransız sanatçı Orlan, kendi bedenini sanat için sanatsal bir malzeme olarak kullanmıştır. Kendi bedeni üzerine dokuz defa plastik cerrahi müdahale yaptırdığı bir seri performanslarıyla, izleyiciye günümüzde metalaşan kadın imgesinin tam tersi bir kadın imgesiyle yüzleştirmiştir. Her seferinde vücudunun bir parçasını, daha önce sanatçıların eserlerindeki idealize edilmiş güzellik anlayışıyla yapılmış kadın imgelerinin bazı ayrıntılarını bedeninde radikal bir yöntemle, uygulamıştır. Kendisi bu konuda şöyle söylemiştir: güçlü ve farklı olmak istiyordum, vücudumu bir heykel gibi şekillendirmek istiyordum, vücudumu doğaya karşı, genetik ve DNA’ya karşı, tanrıya karşı kendimi tekrar yaratmak istiyordum” (Bagherifam, 2019; s.72-73).



Resim 29. Orlan, 7. Estetik Ameliyat Gösterisi, 1993 (URL-11).

Renkli perdelerle dekore edilmiş tiyatrolarda, bilinci yerinde ama lokal anestezi altında, ünlü modacıların imzasını taşıyan kostümler giyerek, şiir ve müzik eşliğinde, estetik ameliyat geçirmiştir. Ameliyatlara uydu yoluyla izleyiciyle buluşmuş ameliyat esnasında çekilen fotoğraflar ise birer sanat yapıtı olarak sunulmuştur. Ameliyatı yapan feminist estetik uzmanı, Orlan'ın yüzünde birçok değişiklik yaparak implantlar yerleştirmiştir. Çalışmasının amacının estetik ameliyatlara değil, kadına ve bedene gittikçe daha çok dayatılan ideolojiye ve güzellik anlayışına karşı olduğunu belirtmiştir. Orlan'dan sonra da bedenin sahibi kimdir, sanatın bedenle ilişkisindeki eşik nerede başlar gibi sorularla beden olguları Çağdaş dönemde de çeşitli sanat pratikleriyle devam etmiştir. Orlan, performanslarında kendi bedenini, feminist sorunlara eğilmek için bir ortam olarak kullanmıştır. Burada Kavramsal Sanat, Beden Sanatı, Feminist Sanat, Performans Sanatı, Video Sanatı iç içedir (Çırak, 2019; 29-30).

Performans sanatında yapılanlar ve söylenenler gündelik deneyimlerimizin dışında olsa bile bir resim ya da heykele bakmaktan daha çok benzerlik barındırır. Çünkü hayatın sorunlarına eleştirel yaklaşmakta ve kadınların toplumsal algılanışıyla ilgili sorunlarla ilgilenmektedir.

“İzleyicinin performanslara dâhil edilmesinin yanı sıra performansı deneyimlemeleri de performansta önemli bir etki yaratmaktadır. Çoğu kez izleyici ne ile karşılaşacağını bilmeden performansın içinde kendini buluyordu. Böylelikle sanatçı izleyicide bilinç uyandırmayı ve onlara dramatik bir şekilde aktarımda bulunmayı sağlamıştır. Ana Mendieta’nın 1973’te gerçekleştirdiği performansında da izleyici olayın içine dâhil olmaktadır. Kübalı sanatçı, üniversitesinde gerçekleşen tecavüz olaylarına dikkat çekmek için bir performans gerçekleştirmiştir. Mendieta’nın daveti üzerine sanatçının evine gelen arkadaşları, sanatçıyı elleri bağlanmış, belden yukarısı yüz üstü masaya yatırılmış şekilde, kanlı bir halde bulmuşlardır” (Çırak, 2019; s.30).



Resim 30: Ana Mendieta, “Performans”, 1973 (Çırak, 2019; 30)

Günümüzün merkezi meselelerinden biri toplumsal cinsiyet ve onun temsilidir. Kadınların temsil edilmesiyle ilgili bazı kurallar her şeye rağmen net bir süreklilik taşımaktadır. Olumsuz kadın imgeleri bugünde varlığını sürdürmektedir. Amaçlarının pornografik söylemi teşhir etmek olduğunu iddia eden ancak bunu pornografi söylemini kullanarak gerçekleştiren Eric Fischl ve David Salle’ın gibi sanatçılar sanatları aracılığı ile kadının nesnelleştirilmesine bugünde hizmet etmektedir.



Resim 31. Eric Fischl, “Scenes of Late Paradise The Welcome”, 2007 (URL-12)

“ Çıplak olmak, kendin olmaktır. Nü, başkaları tarafından çıplak görülmek, ama kendin olarak tanınmamaktır. Çıplak bir beden, nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir” (Whitham & Pooke, 2018; s.67).

John Berger’in bu görüşü kadın bedeninin nasıl erkek bakış açısının nesnesi haline geldiğini açıklayan ikonik bir yorumdur. Görsel ve kültürel gelenekler 21. yüzyılın sanat pratiğinde varlığını sürdürmektedir.

8.3.2. Feminist Olgu Bağlamında Sanat Yaratımıyla Kadın İmgesi

Feminizm, Latince’de “kadın” anlamına gelen femine sözcüğünden türemiş olup isim babası ise Fransız sosyalist filozoflarından, Charles Fourier (1772-1837)dir (Batu, 2019; 136).

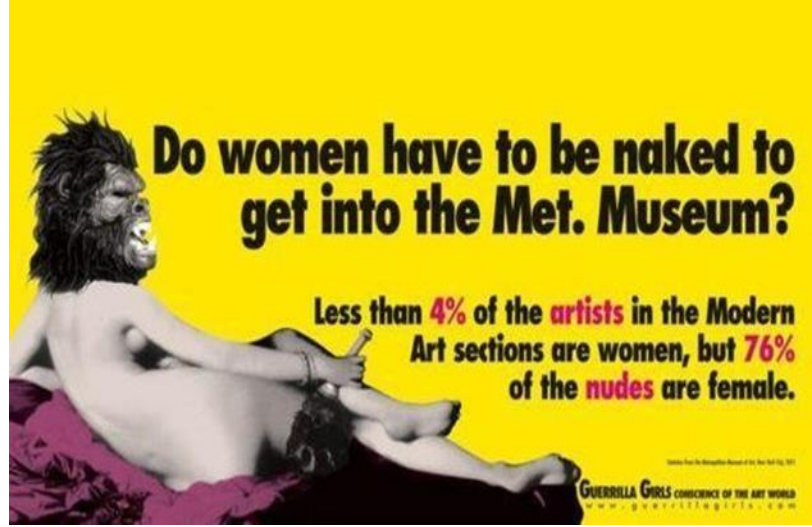
.... Fourier “sosyal ilerlemenin temel ilkesini ikincil konumda olan kadının ve haklarının toplumdaki konumunu anlamaya değiştirmeye, genişletmeye bağlı olduğunu savunur” (Batu, 2019; s.136).

“ Feminist hareketlerin teorilerin tarihsel gelişim süreci incelendiğinde feminizmin tek ve sabit bir tanımının yapılamadığı gözlemlenir. Feminizm pek çok farklı yaklaşımı ve akımı içerisinde barındıran heterojen bir hareket olmuştur. Bu nedenle tarihsel olarak tek birfeminizmden değil feminizmlerden söz etmek daha doğru olacaktır. Kadınların kendilerini baskı altına alan düzeni algılama, politik olarak tanımlama ve ona karşı mücadele yöntemleri geliştirilmesi anlamına gelen feminizm, on dokuzuncu yüzyılda belirginleşen, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine dayalı bir harekettir” (Batu, 2019; s.136).

Kadınların erkeklerle eşit şartlarda yaşaması gerektiği, Fransız devrimiyle ilk kez yüksek sesle dile getirilmiştir. Fransız devriminde dile getirilen eşitlik, özgürlük, dayanışma gibi kavramlar kadın hakları savunucularına da önemli bir ilham kaynağı yaratmıştır. Cinsiyet temelli teorik çalışmalara da ilk kez bu dönemde başlanmış olmuştur. 1960’larda birinci dalga, 1970’lerin sonunda ikinci dalga, 1980’lerden itibaren ise üçüncü dalga feminizm hareketleri ile feminizm, kendini yenileyerek ilerleme kaydetmiştir (Gürses, 2019; s. 7).

Kısacası feminizm hareketi toplumsal, ekonomik, demokratik ve sanatsal açıdan kadın imgesinin özüne değinmektedir. Belirtildiği üzere toplumun her alanında ve koşulunda var olan kadının, haklarını savunması diyebiliriz (Aydın, 2019; 92). Feminist hareket ise 1960’lı yılların sonlarında başlamıştır. Başlatılan bu hareketin en genel özellikleri ise; *kadınların haklarının savunması, erkeklerle eşit hukuki, toplumsal ve cinsiyet eşitliği gibi konuları sanat aracılığı ile temsil eden sanatçılar tarafından başlatılmış ve sürdürülmekte olan çalışmaları ifade etmektedir* (Gürses, 2019; 8).

1969’da esasen kadın sorunlarıyla pek de ilgilenmeyen ilk örgüt olan “Kadın Sanatçılar Devrimde” (WomenArtists in Revolution: WAR) kurulmuştur. Ardından “Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi” (Ad Hoc Committee of WomenArtists) ve “Sanatta Kadınlar” (Women in theArts) gibi farklı isimlerle birçok örgüt kurulur. “Feminist Sanat Enstitüsü” bugün halen varlığını sürdürmektedir (Akalin & Baş, 2018, 123). Ancak 1985 yılında bir araya gelen bir grup Amerikalı kadın sanatçının oluşturduğu “Gerilla Kızlar” ise sanat tarihinde cinsiyet ayrımcılığının yıkılması için feminizmi eylemlerinde aktif olarak kullanmıştır. “*Kadınların müzeye girebilmeleri için illaki çıplak mı olmaları gerekir?*” sorusuyla yayınlanan afişleri ile sanatta kadın bedeninin seyirlik bir cinsel nesne haline getirilişine ve cinsiyetçi tavrına eleştirel bir bakış açısı yaratmayı başarmıştır (Antmen, 2009; 239-244).



Resim 32. Guerilla Girls, “Poster”, 1989 (URL-13).

“Yakın geçmişe kadar müze koleksiyonlarına ve sanat tarihi kitaplarına baktığımızda, tarih boyunca hemen hiç kadın sanatçının yaşamamış olduğu, yaşamışsa da her hangi önemli bir sanatsal katkıda bulunmadığı kanısına varabilirdik. Bugün, yani 30-40 yıla yayılan bir feminist eleştirel birikim sonucunda yaşamamış sayılanların izini sürebiliyoruz, ama daha da önemlisi, neden yaşamamış sayıldıkları üzerine düşünüyoruz. Nochlin, feminist eleştirinin temel metni haline gelen makalesini “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” gibi ‘tuzak’ bir soru etrafında örerken, yeni sorular sormanın yanıtlar kadar önemli olduğunun ipucunu vermişti. Feminist eleştiri, bu kitaptaki metinlerde de okuduğumuz gibi, soruları ve yanıtları da kendi içinde tartışarak belli bir kuramsal yaklaşımın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular. Kadınlığın evrensel bir kategori olup olmadığını, kadınlara özgü bir estetikten söz edilip edilemeyeceğini irdeler. Kadınlık deneyiminin sanatsal dışavurumlarında yalnızca doğanın değil toplumun izlerini arar. Sanat yapıtlarında açığa vurulan tarihsel/kültürel kurgularla ve bunların neden/sonuçlarıyla ilgilenir. Kadınların ve kadınlığın mekânlarını araştırır; somut ve soyut sınırların yarattığı kültürel ve psikolojik algıların yaratım sürecindeki etkilerine bakar. Bu yaklaşım, hiç kuşkusuz politiktir ve bakış açılarımızda bir dönüşümü talep eder” (Antmen, 2008, s. 11-12’den Aktaran Aydın, 2019; s. 95).

1970'lerin başında etkinlik gösteren feminist sanatçılar ve eleştirmenler sergiler, konferanslar, sanat programları ve çeşitli yayınlarla ataerkil baskıyı teşhir ederek kadın bedeninin manipülasyonu ve değersizleştirilmesini konu ederler. Orenstein, kadının bedeniyle ilgili imgelemenin ve genel olarak kadın deneyiminin araştırılmasının öneminin yanı sıra hitap edilen yeni kadın izleyici kitlesine dikkat çeker (Antmen, 2008; 33). Konu artık kadın bedeninin öncelikle kadınlar tarafından anlamlandırılmasıdır. Kadınların kendi hayat deneyimlerinin içeriğidir ve yeni estetik anlayış bu içerik üzerinden şekillenmelidir. Vivian Gornick'in 1973'te bahsettiği gibi; Kadınlar bütünlüğe ulaşmak için bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalı ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdır. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak "görmeye", daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çabalamalıdır. Yüzyıllar boyunca deneyimimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliği idi (Antmen, 2008; s.34).

Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere feminist sanat kadın imgesinin eleştirisini, dönüşüme katkı sağlayacak yolları araştırarak sunmaktadır. Geçmişte salt cinsel obje olarak düşünülen ve edilgen kılınarak idealize edilen kadın bedeninin, bu durumuna karşı çıkan farklı anlatım yolları ararlar. Sanatta yer verilen kadın imgelerinin aslında daha karmaşık ve farklı anlamları somutlaştırdığı görüşü yaygındır. Bakire, ilahe, anne bazen de fahişe, cadı, ucube olan kadın imgelerinin değişik tarihsel koşullarda eril iktidarın temel eğilimlerini yansıtan farklı ifadelerle görmekteyiz (Aydın, 2019; 95).



Resim 33. Hans Memling, “Kendine Hayranlık”, 1485, Vanity. Strazburg, Fransa: Strasburg Güzel Sanatlar Müzesi (Boyacı, 2018; 21).

John Berger, kadının sanatta erkek korkularının ve arzularının cisimleşmesi olarak var olmasını sivri bir dille ele alır ve kadın nü aracılığıyla ahlak dersi verilmeye çalışıldığını belirtir. “Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme “*Kendine Hayranlık*” deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Kadının beyhude gösterişinin simgesi olan aynanın gerçek işlevi, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlamaktı (Antmen, 2008; 45). Berger bu cümleleriyle erkek merkezli bir toplumda kadın çıplaklığını resmetmekten sanatçının da, o resme sahip olanında zevk aldığını ve eline tutuşturulan ayna ile kadının kendini nesneleştirmesine ortak etmeye çalışıldığını bunun riyakâr bir ahlakçılık olduğunu belirtmiştir. Carol Duncan’ın 1973 yılında kaleme aldığı “*18.Yüzyıl Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler*” başlıklı makalesinde, 18.yüzyıl Fransa’sında kadınlara uygun rolleri benimsetmeyi amaçlayan üretimlerle anneliğin ve evliliğin doğal, değerli ve mutluluk veren rolü üzerinde durulduğunu ancak bunun burjuvazinin yeni oluşan devlet yapısının ihtiyaçları doğrultusunda oluşturulduğunun altını çizmektedir.

20. yüzyıl başlarında Duncan’ın çizgisini izleyen ve yaratılan kadın imgelerinin altında gizlenen örtük kadın düşmanlığını inceleyen birçok sanat tarihçi ve bilim insanı olmuştur. Feminist Avangard olarak 1970’lerde anılan feminist sanat hareketleri

bugün bir çok sanatçıya öncülük etmiştir. *Cindy Sherman, Birgit Jürgenssen, Hannah Wilke, Eleanor Antin, Valie Export, Ana Mendieta, Carolle Schneemann ve Martha Rosler* tanınmış en ünlü sanatçıların bazılarıdır. Bu sanatçılar kadın bedeni üzerinden yeni anlatımlar yaratarak kadın kimliğinin oluşmasında yabancılaşma metaforunu kullanmışlardır. Sanatlarındaki beden temsilleri mutlaka bir kurgu ve kavram üzerinden yol almıştır. Beden ya da beden imajları üzerine yapılan müdahaleleri içeren bu temsillerde amaçlanan aslında bedene yapılan her türlü müdahale ile, uygar bireyin yabancılaştığı bedene tekrar kavuşması ve duyumsamasıdır. Britanyalı feminist sanat tarihçisi *Griselda Pollock'a* göre, yabancılaştırma feminist sanatçılar için yaşamsal önem taşıyan bir stratejidir, çünkü “kültür tüketimine hâkim olan, geleneksel olarak fetişist yapıları aşındırır. Brechtçi yabancılaştırma izleyiciyi kültür üretiminde bir aktör haline getirmeyi ve dünyada etkin bir aktör olarak yer almasını sağlamayı hedefler (Antmen, 2008; 305) .

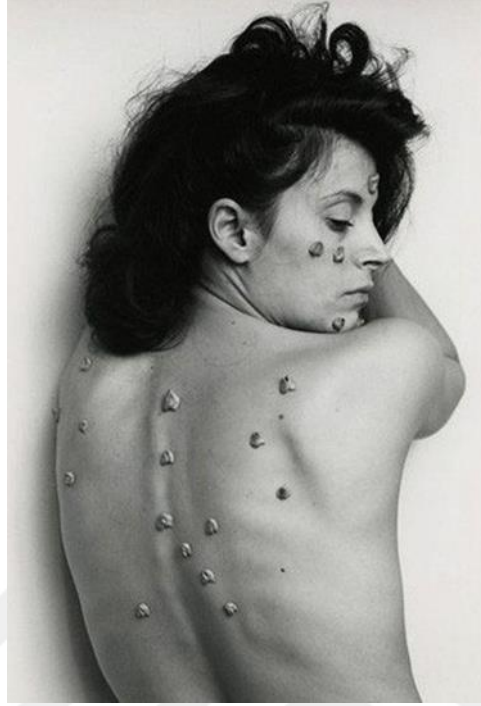
1960 sonrası sanatçılar; değişen toplum düzeni ve değerler karşısında, her şeyin alıp satılabilir oluşu ile sanat eserinin de bir bir meta'ya dönüşmesini eleştirmiş, sanatı sunmak için salonlar ve müzeler dışına çıkılması gerektiğini savunmuştur. Bu sayede farklı sanatsal ifade yolları arayışına girilmiştir. Performans sanatı, Süreç Sanatı, Vücut sanatı gibi sanatsal uygulamalar ortaya çıkmıştır. Postmodern olarak adlandırılan bu dönem de sanatsal yaklaşımların bütünü resim sanatının öncülüğüne son vererek disiplinler arası kavramsalcı bir sanat anlayışı yaratmış ve sanatçılar resim, heykel, fotoğraf, video, enstalasyon gibi farklı biçimlerde sanatlarını ortaya koymuştur (Aydın, 2019; 95).

Feminist sanata katkısı bakımından ilgi uyandıran performans sanatları, kadın bedeninin ifade ettiği anlamları tersyüz etmek yerine, meselenin daha da sorunsallaştırılarak tartışılmasına neden olmuştur. Feminist sanat pratiklerinin ve özellikle beden sanatçıların bedeni ele almaları kuşkusuz rastlantısal değildir. Marina Abramoviç'in sosyal deneye dönüşen birçok performansında, Gina Pane'in kendi kanını çekerek ayinsel tarzda kendini yaraladığı performanslarında ve Hannah Wilke'in bedenine yapıştırdığı vajina şekli verilmiş sakızlarla bu türde sanatların aslında toplumsal çelişkileri dikkate almadığını nesnel olana değil yüklü olan değere dikkat çekmeyi amaçladığını görebiliriz (Akalin & Baş, 2018; 125- 128).

Ancak dönemin, Feminist sanatçıları ve bazı eleştirmenleri kadın bedeninin herhangi bir şekilde sunulmasını veya temsil edilmesini kaçınılmaz olarak fetişizm dinamiğine bir katkı olarak görmüş ve herhangi bir yolla işaret edilmesinden kaçınılması gerektiğini savunmuşlardır (Akalin & Baş, 2018; 125- 128).



Resim 34. Marina Abramovic, “Rhythm-0”, 1979 (URL-14)



Resim 35. Hannah Wilke. S.O.S. “Yıldızlaşmış Nesne Serisinden”, 1974-82 (URL-15).

Feminist sanatçı ve kuramcı Mary Kelly 1982’de yapılan bir söyleşide şu şekilde ifade etmektedir;

“Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır” (Antmen, 2008; s. 304).

Bugün ise toplumsal dönüşüm ve çağın getirdikleri ile değişen birçok kavram ile birlikte sanatta geleneksel kadın imajı yıkılmış, yalnız arzu nesnesi ve cinsel obje olarak ele alınan kadın imgesi yerini sosyal hayatta var olan, kendi bedeninin sahibi, varlığını kendi seçimleriyle anlamlandıran bir kadın imgesine bırakmıştır. Ancak Çağdaş Sanat diye nitelendirdiğimiz günümüz eserlerinde bile halen tartışılan ve öyle görünüyor ki daha uzun yıllar tartışılmaya devam edecek olan kadın imgesi, bedeni ve cinselliği, birçok sanat eserinin konusu, öznesi, sorunu olmaya devam edecektir

8.3.3. Eril İktidarın Sanat Yaratımında Kadın İmgesi

Kadın imgesi yüzyıllardır sanatın ve estetiğin vazgeçilmez bir unsuru ve ilham kaynağı olmuştur. Farklı hallerde ve tasvirlerde gördüğümüz kadın imgesi kuşkusuz içinde bulunulan tarihsel dönemi, o tarihlerdeki yaşam şeklini ve kültürünü yansıtmaktadır. Sanatçının içsel dünyası, estetik bakış açısı felsefî düşüncesi bu imgeleri bin bir farklı şekilde ancak ortak birçok alt metinde bizlere sunmaktadır. Yaratılan eserin içsel yapısı çağının özelliklerinden ayrılamaz (Sankır, 2010; 18).

George Lukacs'ın dediği gibi, “*Her sanatsal oluşturma tarihsel toplumsal kökenlere dayanır*”. Sanatçı ele aldığı konular hakkında genelde gerçek yaşamdan etkilenir ve üretirken çeşitli konuları veya objeleri ele alır. Bu objeler içinde kadın imgesi sanat alanında en yoğun kullanılandır. Kadınların gerçek yaşamdaki yeri sanatçının düşsel dünyasında ne ifade ediyorsa sanatına da öyle yansır. Böylece aslında gerçekte bağlantılı ancak doğal ve gerçek olmayan bir tasarımla karşımıza çıkar. Bu da imgenin toplumsal anlam kazanmış halidir. Bulunduğu kültürel yapının cinsiyetçi tavrı sanatçıyı etkilemiştir ve resmettiği kadın imgesi, kadını gerçek ve doğal haliyle değil toplumun kadına biçtiği roller ve ideal estetik kaygısıyla yapay bir kadın figürüne dönüştürmüştür.

Erkeklerin, iktidar mücadelesinde kadınları alt etme istekleri her toplumda ve dönemde varolan bir olgu olmuştur. Bu iktidar istenci, kadınlara sınırlayıcı roller ve yerler verilmesiyle pekiştirilmiştir. İlk çağlardan bu yana erkek egemenliği altında yaşayan kadınlara annelik ve cinsellik ile bağlantılı roller dayatılmıştır. Verilen bu roller onları sınırlandırarak kontrol altında tutma çabalarının ideolojik araçları olmuştur. Eril iktidarın sanat yaratımını ele almak için öncelikle eril'in iktidar olma hikâyesinde kadının yerini hatırlamamız gerekmektedir. Tekvin'deki anlatıya göre Âdem ile Havva cennette yaşıyorlardı. Tanrı bahsedilen ağaca yaklaşmalarını yasaklamıştı. Ancak bir gün asıl suçlu olarak kabul edilen Havva iyi ve kötünün bilgisini verdiği bilinen bu ağacın meyvesinden yemiştir ve Tanrı onları ebediyen yaşayacakları cennetten kovarak hayat ağacından beslenmekten men etmiş ve onları birer ölümlü kılarak cezalandırmıştı. Böylece kadının ilk günahı erkeğin ölümsüzlüğünü elinden alması

oldu. Kadınların günahları Mitolojide pek çok kez karşımıza çıkmaktadır (Karaca, 2014; 85-67).

Zeus tarafından yaratılan ve yaradılışında meraklı kılınarak eline tutuşturulan kutuyu açıp insanlığa türlü kötülükler, hastalıklar yayan Pandora, kutuda kalan umutla kadınlığın ilk günlerinden bugünlere gelene kadar nasıl yargılandığı ve nasıl konumlandığına dair bize bilgiler vermektedir (Sagaert, 2017, 25-26). Euripides'in Hippolite oyununun 616 ila 668 satırları arasındaki bölümde;

“Kötüdür kadın. Onu besleyen ve var eden babası bir çeyiz verdi ona. Kocasına evine aldı. Bu asalak, kötülük abidesini süslemekle eğlenip durur ve güzel esvaplar içinde tüketir kendini ve bedbahtlığı azar azar tüketir ailesinin servetini (...) Bir kadını uzaklaştırmak ve ona konuşmadan ısırarak hayvanları arkadaş olarak vermek gerekirdi. (...) Lanet olsun size. Asla doyuramayacağım kadınlara olan nefretimi (...) onlarda kötülük yapmayı bırakmayacaklar” (Sagaert, 2017; s.25-26).

Bu satırlardan da anlaşıldığı üzere kadın yalnızca eril ilişkileri allak bullak etmekle kalmaz o aynı zamanda kötülüğün cisim bulmuş halidir. Onun güzelliği aşağı düzeyden bir güzelliiktir ve erkeği ayartıyorsa fiziksel olarak daha az güzel olduğundandır. Annelik ve evlilik kadının kusurlu sayılan bedenini onurlandıran panzehir gibidir. Antik Yunan kültüründe, eril ve dişil varlık arasında, eril güzellik dış görünüş güzelliğiyle sınırlanmadığı müddetçe aralarındaki fark yalnızca bir düzey farkı değildir aynı zamanda doğa bakımından da farklılardır. Aynı şekilde, antik Yunanda kadınlara âşık olmanın bir zayıflık ve feminenlik belirtisi olduğunu ve cazibesi ve güzelliği ile bilinen Helen'in âşığı Paris'in kadınsı görüldüğünü belirtmek gerekir. Yunanları baştan çıkaran genç oğlanların güzelliği, “doğal güzellik” olarak tanımlanır. Onlar için güzel varsayılan dişil değil erildir ve eril güzellik her türlü dişil güzelliğin üstündedir (Sagaert, 2017; 25-26).

Platonun metinlerinde kadınların ahlak güzelliği bakımından kusurlu olduğunu belirttiği Timaios'da şunlar yazar;

“Dünyaya gelen insanlar arasında korkaklık gösterenler, yaşamlarını kötülük etmekle geçirenler, dünyaya ikinci gelişlerinde kadın olarak doğdular”(Sagaert, 2017; s. 25,26).

“Yunanlı sanatçılar, yüzyıllar boyunca, yetkin bir kadın güzelliği gerçekleştirmek amacıyla, yavaş yavaş ideal bir Afrodite tipi geliştirmişlerdir. Ne ki bu yetkin güzelliğe ne kadar çok yaklaşılmışsa, tanrıçanın tanrısal özelliği de o kadar azalmış ve dünyasal- insansal tip üstün gelmiştir. Venüs temsili artık cinsel bir nesne konumundadır. Mitolojik anlamı eksiltilmiş, özünden saptırılmış ve başka bir kod içinde işletilmeye başlanmıştır. Ve Aphrodite İmgesi daha önceki mitosundan uzaklaşmakta ve yeni bir öze imgelenmektedir” (Karaca, 2014; s.92).

Avrupa sanatında Rönesans dönemi kadınların erotik görüntülerinin sıkça kullanıldığı bir dönem olmuştur. Çıplak kadın resimlerinin diğerlerinden fazla rağbet görmesi ve burjuva tüccarların talepleri doğal bir yönelime sebep olmuştur. 16. Yüzyılda yapılan “Uyuyan Venüs” ilk çıplak Venüs’tür. Bu tarihten sonra resmedilen Venüslerde bir patlama yaşanmış ve tabloları kadınlar olağanüstü güzellikte resmedilerek erotik pozlarla izleyiciyi etkilemiştir. Bu dönemden itibaren kadınlar çıplaklık fetişizminin kurbanları haline gelerek görsel yayınların vazgeçemediği cinsel nesnelere dönüştürülmüştür (İlden, 2018; 1179).

Ortaçağın sonuna doğru edebiyatta benzer yaklaşımlarla kadın ahlaksızlığına vurgu yapar. Dahası ortaçağın sonlarına doğru kadının gerçekten şeytanlaştırılması ortaya çıkar. Avrupa da

13. Yüzyıldan itibaren başlayan vaazlar kadın düşmanlığını daha da artırmıştır. Örneğin 1330’larda Alvaro Pelayo tarafından yazılmış olan La Plainte de l’Eglise isimli kitap “kadının yüz iki kötülüğü ve ahlaksızlığının yer aldığı adeta bir katalogdur ve maalesef bu dönemlerde yaşayan ve erkekler için ideal beden güzelliğine sahip olmadığı düşünülen kadınlar için her şey daha zordu. Çirkinliğe mahkûm edilen kadınlar kötü ahlaklarının dışı vuruşunu temsil ettikleri görüntüleriyle yaşayacakları manastırlara gönderiliyorlardı. Genç kızlar bu şekilde cezalandırılırken kadının yaşlı oluşu büsbütün konu oldukları sanat yapıtlarından da anlaşılacağı üzere cadı olarak tasvir edilerek aşağılamayı ve dışlanmayı gösterir. Bu betimlemeleri Francisco

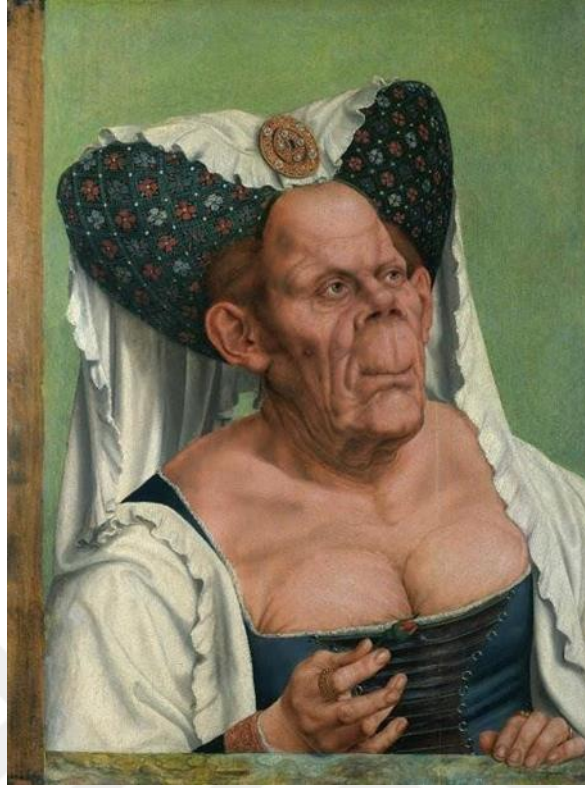
Goya'nın birçok eserinde görebiliriz. Quentin Metsys tarafından yapılan biçimsiz ve çirkin kadın tablosu da buna örnektir.

“Feodalitenin hâkim olduğu Orta Çağ Avrupa'sında, dış ve kamusal işler erkeklere, çocuk doğurmak ve ev işleri de doğal olarak kadınlara bırakılmıştır” (Tabakoğlu, 1996,s.160).

Öztürk; “Ortaçağ'da kadınların kiliseden uzak tutulması ve miras, boşanma gibi pek çok haklarından mahrum bırakılmalarından da başka, bu dönemde, kadınlara yapılan çok daha ağır bir muamele vardır. Bu muamele cadıların yakılmasıdır. Cadıların yakılmasına değinmeksizin Ortaçağ Avrupa'sında kadının sosyal konumu hakkında bilgi vermek imkânsızdır. Cadıların yakılması daha sonra yalnızca feminizmin oluşmasına esin kaynağı olmakla kalmayacaktır. Cadılar Feminizmin simgesi bile olacaklardır” şeklinde ifade etmiştir (Öztürk, 2017, s.30-31'den Aktaran, Akalın & Baş, 2018; s. 117).



Resim 36. Francisco Goya, Linda maestra, 1799 (URL-16).



Resim 37. Quentin Metsys, Biçimsiz Çirkin Kadın, 1513 (URL- 17)

17.yüzyıldan 19. yüzyıla kadar kadınların çirkinliği yalnız toplumsal statülerinden ve yaşam koşullarından değil, aynı zamanda evlenmemiş (evde kalmış), yaşlı, isyankar ve entelektüel kadınlar olmaları da çirkin bulunmaları için birer sebeptir. Dişil çirkinliğin üretilmesi eril iktidarın zorbalığından nasibini almıştır. *“Kadın, dostluğun düşmanı, kaçınılmaz bir acı, gerekli bir kötülük, doğal bir deney, arzu edilir bir felaket, evcil bir tehlike, açık renklerle bezeli doğanın kötü bir resmiydi”* (Sallman, 1996; 61-71).

17.yüzyılda Fransız devriminden sonra güç kaybeden Kilise sanata yönelir ve dini duyguların yüceltilmesi konusunda üretimde bulunmalı için sanatçıları teşvik eder. Kadına duyulan kaygı ve aşağılamanın yanı sıra dine hizmet verme amacıyla Meryem Ana figürü seçilmiştir. Gotik resim sanatında sanatçılar şefkat, duygusallık ve ilahi bir üslup ile resimler üreterek, kadınların dini buyruklar altına girmelerini amaçlamış ve Meryem’e özendirmişlerdir. Kucağında İsa tasvirleri ile kutsal kadın ve kutsal anne imajı ile kadınların bilinçaltı hedeftedir (Akalin & Baş, 2018; 117).



Resim 38. Leonardo da Vinci, The Madonna of the Carnation, 1480 (URL-18).

Barok dönemde ise kutsal Meryem'in bekâreti yüceltilmiştir. İktidara tek başına sahip olmak isteyen erkeklerin, kadınları kontrol altında tutma hevesiyle manipüle aracı olarak kullandığı bekâret konusu birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir.

18.Yüzyılın sonlarına doğru değişen toplumsal ve ekonomik koşullar bireyciliğin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Ticaret yoluyla zenginleşen burjuvazi soyluluğun yerini almış ve sanatçılar halk değerlerine sarılmaya başlamışlardır. Bu bağlamda burjuva değerlerini yücelten tablolarıyla bilinen dönemin ünlü sanatçılarından L.David'in "Madam Recaimer" tablosunda yüksek sosyete mensup kadın tasvirini görüyoruz. Madam Recaimer'i bu tabloda o döneme ait gösterişli bir mekanda çıplak ayaklarıyla doğal güzelliği, gençliği ve yumuşak başlı eş idealinin yansıtıldığı haliyle görüyoruz (Işıkören, D., 2015; 119).



Resim 39. Bartolome Esteban Murillo, The Assumption of the Virgin, 1670 (URL-19)



Resim 40. Jacques Louis David, Madame Recamier, 1800 (URL-20).

Victoria dönemine bakıldığında ise kadının toplum hayatındaki yerinin ev içi düzenleyicisi, insan neslinin devamını sağlayan taşıyıcı ve erkeğin süs eşyası olduğunu görürüz. Bu Dönem de toplumsal huzur ve düzenin devamlılığı için istenen kadının pasifliğini sürdürmesi ve zayıflığını kabullenmesidir. Bu bilinçle işlenen tablolarda gördüğümüz çoğu zaman ölü ya da uyuyan cansız bedenlerdir. Bazen bu ölüm tasvirlerini pasifize edilen kadın imajından ziyade tehlikeli bulunan kadının yok

edilişine uzanan şiddet temaları izler. Alman ve Belçikalı birçok sanatçı (Degas, Manet, Renoir gibi) şiddet ve ölüm temalı eserler üretmiştir (Bagherifam, 2019; 7).



Resim 41. John Everett Millais , Ophelia, 1852 (URL-21).



Resim 42. Edgar Degas, Scene of War in the Middle Ages, 1865 (URL-22)

Kadın imgesini olduğu gibi hayatın içinde ve dönemin koşullarında sosyal yaşamın ağır sorumluluklarını yerine getirirken yansıtan gerçekçi ressamların varlığını da belirtmek gerekir. Gerçekçi resamlardan J.F.Millet'in "Başak Toplayan Kadınlar" ve Daumier'in "Çamaşırcı Kadın" tabloları kadınların toplumsal gerçekliğini gözler önüne serer. Anna Blunder'in "Kadın Terzisi"de çalışan ve üreten kadının çalışması karşılığında aldığı düşük ücretler ve toplumdaki yerini sorgulayıcı bir ifade ortaya koyar.



Resim 43. Jean François Millet, "The Gleaners", 1857 (URL-23).

18.yüzyıl sonundan günümüze kadar ise "*kadın imgeleri*" büyük ölçüde estetik ve pornografik görüntülerle sunulmaktadır ve erkek bakış açısının sınırlılığından kurtulamamıştır. Kadın bedeni cinsellik olgusunun pratik nesnesidir ve cinsellik içgüdüsünün hizmetindedir. Kadınlar çoğu resimde, dönemin güzellik anlayışına uygun şekilde cinsel çekiciliği ön planda resmedilmiştir. Yaratması beklenen etki ise izleyicinin cinsellik nesnesi biçiminde kalıplara sokulmuş kadın imgeleri karşısında haz duyması, ona sahip olmak yahut benzemek istemesidir. "*Sanatçının ortaya koyduğu çok özel şeyler yaşamda dönüşümler yaratır. En gerçekçi ressam, en beklenmedik anda gerçeğe en uygun şeyler çizer, çizdikleriyle bakışları kesinleştirir, yaşamı değişikliğe uğratar*" (Afşar, 1987; 64-65).

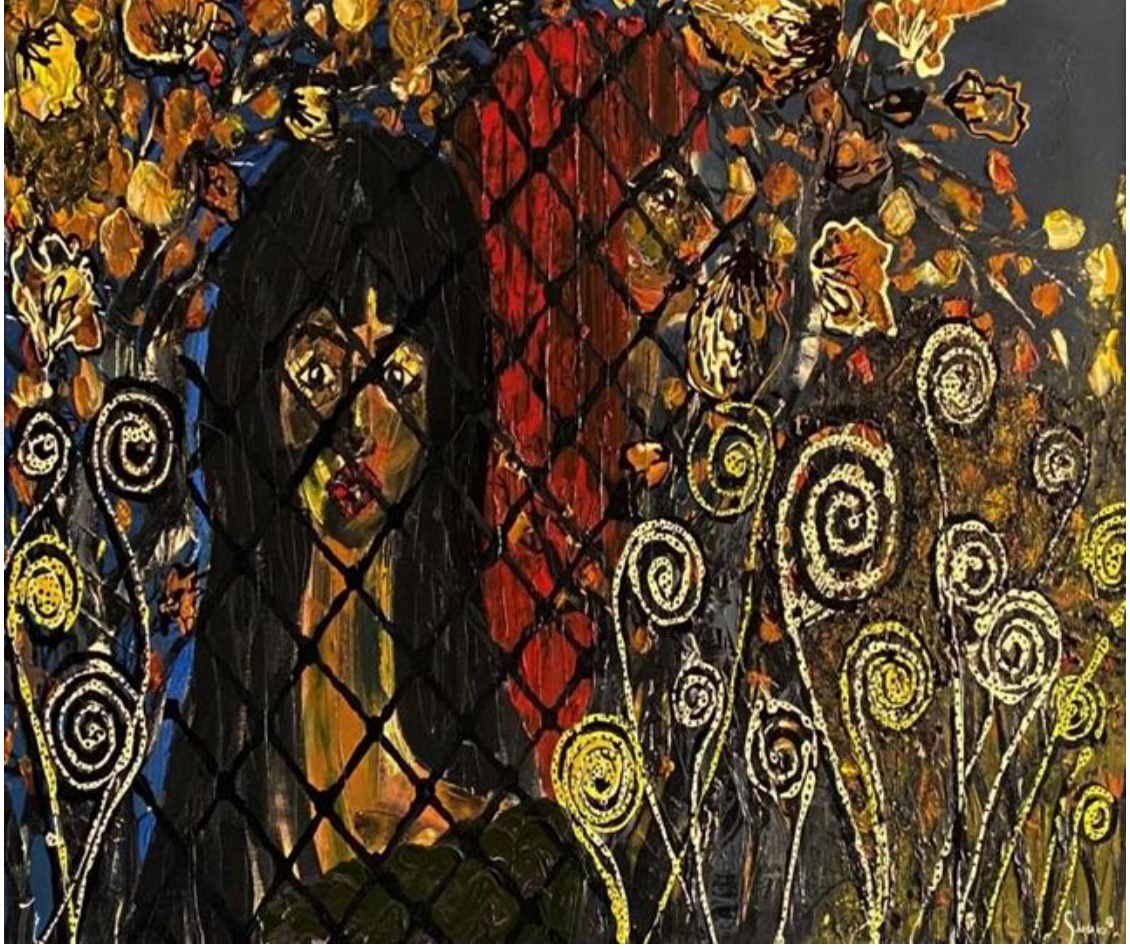


Resim 44. Giorgione Sleeping, “Venus”, 1510 (URL-24).

Rubens’in kadın imgelerinde de kadını çoğunlukla çıplak görürüz. Günümüz güzellik yarışmalarını andıran ünlü eseri “Paris’in Yargısı”nda çıplak kadınlara bakan erkekleri resmetmiştir. Resimde Paris elmayı en güzel kadına sunar.

Bu bilgiler ışığında kadın imgesi eril iktidarın yarattığı sanatta kimi zaman azize, kimi zaman cinsel nesne, kimi zaman kutsal anne gibi dönemine ve yaratmayı amaçladığı etkiye göre farklı ifade edilmiştir. Sanatçının bilincinde oluşan kadın imgeleri, erkek bakış açısının hâkimiyeti altındadır. Sanatçılar kadınların toplumsal rollerine, kadın olmaktan kaynaklanan haklarına saygı göstermeyerek, kadın bedeninin doğal nitelikleri cinsellik içgüdüsünün hizmetine sunulmuştur. Bilimde olduğu gibi sanatta da hâkim olan eril bakış açısı, kadınların eksik ve yanlış anlatımlarla sunulması, negatif kodlarla kolektif bilince yerleştirilmesine sebep olmuştur.

9. UYGULAMALAR



Resim 45. Seda Beyazıt, Tel Örgü, 120x80, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2018

“Tel Örgü” isimli bu çalışmada tel örgü, kadınların günlük hayatın içerisinde görüşleri her ne şekilde olursa olsun, sınırlandırılmış olmalarını gündeme getirmeyi amaçlayan yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmış simgesel bir çalışmadır.



Resim 46. Seda Beyazıt, İsimsiz, 60x80, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2018



Resim 47. Seda Beyazıt, Sancı, 100x70, Tuval Üzerine Akrilik, 2019

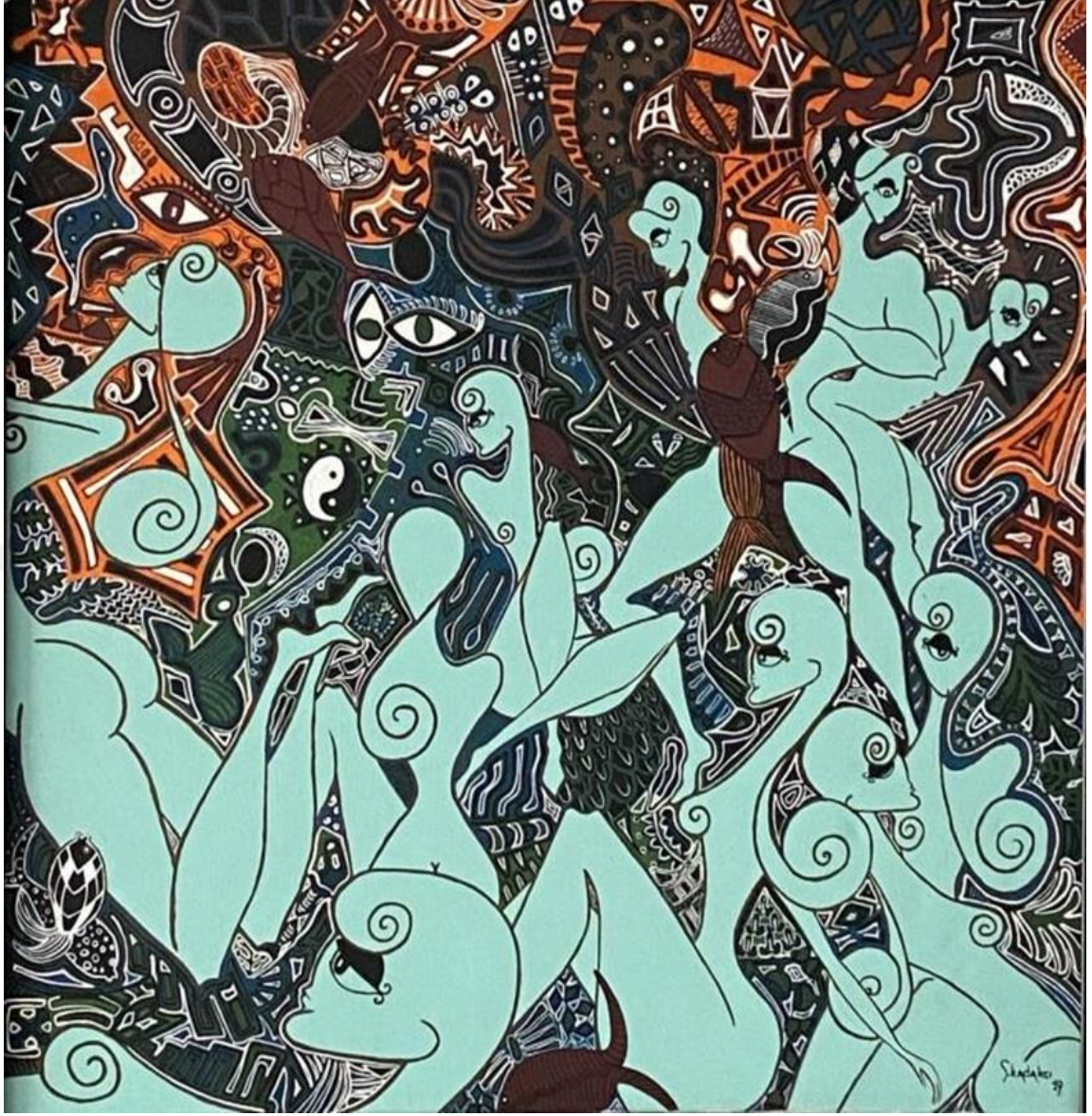


Resim 48. Seda Beyazıt, İsimsiz, 90x100, Tuval Üzerine Akrilik, 2019



Resim 49. Seda Beyazıt, Özgür 60x60, Tuval Üzerine Akrilik, 2019

“Özgür” isimli çalışmada, kadınlar ile özdeşleştirilen en temel mekan olan ev içi hayatının bir çok kadın için bir yuva olmaktan çok bir kafese dönüştüğü mesajının yanı sıra, kadınların ancak sokaklarda özgürce dolaşıp, dans edebilir, gülüp eğlenebilir oldukları zaman gerçek özgürlüğe ulaşacakları düşüncesi tuvale yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 50. Seda Beyazıt, İsimsiz, 80x80, Tuval Üzerine Akrilik, 2019

Bir serinin parçası olan bu çalışma, geçmişte çoğu erkek sanatçının tablolarında gördüğümüz, gizlenmiş erkek figürlerinin izlediği çıplak kadın bedenlerinin yer aldığı eserlere gönderme yaparak, kadın figürü çıplak ancak cinsel bir nesne olmadan resmedilmiş, soyut imgeler ve feminist bir bakış açısıyla üretilmiştir.

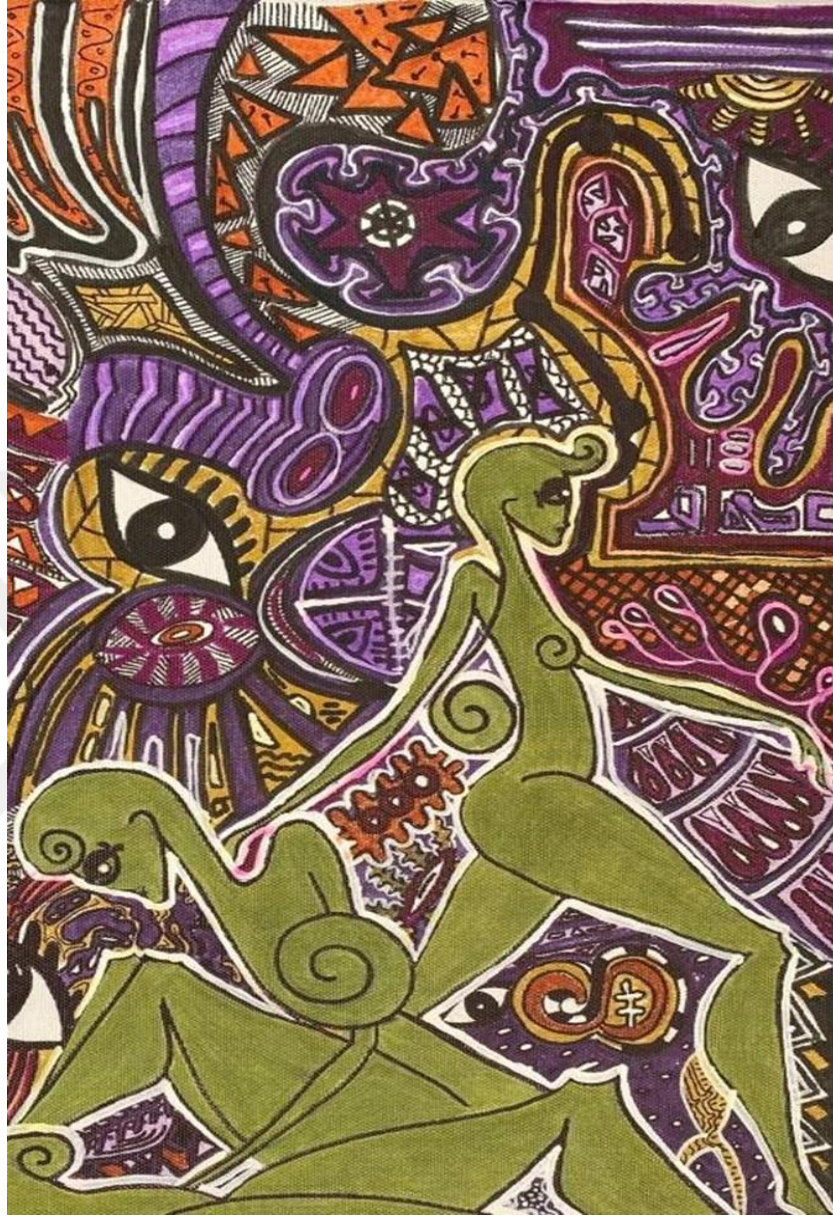


Resim 51. Seda Beyazıt, İsimsiz, 25x60, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020



Resim 52. Seda Beyazıt, Ayrılık, 35x50, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020

“Ayrılık” isimli çalışma, az gelişmiş toplumlarda sıklıkla görülen erken yaşta evliliklerle, kız çocuklarının evlerinden koparılması ve bunun geleneğe dönüştürülerek yüzyıllardır devam ediyor olmasına eleştiri olarak resmedilmiştir.



Resim 53. Seda Beyazıt, İsimsiz, 25x60, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020



Resim 54. Seda Beyazıt, Ayna, 40x40, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2020

10. SONUÇ

Geçmişten günümüze değin her sanatçının yaşadığı çağ ile daima bir bağı olmuştur. Varlığını sürdürdüğü zaman diliminde ise edinmiş olduğu ideolojik, sosyolojik, kültürel ve etik değerler ile yapıtlarını (eserlerini) şekillendirmiştir. Bununla beraber sanatçının hayatından beslenen sanat yapıtı da bu düşünceleri yansıtan ifadeleri de içinde barındırarak izleyiciye sunmaktadır. Bu nedenle sanatın vazgeçilmezi olan kadın imgesi de bahsedilen görüşler üzerinde şekillenmiştir.

Eril bakış açısına göre biyolojik kimlikleriyle algılanan kadınlar, sanatçı kimliklerini ortaya koyma sürecinde çok zorlanmışlar ve erkeklere göre çok fazla güçlkle karşılaşmışlardır. Kadın sanatçıların karşılaşmış oldukları güçlklülerin sebebi ise eril bir söylemle yazılmış olan sanat tarihi ve sanatın izleyicilerinin çoklukla erkeklerden oluşmasıdır. Diğer bir husus ise müze ve galerilerin daha çok erkeklerin kontrolünde olmasından kaynaklıdır. Bu sebeple kadınların çalışmalarının daha çok zanaat (el işi) ya da yüksek kalitede sanat eseri olmadığı yönünde ön yargılı fikirlerle değerlendirilmiştir. Bu gibi yaklaşımlar sayesinde kadınların sanat alanında erkeklerin gerisinde kalmasının nedenleri arasında gösterilebilir.

Erkek egemen bir bakışı ile şekillenen kadın figürü ve feminist olgu ile şekillenen kadın figürlerinde ifade edilmek istenen düşünce bu anlamda karşımıza çıkmaktadır. Yani eril düşünce ile kadınlar hem seyredilen hem de teşhir edilendir ve kadının seyredilmekten zevk aldığı algısı oluşturulmaktadır. Her dönemde kadın erotizmi çağırıştırır. Bakışları üzerine çeken kadınlar bu nedenle her alanda vazgeçilmez (sanatsal yaratımlarda, gösterilerde, müzikallerde, filmlerde) bir gösteri ögesidir. Bunun nedeni ise erkek sanatçıların kadın bedenini kendi yorumu içerisinde sunduklarından kaynaklıdır. Oysaki kadın sanatçılar, kadın bedenini sanat eserlerinde ifade ederken erotik dili kullanmaktan kaçınmışlardır. Ancak eril iktidarın kadını, sanat alanında yalnızca estetik bir nesne olarak algılaması ve sanatın nesnesi olarak görmesi, kadınların öznelliğinin engellenerek özgür kalmasını engellemiştir. Bu anlamda kadınlar kimliklerini ve benliklerini özgürce oluşturamamış ve erkeğe bağımlı bir hale gelmiştir.

Feminist olgu bağlamında sanat anlayışı, cinsiyetçi sanat yaklaşımına önemli eleştiriler getirmiştir. İlk önemli gelişme sanat tarihinin eril yüzü ve yöntemlerini sorgulatmıştır. Bu nedenle kadınların sanatta görünür olmamalarının nedenleri ortaya konmuştur. Kadınların mücadeleleri ve görmezden gelinen kimi kadın sanatçılar bu sayede hatırlanmış ve sanat tarihindeki yerlerini alabilmişlerdir.



KAYNAKÇA

- Aydın, K. (2019). Modern Sanatta Kadın İmgesinin Değişimi (Resim Sanatı Örneğinde). Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.
- Akalın, T. & Baş, R. (2018), Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 112-128.
- Afşar, T. (1987). *Estetik*. İstanbul: Süreç Yayınları.
- Artun, A. & Örgen, N. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm & Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batu, B. (2019). Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi. *İdil Dergisi*, 8(54), 135-141.
- Bal, M. (2015). Postmodernizmin Düşünce Ve Sanat Dünyasında Tanımı. *Mavi Atlas*, 4, 120-135.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baki, S. E. (2015). Kadınlık Algısı Üzerine Görsel Çözümlemeler. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, Ankara.
- Bagherifam, P. (2019). Postfeminist Yaklaşımla Çağdaş Sanatta Kadın İmgesi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji Ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayın.

- Çırak, Ö. B. (2019). Çağdaş Sanatla Değişen Kadın Temsili Ve Olumsuz Kadın İmajına Eleştirel Yorumlar. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Demirkol, A. (2015). *Resmedilen Kadınlar*. İstanbul: Akademi Basım Yayın.
- Demiral, A. (2017). Biyoiktidar Bağlamında; Toplumsal Cinsiyet. Queer Teori Ve Sanata Yansımaları. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara.
- Eroğlu, O. S. (2017). Modern Sanat Ve Desen. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yedi Tepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Eren, O. (2016). Eril Tahakkümün Gölgesinde Bir Sanatçı: Alma (Mahler). *Sosyoloji Dergisi*, 34, 223-242.
- Garratt, C. & Rodrigues, C. (2016). *Modernizm*. (Çev. A. Sezgintüredi). İstanbul: Ntv Yayınları.
- Gürses, E. (2019). Tarih, Estetik Ve Toplumsal Cinsiyet: Zeugma Mozaiklerinde Kadın İmgesi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Gaziantep.
- Hatipler, M. (2019). Modernizm ve Post-Modernizm Arasında Sosyal Politika, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 4(2), 410-425.
- İlden, S. (2018). *Mekân Obje İlişkisi Bağlamında Nü Resimlerde Kadın Bedeni*. Uluslararası Kültür Sanat Ve Toplum Sempozyumu, 18-20 Ekim, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Işıkören, D. N. (2015). Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 115-131.
- Kaplanoğlu, L. (2008). Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.
- Kavrayan, S. Ç. (2019). Çağdaş Sanat ve Kimlik: Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme. *İnsan&İnsan*, 19, 63-77.

- Kaytan, E. (2009). Modern Sanatta Figüratif Seramik Heykeller. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Karaca, H. (2014). 20.Yüzyıl Sanatında Öz, Töz Ve Model Olarak Kadın İmgesi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Kılıç, G. (2007). Postmodern Sanatta Öz Biçim İlişkisi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Koşar, C. D. (2010). Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Uysal, M. A. (2007). “Cin.sel.şey; Beden”. *RH+ Sanat*, 38, 26-27.
- Özüdoğru, Ş. (2013). Modern Sanat Akımları Ve Moda. *İdil Dergisi*, 2(6), 211-238.
- Özensoy, E. (2017). Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk Ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özsevgeç, Y. (2017). Postmodernizm Üzerine, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal Of International Social Research*, 10(54), 54.
- Tamıyıldız, N. (2018). Modern Sanatın Doğuşunda Paris Okulu Ve Öncü Sanatçıların Etkisi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Kütahya.
- Little, S. (2006). *İzmler Sanatı Anlamak*. Ankara: Yem Yayınları.
- Sankır, H. (2010). “Eril Tahakküm ve Üstün Erillik Olgusunun Plastik Sanatlar Alanında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etkileri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, Ankara.
- Sankır, H. (2010). “Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin ‘Kadın Sanatçı Kimliği’nin Oluşum Sürecine Etkileri”. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, Ankara.

- Salahova, F. (2017). Modern Sanat'ın Evriminde Transfigürasyon Sorunsal. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Sagaert, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*. İstanbul: Maya Kitap,
- Sallman, J. M. (1996). Cadı. (Çev: T. Amaner). *Sanat Dünyamız: Modern Zamanlarda Kadın*, 63, 61-71.
- Sarı, E. (2013). Çağdaş Sanatı Algılama. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Seçkin, M. (2019). 20. Yüzyıl Fotoğraf Sanatında Feminizm Bağlamında Kadın İmgesi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Serbest, Y. B. (2015). Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 75-92.
- Shikhaliyeva, G. (2019). Plastik Sanatlarda Kadın İmgesi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Şahin, H. (2011). Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler. Yayımlanmamış doktora tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Sanatın Öznesi Ve Nesnesi Olarak Kadın, (Aralık 2017). *Kesit Akademi Dergisi (The Journal of Kesit Academy)*, 1, 184-199.
- Sırma, T. (2019). Modern Sanatta Nesne Ve Mekân İlişkisi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Turani, A. (1974). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Papila, A. (2009). Modern Sanatta Kadın İmgesi. *Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences*, 3(1), 175-197.

Ulusoy, R. B. (2019). Çağdaş Sanatta Kuzey Kuşağı Şaman Yöntem Uygulamaları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı, İzmir.

Ulusoy, D. (1999). Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 47-73.

Yurttadur, O. (2014). Postmodern Süreçte Resim Sanatında Disiplinlerarası Çözümlemeler. *Akademik Araştırma Ve Dayanışma Derneği*, 23, 109-116.

Zerek, D. M. D. (2018). Postmodern Sanatın İmge Stratejileri. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Zeybek, H. (2017) Modern Sanatta İfade Ve Yapıt. Yayımlanmamış doktora tezi. Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Ana sanat Dalı Doktora Programı, Lefkoşa.

Whitham, G. & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

URL-1: <https://www.pivada.com/edouard-manet-kirda-ogle-yemegi>

URL-2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar#/media

URL-3: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque%20georges/georges-braque-%20uzun-ciplak-1431/>

URL-4: <https://www.tesadernegi.org/modern-sanat-akimlari-temsalcileri.html>

URL-5: <https://sozluk.gov.tr/?q=%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F&aranan=> TDK

URL-6: <https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/dadaizm-sanat-akimi-vetemsalcileri/>

URL-7: <https://tr.pinterest.com/pin/412853490840197350/>

URL-8: <https://tr.pinterest.com/pin/738238563894004366/>

URL-9: <http://www.kanalsim.com/bbc-turkce-haber/38255910/>

URL-10:<https://www.e-motivasyon.net/para-kazanmak-sanattir-calismak-sanattir-iyi-is-en-iyi-sanattir-andy-warhol.html>

URL-11: <https://tr.pinterest.com/pin/94294185918071709/>

URL-12: <https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/scenes-of-late-paradise-the-welcome>

-

URL-13: <https://tr.pinterest.com/pin/66709638210426548/>

URL-14:<https://tr.pinterest.com/pin/486811040965513172/>

URL-15:<https://tr.pinterest.com/pin/313915036524966766/>

URL-16:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn Museum -
Pretty Teacher \(Linda maestra\) - Francisco de Goya y Lucientes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Pretty_Teacher_(Linda_maestra)_-Francisco_de_Goya_y_Lucientes.jpg)

URL-17: <https://tr.pinterest.com/pin/330662797634576712/?lp=true>

URL-18:<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-madonna-of-the-carnation>

URL-19:[https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/the-assumption-of-the-virgin- 1670](https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/the-assumption-of-the-virgin-1670)

URL-20:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame R%C3%A9camier - Jacques-
Louis David.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_R%C3%A9camier_-_Jacques-Louis_David.jpg)

URL-21:<https://tr.pinterest.com/pin/260575528425103861/>

URL-22:<https://tr.pinterest.com/pin/403564816600901619/>

URL-23:<https://tr.pinterest.com/pin/510666045240309529/>

URL-24:<https://www.wikidata.org/wiki/Q500812>