T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

AKDENİZ BÖLGESİNDEKİ ÜNİVERSİTELERİN RESİM BÖLÜMÜNDE GÖREV YAPAN KADIN AKADEMİSYENLERİN ESERLERİNDEKİ TEMATİK YÖNELİŞLER

SANATTA YETERLİK TEZİ

Hazırlayan

Gülru DÜZCE

Tez Danışmanı

Prof. Seher KURT

Hatay – 2023

T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

AKDENİZ BÖLGESİNDEKİ ÜNİVERSİTELERİN RESİM BÖLÜMÜNDE GÖREV YAPAN KADIN AKADEMİSYENLERİN ESERLERİNDEKİ TEMATİK YÖNELİŞLER

SANATTA YETERLİK TEZİ

Hazırlayan

Gülru DÜZCE

Tez Danışmanı

Prof. Seher KURT

Hatay – 2023

ONAY

GÜLRU DÜZCE tarafından hazırlanan ***"AKDENİZ BÖLGESİNDEKİ ÜNİVERSİTELERİN RESİM BÖLÜMÜNDE GÖREV YAPAN KADIN AKADEMİSYENLERİN ESERLERİNDEKİ TEMATİK YÖNELİŞLER"*** adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği ile ***SANAT VE TASARIM ANASANAT DALINDA SANATTA YETERLİK TEZİ*** olarak kabul edilmiştir.

07/12/2023

Jüri Üyeleri	**İmza**
Prof. Seher KURT (Tez Danışmanı – Başkan)	
Prof. Cüneyt KURT (Üye)	
Dr. Öğretim Üyesi Zerrin ASLAN (Üye)	
Prof. Melih APA (Üye)	
Doç. Hüseyin SÖNMEZ (Üye)	

Gülru Düzce Tarafından Hazırlanan ***"Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler"*** adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

Doç. Dr. Sinan ERDOĞAN

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıf-ta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. 07.12.2023

Gülru DÜZCE

ÖNSÖZ

“Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler” isimli araştırmam, toplumsal bir hareket olarak kadının var olma mücadelesi ve bu mücadelenin çözümü için arayışta olan kadın sanatçıların kişisel ve toplumsal anlamda değişen kadınlık imgelerinin nüvelerini bulmamın başlangıç noktası oldu benim için.

Söz konusu bu zorlu süreçte, bilgi birikimini ve desteklerini esirgemeyen, sabrıyla bana rehber olan danışmanım sayın Prof. Seher Kurt hocama çok teşekkür ederim. Benim için açtığınız akademik yola her daim minnettar kalacağım. Tez izleme komitemde yer alıp, kaynaklarıyla, görüş ve önerileriyle tez çalışmamın olgunlaşmasını sağlayan sayın Prof. Cüneyt Kurt hocama, güler yüzü ve enerjisi ile beni çok rahatlatan, bana kazandırdığı farklı bakış açılarıyla tezimin yönünü netleştiren sayın Dr. Öğr. Üyesi Zerrin Arslan hocama sonsuz teşekkürlerimi iletiyorum. Ayrıca ilk gördüğüm andan beri bilgisine ve akademik duruşuna hayran olduğum tüm ders ve tez dönemi boyunca bana olan desteğini hep hissettiğim sayın Prof. Dr. Seval Yavuz hocama teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tez çalışması Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenler ile sınırlandırıldığı için tez çalışmasına katılarak sorulan soruları tüm samimiyetleri ile cevaplayan, benimle deneyimlerini paylaşan ve bu tezin oluşumunu sağlayan sayın hocalarıma da minnet borçluyum. Çalışmama katıldığınız için çok teşekkür ederim.

Zorlu araştırma sürecinde büyük bir özveri göstererek sevgi ve desteğini esirgemeyen aynı zamanda benim kahramanım olan abim Prof. Dr. Serkan Ali Düzce’ye sonsuz teşekkürler. Teşekkürün en özeli ise enerjisinin tamamını kullanarak doğduğum ilk günden beri bana emek veren canım anneme…

19 Kasım 2023

Gülru Düzce

AKDENİZ BÖLGESİNDEKİ ÜNİVERSİTELERİN RESİM BÖLÜMÜNDE GÖREV YAPAN KADIN AKADEMİSYENLERİN ESERLERİNDEKİ TEMATİK YÖNELİŞLER

Gülru DÜZCE
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, 2023
Prof. Seher KURT

ÖZET

Batı sanatı, tarih boyunca düşünce yapılarındaki çeşitli kırılmalar sonucu farklı biçimler ve farklı temalarda şekillenmiştir. Çağdaş sanat yaklaşımına kadar geçen süre içinde bütün sanat dönemleri hâkim akımların, büyük anlatıların etkisinde biçimlenmiştir. Fakat gündelik hayatla bağlarını kuran çağdaş sanat, dönemin gerçekliklerini yansıtan birer belge niteliğine dönüşmüştür. Dolayısıyla her dönem kendi temasını oluşturmuş ve bu temalar üzerinden anlatımını gerçekleştirmiştir. Sanata temalar aracılığıyla bakmak, toplumsal hayatı çözümlemek açısından da yerinde olacaktır. Bu kapsamda tez çalışması; genel sanat tarihindeki 'tema' kavramının gelişim dinamiklerini kronolojik olarak inceledikten sonra bugünün çok bakışlı sanat ortamında Akdeniz bölgesinde görev yapan kadın akademisyenlerin çalışmalarını tematik yönelişler bağlamında içerik açısından değerlendirme konusu yaparak oluşturulacaktır. Eş değişle bu çalışmada Akdeniz bölgesindeki üniversitelerin resim bölümünde görev yapan kadın akademisyenlerin birbirlerine benzer bir dil, biçim ya da konu kullanıp kullanmadıkları, 'kadınsı duyarlık' denilen kırılgan hissin kadınların eserlerinde olup olmadığı, çalışmalarında kullandıkları tema/lar, bu temaların oluşturulma gerekçeleri, ifade ediliş biçimleri ve eser yaratım süreçleri araştırılarak aynı bölgede görev yapan kadın akademisyenlerin çalışmalarındaki genel temalar ortaya konulacaktır.

Birinci bölümde çalışmanın kapsamı ve araştırmanın metedolojisi anlatılmıştır. İkinci bölümde kronolojik olarak ele alınan sanat tarihi, toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel ilişkilerini belirleyen dinamikleri ile birlikte incelenmiştir. Üçüncü bölümde kadının sanat tarihindeki konumu ve tematik

yönelişler bağlamında kadın üretimlerine dünya ve türk sanatından örnekler incelenmiştir. Araştırmanın dördüncü bölümünde akdeniz bölgesindeki üniversitelerin resim bölümlerinde görev yapan kadın akademisyenlerin eserlerindeki tematik eğilimlere yönelik içerik analizi çözümlemesi yapılmış ve bulgular

tartışılmıştır. Sonuç bölümünde ise tezin kuramsal zemini ve tez süresince yapılan çalışmalar ve bulgular değerlendirilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER

Resim, Sanat Tarihi, Feminizm, Kadın Sanatçılar, Tema

THEMATIC TENDENCIES IN THE WORKS OF WOMEN ACADEMICS WORKING IN THE PAINTING DEPARTMENTS OF UNIVERSITIES IN THE MEDITERRANEAN REGION

Gulru DUZCE
Department of Art and Design, Proficiency in Art Thesis, 2023
Prof. Seher KURT

ABSTRACT

Western art has been shaped in different forms and different themes as a result of various breaks in thought structures throughout history. Throughout the period until the contemporary art approach, all art periods have been shaped under the influence of dominant movements and grand narratives. However, contemporary art, which establishes its ties with daily life, has turned into a document reflecting the realities of the period. Therefore, each period created its own theme and narrated through these themes. Looking at art through themes would also be appropriate in terms of analyzing social life. In this context, the thesis study; After chronologically examining the development dynamics of the concept of 'theme' in general art history, it will be created by evaluating the works of female academics working in the Mediterranean region in today's multi-perspective art environment in terms of content in the context of thematic tendencies. In other words, in this study, whether the female academics working in the painting departments of the universities in the Mediterranean region use a similar language, form or subject, whether the fragile feeling called 'feminine sensitivity' is present in the women's works, the themes they use in their works, the reasons for creating these themes, the way they are expressed. The general themes in the works of female academics working in the same region will be revealed by researching their forms and work creation processes.

In the first chapter, the scope of the study and the methodology of the research are explained. In the second chapter, art history, discussed chronologically, is examined together with the dynamics that determine the social, economic and cultural relations of the society. In the third part, the position of women in art history and the thematic

Examples of women's productions from world and Turkish art were examined in the context of trends. In the fourth part of the research, content analysis was

conducted for the thematic trends in the works of female academics working in the painting departments of universities in the Mediterranean region and the findings were discussed. In the conclusion section, the theoretical basis of the thesis and the studies and findings carried out during the thesis are evaluated.

KEYWORDS

Painting, Art History, Feminism, Women Artists, Theme

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **v**
GÖRSELLER LİSTESİ ..... **xi**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **xviii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Önemi **5**
1.2. Araştırmanın Amacı **12**
1.3. Araştırmanın Yöntemi **12**
1.4. Araştırmanın Kapsamı **14**

İKİNCİ BÖLÜM
KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Resim Sanatında Temanın Önemi ve Değişen Tema Dizgeleri 15
2.2. İlk Tematik İz: Mağaradaki Zihin 31
2.3. Geleneksel Sanata Temalar Bağlamında Genel Bir Bakış 33
2.3.1. Tanrı'nın Aynası: Orta Çağ Sanatı 34
2.3.2. Gökyüzü'nden Yeryüzüne; Erken Rönesans 36
2.3.3. Tanrı'dan Kopuş: İnsanlığın Keşfinde Bağımsız Varoluşun İlk İzleri 39
2.3.4. Maniyerizm: Metafiziğin Estetik Hali 43
2.3.5. Teatral İfade: Barok 46
2.3.6. Rokoko: Aristokrat Hazzın Göstergesi 49
2.3.7. İdeoloji Olarak Sanat: Neoklasisizm 52
2.4. Çağdaş Sanatın Temaları 54
2.4.1. Modern Sanatta Temalar 55
2.4.2. Romantik Duyarlılıkla Dünya'dan Feragat 56
2.4.3. Modernizmin Distopyası 60
2.4.4. Görme Biçimi Olarak Empresyonizm 64
2.4.6. Psikolojik Bir Tepki: Sembolizm 71
2.4.7. Saf Rengin Keşfi: Fovizm 74
2.4.8. Anti-Sanat: Dada 75
2.4.9. Kıyamet İmgeleri: Ekspresyonizm 79
2.4.10. Kübizm 83
2.4.11. Devinim İçindeki Dünya 87
2.4.12. Nesnenin Ölümü 89
2.4.13. Psişik Gerçekliğin Projeksiyonu: Sürrealizm 94
2.4.14. Endüstriyel ve Seri Üretimin Sanattaki İzleri: Pop-Art 97
2.5. 1960 Sonrası Sanatta Postmodern Temalar 102
2.5.1. Büyük Anlatıların Sona Erdiği Dönemde Sanatın Yeni Temaları 102
2.5.1.1. Sanatın Toplumsallaşması ve Kiç 104
2.5.1.2. Anlatısal Yönün Yokluğu ve İstikametsizlik 106
2.5.1.3. Temellük, Pastiş ve Nostalji kendine mâl etme/temellük 112

2.6. Sanat Akımlarının Tematik Tablo Ve Çözümlemeleri 118
2.6.1. Geleneksel Sanata Temalar Bağlamında Genel Bir Bakış 119
2.6.2. Çağdaş Sanatın Temaları 121

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADININ SANAT TARİHİNDEKİ KONUMU VE TEMATİK YÖNELİŞLER BAĞLAMINDA KADIN ÜRETİMLERİNE DÜNYA VE TÜRK SANATINDAN ÖRNEKLER

3.1. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Önemli Bir Yol Ayrımı: Linda Nochlin, "Neden Hiç 'Büyük' Kadın Sanatçı Yok?..... 126
3.2. Feminist Yaklaşımlarda Temalar 128
3.2.1. Ev Teması 131
3.2.2. Kadın Miti 134
3.2.3. Kadın Ve Şiddet 136
3.2.4. Beden Politikaları, Kadın Bedeni Ve Cinselliği 138
3.2.5. Anne Teması 141
3.2.6. Kadın Ve Zanaat 144
3.2.7. Kadın Kimliği 147
3.2.8. Irk, Göç Ve Kadın Teması 149
3.2.9. Kadının Kimliksizliği 154
3.3. Türkiye'deki Kadın Sanatçıların Bir Arada Görülebileceği Ve Feminist Sanat Bağlamında Değerlendirilebilecek "Haksız Tahrik" Ve "Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı" Adlı Sergi Kataloglarının Veri Analizi 162
3.3.1. Haksız Tahrik Sergi Kitabı 162
3.3.1.1. Eril Tahakküm 164
3.3.1.2. Sanatçı Kadın 164
3.3.1.3. Kadın 165
3.3.1.4. Şiddet 166
3.3.1.5. Politika 166
3.3.1.6. Evlilik 167
3.3.2. Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı 168

3.3.2.1. Ben 169
3.3.2.2. Sen 170
3.3.2.3. Onlar 171
3.3.2.4. Biz 171
3.3.2.5. Toplumsal Kimlik 172
3.3.2.6. Eril 172
3.3.2.7. Dişil 173
3.4. 21. Yüzyılda Uluslararası Ve Ulusal Düzeyde Sanatçı Kadınların Varlığı 174

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AKDENİZ BÖLGESİNDEKİ ÜNİVERSİTELERİN RESİM BÖLÜMLERİNDE GÖREV YAPAN KADIN AKADEMİSYENLERİN ESERLERİNDEKİ TEMATİK EĞİLİMLERE YÖNELİK İÇERİK ANALİZİ ÇÖZÜMLEMESİ

4.1. Evren Ve Örneklem 176
4.2. Veriler Ve Toplanması 177
4.3. Verilerin Çözümlenmesi Ve Yorumlanması 177
4.4. Bulgular Ve Yorumlar 180
4.4.1.Kadın Sorunu 182
4.4.2. Kadın Kimliği 182
4.4.3.Tarihsel Referanslar 183
4.4.4. Ekolojik Problemler 183
4.4.5. Patolojik Durumlar 184
4.4.6. Yaşam Kodları 184
4.4.7. Cinsiyetçi Nesneleştirme 185
4.4.8. Erillik/Ataerkillik 187
4.4.9. Kadın 188
4.4.10. Resim 189
SONUÇ 191
KAYNAKÇA 200

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Willendorf Venüsü 17
Görsel 2: *Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482–1486, Tuval üzerine tempera, 172,5 cm ×278,5 cm, Uffizi, Floransa* 18
Görsel 3: *Raffaello Sanzio, Madonna Sixtina, 1513-1514, oil on canvas, 265x196cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.* 18
Görsel 4: *Jean-Auguste-Dominique Ingres "Madame Moitessier" (1856), tuval üzerine yağlıboya, 121,3x90,9cm. National Gallery, Londra* 19
Görsel 5: *George Elgar Hicks, Woman's Mission: Guide of Childhood, 1862-3. Oil paint on canvas, Tate Britain* 20
Görsel 6: *George Elgar Hicks, Woman's Mission: Companion of Manhood, 1862-3. Oil paint on canvas, Tate Britain* 20
Görsel 7: *George Elgar Hicks, Woman's Mission: Comfort of Old Age, 1862-3. Oil paint on canvas, Tate Britain* 20
Görsel 8: *Gustave Courbet, L'Origine du monde, 1866, Oil on canvas, 46 cm × 55 cm. Musée d'Orsay, Paris* 21
Görsel 9: *James McNeill Whistler, Arrangement in Grey and Black No. 1, 1871,Tuval üzerine yağlıboya, 1,443 mm × 1,624 mm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmid* 21
Görsel 10: *Luis Ricardo Falero - Vision of Faust, 1878, Tuval üzerine yağlıboya, ... 145.4x117.5 cm. Sotheby's, New York* 22
Görsel 11: *Mary Cassat, Çocuk Banyosu, 1893, 100x66 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.* 23
Görsel 12: *Franz Stuck, The Sin, 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 94.5 × 59.6 cm* ... 24
Görsel 13: *Henri de Toulouse-Lautrec, The Medical Inspection at the Rue des MoulinsBrothel, 1894, oil on cardboard on wood, 83.5x 61.4 cm. National Gallery of Art* 25
Görsel 14: *Käthe Kollwitz, Woman with Dead Child, 1903,* 25
Görsel 15: *Gustav Klimt, Adele Bloch Bauer I, 138 x138 cm. (1907). Tuval üzerine yağlıboya tekile gümüş ve altın kullanılarak yapılmış, New York, Neue Galeri.* 26
Görsel 16: *Piet Mondrian, Evolution, 1911, Oil on Canvas,* 26
Görsel 17: *Marcel Duchamp, Gelin, 1912, Tuvale Yağlıboya, 89,5 x 55 cm, Philadelphia/ABD* 27
Görsel 18: *Francis Picabia, Fille née sans mère (Annesiz doğmuş kız), 1916-1917, kolaj, 50 x 65 cm, Scottish National Gallery Of Modern Art.* 28
Görsel 19: *Rene Magritte, Black Magic, 1945* 28
Görsel 20: *Yves Klein, Anthropométrie de l'Époque Bleue [Anthropometry of the Blue Period] (ANT* 3082*), 1960, Dry pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas 62 x 111 1/2 inch Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne, Paris, France* 29

Görsel 21: *Jenny Saville, Prop, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213 x 183 cm, Özel Koleksiyon.* 30
Görsel 22: *Chauvet Mağarası.* 32
Görsel 23: *Part of Lascaux IV* 33
Görsel 24: *Duccio di Buoninsegna, Rucellai Madonna, 1285, 450 cm × 290 cm. Tempera and gold on panel, Uffizi Gallery, Florence* 35
Görsel 25: *Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1303-1306, 200x185 cm. Scrovegni Chapel* 36
Görsel 26: *Massaccio, Kutsal Üçlü, 1426-1428, Fresk, 667×317 cm, İtalya* 38
Görsel 27: *Rogier van der Weyden, Çarmıhtan İndiriliş, 1435, 220,5x259,5 cm. Meşe Üzerine Yağlıboya, Museo del Prado, Madrid* 39
Görsel 28: *Paolo Uccello, Portraits of Giotto, Uccello, Donatello, Manetti and Bruno, 1450, Louvre, Paris,* 39
Görsel 29: *Albrecth Dürer, Otoportre, 1500, 67x49 cm. Alte Pinakothek, Münih* ... 40
Görsel 30: *Raphael, Portrait of a Young Woman, 1518-1519, Oil on wood, 85x60 cm,Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome* 41
Görsel 31: *Hans Holbein, Charles de Solier, Sieur de Morette, 1534-1535, oil on panel,92,5x75,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister* 42
Görsel 32: *Tiziano Vecellio, Francesco Maria della Rovere, Urbino Dükü, kanvas üzerine yağlıboya, 1536-38 Piazzale degli Uffizi, Florence, Italy* 43
Görsel 33: *Giulio Romano, Ceiling of the Room of the giants in Palazzo Te, Mantua, 1532-1534, fresco, Palazzo del Te Italy.* 44
Görsel 34: *El Greco, Orgaz Kontu'nun Cenaze Töreni, 1586-1588, Tuval Üzerine Yağlı boya, 460x360 cm. Santa Tome Kilisesi, Toledo* 45
Görsel 35: *Jacopo Tintoretto, Paradise, 1588, Tuval Üzerine Yağlı boya, 22,6x9,1m.. Doge's Palace* 46
Görsel 36: Caravaggio, Inspiration of Saint Matthew, 1602, oil, canvas, 292 x 186 cm., San Luigi dei Francesi, Rome, Italy 47
Görsel 37: *Peter Paul Rubens, The Fall of Phaeton, 1604-1605, 98,4x131,2cm. Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington, D.C.* 47
Görsel 38: *Diego Velasquez, Portrait of Pope Innocent X, 1650, 140 x 120 cm,Galleria Doria Pamphilj, Rome, Italy* 48
Görsel 39: *Rembrandt, Self-Portrait with Two Circles, 114.3x94cm, 1665-69, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kenwood House* 49
Görsel 40: *Antoine Watteau, Pilgrimage to Cythera, 1718-1719, 1,2x1,9m. Tuval üzerine yağlıboya, Charlottenburg Palace, Berlin* 50
Görsel 41: *François Boucher, Jupiter and Callisto, 1759, Tuval üzerine yağlıboya, 57.79x69.85cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.* 51
Görsel 42: *Jean-Honoré Fragonard, The Swing, 1767, Tuval üzerine yağlıboya, 81x64cm. Wallace Collection* 51
Görsel 43: *Jacques-Louis David, Horatların Yemini, 1784-85, oil on canvas, 329,8x424,8cm. Louvre* 53
Görsel 44: *Carla Vernet, The Triumph of Aemilius Paulus, 1789, Tuval üzerine yağlıboya, 129.9 x438.2 cm; Metropolitan Museum of Art* 53

Görsel 45: *Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon I on his Imperial Throne, 1806, Tuval üzerine yağlıboya, 259x162cm. Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, Paris* 54
Görsel 46: *Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1814, 268x347 cm. Prado Müzesi, Madrid.* 57
Görsel 47: *Caspar David Friedrich, Wanderer above the Sea of Fog, 1818, 94.8 x 74cm.Oil on canvas, Hamburger Kunsthalle, Hamburg* 58
Görsel 48: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm. Louvre Müzesi 59
Görsel 49: *J.M. William Turner, Snow Storm - Steamboat off a Harbour's Mouth, 1842, Tuval üzerine yağlıboya, 122x91cm. Tate Britain, London, UK* 60
Görsel 50: *Gustave Courbet, Taş Kırıcıları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, 165x257 cm. Galerie Neue Meister* 61
Görsel 51: *Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya,1857,83,5x110cm. yağlıboya, 259x162cm. Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, Paris* 62
Görsel 52: *Jules Breton, Hasat Sonrası Eve Dönüş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1859,90,5x176cm, Musée d'Orsay, Paris.* 62
Görsel 53: *Jules Bastien-Lepage, October, oil on canvas, 1878, 187x196cm. National Gallery of Victoria* 63
Görsel 54: *Claude Monet, İzlenim, 1872-73 Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm. Marmottan Monet Müzesi, Paris, Fransa* 65
Görsel 55: *Edgar Degas, Dans Sınıfı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1874, 85x75cm. Muséed'Orsay* 65
Görsel 56: *Pierre Auguste Renoir, Dance at Le Moulin de la Galette, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1876, 131x175cm. Museo de Orsay* 66
Görsel 57: *Édouard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, 1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x130 cm. Courtauld Galerisi, Londra* 67
Görsel 58: *George Seurat, "Grand Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra", 1884-86, tuval üzerine yağlıboya, 207,6x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.1* 68
Görsel 59: *Vincent Van Gogh, Ren Nehri'nde Yıldızlı Bir Gece, 1888, 72x92 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya Musée d'Orsay, Paris* 69
Görsel 60: *Paul Gauguin, The first flowers, 1888, oil, canvas, Private Collection* . 69
Görsel 61: *Henri de Toulouse-Lautrec, At the Moulin Rouge 1890, Tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art* 70
Görsel 62: *Paul Signac, Portrait of Félix Fénéon, 73,5x92,5cm. 1890, Tuval üzerine yağlıboya, Museum of Modern Art, New York* 70
Görsel 63: William Blake, The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun, 1805-1810, paintings, 40x32,5cm. National Gallery of Art 71
Görsel 64: *Gustave Moreau, Salome Dancing before Herod, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 103,5x144cm. Hammer Museum, Los Angeles, CA, US* 72
Görsel 65: *Ferdinant Hodler, Gece, 1889-1890, 116,5 x 299 cm. Museum of Fine Arts Berne* 73

Görsel 66: *Carlos Schwabe, Mezarcının Ölümü, 1895, Watercolor, Gouache, Paper, Cardboard, 76×56 cm. Louvre Museum, Paris* 73
Görsel 67: *Arnold Böcklin, Salgın, 149.5 cm x 104.5 cm, 1898 panel, tempera, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland* 74
Görsel 68: *Henri Matisse, Yaşama Sevinci, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1905-1906, 176,5x240,7 cm. Barnes Vakfı, Philadelphia* 75
Görsel 69: *Maurice de Vlaminck, The Seine at Chatou, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, Metropolitan Museum of Art* 75
Görsel 70: *Marcel Duchamp, Çeşme, Orijinali 1917, Tıpkıbasım kopya 1964 Seramik 36x48x61 cm. İsrail Müzesi, kudüs, İsrail Vera&Arturo Schwarz Dada ve Gerçeküstü Sanat Koleksiyonu* 77
Görsel 71: *Hannah Hoch, Cut with the Kitchen Knife Through the Beer- Belly of the Weimar Republic, 1919, collage, Staatliche Museenzu Berlin,Germany* 77
Görsel 72: *Kurt Schwitters, Mz 94. Grünfleck, 1920, fabric and paper collage on card laid down on the artist's mount, 17x13,5cm.* 78
Görsel 73: *John Heartfield, Adolf the Übermensch: Swallows gold and spouts, junk, AIZ 11. no. 29, July 17, 1932, photomontage, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, US* 79
Görsel 74: *Edvard Munch, The Scream,1893, oil, tempera and pastel on cardboard, 91 x 73 cm, National Gallery of Norway* 80
Görsel 75: *Ernst Ludwig Kirchner, Street, Berlin, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, one of a series on this theme, depicting prostitutes, Museum of Modern Art* 81
Görsel 76: *Egon Schiele, Kneeling Girl, Resting on Both Elbows, 1917, 443x287cm. Leopold Museum* 81
Görsel 77: *Otto Dix, Der Krieg, 1932, Galerie Neue Meister, Dresden, Germany* .. 82
Görsel 78: *George Grosz, The pillars of society, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, New national gallery, Berlin* 83
Görsel 79: *Paul Cezanne, Riverbanks, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, Private Collection* 84
Görsel 80: *Pablo Picasso, Man with a guitar, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 77.5 cm. Musée Picasso, Paris, France* 85
Görsel 81: *Georges Braque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem,81x60cm. Paris, Modern Sanat Müzesi* 86
Görsel 82: *Fernand Léger, The Great Parade, 1954, 299.1 x 400.1 cm.Oil on canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York* 86
Görsel 83: *Umberto Boccioni, The City Rises, 1910, Tuval Üzerine yağlıboya, 199,3x301cm. Museum of Modern Art.* 87
Görsel 84: *Carlo Carra, The Funeral of the Anarchist Galli, 1910-1911, Oil on canvas, 198,7x259,1cm. Museum of Modern Art, New York City* 88
Görsel 85: *Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912, Tuval Üzerine yağlıboya, 89,8 x 109,8 cm. Albright–Knox Art Gallery, Buffalo, New York* 88
Görsel 86: *Wassily Kandinsky, Composition VII. 1913. Oil on canvas, 200,6x302,2cm. Tretyakov Gallery.* 89
Görsel 87: *Paul Klee, Structural II, 1924, gouache, paper, 25.7x 21 cm.* 90

Görsel 88: *Ad Reinhardt, Untitled from X + X (Ten Works by Ten Painters), One from a portfolio of ten screenprints 1964, composition: 30.5 x 30.4cm. sheet: 60.8 x 50.7cm* 91
Görsel 89: *Kasimir Malevich, White on White, 1918, oil on canvas, 79,4x79,4cm.Museum of Modern Art* 92
Görsel 90: *Piet Mondrian, Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon, 1937, 72,7x69.2cm. Tate Modern, Birleşik Krallık* 92
Görsel 91: *Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XIII, Tuval Üzerine YağlıBoya, 1925-1926. 49,9x50 cm. Peggy Guggenheim Collection* 93
Görsel 92: *Rene Magritte, Homage to Mack Sennett, 1934,Tuval üzerine yağlıboya,* 95
Görsel 93: *Salvador Dalí, Face of Mae West Which May Be Used as a Surrealist Apartment, 1934-1935, interior, Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US* 95
Görsel 94: *Max Ernst, Attirement of the Bride, 1940, Oil on canvas, 129.6 x 96.3cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice* 96
Görsel 95: *Paul Delvaux, The Congress, 1941, oil on canvas, 160x180cm.* 97
Görsel 96: *Eduardo Paolozzi, Real Gold, 1949.* 98
Görsel 97: *Richard Hamilton, Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing? (upgrade), 1956, Collage, 26 cm × 24.8 cm. Kunsthalle Tübingen, Tübingen* 99
Görsel 98: *Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles, 1962; United States , acrylic, screenprint, pencil* 100
Görsel 99: *Roy Lichtenstein, In the Car, 1963, 172 cm × 203.5 cm Scottish. National Gallery of Modern Art 1 of 2 copies* 100
Görsel 100: *AndyWarhol, MarilynMonroe, 1967, Numbered silkscreen inks on paper, each sheet: 91,2x91,2cm.* 101
Görsel 101: *Odd Nerdrum, Twilight, 1981, 198x260 cm. Oil on canvas, Private collection* 105
Görsel 102: *Jeff Koons, Balloon Dog, 1994-2000, mirror-polished stainless steel with transparent color coating, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm* 106
Görsel 103: *Anselm Kiefer, Osiris und Isis, 1985-1987, Oil, acrylic, emulsion, clay, porcelain, lead, and copper wire, and PCB on canvas, 379.7 × 561.3 × 24.1 cm*.. 107
Görsel 104: *Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991, mixed media* 108
Görsel 105: *Felix Gonzales-Torres, "Başlıksız", 1991. Teker teker selefona sarılmış çok renkli şekerler, İdeal ağırlık 79kg, yerleştirilmiş boyutlar değişken, Koleksiyon, Donna ve Howard Stone, Art Institute of Chicago'ya uzun süreli olarak ödünç verilmiş, 1999.* 109
Görsel 106: *Nam June Paik, Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995, fifty-one channel video installation (including one closed-circuit television feed), custom electronics, neon lighting, steel and wood; color, sound, Nam June Paik Estate Smithsonian American Art Museum* 110
Görsel 107: *Doris Salcedo, İsimsiz, 2003, 1550 adet ahşap sandalye Mekana özel eser, 8. İstanbul Bienali, 2003.* 111

Görsel 108: *Takashi Murakami, The 500 Arhats (detail), 2015, Mori Art Museum,* 112
Görsel 109: *Elaine Sturtevant, Duchamp Triptych, 1998, Two grano lithographs and one silkscreen, all on Rives rag paper 19 7/10 × 15 7/10 in | 50 × 40 cm*..... 113
Görsel 110: *Mike Bidlo, Lot 291: MIKE BIDLO | Not Warhol (Four Marilyns), acrylic and silkscreen ink on canvas, in 4 parts, Overall: 37 3/4 by 35 3/4 in. 95.9 by 90.8 cm., acrylic and silkscreenink on canvas, in 4 parts*..... 114
Görsel 111: *Magnus Gjoen, Makineli Tüfek Venüs, 2011, Giclee Baskı, 50x50cm.* 115
Görsel 112: *Edson Campos, Eve'in Rüyası, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 114,3x254cm.* 115
Görsel 113: *Triyadi Guntur Wiratmo, Historytopia: Van Gogh, Duchamp ile Karşılaştığında, 2011, Tuval üzerine akrilik boya ve grafit, 180x140cm.* 116
Görsel 114: *The front page of the exhibition catalog for "Womanhouse" (January30 – February 28, 1972), feminist art exhibition organized by Judy Chicago and Miriam Schapiro, co-founders of the California Institute of the Arts (CalArts) Feminist Art Program.* 132
Görsel 115: *Birgit Jürgenssen, Hausfrauen – Küchenschürze [Housewives' KItchen Apron], 1975, photographies noir & blanc, 99 x 68,6 cm chaque, © Estate Birgit Jürgenssen, Vienne, Sammlung Verbund, Vienne, © ADAGP, Paris* 133
Görsel 116: *Mierle Laderman Ukeles. American, born 1939. Dressing to Go Out/Undressing to Go In, 1973 (printed 1998). Ninety-five black and white photographs mounted on foamcore with chain and dustrag. Sanatçıya ve NYC Ronald Feldman Galerisi'ne aittir*..... 134
Görsel 117: *Mary Beth Edelson, Woman Rising /Sea, 1973, Ait olduğu koleksiyon: The Feminist Institute Digital Exhibit Project / Woman Rising / Sky III, 1973, Ait olduğu koleksiyon: The Feminist Institute Digital Exhibit Project*..... 135
Görsel 118: *Ana Mendieta, "Yaşam Ağacı" serisi, 1977. Old Man's Creek, lowa Şehri, Lowa'da ağaç ve çamurla gerçekleştirilmiş toprak-beden çalışmasının renklİ fotoğrafi, 50,8x33,7 cm.* 135
Görsel 119: *Nancy Spero, Goddess II, 1987, Lithograph in colors on Arches paper, 56.5 × 76.2 cm* 136
Görsel 120: *Gina Pane, Psyche, 1974, Set of 3 colour photographs 25 x 30 cm* ... 137
Görsel 121: *Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974 Performance 6 hours (8 P.M.–2 A.M.) Studio Morra, Naples*..... 137
Görsel 122: *Judy Chicago, Yemek Daveti, 1974-1979, Brooklyn Museum.* 138
Görsel 123: *Hannah Wilke, Intra-Venus Series No. 11, December 11, 1992,, 1991-1992, Chromogenic supergloss print 4 panels 30 × 40 in | 76.2 × 101.6 cm Edition of 3*..... 139
Görsel 124: *Untitled Film Stills is a series of black and white photographs by American visual artist Cindy Sherman predominantly made between 1977-1980,*. 140
Görsel 125: *Mona Hatoum, Corps étranger, 1994, Vidéo Installation, 350×300×300 cm. Collection Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris*..... 140
Görsel 126: *Kate Gilmore, Built to Burst, 2011*..... 141
Görsel 127: *Mary Kelly, Ayrılık Sonrası Belgesi, 1978-79, Enstalasyon* 142

Görsel 128: *Louise Bourgeois, Ketum Çocuk (The Reticent Child), detay, 2003. Kumaş mermer, paslanmaz çelik ve alüminyum: altı eleman.* 143
Görsel 129: *Hermione Wiltshire, Doğumda Kendinden Geçen Therese 2008.* 144
Görsel 130: *Bea Nettles, Suzanna…Şaşkın, 1970. Muslin üzerine fotoemülsiyon, kumaş, fotoğraf, dikiş, 71,1x88,9cm. Philips Koleksiyonu, Washington D.C.* 145
Görsel 131: *Miriam Schapiro, Black Bolero, 1980, Tual üzerine kumaş, simli ve sentetik polimer boya, 182,9x365,8x6,6cm, New South Wales Sanat Galerisi, Sydney, Avustralya* 146
Görsel 132: *Tracey Emin, Hellter Fucking Skelter, 2001, Appliquéd blanket, 253 x 220 cm. Textile* 146
Görsel 133: *Guerrilla Girls "Kadınlar Met. Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mıdır?" 1989*..... 147
Görsel 134: *Barbara Kruger. Artist's rendering of exhibition entryway at the Art Institute of Chicago (2011/2020). Digital image courtesy of the artist, source photo courtesy of the Art Institute of Chicago.* 148
Görsel 135: *Shirin Neshat, Rebellious Silence, 2014, photo*..... 149
Görsel 136: *Lorna Simpson, "Korunan Koşullar", Fotoğraf, 91 × 131 in 231.1 × 332.7 cm, 1989* 150
Görsel 137: *Nil Yalter, Başsız Kadın veya Göbek Dansı, 1974* 154
Görsel 138: *İpek Duben, Şerife serisi, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, sergi yerleştirme görüntüsü, SALT Beyoğlu "Ten, Beden, Ben" sergisi.* 155
Görsel 139: *Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah", Tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm, 1976, Sanatçının koleksiyonu.* 156
Görsel 140: *Gülsün Karamustafa, Fragmanları Fragmanlamak, 1999, Çeşitli sayıda fragman, her biri 20x15cm/15x15cm. Vadedilmiş Bir Sergi, İstanbul: SALT Beyoğlu, 2013- 2014* 157
Görsel 141: *Füsun Onur, Nü, 1974, tahta, cam, ayna, bebek – yerleştirme, 30x20x15 cm, Roger L.Conover Koleksiyonu.* 157
Görsel 142: *Şükran Moral, Bordello, 2005*..... 158
Görsel 143: *İnci Eviner, Harem, Videodan Görünüm, HD video döngüsü 00:03:00, 2009*..... 159
Görsel 144: *Azade Köker, Uzanan Kırmızı Figür, 2017, Tuval üzerine karışık teknik, 130x200cm.* 159
Görsel 145: *Gülin Hayat Topdemir, İsimsiz, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 120x120cm.* 160

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: *Geleneksel Sanatın Genel Temaları*……..120
Tablo 2: *Çağdaş Sanatın Genel Temaları*……....122
Tablo 3: *Haksız Tahrik Sergi Kitabı Atlas.ti Analizi* ……..164
Tablo 4: *Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı Atlas.ti Analizi* ……...170
Tablo 5: *21. Yüzyılda Uluslararası Düzeyde Sanatçı Kadınların Varlığı*…… 175
Tablo 6: *21. Yüzyılda Ulusal Düzeyde Sanatçı Kadınların Varlığı*……. ..175
Tablo 7: *Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görevli Kadın Akademisyenlerin Dağılımı*…….. 179
Tablo 8: *Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki GenelTemalar*……...180

GİRİŞ

"Sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir."

E.H. Gombrich.

Toplumsal, ekonomik ve siyasi şartlar her zaman sanatın doğasını ve karakterini etkilemiş, dönüştürmüştür. Aynı zamanda sanat; Dünya'ya anlam kazandırmak, fikirlerimizi başkalarına aktarmak için kullandığımız en önemli aracımız olmuştur. Tarihsel süreçte insanlığın sanat ile her daim bir bağı olduğu, fakat sanatın toplum ve zamana bağlı olarak birbirinden bağımsız farklı anlam ve düşünce yapılarına göre şekillendiği görülür. Sanatın özünde ve biçiminde görülen bu farklılıklar ise sanatın anlatım olanaklarını zenginleştirmiştir.

Sanat tarihi ise zamanın olaylarının arka planında yer alır. Tarihsel süreçte, sanatta öz ve biçim açısından yaşanılan bu değişimlerin perde arkasında toplumsal ve ekonomik koşulların olduğu sonucuna ulaşırız. Fischer'ın da belirttiği gibi; "yeni biçimleri, eninde sonunda, yeni töz belirler" (Fischer, 1985: 153).

Dolayısıyla tarihe mal olmuş büyük sanat yapıtlarını incelediğimizde, olağanüstü bireylerin kendi varoluşlarının, kendi içlerinde ve dünyanın hakikatiyle hesaplaşma çabalarından doğduğunu keşfederiz. Çünkü sanat yapıtları, sanatçının yanı sıra dil, din, ırk ve cinsiyet ayrımı gözetmeksizin tüm insanlığı kapsayan deneyimlerin yeni bir perspektif ile sunulmasıdır. Bu anlamda sanat insanlık adına bir keşif ve deney biçimidir (Fineberg, 2014: 15-19). İnsanın insan tarafından sürekli yaratılmasının tarihini oluşturan Resim sanatı ise, insanı her daim tabiatüstü veya destansı bir gerçekliğin imgelerini çağrıştıran dini, mitolojik ve tarihi olayların nesnesi konumundadır.

Yardımcı (derleme, 2013: 132), Foucault'nun tanımladığı üç bilgi dönemini insanlık bilgi tarihinin üç dönemi olarak ele almaktadır. Bunlardan birincisi, dünyanın tanrının yazdığı kitapta yazıldığı üzere kurgulandığı ve bilginin, felsefenin ve sanatın sadece tanrısal olanın yansıması olduğu dönemdir. İkincisi bilimsel gelişmeler ile doğa araştırmalarının öne çıkması ve dünyanın bu gerçeklik ile kurgulanmasıyla tanrısal bilgiyi kesintiye uğratan dönemdir. Son dönem ise 18. yüzyılda başlayan merkezine insanın oturduğu modern dönemdir. Bu dönemden

sonra artık dünya; tanrı ve doğa düşüncesi ile açıklanamayacaktır. Bu dönemin bilgisi de insana odaklanmıştır. Farklı dönemlerin farklı temalarını kısacası bu şekilde ifade etmiştir (Taşçılar, 2015: 2). Dolayısıyla sanat; bugün gelecek bir düzeni, mümkün ve muhtemel bir düzeni önceden haber vermek ve görselleştirmek için uğraşmaktadır. Bu anlamda plastik sanatlar, bütün dünyaya yayılmış bir topluluğun sorunlar ve umutlar arayışında öncü ve ileriye dönük bir rol oynamaktadır.

Sanat, Orta Çağ'dan günümüze bir ve mutlak olan, dogmatik bir anlayıştan öznenin doğuşuna tanık olduğumuz bir temaya doğru evrilmiştir. Sanat tarihinde Rönesans düşüncesi ile temellenen bireyin doğuşu, gerçek manada Aydınlanma ve Romantizm ile uygulama imkânı bulabilmiştir. Toplumun en üst katmanlarında yer alan Aristokrat sınıfı ise her dönem sanatın teması olmuş, soylu sınıfın gerçekliğini gözler önüne seren tarihsel bir gerçeklik olarak yer almıştır. Atalarından devraldıkları unvan ve servetlerini koruma gayreti içinde olan aristokrat kesim aynı zamanda büyük bir gücü temsil ediyordu.

Toplumsal yapılar ve ekonomik sebeplerin yarattığı kaos ortamında şekillenen modern sanatın akımlar dönemi kendi içinde sürekli bu gerilimi barındırmıştır. Sanatın ideolojiler dönemi ise modern sanat akımlarının birbirlerini reddederek, kendilerini felsefeleştirmesi durumudur. Aslında her akım dünyayı algılayış ve aktarma biçimlerinin benzer olduğu sanatçılar grubunun bir manifestosu temelinde şekillenmiştir. Modern sanatın teması olan temsilden kopuş, temsil araçlarının temsiline dönüşmüş biçimler aracılığı ile yapılmıştır. Her biçim akımın manifestosunun bir imzası niteliğindedir. Her yeni akım bir önceki akıma üstünlüğünü kabul ettirdiği ölçüde yerini almış ve adını duyurmuştur. Avrupa sanatının klasikten modern anlayışa doğru sürüklendiği bu süreç önce estetiğin reddi sonrasında ise sanatın reddine dönüşmüştür.

Geleneksel temsilin ardından sanatın modernizm döneminde kendi temsil araçlarının temsiline dönüşmesi ile birbirinden farklı bir yapılanma süreci yaşanmıştır. Sanatın modern estetik ideoloji ile son bulan ve hayattan koparak kendi amacı haline gelmesi durumuna ilk eleştirel yaklaşım Duchamp tarafından hazır nesne ile gerçekleşmiştir.

21. yüzyılda iptal edilen içerik yerini biçime bırakmış ve sanatın en ciddi sıkıntılarından biri konumunda olmuştur. İçeriğin iptali mecburen kalıpların tekrar dönüşünü sağlamıştır. Modern sanatın eleştirisi, sanatın yeni disiplinler ile birlikte çalışmasına zemin hazırlarken, sanatın çoğulcu karakterine de ortam hazırlamıştır diyebiliriz. Bu durum ise herkesin sanatçı olabileceği, her şeyin de sanat eseri sayılabileceği dönemdir. Ancak Duchamp'ın her şeyi sanat eserine dönüştürmesi, Warhol'un ve Beuys'un herkesin sanatçı olabileceği düşüncesi sanatın iptalini gündeme getirmektedir. Baudrillard (2005: 70-71), sanatın kontrolsüz çoğalmasını, herkesin sanatçı, her şeyin de sanat eseri sayılabileceği bu dönemi sanatın sonu olarak yorumlamıştır. Modern sanat sürecinde hayat ile bağını koparark anlamını yitiren sanatın, hayatın içine doğrudan katışarak yeni bir sona ulaştığını savunmuştur. Baudrillard'a göre; gerçekliğin simülasyonu gerçekliğin yerine geçerek özgün olanı iptal etmiş ve gösterge ortadan kalkmıştır.

Sanatta modernizmden postmodernizme geçiş, feminist hareketin de etkisiyle kadın sanatçıların kendilerini yeniden var etmesi ve sanat piyasasındaki erkek egemen anlayıştan sıyrılmaları için bir kapı aralamıştır. Fakat toplumsal yaşam içinde yer alan kültürel örüntüler nedeniyle kadınlar, erkekler karşısında ikincil konumlarından kurtulamıyorlardı. Sanat tarihinde de yer alan bu ikincil durumu eleştiren Nochlin'in makalesi tez çalışmasının merkezine oturur.

Modernitede kapitalist anlayışın sonucunda kadınlara yaftalanan 'ev kadını' rolü ve toplumda, sanatta kadının nesneye indirgenerek sıkışıp kalması irdelenmeye başlanmış; kadın sanatçılar cinsellik ve kendilerine yönelik uygulanan beden politikalarına ilişkin konuları sanatlarında 'özne'leşme arayışıyla gerçekleştirmişlerdir. Kadın sanatçılar feminist düşüncenin de etkisiyle, doğayı olduğu gibi kadınları da tahakküm altına almaya çalışan eril bakışa karşı, kişiselliklerini vurgulayan politik cevaplar geliştirmiştir. Çağdaş kadın sanatçıların, sanatta kadınlık imgelerini sorguladıkları, beden, kimlik, anne ve aile kavramları ise feminist sanatın en sevdiği temalardır. Bu sanatçıların çalışmaları, postmodern dönemde ortaya çıkan, kadının 'özne'liğine dair sorgulamaları, eril zihniyetin yarattığı toplumsal cinsiyet politikaları ve kadın bedeni üzerindeki tahakkümüne yönelik eleştirileri, kadınlığın yeniden inşasını barındıran imgeleri ve kadının kişisel ve toplumsal belleğine dair bir anlam bütünlüğüne sahiptir.

Tematik yönelişlerin, bugünün çağdaş sanat ortamında belli bir bölgede, kurumda, alanda ve belirli bir grup arasındaki dönüşüm dinamiklerini karşılaştırmalı olarak incelemek için yaşadığımız coğrafyayı, bulunduğumuz bölgeyi araştırma alanı olarak seçtik. Bu konu doğrultusunda "Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler"i oluşturmak için katılımcılardan veri topladık. Elde edilen bu veri setleri genel temaları ile son bölümün konusu olmuştur. Katılımcılarla yapılan derinlemesine görüşmeler sonucunda, içinde yaşanılan döneme dair sözlü olarak hazırlanan bu tez çalışması kadın sanatçıların ve kadın akademisyenlerin çabalarını görünür kılması açısından önemli bir kaynaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Önemi

Sanatın kullandığı temalar çoğunlukla yaşam, toplum ve insan doğası üzerine mesajlardan oluşur. Geriye dönüp bakıldığında aynı ya da benzer temaların, sanatçılar tarafından çeşitli bağlamlarda farklı şekillerde betimlendiği görülecektir. Sanata temalar aracılığıyla bakmak, gelişim dinamiklerini çözümlemek, sınıflandırmak ve kategorize etmek açısından önemli ölçüde kolaylık sağlayacaktır. Çünkü sanat temalar bağlamında gelişir dönüşür, temalar değiştikçe doğru orantılı olarak ifade biçimleri de değişir.

Tez çalışması boyunca bu bağlamda çeşitli yöntem ve tekniklerle toplanan veri setleri tanımlanacak, temalar sınıflandırılarak, Akdeniz bölgesindeki üniversitelerin resim bölümünde görev yapan kadın akademisyenlerin eserleri arasındaki dinamikler tematik yönelişler bağlamında incelenecek ve bulgular yorumlanacaktır. Dolayısıyla bu süreçte elde edilen bilgiler, Akdeniz bölgesinde görev yapan kadın akademisyenlerin çalışmalarının tematik yönelişler bağlamında profilinin çıkarılması bakımından önemlidir.

Tez çalışması toplamda 4 bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tezin konusu ve önemi, amacı, yöntemi ve temel kavramlar hakkında bilgi verilecektir. İkinci bölümde; Resim Sanatında Temanın Önemi ve Değişen Tema Dizgeleri, üçüncü bölümde, Kadının Sanat Tarihindeki Konumu ve Tematik Yönelişler Bağlamında Kadın Üretimlerine Dünya ve Türk Sanatından Örnekler araştırılacaktır. Dördüncü bölümde ise tezin ana başlığı da olan Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Eğilimlere yönelik niteliksel içerik analizi gerçekleştirilecektir.

Öncelikle değişen temalar bağlamında kronolojik olarak öz ve biçim açısından sanata yön veren üretim biçimleri araştırılacaktır. Başlangıç olarak ‘tema’

sözcüğü kavramsal çerçevede ele alınacak, resim sanatında tema kavramının ilkel çağlardan bugüne geçirdiği değişim süreci ve nasıl dönüştüğü araştırılacaktır.

Tema sözcüğü ilkel çağlardan günümüze içinde bulunduğu doğaya, sosyo-kültürel ve ekonomik yapıya göre tanımlanabilen, şekil alan, değişen, dönüşen bir anlama sahiptir. Dolayısıyla araştırmada ilk olarak Geleneksel Sanata Temalar Bağlamında Genel Bir Bakış ile tema kavramının dizgesel olarak gelişimi araştırılacaktır.

Sanat, insanın kendini ifade etmesine, bir anlamda kendini gerçekleştirmesine hizmet eden sembolik bir dil oluşturma çabasıdır. Aynı zamanda sanat insanın iç dünyasını ifade etmeye yarayan teknik bir icat, kendi yaşam sürecini, tarihsel konumunu, bir tarih nesnesi olarak kendini gerçekleştirme olanaklarını, yaşamın hedef ve amaçlarını, geleceğe yönelik beklentilerini canlandırıp yansıtmasını olanaklı kılan tarz ve biçimlerin toplamıdır.

Sanat, belli bir toplumsal çevrede gelişir ve toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası, geçmişin izdüşümlerini yansıtan özgün birer tarih taşıyıcısı olarak yer alır. Bu anlamda tarih öncesi sanat, genellikle sosyal sistemleri ve inançları temsil eder. Pireneler'de ve Fransa'nın güneyinde bulunulan Paleolitik Çağ'a ait mağaralardaki resimler insanın varoluşuyla birlikte sanatın da ortaya çıktığını; insanın bilinçsizliğinin, yalnız ve ürkek oluşunun, doğaya karşı duyduğu korku ve hayranlığın ilk üretimlere dayanak oluşturduğunu gösterir. O dönemin başlıca teması işte bu yalnızlık duygusu ve korkudur. Bu açıdan geriye dönük bir saptama yapacak olursak ilk sanatsal temalar, büyük bir olasılıkla büyü yapma edinimine, şarkı söylemeye, dans etmeye benzer bir nitelik taşıyordu. Sanatın kurumsallaşması adına ilk ve en köklü atılım olan 'mimesis'e kadar sanat, bir büyü aracıydı, ayinin bir parçasıydı.

Sanat kuramlarını yönlendiren ana ilkelerden biri olan "Model" Kavramı ise temanın kavram olarak nasıl değişim gösterdiğini anlatan önemli bir yol ayrımıdır. Uzun bir süre belli bir bakış açısıyla gelişimini sürdüren mimesis kavramı, doğadan uzaklaşmayı da beraberinde getiren ve uzunca bir süre sanatın dizginlerini elinde tutan (tek tanrılı) din kavramının ortaya çıkmasıyla yön değiştirmiştir. Bu aşamada model kavramı din öğretisini yaymak için sanatı araç olarak kullanan bir bağlam

olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan baktığımızda din kavramının tema olarak uzunca bir süre rakipsiz olarak sanatı meşgul ettiğini görürüz.

Dolayısıyla Ortaçağ'ın temaları göstergeler imparatorluğu olarak tam bu noktada iyi bir örnek olabilir. Bu resimler kurmacadır. Perspektif, ışık, gölge, oylum renk anlayışı kutsal öyküyü anlatmada araç olarak kullanılır. Bu yapıtlar dış dünyaya öykünmez, onun yerine kendi dünyasını kurar, bu dünyanın okunabilmesi içinde özel bir sözlüğe gereksinim duyulur. Ortaçağ, sanata bakış açısından Antik dönemin devamı gibi görünmektedir. Duyusal güzellik, sonsuz güzellikle özdeşleşen Tanrı'nın aynasıdır. Dolayısıyla bu dönemin temaları tamamen dinsel çıkışlıdır denilebilir (Kurt; 2000: 9).

Öznenin uyanışı olarak ifade edebileceğimiz Rönesans; dünyanın ve bireyin keşfi demektir. Bu süreçte tema yine dinsel kökenli olmakla birlikte bireyin gözleri tam da Aristo'nun dediği gibi bu dünyadadır artık. Tema bu aşamadan sonra bilimle eşzamanlı olarak dönüşüme uğramaya başlayacaktır. Rönesans ile birlikte insanı daha fazla merkeze alan, analitik ve entelektüel bir yaşam görüşü ortaya çıkmıştır. Bu süreçte en önemli tema insanın bizzat kendisidir, figürler daha gerçekçi olmaya başlamış, derinlik ve hacim duygusu daha yoğun verilmiş ve Hristiyanlık daha insani bir bakış açısıyla betimlenmiştir.

Sanatçılar daha sonraları uzunca bir süre Michelangelo'nun, biçimlerini bozup uzattığı ve gerçek dışı mekânlara yerleştirdiği endamlı ve ifadeli kontraposto figürleri içeren olgun, jeste dayalı resimsel tarzını taklit ettiler. 20.yüzyılda, bu üslup "Maniyerizm" şeklinde tanımlandı. Maniyerizmle birlikte tema kavramı dinsel kuşkulardan beslenmeye başlamış ve sorgulamaları ifade edecek şekilde abartılı figürlere, renklere ve kompozisyonlara odaklanmıştır (Hodge, 2018: 39). Ayrıca bu dönemin ifade biçimi olan Barok Resim ve devinim araştırmalarıyla resim sanatı özerk bir alan olma yolunda hızla ilerlemeye başlamıştır denilebilir. Dinamik ve dramatik bir resim akımı olan Barok resmi, bir ışık-gölge disiplininin göstergesi olmakla birlikte, duygu ve heyecanı renk, kontrast ve gerçekçilik temalarında buluşturmuştur (Hodge, 2022: 15). Bu anlamda Barok Sanat, belirlenmişin, durağanın tek anlamlının yadsınmasının ta kendisidir. Doluların ve boşların, ışık ile gölgenin, eğrilerin, kırık çizgilerin oyunu ile etkilemede bir belirlenimsizliğe yönelim olan Barok biçim dinamiktir. Dolayısıyla Barok sanatı, oluşun yol açtığı

huzursuzluğu, istikrarsızlığın yol açtığı gerilim temasının göstergesidir şeklinde ifade edebiliriz (Wölfflin, 2019: 95).

Duygu ve içgüdünün yüceltildiği, bireyin yaratıcı gücü adına tüm kuralların yadsındığı bir dönem olarak Romantizm ise çok önemli kopuş noktalarından biridir. Aydınlanmanın ve Fransız İhtilali'nin ilerleyen aşamalardaki boşunalığı, özgürlük, kardeşlik söyleminin fiyaskoyla sonuçlanması, endüstrinin oluşturduğu yabancılaşma duygusu, insanı tek başına bırakmış, eylemsizleştirmiştir. Böyle bir ortamda oluşan romantik duyarlık gerçek dünya görüngülerinden çok ülküsel olanla, usun tasarımlarında yer alan var oluş biçimleriyle ilgilenir (Kurt, 2000: 33-34). Charles Baudelaire'nin de ifade ettiği gibi "Romantizm, tam olarak ne sadece konunun seçiminde ne de gerçeğin kendisinde bulunur, aslen bir hissediş biçimidir" (Hodge, 2013: 56-59).

Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, 19. yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla doruk noktasına ulaşır ve sanat uçarı izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu dönemin teması ışıktır, ışığın duyumcu yorumlarıdır. "İzlenimler"in kuşatıcı etkisi üzerinde duran Empresyonistler; saf, karıştırılmamış renkleri belirgin izler şeklinde uygularken ışığın değişen özelliklerini tema olarak kullandılar.

20. yüzyılda Batı sanatında geleneğin reddiyle başlayan süreç, yeni görme biçimlerinin keşfedilmesine ve farklı yaklaşımların benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte, gelenekten kopuş, geleneğin reddi ve bunu izleyen, normlara ilişkin tutumlardan beslenen küresel bir 'çağdaş sanat' ortamından söz etmek mümkün hale gelmiştir. Toplumsal gerçeklerle ilgilenen Realistler, sanata toplumsal çoğunluğun sesini yansıtan modern yaklaşımlarla insan haklarına destek verirken saf gerçekliğin peşine düştüler (Hodge, 2013: 72-74).

Sanat tarihine bakıldığında en politik, en bireyci, yaşama en öznel gözlükle bakan ve en anarşist olan yönelim dışavurumculuktur. Bu noktada Dışavurumcu sanatın en önemli temaları toplumda yaşanan çalkantılardır denilebilir. Sanatçılar yoksulları, acı çeken insanları, fahişeleri, alt kültürü ağdalı boya hamurlarıyla, sert fırça darbeleriyle çalıştılar. Dolayısıyla bu resimler çok patolojik yaratmalardır. Fovistler de Dışavurumcuların post bir yönelişi olarak alışılmadık renk kullanımlarıyla dikkat çekerler. Fov'ların resimlerinde tepkisel dışavurumlar, derin,

dramatik duygular sert fırça darbeleriyle ve saf renklerle ifade edilir. Sanatçı, yaşadığı dünyanın üzerinde bıraktığı izlenimi aktarmak yerine, öznel duygularıyla şekillenen dünyayı anlatan temalar üzerine resimlerini gerçekleştirir (Dempsey, 2019: 33).

Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm ise, "artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir" (Bürger, 2017: 61). Hazır formların cazibesi ile birlikte, formları özgün yapısını bozan ifadenin kendine has özelliğini yok ederek dilsel klişelere direnen Dadaizm, savaş çığırtkanı olarak, savaşa yol açan uygarlığa karşı bir itiraz ve dolayısıyla bir tür bozgunculuk biçimidir (Hauser, 2022: 320).

Sürrealizm, tüm biçimlerin paradoksunu ve insan varoluşunun saçmalığını kendi bakış açısının temeli kılan bir sanat haline geldi (Hauser, 2022: 324). İkinci gerçekliğin keşfinden yola çıkan Sürrealistlerin teması, rüya, gerçeklik ve gerçek dışılığın, mantık ve fantezinin, var oluşun sıradanlığı ve yüceltilmesinin çözülmez ve açıklanamaz bir birlik oluşturduğu tüm dünya resminin paradigmasıdır. Kısacası Sürrealizm devinen dünyada hayattaki değişimin tanığı, tüm çelişkilerin anlaşmasıdır (Artun, 2014: 92).

Batı'nın zihinsel gelişiminin kanıtı olan Fütürizm ise, Kapitalizm'in ilerlediği ve sanayileşmenin görüldüğü bir döneme damga vurmuştur. İlerleme çağının simgesi olan makine bu anlamda ayrı bir önem kazanır. Hızın ve süratin tüm alanlara hükmettiği bu dünyada plastik anlam daha kaotik, daha devingen ifade edilmelidir. Sanat gücünü çevresinden, çağdaş yaşamın mucizelerinden alacağı için Fütürizm, sanat alanında geçmişin tüm izlerini silerek teknolojinin ürünü olan dünyayı yeni bir plastik anlatım ile ele alır (Öndin, 2009: 41).

20. yüzyılın başlarında bir yandan toplumun kendisinin ve değerler sisteminin yıkılıp yeniden kurulduğu bir süreç devam ederken, öte yandan Modernizmin getirilerinden biri olan yabancılaşma da sanatta geleneksel olandan kopmayı hızlandırmıştır. Bu kopuş, kübizm ile nesnenin duyusal özelliklerinin bir tarafa bırakılarak önce figürün parçalanması ve ardından nesnedeki anlamı arayan öznenin doğanın karşısına geçmesi ile derinleşmeye başlamıştır. Sabit bakış açısının yerine farklı kaçış noktalarında çoklu bakış açısını devreye sokan sanatçı, dış dünyanın

nesnel görüntüsünü betimlemeyi reddetmiştir (Öndin, 2019: 29-35). Bu reddediş, sanatçı ve dönemin sanat anlayışı açısından büyük bir zihinsel dönüşümdür. Bu dönüşümün teması doğayı küre, koni, silindir gibi geometrik bir yaklaşımla çözümlemeye çalışmak oldu.

Dolayısıyla 20. yüzyılın resim sanatı geliştirdiği yeni bakış açısı ve temalarıyla resmin kendi sınırları içinde kaldıkça gücünü daha da arttırdığını ortaya koymuş, kavramsal sanatla da bütünleşerek rotasına farklı bir yön vermek istemiştir. Bunu somutlayan en belirgin yönelişler de soyut yaklaşımlardır. Bu süreçten sonra öykünme tamamen ortadan kalkar, resimsel kurgunun da önemi kalmamıştır. Bu noktada zihinsel bir çabanın ürünü olarak resim de yeni tema, resmin kendi varlık gerekçesini tartışmaya açan sorgulamalardır.

Sanat, bundan böyle "kendi başına resimsel bir organizma, kendi kendisinin resmi" olma yolundadır (Kurt, 2000: 83). Böylelikle varlığını hissettirmeye başlayan yeni sanat plastik elemanların renk, biçim, ışık-gölge, derinlik vs. özgürleşmesi ve evrensel olana dair bir söylemin yaratımı açısından bambaşka bir yörüngeye oturacaktır. Örneklendirecek olursak Malevich, Süprematizmi tarihteki ani bir kırılmayı, geleneksel düzenin yok edilmesini, devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolize etmek niyetiyle ortaya atar. Süprematizm, fenomenler dünyasının tinidir ve sanat dünyasının non-objektif, saf ve yeni, dilidir (Öndin, 2019: 161). Modernizmin vardığı son noktada nesnelerden uzaklaşarak, sanatçısından ve fırçasından iz bırakmayan Süprematizm'in teması içeriksizlik anlayışında hiçliğin göstergesidir. Dolayısıyla en minimal yaratımlarla sıfır noktasına indirgenen tema, saf plastik elemanların yüzey üzerinde birbiriyle olan ilişkisidir yalnızca.

Neo-plastisizm'de biçimsizliği kendi başına var olan bir realite olarak ele alır. Neo plastisizm, Kübizmi en aşırı noktaya taşıyarak salt soyuta ulaşır. Doğa ile sanat yapıtı arasındaki farkı dile getiren bu form anlayışı, doğal orantıları ve ilgileri yıkarken temel sanatsal orantı ve ilgileri ortaya çıkarır ki bu temel sanatsal oranlar, geometrik ilgiler ile ilişki içindedir. Kısaca neo-plastisizmin teması sanatın pür bir içerik kazanarak geometrikleştirilmesidir (Öndin, 2019: 168-169) denilebilir.

Sanat-yaşam bağının tamamen koptuğu - ki bu modernizmin vardığı son noktadır - kimilerine göre modernizmin içinden çıkan, kimilerine göre onun karşıtı, kimilerine göre de onun devamı gibi görülen yeni bir enerji ile dışarıda kalan ne

varsa içeri alınır. 1960'lardan sonra, Postmodernizm adıyla anılan bu yeni enerji, içinde; gelenekle yeninin birleşimi, yüksek–aşağı sanat anlayışının yıkımı, özgünlüğün reddi, cinsel göstergelerin kullanımı, imece usulü çalışma, kendine mal etme, simüle etmek, melezlik, karışık malzeme, katman oluşturma, yeniden yerleştirme, kodları karıştırma, anlatı kullanımı, metafor yaratımı, iğrenç olanla yüzleşme, ironi-parodi-pastij- uyumsuzluğunun kullanımı gibi çok çeşitli kodlardan beslenecekti. Amerikalı eleştirmen ve kuramcı Hal Foster sanatın değişen amacını "Subversive Signs" (Yıkıcı Göstergeler) adlı makalesinde şu şekilde tanımlamıştır: "Sanatçı, sanat nesneleri üreten kişiden çok göstergelerin yöneticisi durumundadır; izleyici de estetiğin pasif alıcısından ziyade mesajların aktif bir okuyucusudur…" (Whitham, Pooke, 2018: 16).

Sonuç olarak tüm sanat akımları, dünyada olup bitenlere içinde bulunduğu dönemin diliyle katkıda bulunmak, çözüm getirmek girişimiyle hareket eder. Dolayısıyla her sanatsal yöneliş onu doğuran koşullarda varlık bulurken, sanatsal açıdan kullanılan her dil de o dönemi kavrayış biçimidir aslında. Ernst Fisher'in söylemiş olduğu "…sanatın varlık nedeni hiçbir zaman aynı kalmaz" (Fisher, 1980: 13-14) cümlesi sanattaki değişimin ne kadar doğal olduğunu da ortaya koyar.

Genel olarak sanat hakkında konuşacak olursak; bu gün öncelikle homojen bir sanat ortamında olmadığımızı söyleyebiliriz. Çünkü çağdaş sanatın çok çeşitli yaşantı içeriklerden beslenen sınırsız ifade biçimleriyle karşı karşıyayız. Kimi sanatçılar problem odaklı çalışırken, kimi sanatçılar hala yansıtma kuramına göre üretimlerini gerçekleştirmektedirler. Sanatı toplumsal, siyasi, ekonomik güçlerin karşısında bir direnç, direniş alanı olarak gören bakış açısını da yadsıyamayız. Bu gün sanat disiplinlerarası çalışma prensibiyle; sosyal bilimlerin, sosyolojinin, ekonominin, antropolojinin, siyasetin, kültürel çalışmaların ve toplumsal yaşantının direk içinde gerçekleşen bir alan olarak algılanmaktadır.

Kısacası bu çalışmada, elde edilen 'tema' nın gelişim dinamiklerini kronolojik olarak inceledikten sonra bugünün çok bakışlı sanat ortamında Akdeniz bölgesinde görev yapan kadın akademisyenlerin çalışmalarını tematik yönelişler bağlamında içerik ve biçimlendirme açısından değerlendirme konusu yaparak oluşturulacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmadaki en temel amaç, tematik yönelişlerin, bugünün çağdaş sanat ortamında belli bir bölgede, kurumda, alanda ve belirli bir grup arasındaki dönüşüm dinamiklerini karşılaştırmalı olarak incelemektir. Eş değişle bu çalışmada Akdeniz bölgesindeki üniversitelerin resim bölümünde görev yapan kadın akademisyenlerin birbirlerine benzer bir dil, biçim ya da konu kullanıp kullanmadıkları, 'kadınsı duyarlık' denilen kırılgan hissin kadınların eserlerinde olup olmadığı, çalışmalarında kullandıkları tema/lar, bu temaların oluşturulma gerekçeleri, ifade ediliş biçimleri ve eser yaratım süreçleri araştırılarak aynı bölgede görev yapan kadın akademisyenlerin çalışmalarındaki genel temalar ortaya konulacaktır.

Çalışmanın varmak istediği nokta, Türkiye'de Akdeniz Bölgesinde yer alan üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinin resim bölümünde çalışan akademik kökenli kadın sanatçıların çalışma hayatında nasıl konumlandıklarını, sanatsal çalışmalarındaki kavramlar üzerinden bu konumlanışların nasıl gerçekleştiğini araştırmaktır. Konuyu sınırlandırmak için üretimlerindeki tematik yönelişlerin çözümlenmesinden yola çıkılmıştır. Çalışma, Akdeniz Bölgesinde Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı'nın yer aldığı 5 şehirden (Antalya, Hatay, Isparta, Mersin ve Osmaniye) 13 katılımcının katkıları ile gerçekleştirilecektir.

Görüşmelerden elde edilen bulgular aracılığıyla sanatçıların hem kadın hem de akademisyen olmalarının üretim süreçlerine yansımaları incelenerek bu bağlamda bölgenin kadın akademisyenlerinin tematik profili oluşturulacaktır. Linda Nochlin'in de ifade ettiği gibi; "Kadınların seslerinin duyurulması, yapıtlarının görünmesi ve görünür olması için aklımızı ve cesaretimizi bütünüyle toplamalıyız. Gelecek için görevimiz budur" (Nochlin, 2022: 123).

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasında veri, kilit unsurdur. Veri setlerinin toplanması için katılımcılarla birebir derinlemesine görüşmeler yapılacak, görüşmeler sonucunda elde edilen yazılı dokümanlarla, Akdeniz bölgesinde görev yapan kadın akademisyenlerin resimlerindeki tema/lar ve bu temaların değişen ifade biçimleri bağlamında bütüncül bir yaklaşımla incelenecek, sınıflandırılacak, veriler kategorize edilerek

gruplandırılacaktır. Elde edilen veri setleri bize örüntüleri gösterecek, örüntüler ise muhtemel nedenleri sunacak ve nedenler de çözümler bulmamıza yardımcı olacaktır (Gorrill, 2021: 30). Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler başlıklı sanatta yeterlik tez metninin içerik analizi çözümlemesinde ilişkiler ağına dikkat çekmek ana yöntemidir. Resim bölümünde görevli kadın akademisyenlerin akademik varoluş biçimini dünya görüşü, dikkati ve aldığı eğitim oluşturur. Kadın akademisyenlerin eserlerine bakış açısı, resimsel ifadelerini nasıl oluşturduğu, nasıl aktarıldığını, nasıl çeşitlendirilerek üzerinden bilgi üretildiği ve sonuçta hangi süreçlerle kendilerini ifade etmeye yönelik özgün bir metod oluşturulduğu araştırılmış, elde edilen bilgi üzerinden içerik analizi çözümlemesi yapılmıştır.

Bu tez çalışmasında çözümleme aracı olarak içerik analizinden yararlanılacaktır. İçerik analizinin araştırmanın varmak istediği hedef için en uygun yöntem olduğu görülmüştür. Öncelikle içerik analizi ile ilgili tanımlara bakmak gereklidir. İçerik analizi, kavram olarak, sözel ve yazılı olan tüm materyallerin objektif ve sistemli bir şekilde incelendiği bilimsel bir araştırma yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 46). Klaus Krippendorff'a göre ise içerik analizi "iletişimin yazılı/açık (manifest) özelliklerinden yazılı/açık (manifest) olmayan içerik özelliklerine yönelik çıkarımlar yapmayı amaçlamaktadır" (Gökçe, 1995: 24). Weber'e göre de içerik analizi, mesajın göndereni, mesajın kendisi ve mesajın alıcısı hakkındaki yorumların sistemli bir şekilde ortaya konulduğu bir araştırma tekniğidir (Weber, 1989: 5). Sonuç olarak içerik analizi veriden onun içeriğine ilişkin tekrarlanabilir ve geçerli sonuçlar çıkarmak üzere kullanılan bir araştırma tekniğidir (Krippendorff, 1980: 25) denilebilir.

İçerik çözümlemesinin amacı, bir metni doğrudan açıklamak değil, metin içeriklerinden hareketle sosyal gerçekliğe dair çıkarımlar sunmaktır (Gökçe, 1995: 24). İçerik analizinin işlem sıralamasına baktığımızda öncelikle toplanan verinin kavramsallaştırılması daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların oluşturulması gerekmektedir. Bu doğrultuda içerik analizi yoluyla verinin tanımlama ve verinin içinde yer alan saklı gerçekleri gün yüzüne çıkarmak amaçlanmaktadır.

1.4. Araştırmanın Kapsamı

Bu tez çalışmasındaki en önemli aşamalardan biri çalışma evreninin belirlenmesidir. İçerik analizi gerçekleştirilirken; evrenin, dört temel yaklaşımla sınırlandırılması planlanmaktadır:

Nerede?

Türkiye'de, Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinin Resim bölümlerinde

Ne zaman?

Tez süresince (2021-2023)

Hangi aracılarla?

Veri toplama teknikleri kapsamında, birebir görüşmelerle

Hangi konuda?

Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler kapsamında.

Örneklemdeki birimler tesadüfi olarak değil, tarafsızlık ilkesine uygun ve evrendeki özelliklerine göre seçilmiştir. Çalışmanın çerçevesini ve hedefini "Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenler" oluşturmaktadır. Çalışmanın katılımcıları, Akdeniz Bölgesinde Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümü olan 5 şehirden (Antalya, Hatay, Isparta, Mersin ve Osmaniye) ve toplam 13 kadın akademisyenin gönüllülük esasına uygun olarak verdikleri cevaplardan oluşmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Resim Sanatında Temanın Önemi ve Değişen Tema Dizgeleri kapsamında, Tema'nın genel tanımı yapılacak, Tema ve Konu Arasındaki İlişki tartışılacaktır. İlk Tematik İz: Mağaradaki Zihin başlığı ile yaşamla direk bağı olan ilk sanatsal yaratımlar incelenmiş ve "Geleneksel Sanata Temalar Bağlamında Genel Bir Bakış" başlığı ile Ortaçağ sanatı, Rönesans, Maniyerizm, Barok ve Neo-Klasisizm'e yer verilmiştir. Tezin kapsamı ve sınırlılıkları gereği bu izmlerin genel temaları, olabildiğince çok örneğin araştırılmasıyla elde edilen resimlerle sunulmuştur. Çünkü sanat tarihi, cisimleştiği eserlerin toplamı olarak görünmekle birlikte, elde edilen bu yansımalar sanatsal değişimin toplumsal, teknolojik, politik ve dini değişikliklerin de göstergeleridir.

2.1. Resim Sanatında Temanın Önemi ve Değişen Tema Dizgeleri

2.1.1.Tema'nın Tanımı, Tema Ve Konu Arasındaki İlişkiye Genel Bir Bakış

Tema bütün sanat dallarında kullanılan ortak terimlerden birisidir. TDK'nın (2005) Türkçe sözlüğüne göre tema sözcüğü, 1. Asıl konu, temel motif, ana konu. Sanatsal bir yapıtta işlenen konu; ele alınan düşünce, görüş. 2. Bir bestenin oluşmasını sağlayan ana ezgi; tem olarak geçmektedir (Kavcar, Hengirmen, Koçak, Tümuçin; 2005: 686). Dr. Mustafa Reşat Sümerkan ise tema sözcüğünü; "Tema, bir sanat eserine hâkim olan, onda işlenen, geliştirilen ana düşünce ya da görüştür. Bir başka deyişle sanatçının, konuyu oluşturan öğeleri kullanarak izleyiciye aktarmaya çalıştığı temel duygu, anlam veya hikâyedir. Halkın yaygın söylemiyle eserdeki "ruh"tur." şeklinde açıklamıştır.

Bir sanat eserinin odak noktasında yatan temel duygu ve düşünce 'tema' olarak ifade edilmektedir. Temada konu ile verilen tekrarlayıcı fikir, o eseri sanatçıya yaptırma nedeni olan 'dürtü' ve 'neden' de temanın tercümesi olan içeriği tamamlayan kelimelerdir. Sanatta tema, konu ve anlam 'öz' kavramını meydana

getirir. Konu dış olay, tema iç olaydır. Konu temanın somutlaştırılmasıdır, yani konu bir durumu biçimlendirir. Bu kapsamda tema basitçe plastik mesajın en doğal ve uygun yansımasıdır. Dolayısıyla resimde temanın tanımını şu şekilde yapabiliriz: "Resmin teması sanatçının gerçeklik yorumunun doğrudan ya da dolaylı yoldan deneyimimize atıfta bulunan tanınabilir ya da yaratılmış nesnelerin ya da niteliklerin ya da her ikisinin tuval üzerinde üretilmesiyle kendini gösteren maddi bir tezahürü olan resmin kendisidir" (Rothko, 2020: 156).

Konu kelimesi ise Türk Dil Kurumunda *"*Üzerinde konuşulan, onu ele alan, yazı yazılan, resim ya da heykel yapılan düşünce, duygu*"* olarak yer almaktadır (Kavcar, Hengirmen, Koçak, Tümuçin; 2005: 404). Konu olarak belirlediğimiz şey, zihin faaliyetinin ekranı, dekoru gibidir. Sanatsal açıdan konu, birilerinin yaklaşıp onu işlemesini, ona anlamlar yükleyerek ele alınması beklenen, sanat eserinin altyapısıdır. Yorumlanır, işlenir, hikâye, şiir, heykel, tablo, beste olur. Eserin konusu anlamsal bütünlük oluşturmaz ama ilk izlenimi oluşturur, kapı aralar, sınır çizer ya da vurgu yapar. "Konu, sanatçının resimdeki niyeti, nesnelerinin, yani resmin unsurlarının bütünün ayrılmaz bir parçası olarak katkıda bulunacağı bir bakış açısına sahiptir. Resmin konusu, resmin kendisi ve eşzamanlı olarak yaptığı açıklamalardır" (Rothko, 2020: 152).

Tema ile konu çoğu zaman birbirine karıştırılır. 'Tema' kavramı, daha genel olan bir şeyi; 'konu' kavramı ise, daha tikel olan, somut olan bir şeyi kapsar. Örnek verecek olursak savaş tema'dır, kurtuluş savaşı konudur. Tema da, anlatılmak istenen şeyin kendisi, o yapıtta tartışılacak etik, siyasal, dinsel, felsefi ve estetik türden, özgül bir yaşamsal sorundur; yapıtta ortaya atılacak, bir şekilde yanıtlanacak, yaşamın içinden alınma bir sorundur.

Farklı kültür ortamlarında imgelerin oluşumunun araştırılması, kullanımı ve yaygınlığı; imgelerin biçim ve içerik olarak zaman içinde tarihsel değişimi, anlamlarının ortaya çıktıkları döneme göre araştırılması; sanatçılar tarafından kullanılan teknik ve üsluplar resimsel temanın özünü oluşturur. Dolayısıyla plastik sanatlarda her izm'in, dünyayı, varlığı yeni bir şekilde görmeyi ifade eder, yeni bir bilgi objesini geliştirir, yeni bir temayı görselleştirir. Nitekim üretilen her imge belli bir toplumda, belli bir dönemde belli bir anlayış biçiminin, inancın, maddi ve manevi değer yargılarının sanatçı tarafından somut bir biçimde dışa aktarılmasıdır (Arnold,

2018: xl). Dolayısıyla sanatın tarihi temsilin de tarihidir diyebiliriz. Sanat tarihsel süreç içinde gerçeklik algısındaki değişimler sanata da yansımış, sanatsal temsil de bu değişime ayak uydurarak gelişimini sürdürmüştür. Bu kapsamda sanat eserlerini, plastik sürecin devamlılığını, sanatın bir noktadan diğerine ilerlerken attığı her adımın, her yeniliğin mantığını gösteren temel göstergelerdir şeklinde özetleyebiliriz.

"Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler" başlıklı sanatta yeterlik tez metni kapsamında "kadın" teması üzerinden örnek vermek tezin bütünlüğü açısından yerinde olacaktır. Kadının konumu açısından farklı zamanlarda ya da toplumlarda karşılaştığı yasaklar, kısıtlamalar ya da özgürlükler yansımalarını sosyo-ekonomik, siyasi, dini hayatta ve sanat alanında somut veriler ile göstermiştir.

Kadın formunun en eski temsilleri olarak sayabileceğimiz Venüs idolleri Paleolitik Çağ'da kendini göstermiştir. Çıplak ve abartılı vücut ölçülerine sahip bu kadın idoller, doğurganlığı ile soybağının devamını sağlarken ölüme kafa tutan biyolojik özelliği sayesinde, adeta toplumsal yapıda kutsal bir tanrıçadır (Hakman, 2020: 3-4).

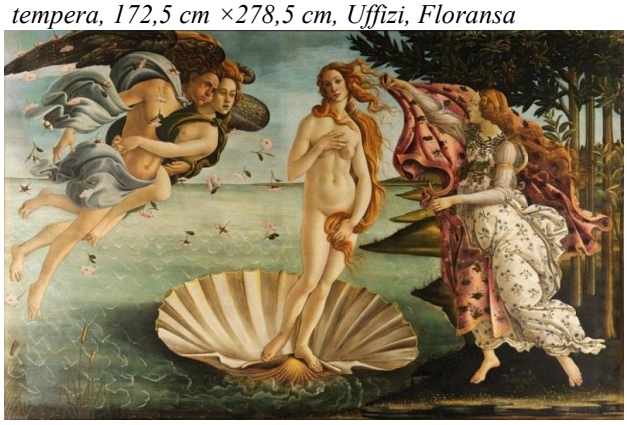
Görsel 1:
Willendorf Venüsü



Kaynak: https://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/ Paleolitik Dönem'den En Etkileyici 10 Venüs. (Erişim Tarihi: 20.11.2020)

Rönesans'ta eril bakışın nesnesi olan kadın bedeninin en iyi örneği Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* adlı resminde görmekteyiz. Güzelliğin kutsal bildirisini yeryüzüne getiren Aphrodite'ın hijyenik, opak, beden tasviri adeta eril arzunun görsel inşası, kutsal güzelliğin de kökenidir (Paglia, 2004: 157).

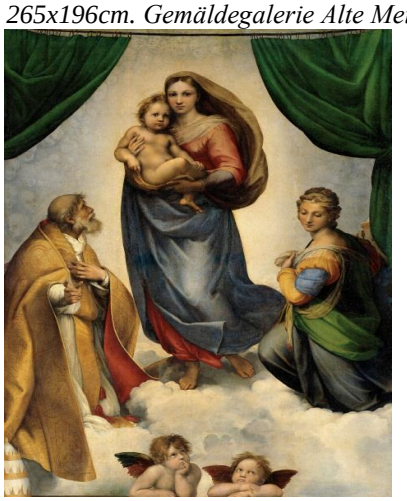
Görsel 2:
Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482–1486, Tuval üzerine tempera, 172,5 cm ×278,5 cm, Uffizi, Floransa



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli#/media/Dosya:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sanat tarihinde annelik teması hiç kuşkusuz Madonna resimleriyle sarsılmaz bir yer edinmiştir. Kadın, kız evlat, anne, kız kardeş, erkek için bir melek ve insanoğlu için bir tanrıça haline gelen Meryem, kadınlıkta en saf, en yumuşak ve en kutsal tema olarak karşımıza çıkar. Hristiyanlığın en güçlü göstergesi sayılan Meryem Ana; aynı anda hem bakire, hem anne olma özelliğiyle birlikte tüm kadınsal değerleri simgeliyordu. Bu noktada Meryem doğaya ve bilime meydan okumaktaydı (Duby, Perrot, 1993: 338).

Görsel 3:
Raffaello Sanzio, Madonna Sixtina, 1513-1514, oil on canvas, 265x196cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Raphael_-_The_Sistine_Madonna_-_Google_Art_Project.jpg

20. yüzyıla kadar, üst toplumsal sınıfın kadınları edilgen konumlarda, alt sınıfların kadınlarıysa çalışırken betimlenir. Charles Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı" adlı kitapta kadını şu şekilde tasvir etmiştir:

> *"Kadın kuşkusuz bir ışık, bir bakış, bir mutluluk çağrısı, kimi zaman da bir sözdür; ama daha da önemlisi o genel bir ahenktir – sadece tavrı ve hareketleriyle değil, muslinleri, tülleri, tanrıçalığının alamet-i farikaları ve kaidesi olan o bol ve zengin kumaş bulutlarıyla; kollarına ve boynuna dolanıp bakışlarındaki ateşe kıvılcımlarını katan veya nazikçe kulaklarına fısıldayan madenler ve değerli taşlarla da" (Baudelaire, 2017: 238).*

Ingres'in *Madame Moitessier* resmi, tam da Charles Baudelaire'nın kadın ifadesini doğrulamaktadır. Çünkü aristokrat kesime özgü porselen gibi pembe beyaz cilde sahip, hafif toplu kadınları, gösterişli lüks mekânlar ya da manzara içerisinde, eşlerinin sahip olduğu maddi, siyasi, dini gücü yansıtan ihtişam göstergeleri olarak yer almıştır. "Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi" adlı eserinde Mary Wollstonecraft ayrıcalıklı kadınları, kocalarının sağlayabileceği her türlü prestij, haz ve güç için sağlıklarını, özgürlüklerini ve erdemlerini feda etmiş "kapatmalar" şeklinde tanımlamıştır (Tong ve Botts, 2021: 30-31).

Görsel 4:
Jean-Auguste-Dominique Ingres "Madame Moitessier" (1856), tuval üzerine yağlıboya, 121,3x90,9cm. National Gallery, Londra

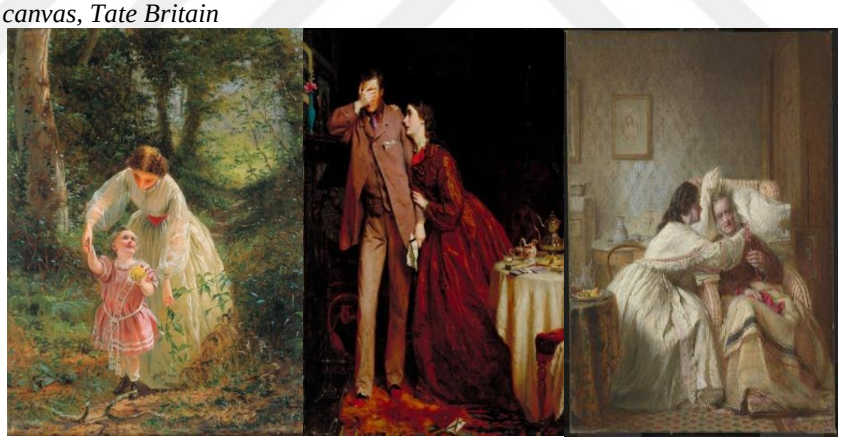


Kaynak:https://fr.wikipedia.org/wiki/Madame_Moitessier_assise#/media/Fichier:Dominique_Ingres_-_Mme_Moitessier.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Toplumsal cinsiyetin inşası kavramları üzerine çalışan sanat tarihçi Lynn Nead, kadınlık idealini George Elgar Hicks'in 1863 tarihli üç ayrı tablodan oluşan *Woman's Mission* adlı eserinde eleştirmiştir. Erkeklerle olan ilişkilerinde özne değil, nesne rolü biçilen kadının çelişkili durumuna değinen Nead, resmin ev içine dayalı oluşu ve kadınlık normlarını resimde kullanılan motiflerin ve kültürel şifrelerin üzerinde durarak açıklamıştır:

> *"Bu üç imaj aynı kadını üç farklı erkekle resmeder; oğlu, kocası ve babası. Başka bir deyişle; kadın bu erkeklerle ilişkileri aracılığıyla tanımlanır. Dahası, kadın her üç imajda da yaşamının aynı döneminde- genç bir anne, görevine sadık bir eş ve ilgili bir kız çocuğu rollerinin üçünü birden oynayabileceği ideal yaşta- sabitlenirken, erkeğin olgunlaşması ve yaşlanması gösterilir. Üçlü tablonun anlatısını şekillendiren ve kadının ev içi rollerini ve görevlerini tanımlayan erkeğin çocukluktan yaşlılığa doğru ilerleyen yaşam döngüsüdür…" (Şişci, 2020: 37-38).*

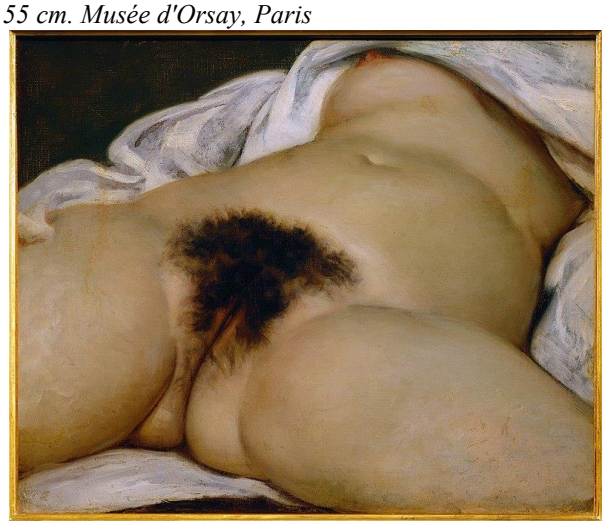
Görsel 5:
George Elgar Hicks, Woman's Mission: Guide of Childhood, 1862-3. Oil paint on canvas, Tate Britain
Görsel 6:
George Elgar Hicks, Woman's Mission: Companion of Manhood, 1862-3. Oil paint on canvas, Tate Britain
Görsel 7:
George Elgar Hicks, Woman's Mission: Comfort of Old Age, 1862-3. Oil paint on canvas, Tate Britain



Kaynak: https://gcfarleigh.org/history-298/womans-mission-a-triptych-by-george-elgar-hicks/ (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Gustave Courbet tarafından yatakta bacaklarını açmış şekilde yatan çıplak bir kadının vulvasının ve karnının yakından görünüşü olan *Dünyanın Kökeni* adlı resimde çıplak kadının cinsel organı, dünyanın merkezi olarak anlatılıyor. Kadını cinsel meta olarak görselleştiren Courbet'nin küçük boyutlu ama nesnesini gerçek boyutunda resmettiği eseri şok edici gerçekliğinin yanı sıra kadim güzellik ve estetik değerlerini de hiçe sayarak kadın cinsel organını yakın plan, neredeyse jinekolojik bir perspektifle resmeder.

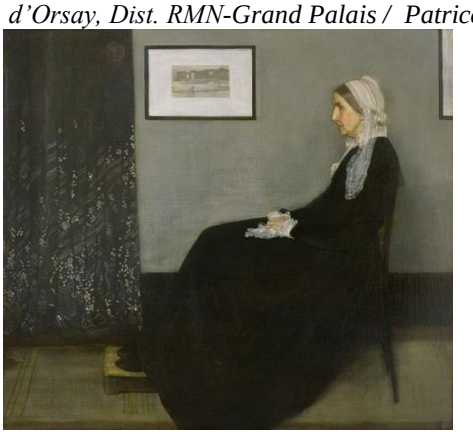
Görsel 8:
Gustave Courbet, L'Origine du monde, 1866, Oil on canvas, 46 cm × 55 cm. Musée d'Orsay, Paris



Kaynak:https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_mone(Erişim Tarihi: 01.09.2022)

James McNeill Whistler'in, *Arrangement in Grey and Black No. 1* adlı resminde, kamusal ve toplumsal işlerin dışında bırakılan kadınların, domestik yaşam alanı olarak ifade edebileceğimiz ev içine hapsedilmesi ve soyun biyolojik ve toplumsal yeniden üretimiyle ilişkili faaliyetlere sıkıştırılması sonucu; kabullenilmiş yalnızlık duygusu kadın teması üzerinden ele alır (Gombrich, 2002: 526).

Görsel 9:
James McNeill Whistler, Arrangement in Grey and Black No. 1, 1871, Tuval üzerine yağlıboya, 1,443 mm × 1,624 mm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmid



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Whistler%27s_Mother#/media/File: Whistlers_Mother_high_res.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

19. Yüzyıl resim sanatına damgasını vuran akım ve eğilimlere paralel olarak "kötü kadın" imgesini yaşatan, fetişist, kışkırtıcı ve pornografik öğelerle bezeli cadı figürü günaha daveteyi çıkaran cinsellikleri ile kadınlardır. Göz alıcı renkleri,

kışkırtıcı duruşları ve utanç verici görünüşleriyle gelip geçenlerin dikkatini çekmeye çalışan bu vesikasız kadınlar, adeta günahın vücut bulmuş halidir (Akın, 2022: 344).

Görsel 10:
Luis Ricardo Falero - Vision of Faust, 1878, Tuval üzerine yağlıboya, 145.4x117.5 cm. Sotheby's, New York



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Luis_Ricardo_Falero_-_Vision_of_Faust_%281878%29.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Gözden ırak bir şekilde, evin karanlık mekanlarında mütevazi bir yaşamın kölesi şeklinde ifade edilen kadınların doğaları, anne şefkati ve çocuk bakımı ile birleştirildi, dinsel bir duyarlılıkla desteklenerek kültürümüzün en güçlü imgelerinden biri haline geldi (Davidoff, 2021: 52). Casat'nın resimlerinde de kadın hem ev hem de o evde oturan olarak Ev ve Aile ile bütünleşmiş, görsel imgelerdir (Yılmaz, 2015: 80).

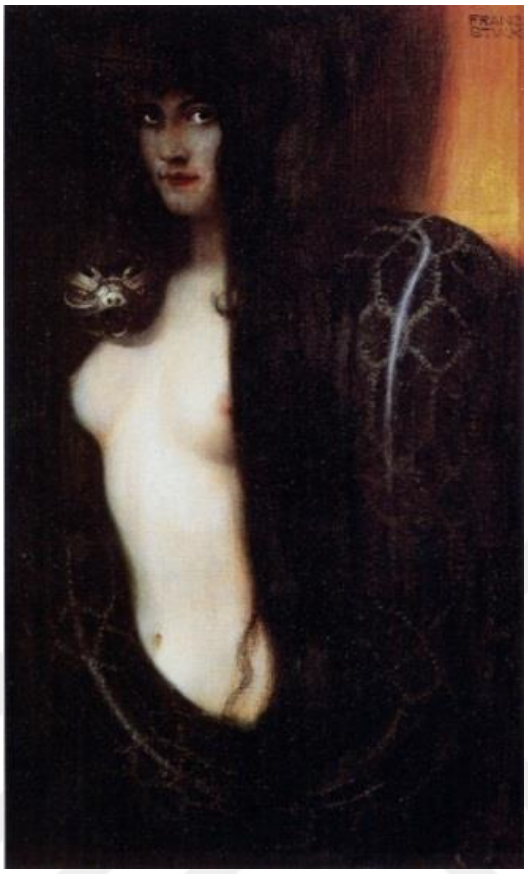
Görsel 11:
Mary Cassat, Çocuk Banyosu, 1893, 100x66 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mary_Cassatt_-_The_Child's_Bath_-_Google_Art_Project.jpg, (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sanat tarihinde sıklıkla kullanılan "Femme Fatale" (ölümcül) kadın teması aynı zamanda ötekileştirilmiş kadın imgesidir. Femme Fetale, tüm kültürel temsillerde, kötülük ve ölüm ile eşleştirilmiş, fetişleştirilmiş, ölümcül çekiciliğe sahip bir ifade olarak toplumdaki kadın korkusunu, erkekleri baştan çıkaran ve bu nedenle korkulan bir imge biçiminde inşa eder. Bu eril toplum için bir çaresizlik ifadesidir.

Görsel 12:
Franz Stuck, The Sin, 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 94.5 cm × 59.6 cm



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sin_(painting)#/media/File:%D0%A8%D1%82%D1%8E%D0%BA.%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%85.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Modernizm ile birlikte Kadın, tüm kutsiyetinden ve merhametinden arınarak kendine yeni bir sıfat elde etmiştir: Fahişe, metropolün örgütlediği en kalabalık, en namlı mesleğin sahibi, bohemyanın kraliçesi (Artun, 2022: 90). Bir fahişe olarak kirletilip tüketilen kadın bedeni, kullanıcının özgür iradesiyle tükettiği ölçüde değer biçtiği bir nesneye dönüşmüştür (Ahmed, 2009: 184).

Görsel 13:
Henri de Toulouse-Lautrec, The Medical Inspection at the Rue des Moulins Brothel, 1894, oil on cardboard on wood, 83.5x 61.4 cm. National Gallery of Art



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec#/media/File:Rue_des_Moulins,_1894_sc001208.jpg(Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Döneminin sosyal ve siyasi olaylarında aktif bir katılımcı, kadın haklarıyla ilgili çalışan bir ressam olarak Käthe Kollwitz, insanlık durumuna odaklanan imgeler yarattı. Toplumsal, siyasi ve kişisel konularda kendisini ifade eden Kollwitz'in kadınlarında hâkim olan tema annelik duygusu, evlat acısı ile imtihan, yıkım ve yoksulluktur. Kollwitz'in, kadın ve anne figürü olarak ele aldığı resimlerindeki derin üzüntü ise kadının payına düşen acılardır (Hodge, 2022: 87).

Görsel 14:
Käthe Kollwitz, Woman with Dead Child, 1903, National Gallery of Art



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4the_Kollwitz#/media/File:Kollwitz.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Klimt, geleneksel betimlemelerle temsil ettiği kadınlarına modern bir tarzla erotik kışkırtıcılığın güçlülüğünü ve canlılığını eklemiştir. Klimt'in kadınları; kibirli, yenilmez, trajik bir şekilde üzgün ve içe dönük temalarla işlenen, kendini yeniden var eden, ütopik güzellikteki kadınlardır (Kazanç, 2018: 105).

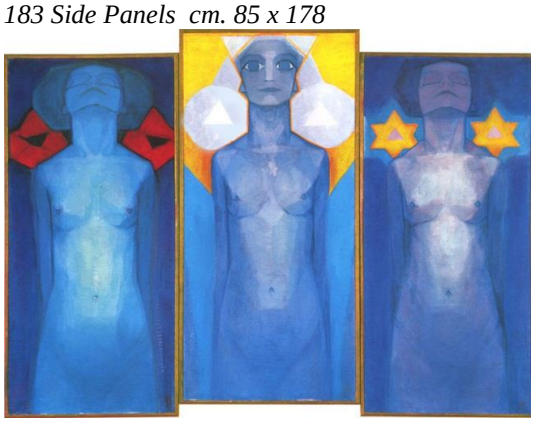
Görsel 15:
Gustav Klimt, Adele Bloch Bauer I, 138 x138 cm. (1907). Tuval üzerine yağlıboya tekile gümüş ve altın kullanılarak yapılmış, New York, Neue Galeri.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Adele_Bloch-Bauer_I#/media/File:Gustav_Klimt_046.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Mondrian'ın *Evrim* triptiği, üç kanadının her birinin üzerinde yer alan kadın bedeni, "İlahi"yi bulmak ve ulaşmak için teozofinin istediği tinsel yükselişin üç halini, dinsel bütünleşmeyi simgelemektedir (Bonfand, 2015: 34). Mondrian, primitif dönemde olduğu gibi din temasını kadın formu üzerinde görselleştirmektedir.

Görsel 16:
Piet Mondrian, Evolution, 1911, Oil on Canvas, Central Panel cm. 87,5 x 183 Side Panels cm. 85 x 178



Kaynak: http://www.pietmondrian.eu/english/individual-works/evolution 1911/evolution.html (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Marcel Duchamp ise sanatın nesnesi konumunda olan kadın imgesini retinal algıya dayalı estetik alanın ötesine taşımıştır. Marcel Duchamp'ın *Gelin* isimli eserindeki kadın bedeni, toplumsal cinsiyet normlarının tanımladığı kadın kimliğinden uzaklaşarak, tüketim nesnesine dönüşen mekanik bir bedenden ibarettir.

Görsel 17:
Marcel Duchamp, Gelin, 1912, Tuvale Yağlıboya, 89,5 x 55 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia/ABD



Kaynak:https://www.researchgate.net/figure/La-Mariee-The-Bride-by-Marcel-Duchamp-1912-Oil-on-canvas-895-cm- 556-cm_fig1_328378313 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Dadaizmin ve Gerçeküstücülüğün en önemli temsilcilerinden Francis Picabia'nın resimlerindeki kadın imgesi de savaş döneminin vahşi makineleşmesinden nasibini almış, ruh ve akılla hiçbir ilişkisi olmayan bir makine olarak sunulmuştur.

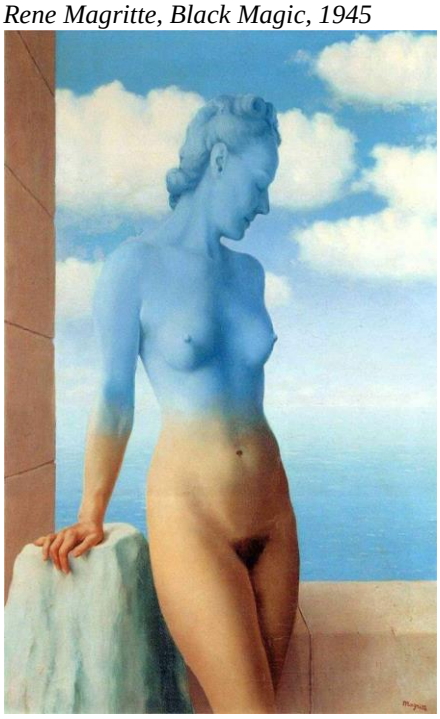
Görsel 18:
Francis Picabia, Fille née sans mère (Annesiz doğmuş kız), 1916-1917, kolaj, 50 x 65 cm, Scottish National Gallery Of Modern Art.



Kaynak:https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/22/the-mechanised-world-of-francis-picabia/ (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Magritte'nin çıplak ve iki renkli hareketsiz kadınları ise adeta bir antik dönem heykeli ya da grotesk bir Rus mankeni gibi gözükür (Passeron, 1990). "Venüs" çağrışımları, psişik toplumsal bir alt yapının yansıması olarak niteleyebileceğimiz bir anlayışla yıkılmaktadır. Toplumun kadına bakışını özetleyen bu resimde kadının göğüs ve cinsel organı bir portre olarak sunulmaktadır.

Görsel 19:
Rene Magritte, Black Magic, 1945



Kaynak: https://www.renemagritte.org/black-magic.jsp (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Yves Klein'in, Antropometri kavramı doğrultusunda ortaya koyduğu eserlerinde, kadınların kendilerini bedenleri aracılığıyla demokratik bir ifade biçimine dönüştürdüğü beden baskıları, canlılıklarının ve sağlıklarının dünyevi yansımalarının birer göstergeleri olmakla birlikte eril sanatın bir ifade biçimi olarak kullanıldığını görürüz.

Görsel 20:
Yves Klein, Anthropométrie de l'Époque Bleue [Anthropometry of the Blue Period] (ANT 82), 1960, Dry pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas 62 x 111 1/2 inch Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne, Paris, France



Kaynak:https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-anthropometry-of-the-blue-period-ant-82 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Ataerlik bakış açısıyla resmedilen hafif, narin ve şehvetli kadın bedeninin yerine Jenny Saville'in kadınları acı çeken, şiddetin ve ızdırabın izlerini taşıyan cinsellik ve acı arasındaki bedensel temsillerdir. Resimlerinde sıklıkla kendi yüzünü kullanarak; ressam, model ve izleyici olma durumuna vurgu yapan Saville, kadın olarak resmedilen, kadın olarak resim yapan ve resme kadın gözüyle bakan özne konumundadır. Bu anlamda kadın bakış açısını resim tarihine kazandırırken, tüketim toplumunda dayatılan güzellik ölçüleri, ötekileşmiş, toplumda kabul görmeyen kadın bedenlerini resmederek geleneksel güzellik algısına da meydan okur.

Görsel 21:
Jenny Saville, Prop, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213 x 183 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak:https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things- know-jenny-saville/ (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Görüldüğü üzere kadın teması ile ilgili olan çeşitli ifade biçimlerinde kadın ve kadın bedeni, hem sunulan hem de yasaklanan sembolik bir göstergedir. Zamana, koşullara ve kültürlere göre gösteriş objesi, kamusal haz nesnesi, erkeklerin çoğunluğu için cazibe kaynağı, en tüketici zevkler ve acıların en büyüğü ya da dini bir değer olarak sunulan kadın, sadece erkeğin dişisi değildir. O, bir tanrıça, bir yıldız ve en önemlisi de bir anne'dir. Bu gün çağdaş sanatın en önemli problemleri de yine kadına dair temsiliyetler ve söylemlerdir diyebiliriz. Kadın bedeninin, arzu nesnesi olarak sunulması durumuna tepki olarak cinsiyetçi yaklaşımdan uzaklaşılarak, farklı temsil edişlerde yerini almıştır.

Bir Fransız Sanat felsefecisinin ifade ettiği gibi; "Sanatın yaşamı, formların dönüşümünde yatar ve bu yaşam, tek ana temadan doğan sonsuz çeşitlemenin arasında belirebilir" (Read, 2020: 58). Tıpkı seyir malzemesi olarak yer alan kadın bedeninin, domestik alan içindeki iyi ev sahibesi, sadık bir eş, anaç bir anne rolü sonrasında kendi gücünün farkına varan, sanatçı kadına dönüşmesi gibi.

2.2. İlk Tematik İz: Mağaradaki Zihin

Herhangi bir yolculuğa eşlik eden ilk gizem şudur: Yolcu başlangıç noktasına en başta nasıl ulaşmıştır?

Louıse Bogan

Sanat; bütün tanımlarında, bir dönüşüm işidir; değişim her zaman ve her yerde sanatın doğasının bir parçasıdır. Bir fikir sanatı değiştirir değiştirmez, sanat bu fikri yeniden formüle ederek kendini tanımasını sağlar (Bird, 2016: 6). Bu, sanat tarihinin her döneminde karşılaştığımız bir durumdur. Özünde değişimi barındıran sanat asla sabitlenemez, durağan olamaz, toplumsal koşulların değişken baskılarının altında yükselen ve azalan sonsuz bir biçimler dizisine sürüklenen bir kaynaktır, yaşamın özüdür (Read, 2020: 60). Doğrudan doğruya yaşamsal gücün bir sonucu olarak, yaşayan bir olgudur, biyolojik bir süreçtir, kısacası dünyanın izdüşümüdür.

Konuyu biraz daha derinleştirecek olursak; örneğin Mağara resimleri, Paleolitik sanatın görünmeyene biçim vermeyi –fikirleri yaymayı- amaçladığı gibi, dört ayaklı büyük canlıların gerçek yaşamdaki görüntülerini üreterek insanlık tarihini aydınlatmıştı (Sennett, 2019: 27). Bu bir çeşit yaşamı yeniden sahnelemek, canlandırmaktı öyle ki Altamira'nın, Mağara Resimleri kimi kaynaklarda Sistine Şapeli olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla mağara resimleri yaşamla direk bağı olan ilk büyük sanat olmanın yanı sıra ilk büyük felsefedir, dünyanın kaosuna anlamlı bir düzen getirmeye yönelik bildiğimiz ilk kültürel göstergelerdir (Curtis, 2017: 294-296). Bu dönemin teması aslında bir yandan insanoğlunun doğayla uzlaşma çabası, diğer yandan da hesaplaşmasıdır (Worringer, 2017: 23). Dünyamızın bilinmeyen bir geçmişine uzanan mağara resimleri, insanın trajik durumu karşısında, bilince uyanışına ve boşluk karşısındaki güçsüzlüğü dolayısıyla hissettiği dehşetin yansımalarıdır (Bonfand, 2015: 110). Bu resimler taşıdığı anlamların dışında, insanın kültürel olarak yeniden inşa edilmesi için ihtiyaç duyduğu yeni semiyotik evrenin görüngülerini sunarlar. Doğanın kendine yabancı karanlık mekânları bundan böyle insanın kimliğini, anlayışını, arayışını ve hatta inancını yansıtan kültürel göstergelerdir (Gezgin, 2020: 95).

Görsel 22:
Chauvet Mağarası.



Kaynak:https://arkeofili.com/chauvet-magarasi-sanilandan-10-000-yil-daha-eski-olabilir/ (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Lascaux duvar resimlerinin yaratıcıları bu imgeleri büyük bir olasılıkla sanat için değil, büyü ya da ayin dolayısıyla yapmışlardı. Sanatın gizemle; yaşamın, insanın, doğanın, ölüm denen karanlık kaosun gizemiyle bağ kuran tılsımlı güçlere sahip olduğuna inanılan ilk yaratımlarda her imge gerçek ve elle tutulur bir vahyin, görsel inşasıdır (Bonfand, 2015: 133-134). Sanatın ilk teması olan büyü, dünyayı yorumlamak ve betimlemek yerine, dünyaya müdahale edip onu değiştirmeyi amaçlar (Gosden, 2020: 116). Betimlenen hayvanlar çoğunlukla at, geyik, boğa ve bizon insanların hayatta kalabilmeleri için yaşamsaldı. Avcılar muhtemelen bu betimlerin hayvanların ruhlarını kontrol etmede ve avın başarısıyla sonuçlanmasında kendilerine yardım edeceğine inanıyordu (Pankhurst, Hawksley, 2018: 107). Duvarlara hayvan formunda yansıyan bu resimlerin göstereni ne olursa olsun gösterilen her zaman insan olmuştur. Tarihin baş tanığı olarak sergilenen bu resimler, "insan tininin ilerlemesinin resmini" sunuyordu (Belting, 2020: 216). Duyular sanatı olarak ele alabileceğimiz bu resimler; yaşamsallıktan, hayvanların temel niteliği olan canlılığın veya diğer karakteristik özelliklerinin toplamından oluşan organik, canlı ve duygusal bir sanattır.

Görsel 23:
Part of Lascaux IV



Kaynak: https://www.travelrealfrance.com/en/tour/the-lascaux-cave (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Dolayısıyla acımasız doğaya rağmen yok olmayan insan baştan beri büyücüdür aslında. Yaşam alanını genişletmek düşüncesiyle ilkel insan sanatı bir psişik ihtiyaç giderici olarak kullanmıştır. Her gün en önemli teması olan doğaya biraz daha yaratıcı bir gözle bakarak kendisi doğanın içindeyken aynı zamanda bir karşı-doğa yaratmıştır. Toplu yaşama geçme süreciyle birlikte yeni bir gerçeklik hem duyusal hem de üst duyusal olan bir gerçeklik çıkmıştır ortaya.

2.3. Geleneksel Sanata Temalar Bağlamında Genel Bir Bakış

Geriye dönük bir saptama yapacak olursak, araştırmanın başında öncelikle temanın tanımı yapılmış, tema ve konu arasındaki farklılıklar örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. İnsanoğlunun varoluşu ile birlikte başlayan sanat tarihsel süreçte ise sanatın ilk tematik izinin; dünyanın doğal ve doğaüstü güç düzeni hakkındaki düşüncelerin görselleştirilmesi şeklinde özetleyebiliriz. Bu dönemin insanları mağara duvarlarını kendileri ve ruhlar dünyası arasındaki iletişimin nesnesi olarak benimsemişlerdi. Sanat ve ritüelin bu birlikteliği tüm insanlık tarihinin yönünü değiştiren tetikleyici bir güç olmuştur. Tanrıların büyücüleri, mağara duvarlarına korkusuzca oluşturdukları imgelerle, insan zihninin yaratıcı faaliyeti sanatın insan eliyle nasıl aktif ve biçimlendirici bir rol oynadığının da ispatını sunmuşlardır. Bu

bölümde ise sanatın zanaat olarak değerlendirildiği; düşlerin ve hayallerin Tanrı lütfu bilgi kaynağı gözüyle bakıldığı dolayısıyla resmin aslında dinsel bir vahiy olarak değerlendirildiği Ortaçağ sanatı'na değinilecektir. Sanat tarihsel süreçte en önemli kopuşu oluşturan Rönesans sürecindeki değişim uyarıcı, denge ise uyuşturucu bir etkiye sahiptir. Rönesans ile başlayan kırılma Maniyerizm, Barok, Rokoko ve Neoklasik üslupta devam etmiş, değişen sosyo-ekonomik hayat, bilimsel buluşlar, değişen kültürel yaşam her izm'de yeni bir temanın varlığını ortaya koymuş, plastik dilde ifadesini oluşturmuştur.

2.3.1. Tanrı'nın Aynası: Orta Çağ Sanatı

Tek Tanrılı din kavramının ortaya çıkmasıyla taklit kuramını ortaya atan Platon belki de sanatın değerinden kuşku duyduğu için bunu yapmıştı. Ona göre sanatçı her şeyin sadece küçük bir kısmına dokunabilirdi. Nitekim Sanatçı gölge oyununun bir parçasıydı ve dolayısıyla Techne kapsamında değerlendirme konusu olan üretim, zanaata ilişkin bir reçete olacaktı:

> *"(...) bugün sanatsal üretim kapsamına giren etkinliğin Antik Yunan için ifade ettiği anlam, usta-çırak ilişkisi bağlamında, babadan oğula kuşaklar boyu sürdürülen bir el becerisiyle sınırlıydı... Yunan kültüründe sanatçının bireysel varoluşu hiçbir zaman tartışma konusu olmamıştır; yaratıcı özne, ortaya koyduğu eserin ardında sessizce yok olup gitmeye mahkûmdur çünkü. Kol gücüyle mesleğini icra eden olmayan alelade bir emekçidir sadece... " (Ergüven, 1995: 112).*

Kilisenin otoritesinin paylaşımsız hüküm sürdüğü, inancın akla baskın çıktığı Orta Çağ sanatını incelediğimizde Hristiyanlık öğretilerinin referans alındığı, figüratif ve simgesel dil kullanan resmin tanrısala erişen ruhsal bir sanat olduğu elde edilir. Sanat ve dinin ayrılmaz birlikteliğinin en etkili biçimde varlığını sürdürdüğü bu dönemde, sanatın başlıca teması Hristiyanlık öğretisini görselleştirmek iken, biçim de dini içeriği anlaşılır hale getirmeye hizmet etmiştir (Öndin, 2020: 9). Skolastik felsefenin hâkim olduğu Orta Çağ'da sanat; manevi yaşantının göstergesi konumunda ruhun kurtuluşu, öteki dünya, kıyamet, pasyon ve çarmıhtan indirilme gibi dini temeller doğrultusunda oluşturulan ilahi hizmetin bir uzantısıdır (Hauser, 2021: 252-257). Bu kapsamda Orta Çağ, eşsiz ama epeyce kaotik bir okuma gerektirir. İsa'ya adanmanın gereklerini yerine getirme uğruna ruhun derinlemesine incelenmesi, Hristiyanlığa özgü kurtuluşu belirleyen, benliğin silinmesi gereği Orta Çağ sanatının karakteristik teması, dinin ise görsel inşasıdır (Davidoff, 2021: 205).

Bu doğrultuda sayısız İsa ve Meryem betimi üreten Orta Çağ sanatçısının sayesinde Tanrı her yerde, her evde, her ritüelde sanatçının modeli, sanatın ise ana temasıdır (Bozkurt, 2004: 25).

Görsel 24:
Duccio di Buoninsegna, Rucellai Madonna, 1285, 450 cm × 290 cm. Tempera and gold on panel, Uffizi Gallery, Florence



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Rucellai_Madonna (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Orta Çağ düşüncesi Kilise'yi Tanrı'nın doğrudan vahyinin ete kemiğe bürünmesi ve örgütlenmesi olarak ön plana yerleştirirken, feodalite, skolastik, maneviyatçılık ana temaları üzerinde durmuştur (Turan, 2005: 44). Bürger "Avangard Kuramı" adlı kitabında bu dönemi şu şekilde özetler: "Dinsel sanat (örneğin geç Orta çağ Sanatı) kült nesnesi işlevi görür. Toplumsal kurum olarak dinle tamamen iç içedir. Kolektif olarak üretilir ve üretim tarzı zanaattır. Alımlanma tarzı da kolektif olarak kurumsallaşmıştır" (Bürger, 2017: 97). Dinsel dünyayı hedef alan Orta Çağ zihni, görünüşler dünyasının simgesel doğasıyla meşguldü. Görünen her yerde görünmezi yansıtıyor gibiydi. Tanrı kavranabilir bir alandır, merkezi her yerdedir ve çevresi hiçbir yerdir. Dolayısıyla Orta Çağ'da din, mantık ötesi kavramların plastik sanatlarla ifade edilmesini kapsıyordu. Sonuç olarak Orta Çağ sanatı dine özgü bir arayış içerisinde, belirli sembolik göstergelerle oluşturulmuştur. Çünkü din doğmatik bir kurumdur (Turan, 2005: 142). Özet olarak, bu reçetenin içerdiği ana tema din ve ritüeldir.

> *"Ortaçağ sanatçısı, göstergelerle çalışır. Bu da onu simgesel yaratmalara götürür. Bu resimler kurmacadır; perspektif, ışık-gölge, oylum, renk anlayışı*

kutsal öyküyü anlatmada araç olarak kullanılır. Resimler feodal yaşantı gereği hiyerarşik bir mantıkla işlenir, dolayısıyla figürler havadadır, ayakları yere basmaz. Bireysellik henüz gelişmediği için sanatçı yaptığı resmin altına imza atmaz. Bu yapıtlar dış dünyaya öykünmez, onun yerine kendi dünyasını kurar, bu dünyanın okunabilmesi için özel bir sözlüğe gereksinim duyulur" (Kurt, 2000: 11).

2.3.2. Gökyüzü'nden Yeryüzüne; Erken Rönesans

Erken Rönesans resim sanatı, ağırlıklı olarak Orta Çağ resim sanatı izlerini taşır, dolayısıyla bu dönemin hâkim teması yine, Tanrısal âlemdir. Resim sanatında Rönesans'a zemin hazırlayan ilk büyük usta olarak Giotto, tüm Orta Çağ boyunca tanrıyla uğraşan bir medeniyet döneminden, insana odaklanan bir uygarlık döneminin yolunu açmıştır. İlahi denilen gizin insanın kendi içinde olduğunu görmüştür (Gökova, 2018: 99). Bu noktada bir stilizasyon ve anatomiden uzak insan bedenlerinin dinsel konularla yıkandıklarına tanık oluruz. Manevi âlemle kâinatın hümanist ve realist görüşü arasındaki bu yeni plastik ifadede, yer alan tema yine kutsallık ve Tanrı'dır.

Görsel 25:
Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1303-1306, 200x185 cm. Scrovegni Chapel



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Giotto#/media/File:Giotto_-_Scrovegni_-_-36-_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Rönesans dönemi ise yeni bir dönem ve yeni bir görme biçimi olarak sanatsal poetikanın da dönüşümünü ortaya koyar. Orta Çağ'dan Rönesans'a yaşanılan dönüşüm sürecinde, din ve bilimin yarattığı farklar, net ayrımlarla ifade

edebileceğimiz şekilde karanlıktan aydınlığa, kilise doktrinlerinin merkeziliğinden deha sanatçıların yeteneklerinin gözler önüne serildiği bir kırılma noktasını yansıtmaktadır (Huizinga, 2005: 26). Rönesans ile başlayan Aydınlanma, dünyayı ilahi güç ve adalet çerçevesinde açıklayan dogmatik akla karşı çıkar. Bu bir anlamda, aklın zindandan çıkıp bağımsızlığa kavuşması, bireyin ve dış dünyanın keşfidir (Turan, 2005: 231-232). Dolayısıyla Rönesans döneminde sanatçılar, Orta Çağ lonca teşkilatının getirdiği kısıtlamaları üzerinden atarak, kariyerlerine hâkim olan ve sınırlamalar getiren zanaatkâr kimliğinden kurtuldular (Zolberg, 2017: 25). Yaşanılan bu dönüşümler beraberinde ışık, perspektif, kompozisyon vb. bilimsel teknikleri getirecek, sanat alanında ki birçok ilke imza atılacağı en önemli dönemi oluşturacaktır. Bu dönüşümle birlikte sanat; kilisedeki kutsal havasından kısmen arınmıştır ama dokunulmazlık statüsünü de korumaktadır. Yeni ve güçlü bir sınıf olarak ortaya çıkmaya başlayan burjuvazi, kendi bireysel ve sınıfsal varlığını gözler önüne sermek için bir önceki dönemin din temasını alaşağı etmiş, antik dönem felsefi metinlerinde aradığı açıklamayı bulmuştur. Kısacası doğrudan tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; Tanrı'nın ihtişamını anlatan bir yasadan, bilimsel yasalara geçiş süreci yaşanmıştır (Boynudelik, 2017: 10).

Masaccio *Kutsal Üçlü* resminde, geleneksel figüratif temaları derin ve etkili bir biçimde yeniden biçimlendirerek, geometrik perspektifi, derin bir dinsel etki yaratan "simgesel bir biçim"e dönüştürmüştür (James David Lewis-Williams, 2019: 239).

Görsel 26:
Massaccio, Kutsal Üçlü, 1426-1428, Fresk, 667×317 cm, İtalya



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio)#/media/File:Masaccio,_trinit %C3%A0.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Mesih'in bedeni Hristiyanlığın mesajının merkezindedir ve Hristiyanlık, Tanrı'nın insan formunda yaratıldığı tek dindir. Bu noktada açıkça ifade edebiliriz ki Hristiyanlık; vücut bulmuş Tanrı'nın dinidir. Rogier van der Weyden'in, *Çarmıhtan İndiriliş* adlı resminde İsa, bu toprakta doğmuş, yaşamış, ölmüş üzerine düşen görevi acıyla tamamlamıştır. Yeni ve taşkın bir dindarlığın vecdi içinde insanlar hayal gücünün de yardımıyla halesiz ve dünyevi destekten mahrum bu İsa'da ıstıraplarını, ölümlülüğün daha somut bir ifadesini görmek, "acının ilahi derinliğini" kalplerinde ve zihinlerinde yaşatmak için fiziksel acının plastik ifadesine yönelmişlerdi (Huizinga, 2019: 160). Günahkârları kurtarmak için benliğini kamunun yararına, bedenini zulmün emrine sunan İsa'nın, deforme olmuş bedeni artık kimliğidir. Bu anlamda Tanrı simgesi, İsa'nın işkence görmüş bedeninin yok oluşu teması üzerinedir (Bell, 2009: 187).

Görsel 27:
Rogier van der Weyden, Çarmıhtan İndiriliş, 1435, 220,5x259,5 cm. Meşe Üzerine Yağlıboya, Museo del Prado, Madrid



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Rogier_van_der_Weyden#/media/Dosya:El_Descendimiento,_by_Rogier_van_der_Weyden,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.3.3. Tanrı'dan Kopuş: İnsanlığın Keşfinde Bağımsız Varoluşun İlk İzleri

Sanatın ilk teması olan büyü ve ritüelin ardından sanat; hiç kuşkusuz bir propaganda ilanına dönüşerek tanrı ve ruhlara ulaşmanın aracı şeklinde yer almış, sadece kendi adına ve kutsal güzelliğe erişmek için yapılan bir faaliyete dönüşmüştür (Hauser, 2021: 134). Özgürlük ile aklın zaferini güvence altına alan Rönesans, Orta Çağ'ın dünya görüşünden farklı, ama en az onun kadar güçlü bir vurguyla yeryüzünü ve insanı evrenin merkezine yerleştirmişti. Kutsallık halesini alaşağı eden Rönesans sanatçısının ana teması olan insanın keşfi, bilincin kendi tinsel özgürlüğü, kendi bağımsız varoluşunun da kanıtıdır (Turan, 2005: 24).

Görsel 28:
Paolo Uccello, Portraits of Giotto, Uccello, Donatello, Manetti and Bruno, 1450, Louvre, Paris,



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/paolo-uccello/portraits-of-giotto-uccello-donatello-manetti-and bruno

Sanatçı kendini skolastik düşüncenin zincirlerinden kurtarmaya çalışırken sanat, Orta Çağ nesnelciliğini aşarak öznel deneyimin ifadesine dönüşür ve portre resminin keşfi başlar. Gotik dönemde, kaderi Tanrı'nın elinde olan insan ilk kez Rönesans'ta kendi kendisine yetebilen bir varlığa dönüşmüştü (Kahraman, 2015: 101). Bu, görkemli bir kışkırtma ve kopuş dönemidir. Dinle iç içe olan haleli sanatın aşılması yolunda atılan en büyük adımların başkahramanı Albrecht Dürer'in, İsa pozunda resmettiği oto portresi bu konuda belirleyicidir. Merkezde olan artık, Hristiyanlığın insan olan Tanrı'sı değil, bilim sayesinde mutlak kudret sahibi haline gelen insandır. Sonuç olarak, Tanrı'yı tahtından indiren Rönesans dehasının ana teması olan İnsan; ölümlü Tanrı, Tanrı ise artık ölümsüz insan'dır (Eroğlu, 2021: 49). Bu noktada Yaratma erki tanrıdan bireye devir olurken, artık esere değil, onları yapan sanatçılara da ilgi gösterilir.

Görsel 29:
Albrecth Dürer, Otoportre, 1500, 67x49 cm. Alte Pinakothek, Münih



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer#/media/Dosya:D%C3%BCrer_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

İnanç temasının hâkim olduğu Rönesans'ta değişim başlamıştır. Rönesans'ın neden olduğu gerçek değişim, sanatçının amacının giderek daha kesin ve bilinçli şekilde ampirik dünyanın temsiliyle ilgilenmesidir. Orta Çağın tinselciliğinin aksine, Rönesans; insan ve insan bedeninin ihtişamının, bedenin cazibesinin, fiziksel

güzelliğinin, gösteriş ve gücünün, teması haline gelmiştir (Todorov, Foccroulle, Legros, 2012: 7). Bu noktada dinsel ifade yerini huzurlu güzelliğe bırakır. Yaşamı ve yaşamsal tüm faaliyetlerin kendisine sunulmuş bir ayrıcalık olduğunun bilincinde olan Rönesans dehası; modern dünyaya kurtarılmış insan bedenini tüm güzelliği ve ihtişamıyla sundu (Turan, 2005: 233-234). Bu noktada ölümlü olan beden ile tanrısal niteliklere sahip, ölümsüz olan ruha uygun güzel bir beden sanatın yeni temasıdır denilebilir.

Görsel 30:
Raphael, Portrait of a Young Woman, 1518-1519, Oil on wood, 85x60 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome

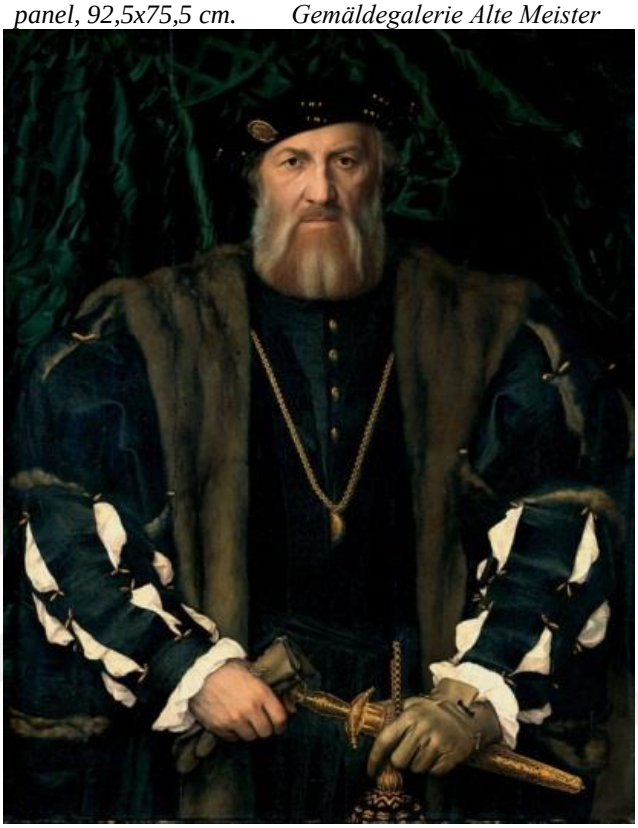


Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/La_Fornarina#/media/File:La_Fornarina_by_Raffaello.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Zekâsıyla ve doğa güçlerini dize getirmek için güvendiği akılcı zihnin gücüyle gurur duyan Rönesans ressamının eserlerinde bireyleştirme süreci yaşanır: Sanatçı birey olgusunu resmine dâhil eder, tablosunu imzalar, otoportresini yapar, bakış açısını da bizimle paylaşır (Todorov, Foccroulle, Legros, 2012: 38). Hans Holbein'in *Charles de Solier, Sieur de Morette* resmi ile Tiziano'nun *Francesco Maria della Rovere* adlı resmi Rönesans'taki değişimin tarihsel süreci ile birlikte değişen güç ilişkilerini de ortaya koymaktadır. Rönesans insanının resmin merkezinde yer almasıyla, sanatın yörüngesi kökten değişmiş, insan teması, artık

sanatçı için Tanrı kadar iyi bir konu haline gelmiştir (Read, 2020: 25). İnsanın gücü ve değeri konusundaki bu bilinçleniş, yeni bir sosyal sınıf olarak varlığını gözler önüne seren burjuvazinin sunumudur (Garaudy, 2022: 64).

Görsel 31:
Hans Holbein, Charles de Solier, Sieur de Morette, 1534-1535, oil on panel, 92,5x75,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Solier,_comte_de_Morette#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_Charles_de_Solier,_Sieur_de_Morette_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Yaşamın göz alıcı cilasına katkıda bulunan Rönesans'ta insan, büyüsü bozulmuş yenidünyanın yaratıcısı olarak, yaşamını görkemli bir şölene çevirmiştir. Dini dogmanın zincirlerinden kurtulan toplum ve ekonomik yaşantı, Tanrı yerine düzenleyen aklın evrene hükmetme çabası ile yaşadığı tarihi dönemi yüceltmeye başlar **(**Hauser, 2022: 65). İnsan ruhunun bu patlaması, fiziksel güzelliğe özen gösterilmesi, kişilerin toplumsal, ekonomik, siyasi konumları ve arzularının bir tür görsel özetini sunan Rönesans, ortaçağın dini sisteminin dayattığı sınırların yıkılmasıdır (Johnson, 2005: 86). Bu süreçte sanat, iktidarın ve zenginliğin somut göstergesi, ihtiraslarının bizzat arması ve gücün görsel inşasıdır.

Görsel 32:
Tiziano Vecellio, Francesco Maria della Rovere, Urbino Dükü, kanvas üzerine yağlıboya, 1536-38 Piazzale degli Uffizi, Florence, Italy



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Retrato_de_Francesco_Maria_della_Rovere%2C_por_Tizian o.jpg(Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.3.4. Maniyerizm: Metafiziğin Estetik Hali

Bu süreçte seküler sanata karşılık, yeni bir dini sanatın başlangıcıyla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Rönesans dönemi boyunca dizginlenen dinsel konular, Rönesans akımının yaratıcılığını tüketmeye yüz tuttuğu sırada tekrar atılıma geçiyor; Rönesans ve Barok ile arasında bir geçit dönemi başlıyordu. Rönesans'ın sonunda çok ince ve çalkantılı bir sanat hareketi olan maniyerizm de dini tema farklı anlamda da olsa yine ön plandadır (Akkaya, 2014: 55). Dini deneyimin derinleştirilip tinselleştirilmesi ve yaşamda yeni bir manevi içeriğin görüntüsü olan maniyerizm; Hristiyanlığın iç dünyası, uhreviliği, ağırbaşlılık, ihtişam, kudret ve görkem temasını yansıtır **(**Hauser, 2022: 159**)**.

Kültürel deneyimden doğan Maniyerizm, sabit bakış açısıyla oluşturulan Rönesans resminin yarattığı donukluğun karşısında resme çeşitli deformasyonlarla ve abartılı rakursı denemeleriyle hareket katmayı sağlamıştır. Bu amaç doğrultusunda maniyerizmi, abartılı bir entelektüellik, bir tutam tuhaflık ve gizemle gerçekliğin bilinçli bir biçimde çarpıtılması şeklinde ifade edebiliriz **(**Hauser, 2022: 196**)**. Resimler, dini inanışını kuvvetlendirmek, acıyı, tevazuu ve çekilen zulmü, ödül olarak alınacak cennetin ihtişamını gözler önüne sermek amacıyla yapılmıştır. Işık ve rengin tüm hareketi yansıttığı, figürlerin duyguyu arttıracak pozisyonlarda tasvir

edildiği maniyerizm; bozma düzeyindeki duygusallığı, kendini ortadan silen disipliniyle dengesiz, kopuk bir sanat olarak yerini almıştır (Turan, 2005: 203).

Giulio Romano'nun cennetin teatral tasviri olan manzara resimleri; estetiğin metafizikle buluştuğu ruhani ara dönemin benzersiz bir dışavurumu, duyu ve duyu ötesine hitap eden, zarafet, incelik ve özentiye dayalı bir yansıtma biçimidir **(**Hauser, 2022: 213).

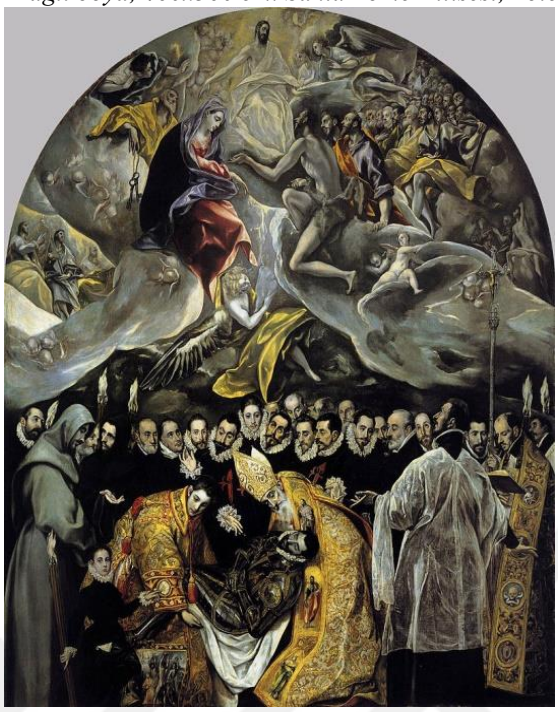
Görsel 33:
Giulio Romano, Ceiling of the Room of the giants in Palazzo Te, Mantua, 1532-1534, fresco, Palazzo del Te Italy.



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Te#/media/Dosya:Ceiling_of_the_Room_of_the_giants_in_Palazzo_Te,_Mantua.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Maniyerist ressam El Greco'nun uzatılmış, ışıldayan insan figürleri, ruhsal yoğunluğun izlerini taşır. Aşkın uhrevi âlemi hissettirip yukardan sızan ve karanlığı delip geçen kutsal ışığın etkilerini taklit eden El Greco, maniyerist çözülmenin ve sanatın ruhsal bir boyut kazanmasında önemli bir rol oynamıştır (Morley, 2021: 208). Deformasyon, orantısızlık ve abartı temaları üzerine kurulu olan maniyerist dönemin en önemli resmi arasında olan *Orgaz Kontu'nun Cenazesi*, görünür ile görünmezin uhrevi bir temsilidir **(**Hauser, 2022: 235).

Görsel 34:
El Greco, Orgaz Kontu'nun Cenaze Töreni, 1586-1588, Tuval Üzerine Yağlı boya, 460x360 cm. Santa Tome Kilisesi, Toledo



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/El_Greco#/media/Dosya:El_Greco__The_Burial_of_the_Count_of_Orgaz.JPG (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Tintoretto, çağın dini yeniden doğuşunu derinden yansıtan tek sanatçıydı. Eski Hristiyanlığın sakramentlerini yücelttiği resimlerinde İsa'nın yaşamından sahneler, İncil sahneleri, Meryem'e Müjde, Çarmıha Gerilme'de Hristiyan inancının gizemlerinin görünür tezahürlerini sergiler. Tintoretto'nun, *Paradise* adlı resmi Rönesans dünyasını yutmakla tehdit eden kaostan kurtuluş çığlığıdır. Resim, insanın içindeki dünyevi, fiziksel ve şehvani, her şeyi yok etme arzusu ve adanmışlık hâkimdir. Temsilin gerçekleştiği uzam, gerçek dışı ve süreksizdir **(**Hauser, 2022: 212). Bu sonsuz boşlukların yankısı ve tüm varlıkların birbirleriyle ilişkili olmasıyla dolu olan resim, kendi bütünlüğü içinde, her parçası canlı, homojen bir organizma olarak evrenin sembolü haline gelir. Sonsuz ve kesintisiz bir sürekliliğe işaret eden, her parça bütünü yöneten yasayı içerir; her birinde aynı güç, aynı ruh katkı sağlar.

Görsel 35:
Jacopo Tintoretto, Paradise, 1588, Tuval Üzerine Yağlı boya, 22,6x9,1m.. Doge's Palace



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/%28Venice%29_Jacopo_Tintoretto__Gloria_del_Paradiso__Sala_del_Maggior_Consiglio.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.3.5. Teatral İfade: Barok

Soğukkanlı, karmaşık ve entelektüel Maniyerizmin yerini duyumcu, duygusal Barok üslup alır. Sert, çileci ve dünyevi olan Maniyerizm'in karmakarışık ve sürekli değişen manzarası, Barok'ta, genel bir monotonlukla, daha serbest ve duyumcu temalarda hayat bulur **(**Hauser, 2022: 288**).** Bu anlamda Barok büyük bir değişimin ve çeşitliliğin, hatta sanattaki büyük devrimin ilk ayağıdır. Kilise'nin zayıflayan otoritesini tekrar sağlamlaştırmak ve monarşiyi desteklemek amacıyla ortaya çıkan Barok, düzensizlik, fantezi, aşırı süslemenin egemen olduğu gerçekçi görüşlerin yanı sıra geçmişi, mitolojiyi, Hristiyanlığı bir araya getirip aynı temada kaynaştırmaktadır (Gür, 2020: 101). Çoğu zaman gerçekleşen şiddetli üst üste binmeler, perspektifle betimlenmiş nesnelerin boyutları arasındaki aşırı farklılık, resmin çerçevesinin yönlendirici çizgilerinin atlanması, malzemedeki tamamlanmamışlık ve motiflerin eşit biçimde ele alınmaması, Barok için anahtar kelimelerdir **(**Hauser, 2022: 274**).**

Carravaggio'nun eserlerinde maniyerizm karşısında yeni tavrın tüm yaratıcı dinamiği bulunur: çok güçlü bir yan ışıklandırma sayesinde dramatik etkiyi yoğunlaştıran gölge ışık oyunlarındaki gizemler göz kamaştıran kutsallıkla doludur (Altet, 2019: 76). Carravaggio, formların fiziksel varlığı ile dokunabilir hislerin bulunduğu, bir anın teatral, hatta melodram tarzında bir gösteri sunduğu resimlerinde sert diyagoneller, radikal rakursiler, abartılı ışık-gölge efektleri, gerilim ve enerji temaları söz konusudur (Garaudy, 2022: 221).

Görsel 36:
Caravaggio, Inspiration of Saint Matthew, 1602, oil, canvas, 292 x 186 cm., San Luigi dei Francesi, Rome, Italy



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/caravaggio/inspiration-of-saint-matthew-1602-1 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Büyülü, yönsüz ve esrik bir imgenin peşinde olan Rubens, yaşamın tüm çoşkusunu sunarken, şehvet gibi baskın duyguları da tüm canlılığı ile işlediği resimlerinde hümanizmin görkemini, kudreti ve aşkı yücelten mitsel temaların peşindeydi (Garaudy, 2022: 226-227).

Görsel 37:
Peter Paul Rubens, The Fall of Phaeton, 1604-1605, 98,4x131,2cm. Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington, D.C.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fall_of_Phaeton_(Rubens)#/media/File:Peter_Paul_Rubens__The_Fall_of_Phaeton_(National_Gallery_of_Art).jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Dinsel konuları doğalcı bir anlayışla ele alan Velasquez, görünür dünyayı, hem kuşkucu hem büyüleyici ama illa ki hükmeden bir özet halinde sunarken,

formlar da ışık-gölge temasında hayat bulur (Bell, 2009: 248). Velazquez'in portrelerinde, yüzeylerdeki parlaklığı veren fırça vuruşları ve figürün yüz ifadesini yakalayan kararlı el becerileri ayırt edici özellikleridir.

Görsel 38:
Diego Velasquez, Portrait of Pope Innocent X, 1650, 140 x 120 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rome, Italy



Kaynak:https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/portrait-of-pope-innocent-x-1650 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Barok biçimi, imgenin ardındaki anlam dünyasını açığa çıkarmak üzere kurgulanan bir simgeler bütünü şeklinde ifade edebiliriz. Barok, hakikatin inşai niteliği üzerinden formun sürekli yenilenebilen, değişen karakterini olağanlaştırır. Bu anlamda Rembrandt'ın oto portreleri, kişisel iletişim biçimi olarak zamana bağlı ruh halinden hareketle fiziki değişimini gösteren, ruhsal göstergelerdir (Eroğlu, 2018: 145). Rembrandt görünürün dünyası ile ilahi dünyayı ayırmaz. Dolayısıyla her insani varlık, aynı zamanda ilahi mesajın bir taşıyıcısı olur (Garaudy, 2022: 243).

Görsel 39:
Rembrandt, Self-Portrait with Two Circles, 114.3x94cm, 1665-69, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kenwood House



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt#/media/File:Rembrandt_Self-portrait_(Kenwood).jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Özetlemek gerekirse Barok dönem sanatçılarının resimleri; farkı ve karmaşayı ön plana koyarken, ana ilişkin bir izlenim uyandırmaktadır. Dur durak bilmeyen, soluksuz bir hareket yığını karşısında coşkunun gücüne çağrıda bulunan Barok; şaşkınlığa, esrimeye, sarhoşluğa yol açar (Wölfflin, 2019: 47). Düzensiz formları, gösterişli tasarımları, dramatik ışık ve gölge kontrastları ile Barok, dengeli ve basitleştirilmiş kompozisyonları ile Rönesans'a meydan okuyan patolojik bir çağrıdır.

2.3.6. Rokoko: Aristokrat Hazzın Göstergesi

Barok dönemin aşırı çoşkun zevkinden sonra ortaya çıkan, kendini neşeli bir havailikle ifade eden seçkin, renkli, zarif ve neşe dolu Rokoko Sanat Akımı'nda, hayattan alınan zevk kavramları tiyatral bir dille işlenir (Gombrich, 2020: 343). Yaşamın güzellik ve zerafetini yansıtan Rokoko'da, hazcılık teması ön plandadır. Erotik temaların sıklıkla kullanıldığı bu resimler, birden fazla entelektüel okuma katmanı sağlayacak şekilde süslenmiştir. Gerilimi arttırmak için küçük detayların yoğun kullanımıyla bezenen sahnelerde kadın, erkek ve doğa arasındaki dengeler sorgulanırken zaman kavramı da irdelenir. Zarafet, hafiflik, yumuşak renkler ve

kıvrımlı, asimetrik çizgilerle karakterize edilen Rokoko resmi, bu estetiği şehvetli aşk ve doğa temalarıyla görselleştirdi.

Fete galante eğlencelerini, tuhaf bir hedonizm duygusuyla aktaran Watteau erotik resimler ile aşk sahnelerinin sadık bir yorumcusudur. Duyguların ve güzelliğin verdiği hazza, gerçeğe neşeyle teslim olmaya ve dünya nimetlerinden alınan saf mutluluğu sergileyen Watteau için dünya, koskocaman bir aşktır.

Görsel 40:
Antoine Watteau, Pilgrimage to Cythera, 1718-1719, 1,2x1,9m. Tuval üzerine yağlıboya, Charlottenburg Palace, Berlin



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Watteau#/media/File:Antoine_Watteau__L'imbarco_per_Citera.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Aristokların süslenme veya yatak odalarını resmeden ressam Boucher, şehvetli yumuşak tenli kadın bedenleri, adeta görsel hazzın alanı ya da keyifle izlenen cazibe formundadır. Bu noktada Boucher, cinsel mutluluğun, erotik janrın ve aşk mitolojisinin yaratıcısıdır diyebiliriz.

Görsel 41:
François Boucher, Jupiter and Callisto, 1759, Tuval üzerine yağlıboya, 57.79x69.85cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher#/media/File:Fran%C3%A7ois_Boucher__La_Nymphe_Callisto,_s%C3%A9duite_par_Jupiter_sous_les_traits_de_Diane_(1759).jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Eğlence ve dinlence için ilgilenen uçarı, yorgun ve edilgen bir toplumun doğal tavrını yansıtan Fragonard ise yüzyıl sonunun ilk öncü zevklerini hissettiren ressamdır (Altet, 2019: 78). Rokoko üslup, "güzel" ve "sanatsal"ın birlikteliğinin bir sunumu, zerafet dolu bir anlayışla, aristokrasi ve yüksek burjuvanın mensubu olduğu ayrıcalıklı sınıfın "estetik hedonizmini" tatmin eden temalarda buluşmuştur.

Görsel 42:
Jean-Honoré Fragonard, The Swing, 1767, Tuval üzerine yağlıboya, 81x64cm. Wallace Collection



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Rococo#/media/File:Fragonard_-_swing.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sıradan yaşamın sınırlarını aşan fırtınalı Barok'un hiddetli ve coşkulu imgelemiyle karşılaştırıldığında, Rokoko'nun çıtkırıldım, olağan ve önemsiz tavrı

Rönesans'taki statik, geleneksel ve tipik olana karşı dinamik, çözümleyici ve özgürleştirici yeni temayı zafere taşır (Hauser, 2022: 91).

2.3.7. İdeoloji Olarak Sanat: Neoklasisizm

Toplumu kişisel kibir ve kapris üzerine kurulu gösterişli bir sanat kültürüyle besleyen Rokoko ve Barok'un aşırı dekoratif ve şatafatlı tarzlarıyla yorgun düşen Avrupa neoklasik bir tepkiyle yüzünü Antikçağ'a çevirir. Rokoko'yu yok etme girişiminde ilan edilen fikirlerin zaferi anlamına gelen Neoklasisizm; İmparatorluk yıkımlarının gölgesinde, bir inşa çağı, sağduyu ile iktidara hizmeti kutsayan, insani imgeyi, ruh ihtişamını yüceltmesini ve yaşatmasını istemiştir. Klasik sanattaki tinsel ritüeller Neoklasisizmde yerini ihtilalin doğurduğu yeni kavramlara bırakır. Devrimin oluşturduğu rasyonel yargıların toplumsal bir kanı haline gelmesi ile birlikte hem bireysel hem de toplumsal ideallerin ön plana çıktığı, devrim, vatanseverlik, yiğitlik, özgürlük, cumhuriyet gibi temaların sanattaki en iyi temsilcisi olan Neoklasisizm, Fransız İhtilali'nin getirdiği yeni kutsal değerlere adanmışlık temasında yer alır.

Vatanseverlik, kahramanlık idealleri, Roma yurttaşlık erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük fikirleriyle Devrim'in ethosunu en iyi şekilde resmeden David'in resimlerinde tarihsel temalar, politik atmosfer, ülke sevgisi ve savaş fragmanları, insanın ortak bilinçaltındaki güç, ebediyet, kahramanlık olgularına gönderme yapar (Badiou, 2017: 43). İnsanlığın adaleti için savaş çağrısını temsil eden Horas Kardeşlerin Yemini, siyasi inancın ilanına dönüşerek halkın ulusal bilincini oluşturur.

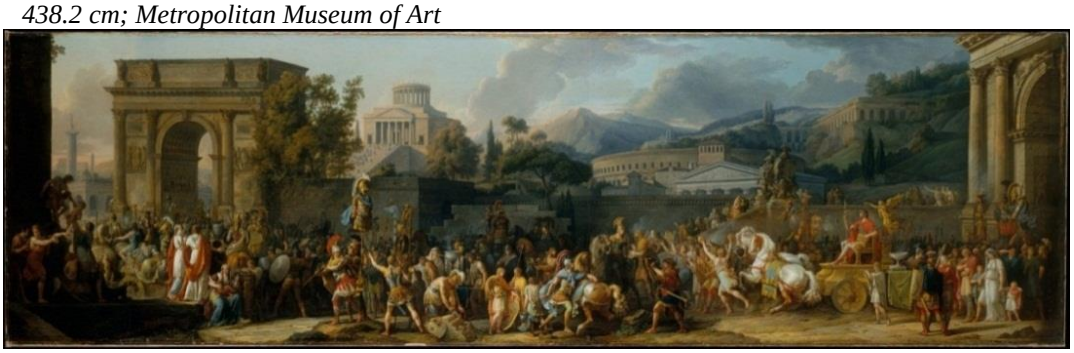
Görsel 43:
Jacques-Louis David, Horatların Yemini, 1784-85, oil on canvas, 329,8x424,8cm. Louvre



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/JacquesLouis_David#/media/File:Jacques- Louis_David,_Le_Serment_des_Horaces.jpg (ErişimTarihi: 01.09.2022)

Milletin görkemini, asaletini ve tarihin şanlı sahneleri temasını yoğun olarak işleyen neoklasik sanatçı, saray ve aristokrasinin ruhunu da okşamayı ihmal etmez. Yıkılmış harabelerin yer aldığı manzara resimlerinin geniş örneklerinde, kayıp ya da ölüm teması da sıklıkla işlenmiştir. Forum, Roma'nın dünyadaki siyasal, kültürel gücünün ve hâkimiyetinin görsel ifadesi olmakla birlikte Neoklasik dönemin mimari bir temasıdır.

Görsel 44:
Carla Vernet, The Triumph of Aemilius Paulus, 1789, Tuval üzerine yağlıboya, 129.9 x 438.2 cm; Metropolitan Museum of Art



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/The_Triumph_of_Aemilius_Paulus MET_DT11657.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Neoklasik dönem ile birlikte sanat, ilk kez toplumsal yapıyı süsleyen bir unsur değil, toplumsal temellerin bir parçası, tüm ulusun mülkiyeti şeklinde bir dönüşüme uğramıştır (Hauser, 2022: 215). Ingres, güçlü ve otoriter rejim ile anıtsallığın, kütleselliğin arayışı ve vurgulanışı şeklinde ifade edebileceğimiz *İmparator I. Napoléon* resminde siyasi ve askeri hünerini yansıtan vatanperver ve yüceltici bir imparator tasviri çizmektedir. Neoklasik denen bu anlayış, kahramanca

ifadeye sahip beden politikasını benimsedi. Bu noktada sanatın teması, ritüele değil, siyasete yönelmiştir. Çünkü tarih, portrelerde yazılır (Kahraman, 2015: 105).

Görsel 45:
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon I on his Imperial Throne, 1806, Tuval üzerine yağlıboya, 259x162cm. Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, Paris



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres#/media/File:Ingres,_Napoleon_on_his_Imperial_throne.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Özetlemek gerekirse, yüzyıllar boyunca sanat genellikle bir kral, dini bir cemaat, devlet ya da güçlü bir sanat koruyucusunun himayesinde olan bir avuç tanınmış deha ve sayısız ismi bilinmeyen sanatçı tarafından üretildi. Dini hükümleri görselleştiren, şanlı zaferleri belgeleyen ya da aristokrasinin imgesini ölümsüzleştiren sanat öncelikle bir amaca hizmet etmek üzere yapıldı ve bu doğrultuda takdir edildi (An, Cerasi, 2021: 14). Bu anlamda sanatın ilk büyük öyküsü, görsel betimlerin fethidir.

2.4. Çağdaş Sanatın Temaları

"Resim Sanatında Temanın Önemi ve Değişen Tema Dizgeleri" ni Çağdaş Sanat bağlamında araştırdığımız bu bölümde; tarihsel süreçte yaşanan ekonomik, kültürel ve politik değişimlerin sanattaki öz ve biçim açısından yansımaları incelenmiştir. Resim tarihi sanat tarihi kuramcıları tarafından, toplumsal kırılmaları odak noktasına alarak tema ve biçim açısından kronolojik şekilde kategorize etmişlerdir. Tarih öncesi sanat ile başlayıp, geleneksel süreç ile devam eden sanat, artık hayata adapte olmuş, var olan gerçekliklerin, adaletsizliklerin ya da izlenimlerin

peşinde sanat-hayat bağını oluşturmuştur. Birbiri ile geçişkenlikleri devam etmesine rağmen Modernizm süreci ile sanat tarihsel süreçte yaşanılan dönüşümler ise Çağdaş Sanatın Temaları başlığında oluşturulacaktır.

2.4.1. Modern Sanatta Temalar

Modern sanat, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına kadar, yaklaşık yüz yıl içine sıkışmış birçok akımdan meydana gelmektedir. Her ne kadar istisnalar varsa da modern sanat konu olarak hızlı endüstrileşme ile birlikte patlama yapan kentleşme ve kentte yaşayan bireyin sorunlarından beslendi. Gelişme, endüstrileşme, yabancılaşma, tarihsellik, akıl, devrim, bireyselleşme, metalaşma, toplumsal cinsiyet gibi çok çeşitli temaları barındıran Modernizmi, sanayileşmeyle ortaya çıkan kentsel bir olgu şeklinde ifade edebiliriz (Butler, 2010: 8).

Bu süreçte mekanik yöntemlerle belirlenmiş yeni bir çalışma sistemiyle, emeğin kişisellikten ayrıştırılarak işçinin kişisel kabiliyetlerinden bağımsızlaştırılmasına neden olduğu görülür. Sonuç olarak yeni bir toplumsal yapı olarak kapitalist sınıf, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan yeni bir kentli orta sınıf ve yeni bir işçi sınıfı doğmuştur denilebilir. Zanaatkârlar, yevmiyeli işçiler, mülksüz ve köklerinden koparılmış köylüler, vasıflı ve vasıfsız işçiler, erkekler, kadınlar ve çocuklar, hepsi makinelerle işleyen kocaman bir fabrika hattında angaryayla uğraşan kölelere dönüşürler. Bu süreçte şehirler, büyük çalışma kampları ve hapishanelere benzer (Hauser, 2022: 119-120). Yaşanılan bu teknolojik dönüşüm, aynı zamanda bunalımı da arttırır. Özellikle sanat ve kültür tarihinde patolojik görünen şey, gelişimin baş döndüren hızı ve bu hızın dayatılma biçimidir. Çünkü teknolojinin hızlı gelişimi, estetik beğeni ölçütlerindeki vurgunun değişimini de hızlandırır (Hauser, 2022: 254).

Yaşanılan bu sosyo-kültürel süreçte Geleneksel dizgelere meydan okuyan modern sanatçının teması da, güzellikten ziyade gerçekçiliğe kaymış, modern dünyanın gerçeklerine uygun yeni bir görsel dil inşa edilmiştir (Öndin, 2019: 7). Bundan böyle, "yeni" ya da "modernite" estetik dizgenin bir sözcüğü olacaktır (Cauquelin, 2016: 20). Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak (Şaylan, 2016: 79), kimi zaman ise dünyayı değiştirmeye yönelmiş bir sanat anlayışı olarak değerlendirilmiştir. Greenberg'e göre modernizm, "modern sanat incelemelerinin radikalleşmesi ile sanata tam bir özerklik vermeye

çalışan, fazlasıyla resimsel, basit bir soyutlama, biçimsel soyutlama niteliğini kendisiyle birlikte taşır. Bu, modernite olarak açıkladığımız şey, sanatın kendi kendini referans göstermesinin ve özerkleşme hareketinin tam ortasındadır" (Cauquelin, 2016: 18). Jameson'un deyimi ile "şizofrenik ve ne zaman ne yapacağı bilinmez" olarak da değerlendirilen Modernizm; özgürlüğün sonuna kadar hissedildiği renkli, kaosa gebe, öngörülemez ve aşırı tarzı ile tanımlanmaktadır.

2.4.2. Romantik Duyarlılıkla Dünya'dan Feragat

Kadim mimesis estetiğinin yerine yaratım estetiğini kadraja sokan sanat; sınırlarını keşfetmeye, özerkleşme süreciyle başlıyor. Sanatsal anlamda Aydınlanma hareketine tema ve biçim bağlamında ilk sistematik başkaldırı Romantizm akımı ile kendisini göstermektedir. 18. yüzyılda patlak veren politik ve ekonomik çöküşü, Romantizm akımını ve akımın çıkış nedenlerini Hauser şu şekilde ifade etmiştir:

> *"Yeni kuşağa yurtsuzluk ve yalnızlık duygusu egemen olmuş, dünyaya bakış açıları bu deneyden etkilenmişti. Bu duygu sayısız biçimler altında kendini göstermiş ve kaçma, sığınma atılımları ile ifade edilmişti. Kaçma girişiminin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktı. Ütopyaya ve peri masallarına, bilinçsizliğe ve fantastik olana, gizemliliğe ve tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde yer bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun bir yaşama duyulan özlemdi. Bütün bu kaçma istekleri ve anlatıları, 17. yüzyıl klasisizminin bazen zekâ ve incelikle, bazen de hiddet ve telâşla, ama her zaman ısrarla savaştığı kargaşaya ve düzensizce doğru yönelmişti" (Hauser, 1984: 157).*

Romantik Hareket, Fransız Devrimi'nin değiştirici ve devrimci pratiği ile dünyanın hoyratlığına ve adaletsizliğine bir isyan olarak tepkisini ortaya koymuştur. Bu noktada "En iyi kural, kuralsızlıktır" diyen romantikler, modernliğin tanrısı sayılan akla karşı bir tanrısallık peşinde, anonim yaratıcılığı yüceliğin alametifarikası olarak sunan, devrimci nitelikleriyle öne çıkmıştır (Cottington, 2021: 92).

Gelenek, otorite ve kural ilkesine karşı bir kurtuluş savaşına girişen Romantizm, bir çağ bunalımıdır, aklın bunalımına karşı imgelemin hazlarıyla verilmiş devrimci bir cevaptır (Sandal ve Aldemir, 2021: 345). Romantizm her şeyden önce kültürü ve zamanı aşan bir kişilik özelliğidir. Romantiklerin eserleri, yaşanmakta olan hızlı toplumsal, teknolojik, ekonomik ve siyasi değişimlere ayak uyduramayan insanın bunalım temalarından kuruluydu. Ölme isteği, bir ölüm

düşkünlüğü bu noktada çok öne çıkar. Dolayısıyla bu resimler ülküselleştirilmiş derin bir duygusallıkla doluydu (Eroğlu, Yurdun, 2019: 35).

İlahi bir düzene olan inançtan kurtulmuş, aklın özerkliğini talep eden Romantikler, terör olayları ve yaşanan katliamlarla, modern insanlık tarihi deneyimlerinin kurbanı olarak psikotik bir korku ve geçmişe kaçma özlemi duydular (Hauser, 2022: 57). Bu noktada Francisco Goya'nın *3 Mayıs 1808* adlı resmi hem politik sanatın örneği olması ile hem de çağının sorunlarını güçlü bir eleştiri ile vurgulamasıyla önemli bir örnektir. Savaşları tarihte olduğu gibi birer kahramanlık göstergeleri olarak değil, savaşın yıkıcı yönlerine işaret eden Goya, şehit edilen azizlerin dinsel imgesini kullanarak siyasi şehitler yaratmıştır (Freeland, 2008: 35).

Görsel 46:
Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1814, 268x347 cm. Prado Müzesi, Madrid.



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya#/media/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Kahramanın tanrılaştırılmasında doruğa ulaşan Romantik trajedi anlayışı Caspar David Friedrich'ın resimlerinde dünyadan feragatinin habercisidir (Hauser, 2022: 286). Kavrayışımızın ötesindeki bir yaşamı, kayıp zaman arayışını, büyüleyici dağların, fırtınalı denizlerin veya uçsuz bucaksız boş manzaraların ressamı Friedrich, dehşet ve coşku gibi uç noktalardaki duygulara seslenir, yok olmayı, görünürdeki görünmezi akla getirir (Morley, 2021: 113). Caspar David Friedrich'ın bireyci ve melankolik resimleri ıstırabın görselleri, kayıp cennetin tasvirleridir. Bu noktada sanat, yaşamın kaybından sorumlu tutulmuştur (Hauser, 2022: 313).

Görsel 47:
Caspar David Friedrich, Wanderer above the Sea of Fog, 1818, 94.8 cm x 74.8 cm. Oil on canvas, Hamburger Kunsthalle, Hamburg



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Romantik resim yeni anıtsal ve dramatik, tarihsel ve düşsel temalarla gerçekliğin zırhını, fanteziler, rüyalar, maceralar ve aşkla deler. Devrimin idealleri olan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik, romantik düşüncenin sahiplendiği ideal Romantik temalardır (Dellaloğlu, 2010: 49). Delacroix'nın, *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı resminde özgürlük, eşitlik, kardeşlik özlemiyle çarpışan barikatçıların sahnelediği modernlik dramında, kent hayatının şiddeti ile çağdaş kahramanlık temaları sergilenir (Baudelaire, 2017: 19).

Görsel 48:
Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm. Louvre Müzesi



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Halka_Yol_G%C3%B6steren_%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk#/media/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Eserini yalnızca Tanrı'nın şerefine yaratan, hücresinin karanlıklarına saklanmış Romantikler için "yüce bir zevk nesnesi değil, patetik duygunun nesnesidir" (Farago, 2017: 115). William Turner'ın resimlerinde; büyük dağ sıraları, yüksek kayalar, uçurumlar, cennetin mahzeninde biriken fırtına bulutları, yıkım bırakan kasırgalar, isyankâr kuvvetiyle yükselen sınırsız okyanusu yüce temasında ele alır. Yeryüzünün sancıları ve denizlerin hoyratlığı, doğan güneşin ışıldaması veya alev alev yangınlar, devasa değişimlerin pençesindeki gotik ve tekinsiz dünyanın plastik ve ışıltılı metaforları temasını çalışan Turner için; "Kayalar cennetin ve dünyanın kemikleri"; "sis ve pus da ten rengi"dir diyebiliriz (Bell, 2009: 129). Goethe'nin doğa için dile getirdiği gibi; "Doğanın sistemi yoktur, onun yaşamı vardır" (Eroğlu, 2021: 17). Bu noktada Turner'ın manzaraları artık coğrafi bir görüntü değil, insan ve hayatı üzerine bir tanıklık, bir ruh halinden ibarettir.

Görsel 49:
J.M. William Turner, Snow Storm - Steamboat off a Harbour's Mouth, 1842, Tuval üzerine yağlıboya, 122x91cm. Tate Britain, London, UK



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Storm:_SteamBoat_off_a_Harbour%27s_Mouth#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Snow_Storm_-_Steam-Boat_off_a_Harbour's_Mouth_-_WGA23178.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sanat tarihinin en köklü kırılması olarak ifade edebileceğimiz Romantizm ardından modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların, hamlelerin de başlangıç noktasıdır (Baudelaire, 2017: 22).

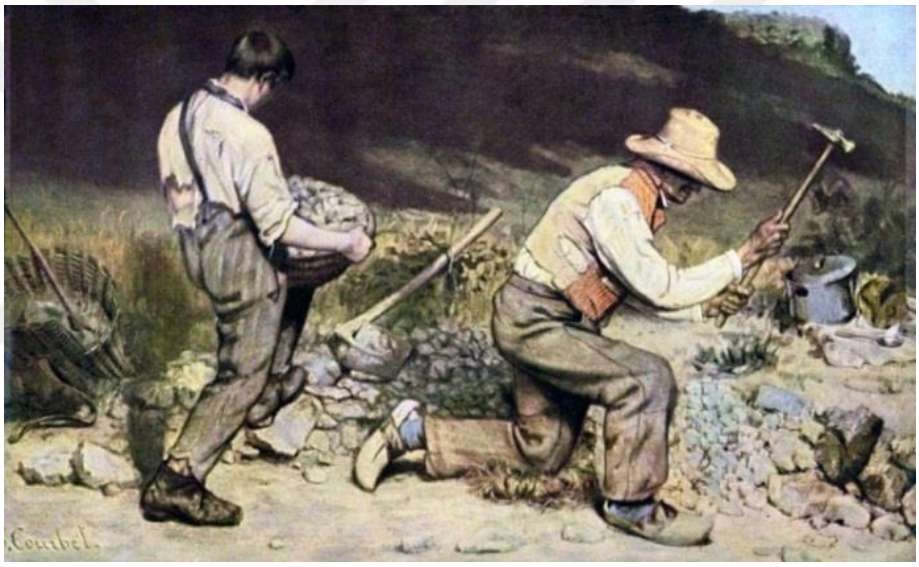
2.4.3. Modernizmin Distopyası

Bilimde ve sanatta bireyi merkeze alan bir ilerleme geleneği olarak Rönesans düşüncesi, bir anlamda da aydınlanma düşüncesinin altyapısını oluşturmuştur. Aydınlanmanın özünde yer alan özgürlük, eşitlik ve adalet düşüncesi tüm toplumu sarmış, geçmişin gelenek kalıplarını yıkmaya başlamıştır. Bilimin ve eleştirel düşüncenin öncülüğünde şekillenen toplum, 1789 Fransız Devrimi ile Fransa'da monarşinin yıkılmasını, cumhuriyetin kurulmasını ve kilisenin reformlara gitmesini sağlamıştır (Taşçılar, 2015: 46). Geçmiş ile olan tüm bağları koparan bu yeni oluşumlar, Batı tarihini de şekillendirecek yeni temaları doğurmuştur. Bu noktada sanatın yeni temaları; toplumsal ve sosyal hayatın kırılma noktalarıdır şeklinde ifade edebiliriz. Kapitalizm ve modern çağ, kutsalın ve "ruhsal olan"ın yokoluşuyla birlikte, her şeyin derinlerde yatan maddiliğinin sarsıcı bir şekilde yükseldiği bir

dönemdir (Jameson, 2022: 95). Yaşanılan bu değişimler sanatta da yerini aldı. 19. yüzyılın başına buyruk Romantik sanatçısı, 20. yüzyılda toplumsal sorunlara çözüm getiren ve kolektif çalışan toplumsal gerçekliğin sanatçısı olarak dönüşüme uğrar.

Sanata, elit bir azınlıktan çok toplumsal çoğunluğun sesini yansıtan modern bir yaklaşım getiren Realistler resimlerini, emekçi sınıfının ve toplumcu düzenin amaçları üzerine inşa eder (Fischer, 1980: 117). Courbet ve Jean François Millet'in eserlerinde, tarımsal gizemin, katıksız taşra yoksulluğunun ve yıpratıcı köylü uğraşının tüm ilkel insan dünyasının çalışma koşullarını resmettiği toplumsal gerçekçi resimler aynı zamanda sosyal gerçekliğin yansımalarıdır.

Görsel 50:
Gustave Courbet, Taş Kırıcıları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, 165x257 cm. Galerie Neue Meister



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Realizm_(sanat)#/media/Dosya:Gustave_Courbet_018.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Gerçekçi oluş aynı zamanda doğaya bir ayna tutmayı öngörüyordu. Millet, kentin dışladığı her doğallığı sunan kırsal alanlarda, sükûneti, bereketi, serinliği ve fiziksel çalışmanın özünü resmederek köylüyü yeni bir destanın kahramanı yapar (Cauquelin, 2016: 44). Toprağa sabitlenmiş olan sakin ise, gündelik hayat tarafından kuşatılır, kaplanır, yutulur. Toplumu ele geçirmiş, yaşama biçimleri ise, sanatın yeni teması olarak yerini alır (Lefebvre, 2020: 113).

Görsel 51:
Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1857, 83,5x110cm. yağlıboya, 259x162cm. Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, Paris



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/JeanFran%C3%A7ois_Millet#/media/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Toplumsal problemlere duyarlılıkla yaklaşan Realist sanatta kadınlar ise sanayileşmenin getirdiği bireysel ve sınırsız otorite altında ezilen, alt tabaka işlerde çalışan emekçilerdi (Davidoff, 2021: 142). İşçi sınıfının yaşamının çeşitli somut yoksunluklarını, sınıf mücadelesini ifade etmek için kullanılan resim, insan imgesindeki dramatik değişikliği yansıtan bir aynadır (Jameson, 2022: 29).

Görsel 52:
Jules Breton, Hasat Sonrası Eve Dönüş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1859, 90,5x176cm, Musée d'Orsay, Paris.



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Realizm_(sanat)#/media/Dosya:Jules_Breton_-_Le_rappel_des_glaneuses.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Modernizm; aklı, zekâyı ve naifliği aristokratlara, bedeni ise tüm kabalığı, hayvaniliği ve makineyi andıran yapısı ile işçi sınıfa (Çabuklu, 2004: 79) layık gören bir ayrım yapmaktadır. Mary Douglas'ın da belirttiği gibi "Kirlenmeyle ilgili inançlar statü tartışmalarında sıklıkla kullanılır" (Davidoff, 2021: 139). Dolayısıyla,

Realizm'de soylu sınıfın temiz pak, cilalı görünümlerinin yerine işçiler, köylüler gibi yaşamsal emeği öne çıkaran, toplumun gerçekliğini yansıtan resimlerin, temalarını kapitalizmin yarattığı yabancılaşma, işçi sınıfının çıkmazları oluşturmuştur. Bu noktada pitoresk doğa manzaraları ortadan kaldırılır yerini işçi sınıfının temel uğraşısı geleneksel kırsal alan ve geleneksel tarıma devrolur. Makinaların ve işçi mücadelelerinin, sömürgeci ihtirasların ve mali skandalların, yaşandığı bu dünyada insan, sadece kendisini tüketmektedir.

Görsel 53:
Jules Bastien-Lepage, October, oil on canvas, 1878, 187x196cm. National Gallery of Victoria



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Realism_(arts)#/media/File:Jules_Bastien-Lepage_-_October_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Geriye dönük bakış açısıyla modernizmi değerlendirecek olursak; Fransız İhtilali ve Aydınlanma hareketleri sonrası sanayi ve endüstri devrimi ile teknolojinin baş döndürücü hızı bilimsel alanda devrim niteliğinde ilerlemeleri tetiklemiştir. Bilimin ışığında gerçekleşen bu ilerleme tüm insanlık için refahı, huzuru ve bereketi vaad ederken, modern dünyanın sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Durmaksızın ilerleme mantığı ile insan, çevresine ve kendisine yabancılaşmış, yıkım, açlık, acı ve ölüm ile burun buruna gelmiş, yorucu çalışma temposu sonucu hayatlarının anlamlarını yitirmiş, baskılar görmüş, topraklarından sürülmüş ve kendine bile yabancılaşmıştır. İnsanlığa refahı getirmeyi vaat eden Aydınlanma, çıktığı yolda kendi içinde çelişkiye düşerek, insanlığın üzerine karabasan gibi çökmüştür.

2.4.4. Görme Biçimi Olarak Empresyonizm

Yüzyıllardan beri resmin asaletini oluşturan efsanevi, dini veya mitolojik temaların tarih tablosundan kopuşu, empresyonistlerle tamamlanmıştır denilebilir. Modernite ile başlayan kent-kır ayrımı, bu çağın sanatçısının doğayı görüş, hissediş ve anlama şeklini değiştirmiş, görüşünü öznelleştirmiştir. Bu noktada görme, temsil ve taklide olan bağımlılığından kurtulurken, referanslarından soyutlanır ve özerkleşme süreci gerçekleşir. Artık belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir (Baudelaire, 2017: 39).

> *"Dünyayı bu tarzda (oluş içinde) görmek, empresyonist ressamları belli bir çalışma tarzına sürükledi. Mademki ressam dünyayı bir oluş ve bir hareket içinde görüyordu, o halde şekli bir tarafa bırakıp, değişik 'an'ların kaypak duyu ve izlenimlerine kendini bırakmalı, onları yakalamaya çalışmalıydı" (Tunalı, 2020: 75).*

Modern teknolojinin, eşi görülmemiş bir dinamizm kazandırdığı bu dönemde Empresyonizm, Orta Çağ'ın durağan dünya görüşünü tamamen çökerten, yeni bir algı sistemidir. "Empresyonizm, benmerkezci estetik kültürün doruk noktasıdır; pratik ve aktif yaşamı reddeden Romantik anlayışın nihai sonucudur" der Hauser. Modernliğin kentsel görüntüsünden ve toplumsal yaşamdan kopuk Empresyonist resim, "gerçekliğin bir varlık değil, bir oluş, koşul değil, süreç olduğunu" vurgular. Düzeni ve sürekliliği değil, "anın, değişimin ve raslantısal olanın önceliği"ni tanımlayarak bunun altını çizdiğini söyler (Hauser, 2022: 51). "Her Empresyonist resim, varoluşun daimi deviniminde bir anın tortusu, çatışan güçler oyununda tehlikeli ve istikrarsız bir dengenin temsilidir. Olguların daimi bir akış ve geçiş halinde olduğu bir dünya…."(Hauser, 2022: 256). Parçalanmış ve dinamik bir dünya görüşünün üslubudur bu…

Doğanın tam olarak fethini gerçekleştiren Empresyonistler, şehrin kaotik atmosferinden kırsala kaçıyorlardı. Bu kaçış radikal bir biçimde, realist betimlemeden çıkıp, doğayı birebir gözlemlemek, renklerin ve ışığın yepyeni uyumlarını keşfetmek adına yapılan ışığın duyumcu yorumlarıdır (Bocquillon, 2005: 44). Duyu izlenimlerini tematik açıdan ele alan Claude Monet'nin resimlerinde renk valörlerin kılıfından kurtulmuş, gölgeleri bile şeffaf hale getiren ışığın sihri başlıca temadır (Cabanne, 2013: 11).

Görsel 54:
Claude Monet, İzlenim, 1872-73 Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm. Marmottan Monet Müzesi, Paris, Fransa



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Claude_Monet%2C_Impression%2C_soleil_levant%2C_1872.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

19. yüzyıl için sanat, dış dünyayı anlamada bir bilgi aracı, bir yaşam deneyimi biçimi, insanın çözümlenmesi ve yorumlanmasıdır. Geçiçi olan an'dan, ebedi olan an'ı çekip çıkaran Degas'ın, acıya, tutkuya, jeste olan hâkimiyeti resimlerinin görsel temasıdır. Balerinlerin provalarını seyrederken ışık ve gölgenin insan formu üstündeki etkileşimini hareket ve mekân duygusu ile birlikte aktardığı resimleri ise modern hayata dair çözümlemelerdir (Gombrich, 2020: 402-406).

Görsel 55:
Edgar Degas, Dans Sınıfı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1874, 85x75cm. Musée d'Orsay



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/the-dance-class-1874 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Kuspit, “sokaktaki günlük olaylar, yaratıcı edimlermiş gibi görünmeye başladığında, sanat yaratmak için özel bir mekâna ihtiyaç olmadığını ve atölyenin simgelediği hayal gücüne dayalı yaratıcılığa, sokağın şans eseri ortaya çıkan yaratıcılığı el koydu” diyerek, modern atölyenin uzantısının sokak ve caddeleriyle yeni kent hayatı olduğunu belirtmektedir (Alp, 2015: 324). Bu noktada Modern resmin teması artık doğa değil, kentin bizzat kendisidir (Baudelaire, 2017: 56). Dolayısıyla sanayileşmiş kentin estetiği olan fragman aynı kentin kendisi gibi içinde devinimi taşır. Artık sanat, hızla modernleşen ve görsel çehresi radikal bir biçimde değişen kent yaşamını “gösteri kenti”ni sanatın yeni teması olacak şekilde yansıtmakla yükümlüdür (Cottington, 2019: 45).

Modernizm benliğin, itkilerin, arzuların sınırları üzerinde yoğun bir temada buluştu: Bireysel bir durumun, karakteristik ve sıradan olanın verdiği haz, artık ilk kez ön plana çıkar. Gündelik görünüşü, tavırları, cinselliği, oyunları, doğal yakın çevre resmin genel temasıydı. Sanatın kökleri kent yaşantısında olan dünyayı ve sanatı algılama biçiminin inşasına katılmaktadır. Gelinen noktada tema, artık “yarı tanrılara ve üstün insanlara değil, sıradan ölümlülere, zevk ve şehvet peşindeki zayıf bireylere yöneliktir” (Hauser, 2022: 54).

Görsel 56:
Pierre Auguste Renoir, Dance at Le Moulin de la Galette, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1876, 131x175cm. Museo de Orsay

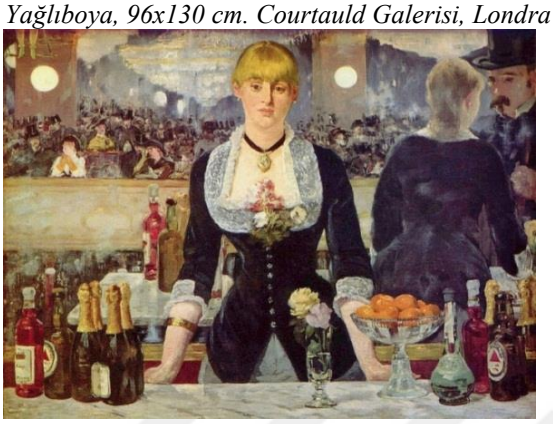


Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Auguste_Renoir#/media/Dosya:Pierre-Auguste_Renoir,_Le_Moulin_de_la_Galette.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Flaneur’un gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar alemi. Fantasmagoria. Yeme içme, giyim kuşam görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın, lüksün dünyaya

sunulduğu sahneler kısacası modern gündelik hayat kültürünün beşikleri artık yeni temadır (Baudelaire, 2017: 35).

Görsel 57:
Édouard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, 1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x130 cm. Courtauld Galerisi, Londra



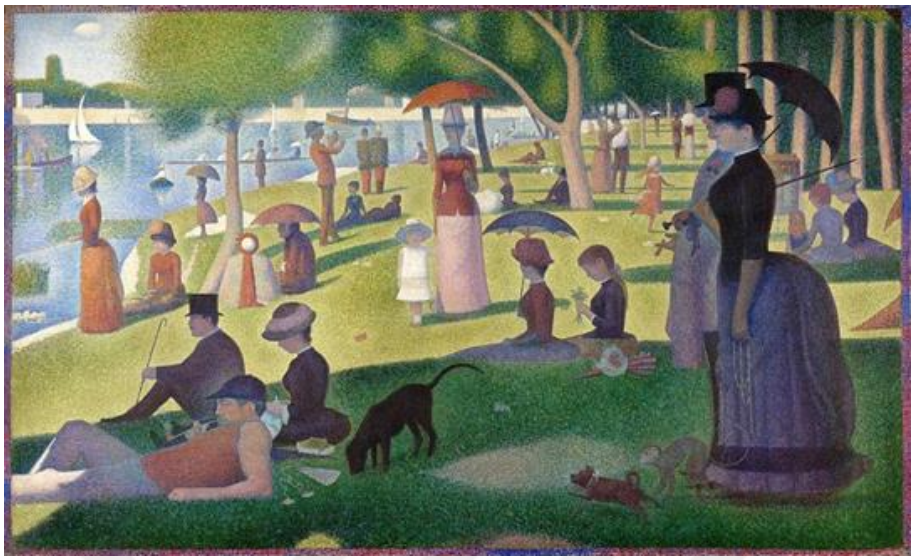
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/FoliesBerg%C3%A8re%27de_Bir_Bar#/media/Dosya:Edouard_Manet_004.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.4.5. Empresyonizmin Bilimsel Hali

Monet ve arkadaşlarının spontane algıya dayanan, doğaya açılan pencere şeklinde ifade edebileceğimiz empresyonizmi zaman içinde yerini Seurat ve rakiplerinin, yakında "neo-empresyonist" olarak adlandırılacak olan "bilimsel" empreyonizme bırakır (Bocquillon, 2005: 80). Bu anlamda Post-Empresyonizm tüm gerçeklik yanılsamasını özünde reddeden ve hayata bakışını doğal nesnelerin kasıtlı deformasyonuyla oluşturan ilk sanattır diyebiliriz.

Empresyonistlerin atmosferini matematik olarak dağıtılmış hacim ölçüsel bir derinlikle doldurmaya çabalayan Seurat'ın *Grande Jatte Adasında bir Pazar Günü* tablosu, 19. yüzyılın sonlarında optik yanılsamaya dayanan yeni bir algı sistemi getirmiş, dolayısıyla yepyeni bir resim okumasını gerekli kılmıştır (Cabanne, 2013: 14).

Görsel 58:
George Seurat, "Grand Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra", 1884-86, tuval üzerine yağlıboya, 207,6x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.1



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Grande_Jatte_Adas%C4%B1%27nda_Bir_Pazar_%C3%96%C4%9Fleden_Sonras%C4%B1#/media/Dosya:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Rönesans'tan bu yana ilk kez sanatın mimetik özelliği önemini yitirmiş, sembolik ve dışavurumsal yönü baskın çıkmıştır. Post-Empresyonistlerde tema, görsel gerçekçilik değil, bunların derinliği ve birbiriyle ilişkisi aracılığıyla bir ruh halini veya resmin alt metnini doğrudan yansıtmaktı (Cottington, 2021: 56). Van Gogh, görsel izlenimlerin tutsağıdır, yapıtlarında yer alan ütopyacı bir jest ile rengin ve ışığın dünyasına götürür. Psişik imgelerle oluşturduğu resimlerinde itkisel ve renkli anlatımı aynı zamanda ekspresyonizmin habercisidir (Altet, 2019: 84).

Görsel 59:
Vincent Van Gogh, Ren Nehri'nde Yıldızlı Bir Gece, 1888, 72x92 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya Musée d'Orsay, Paris



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/File:Vincent_van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sanayileşmiş Avrupa dünyasının sıkıntılarından kurtulmak için el değmemiş bir sadelik ve güzellik diyarı arayan Gauguin için yaşam, tüm toplumsal sınırlamaların önünde, tüm kurumların ve tarihin erişiminden uzakta kutsanması gereken tek gerçekliktir.

Görsel 60:
Paul Gauguin, The first flowers, 1888, oil, canvas, Private Collection



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/the-first-flowers-1888 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Toulouse-Lautrec, Degas, Signac gibi, art arda gösteri dünyasının, kabarelerin ve genelevlerin gerçek yüzünü ya da daha aristokrat bir çevreye ait olanların eşsiz portreleri post-empresyonistlerin genel temasını oluşturur (Bocquillon, 2005: 89).

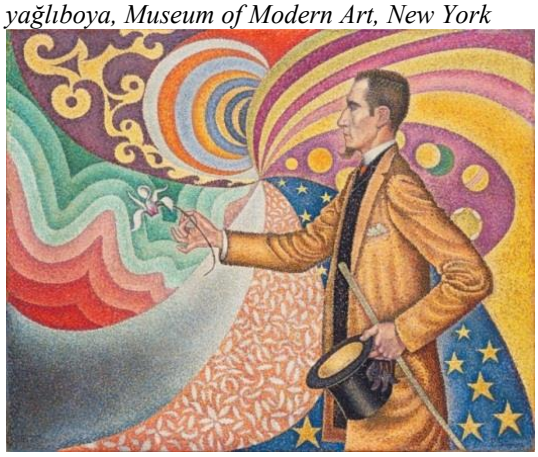
Görsel 61:
Henri de Toulouse-Lautrec, At the Moulin Rouge 1890, Tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec#/media/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec,_French_-_At_the_Moulin_Rouge-_The_Dance_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Renk şiddetini, coşkusunu, biçim bozma ve yorumlamaya yönelik temalarda oluşturan Neo-Empresyonizm ve Post empresyonizm de renkler, maddi varlıklarını kaybederken, psişik bir nitelik elde ederler. Modern resmin renkçi tutkularına yeni, çarpıcı ve sürekli bir vurgu getiren Post-empresyonistler, peyzaj ve çağdaş yaşam temasında buluşurlar (Bocquillon, 2005: 82).

Görsel 62:
Paul Signac, Portrait of Félix Fénéon, 73,5x92,5cm. 1890, Tuval üzerine yağlıboya, Museum of Modern Art, New York



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac#/media/File:Signac_-Portrait_de_F%C3%A9lix_F%C3%A9n%C3%A9on.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Kısaca özetlemek gerekirse, empresyonistler hem mantık, hem de duygu yoğunluğunu bir arada taşırken, Neo –Empresyonistler mantık, Post empresyonistler ise ruhsallık boyutundaki temalarda varlık göstermişlerdir (Eroğlu, 2014: 14).

2.4.6. Psikolojik Bir Tepki: Sembolizm

Romantizm ve empresyonizmin ardından 19. yüzyılda ortaya çıkan sembolizm; düşünsel yanı ağır basan, özgün, bireysel boyuta sahip olmayı amaçlamış, ruhsal durumları varoluşun gizemiyle aktarmaya çalışan toplumun psikolojik bir tepkisidir (Farago, 2017: 167). Sembolist akımın üyelerinden olan şair Gustave Kahn sembolizm için "Sanatımızın esas amacı nesnel olanı öznelleştirmek yerine öznel olanı nesnelleştirmektir" ifadelerini kullanmıştır (Enuysal, 2017: 30). Sanatta yücelik içeren gizli görüntülerin sunulduğu metaforik anlatımlar ve imgeler barındıran Sembolizm; duyuların yüceltildiği bir dünyada ruhun kurtuluşu öğretisinin alegorik bir anlatımla canlandırdığı idealist ve tinselci bir temadır (Hauser, 2021: 189).

Çöküş ve yozlaşmanın yaşandığı sembolist dönemde sanatçıların başlıca temaları, mistisizm, ezoterizm, düşçülük, dekadans, melankoli, cinsellik, uyku ve ölümdür. Blake'in resimleri geleneksel beden ve cinsiyet sunumlarına aykırı şekilde işlenmiş, mitsel figürlerle hayal gücünün eşsiz bir birleşimi olarak sembolizmin vazgeçilmez temalarını yansıtır.

Görsel 63:
William Blake, The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun, 1805-1810, paintings, 40x32,5cm. National Gallery of Art



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Red_Dragon_paintings#/media/File:William_Blake_003.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Romantizm Akımı'nın tüm yaklaşımlarından etkilenerek kendi özgün anlayışını ortaya koyan Gustave Moreau'un resimlerinde mitolojik, dinsel temaları ele alırken insan bedeni ve kadın ögesi de önemli bir temadır. Moreau'nun çalışmaları bu anlamda olgusal dünyanın aynasına tutulmuş ikinci bir ayna gibidir.

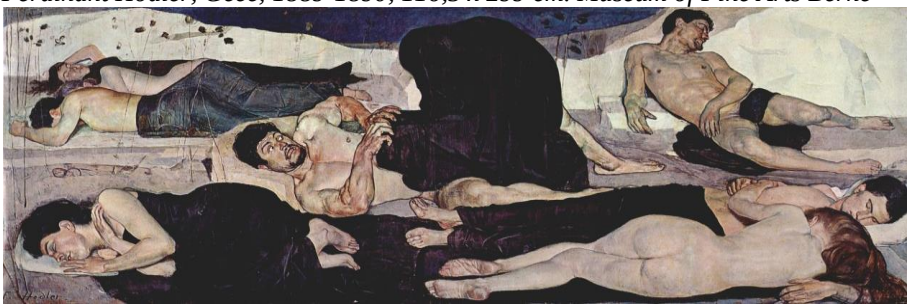
Görsel 64:
Gustave Moreau, Salome Dancing before Herod, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 103,5x144cm. Hammer Museum (University of California), Los Angeles, CA, US



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/salom-dancing-before-herod-1876 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Küçük ölüm olarak nitelendirilen uyku ve rüya görmek sembolistler için gündelik yaşamın öteki tarafında bulunan büyük uyanışın ön adımları, ruhun kendisiyle derin uzlaşmasıdır (Eroğlu, 2021: 375-378). Mircea Eliade'nin de ifade ettiği gibi; "Rüyalar, uyanıkken görülen düşler: nostaljilerinin, arzularının, heyecanlarının vb. imgeleri, bütün bunlar tarihsel olarak koşullanmış insani varlığı, onun "tarihsel an"ının kapalı dünyasından son derece daha zengin manevi bir dünyaya yansıtan güçlerdir" (Eliade, 2022: 22-23). Gece adlı resmi ile Ferdinand Hodler, ölüm, yalnızlık ve şimdiki zamandan kopmuş uzak ve bilinmeyen bir dünyaya duyulan özlemi, ıstırabın sarhoşluğunu uyku temasında görselleştirir (Hauser, 2022: 126).

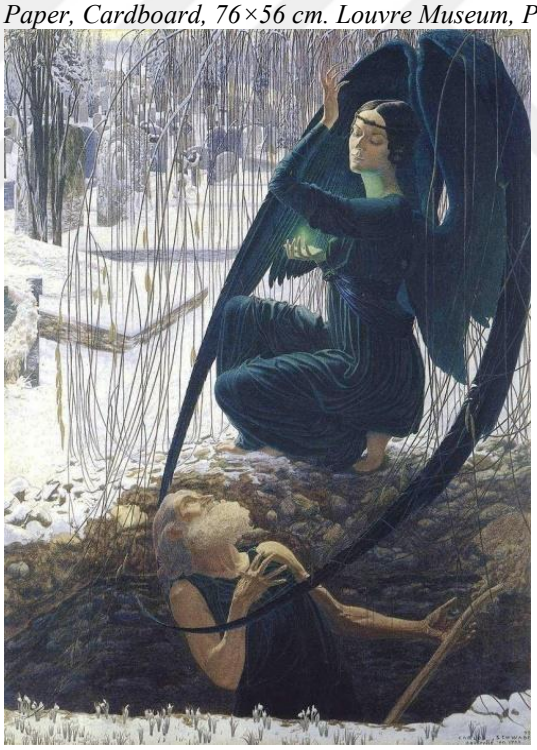
Görsel 65:
Ferdinant Hodler, Gece, 1889-1890, 116,5 x 299 cm. Museum of Fine Arts Berne



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Hodler#/media/File:Ferdinand_Hodler_005.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Carlos Schwabe tarafından yapılan *Mezarcının Ölümü* sembolist temaların görsel bir özeti olarak kabul edilir. Çünkü Schwabe'nin resimleri tipik olarak mitolojik ve alegorik bir vizyona ve sosyal bir ilgiye sahip temalardan oluşmaktadır.

Görsel 66:
Carlos Schwabe, Mezarcının Ölümü, 1895, Watercolor, Gouache, Paper, Cardboard, 76×56 cm. Louvre Museum, Paris



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Sembolizm#/media/Dosya:Mort_du_fossoyeur.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Arnold Böcklin, resimlerinde ele aldığı yalnızlık, ölüm gibi konularla doğanın ruhunu ve nesnenin gizini melankolik bir şekilde çağrışımlara ve sembollere başvurarak aktarır (Yılmaz, 2007: 1). Böcklin için mitoloji, korkunun arkaik kodları

olarak çalışmalarında ölüm teması ile yeniden hayat bulur (Erdoğdu, Öztürk, 2021: 250-251).

Görsel 67:
Arnold Böcklin, Salgın, 149.5 cm x 104.5 cm, 1898 panel, tempera, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland



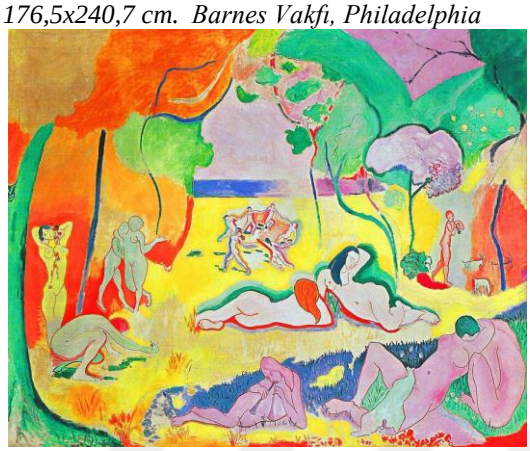
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Veba_(B%C3%B6cklin)#/media/Dosya:The_Plague,_1898.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.4.7. Saf Rengin Keşfi: Fovizm

20. yüzyılın çoğunda modernist resimdeki ortak payda, yeni görsel teknolojilerin varlığı ile resmin artık dünyaya açılan bir pencere değil, onun duyumsanmış bir görüntüsü olduğunun kabulüydü. Modern sanatın bütünündeki kusursuzluk gerçeklik değildir, tezini benimseyen Fovistler ise renkçi anlayışlarıyla Empresyonizm'in mirasçıları olup, olabildiğince az bir sosyal yükümlülükle ekspresyonizmin takipçisi olmuştur. Fovistlerin duyumsal aşırılıkları ve doğrudan doğruya tüpten fışkıran saf renk patlamaları en belirgin temalarıdır (Cabanne, 2013: 22). Rengi dışavurum nesnesi olarak kullanan Matisse için resim; görsel özelliklerini vurgulayarak, duyguların ifade edilebileceği bir araçtı (Morley, 2021: 22). Bu anlamda resmin tüm bilimsel kurallarını ihlal eden Matisse perspektiften vazgeçer ve

resmi renk tartışmasından başka bir şey olmayan çizgi ve yüzeylere indirger (Altet, 2019: 84).

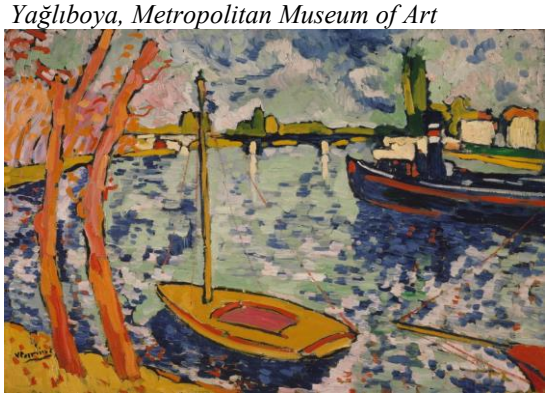
Görsel 68:
Henri Matisse, Yaşama Sevinci, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1905-1906, 176,5x240,7 cm. Barnes Vakfı, Philadelphia



Kaynak: https://fineartamerica.com/featured/joy-of-life-henri-matisse.html (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Matisse, haz duyduğu hayal gücü oyunları üzerine çalışırken, kübist hareketi oluşturan sanatçılar da modern metropol hayatı deneyimlerini ya da bu hayatın baştan çıkarıcılığına karşı verdikleri önemli mücadeleyi ifade edecek yeni bir görsel dil oluşturmaya çalıştı (Cottington, 2021: 59). Bu yeniliğin içinde yer alan Vlaminck renkleri tüm şiddetiyle yansıtmayı başarır.

Görsel 69:
Maurice de Vlaminck, The Seine at Chatou, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, Metropolitan Museum of Art



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/21/SeineChatou.JPG (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.4.8. Anti-Sanat: Dada

Sanatın özerkleşme hareketi 19. yüzyıl sonunda doruğa varır. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyaya bakışını kökten değiştirdi. Freud ve

Einstein'ın buluşları ve Makine Çağı'nın teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını arttırıp, algısını tümden değiştirmesine sebep olmuştur (Hopkins, 2006: 17). Bu aşamada sanat, ardı ardına gelen darbelerle kendi tarihini parçalar. Avangardın patlaması ile sınır tanımayan sanat, sonunda kendine de saldırır. Artık sanatın merkezinde "hiç" vardır. Fütursuz bir feveran haliyle üretim vermiş; bir hareket olarak ilkesizlik, hiçlik, saçmalık, tuhaflık, pastiş, parçalanmışlık gibi temalar üzerine kurulan Dada, kültür eleştirisi olarak aklı eleştirirken modernleşmenin ana karakterine de saldırıda bulunur (Tzara, 2004: 28-29). Bu anlamda Dada, geleneksel burjuva sanat görüşlerini yok sayan isyankâr bir antisanat olgusu olarak, tahrik edici olmakla birlikte, en ateşli isyancıdır, nihilist bilincin temasıdır.

Sanatçı nitelemesini reddeden ve sanatçının etkinliğiyle ortaya çıkan ürünlere sanat eseri statüsünün verilmesine karşı çıkan dadaizm, yaratmak yerine yok etmeyi tercih etmiştir (Farago, 2017: 223). Bu doğrultuda yer alan Duchamp nesneleri sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda da onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder (Hopkins, 2006: 122). Duchamp'ın sanat piyasasıyla dalga geçen "Pisuar" adlı 'ready made'i bunun en güzel örneğidir. Duchamp'ta gördüğümüz sanatçının ölümüdür. Sanatçıya atfedilen Deha artık makinedir. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, bir şey düşünmektir. Böylece Duchamp sanatı tamamen kavramsal bir tanıma sürüklerken, endüstrinin karşısına çıkarmıştır. "… artık, sanatçısının bir sanat yapıtı olduğunu iddia ettiği imzalanmış, sıradan, porselen bir pisuar mevcuttur" (Şahiner, 2020: 37). Sonuç olarak, Dada'nın sanata sunduğu en önemli tema, artık sanatın estetik kaygılara ya da geleneksel kurallara ihtiyacı kalmadığı gerçeğidir.

Görsel 70:
Marcel Duchamp, Çeşme, Orijinali 1917, Tıpkıbasım kopya 1964 Seramik 36x48x61 cm. İsrail Müzesi, kudüs, İsrail Vera&Arturo Schwarz Dada ve Gerçeküstü Sanat Koleksiyonu



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#/media/Dosya:Duchamp_Fountaine.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Hannah Höch'ün kullandığı sanatsal imge ve nesnelerin yırtıcılığı ve yıkıcılığı sayesinde fotomontaj görsel bir manifestoya dönüşmüştür. Höck, endüstrileşmeyi ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın sahip olduğu finansal gücü yererken, bir yandan da kaosun eşiğindeki dünyayı resimler (Hodge, 2022: 28).

Görsel 71:
Hannah Hoch, Cut with the Kitchen Knife Through the Beer-Belly of the Weimar Republic, 1919, collage, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Germany



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/hannah-hoch/cut-with-the-kitchen-knife-through-the-beer-belly-of-the-weimar-republic-1919 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Hayata karşı estetik bir tavır almayı reddeden Dada, ikon kırıcı ve meydan okuyucu olarak, genellikle kaostan ve modern yaşamın fragmanlaşmasından beslenmektedir (Hopkins, 2006: 12). Schwitters, atılan otobüs biletleri, şeker kâğıtları gibi kentsel tortuların soyut görsel fragmanlarını paylaşır (Hopkins, 2006: 32).

Görsel 72:
Kurt Schwitters, Mz 94. Grünfleck, 1920, fabric and paper collage on card laid down on the artist's mount, 17x13,5cm.



Kaynak:https://www.mutualart.com/Artwork/Mz-94 Grunfleck/C09247B12EE4DDCF (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Farklı alan ve malzemelerden üretilen Dada montajları, Almanya'nın ve genel olarak çağın yıkıntısını sergilerken, kavramsal ve görsel olarak da savaş ve devrim çağının yarattığı kaosun görsel temalarını sergiler (Hopkins, 2006: 86). Heartfield'ın montajları açık siyasal mesaj ve anti-estetik unsurlarla birlikte, "insanın yaşamını şekillendiren nesnel biçimlerin durmaksızın alaşağı edilmesi" olarak somutlaştıran patlayıcı bir olumsuzluk teması söz konusudur. İnsanlığı toplu savaşa götüren her türlü olaya öfke, nefret ve tiksinti ile bakan Dada sanatçıları toplumun duygusal yansıtıcıları olarak ele aldıkları bu durumu sanatta her şeyi yıkarak ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Bu noktada Dadaistler, toplumun ruhsal tepkisinin aktarıcılarıdır.

Görsel 73:
John Heartfield, Adolf the Übermensch: Swallows gold and spouts junk, AIZ 11. no. 29, July 17, 1932, photomontage, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, US



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/john-heartfield/adolf-the-ubermensch-swallows-gold- and-spouts-junk-aiz-11-no-29-july-17-1932 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

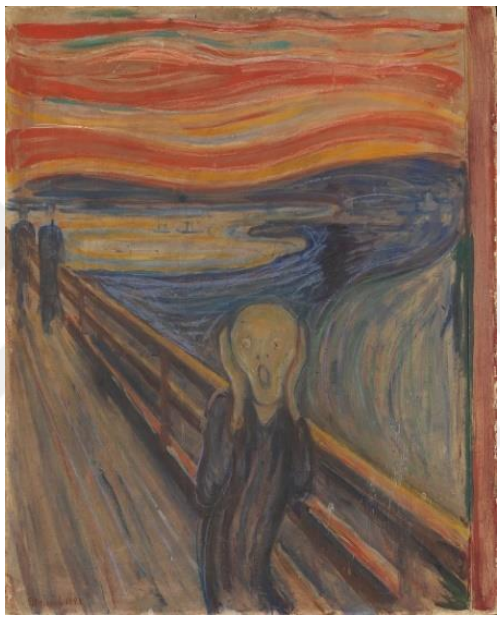
2.4.9. Kıyamet İmgeleri: Ekspresyonizm

Modern silahların ve kimyasal gazların kullanıldığı I. Dünya Savaşı, insan bedeninde ve ruhunda çok ağır tahribatlara sebep olmuş, yaşanılan bu kaos ortamı beraberinde psikolojik estetik ve acıdan da yeni bir görsel deneyim getirmiştir (Enuysal, 2017: 75). Trajik hatta nevrotik bir sanat olarak ifade edebileceğimiz Ekspresyonizm, güzellik algısını kökten değiştiren, sanatı hem bir başkaldırı aracı hem de sığınak olarak gören yeni bir görsel inşadır (Read, 2020: 59). Birinci Dünya Savaşı öncesindeki toplumsal krizin tetiklediği ekspresyonizmin en sevdiği temalar; yeni insan, kültürel devrim, delilik, yalnızlık, erotizm ve büyük şehirlerdeki bohem hayatın yanı sıra eli kulağındaki savaşın habercisi olarak görülebilecek kıyamet imgeleriydi. Eleştirel felsefenin dünyayı "tanrısızlaştırması", gelişen teknoloji ve bilimin insanı "ruhsuzlaştırması", bireyin "mekanikleşen" dünyada yersiz-yurtsuzluğu, bilim ile ahlak, bilgi ile deneyim arasındaki uçurumu genişletiyor, her şeyin kökünden sorgulanmasına yol açıyordu. Ekspresyonistlerin buna ilk tepkisi, içine kapanmaktı; isyan ettiler, kökünden sarsılan eski değerlere meydan okuyup

"Yeni İnsan"ın peşine düştüler. Rasyonellik ile irrasyonellik arasındaki geleneksel ayrımın aşılmasını savundular. Radikal bir kopuş, yeni bir başlangıç peşindeki Ekspresyonistler şehrin karmaşık temposunun nabzını tutan yeni yaklaşımlar benimsediler.

Edward Munch'un *Çığlık* adlı resminde, modernist yabancılaşma, ümitsizlik, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve yalıtılmışlık gibi, o büyük modernist temaların inşası söz konusudur (Jameson, 2022: 33).

Görsel 74:
Edvard Munch, The Scream,1893, oil, tempera and pastel on cardboard, 91 x 73 cm, National Gallery of Norway



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream#/media/File:Edvard_Munch,_1893,_The_Scream,_oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm,_National_Gallery_of_Norway.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Ekspresyonizmin, güçlü temalarından biri olarak kent olgusunu ve kıyameti savunan Ernst Ludwig Kirchner'in resimlerinde de metropol olgusu, apokaliptik manzaralar altında işlenmiştir. Kentin sokaklarında gezerken birbiri ardına beliren görüntüler, bistroların, dükkânların yanı sıra, güzelliği ve cinselliği ile erkeğin aklını başından alan, deforme bedenleri ile süslü kostümler içerisinde salınan hafif meşrep kadınlar modern şehrin sembolüdür. Bu noktada resim, cazibenin ve tehlikenin, samimiyetin ve yabancılaşmanın bir arada bulunduğu, her şeyin satılık olduğu modern kentin temalarını sunar (Eroğlu, 2018: 59).

Görsel 75:
Ernst Ludwig Kirchner, Street, Berlin, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, one of a series on this theme, depicting prostitutes, Museum of Modern Art



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner#/media/File:Ernst_Ludwig_Kirchner,_1913,_Street,_Berlin,_oil_on_canvas,_120.6_x_91.1_cm,_MoMA.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sosyal ve siyasal değişimlerle bütünleşen yeni ahlak kuralları da belirleyiciydi. Bu yüzden yüzyılın sonu, cinsel enerjinin keşfi temasında buluştu. Şehirlerdeki toplumsal çöküşe odaklanan, pornografik kadın çizimlerinin yanı sıra, mal veya hizmet karşılığında vajinalarını serbest piyasa zemininde kullanıma açan profesyonel fahişeler, Egon Schiele'nin resimlerinin vazgeçilmez modelleri, Modernitenin ise şatafatlı göstergeleridir (Hooks, 2019: 113).

Görsel 76:
Egon Schiele, Kneeling Girl, Resting on Both Elbows, 1917, 443x287cm. Leopold Museum



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Egon_Schiele#/media/File:Egon_Schiele_-Kneeling_Girl,_Resting_on_Both_Elbows__Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren ülkenin içinde bulunduğu buhranı, buna sebep olan politikaları, Büyük Savaş'ın sebeplerini ve sonuçlarını, toplumun dejenere yapısını, çıkar çatışmalarını, sınıflı toplumun getirdiği bölücülükleri ve toplumsal adaletsizliği, insanlık adına hazin manzaraların kaygılarını eleştirel bir üslupla aktaran Otto Dix ve George Grosz adeta toplumların sessiz savunucuları olmuşlardır. Bu kaotik ortamda makro düzeyde toplumu, mikro düzeyde ise yaşadığı koşulların ruhsal tepkimelerini çözümleyen sanatçılar, aldanmış bir toplumu uyandırmak ve hegemonik yapının zulmünü eleştirmek için sanatsal yaratımlarını gerçekçilik üzerine temellendirmişlerdir. Bu noktada sanatçının teması, Rönesans'ın tanrısal yaratıcısından, kıyametin habercisi olan şeytani bohem barbara bir dönüşüm geçirmiştir (Hauser, 2022: 52).

Görsel 77:
Otto Dix, Der Krieg (Triptychon), 1932, Galerie Neue Meister, Dresden, Germany



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/otto-dix/war-1932 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya savaşları, ülkelerin bağımsızlık hareketleri, yeni ekonomik biçimlenmeler, köklü toplumsal değişimler ile ortaya çıkan farklı ideolojik görüşler yüzyılın belirleyicisi olmuştur. Tüm bunlar etkisinde sanatın yeni teması çözülmesi daha da karmaşıklaşan "insan" üzerine yoğunlaşmış, kaybolan insan imgesini tekrar var etmek istemişlerdir (Belting, 2020: 71).

Görsel 78:
George Grosz, The pillars of society, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, New national gallery, Berlin

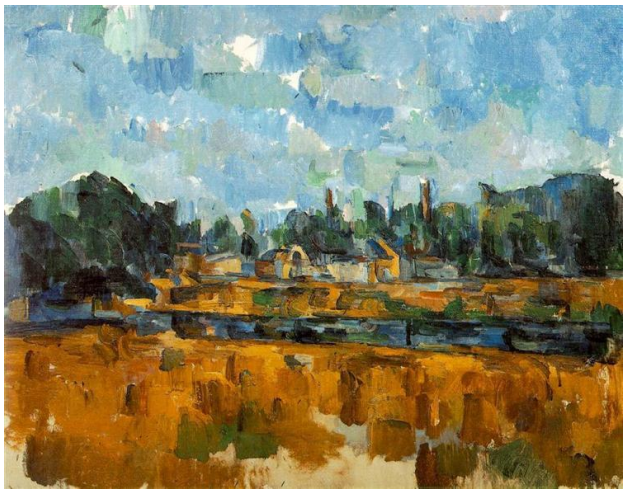


Kaynak: https://www.historynet.com/the-artist-who-dared-to-take-on-the-nazis-from-their-earliest-days/ (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.4.10. Kübizm

Empresyonizmin peşinden gelen dönemde, Seurat'nın neo-empresyonist sentez ve sistematikleştirmelerinin, sembolistlerin kâhince keşiflerinin, fovistlerin tutku dolu renk patlamalarının, işkenceler içinde eziyet çeken ekspresyonistlerin şiddet ve kaygısının birbirini izlediği sanatsal dönüşümler baş döndürücüdür. Dönüşümlerle birlikte klasik görüntüden kopuş tamamlanır, üç boyutlu nesnel bir resim uzamının inşası üzerinde temellenen düşünme dönemi başlar ve Cezanne zekânın yollarını açar (Cabanne, 2013: 25-26). Mircae Eliade'nin da ifade ettiği gibi; "Tamamen kutsallıktan arındırılmış evren, insan zihninin en yeni keşfidir" .

Görsel 79:
Paul Cezanne, Riverbanks, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, Private Collection



Kaynak:https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/riverbanks-1905 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

20. yüzyılın ilk ve en önemli plastik devrimini oluşturan kübizm, sonraki yüzyılında önemli bir bölümünde belirleyici olacaktır. Sanat eleştirmeni Maurice Raynal kübizmi "görülen değil, tamamen hayal edilen bir dünyanın yeni bir tasarımının yaratılması" şeklinde ifade etmektedir (Cabanne, 2013: 10). Kısacası Kübizm, insanla 'verili' gerçek arasındaki bağı ebediyen koparmıştı (Kahraman, 2015: 11). Kübizmi diğer akımlardan ayıran en temel özellik, modern yaşamın getirdiklerine karşı olumlu ya da olumsuz bir tepki olarak değil, sadece sanatsal olanı ön plana çıkartarak sanatın saflığına işaret etmiş olmasıdır. Harrison ve Wood'un deyimiyle, "kübizm ile birlikte modern resim, modern dünyayı oluşturan makine ve binaları tasvir etmek yerine, o şeyin kendisi olmuştur" (Harrison ve Wood, 2016: 154).

Görsel 80:
Pablo Picasso, Man with a guitar, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 77.5 cm. Musée Picasso, Paris, France



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/man-with- a-guitar-1911-1 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Bu noktada resim artık gerçekliğin ifadesi değildi, biçimlerin zihinsel analizinin laboratuvarı ve özerk bir dilin inşasıdır (Cabanne, 2013: 31). Picasso ve Braque kübizmi, gerçeğin bilgisi şeklinde okurlar ve bu okuma plastik düzende matematik ile birlikte geliştirilen bir düşünce işlemidir (Cabanne, 2013: 9).

Görsel 81:
Georges Braque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, 1913, Tuval Üzerine YağlıboyaveKarakalem,81x60cm. Paris, Modern Sanat Müzesi



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Braque#/media/File:Georges_Braque,_1913,_Nature_morte_(Fruit_Dish,_Ace_of_Clubs),_oil,_gouache_and_charcoal_on_canvas,_81_x_60_cm_(31.8_x_23.6_in),_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne,_Centre_Georges_Pompidou,_Paris.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Modern, büyük bir şehrin görsel dünyasını yeniden oluşturmak isteyen Fernand Leger, kargaşaya meydan okur ve ona insani bir düzeni kabul ettirmeyi denemektedir. Teknik objenin ve sokağın plastik etkilerini ahenkli bir şekilde gruplaştırarak, plastik öğelerin düzene sokulmasını ister (Garaudy, 2022: 487). Kübistlerin saf anlamda zihinsel, pitoreskten, tesadüf ya da olasılıktan yoksun bu arayışları aslında gerçekliğin eksiksiz bir temsilidir (Cabanne, 2013: 76).

Görsel 82:
Fernand Léger, The Great Parade, 1954, 299.1 x 400.1 cm. Oil on canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



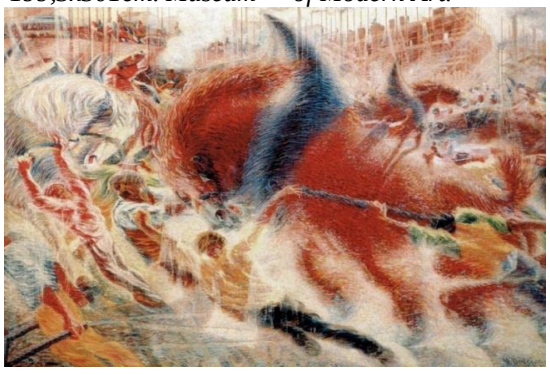
Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/2461 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.4.11. Devinim İçindeki Dünya

19. Yüzyıl sonlarındaki siyasi, sosyal, düşünsel, ekonomik dönüşüm ve değişimler Fütürist akıma zemin hazırlamıştır. Kapitalizmin hızla yükseldiği bu dönemde sanayileşme ve sanayileşmeye bağlı hızlı gelişim makineleşmeyi öne çıkarmış, resim hız temasında varoluşunu gerçekleştirmiştir. Savaş, şiddet ve modernliği yüceltmek adına makineleşmenin hızla yaşandığı bir çağda "sürat" olgusunu toplumsal hayatın temasına dönüştüren Fütürizm'de devingenliğin imgesine odaklanan, değişim, hareket ve yer değiştirme temaları baş döndürücüdür. Modern yaşamı kutsayan; geçmişten kopma; teknolojiyi, savaşı ve dinamizmi kucaklama çağrısında bulunan Fütüristler, resimsel duyumların şiddetle bağırması gerektiğine inandılar. Metropoldeki insan kalabalığının telaşlı yaşamı ve akıp giden gece hayatının patlak veren duygu sahneleri ile modern yaşamın kaosu fütürist sanatçıların başlıca temalarıdır (Öndin, 2019: 130).

Geçmişin kalıplarından sıyrılıp, anlık betimlemelerin yerine devinim içindeki dünyanın işlenmesi gerektiğine inanan Boccioni'nin resimlerinde, kentsel modernitenin ortak deneyimlerini, ani ve kaçamak ışık patlamalarını, hızı, devinimi, güç ve şiddetin görsel analizlerini keşfederiz. Fütürizmde, gelenekten şiddetli bir kopuş ve makineleşmeye övgü vardır, buna bağlı olarak eserlerde hız ve hareket görünür temalar halinde yer almıştır.

Görsel 83:
Umberto Boccioni, The City Rises, 1910, Tuval Üzerine yağlıboya, 199,3x301cm. Museum of Modern Art.



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni#/media/Dosya:The_City_Rises_by_Umberto_Boccioni_1910.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Makineleşmiş bir dünyanın çarkına takılan insanın varoluş ve yok oluş sürecini kendi, duyusal algıları ile temel alan Carlo Carra renk, çizgi ve biçim gibi görsel ögeleri kullanarak ifade etme yolunu seçmiştir.

Görsel 84:
Carlo Carra, The Funeral of the Anarchist Galli, 1910-1911, Oil on canvas, 198,7x259,1cm. Museum of Modern Art, New York City



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Funeral_of_the_Anarchist_Galli#/media/File:Funeraloftheanarchistgalli.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Giagoma Balla'nın eserleri ise Bacconi'nin kent yaşamının döngüsü yerine, tek bir hareketin ardışık görüntülerinden oluşmaktadır. Işık kırılmaları gibi hareket sağlayan görüntüler de çalışmalarında sıkça rastladığımız görsel temalardır (Erdoğdu, Keskin, 2021: 234).

Görsel 85:
Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912, Tuval Üzerine yağlıboya, 89,8 x 109,8 cm. Albright–Knox Art Gallery, Buffalo, New York



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/36/Giacomo_Balla%2C_1912%2C_Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash%2C_oil_on_canvas%2C_89.8_x_109.8_cm%2C_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

2.4.12. Nesnenin Ölümü

20. yüzyıl ise, kapitalizmin ve dünya pazarının zafer yüzyılıdır. Kısıtlamasız Pazar ile sınırsız demokrasinin ortaklığı, sonunda zincirinden boşanmış istenç patolojilerini gömerek, yüzyılın anlamını pasifleştirme ya da vasatlığın bilgeliği olarak inşa etmiş olur (Badiou, 2017: 9). Materyalizmin yarattığı kaygı ve kaos ortamında tepki olarak sanatçı resimde onu parçalayıp yok etmiş, nesnenin tasvirinden kurtarılan resim şimdi de hikâyeden de kurtularak kendi gerçekliğini inşa etmiştir (Kalfa, 2016: 206-207). Sanat tarihinin amacının saf resmin üretimi olduğu, dolayısıyla resmin yapacağı bir şey kalmadığı bu süreçte resim, kendini gerçekleştirmek için ölmüştü (Danto, 2014: 172).

Soyut resmin kurucuları, kültürün kalıntılarıyla dolu olan tarihin ufkunu temizlemiş, biçimi kesin bir biçimde kurban ederek ortalığı berraklaştırmış ve "eski dünyaya ait" bütün sanatları saf dışı bırakmışlardır (Farago, 2017: 12). Mondrian ve Wassily Kandinsky'e göre soyut resim, iç dünyanın dışavurumunun peşinde heyecanları dile getiren yeni bir dil, yeni bir ruhsal uyanıştır (Bonfand, 2015: 16).

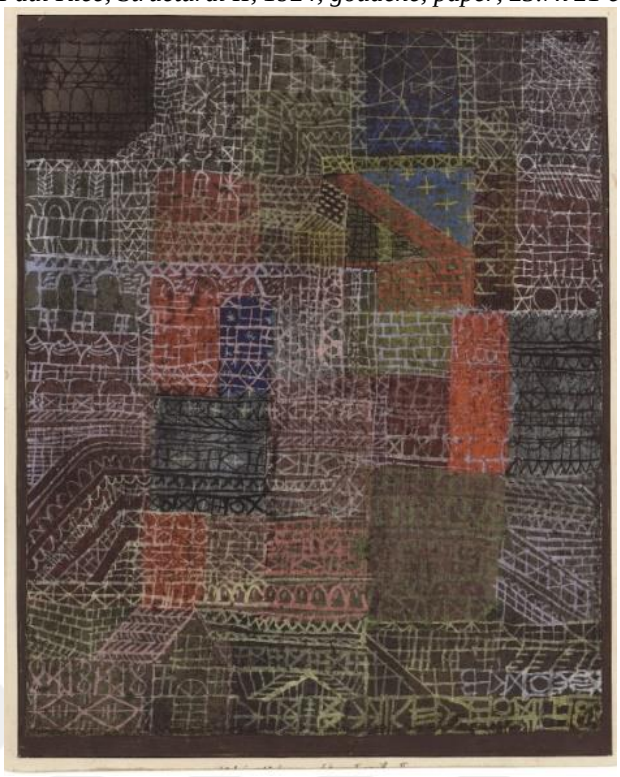
Görsel 86:
Wassily Kandinsky, Composition VII. 1913. Oil on canvas, 200,6x302,2cm. Tretyakov Gallery.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky#/media/File:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Composition_7.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Sanatçının öznelliğine ve ruhsal deneyimlere yoğunlaşan, formla içeriğin örtüştüğü yeni bir anlamlandırma alanı olan soyut sanat; doğanın taklitlerini baz alan mimetik yapının ve nesneler dünyasının geride bırakılmasıdır (Baudelaire, 2017: 32).

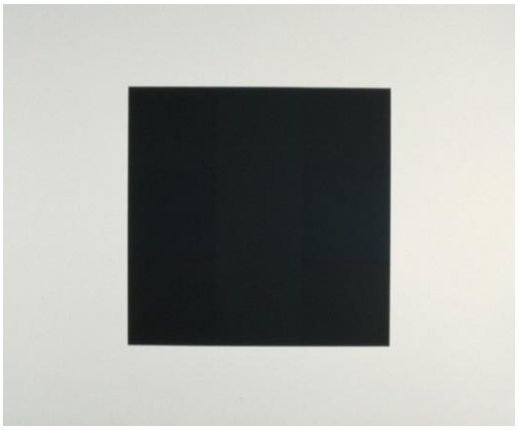
Görsel 87:
Paul Klee, Structural II, 1924, gouache, paper, 25.7x 21 cm.



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/paul-klee/structural-ii-1924 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Saf soyutlamanın en amansız savunucularından Ad Reinhardt'ın teması, resimlerini tuval üzerine boyanın temel gerçeğinin dışında kalan her şeyden soyutlamaktı. Siyah rengin derin sembolik gücüne inanan Reinhardt için siyah renk; ışığın sonu olarak mutlak sıfırdır, resim yapmanın ifade sınırına itildiği kadar indirgenemez bir noktadır. Siyah resimlerinin teması da "resmi düşünülebilir, görülebilir ve hissedilebilir seviyelerin ötesine itme" çabasıdır (Okkalı ve Küçükosman, 2020: 213).

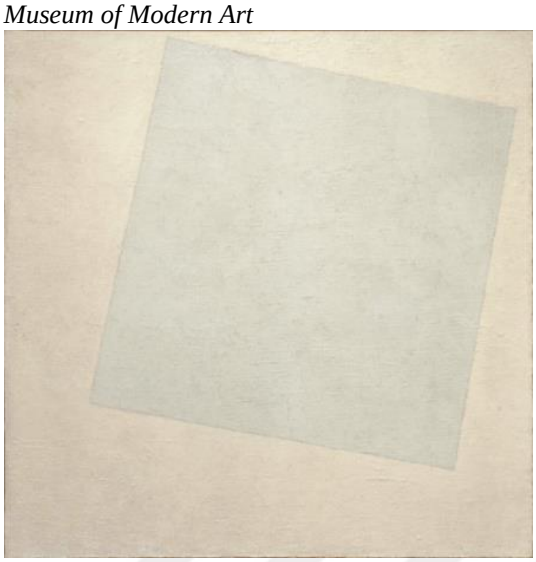
Görsel 88:
Ad Reinhardt, Untitled from X + X (Ten Works by Ten Painters), One from a portfolio of ten screenprints 1964, composition: 30.5 x 30.4cm. sheet: 60.8 x 50.7cm



Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artists/ad-reinhardt-1826 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Saf resmin ortaya çıkışını ifade eden Süprematizmde; Rönesans'ın temel ilkeleri, radikal bir biçimde çöküntüye uğramaktadır (Farago, 2017: 203). "Resimsel öze", "resimsel yüzey düzleme" ulaşabilmek için objeleri kurban eden Malevitch, özünün "sıfır noktasına" ulaşmaya çalışır. Bu kapsamda Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare eksiltmeye dayalı bir yükselme olarak resim düzeni içinde bir arınmadır (Badiou, 2017: 65). Özünde kare, daire, dikdörtgen ve haç şekillerini barındıran Süprematizmin teması; nesne ile olan bağlarını koparmak, sanat eserinin nesnesiz de var olabileceğini ispatlamaktır. Tinselliği yansıtan bir varlık olarak eser üretimini destekleyen Süprematizmde, devlet, din, siyaset gibi kurumlara hizmet etmek kaygısı yoktur.

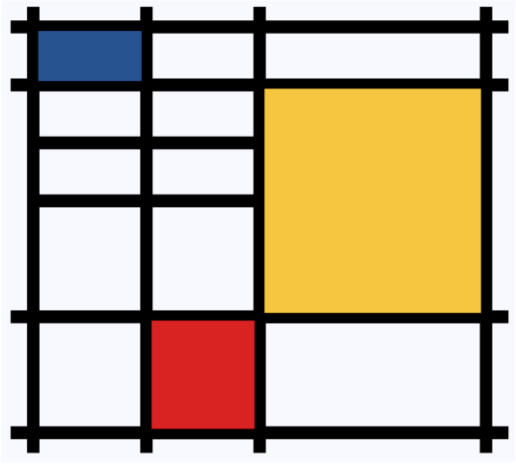
Görsel 89:
Kasimir Malevich, White on White, 1918, oil on canvas, 79,4x79,4cm. Museum of Modern Art



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich#/media/File:Kazimir_Malevich_-_'Suprematist_Composition-_White_on_White',_oil_on_canvas,_1918,_Museum_of_Modern_Art.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Yalın, karmaşık olmayan, boyun eğmeyen ve günlük hayatın faydacılıkla bozmuş tantanasının ötesine geçebilen görsel bir dil yaratmanın peşinde olan Neo Plastisizmi, sanatın geometrikleştirilmesi şeklinde ifade edebiliriz (Butler, 2010: 40-41). Mondrian'ın mistik ve teosofik düşüncelerle oluşturduğu minimal bir göstergeler gramerinden ibaret olan soyutlamasında dikey çizgiler, yatay çizgiler ve ana renkler ile acımasız bir indirgemeci mantığı keşfederiz (Bell, 2009: 391).

Görsel 90:
Piet Mondrian, Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon, 1937, 72,7x69.2 cm. Tate Modern, Birleşik Krallık



Kaynak: https://medium.com/@yanhann10/paint-like-the-artist-piet-mondrian-in-r-784c5264d5cc (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Gerçeği, doğayı, tanrıyı temsil etmekten vazgeçen sanat, kendisine yönelerek, temsilin nesnesi konumuna gelir. Kendine özgü bir iktidar peşinde olan sanatta, biçim ve içerik artık sanatın tek gerçekliğidir. Hayat ile bağları kopan sanatta Baudelaire'nın da ifade ettiği gibi, dünyaya "imgelem hükmetmelidir" (Bürger, 2017: 13).

Görsel 91:
Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XIII, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1925-1926. 49,9x50 cm. Peggy Guggenheim Collection



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg#/media/File:Vandoesburg_Counter_composition_XIII.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Bu noktada resim, ne dini bir imaj, ne de doğanın keşfidir; kendi özgürlüğünü ilan eden sanat, tek başına değeri olan bir nesnedir. Bu estetik değişim, insanla geleceği ve dünya arasındaki ilişkilerin derin değişiminin bir göstergesidir. Bu, objektif gerçekliğin, radikal bir sorun haline getirilişini de ifade eder. Yirminci yüzyılda estetik, dünyanın sanatsal kavranışı ile bilimsel kavranışının birbirinden kopuşunu ister. Modern sanat anlayışının, ana teması olan bağımsızlık iddiasından itibaren sanat, verili bir dünyanın taklidi veya inşası değil; mümkün ve muhtemel bir dünyanın yaratılmasıdır. Modernizm, geleneksel anlamda içerikten arınmış, temsil araçlarının temsili olarak kabul edilmiştir. Wilde (2012: 17), modernizmin özünün form olduğunu, formun ise tutkulardan ibaret olduğunu dile getirmiştir. Form ve tutkudan başka bir gerçekliği olmayan modern sanatçı için, form-tutku ve duygu birlikteliği aynı zamanda sanatın sağaltım işlevini de yerine getirmektedir. Formun sanata dâhili ile birlikte iç dünyamıza ait gerçekliğin, deneyimin, dış dünyadaki

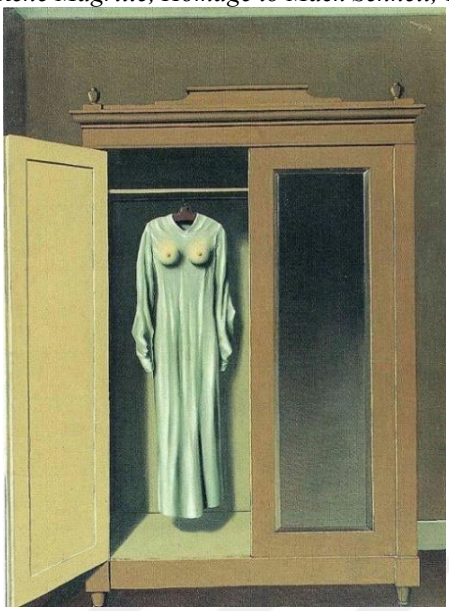
gerçeklikle bağlantısı kurulmuş olur. Bu da formu, hayata ait gerçekliğin ürünü yapmaktadır.

2.4.13. Psişik Gerçekliğin Projeksiyonu: Sürrealizm

Gerçekliğin keşfi için psikanalizin desteğiyle bilinç dışı unsurları devreye sokan sürrealizm; sanat ve yaşam alanında radikal başkaldırı, kural tanımaz tavrın ifadesi ve sanatın yeni temasıdır. Dadaist akımın anti-sosyal davranışları üzerine ekledikleri bir takım prensiplerle, burjuva sınıfının iç bunaltıcı mantıklılığını hedef alan Sürrealistler; mantıklılığın hayal gücü üzerindeki baskısını kaldırarak, insanı yeniden keşfettiler (Cottington, 2021: 28). Bilinçaltına inerek, sanatçının gizli dünyasını açıklama ve ona sığınma amacını güden Sürrealistler, bireyselliği ön plana alırken sanatsal temasını insanın bilinç dışılığı üzerine kurgulamışlardı (Turgut, 1993: 106). Bu anlamda Sürrealistler akla sığmayan, hızlı, apansız, hatta fevri yaratıcılığın, rüyalara ve bilinçaltına sığınan, aklın hükmünü sarsan, arzuyu sanatın başlıca teması haline getiren yeni bir gerçekliğin peşindeydiler (Artun, 2014: 12). Bu yeni gerçekliğin en önemli bileşeni sayılan rüyalar yaşanan gerçekliğin telafisi ya da bir kaçışı olarak, yeni bir gerçeklik yaratılması için özgürlüğün ilk adımıydı (Artun, 2014: 11).

Hasarlı ve parçalanmış bir endüstriyel toplumun nesne dünyasına bilinçdışının gizemini ve derinliğini ekleyen Magritte, gerçekliğin sorgulanmasıyla düşünsel paradoksa hizmet etmektedir (Jameson, 2022: 206). Gerçeklik duygusundaki yanılsamalarla, var olan dünyanın gizeminden kaynaklanan şok ve sürprizleriyle bizi geleneksel görme alışkanlıklarından azad eden Magritte, bizi mantık dışını kavramaya davet eder (Halıcı, 2002: 20).

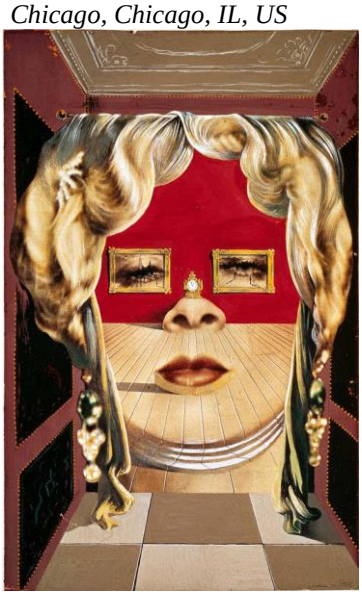
Görsel 92:
Rene Magritte, Homage to Mack Sennett, 1934, Tuval üzerine yağlıboya,



Kaynak:https://www.renemagritte.org/rape.jsp (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

İnsani arzuların tamamen serbest bırakılması ve yeryüzünde cennete benzer bir dünyanın yaratılmasında öncü olan Dali'nin Sürrealizmi modern kültürün yeraltı dünyasıdır (Artun, 2014: 60). Salvador Dali özel hayatı ile sanat hayatı arasındaki çizgiyi kaldıran aykırı tarzıyla kadını, güzelliği, ölüm temalarını işlediği resimlerini gerçeküstü tarzda taşımıştır.

Görsel 93:
Salvador Dalí, Face of Mae West Which May Be Used as a Surrealist Apartment, 1934-1935, interior, Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US



Kaynak: https://www.minniemuse.com/articles/musings/mae-west-room (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Cinsel hayalleri çeşni olarak kullanan Sürrealistler bilinçsiz fantezilere ait baştan çıkarmalarla ve ahlaksal açıdan tabu olan fanteziler temasında buluştu (Hopkins, 2006: 44). Beden algısında bir kırılma olarak niteleyebileceğimiz Max Ernest'in kadın bedeni, hayatın rüyaya benzer hayaletimsi karakteri olarak zevk ya da acı vaat ediyordu. "Arzunun her şeye gücünün yetmesi" diye yazmıştı Breton, "baştan beri Gerçeküstücülüğün tek inanç eylemi olarak kalmıştır" (Hopkins, 2006: 162).

Görsel 94:
Max Ernst, Attirement of the Bride, 1940, Oil on canvas, 129.6 x 96.3 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice



Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/1186 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Paul Delvaux, düşsel ve gerçek dışılığı çarpıcı öğelerle gerçeküstücü bir atmosferde metafizik etkilerin yoğun olarak yer aldığı kompozisyonlar sunmaktadır. Kadın bedenlerini huzursuz edici atmosferle birleştirerek kadın zarafetini ön plana alan Delvaux'un eserlerinde kadınlar zaman ve ölüm arasında statik duran nü bedenlerden ibarettir (Batur, 2021: 922-923).

Görsel 95:
Paul Delvaux, The Congress, 1941, oil on canvas, 160x180cm.



Kaynak: https://en.artsdot.com/@@/7ZS7DJ-Paul-Delvaux-The-Congress (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Kısaca ifade etmek gerekirse Sürrealizm, modernitenin gizil rüyalarını, onların içerdiği utanmazlığı, şiddeti, kaygıyı, umutları açığa çıkaran bilinçdışının biçimlendirdiği öznel bir algının gerçekliğidir.

2.4.14. Endüstriyel ve Seri Üretimin Sanattaki İzleri: Pop-Art

Rönesans öncesinde din ve devlet otoritesinin doğrudan etkisine açık olan sanat, şimdi de kapitalizmin oluşturduğu dünyayı tema olarak alır. Tüketim kültürüyle popüler kültürün imge ve tekniklerini ana tema olarak kullanan Pop-Art; modern kültürün olumlu ve olumsuz yönlerini açığa vururken kullandığı parlak, çekici renkler, gelişmiş tasarımlar ve canlı, neşeli imgeler ile güven, sınıfsız toplum yapısını da ortaya koymayı ihmal etmez (Bird, 2016: 174). Popüler olan her şeyi sanat imgesine dönüştüren Pop Art, bu sayede nesneye bir değer atfederek temsil kavramını da ortadan kaldırır. Geleneksel sanatın dünya görüşünü altüst eden Pop Art, çizgi filmden sinemaya, gazeteden afişe, reklam ürünlerinden, tüketime dair gündelik yaşamın nesnelerine kadar uzanan geniş yelpazedeki nesneleri, üst kültür nesnelerine dönüştürmüştür. Bu şekilde, tüketim kültürünü ve ona aracılık eden reklamı yücelten Pop Art geniş kitleleri kapsayan alt kültüre dair tüm imgeleri, üst kültür içerisinde ele almış ve tüketim kültürünü olumlamıştır (Antmen, 2016: 161-162).

> *"Geleneksel yaklaşımlar derinlemesine bir dünya görüşüne yaslanırken Pop Art, tersine, endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içerir. Böylelikle de göstergeler (signs) gönderilenleri (referents)*

üstünde kesin bir utku kazanır, temsile dayalı sanatsal üretim sona erer, yeni ve simülasyondan (taklitten) türeyen bir sanatsal söylev gelişmeye koyulur" (Şahiner, 2013: 127).

Pop art toplumdan aldığını yansıtması açısından dönemin ekonomik, siyasi, askeri ve sosyal durum analizlerinin görsel inşasını oluşturmakta, bunu kullandığı temalar aracılığıyla yansıtmaktadır (Usluca, 2011: 44-45). Geleneksel pentür anlayışı yadsınarak kolajın kullanılması, Pop Art'ın varoluşsal amacını ortaya koyan bir mesaj niteliğindedir (Antmen, 2010: 159-160).

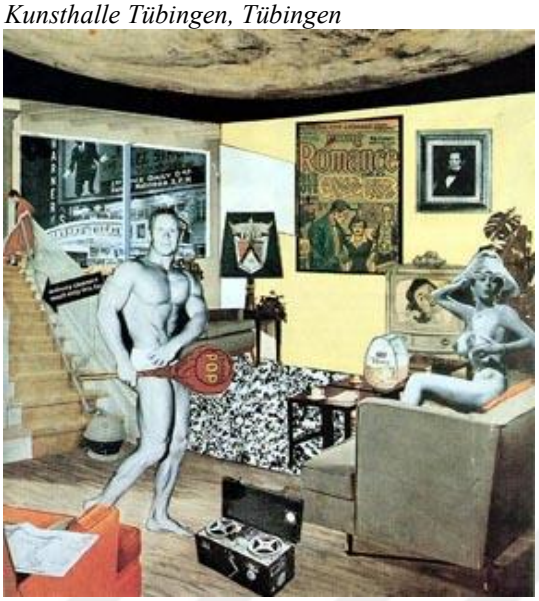
Görsel 96:
Eduardo Paolozzi, Real Gold, 1949.



Kaynak:https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=AS7UVR&titlepainting=Real%20Gold &artistname=Eduardo%20Paolozzi (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

İçinde yaşadığı topluma dair kitle kültürünün bir parçası olarak, sanatsal üretim noktasında katkılarını sunan Hamilton'un kolaj çalışması toplum yapısındaki değişimleri yansıtmaktadır. Gençlik, cinsellik ve yeni olan her şeyin adeta fetişleştirildiği bir iç mekân resmi olan "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?" isimli çalışma, Pop Art'ın biçim ve içeriğine ilişkin bir tanımlama niteliği taşır (Yılmaz, 2013: 251).

Görsel 97:
Richard Hamilton, Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing? (upgrade), 1956, Collage, 26 cm × 24.8 cm. Kunsthalle Tübingen, Tübingen



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_%28ressam%29#/media/Dosya:Image-Hamilton-appealing2.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Richard Hamilton 1957 yılında Smithson'lara yazdığı mektupta aslında Pop Art'ın temalarını sıralar: "Pop Sanat: popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır), geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür), harcanabilirdir (hemen unutulur), ucuzdur, seri üretilmiştir, gençtir (hedef kitlesi gençliktir), esprilidir, seksidir, numaracıdır, gösterişlidir, ticaretin büyüğüdür" (Antmen, 2010: 159).

"Önemli olan üretimi ve tüketimi sürdürmektir" (Fineberg, 2014: 233) düşüncesiyle yaklaşan Pop-art sanatçısının teması, etki yaratacak olan imgeyi seçmek ya da bir imgeyi sansasyonel kılacak bir yolu seçmekten ibarettir (Cauquelin, 2016: 92). Sanatta gündelik hayatı aramak, sanatı da gündelik hayat gibi algılamak şeklinde bir dönüşüm gerçekleştiren pop art sanatçıları, güncel yaşamdan beslenen, toplumsal ilginin odaklandığı, ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonlarından oluşan sembolik anlatımları tema olarak kullanmışlardır. Pop art sanatçısının ilahlaştırdığı dünyadan seçkiler dondurmalar, kekler, Coca Colalar, sigaralar yeni tüketim kültürü, pop art'ın ve sanatın yeni temasını oluşturmaktadır (Belting, 2020: 124-125). Seri üretime dair bir imgeyi görsel bir öğeye dönüştürerek imge fetişizmini gündeme getiren Warhol, pop art döneminin öncü sanatçısı olmuştur.

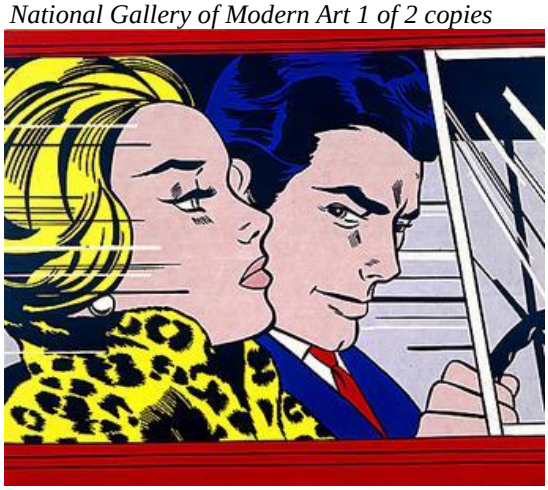
Görsel 98:
Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles, 1962; United States , acrylic, screenprint, pencil



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/green-coca-cola-bottles-1962-0 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Popüler reklam ve çizgi roman öğeleri kullanmasıyla ünlü Roy Lichtenstein, dünyayı deneyimlediği koşullara aracılık eden bir kültür kavramından elde edilebilir tüketim kültürünün görsel özetini sunmaktadır (Fineberg, 2014: 234). Çizgi roman uyarlamalarıyla Amerikan yaşam tarzını ironik bir biçimde ortaya koymuş, popüler sayılan klişeleri resme dâhil etmiştir.

Görsel 99:
Roy Lichtenstein, In the Car, 1963, 172 cm × 203.5 cm Scottish National Gallery of Modern Art 1 of 2 copies



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Car#/media/File:In_the_Car.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Kahramanlaştırılmış çağdaş ikonların imajlarını alaysı bir dille sunan Andy Warhol bu eğlencelik yüzlerin ardındaki masumiyeti ya da dramı ortaya koymaktadır (Şahiner, 2013: 23). Dokunduğu her şeyi saf sanata çeviren Warhol, hem Medyayı hem de stilleri kurnazca sömürürken yıkıcı bir açık sözlülükle çağdaş toplumun değerlerini sergiler (Fineberg, 2014: 241). Kendi kendinin replikası haline gelen Marilyn Monroe'nun bedeni ve portresi artık sanatçının ambalajıdır. Tüketim alışkanlığına malzeme olarak sunulan bu rengârenk imge, emperyalist sisteminde en gözde kurbanıdır.

Görsel 100:
AndyWarhol, MarilynMonroe, 1967, Numbered silkscreen inks on paper, each sheet: 91,2x91,2cm.



Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-marilyn-monroe-marilyn (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

John Carlin Pop Art'ın "Realizmin mimetik temelini…saf biçimde semiyotik olanla" değiştirdiğine işaret etti, "Temel sanatsal referans artık doğa değil, kültürdür, bilincimizde şeylerin yerini alan fabrikasyon göstergeler sistemi. Kısacası manzara, gösterge-manzara haline gelmiştir" şeklinde pop-art'ı özetlemiştir (Fineberg, 2014: 390).

Geriye dönük bir bakış açısıyla; Aydınlanma düşüncesini kucaklayan bir görüş olarak modernizm, teknolojiye, ilerlemeye estetik bir değer katar. Modern sanatçılar resimde gerçekçi temsilleri bırakmış, içeriği sanatın temel bir unsuru olmaktan çıkarıp Kübizm aracılığıyla tahrip etmiş ve nesnel olmayan çalışmalara yönelmişlerdir. Boyanın düz bir malzeme olarak saflığını kabul ederek iki boyutlu

yüzeyler üzerinde üç boyutlu formlar yanılsaması çabalarına son vermiş, daha sonrasında yaşanılan dada akımı sayesinde de ticari imalatçıları devreye sokarak sanatçının dokunuşunu gerekli olmaktan çıkarmıştır (Barrett, 2022: 315-316). Bir üst anlatı olarak modernizm, gelişmeci, ilerlemeci karakteristik yapısıyla yeni olası bir dünyanın insan emeği ile kurulabileceği ütopyasını canlı tutmaktadır. Sanatsal buluşlar, yöntemler, izlekler hep bir önceki durumu aşma mantık dizgesinde yol alırlar. Bu nedenle özellikle 19. yüzyılın sonlarından 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan değişim, gelişim argümanları sanatsal anlamda da karşılığını bulan girişimlerdir. Geldiğimiz bu süreçte postmodern sanat, "sanatçı ve izleyicilerin, karşılıklı ve sürekli ilgi konularını kucaklamaya, sanatın bütün kullanımlarını benimsemeye istekli olmaları" ile nitelenir.

2.5. 1960 Sonrası Sanatta Postmodern Temalar

Postmodern üzerine düşünen ve yazanların da belirttiği gibi, postmodernin tanımını yapmak ya da bir tek tanım içine yerleştirmek mümkün değildir. Çünkü postmodern özünde bir durumun tespiti olarak karşımıza çıkmakta ve tanımları/tanımlamaları doğası gereği tekil bir anlamı kabul etmemektedir. Fakat konumuz gereği postmodern durumun tarihsel sürecine değinilecek ve postmodernin reddettiği bir kavramsallaştırma süreci üzerinde durulacaktır. Bu kapsamda postmodernizmi doğuran şartlara, tarihsel gelişimine bakılacak ve ardından da postmodern sanatın temalarının bir özeti verilmeye çalışılacaktır.

2.5.1. Büyük Anlatıların Sona Erdiği Dönemde Sanatın Yeni Temaları

Tanrıların ve kralların ortalıktan kayboldukları bir zamanda ortaya çıkan Postmodernizm genellikle "post-endüstriyel" ve "geç-kapitalist" toplumuna koşut olarak anlaşılmaktadır. Postmodernizmi, Modernizmin direnen bir yüzü olarak görenlerin yanı sıra, Postmodernizmin Modernizmin yerini aldığını savunmuştur (Fineberg, 2014: 16). Modernist düşüncenin peşinde olduğu evrensellik ve bütünsellik, Postmodernizmde savunulması mümkün olmayan "meta-anlatılar" olarak reddedilir. Postmodernist, bunların isteğe göre yeniden tanımlanabileceğine inanarak sembollerin anlamında nesnelliğin ve hatta istikrarın pratik olasılığını yadsır. "Postmodernizm çeşitli sanatsal biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modern biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan genç kapitalist toplumun kültürel egemenidir" (Best ve Kellner;

1998: 224). Danto, postmodern dönemin sanatını ‘tarihsel sonrası sanat’ diye adlandırır. Baudrillard ise gerçekliğin yerini alan simülasyonlar nedeniyle daha karamsar bir modern sonrası tablosu çizer. Kuspit ‘postsanat’ diye adlandırdığı postmodern dönem çalışmalarını sert bir dille eleştirir; “Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder” (Kuspit, 2006: 69). Sanat tarihinin sonu, sanatta ve sanat tarihinin düşünme imgelerinde, modernlikten bu yana bildiğimiz biçimiyle kanon haline gelmiş bir geleneğin sona erdiği gerçeğini kaydediyor (Belting, 2020: 26). Bu noktada tek bir sanat tarihi yok; aynı malzemeye farklı yönlerden yaklaşan “sanat tarihleri” arasından seçim yapma olasılığımız var (Belting, 2020: 187). Modern dönemin tekilliğine karşı başlatılan isyan, büyük kırılmaya sebep olmuş, modernizme özgü tüm yapılanmaların terk edilmesiyle birlikte de postmodern dönemin temelleri atılmıştır. Danto (2010: 35-37), postmodernizmi ifade ederken modernizmin netliğinin, temizliğinin, tanımlanmışlığının karşısına melezliği, uzlaşılabilirliği ve muğlaklığı yerleştirmiştir. Bu ifadede de, postmodern tavrın üslup bütünlüğünden yoksun oluşunu, genel bir tanımlamayı barındırmayışını ve sonucunda da anlatısal bir yönün yokluğunun ilanıdır diyebiliriz.

> *“Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karekteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. ...Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte postmodernizm budur” (Çadırcı, 2010: 2).*

Sanatta, siyasette, ekonomide, cinsellikte, kent ve toplumsal yapılarda, kimlik ve bedene ilişkin yerleşik tanım ve kodlamaların yerinden edildiği bir süreç öne çıkıyor. Parçalı, eklemli, melez yeni temsillerin, görünür olduğu bir tarihsellik süreci. Sanatın sonu, tarihin sonu, tüm temsil ve karşı-temsil tarzlarının sonu ve bu sonlar sonrasının birbiri üstüne yığılması, hissizce, bir arada duruşları (Şahiner, 2020: 11) söz konusudur. Bu anlamda Postmodernizm, Modernizm anlatısının değil baştan sona tüm hâkim anlatıların sonunu ifade etmekte.

Postmodern sanatın odağı, gerçeklikten çok insani varlıktır. Dolayısıyla toplumsal-bireysel, zaman-mekân, geçmiş-gelecek-şimdi, üst kimlik-alt kimlik, beden, coğrafya ve tarih anlayışı gibi kavramlar, postmodern sanat söylemlerinin de

ana temasını oluşturmuştur (Alp, 2015: 319). Amerikalı kültür tarihçisi ve kuramcısı Hal Foster 1983'te yazdığı denemesinde postmodernizmi özetle, "kültürel kodları sömürmek yerine onları sorgulamayı, toplumsal ve siyasal bağlarının üzerini örtmektense onları incelemeyi amaçlar" şeklinde ifade etmiştir (Cottington, 2019: 147).

> *"Postmodern sanat kökünde dışlayıcı ya da indirgeyici değil, sentetiktir. Nesnenin ötesindeki bütün koşulları, deneyimleri ve bilgileri özgürce kendisine katabilir. Postmodern nesne tek ve tam bir deneyim peşine düşmek yerine, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler" (Girgin, 2018: 27).*

Postmodern düşüncenin, özelde Lyotard'ın, en temel savı büyük anlatıların öldüğü savıdır. Üst anlatılar ölmüştür ve artık modernite büyük anlatısının din, aydınlanma, hayat ve ilerleme gibi konularda söylediği her şey geçerliliğini yitirmiştir. Postmodern dönem içinde anlatı yapısındaki değişimler ile kurgudaki yeni anlayışlar, kahramanların yerini alan anti-kahramanlar ya da melez figürler çoklu bakış açısıyla başka söylemlerin de olabileceğini gösterir. Sanat eserinin tekilliğinin ve yaratıcı özne olarak ben kavramının eleştirel bir biçimde sorgulandığı postmodern dönemin temsil olanakları da çeşitlilik gösterir. Eklektizm, kiç, temellük, ironi, montaj ve pastişi sanatın yeni temsil olanakları içinde saymamız mümkün (Koca ve Selvi, 2017: 32).

2.5.1.1. Sanatın Toplumsallaşması ve Kiç

Kitsch'in bir kültürel kategori olduğunu söyleyen Jean Baudrillard, onu sözde-nesne, simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak tanımlamaktadır. Onun da belirttiği gibi kitsch, kitle kültürüyle iç içe geçmiş durumdadır. "Kitsch güzelliğin ve orijinalliğin estetiğinin karşısına kendisinin simülasyon estetiğini koyar: Kitsch her yerde nesneleri doğalından daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretir, malzemelerin (yalancı mermer, plastik) taklidini kullanır, uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrarlar…" (Baudrillard, 2020: 136-138). Kiç terimi, Clement Greenberg'e göre kültürün endüstrileşmesi ile başlayan, kitle kültürünün bir ürünüdür ve yüksek kültürün bayağılaştırılmış bir simülakrıdır. Kiç, kültür endüstrisinin biçimlendirdiği kitle kültürünün bir temsili olarak, yüksek sanat tarafından dışlanmasından sonra bir kırılma ile postmodern sanatın önemli üretim tekniklerinden biri haline gelmiştir.

Kitcsh ve sanat birlikteliği konusunda fikirlerine başvurulabilecek kişilerden biri, kitsch resimler yapan Odd Nerdrum'dur. Pek çokları gibi modernizm ve kitsch arasında bir karşıtlık olduğunu söyleyen Nerdrum, modernizmin kitsch'i öteki olarak dışladığını, belirtmiştir. Nerdrum sanatın, kendisi için olup kamuya hitap ettiğini, kitsch'in ise yaşama hitap edip insana seslendiğini belirtmiştir. (Nerdrum, 2007: 12-13). Nerdrum'un eserlerinde yoğun olarak yer alan dışkı, idrar, ereksiyon, ölüm, ve pornografi kavramları estetiğin itibarsızlaştırılma sürecine katkı sağlamaktadır. Güzel olanı, beklenmedik bir şekilde dışkıyla buluşturan sanatçı, güzellik ve çirkinlik imgesini aynı karede bütünleştirerek eserin ironisini oluşturmaktadır.

Görsel 101:
Odd Nerdrum, Twilight, 1981, 198x260 cm. Oil on canvas, Private collection



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/odd-nerdrum/twilight (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Jeff Koons, kitsch ürünleri bağlamından koparıp galeride sergileyerek Duchamp'ın izinden gitmiştir. Modernist dönemde aşağılanan, sanat olarak görülmeyen kitsch ürünler, sanatın sonu olarak lanse edilen post–modern dönemde saygınlık kazanmış, avant-garde olanın karşısına kitle kültürü zevkini koymuştur. Dolayısıyla kiç yapay bir gerçeklik olarak gerçek sanatın tam karşısında ama sanatın içinde sürekli var olan ve duruma göre sanatın yerini alabilen bir olgu olarak vardır. Sanatın özünde yer alan bu yanılsama ile kültürel atmosferin gelişimine göre her an karşıtı olarak kiçin yerini, kiç de sanatın yerini alabilmektedir.

Görsel 102:
Jeff Koons, Balloon Dog, 1994-2000, mirror-polished stainless steel with transparent color coating, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm



Kaynak: http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0 (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

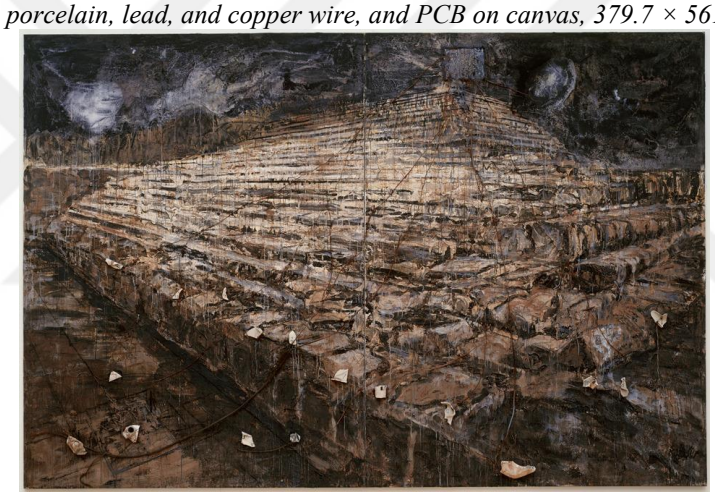
Postmodern sanat, güzel olmak, bir konuya sahip olmak ya da sanatçının dokunuşunu taşımak zorunda değildir. Postmodern sanat, farklı ifade biçimlerini bünyesinde toplamış; resim, heykel, yerleştirme, fotoğraf gibi alanlar ile yeni bir kavramsalcı sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek, disiplinlerarası bir anlayışa önem vermiştir (Antmen, 2014: 277). Estetiği ve avangardı dışlayan postmodernizim ile çağdaş sanat, etnik, dinsel ve cinsel farklılıkları ön plana alırken modern sanat tarihinin ve estetik felsefesinin özündeki özgünlük ve biriciklik ilkelerine de savaş açımştır (Artun, derleme, 2013: 37).

2.5.1.2. Anlatısal Yönün Yokluğu ve İstikametsizlik

Postmodernite her türden sistemli ve totaliter yapılara karşı, fark ve çokluğun kendini ifade etmesini olanaklı kılan minör anlatının söylemidir. Dolayısyla postmodernite, egemen olan söylemin kavramsal dizgelerine meydan okuyarak, fark ve çokluğun anlatısına kulak verir (Kılıç, 2015: 108). Postmodern sanatçılar da anti-elitist olarak, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki ayrımı, geçmişe, geçmişin anlatılarına yönelerek kırmaya çalışır. Bu kapsamda postmodernizm, geçmişin popüler kültürle yeniden keşfindeki değişimin yansımasını içerir (Kılıç, 2015: 110-111). Büyük anlatıların veya özgürlük anlatılarının arasında farklılıklar olmasına rağmen, hepsinin temelinde iki ortak amaç söz konusudur. İlki: Dogmalardan, mistisizmden, sömürü ve acıdan aydınlanmış insan özgürlüğüdür; ikincisi, toplumun gelecekte yüzleşebileceği sorunlara cevap bulabilmektir.

Anselm Kiefer'in, postmodern söylemle örtüşen biçimleme anlayışıyla oluşturduğu resimleri, Almanya'nın travmasıyla yüzleştiği, ağır bir tarihsel saplantı, geçmiş ve bugünün ısrarcı karşılaştırmaları, çok katmanlı bir görünüşün izlerine dönüşür. Bu anlamda Kiefer'in arayışı ölüm, yıkım ve yenilenmeyle ilgili ruhsal temaların araştırılması olarak yorumlanabilir (Morley, 2021: 175). Kiefer'in kömürleşmiş, küllenmiş hissini veren tuvallerinde, katliamın korkunçluğu, ölüm, savaş ve yıkımı içeren tarihin felaketleri resimlerinin vazgeçilmez temalarıdır (Şahiner, 2013: 96). Walter Benjamin'in de ifade ettiği gibi, "Artık sanatsal üretimde özgünlükten söz etmek mümkün görünmemekte. Sanatın işlevi tümüyle değişti… Ritüele dayalı bir sanat yok artık, politik bir uygulama olarak sanat var…" (Şahiner, 2013: 183).

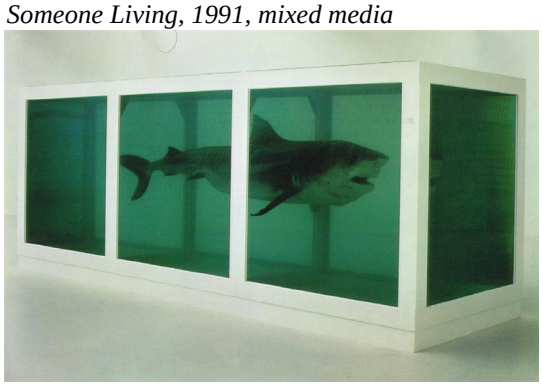
Görsel 103:
Anselm Kiefer, Osiris und Isis, 1985-1987, Oil, acrylic, emulsion, clay, porcelain, lead, and copper wire, and PCB on canvas, 379.7 × 561.3 × 24.1 cm



Kaynak:https://sfmoma.tumblr.com/image/24009099271(Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Tarihin külfetinden azat edilmiş sanatçılar istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan istedikleri biçimde sanat yapmakta özgürleşince sanatta sıra dışı deneylerin alanına dönüşmüştür (Danto, 2014: 38). Bu özgürlük alanında her türlü malzemeyi ve ifade yöntemini, kullanan Hirst, siyasal ve toplumsal sorunlar gibi nesnel, bellek, beden, kişisel tarih gibi öznel konuları tema olarak ele aldığı eserlerinde bizleri tüketim tarafından nasıl tanımlandığımıza bakmaya davet eder (Kahraman, 2015: 34).

Görsel 104:
Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991, mixed media



Kaynak:https://www.wikiart.org/en/damien-hirst/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Çağdaş sanatın ana meselesi, nesneleri, mekânları, bedenleri kısaca hayatı meydana getiren her şeyi kullanarak hayatın ürettiği sorulara bir yanıt bulma çabasıdır. Siyaset, tarih, kimlik, toplumsal olgular gibi çeşitli pratikleri kullanan, her şeyi kendi malzemesi ve özü olarak gören bir yaklaşımla irdelenen çağdaş sanatın temasını eleştiri, tepki, sorgulama, çözümleme oluşturuyor (Kahraman, 2015: 73).

21. yüzyılda, ölümün ve ölümsüzlüğün, bedenin, kimliğin, benliğin, belleğin, gerçekliğin, objenin tüm sınırları endişe verici görünmektedir. Gonzales'in, gökkuşağı renklerindeki Fruit Flashers'ın parlak yığınından oluşan sergi mekânı, insanlar yedikçe azalan şeker yığını yeniden doldurarak biçimi korumaya devam ediyor, dolayısıyla sürekli akış halindeki interaktif bir heykel kimliği kazanıyordu. Torres'in eseri kelimenin gerçek anlamıyla, yok olur ve yeniden üretilir; madde ve kişi, geçicilik ve ölümsüzlük arasındaki sınırları yutar, yaşam ve kayıplar üzerine farklı bir okuma niteliği taşır (Fineberg, 2014: 527).

Görsel 105:

Felix Gonzales-Torres, "Başlıksız", 1991. Teker teker selefona sarılmış çok renkli şekerler, İdeal ağırlık 79kg, yerleştirilmiş boyutlar değişken, Koleksiyon, Donna ve Howard Stone, Art Institute of Chicago'ya uzun süreli olarak ödünç verilmiş, 1999.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Gonz%C3%A1lezTorres#/media/File:%22Untitled%22_(Portrait_of_Ross_in_L.A.),_1991,_F%C3%A9lix_Go nz%C3%A1lez- Torres.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.2022)

Postmodern dönemde gerçekliğin yaratılmasında en büyük etkiyi sağlayacak olan dijital teknolojiler ve kitle iletişim araçları olarak belirmiştir. Dünya sürekli değişen sekans, kesişme ve katmanlaşmaların deneyimlenmeye başlandığı ve tüm bu unsurların bir arada yer aldığı merkezsizleşmiş bir yapıya bürünmüştü (Şahiner, 2013: 176). Bu yapıyı en iyi temsil edebilen materyal olarak televizyon; ses, görüntü ve enformasyonu farklı kitlelere iletebilirken, toplum bilincini de görünür kılması ile modernist kültürün dayattığı yaşamsallığı sona erdirmekteydi (Şahiner, 2013: 174). Kısacası geleneksel yöntem ile üretilen sanat işlerinin yerini ileri teknoloji destekli yeni sanat işleri almıştır.

Medya teknolojilerinin yaygınlaşacağını ve ırk ayrımı gibi acil sosyal sorunları ele almak için kullanılması gerektiğini savunan Nam June Paik, video yüzeyini üç boyutlu heykel tuvallere dönüştüren bir 'elektronik büyücüsü' olarak, "dünya çapında elektronik iletişim ağı"nı hedeflemişti (Şahiner, 2013: 46).

Görsel 106:
Nam June Paik, Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995, fifty-one channel video installation (including one closed-circuit television feed), custom electronics, neon lighting, steel and wood; color, sound, Nam June Paik Estate Smithsonian American Art Museum



Kaynak: https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478. (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Fark'ı ve çokluğu olanaklı kılacak yeni bir kavramsal ağ inşa edilirken, geçmişle hesaplaşmaya ve bu hesaplaşmada bir ile tümel arasındaki ilişkiyi üstanlatılarla kuran kavramsal dizgeleri bozmaya yönelinmelidir (Kılıç, 2015: 115). Bu anlamda postmodernite, sosyal bağı oluşturan her bir anlatının, söylemin kendini ifade etmesine imkân tanıyarak, sosyal yapıdaki adaletsizliği haykırır. Tarihin ve dinin yükünden arındırılmış, insana ya da hayata dayanan, gerçek ve somut bir sanat felsefesi olan postmodern söylem; fark'ın, çokluğun heterojenliğini olanaklı kıldığından şiddetin ve dışlanmanın temellerini bozar.

Doris Salcedo çalışmalarını kendi deyimiyle siyasal şiddetin sayısız kurbanı için yapılmış, "bir matem topolojisi" , "yas tutmanın şiirselliği", "yas tutan bir eser" ve "cenaze töreni konuşması" olarak düşünür. Salcedo'nun sanatı en geniş anlamıyla politiktir; eserini çatışmalara bir çözüm olarak sunmak yerine çatışmaların içine konumlandırır. Salcedo "şiddetin tüm dünyada ve hepimizin içinde mevcut olduğu" nu belirtirken aslında şiddeti, modern toplumun değerler sisteminin ta kendisini olduğunu da ifade etmiştir (Morley, 2021: 240).

Salcedo *İsimsiz*'i, "kuvvetli, dürtüye dayanan bir eserdir ve takıntılı bir biçimde bir boşluğa kazınmıştır; mühürlü, sınırlandırılmış ve havasız bir imgedir" şeklinde ifade etmiştir. Bu noktada Salcedo'nun eseri için, Fransız düşünür Jean-Luc

Nancy'nin de yazdığı gibi, "şiddet, görüntüsünü zorla damgalar" diyebiliriz (Morley, 2021: 243-245).

Görsel 107:
Doris Salcedo, İsimsiz, 2003, 1550 adet ahşap sandalye Mekana özel eser, 8. İstanbul Bienali, 2003.



Kaynak: https://publicdelivery.org/doris-salcedo-chairs/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Popüler imgelemi kucaklayan Japon çağdaş sanatçı Takashi Murakami anime ve manga çizimleriyle lüks moda ve 19. Yüzyıl Nihon-ga (Japon Stili) resimlerini bir araya getirir (Barrett, 2022: 322). Dinden, alt kültürden ve sanat tarihinden referans alan Murakami'nin eserleri, "kurgusal zamanlarda" yaşamın sorgulanması, varoluşumuzun temel ikilemlerine, sezgilere, insani endişelere dair toplumsal bir değere sahip postmodern bir anlatıdır (Fineberg, 2014: 521).

Görsel 108:
Takashi Murakami, The 500 Arhats (detail), 2015, Mori Art Museum,



Kaynak: https://edition.cnn.com/style/article/takashi-murakami-identity/index.html (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

2.5.1.3. Temellük, Pastiş ve Nostalji kendine mâl etme/temellük

Gelenekten kopuşu ve yeniyi öne çıkaran modern sanatın ardından, postmodern sanatın geleneğe, muhafazakarlığa ve geçmişe yönelik artan ilgisi, üzerinde durulması gereken bir konudur. Sanatta öykünme, esinlenme gibi eylemler her daim varlık bulurken, geçmişle bir anlamda hesaplaşmaya giren sanat hem geçmiş üretimlerden faydalanmış hem de geleneğe karşı çıkmıştır. Postmodern dönem ile birlikte sanatçılar, modernizmin sunduğu kutsal sanatçı ve sanat yapıtı mitine karşı çıkarak, bu durumu eleştirirken yöntem olarak temellük kendini göstermiştir.

Temellük/kendine mâl etme (appropriation) terimi, esasen sınırları geniş olabilen bir üretim alanını işaret etmektedir. Toparlayıcı bir tanım olması bakımından Slobodan Mijušković'in açıklamalarından söz etmek yerinde olacaktır. Mijušković, temellükün genel bir adlandırma olduğunu ifade edip sanatta her zaman var olan, yakın ya da uzak geçmişin mirasıyla ilişki kuran bir sanatı tanımlamakta olduğunu söylemektedir. Postmodern dönemde sanat, bu mirastan hiçbir suçluluk duymadan, özgürce kullanmak istediği kadarını almaktadır (Mijuskovic, 2009: 143).

Temellük terimi, farklı kavramlarla eş anlamlı, yakın anlamlı olarak da anılmaktadır. Örneğin parodi, alegori, pastiş, bu kavramlar arasında yer almaktadır. Kısaca değinmek gerekirse; sanatta, bir yapıttan yola çıkarak oluşturulan ve alay amacı güden yapıtların tâbi olduğu yöntem parodidir. Alegori de ise, karakterler ya

da olaylar, semboliktir ve başka anlamları temsil ederler. Modern dönemden önce sanatta sıklıkla kullanılan alegori, modern döneme gelindiğinde terk edilmiş ancak postmodern dönemde geri dönmüştür. Duchamp'ın hazır-yapımları, Rauschenberg'in kolajları, ödünç alınmış görüntülere, nesnelere ve anlatılara yeni anlamların eklenmesidir (Heartney, 2008: 122- 123).

Temellük sanatı, sanatçıların var olan imgeler ile bireyselliklerini öne sürdükleri bir alan hâline gelmektedir. Temellük sanatını, özünde öznelliği ve sanatçının konumunu sorgulayan yaklaşımına karşın, sanatçının tercihleri -seçimi açısından "bir öznellik alanı" olduğunu öne süren anlayışlar ele alınmıştır. Yasa Yaman'ın deyimiyle "seçmeci, gerektiğinde geçmiş birikime göndermede bulunan, dilediğinde onu kendini ifade etmek için anlamından boşaltıp başka anlamlar yükleyerek kalıp olarak kullanan bir tutumu yeğlemiştir"(Yaman, 1994: 28).

Postmodern dönemde temellüğün kullanımı kronolojik olarak ele alınırsa ilk söz edilmesi gereken sanatçı Elaine Sturtevant'tır. Sanatçı, 1960'larda Lichtenstein, Oldenburg, Johns, Stella, Warhol gibi çağdaşlarının işlerini mümkün olabildiğince aynı biçimde üretmeye başlamasıyla, bu biçimdeki temellük sanatının öncülerinden olmuştur. Sanatçı, aynı zamanda Duchamp ya da Warhol'da gördüğümüz gibi hazır-yapımlar ya da popüler kültürden öğeleri temellük ederek sanatın içine dâhil etmek yerine sanat olduğuna önceden karar verilmiş olan üretimleri temellük etmiştir (Irvin, 2005: 124-125).

Görsel 109:
Elaine Sturtevant, Duchamp Triptych, 1998, Two grano lithographs and one silkscreen, all on Rives rag paper 19 7/10 × 15 7/10 in | 50 × 40 cm



Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/sturtevant-duchamp-triptych-12 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Mike Bidlo, Picasso, Duchamp, Pollock ve Warhol gibi isimlerin içinde bulunduğu çok sayıda sanatçının eserlerini kendine mâl etmektedir. Bu kapsamda sanatçının yöntemi neredeyse tamamen temellük olmuştur diyebiliriz (Antmen, 2014: 280-281). Bidlo, çalışmalarının, temellük ettiği sanatçılara ait olmadığını da, onlara Warhol Değildir, Picasso Değildir, Pollock Değildir gibi isimler vererek göstermeye çalışmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi bu isimlendirmeler, postmodern bir duruş içermektedirler çünkü orijinallik fikrine saldırıp, eser sahipliğini reddederler.

Görsel 110:
Mike Bidlo, Lot 291: MIKE BIDLO | Not Warhol (Four Marilyns), acrylic and silkscreen ink on canvas, in 4 parts, Overall: 37 3/4 by 35 3/4 in. 95.9 by 90.8 cm., acrylic and silkscreenink on canvas, in 4 parts



Kaynak: https://www.invaluable.com/auction-lot/mike-bidlo-not-warhol-four-marilyns-291- c-9004a48a3d (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Postmodern resimlerinde geçmiş sanat birikimini, görsel bir imaja indirgeyerek, çoğu zaman, kich, alaycı ve zaman-mekânı görsel bir tüketim nesnesine dönüştüren Magnus Gjoen, savaş, din, sanat tarihi, popüler kültür ve sokak sanatı temalarını oluşturmaktadır. Üç boyutlu dijital baskıları ile dikkat çeken sanatçı, *Makineli Tüfek Venüs* adlı giclee baskısında, silah imgesini Tiziano'nun Uyuyan Venüs'ünden görüntüler ile kaplar (Girgin, 2018: 111). Çağdaş sanat olarak lanse edilen bu dönemin sanatının başlıca özelliği, tarihin kendi gerçekliğinden kopuk bir üretim modeli ile şekillenmesidir (Danto, 2010: 27).

Görsel 111:
Magnus Gjoen, Makineli Tüfek Venüs, 2011, Giclee Baskı, 50x50cm.



Kaynak: https://hanguppictures.com/artworks/magnus-gjoen-machine-gun-venus (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Çağdaş sanatta her şeyin gerçekleştirilmiş olduğu kaygısı sanatın yönünü yinelemekten, alıntılamaktan, kendilerinden öncekini seçip alıntıları alaya almaya doğru çevirir. Bu noktada kolaj, postmodern dönemin karakteristik tekniği olmakla birlikte, üretimin yenilenmesi olarak, bizi de genel olarak tarihselliğin kasvetli bir taklidinin keyfini çıkarmaya davet eder (Jameson, 2022: 91). Bu doğrultuda Edson Campos'un *Eve'in Rüyası* isimli yapıtı başyapıtlardan kesitlerin alınması bakımından alıntı, alıntıların bir araya getirilmesiyle kolajdır (Girgin, 2018: 43).

Görsel 112:
Edson Campos, Eve'in Rüyası, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 114,3x254cm.

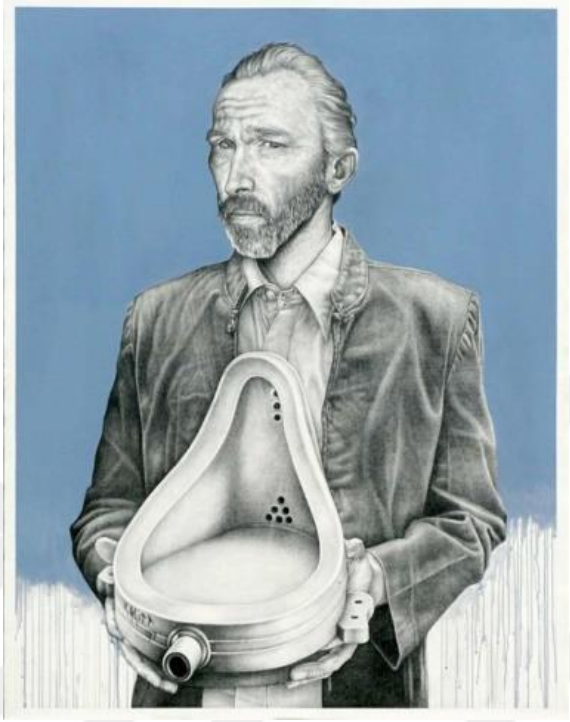


Kaynak: http://www.edsoncampos.com/pageEvesDream.html (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Triyadi Guntur'ın *Historytopia* serisinde yer alan Van Gogh Duchamp ile Karşılaştığında adlı resmi, tarih ve ütopya kavramları üzerine olmakla birlikte gerçek ile kurguyu da birbirine karıştırır. Geldiğimiz noktada tarih, karmaşık metinlerarası

karaktere sahip yaşamın kendisi gibi çok sayıda yorum ile şekillenen yeni bir alandır (Girgin, 2018: 294).

Görsel 113:
Triyadi Guntur Wiratmo, Historytopia: Van Gogh, Duchamp ile Karşılaştığında, 2011, Tuval üzerine akrilik boya ve grafit, 180x140cm.



Kaynak:https://daman.co.id/daman.co.id/wpcontent/uploads/2011/12/Historytopia-When-Mr.-Van-Gogh-Meets-Mr.-Duchamp-by-triyadi-guntur-wiratmo.jpg?x87703 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Postmodern sanatçılar Antmen'e (2008: 119-120) göre; "…sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen" sanatçılardır.

Geriye dönük bir bakış açısıyla sanatın üç büyük dönemi olarak ifade edilen sistemde ilk dönem; tarihin kutsal öğretilerinin gerçeklik olarak alındığı bir temsiliyet temasından bahsedebiliriz. İkinci dönem sanayi ve teknolojinin gelişimi ile kilise ve dinin etkisinden kurtulan fakat kendi sınıfını ve kendi gerçeğinin izlenimini ortaya koyan sanatçının teması söz konusudur. 20. yüzyıl ile başlayan bu dönem gerçekliğin yerine yorumlamayı koymuş ve sanatçıya öncesinde görülmemiş bir özgürlük alanı açmıştır. 20. yüzyılda görülmeye başlayan sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimler toplumun yaşam biçimini önemli ölçüde etkilemiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası teknoloji ve bilimdeki gelişmelerin yanı sıra Endüstri Devrimi'nin

ardından oluşan tüketim kapitalizmi ile birlikte endüstri ve ticaretin yapısı da değişmiştir. Batının geleneksel ve toplumsal yapısındaki bu dönüşümler, yeni bir yaşam modelinin oluşumuna kaynaklık etmiş, yeni bir dünya görüşü ve yaşam biçimi yerini almıştır. Sanatın da bu değişimlerden pay sahibi olduğu bu dönemde oluşumlar baş döndürücü hızda gelişmiştir. Paul Gauguin'in batı medeniyetinden uzaklaşması, Van Gogh'un kendini köy yaşamına vermesi, Ekspresyonistlerin doğaya dönme arzusu, Fütüristlerin teknolojiye olan tutkusu, Sürrealistlerin gerçeklik arayışında bireyin iç dünyasına bakması, 19. Yüzyılda ivmesini arttıran, 20. Yüzyılda savaşlarla sonuçlanan bilimsel, toplumsal ve siyasi gelişmelerin neticesinde sanata doğrudan yansıyan temalardır. Modern sanatçılar, dönemin ruhunu yansıtan sanatsal bir dil oluşturmuş ürettikleri sanat aracılığıyla dünyayı değiştirebileceklerine inanmış, hayata müdahale etme kaygısı taşımıştır.

Üçüncü ve son aşama sanatın kendi kendini sorguladığı, sanatın sonunun tartışıldığı Postmodern dönem ise, Modernizm'in son bulmasını temsil etmekten çok parçalanmasını temsil eder (Morley, 2021: 170). İlkinde temsil ikincide yerini yoruma bırakmış üçüncüde ise yorum yerini sanatın kendi kendini sorguladığı bir felsefeye bırakmıştır. İşbirliğini, alıntılamayı, simüle etmeyi, melezlemeyi, farklı teknikleri bir arada kullanmayı, katmanlamayı, kod karıştırmayı, yeniden bağlamlandırmayı, bağlamlararasılaştırmayı, bakışla yüzleşmeyi, uyumsuzluktan yararlanmayı, kimlikler inşa etmeyi, anlatıları kullanmayı, metaforlar yaratmayı ve ironi ile parodiden faydalanmayı kapsayan (Barrett, 2022: 327) postmodernizm, çağrısını yalnızca kitaplara, koleksiyonlara ve sanat tarihi derslerine değil, dünyaya aktarır (Fineberg, 2014: 531).

Sanat, postmodern dönemde yerleşik disiplinlerin kökten sorgulanması ile birlikte yeni açılım imkânları bulmuştur. Bu yeni dönemde kimlik, aidiyet, cinsiyet, bellek ve beden politikaları dönemin önemli temaları olarak yer almıştır. Temsilden ve anlatıdan koparak sınırsız yoruma ulaşan sanat sonucunda salt yoruma dönüşerek felsefeleşme yolunda ilerlemiştir. Sanat kendisiyle ilgili saf bir düşünce halini almış, felsefe sanatın ve sanatçının ana teması olmuştur (Kahraman, 2005: 25-45). Sanatın yeni döneminin temel prensiplerinden olan hayat ile birlikteliği sanatın yaşamın gerçekliği ile doğrudan bağlantısına dikkat çekmektedir. Yaşamın gerçekliği ile doğrudan ilişki içine giren sanat sosyolojik iletişim olarak algılanmaktadır.

Toplumun bütününe hizmet edecek olan sanat anlayışı budur (Restany derleme, 2011: 767-768),

Gelinen bu noktada bugünün sanatı küresel etkilere açık, kültürel farklılıkları olan ve teknolojik olarak gelişen dünyamızın somut karşılığıdır. Yaşadığımız dünya ve yüzleştiğimiz sorunlar hakkında düşünmeye davet eden sanat bu yönüyle toplumsal bilincin bir ürünüdür. Dünya geliştikçe düşüncelerimiz ve bakış açılarımız değişir, çeşitlenir; böylece sanatta gelişen ve değişen dünya sisteminin bir parçası olarak sanatın da temaları gelişir ve değişir (An, Cerasi, 2021: 19). Charles Harrison ve Paul Wood'un "Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi" adlı kitapta ifade ettiği gibi;

> *"Resmin tek tarihi çeşitli düşüncelerin çeşitli konu ve nesnelerle birlikte resmedilmesinden, çeşitli konu ve nesnelere sahip bir düşünceye, çeşitli nesnelere sahip bir konuya, sonra tek konulu tek nesneye, konusu olmayan tek nesneye, nesnesi olmayan tek konuya, sonra da nesnenin ve konunun ve çeşitliliğin hiç olmaması düşüncesine uzanır" (Harrison ve Wood, 2016: 868).*

Sanat tarihinin üç büyük teması; taklit, ideoloji ve tarih sonrası dönemler şeklinde özetlemek mümkün. Bu üç temel sanatın klasik dönemini, modern estetik anlayışını ve felsefe ile ilişkisini temsil etmektedir. Postmodern düşünceye göre gerçeklik ve doğru yoktur. Dolayısıyla gelecek için bir vaadi, öngörüsü, kurgusu da yoktur. Fakat kendi ile çelişkili bir biçimde toplumsal yaşamdaki tüm "gerçeklikleri" yok sayan postmodernizm, sanatı gerçekliği arama çabası; yeni olasılıklara yer açma çabası olarak tanımlayarak, sanat eserlerini de gerçekliğin kendisi olarak tanımlamıştır. Baudrillard (1994) bu durumu, sanat ile gerçekliğin arasındaki sınırların ortadan kalktığı, 'simulacra'ların gerçeğin yerini aldığı yeni bir süreç olarak ifade etmektedir.

2.6. Sanat Akımlarının Tematik Tablo Ve Çözümlemeleri

Sanat tarihinin genel temalarını kronolojik olarak inceledikten sonra geriye dönük bakış açısıyla sanat tarihinin temalarını tezin yöntemi gereği içerik analizi ile oluşturmak ve tablo şeklinde çözümlemek hem konu bütünlüğü hem de yöntem açısından yerinde olacaktır.

2.6.1. Geleneksel Sanata Temalar Bağlamında Genel Bir Bakış

Tablo 1:
Geleneksel Sanatın Genel Temaları

Tarih Öncesi Sanat	**Orta Çağ**	**Rönesans**	**Maniyerizm**	**Barok**	**Rokoko**	**Neoklasik**
Dinsel Büyü	Din	İnsan Özne Dünya	Din Karmaşa	Işık Teatral İfade	Haz Cinsellik Aşk	İdeoloji Devlet Vatan Politika

Mağara resimlerinde doğanın korkutucu gücü karşısında kendisine sığınacak doğaüstü güç arayan ilkel insan, bu kaygılarını duvarlara yansıttığı imgeler yoluyla aşmaya çalışmaktadır. Bu noktada sanatın teması sihir ve büyü gibi dinsel amaçlı yapıldığı yönündedir. En yaygın açıklama ise "İnsanoğlunun doğa üzerindeki egemenliğini ortaya koyduğu bir büyü çalışması ve etkinliğidir. İlkel sanatçı, yaptığı çizimlerle bir büyünün ya da efsunun bütün gücüne sahip olan bir büyücüdür" (Bazin, 2014: 15).

Sanatın bireyselleşme ve özgürleşme yolundaki en büyük duraklamalarından biri olarak yüzlerce yıl süren Orta Çağ'da resim sanatı, dinin hizmetinde, skolastik düşüncenin koruyuculuğunu ve savunuculuğunu üstlenen bir propaganda aracı olarak kullanılmış olup, devinimsiz ve durağan bir temaya sahipti. Statükonun gücünü ve ihtişamını gözler önüne sermek amacı ile yapılmış, çizgileri dinsel ve emperyal övgülerin ötesine geçememiştir. Tanrı'nın lütfunun yöneticisi konumundaki zanaatkârlar tarafından üretilmiş, yapay bir gerçeklik olarak Orta Çağ resminde tanrisal zekânın varlığını ve gücünü gözler önüne seren dinsel tema ön plandadır (Harris, 2013: 189).

Rönesans olarak adlandırılan büyük kırılmada yüzlerce yıllık dini geleneğin yerine gelen öznenin yükselişi söz konusudur. Sanatçı özne olarak insanı, eşsiz bir varlığı resmederken, aynı zamanda kendisi de özne olmuştur. Orta Çağ'ın isimsiz zanaatkârlarının devri kapanmış, resmini imzalayan, oto portresini yapan, kendi

bakış açısına bizi ortak eden sanatçının devri başlamıştır. Bu özünü ortaya koyan sanatçının doğuşudur. Rönesans, bilim ve sanatta yeniden doğuş döneminin her türlü dinsel inancın yadsınmasına ve bunların yerine haz ilkesi ile birlikte ideal güzellik de yansımasını insan vücudunun kusursuz temsil edilmesinde bulmuştur. Bu noktada Rönesans, yeni sanatın gelişini ve fantezinin özgürce ilerleyişini müjdeler. Sanat tarihinde dinsel olandan öznel olana doğru kayan bu değişim ve gelişimin teması Dünyanın Keşfi ve İnsanın Keşfi demekti.

Rönesans'ın getirmiş olduğu yetkinliğe karşı bir çıkış olan Maniyerizm'de ideal görüntü yerine sanatsal niteliğin araştırıldığı, figürlerin deformasyonu ile her şeyin birbirine karıştığı, devinim halindeki dini temalar ön plandadır. Maniyerist sanatın daha yoğun bir ifade uğruna klasik dönemin dengeli ve genel geçer biçimlerini çarpıtması ve uzatılması ile oluşturulan deformasyon sonucu kemiksiz veya eklemsizmiş gibi eğilip, bükülen oranları ve hareketleri irrasyonel figürlerde içsel bir ikilik, içsel bir gerilim teması vardır.

Takiben gelen Barok dönemde resim, otoritesi zayıflamış kilise ve sarayın himayesinden çıkıp özgürlüğün tadını çıkarmıştır. Bu özgürlük ile birlikte resimlerde konu edilen temalar, kullanılan malzemeler, ölçüler de artık otorite tarafından dayatılan standartları karşılama gerekliliğinden kurtulmuştur. Sanatın özerklik kazanmasında önemli dönüm noktalarından biri olan Barok sanatta, her figürün yaşadığı mutluluk, hüzün ya da korku beden dili ile desteklenmiştir. Bu noktada sanatın teması ışığın etkisinde teatral bir değişim geçirmiştir.

Romantik aşk sahnelerinin en yoğun betimlendiği sanat akımı Rokoko'da tenha bir bahçe ya da kuytu bir orman gibi pastoral manzaralar eşliğinde cilveleşen, romantik çiftlerin çiçeklerle bezenmiş aşk oyunlarını tema olarak görürüz.

Fransız İmparatorluğu'nun gücünün ve görkeminin temsil edildiği neoklasik dönemle birlikte sanatın yeni teması siyaset ve ideoloji olarak belirlenmiştir. Bu noktada sanat devrimin hizmetine girmiştir. Sanatın en önemli görevi, tüm toplumu kapsayan yapıcı bir iktidar sağlamaktır. Sanatın ideoloji ile kurduğu bu birliktelik aynı zamanda sanatın kendini de ideolojik temelde yapılandırmasının yolunu açmıştır. Devlet, politika, ideoloji, özgürlük, eşitlik ve adalet sanatın yeni temalarıdır.

2.6.2. Çağdaş Sanatın Temaları

Tablo 2
Çağdaş Sanatın Genel Temaları

Çağdaş Sanat Akımları	Genel Temalar
Romantizm	Kahramanlık, Ölüm, Doğaüstü, Şiddet
Realizm	Sosyal Gerçeklik, İşçi Sınıfı
Empresyonizm	Işık, An
Sembolizm	Melankoli, Ölüm, Hüzün, Uyku
Fovizm	Saf Renk
Dada	Protesto
Ekspresyonizm	Kıyamet İmgeleri, Savaş
Kübizm	Zaman, Uzam
Fütürizm	Hız, Hareket, Devinim
Soyut Sanat	Hiç, Tasavvuf
Sürrealizm	Psişik Gerçeklik, Fantezi, Cinsellik
Pop Art	Kültür, Popüler Kültür
Postmodernizm	İnsan, Toplum, Zaman, Mekân, Kimlik Cinsellik, Beden, Coğrafya, Tarih

Bilimin öncülüğünde insanlığın bütün sorunlarını çözmeyi hedefleyen modernizmin insanlığa getirisi; açlık savaşlar, soykırımlar, yıkım ve ölüm şeklinde gerçekleşmiştir. Sanayi devrimi ile burjuva zenginliğine zenginlik eklerken, işçiler artan çalışma saatleri ile daha fazla çalışmaya ve daha fazla yıpranmaya maruz kalmışlardır. Yaşanılan bu acı tablo karşısında sanat da, çağdaş ahlak, bilim, siyaset ve toplumsal davalarından kendini soyutlamış, burjuvanın ihanetine karşı bütün

burjuva değerlerine düşman olmuştur. İyiyi, güzeli ve doğruyu terkleyen sanatçı da bu değerlerin karşısına kötü, sahte ve yapay olanı çıkarmıştır. Bu noktada sanat için artık hiçbir değer kalmamıştır. Tanrı, gerçek ve sanatçıyı temsilden uzaklaşan sanat hayattan koparak, biçimini kendi içeriğine dönüştürmüş, estetikleşmiş ve özerkleşmiştir, yani kendi için vardır. Baskıların, sanata ve sanatçıya dayattıkları modernleşmeye karşı sanatçı, toplumuna ve kendine yabancılaşarak, kendi modernizmini yaratmıştır (Bürger, 2007: 12-13). Sanatın modern dönem ile birlikte yeni oluşumu modern sanatın akımlar dönemini başlatmış ve toplumdan, siyasetten ve herhangi bir idealden kendini yalıtan sanatçının, içtenlik ve tinsellik doğrultusunda kendi içlerine yönelmelerine neden olmuştur. 19. Yüzyıl sanatın kendine özgü, özerk bir alan oluşturmasıyla bağımsızlığını ilan ederken, bir anlamda da sanatın toplumsal işlevi son bulmuştur (Reinhardt, derleme, 2011: 867).

Kapitalist-burjuva sistemine, geçmişin ortak düşlerinin yitirilişine, iş hayatının acımasızlığına ve kazancın bayağılığına karşı girişilmiş, tutkulu bir ayaklanma hareketi olarak tanımlanan Romantizm de sanatçı isyanını, bireysel üretiminin içinde tema olarak anlatmıştır (Fischer, 1985: 54). Romantizmin akılcılığa karşı olan düşünce biçimi, ressamları dehşet, delilik, şiddet ve doğaüstü konulara yoğunlaştığı, kahramanlık, aşk, ölüm, hüzün, sevgi, nefret ve yurtseverlik gibi temaları ele almışlardır.

İdeali reddederken demokratik bir sanat anlayışını kucaklayan Realizm; toplumsal yapının bileşenlerine yönelik eleştirel nitelikli sosyolojik anlatımlar içeren temalar üzerine yoğunlaşmaktadır. Realist sanatçıların dönemin toplumsal olay ve olgularına yönelik üstlendikleri muhalif tutumların belirleyici olduğu resimlerde; toplumsal sınıf tabakaları, tarım ve endüstri devrimi ile oluşan toplum tipleri, işçi sınıfı temaları söz konusudur.

Görsel izlenimlerin tutsağı olan Empresyonistlerle birlikte doğanın fethi tamamlandı. Bu noktada açıkça ifade edebiliriz ki; Tarih canlılığını yitirdiği zaman, Doğa ilk plana geçer. Açık hava, kırlar ve bahçelerle birlikte kent görünümlerini konu eden Empresyonistler için her şey, olası bir resim konusu haline gelmiş; gerçeklik dünyası tüm yönleriyle, incelenmeye değer bir konu olmuştu. Klasik desen anlayışına karşı bir tepki olarak, nesneleri sahip oldukları kavramlarından sıyırarak, gerçekliğin yitirilmeye başlandığı, konturların eridiği, anlık görüntülerin yansıtıldığı,

gözlem gücünün ön plana çıktığı Empresyonizm de sanatçıların üzerinde durdukları en önemli tema, görebilmek ve görünümlerden alınan izlenimleri resmetmekti.

Modernizm ile birlikte dönemin hızla endüstrileşen ortamında değişime ayak uydurmaya çalışan toplumun psikolojik bir tepkisi olarak ortaya çıkan Sembolizm de sanatçılar insan bedenini ve özellikle kadın figürünü kullanarak ruhsallığın duyu dünyasındaki imgelerini somutlaştırmışlardır. Sembolist yaklaşım içerisinde imgeler, duyu dünyası ile algılanan gerçekler ve hayal yardımıyla zenginleştirilirken, ölümcül kadın kavramının işaret ettiği tehlikeler, farklı temalarda resmedilen kadın ögesi üzerinden anlatılır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan karamsarlık, hüzün, yalnızlık, ölüm, aşk, kasvet, erotizm ve rüya gibi temalarla işlenen ölümcül kadın imgesi en belirgin özellikleridir.

Alman dışavurumcu sanatçılar toplumun gerçek yüzünü, endüstrileşen dünyanın kölesi haline gelen insanın kendisine bile yabancılaşmasını, mutsuzluğunu kalabalıklar içinde yalnızlaşan insanın iç dünyasının yansımasını başlıca temaları olarak görselleştirmişlerdir. Bir anlamda sanatı araç olarak kullanarak estetik kaygı gütmeden toplum üzerinde sarsıntı yaratarak onları geleceğe hazırlayan dışavurumcu sanatçı, ifadelerin yoğunluğunu, şiddeti, korkuyu aktarırken, doğa görünümlerini abartmaya, ilkel tavırla yaklaşmaya yönelir. Ekspresyonist sanatçının paletindeki renk ve çizgiler, duygunun dışavurumuna araç olur.

Fovizm de modern sanatın biçimci yanı ön plana alınırken onun içerik ile bağlantısı formundaki tutkular ve duygulanımlar ile verilmiştir. Sanatçılar ilkel, çocuksu ve yabanıl sanatı en geniş imgeleme sahip sanatın temeli ve yeni teması olarak görmüşlerdir.

Nesne tabanlı olarak gelişen Kübizm de, görsel yapılanmadaki ifade olanaklarını sorgulamış, Rönesans'la başlayıp devam eden perspektife dayalı kurgu yadsınarak yeni bir biçimlendirme modeli geliştirilmiştir. Doğa gözlemlerinin betimlenmesine dayalı ifade yerine, kavramsal sorgulama düzlemi üzerinde ifade olanakları araştırılmıştır. Kübizm; dönemin bilim ve felsefedeki gelişmeleriyle ilişkilendirilmiş, resimsel boyutuyla, yeni bir zaman ve uzam ilişkisi içerisinde görünürlüğü belirlemiştir.

Fütürizm ise Kübizmin nesneye ilişkin farklı zaman ve değişik açıları eşzamanlı olarak yüzeye aktaran biçimsel anlayışından ilham alınarak, yeni sorgulama alanları oluşturulmuştur. Fütürizmde sanat yapıtı, geleneksel estetik anlayışın dışında tutulmuş ve sanat ile hayat arasındaki sınırlar eritilmiştir. Savaş, isyan ve adaletsizlik fütürist yaklaşım içerisinde övgüyle bahsedilen tema olmuş, hız, devinim, dinamizm, hareket gibi unsurlar ise resmin belirleyici teması olmuştur (Antmen, 2016: 66-67).

Maleviç (derleme, 2011: 199-209), resimde içeriğin iptali ile başlayan ve saf biçime varan bu süreci resimde yeni gerçekçilik akımı olarak tanımlamıştır. Kübizm ve fütürizmden başlayarak süprematizme varan bu gerçeklik, esasında temsilin saf aktarımından, temsilin reddedildiği ve biçimin sıfırlandığı nokta şeklinde ifade edilmiştir. Resmin yüzeyinin, boyanın karakterinin, renk ve dokunun keşfedilmesi ile modern sanatın teması şekillenmiş, konu ve nesne yokluğu ile çıkılan yolda kare, yeni sanatın yüzü ve yeni biçimin inşa edileceği madde kütlesi olarak yer almıştır.

Dada; bir sanat akımı olmaktan önce, sanatı kullanarak, yönetime ve geleneklere karşı anarşist bir protesto niteliği taşımaktadır. Dada, yerleşik sosyal estetiğe acımasızca saldırmıştı. Güzelliğin, simetrinin ve anlamın bozguna uğratılması ve geleneksel malzemelerin reddedilmesi Dada'nın başlıca temasıydı. Estetik değerlere, geleneksele, tüm düzene hatta kendine bile karşı olan Dada, bilerek sanatı yıkmak saygınlığını bozmak, modern zaman içindeki ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmak istemiştir.

Dış dünyadaki formları aktarmaktan kurtulan resim, zihindeki imgenin temsiline yönelince Sürrealist sanatın teması da, psişik gerçekliğin fiziksel gerçekliğine dönüşmüştür. Kendi iç dünyasını seyirciye sunan Sürrealistler için kadın teması dişi, anne, doğurgan, sevgili sıfatlarının yanında savundukları özgür cinsel yaşamın simgesi olarakta yer almıştır. Artun, bu noktada Sürrealizm'i "somut ve çılgınca arzuları cisimleştiren mimariydi" şeklinde özetlemiştir (Artun, 2014: 23). Dolayısıyla sürrealizmi tahrik ve kışkırtma üzerine kurulu cinsel temalar şeklinde özetleyebiliriz (Artun, 2014: 374).

Pop Art özelinde ortaya koyulan üretimler, dönemin tüketim kültürünü ve popüler kültür değerlerini yansıtmaktadır. Yaşamla sanat arasındaki mesafenin eritildiği Pop Art'ta, sıradan nesneye olan bakış açısının yeniden sorgulandığı öznel

bir anlayış geliştirilmiştir. Yüksek kültür ile aşağı kültürün iç içe geçtiği Pop art'da sanat; hayat ile olan bağlarını sıkılaştırmıştır. Duchamp'ın hazırnesnesi ile yaptığı her şeyin sanat eseri olabilirliği vurgusu Warhol ile birlikte gerçekleşmiş ve her şey sanat eserine dönüşmüştür.

Modernizmle birlikte temsilin koşulları merkeze oturur; böylece sanatta bir anlamda kendi kendinin süjesi haline geldi. Çağdaş sanat ise sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişinin ardındakini göstermekle birlikte üslupları kullanma tarzına işaret etmektedir (Danto, 2014: 33). Toplumsal ve siyasal olguların bir ürünü olarak çağdaş sanat Modernizm sonrasında hayat ile kurduğu ilişki ile tanımlanmıştır.

Gelenekselleşmiş sanatın tekrar okunması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve yeniden kurgulanması olan Postmodern sanatın teması özgünlük anlayışının eleştirisi, farklılık biçimlerinin eleştirisi ve tarihsel anlatıların eleştirisi olmak üzere üç başlıkta kurgulanmıştır.

Postmodern dönemin sanatı, modern sanattan çok daha fazla çoğulcu ve kitlesel, olmasına karşın; ahlaki ve ciddi yönü daha zayıftır. Her türlü söylemi destekleyerek çoğulcu bir yapılanmaya sahip olan postmodernizm sanat hayat bağını tekrar sanatın merkezinde kurmuştur. Tek değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, tekliğin karşısına metinlerarasılığı koyar. Bunu yaparken de ironi, pastiş, kinizm, parodi, eklektizm, oyun gibi araçları kullanır (Girgin, 2018: 39).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADININ SANAT TARİHİNDEKİ KONUMU VE TEMATİK YÖNELİŞLER BAĞLAMINDA KADIN ÜRETİMLERİNE DÜNYA VE TÜRK SANATINDAN ÖRNEKLER

Tezin III. Bölümünde tema ile konu arasındaki farklılıklar irdelenmiş, bu konu tezin kapsamına uygun olarak kadın teması ve konu başlıkları üzerinden örneklendirilmiştir. Yine genel olarak tarih öncesi, geleneksel ve çağdaş sanatlarda temalar kronolojik olarak araştırılmıştır. Bu bölümde ise tez başlığına teorik bağlamda destek olması açısından Kadın'ın sanat tarihindeki konumu ve üretim biçimlerine bağlı olarak kadın sanatçıların geçmişten günümüze kadar ki süreçte var olma mücadelesi ve eserlerinde yer alan tepkisel yaklaşımlar örneklerle açıklanacak ve tartışılacaktır. Dolayısıyla öncelikle kadın sanatçılar ve kadın sanatçıların eserlerinde varolan temalar araştırılacak, feminist sanatın tarihsel arka planı oluşturulacaktır.

3.1. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Önemli Bir Yol Ayrımı: Linda Nochlin, "Neden Hiç 'Büyük' Kadın Sanatçı Yok?

Geriye dönüp baktığımızda eski çağlarda düpedüz köle olan; erkeğin malı, savaş ve fetih ganimeti olan; Erken Ortaçağ'da bile kaderi hala ailenin ya da lordun keyfine bağlı olan kadınların geçmişin rövanşını alacak şekilde bir gelecek elde etmişlerdir diyebiliriz (Hauser, 2021: 278).

Ataerkil yapı içinde kadınların etkin birer özne olarak 'ben' diyebilmesi elbette çok zordur. Kadınları temsilin nesnesi olarak konumlandıran yüzlerce yıllık gelenek, aynı zamanda kadınların özne olarak algılanmasının da engeli olarak yer alırken, görsel kültür içinde erkekleri etkin yaratıcı özneler, kadınları ise erkek yaratısı olan edilgen nesneler olarakta konumlandırmayı da ihmal etmez. Kadınları, ahlaki düzenin kilit figürleri olarak inşa etmiş olan güçler, onları zaman, enerji, para, örgütlenme, binalar ve eğitim anlamında mahrum bırakmış, başlıca kurumlardan da dışlamıştır. Kısıtlı eylem alanlarına hapsedilen kadınlar da yer alan bu fiziksel görünmezlik aynı zamanda toplumsal görünmezliktir ve kadınların faaliyetlerinin sistemli olarak geride bırakılmasıdır (Davidoff, 2021: 151). Kadının baskı altına

alınmasının, sanat alanında bir özne olarak görünmez kılınmasının altında işte bu ayrım yatar, tıpkı genel sanat tarihi yazımına göre kadınların bir azınlık oluşturması gibi. Sanat tarihi müfredatları kadın sanatçıların başarılarını hasıraltı ediyordu ve bugün de etmeye devam ediyor. Buna en güzel örnek E.H. Gombrich ve H.W. Janson'a ait sanat kitaplarıdır. Çünkü sanatın tüm tarihini anlatan bu referans kitaplarda kadın sanatçıları göremeyiz. 1960'larla birlikte etkisi giderek artan feminist hareket, sanat alanında da sıklıkla rastlanan kadın erkek sanatçı ayrımcılığa karşı feminist bir bakış açısı geliştirmiş ve sanat dünyasının içine kadınları da katmak için çeşitli stratejiler belirlemişlerdir. Bu stratejilerden ilki sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirerek, göz ardı edilen kadın sanatçıların varlığını gündeme getirmek; bir diğeri ise bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlık durumunun aslında kurulmuş bir durum olduğunu dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini ortaya koymaktır (Özüdoğru, 2010: 111).

Feminizmin sanattaki yansıması tarih, kültür ve dil dışı bırakılmış kadın sanatçıların izini sürmeye yönelik bir çaba olarak belirmektedir. Bu konuyla ilgili ilk anlamlı soruyu soran ve modern feminist sanatın temellerini atan Amerikalı sanat tarihçi ve yazar Linda Nochlin'dir (Bircan, 2019: 110). Bir sanat tarihçisinin tek bir makalesinin dünyayı değiştirmesi kolay rastlanacak bir durum değildir fakat Linda Nochlin'in 1971 tarihli "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesi bu anlamda tam bir uyanıştır. Çünkü Nochlin'in makalesi, sanat tarihinin yalnızca kadınları değil, her 'öteki'ni dışlama biçimlerini/süreçlerini/yöntemlerini irdeleme önerisiyle düşündürücü bir sürecin başlamasında oldukça etkili olmakla beraber, resim alanının cinsiyet temelli ayrımcılıktan nasibini aldığını da ortaya koymuştur (Gorrill, 2021: 13). Kadınların, mazeret yaratmadan ve vasatlığa düşmeden tarihsel ve güncel gerçekleriyle yüzleşmeleri gerektiğine vurgu yapan makale, dezavantajın entelektüel bir konum olamayacağını söyleyerek, cinsiyet ayırımı yapmadan herkesin, yeni bakış açıları yaratarak yeni yollar açma cesaretini göstermesini isterken aynı zamanda sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanmasını da öne çıkarır.

> *"Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de "toplumsal koşullar"dan "etkilenerek" ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir… sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının*

ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir" (Antmen, 2010: 14).

Nochlin'in cinsellik içeren cinsiyetçi bir bakışın eril karakterini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermek amacıyla ele aldığı "büyüklük" kavramı ve bu kavramın deha ile özdeşleştirilerek eril olarak cinsiyetlendirilmesi, kilit bir noktadır (Nochlin, 2022: 16). Nochlin'e göre; "Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının bireysel dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmadığını, toplumsal kurumların niteliğine, bu kurumların belli sınıflarda veya gruplarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olduğunu söyleyebileceğimize göre, artık sorunlara daha mantıklı bir temelden bakabiliriz" (Dökeroğlu, 2018: 97). Sanat eğitiminin kuramsal yapısı içinde kadınların çıplak modellerle çalışmaktan mahrum edilmesi örneği üzerinden bu dışlanmayı tartışmaya açan Nochlin'e göre bu durum aynı zamanda daha büyük bir sorunu imlemektedir. Çünkü 18. ve 19. yüzyıllarda yüksek sanat, nü kadın resmi çizmekteki yetenekle ölçülüyordu. Kadınların çıplak kadın modellerle çalışmaktan mahrum bırakılmaları onların sistemli olarak daha "düşük" türler olan manzara ve natürmortlara yönelmesini zorunlu kılıyordu (Nochlin, 2008: 136–142).

Bu noktada şunu belirtmek gerekir: Feminist eleştirinin 'mesele'si -yalnızca- tarihin görmezden geldiği kadın sanatçıların varlığını keşfetmek ve onları erkek egemen sanat tarihi kanonuna eklemlemek değildir. Salomon'un dediği gibi, 'kadınlara yer açmak' elbette önemlidir; ama esas mesele, "normal" sayılan seçkileri şüpheli hale getirecek yeni stratejiler belirlemek ve yeni görsel okuma önerileri getirebilmektir (Antmen, 2010: 10-11). Feminist eleştirinin temel temalarından biri ve egemen anlayışı değiştirme çabası, kadınlığa ve erkekliğe, kadına ve erkeğe dair sınıflandırmaların yapılanması ve sınırları üzerine odaklanmıştır (Davidoff, 2021: 189). Bu noktada açıkça ifade edebiliriz ki, cinsiyetçi bariyerleri yıkıp artıklarını kenara süpürerek herkes için gelişimi ve refahı mümkün kılacak bir patlama yaşanması feminizmin başlıca temasıdır (Gorrill, 2021: 19).

3.2. Feminist Yaklaşımlarda Temalar

Feminizm hem kuramsal bir söylem, hem de toplumsal ve siyasal bir pratik olarak ilk kez 19. yüzyılın ortalarında, Amerika ve Avrupa'da güçlü bir hareket olarak varlık göstermesinin yanı sıra, 1960'lı yılların hareketleri içinde sesi en güçlü

çıkan harekettir (Alp, 2014: 339) denilebilir. Burcu Özyonar Çırak, "Çağdaş Sanatla Değişen Kadın Temsili Ve Olumsuz Kadın İmajına Eleştirel Yorumlar" başlıklı sanatta yeterlilik tezinde feminist hareketlerin temelinde yatan koşulları şu şekilde ifade eder:

> *"17. ve 18. yüzyıllar boyunca öncesinde ve sonrasında kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı neredeyse evrenseldi. 18. yüzyılın ortasından itibaren ve özellikle 19. yüzyılın başında yaşanan tarihsel dönüşümler, başta Sanayi Devrimi, kadını özel alanında tecrit ederek, işyeri ile ev mekânını birbirinden ayırdı. Fabrikaların makinalaşması ve küçük ev sanayiinin çöküşü ile birlikte işin kamusal dünyasıyla evin özel dünyası daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrıldı. Bu gibi gelişmeler, akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlakı özel alanla ve kadınla özdeşleştiren Aydınlanma düşüncesini desteklemiştir" (Çırak, 2019: 3).*

Böylece 18. yüzyıldan itibaren Aydınlanma dönemiyle beraber kadınların hak ve özgürlükleri üzerinde verdikleri mücadele başlamış, 19. yüzyılda feminizm kavramı ortaya çıkmıştır (Taş, 2016: 163). 1972'de yayınlanan Mary Wollstonecraft'ın "A Vindication of the Rights of Women (Kadın Haklarının Savunusu)" ile de Feminizm terimi ilk defa akademik alan içerisine girmiştir (Çırak, 2019: 3).

Hakkında birçok tanım yapılsa da içerik olarak iktidar ilişkisini eleştiren, değiştirmeye çalışan bir sistem yaratmayı hedefleyen Feminizm, eşit haklara sahip olmak adına, ortak insanlık için mücadele niteliğinde bir çaba sarf etmektedir (Acil, 2019: 25). Andree Michel feminizmi, "Kadınların kendi aralarında dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele" (Michel, 1984: 6) ile kadın haklarını, kadınların sosyal, toplumsal rolünü genişletmeyi savunan ve öngören bir yaklaşım (Michel, 1984: 7) olarak tanımlamıştır. Bell Hooks ise feminizmi, "Feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir" şeklinde ifade etmiştir (Hooks, 2019: 9). Dolayısıyla Feminizm ve feminist sanatı, sanatın doğasının, görsel kodların sorgulanması ve değiştirilmesi çabası üzerinedir şeklinde ifade edebiliriz.

1960'larla birlikte başlayan feminist bilinç, kadına dayatılan basmakalıp rollerin ve görüşlerin akla uygun olmaması gerçeğinin sesli bir şekilde ve eylemsel bir tavırla söylenmeye başlanmasını sağlamıştır. Sosyal hayattaki cinsiyet eşitsizliğine karşı getirilen eleştirel bakış kısa zamanla sanatta da varlığını

hissettirmiştir. Bu bağlamda çağdaş sanatta alışılmış kadın bakış açılarının yeniden inşasında feminist hareket çok büyük önem taşımaktadır (Çırak, 2019: 17). Çünkü erilliğin özgürlüğüne ve görkemli bağımsızlığına çomak sokan feminist hareket, yeni ve güçlü bir sesle var olduklarını söyleyen kadınların zafer alayıdır (Dökeroğlu, 2018: 95-96).

1960'ların çatışmalı ortamında doğan radikal feminizmler özel yaşamı, mahremi, cinselliği farklı farklı seviyelerde kavrayan dişil, eril, kadınlık, erkeklik ve ikili cinsiyet kavramlarını yerle bir eden kolektif ve bireysel değişimlerin öncüsü bir özgürlük mücadelesini teşvik ediyordu. Bu temalar yalnızca aktivizm çerçevesinde değil, sanat disiplinlerinde de cinsiyet kavramını sorgulayan bilgi ve eser üretimi kapsamında da küresel bir boyuta ulaşan cesur yaklaşımlarla çok önemli bir kırılma yaratmıştır. (Rochefort, 2019: 100). Akademisyen ve sanat tarihçi Ahu Antmen "20.yy Batı Sanatında Akımlar" adlı kitabının "Kadın Hakları ve Feminizm" bölümünde şu ifadeleri kullanır:

> *"1960'lardan itibaren ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince doğru temsil edilmesine hatta tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini Feminist Sanat başlığı altında değerlendirmek mümkündür" (Antmen, 2008: 239).*

Feminist sanat tarihinin amacı, "mevcut erkek egemen sanat dünyasına girmek ve bu dünyada kabul görmek için mücadele etmek" değil, "kurumsallaştırılmış bir ideolojik pratik olarak bizatihi sanat tarihini eleştirmektir; sunduğu imgeler ve dünyaya ilişkin yorumlarıyla toplumsal sistemin yeniden üretimine katkıda bulunan sanat tarihin kendisini eleştirmektir" (Antmen, 2010: 79). Feminist eleştirmen Lucy R. Lippard 1980'de ikna edici bir şekilde feminist sanatın "ne bir stil, ne de bir hareket" olduğunu tartışmıştır, feminist sanat daha ziyade " bir değer sistemidir, devrimci bir stratejidir, bir hayat tarzıdır." Lippard'a göre feminist sanatın devrimci niteliği biçiminde değil, içeriğindedir (Broude ve Garrard, 1994: 10).

Feminist sanat oluşumu ile başlayan ve "sanatta kadın sanatçılar da vardır, görmezden gelinemez" durumu basit bir değişim olmadığından, farklı sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Eril bir hâkimiyette olan sanatın yönü ve içeriği değişmeye, yeniden şekil almaya başlamıştır. Bu değişim kendisini sanat eserlerinde

gösterirken, durumun kuramsal gelişimi de çağdaş sanatın sorgusu halini almaya başlar. Bu noktada çağdaş sanatın konuları cinsiyet, kimlik, beden şeklinde dönüşüme uğrarken, bir yandan da feminist sanatın yeni temaları görünürlük kazanmaya başlar (Koca, 2019: 1).

1970'lerdeki ilk kuşak feminist sanatçıların önceliğinin "kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmak" ve "kadınların koşullarını başkalarına anlatırken sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol izlemek" çabası feminist sanatta bir kız kardeşlik duygusu yaratırken, sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini de gösterir (Antmen, 2010: 59). Bu kapsamda birinci kuşak sanatçılar, kadın sanatçıların ürünlerinin niteliklerine, değerlendirilmesine ve statüsüne ilişkin temalarla ilgilenirler ve feminist sanat eleştirisinin gelişiminde öncü rolü oynarlar. 'Kadınlığın ayırıcı yönlerini', ortaya çıkarmaya çalışan birinci kuşak feminist sanatçılar kadın bedeninin temsiline, kadının doğurganlığına, Ana tanrıça kültüne, kadın bedeninin biyolojik özellikleri üzerinde yoğunlaşan vajinal imgelere yani kadınlığın temalarına odaklanmışlardır (Özdemir, 2016: 46). Kısaca özetlemek gerekirse; beden politikaları, kadın bedeni ve cinselliği, aile kurumu ve annelik, ırk, sınıf, göç ve kadın, gibi toplumsal cinsiyet kavramları kadın sanatçıların ele aldığı başlıca temalardır.

3.2.1. Ev Teması

Feminist eleştirinin ana temalarından biri kadınlık ve erkeklik, kadın ve erkek, kadın ve erkek sınıflandırmalarının yapısı ve sınırları üzerine inşa edilmiştir. Bu sınıflandırmalar ve sınırlar kamu ve özel kavramların inşası ile ilişkilidir. Feminist tarih yazımında kadının görülmeyen emeği, özellikle mekânsal sınır kapsamında değerlendirebileceğimiz ev temasında yer alır (Davidoff, 2021: 9). Bir anlamda ev, güvenli bir sığınak, pozitif anlamlarla yüklü mahrem mekân, ailenin var olduğu yer ve sonsuz bir kişisel alan gibi düşünülür, kurgulanır. Diğer yandan ev, toplumsal önyargıların, şiddetin, eşitsizliğin vd. sürdüğü bir yer de olabilir, olmaktadır. Bu noktada ev yaşamı idam ettirdiğimiz basit bir varlık alanı değil, aynı zamanda çocuk-eş ile aile normlarına ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair izlerinde bulunduğu sembol bir mekândır. Mekân, bellek, anılar üzerine temellenen görüş açıları ile ev teması resim, seramik, yerleştirme gibi disiplinler arası alanlarda feminist sanatçılar için vazgeçilmez bir tema olmuştur.

Ev temasını, Kadın-ev ilişkisini, kadın emeği konusunu doğrudan ifade eden *Womanhouse*, Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından köhne bir Hollywood evinde yerleştirme, heykel, tekstil ve performans sanatını içeren deneysel bir feminist sanat yerleştirmesi olarak ifade edebiliriz. Womanhouse; Kadın sanatçıların erkek egemen bir toplumda kadının toplumsal konumunu ve kadına dayatılan rolleri, kamusal ve özel alanın cinsiyet farklılığını inşa etmedeki rolünü sorgularlar (Cottington, 2019: 146).

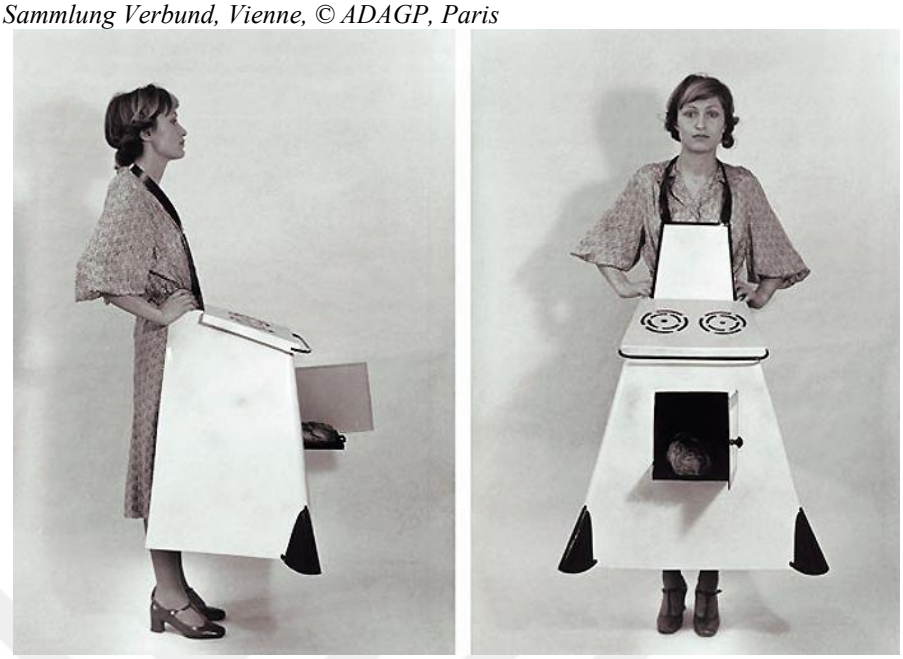
Görsel 114:
The front page of the exhibition catalog for "Womanhouse" (January 30 – February 28, 1972), feminist art exhibition organized by Judy Chicago and Miriam Schapiro, co-founders of the California Institute of the Arts (CalArts) Feminist Art Program.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Womanhouse#/media/File:Womanhouse_exhibition_catalog_cover.jpg (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Birgit Jürgenssen, bedenine monte ettiği 'Mutfağın Göstergeleri' şeklinde ifade edebileceğimiz nesneler ile kadın kimliğinin toplumsal alandaki yerleşik kültürel şemalarını sorgularken ev işlerinin kölesi ve kapitalist sistemin taşıyıcısı hâline gelen geleneksel ev kadını tiplemesini, ev işinin ve eşyanın şeyleştirici gücünü yansıtır.

Görsel 115:
Birgit Jürgenssen, Hausfrauen – Küchenschürze [Housewives' KItchen Apron], 1975, photographies noir & blanc, 99 x 68,6 cm chaque, © Estate Birgit Jürgenssen, Vienne, Sammlung Verbund, Vienne, © ADAGP, Paris



Kaynak: https://alchetron.com/Birgit-J%C3%BCrgenssen#birgit-jrgenssen-593f9f26-d3bb-409f-83b1-73fba61daae-resize-750.jpeg (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Ev işleriyle, çocuk bakımını sanatının başlıca teması olarak seçip, sanat eserine dönüştüren Mierle Laderman Ukeles; 1969 yılında yazdığı manifestoda şu şekilde bahseder:

"Ben bir sanatçıyım. Ben bir kadınım. Ben bir eşim. Ben bir anneyim. (...) Çok fazla bulaşık, çamaşır yıkarım, temizlik yaparım, yemek yaparım, etrafı düzenlerim, etrafımdakiler desteklerim, onları korurum ve daha nicesini yaparım. (...) Artık yaptığım bu günlük işleri bitirdikten sonra hepsini tek tek bilincime yerleştirip sergileyeceğim, Sanat'a dönüştüreceğim." (McCormack, 2023: 110).

Diğer bir deyişle, annenin gelişen sanatçı kimliğiyle bakıcı kimliğinin arasına mesafe koyan işleri ve bu iki kimlik arasındaki çatışma nedeniyle hissetiklerini sanata dökmüştür. Ukeles'in fotoğrafları, anneliğin getirdiği asıl ev işlerinin ne kadar görünmez ve değersiz kılındığının bir kanıtıdır (McCormack, 2023: 111).

Görsel 116:
Mierle Laderman Ukeles. American, born 1939. Dressing to Go Out/Undressing to Go In, 1973 (printed 1998). Ninety-five black and white photographs mounted on foamcore with chain and dustrag. Sanatçıya ve NYC Ronald Feldman Galerisi'ne aittir



Kaynak: https://scma.smith.edu/blog/mierle-laderman-ukeless-dressing-go-outundressing-go-or-dont-try-home (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

3.2.2. Kadın Miti

Kadın miti, mitolojide ana kahramanı kadın olan ve kadın çevresinde gelişen hikâyelerin toplumdaki kadının algısına, kadına yüklenen rollerine ve konumuna sirayet ettiği mitlerdir. Sıklıkla karşılaşılan "tanrıça" mitleri ise günümüz kadınlarına ilham veren, zihinsel kalıplarımızı şekillendiren psikolojik arketiplerdir (Mascetti, 2000: 30).

Kadının varlığını oluşturmak isteyen feminist sanatçılardan Mary Beth Edelson'ın ritüel performans çalışması, *Yükselen Kadın*, kadın bedenini geri kazanmak ve kadınları güçlendirmek için doğada çıplak vücudunu fotoğraflamıştır.

Görsel 117:
Mary Beth Edelson, Woman Rising /Sea, 1973, Ait olduğu koleksiyon: The Feminist Institute Digital Exhibit Project / Woman Rising / Sky III, 1973, Ait olduğu koleksiyon: The Feminist Institute Digital Exhibit Project



Kaynak:https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual performances/4QISv2kVOOTpLQ **Görsel:** Gina Pane, Psyche, 1974, Set of 3 colour photographs 25 x 30 cm each (approx.) (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Yaşam ve cinselliğin temel kaynağı olarak övülen kadın bedenini öne çıkaran Ana Mendieta, Toprak Ana ile özdeşleşen ebedi Havva'nın geri dönüşünü anımsatırcasına oluşturduğu *Yaşam Ağacı* serisi ile hem bedensel deneyimin duyumsallığını hem de doğanın zenginliğini ortaya çıkaran bir biçimde kendini doğanın içine katar (Fineberg, 2014: 336).

Görsel 118:
Ana Mendieta, "Yaşam Ağacı" serisi, 1977. Old Man's Creek, lowa Şehri, Lowa'da ağaç ve çamurla gerçekleştirilmiş toprak-beden çalışmasının renkli fotoğrafi, 50,8x33,7 cm.



Kaynak: https://i.redd.it/rekkaagnvwj01.png (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

New Yorklu sanatçı Nancy Spero 1970'ler boyunca duvar uzunluğunda kağıt şeritlere yaptığı bir dizi süsleme resmi ile bir tanrıçalar soyağacını kaybolmaktan kurtarıp yüceltti; bu çalışmalarda, tekrarlanan tanrıça figürleri ile "dişi" ve "erkek" söylemlerini çağrıştıran metinler değişerek sıralanıyor, kadın kimliğinin vücut bulmuş haliyle kadın yazımı arasında bir eşdeğerlik olduğu ima ediliyordu.

Görsel 119:
Nancy Spero, Goddess II, 1987, Lithograph in colors on Arches paper, 56.5 × 76.2 cm



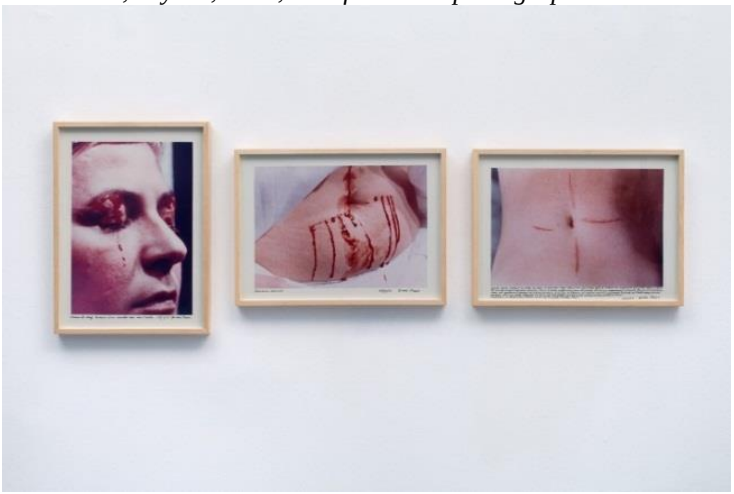
Kaynak:https://www.artsy.net/artwork/nancy-spero-goddess-ii (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

3.2.3. Kadın Ve Şiddet

Türkçe'de şiddet kelimesi, yeğinlik, sertlik, bir hareketten gelen güç, kaba güç ve duygu veya davranışta aşırılık anlamlarına gelmektedir. Şiddet kelimesi sadece fiziksel güç kullanımından doğan zarar anlamına gelen tek yönlü bir olgu değildir. Psikolojik, ekonomik, siber alanlarda uygulanan rahatsız edici eylemler de şiddet olarak tanımlanmaktadır.

Feminist kadın sanatçılar arasında yer alan Fransız beden sanatçısı Gina Pane, gerçekleştirdiği performanslarda şiddeti ön plana çıkartarak kendini yaralar ve ayinsel bir tarzda kendi kanını çeker. Pane bir performansında, jiletle kendini yaralamasını "bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi" şeklinde açıklar (Antmen, 2010: 256).

Görsel 120:
Gina Pane, Psyche, 1974, Set of 3 colour photographs 25 x 30 cm each (approx.)



Kaynak: https://www.richardsaltoun.com/artists/70-gina-pane/works/7269-gina-pane-psyche-psyche-1974/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Marina Abramoviç'in çalışması *Ritim 0*, otokontrol kaybı ve kadınların gerçek anlamda nesneleştirilmesi yoluyla insan doğasını işaret eden büyüleyici bir performanstır. Yoğun bedensel ekspresyonizmi bir metafor olmanın ötesine geçirerek, sanatçıyı riske atan *Ritim 0,* sessizliğe gömülen kadınların kendi hayatları ile ilgili kontrolü bir başkasına devrettiklerinde oluşabilecek süreçleri gözler önüne sermiştir (Fineberg, 2014: 335).

Görsel 121:
Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974 Performance 6 hours (8 P.M.–2 A.M.)
Studio Morra, Naples



Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/550072541987572818/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

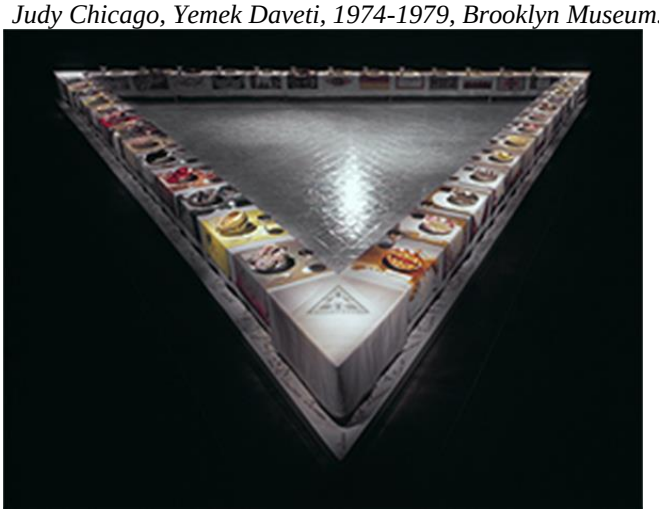
3.2.4. Beden Politikaları, Kadın Bedeni Ve Cinselliği

Kadın kategorisi erkek kategorisine bahşedilmeyen bir cinsellikle tanımlandığı için kamusal alanda ve sanattaki yansımaları da her zaman cinsel imalara açık olmuştur (Davidoff, 2021: 259-260). Cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkilerine dair eleştirel bir bakış geliştiren Feminist sanat, kadınların, sanatın nesnesi olmak yerine 'kültür-yapan' özneler olmaları yoluyla, toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşiler sarsılmaya başlamıştır.

Feminist kuramlara göre tarih boyunca erkeklerin toplum içindeki hâkimiyeti, egonun kendini eril bakışının etkisine göre algıladığı anlamına gelmiştir. Kadınlar bir anlamda kendilerini erkeklerin arzulayacağı "nesnelere dönüştürürler." Bunun sonucunda, feminizmin en büyük hedeflerinden biri, kişisel egonun yapısını erkek hâkimiyetindeki bakışın kontrolünden çıkarıp serbest bırakmak olmuştur (Morley, 2021: 137).

Kadın bedeninin bir güç ve saygı kaynağı olarak görülmesini teşvik eden Judy Chicago'nun vulvadan ilham alarak hazırladığı Yemek Daveti'nde, "kadınlığın değişmez göstergeleri" aracılığıyla hem süreklilikleri hem de değişimi izlerler; *Yemek Daveti*'nin "politik-estetik stratejisi", "farklılığın ifade edilmesinde kullanılan terimlere" dayanır. Akşam Yemeği'nde, kadının gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle görsel temsilleri birleştirerek kadının bedensel deneyimlerini yüceltme yoluna gidilmiştir (Freeland, 2008: 136).

Görsel 122:
Judy Chicago, Yemek Daveti, 1974-1979, Brooklyn Museum.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Judy_Chicago#/media/File:Judy_Chicago_The_Dinner_Party.jpg (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

New York'lu performans sanatçısı Hannah Wilke "mükemmel vücuda sahip Venüs" dayatmasına meydan okumuştur. Wilke'nin, *Intra Venüs*, adlı çalışması onun son hamlesidir. Wilke, hastane odasındaki yatağının beyaz çarşafları üzerinde tahrik edici şekilde uzanıp, sanat tarihinden erotizme birçok alanda üretilen imgelere benzer bir poz verir. Cinsellikleri ön plandaki o imgelerin aksine bu Venüs'ün vücudu yaklaşan ölümüne işaret etmektedir. Wilke bize trajikomik bir imgeyle hastalıklı ve ölümlü bir vücudun hala içgüdüsel olarak kendisini eril bakışın seyir zevki için sunuşunu gösterir (McCormack, 2023: 74).

Görsel 123:
Hannah Wilke, Intra-Venus Series No. 11, December 11, 1992,, 1991-1992, Chromogenic supergloss print 4 panels 30 × 40 in | 76.2 × 101.6 cm Edition of 3



Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/hannah-wilke-intra-venus-series-no-11-december-11-1992 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Cindy Sherman'ın Hollywood filmlerinden sahneler canlandırdığı fotoğraf karelerindeki poz'ları tarihte kadının değişen rollerini, geleneksel erkek bakışında kadının algılanmasını ve kadının rolünü feminist bir eleştiri ile sunarken, modern toplumlardaki benimsetilmiş kadın kimliklerini ve kadınsılığın kurgulanmış doğasını da ortaya koymaktadır (Girgin, 2018: 63).

Görsel 124:
Untitled Film Stills is a series of black and white photographs by American visual artist Cindy Sherman predominantly made between 1977 and 1980,



Kaynak: https://www.vintag.es/2021/09/untitled-film-stills.html (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Mona Hatoum'un *Corps étranger* adlı eseri, medikal bir kameranın desteğiyle, sanatçının bedenini ve iç organlarının görüntülerinden oluşmaktadır. Hatoum, bizi "kendi fizikselliğimizin gerçekliğiyle" –kan, bağırsaklar, olduğu gibi her şey- yüzleşmeye zorlayan bir otoportre sunar. Eserin kadın bedeniyle farklı boyutlarda bağlantısı olan büyülenme, tiksinme ve tecavüz gibi yorumların yanı sıra gözetleme takıntılı bir toplumda mahremiyetin uç noktada deşifre edilmesi şeklinde ifade edebiliriz (An ve Cerasi, 2021: 76).

Görsel 125:
Mona Hatoum, Corps étranger, 1994, Vidéo Installation, 350×300×300 cm. Collection Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris

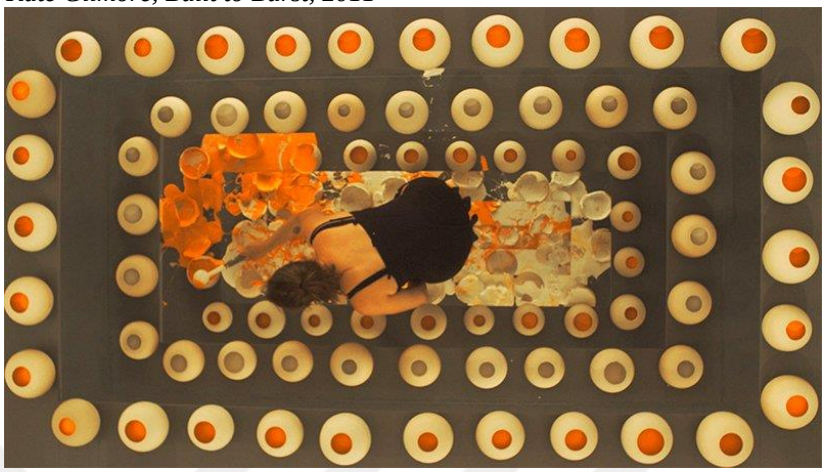


Kaynak: https://www.pinterest.fr/pin/421438477604867711/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Kate Gilmore'un çalışmaları, kadın figürlerin fiziksel mücadelelerini ve zorluklarını canlandıran performansları, cinsiyete dayalı kalıp yargılara gömülü semboller, davranışlar ve duyguları ortaya çıkarmayı amaçlayan videolar olarak

belgelenmektedir. Kendi ilişkilerini yerleştirmelerle gerçekleştiren Gilmore, örtük erkeklik değerlerini ortadan kaldırmayı hedefler.

Görsel 126:
Kate Gilmore, Built to Burst, 2011



Kaynak: https://lehighvalleystyle.com/around-town/art/kate-gilmore-lafayette-exhibit/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

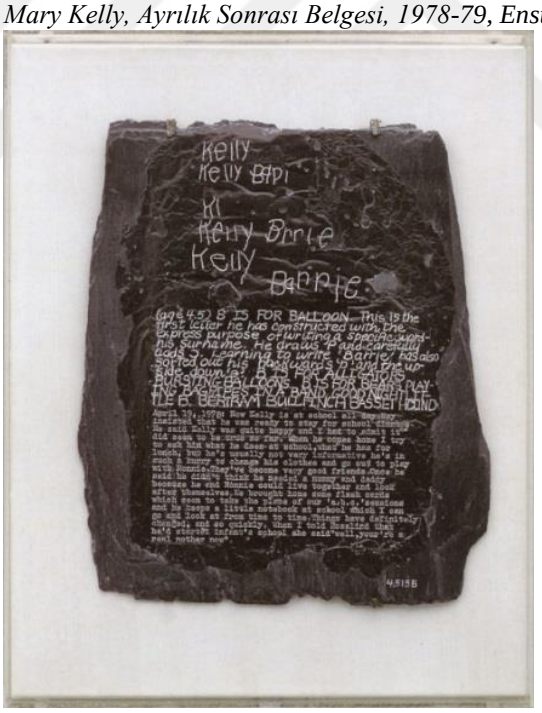
Güçlü, başarılı ve kadınsı güzelliği, cinsiyetçi bir ataerkilliğin nesnesi olarak gören anlayışın tersine, özne olarak tanımlayan feministler, kapitalizmin yarattığı nesneleşen kadınların olumlu imajlarını yaratmak, popüler kültürde dolaşan baskın görüntülere karşı birlikte hareket etmek ve kadınlara yönelik baskılara karşı bilinci arttırmaktadırlar.

3.2.5. Anne Teması

Annelik, kadın doğasına içkin görülmüştür. Anne miti kutsal aile olgusunun başkahramanı, besleyen, koruyan olarak yüceltilmiş ve bu düşünceleri görselleştiren pek çok resim, heykel ve enstalasyon üretilmiştir. Eril iktidarın egemenliğini sürdürdüğü sanat dünyasında üretilen birçok eserde annelik yüzyıllar boyunca kadının en önemli kimliği olarak görülerek kutsanırken gerçekte toplumda kadına biçilen rolleri yeniden üretmiştir. İktidarın belirlediği temsiller üzerinden yaşamak zorunda bırakılan kadın sanatçılar için anne teması, kadınlığın önemli bir deneyim alanı olarak bireysel bir fenomen olduğu kadar toplumsal ve ideolojik bir tanımlamaya da sahiptir. Kadın doğurarak hayat verdikten sonra, bu yaşamın sürdürülebilmesi için gerekli olanı -ona bakmak, korumak, beslemek, öğretmek gibi- yapmakla mükellef, kilit bir koruyucu ana görevindedir.

Kadın sanatçılar, feminist kadın hareketlerinin de etkisiyle kadınlığın ayırıcı özelliklerini, kadınlık deneyimleri ile annelik kavramına farklı açılımlar getirebilmişlerdir. Bu kapsamda özellikle anne teması feminist teorinin en sevdiği konularından biridir. Bu kapsamda sanatçılar cinselliği ve anneliği içerecek şekilde bedenin ve anlamlarının keşfinde çığır açmış; cinsellik, hamilelik, aile ve anne vb. konular üzerindeki tartışmaları içeren pek çok temayı sanat yoluyla eleştirmiştir (Kroløkke Sørensen, 2005: 8). Bu bağlamda en tanınmış ve ardından gelen birçok kadın sanatçıyı etkileyen yapıt, Marry Kelly'nin *Doğum Sonrası Belgesi* adlı çalışmasıdır. Sanatçı bu eserde kendi kişisel deneyiminden yola çıkarak kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunu araştırmıştır (Lucie-Smith, 2004: 324-325). Kelly'nin bu hassas çalışması, Butler'ın da dediği gibi, "bireyleşme anne bedeninden keskin bir biçimde ayrılarak değil, birlikte var olarak gerçekleşmektedir" (Dede, 2015: 56).

Görsel 127:
Mary Kelly, Ayrılık Sonrası Belgesi, 1978-79, Enstalasyon

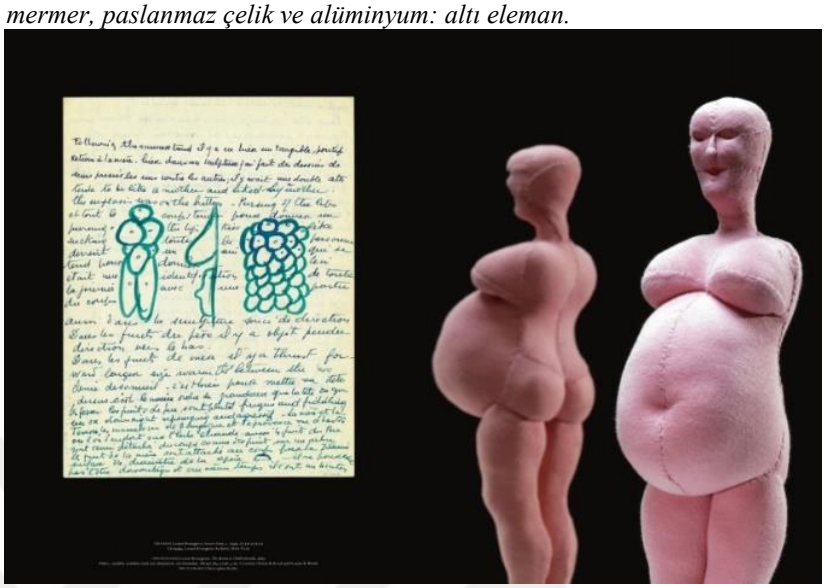


Kaynak: https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/post-partum-document-documentation-vi-pre-writing-alphabet-exergue-and-diary (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Erkek egemen bir dünyada kariyerinde yavaşça ilerleyen Bourgeois, ataerkil baskı, annelik ve evcimenlik gibi kadınlara has deneyimlerle bağdaştırılan ana temalar üzerinde durmuştur. Bourgeois'nın kadınları eserlerinin gerçek teması olarak

ifade edebiliriz (Morley, 2021: 222). *Ketum Çocuk* adlı eseri, doğum, bebeklik ve annelik temalarının saf anlatımıdır.

Görsel 128:
Louise Bourgeois, Ketum Çocuk (The Reticent Child), detay, 2003. Kumaş, mermer, paslanmaz çelik ve alüminyum: altı eleman.



Kaynak: http://blog.forestiere.ca/2012/03/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Sanat tarihimiz ve kültürümüz anne imgeleriyle dolu olmasına rağmen doğum anı belirsiz bir noktadadır. Bedenin başka bir beden üretmek için esneyip açıldığı, bilincin ve kimliğin oluşmaya başladığı mucizevi bir an olan doğum, yaşayan ve doğum yapan her kadın canlının ortak deneyimidir. Hermione Wiltshire'a ait *Doğumda Kendinden Geçen Therese* adlı fotoğrafı sanatçı, müstehcen bir tabu haline gelen doğum olayını kadınlar için olumlu ve güç vermesi için kullandı (McCormack, 2023: 100).

Görsel 129:
Hermione Wiltshire, Doğumda Kendinden Geçen Therese (Ina May Gaskin arşivinden), 2008. Sanatçıya ve Londra Ulusal Kadın Doğum Vakfı'na aittir.



Kaynak: https://hermionewiltshire.com/portfolio (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Feminist sanat; kadınların sadece potansiyel anneler olarak tanımlanmasına, kısıtlı olduğu varsayılan fiziksel ve zihinsel becerilerine, fizyolojilerine, hassasiyetlerine ve duygularına dair geleneksel önyargıları çürütme arzusundadır (Rochefort, 2019: 66). Kadınlık deneyimlerinin ve yaşam pratiğinden gelen temaların işlenmesi, sanatın kadınlar için bir hesaplaşma alanı olması özelliğidir.

3.2.6. Kadın Ve Zanaat

Toplumsal cinsiyet kalıplarında kadına yüklenen rollerden en baskın olan domestisitenin görsel simgelerinden birisi de el işidir. Kadın işi olarak değersizleştirilen el işi, feminist sanatla dönüşüm geçirip sanat nesnesi olarak değer görmüş, kadın üretimine ve kadına da hak ettiği saygı ve değeri kazandırmıştır (Ersen, 2010: 74). Kadının ev ortamında ürettiği el işi kategorisine giren işler de sanat kategorisine dâhil edilmemiştir. Hatta bu işler, erkek merkezci bakış açısıyla

küçümsenerek, kadının domestikliğini ve edilgenliğini simgeleyen unsurlar olarak yansıtılmıştır.

Kapitone tuvaller üzerine "minör dikiş sanatını" bir araya getiren Bea Nettles, sanat ve zanaat kapsamında deneysel çalışmalar gerçekleştiriyordu. *Suzanna…Şaşkın* adlı çalışmasında pürüzlü, kahverengi lekeli yüzeyinde ortaya konan başkaldırıda, nünün bakışı izleyiciye boyun eğdirir ve kontrolü eline alır (Fineberg, 2014: 370).

Görsel 130:
Bea Nettles, Suzanna…Şaşkın, 1970. Muslin üzerine fotoemülsiyon, kumaş, fotoğraf, dikiş, 71,1x88,9cm. Philips Koleksiyonu, Washington D.C.



Kaynak:https://www.phillipscollection.org/collection/suzannasurprised (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Tekstili sanat olarak üretmeye başlayan Miriam Schapiro, aplike ve dantel işleme gibi "kadınsal" teknikleri küçümseyip reddeden erkek otoritesine başkaldırı niteliğindeki *Siyah Bolero* adlı çalışması ile feminist sanat, desen ve dekorasyon akımının somut bir örneğini sunmuştur (Hodge, 2022: 193). Kadınlık deneyimlerinden hareketle üretilen *Siyah Bolero* gerek seçilen temaların kişiselliği, gerekse yorumlanma biçimi, malzeme seçimi, boyutları, mekânları, izleyicisi ile yepyeni ve özgür bir üslup izlenir.

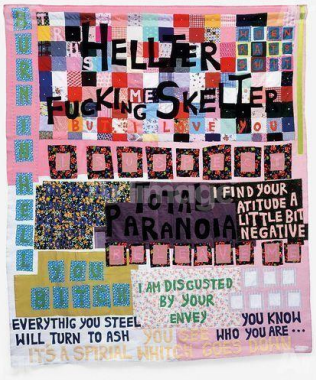
Görsel 131:
Miriam Schapiro, Black Bolero, 1980, Tual üzerine kumaş, simli ve sentetik polimer boya, 182,9x365,8x6,6cm, New South Wales Sanat Galerisi, Sydney, Avustralya



Kaynak: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/295.1982/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Kadınlık halleri üzerine işler üreterek, 'kadın kimliği'ne kendi kişisel tarihi aracılığıyla bakan Tracey Emin'in *Helter F. Skelter* adlı çalışması, 'zanaat' bağlamında değerlendirilebilen başka bir örnektir. Sanatçının öfkesini yansıtan sözlerin yanı sıra, kadınlara yönelik küfürleri içeren yazılardan oluşan bu nesne toplum tarafından rolü belirlenmiş olan kadın kimliğinin ürettiği sevimli 'el işi' olgusunu yıkan bir çalışmadır (Ersen, 2010: 75).

Görsel 132:
Tracey Emin, Hellter Fucking Skelter, 2001, Appliquéd blanket, 253 x 220 cm. Textile



Kaynak: https://www.artimage.org.uk/5145/tracey-emin/hellter-fucking-skelter--2001 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

3.2.7. Kadın Kimliği

Çağdaş feminist sanatçılar, 1960'lardan itibaren kadını "izlenen nesne" algısından kurtarmak ve kadının toplum içinde özne olarak varlığını göstermek amacıyla eserler üretmekte ve performanslar gerçekleştirmektedirler. Her türlü cinsel kategorileşmeye karşı çıkan feministler, sisteme kadın diye bir varlık eklemenin adil olmayacağı görüşündedir (Dede, 2015: 45). Kamusal alanda kadının seyir nesnesi olarak görsel kültürün yaygın bir parçası haline gelmesi, kadınların kendine bakışını, dolayısıyla kimliğini de etkilemektedir. Kadının görünür kimlik özellikleri de eril sistemin kültür endüstrileriyle kurmuş olduğu işbirliğinin etkisine maruz kalmaktadır. Bu da, cinsiyetçi ideolojiyle desteklenmiş bir toplumsallaşma sürecinden geçen kadınların moda ve güzellik endüstrilerinin yönlendirmelerine açık hale gelmesine ve "seyredilen" taraf olma durumunu içselleştirmesine neden olmaktadır. Sonuç olarak, tüketim yönelimlilik ve görünüm odaklılık kadın kimliğinin ayrılmaz temaları olarak yer almaktadır.

80'lerde kimliklerini goril postunun ardına saklayan Guerilla Girls adlı feminist sanatçı grubunun, sanat kurumlarındaki cinsiyet ayrımcılığını ileri sürdüğü *Kadınlar Metropolitan Müzesi'ne girmek için çıplak mı olmalı?* yazılı yapıtı, geleneksel sanat tarihi sürecinde müzelerde sergilenen çıplak kadın figürlerinin sayısını vurgulamaktadır. Kadın bedenlerine hapsedilen güzellik ve arzunun; erkeklerin bakışları için cinsel bir nesne olduğunun görülmesini eleştirmiş, gölgede kalan kadınların görünürlük kazanması sağlamıştır (Headrick, 2016).

Görsel 133:
Guerrilla Girls "Kadınlar Met. Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mıdır?" 1989



Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Barbara Kruger'in kadınsallığın toplumdaki yapısını irdelediği fotomontajlarında da feminizm, tüketim, arzu ve kişisel özerklik konularına değindiği metinleri dil içerisine kodlanmış anlamlar ile ataerkil sistemde mevcut olan düşünsel yapılara meydan okumaktadır (Cottington, 2021: 103). Kruger'ın değindiği gibi, tüketim çılgınlığının başrolünde yer alan kadınlar hem tüketen hem de tüketilen nesneler olarak yer alır (Morley, 2021: 186-187).

Görsel 134:
Barbara Kruger. Artist's rendering of exhibition entryway at the Art Institute of Chicago (2011/2020). Digital image courtesy of the artist, source photo courtesy of the Art Institute of Chicago.



Kaynak:https://news.artnet.com/art-world/barbara-kruger-museum-survey-interview-2011005 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

İranlı görsel sanatçı Shirin Neshat'ın eserleri, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kimlik, aidiyet, feminizm, siyasi rejim, inanç, antikite ve modernite arasındaki karşıtlıklara ve bu konular arasındaki boşluklara köprü kurmaya odaklanır. Otoportrelerini kullandığı işlerinde kendisini özne ve nesne konumunda gösteren Neshat'ın *Allahın Kadınları* serisinde, kadın ve özgürlük konusu sanatının odak noktasıdır. Neshat'ın kadın kimliğinin basit ev işleri ile sınırlandırılması ve üretime katkılarının sistemli bir şekilde kısıtlanmasına dair oluşan hak mahrumiyetini de kimlik teması üzerinden sorgular.

Görsel 135:
Shirin Neshat, Rebellious Silence, 2014, photo



Kaynak: https://www.wikiart.org/en/shirin-neshat/rebellious-silence-1994 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

3.2.8. Irk, Göç Ve Kadın Teması

Feminist sanatta ve kadın sanatında ırk, etnisite konusunun gündeme gelmesi, ulus devletlerin yapısı içinde farklı ırktan, milliyetten bireylerin daha çok görünürlük kazanmalarıyla, ezilmelerine, dışlanmalarına karşı çıkışların toplumsal hareketlerle dile getirilmesinin, feminist hareketin "beyazlığının" ve feminist teorinin batı merkezli oluşunun sorgulanması ve sanatta da bu konuda eleştirilerin getirilmesi ile görünürlük kazanır.

Siyah olma, sanat tarihi boyunca objeleştirilmiş, ikincil konuma atılmış, ötekileştirilmiş, medeniyetin ve güzelliğin beyaz kalıbına "ait olmayan" bir şey olarak görülmüştür (McCormack, 2023: 62). Bu ötekileştirmeyi sanatının merkezine alan Lorna Simpson, çalışmalarında hem siyah hem de kadın olma durumunu, baskı kültürüne meydan okuyan bir biçimde ortaya koymuştur. Simpson, siyah kadınları ırkçılık ve cinsiyetçilik karşısında güç, zarafet ve meydan okuma figürleri olarak tasvir etmektedir.

"Şiir yazan, resim yapan, dans eden ya da sinema ile uğraşan renkli kadınlar için yazdığı ya da sanatını icra ettiğinde, ırkından ya da toplumsal cinsiyetinden kaçış yoktur. Rengini ya da cinsiyetini stüdyosunun, çalışma mekânının kapısının arkasında bırakamaz. Ne de tarihini geride bırakabilir. Sanat pek çok farklı şeyin yanında kimlik üstünedir ve yaratıcılığı politiktir" (Anzaldúa, 1990, xxiv).

Görsel 136:
Lorna Simpson, "Korunan Koşullar", Fotoğraf, 91 × 131 in 231.1 × 332.7 cm,, 1989



Kaynak: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/representing-the-black-body-lorna-simpson-in-conversation-with-thelma-golden-5462 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Feminist sanatta yer alan kimlik teması; yalnızca kadınların değil, ırkından ve cinsel yöneliminden dolayı ötekileştirilen tüm kimliklerin ve farklılıkların konuşulması gerektiğini vurgulamaktadır (Demir, 2014: 82). Genel anlamda feministlere göre farklılık, şeylerin olma biçimidir. Dahası, çatışmanın yanı sıra kişinin kendi kendiyle çelişmesi de dâhil olmak üzere çelişki yaşanmasını bekler ve hatta bunu memnuniyetle de karşılar (Tong ve Botts, 2021: 384). Günümüze kadar gelen feminizm, postmodernizme eklemlenme ile birlikte, öncelikle ırk ve çok kültürlülük gibi kavramların ve 1990'lı yıllarda ise melezlik politikaları (politics of hybridity) ve çoklu kimlikler (multiple identities) kavramları merkezinde çoklu etnik, kültür ve sınıf kimliklerinin sorgulandığı aşırı akımlar olarak belirginleşmiştir. Aslında, bugünün de temel konuları olan göç, sınıf çatışması, çok kültürlülük, ulusal ve uluslararası insan hakları, sosyal aktivizm ve çevre konularına feminist teorinin katkıları yadsınamaz.

Özetlemek gerekirse birinci kuşak Amerikan feministlerinin katkısı, eksiklerine ve sınırlarına karşın, temel oluşturması açısından önemlidir. Feminist

sanat tarihçileri başlangıçta kadın sanatçıların göz ardı edilen tarihinin gün ışığına çıkarılmasıyla ve imgelerin kadın bakış açısından yeniden yorumlanmasıyla ilgilenirler; çünkü tarihte kadınlara uygun görülen rolleri açığa çıkarmak ve eleştirel olarak analiz etmek isterler (Antmen, 2010: 77). Sonuç olarak birinci dalga feminizm, kadınları "zayıf cins" olarak ikincil konuma yerleştiren, erkeklerin egemenliğinde haklarından feragat etmesini meşru kılan düşünce biçimine karşı bir mücadele olup; özünde üstünlükten ziyade eşitlik temasını barındırır.

60'lı ve 70'li yıllarda ise kadınların 'özel alan' kavramına odaklandığı; evi, cinselliği, bedenleri politikleştirdiği ve kadın-erkek eşitliğinden ziyade kadınların erkek egemenliğinin boyunduruğundan çıkmasına ve özgürleşmelerine yönelik çabalarını içeren ikinci dalga hareketin yükselişi öne çıkmıştır. Bu dönemde kadın sanatçılar, ataerkil sistem üzerine kurgulanan sanat tarihine, piyasasına, dünyasına ve sanat eserlerinin temelini oluşturan tarihselliğe; kısacası 'eril bakış'a oklarını yöneltmişlerdir. İkinci dalga feminizm, "kadın ve erkek temsiliyeti ve eşitlik sorunun ötesinde, toplumsal cinsiyet kavramı üzerinde durmaktadır" (Dalaman, 2020: 26). İkinci dalga feminizmden itibaren kadın ezilmişliği ve ikincilleştirilmesinin yanı sıra kadın öznelliği ve kadın deneyimlerine yapılan vurgu, sosyal ve beşeri bilimlerin bütününde kayda değer bir farklılık oluşturdu. İkinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamak ana temalarıdır (Aydın, 2016: 35). Kadın olmak, otantik olarak bir kimlik kategorisi içinde bulunmak değil, sürekli inşa ediliyor olmak demektir (Özüdoğru, 2010: 123). İkinci kuşak feminist sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelen temalar üzerine çalışmışlardır (Aydın, 2016: 33). Bu anlamda Feminist sanat pratiğindeki ikinci strateji, kadınların ürettiği sanatı alt-kültürel bir direniş biçimi olarak değerlendirir. El sanatı ürünlerinin ve kadınların yaptığı ev işlerinin öne çıkarılmasını hedefleyen ikinci kuşak sanatçılar, kadın üretkenliğinin "gizli tarihi"nin yeniden inşa edilmesi ve sanat dallarında feminist bir karşı-geleneğin oluşturulması hedeflenir (Antmen, 2010: 259-260).

Bu iki tavır, diğer disiplinler bağlamında, The Future of Difference adlı antolojide şöyle tarif edilir: "feminist düşüncenin ilk örneklerinde, "kadın olma koşulları ve deneyimi" vurgulanır ve "farklılıklar azaltılmaya ve en aza indirilmeye"

çalışılır; çünkü "erkeklerden farklı olmak eşitsizlik ve kadınlar üzerinde baskının sürmesi anlamına gelir". Böylece kadınlar, daha önce analizlerden dışlanmış olan "kadınların dünyalarını belgelemeye" girişirler. İkinci kuşak feministlerin "vurgu konusunda yaptıkları değişiklik" "farklılığın en aza indirilmesi" değildir; onlar "farklılığın önemini, araştırmanın hayati odağı haline getirirler" (Antmen, 2010: 65).

Her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir (Antmen, 2010: 126).

Kültürün üretilmesi ve yayılmasında söz sahibi olma sorumluluğunu ve ayrıcalığını yeniden kazanmak için savaşan kadınlar, kanonik söylemde sanatçı ve eleştirmen olarak kendilerine yer açmakla birlikte, akademik sanat tarihi alanına ve kanonuna meydan okumak için bazı stratejiler geliştirdiler. Bunlar arasında en önemlisi, geçmişteki kadın yaratıcıların keşfedilip gün yüzüne çıkarılması. İkincisi ise, kadınların eleştirmen ve yorumcu olarak ortaya çıkmaları, sanat eserlerini kendi açılarından anlamlı olacak şekilde kavrayıp değişime uğratmaları. Kadın sanatçıların keşfi ve kadın eleştirmenlerin ortaya çıkması olarak niteleyebileceğimiz bu iki gelişme ile kadın zaferini kutlarken, eril düzenin büyüsü bozuldu (Antmen, 2010: 170-171). Kadının erkek dünyasına girmesiyle ortaya çıkan farklılık, temelini kadının ve erkeğin arzularının farklı olmasında bulur. Feminist kadın yazarlar ve sanatçılar, kadını özne olarak konumlandırabildikleri eserler üretmekle birlikte, insanları cinsel olarak kategorileştirmeye karşı çıkmaktadırlar. Özne oluşu, iktidar olmakla ilişkilendiren ataerkil görüşlere karşı üretilen sanat eserleri, iktidar oluşun bedenin cinselliğiyle ilgili olmadığını ironi ve mizah yöntemleriyle ortaya koymaktadır (Dede, 2015: 47-48). Kendi içinde çeşitli ve kaotik olan feminizm, sonuç olarak bir olmayı değil, çokluğu ifade etmektedir.

Feminist sanatın 1970'lerde görsel alana getirdiği en önemli açılım, kadınların varlık alanlarının vurgulanması yanında, görsel kültürün, sanatın kodlarının sorgulanmasını, bu konudaki ayrımcı ve dışlayıcı politikalara dikkat edilmesini sağlamasıdır. Kadınlar yüzyıllardan beri sanatta vardırlar ve bu yokluğu üreten ideolojilerle savaşmada toplumsal cinsiyet araştırmaları, feminist sanat ve feminist teori önemli adımların atılmasını sağlar.

İlk iki kuşağın kadın merkezli söylemleri üçüncü kuşak ile birlikte yerini bireyselciliği ve farklılığı temel alan çoğul kimlik anlayışına bırakmıştır (Çırak, 2019: 17-18). Dolayısıyla 'feminist bilinçlilik' dereceleri 1960'lardan önce ve sonra farklılık göstermektedir. Feminist çağdaş kadın sanatçı Marsha Meskimmon'un söylediği gibi yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan kadın sanatçılar sadece kadın olarak sanat ürettikleri için yıkıcıdırlar, 1968 sonrasında ise güzel sanatlar pratiğini yıkmak için kasten tekstil, seramik gibi 'dişil' mecralar kullanarak ve muhalif performans işleriyle medyadaki hâkim stereotiplere karşı çıkarak belirli alanlara aktif olarak meydan okumaktadırlar (Taş, 2013: 33).

Sonuç olarak Feminist tarih anlayışı sanat alanında öncelikle iki önemli etki yaratmıştır. İlk etkisi bir yandan kadınları erkek yapımı tarihin içine nasıl ve neden gömüldüklerini araştırmaya, öte yandan "kayıp dişi cetlerini keşfetmeye yönlendirmiştir". Daha sonra oluşan etki ise temsiliyet ve kadınlara özgü bir üslup, içerik ve öz olup olmadığını araştırmaktır (Belkıs, 2018: 4-7).

Türkiye'de de feminist sanatın gelişimini incelerken Türkiye'nin özgün koşullarını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Türkiye'de kadınların feminist bilinçle hareket ederek ve kendi bedenlerini kullanarak sanat alanında ben de varım demeleri 1990'lı yıllara rastlamaktadır. Türkiye'nin ataerkil yapısı sanata da yansımış dolayısıyla kadınları sergilerden, akademiden, sanat eleştirisinden, kuratörlükten ve sanat tarihinden dahi dışlanılmasına sebep olmuştur. 1970'li ve 1980'li yıllarda sayıca çok az olan kadın sanatçıların sergi açmak ve kendilerini göstermek gibi olanakları çok zayıf olmakla birlikte hemen hepsi sanat tarihinden kasıtlı bir şekilde dışlanmıştır.

Türkiye'deki feminist sanat oluşumuna baktığımızda da birçok sanatçı görebiliriz. Bu sanatçılar arasında Nur Koçak, İpek Duben, Şükran Moral, Hale Tenger, Azade Köker, Canan Şenol, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Nezaket Ekici ve Nil Yalter ilk akla gelenlerdendir. Belirttiğimiz sanatçılar, eril bakışın; özne konumunda olan kadını; fetiş nesnesi olarak gösteren, dolayısıyla kimliksizleştiren kanona karşı tepkilerini çalışmaları ile ortaya koymuşlardır. Ayrıca Kadın bedeni ve cinselliğine, kadının toplumsal konumuna yönelik çalışmalarıyla bu alana önemli bir açılım getirirler. Kadın bedeni ve cinselliğinin yüzyıllardır erkek bakış açısından ve erkek izleyici için üretilmesi karşısında 1970'lerin kadın sanatçıları performans,

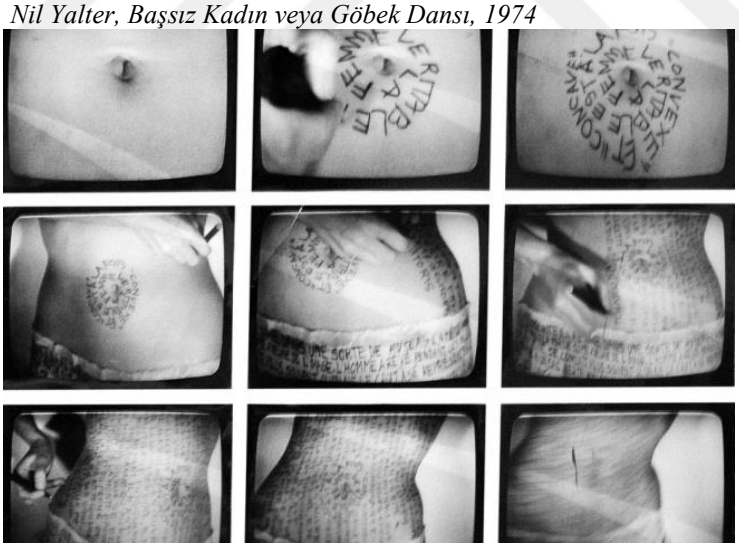
beden sanatı, video sanatı ve resim gibi farklı alanlarda bedenin, kadın cinselliğinin yeni bir ifadesini ararlar.

3.2.9. Kadının Kimliksizliği

Kadının pasifleştirilmesi, görülmezliği, varlığının tanınmaması, kadınların kendi haklarına yönelik mücadelelerinde önemli karşı çıkış noktalarından olmuştur. Türkiye'deki kadının toplumsal konumu düşünüldüğünde, kadının adı yoktur, kamusal ya da özel alanda yaptığı işlerde kişiliği görülmez/gösterilmez, kadın söz konusu olunca ancak anne, iyi eş gibi birtakım tipolojilerden söz edebilir.

Nil Yalter, 70'lerden itibaren ürettiği video, performans ve yerleştirme çalışmalarında hem toplumsal hareketleri hem de kadınların sosyal statüsü gibi sosyokültürel konuları incelemiştir. 1974'te *Başsız Kadın* veya *Göbek Dansı* adındaki ilk videosunu hazırlayan Nil Yalter'in çalışmasında, eril bakışa sunulmuş, stereotipleştirilmiş Anadolu kadını olarak zevk veren bedeni, kimliksiz olarak yer almaktadır. Video, geçmişten günümüze kadının sunuluş şekline, kadın cinselliğinin erkek üzerinden kurgulanıp ve tanımlanmasına bir eleştiridir (Yıldız, 2012: 101).

Görsel 137:
Nil Yalter, Başsız Kadın veya Göbek Dansı, 1974



Kaynak:https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151 (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

İpek Duben'in 1981'de başladığı *Şerife* dizisine ismini veren Şerife, seksenlerde köyden, kente göç etmiş kadına, göçün yarattığı yeni kadın tipine örnek olarak alınabilir. Kadının kimliksizliği, isimsizliği, elbisenin yarattığı beden yanılsamaları ile oluşturulmuş. John Berger'ın Görme Biçimleri'nde işaret ettiği gibi,

batı kültüründe, erkek bakış açısından seyirlik bir obje olarak sunulan kadın bedeninin, bu resimlerde yokluğu, erkek izleyicilerin görme zevklerini önlediği gibi kadın olgusunun jenerik varlığı nedeniyle yok edilmiş olduğunu, kimliksizleştirildiğini de gösterir (Yıldız, 2008, 183).

Görsel 138:
İpek Duben, Şerife serisi, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, sergi yerleştirme görüntüsü, SALT Beyoğlu "Ten, Beden, Ben" sergisi.



Kaynak: https://argonotlar.com/orada-olmayan-serife-ya-da-baskanin-icadi/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Feminist sanatın önemli bir diğer ismi Nur Koçak, kadın kimliğini/kimliksizliğini, reklam ve moda endüstrisinin kadını nesneleştiren, kimliksizleştiren, onu bir haz nesnesine indirgeyen anlayışın ürünlerini tema olarak alır. Kadın bedeninin arzulanan bir nesne olarak sunulmasını eleştirdiği *Nesne Kadınlar* dizisinde Koçak, reklam ve moda fotoğraflarında, kitle iletişim araçlarında pazarlanan kadın imajından hareketle başsız gövdesinde, iç çamaşırlarını, izleyiciye sunduğu haz nesnesi kadın bedenleri, kitle iletişim araçlarının ve medyanın hegemonik erkeklik kodlarının eleştirisidir.

Görsel 139:
Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah", Tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm, 1976, Sanatçının koleksiyonu.



Kaynak: https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak* adlı çalışmasında, kendi metafiziğini ve metodolojisini nihai düzeyine taşımıştır. Oryantalist resim birikiminden seçilmiş örnekleri sadece kol, göğüs, kalça, dudak, ayak gibi parçalara indirgemiş ve onları birbirinden kopuk bir şekilde yan yana yerleştirerek yeni bir parçalı-bütün elde etmiştir. Bu, sadece arzu nesnesine indirgenmiş kadının öznesiz beden haline gelmesidir. Karamustafa imgeyi bu derece indirgeyip, parçalayıp çoğaltarak, bizi çağdaş dünyanın pornografi algısıyla, arzu nesnesine indirgeyen pornografik yıkımla yüz yüze getirir (Kahraman, 2013: 163).

Görsel 140:
Gülsün Karamustafa, Fragmanları Fragmanlamak, 1999, Çeşitli sayıda fragman, her biri 20x15cm/15x15cm. Vadedilmiş Bir Sergi, İstanbul: SALT Beyoğlu, 2013-2014 Fotoğraf: Cem Berk Ekinil



Kaynak: https://saltonline.org/en/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

3.2.10. Kadın Bedeni Fetiş Nesnesi

1960'ların ikinci yarısında Amerika'dan dönen, çağdaş sanatın kurucu figürlerinden Füsun Onur modernist dili sorgulayan çalışmalarını bu dönemde gerçekleştirir. Füsun Onur'un *Nü*, çalışması, kadının bedeni ve cinselliğinin irdelendiği, kadın bedeninin ahlaki normlar çerçevesinde değerlendirilmesine, kadının haz nesnesi olarak sunulmasına eleştiri niteliğindedir.

Görsel 141:
Füsun Onur, Nü, 1974, tahta, cam, ayna, bebek – yerleştirme, 30x20x15 cm, Roger L.Conover Koleksiyonu.



Kaynak: https://artdogistanbul.com/tuvale-yansimam-kadin-portrelerinden/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Patriyarkal toplum yapısındaki yerleşik değerleri, normları ve kuralları sorgulayan feminist sanatçı Şükran Moral, "Müze" ve "sanatçı" kavramlarını, "genelev" ve "fahişe" kavramları üzerinden eğretileme ile kullanmıştır. Kadın bedeninin ikiliğini de ortaya koyan bu çalışmayı Joanna Frueh, şu şekilde ifade eder: "Bunlardan birisi kadın bedeninin kirli ve tehlikeli olup, kötülük sunmasıdır. Diğeri ise kadın bedeninin kutsal, besleyici ve aseksüel görülmesidir. Anne – Fahişe ideolojisi kadınların, bırakın aşk hayatı bir yana, kendi vücutları ile bile rahat olmasını engellemektedir " (Arapoğlu, 2016: 59).

Görsel 142:
Şükran Moral, Bordello, 2005



Kaynak: https://www.themagger.com/cagdas-sanat-akimlari/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

İnci Eviner'in, Harem kadınlarının hakikat ve fantazi çiftinin altında yatan çıkar ilişkilerini ortaya çıkaran videoları, doğrudan hareketli resimler olarak düşünülebilir. *Harem* resmi, zengin bir kültürel geçmişin görsel ifadesini sağlarken, harem kadınlarını da adeta zamanın dışına fırlamış, hareketlendirerek direnme olanağı sağlanmış, kendi seslerini kazandırmaya çalışmıştır. Bedenine sığmayan bu tuhaf harem kadınları, jestlerle agresif, oto-erotik, cesaretin ölümle yaşam arasındaki ince sınırda gezdiği durumların ifadeleridir (Kahraman, 2013: 320).

Görsel 143:
İnci Eviner, Harem, Videodan Görünüm, HD video döngüsü 00:03:00, 2009



Kaynak: https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/89-harem-inci-eviner/works/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Azade Köker'in yapıtlarında, bedenin özellikle kadın bedeninin bitmek bilmeyen anlam arayışını ve toplumun içinde kimliksizleşmesi görülmektedir. Köker'in eserlerinde küreselleşen dünyanın tüketilen, hızlıca elde edilip, hızlıca atık haline dönüşen kadın bedenleri yaşamla, ölümle iç içedir. Kamusal yaşamın giderek daha saldırgan, mahremiyetinse daha uçucu olduğu bir çağda kadın; bozulmamışlığın kutsiyeti (Arat ve Rigel, 2006) ile sınırlandırılmış mekâna hapsedilen nesnelerdir (Yağmur, 2014: 34).

Görsel 144:
Azade Köker, Uzanan Kırmızı Figür, 2017, Tuval üzerine karışık teknik, 130x200cm.



Kaynak: https://www.zilbermangallery.com/azade-koker-a43-tr.htm (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Gülin Hayat Topdemir'in gerçekçi bir üslupla resmettiği eserleri kadının ve onun hayal dünyasının karanlıkta kalan gerçeküstü hikâyelerini yansıtır. Topdemir yapıtlarında kadın ve toplum ilişkileri üzerinden yürüyerek travmatik yaşanmışlıkları lirik bir anlatımla ele almaktadır.

Görsel 145:
Gülin Hayat Topdemir, İsimsiz, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 120x120cm.



Kaynak: https://artdogistanbul.com/tuvale-yansimam-kadin-portrelerinden/ (Erişim Tarihi: 11.10.2022)

Yetmişlerde ve kadınların varlık alanlarının artmasına bağlı olarak özellikle seksenlerde Nur Koçak, Nil Yalter, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Füsun Onur gibi sanatçılarda kadın kimliğinin ve kadın bedeninin sorunsallaştırıldığı görülür. Kadın bedeni, cinselliği, bedenle ilişkili öğeler, tarihsel süreçte kadının toplumda dışlanmasının ayrımcı faktörleri olur ve kadın sanatçılar görsel alanda önemli bir adım olarak beden ve kadının kimliksizleştirilerek fetiş nesnesine indirgenmesine yönelik temalara odaklanırlar. Kadının ismen yokluğunu sorunsallaştıran, kadın bedeni üzerinden kadınlarla ilgili tartışmaları gündeme getiren çalışmalarıyla kadın sanatçılar, göç eden, tüketim kültürü için araçsallaştırılan, ya da geleneğin içine hapsedilmiş kadından yola çıkarak görsel dilde bedeni yeniden kurmaya ve ataerkil söyleme karşı çıkmaya çalışırlar, yokluğunu, kimliksizliğini ve özne konumunda olamayışını sorunsallaştırırlar. Kadın sanatçıların kendilerini, bedeni ve kadın kimliğini ele aldıkları çalışmalarda özne olarak var olma ve bedenen tanınma için verilen mücadele, belirgin biçimde baskılamaya, iktidarı yaratan kurumlara eleştiriye evrilmiştir.

Dünya ve Türk sanatlarından eserleri ile birlikte sanatçıları incelediğimizde; Feminizm, kadınların kendi varoluşları üzerindeki söz haklarını tekrar kendi ellerine almak istemeleri ve erkeklerin kendilerine dayatmaya çalıştığı çeşitli kalıpların dışına çıkmalarıyla görünürlük kazanmalarını sağlayan belki de tek politikadır. Bu noktada diyebiliriz ki, feminizm; yalnızca dünyanın şimdiki örgütlenme biçimini sorgulamakla kalmayan, onu dönüştürmek ve yeni yaşam biçimlerini herkesi kapsayan bir şekilde oluşturmak için de uğraşan bir politika olarak hep geleceğe yöneliktir. Linda Nochlin'in de ifade ettiği gibi; "Kadınların temsil biçimlerine, sanat tarihi yazımına nasıl yansıdıklarına ve üretimlerine daha çok odaklandım çünkü anlamıştım ki, kadınların görünürlüğü "kendiliğinden" olmuyor aslında" (Nochlin, 2022: 17). Bu dönem sadece kadın sanatçıların varlıklarının görünür kılınması açısından değil, daha da önemlisi görsel kültüre ve toplumsal yapıya dair hegemonik kodların sarsılması, yeniden inşası, değerlendirilmesi olasılığını gündeme getirdiği için de önemlidir.

Haksızlıklar karşısında ortaya çıkan çok çeşitli isyanlar karmaşık bir feminizmler haritası meydana getirir. Bu feminizmlerin tanımı, karşı koydukları baskı biçimine, farklı dönemlerin ve toplumların ya da farklı toplumsal grupların eşitlik ve özgürlük kavramlarına yüklediği anlamlara bağlı olarak göreceli ve değişkendir (Rochefort, 2019: 8). Fakat barındırdıkları farklılıklara ve değişkenlere karşın, tüm feminst gruplar, eğitimde, iş hayatında ve toplumsal yaşamda eşitliği öngören geniş bir program paylaşmaktaydı. Kısacası; "Disiplinlerarası", "kesişimsel" ve "iç içe geçmiş", anahtar kelimeler feminist düşünceyi en iyi tarif eden temalardır (Tong ve Botts, 2021: 405).

Sonuç olarak, on dokuzuncu yüzyıl bir anlamda feminizmin altın çağı'ydı, demokrasinin ve bireyciliğin ilerlemesinden yararlanan ve bu ilerlemede pay sahibi olan bir çağdı. Bu durum yüzyılın bitiminde yeni kadının doğuşunu hızlandırdı. Kadının görünürlüğü ve temsil edilme pratiğinin nasıl gerçekleştiğini sorgulayan feminizm ile birlikte bazen kutsanan, bazen yerilen yeni kadın ne olursa olsun erkekleri kendilerini yeniden tanımlamaya mecbur etti (Duby, Perrot, 1993: 416).

3.3. Türkiye'deki Kadın Sanatçıların Bir Arada Görülebileceği Ve Feminist Sanat Bağlamında Değerlendirilebilecek "Haksız Tahrik" Ve "Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı" Adlı Sergi Kataloglarının Veri Analizi

Kadın'ın sanat tarihindeki konumunu ve üretim biçimlerine bağlı olarak kadın sanatçıların geçmişten günümüze kadar ki süreçte var olma mücadelesi, eserlerinde yer alan tepkisel yaklaşımları ve genel temaları Dünya ve Türk sanatından örneklerle açıklamaya çalıştığımız bu bölümde; tezin de yöntemine uygun olacak şekilde 2 sergi kataloğunun atlas.ti programı ile veri analizi yapılmıştır. Bu kapsamda ele alınan ilk katalog Haksız Tahrik Sergi kataloğu olmuştur. Erkek egemen sanat dünyasında "kadın sanatçı" vurgusuyla kadınların görülmediği bir sanat tarihine itiraz niteliği taşıyan Haksız Tahrik adlı sergi; feminist bir iddiaya sahip olup, tezin içeriğiyle uyumlu bir bütün olduğu için tezin kapsamına dâhil edilmiştir.

Kadınların sanat tarihi içinde var olmamaları, erkekler tarafından yazılan metinler ve bu metinlerde kullanılan dil ile üretilir ve varlıkları gündeme getirildiğinde bu yine erkek yazarlarca sorunlu bir bakış açısıyla yapılır. Bu aşamada, tarihi farklı bakış açılarından, farklı öznelerin gözünden yeniden değerlendirip, erkekler tarafından yazılmış sanat ve kültür tarihini kadın bakış açısından tekrar yazan, yokluğa, dışlanmaya dikkat çeken, kadının sanattaki varlığını gösteren Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı adlı ikinci sergi kataloğu Türk Resim Sanatının geçmişten günümüze kadar ki süreçte tarihin gölgesinde kalan sanatçı kadınların ve eserlerin anıldığı ve anlatıldığı bir "başka" tarihi anlatmasıyla tezin kapsamına dâhil edilmiştir.

3.3.1. Haksız Tahrik Sergi Kitabı

İsmini kadına uygulanan şiddeti meşrulaştıran 5237 sayılı "haksız tahrik indirimi"nden alan, sanatçı Canan Şenol küratörlüğünde düzenlenen "Haksız Tahrik" (Hafriyat Karaköy, 8-31 Mart 2009) sergisi, kadınlarla ilgili sorunları kadın sanatçıların çalışmalarıyla doğrudan gündeme getirir.

Bir grup kadın sanatçı, eylemci ve akademisyenin Türkiye'de kadın olma koşullarını tartıştıkları bir alan olarak değerlendirilen sergi Martha Rosler'ın feminist sanat çağrısına uyuyordu: Kadınların sanatına yer vermiyor, feminist bir sergi olmayı hedefliyordu. Sergi, farklı üslup ve araçlarla kadın meselesi üzerine düşünen

kadınların, birlikte düşünme arayışları olarak tanımlayabiliriz. Kadın sanatçı, akademisyen ve yazarla, Türkiye'de kadın olmanın doğası üzerine gerçekleştirilen bu söyleşilerde feminist sanatın ne olduğuna ve ne olmadığına dair farklı tanımlar ile bu tanımların zamanla değişen anlamı ortaya konulmuştur.

Aksu Bora, Handan Çağlayan, Elif Ekin Akşit, Pınar Selek gibi kadın meselesi üzerine sosyal bilimler alanında ve aynı zamanda hayatta çalışan ve düşünen isimlerle birlikte, Neşe Erdok; feminist sanat tarihinin öncüleri arasına yerleştirilen Nil Yalter; Haksız Tahrik sergisinin küratörlüğünü yapan Canan Şenol; feminist olduğunu 1980'lerden itibaren dile getiren Nur Koçak ve hem sanatçı hem de sanat eleştirmeni kimliğini her zaman kadın kimliğiyle birlikte düşünen Canan Beykal; resimlerinde kadınlık hallerini sorgulamaktan asla vazgeçmeyen Tomur Atagök; kadın zihninin tekinsiz alanları arasında gezinmeyi tercih eden İnci Eviner; bütün işlerinde geçmişteki korkularını kovalama derdi taşıyan Şükran Moral ve feminist teori deyince akla gelen ilk isim Judith Butler söyleşiye dâhil olan katılımcılardır. Haksız Tahrik sergi kataloğunda tezin kapsamı gereği sadece kadın sanatçıların röportajları üzerinde içerik analizi oluşturulmuştur.

Tablo 3
Haksız Tahrik Sergi Kitabı Atlas.ti Analizi

Eril Tahakküm				
Sanatçı Kadın	Kadın	Şiddet	Politika	Evlilik
Yok Hükmünde	Değiş Tokuş Nesnesi	Eril Güç	Engel Yasaklar	Engel Geri Plan
Varolma Mücadelesi	Arzunun Özneleri	Travma		
Eğitim	Fetiş Nesnesi			
	Politik Nesne Olarak Beden			

3.3.1.1. Eril Tahakküm

Haksız Tahrik Sergi kataloğunu incelediğimizde karşımıza çıkan ilk kod; Eril Tahakküm'dür. Eril Tahakküm ana çatısı altında da Sanatçı Kadın, Kadın, Şiddet, Politika ve Evlilik temalarını görmekteyiz. Eril Tahakküm ana başlığı altında karşımıza çıkan manzaraların her biri, ataerkil bir kültürde kadın olmanın anlamına ilişkin samimi ve sahici cümleler içerir. Bu cümleler, kadın olma koşulları ve deneyimini vurguladıkları kadar cinsiyetin aynı zamanda toplumsal bir inşadan ibaret olduğunun da göstergesidir. Kadının temsildeki görünümünü belirleyen yanılsama ilişkilerini ortaya döktükleri gibi cinsel farklılığın psikososyal profilini de yansıtmaktadır. Kutsal Madonna, günaha davetiye çıkaran dişil nesne ve sanat perisi: Bu üç dişil arketip eril sanatın imgelemi üzerindeki hakimiyetinin en büyük göstergesidir. Yüksek ve alt görsel kültürün tüm kayıtlarında tekrarlanan bu dişil arketiplerden biri; normal, düzenli ve güven verici, diğeri aykırı, tehlikeli ve ayartıcı, biri saygılı evcimenlik figürlerini gösterdi, diğeri fahişeleri, profesyonelleri, aktivistleri ve işçi kadınları sergiledi. Normal olarak geleneksel kadınlar takdire değer, erdemli, mutlu ya da hak ettiğini almış olarak betimlenirken, aykırı kadınlar gülünç, ahlaksız, sefil ya da cezasını bulmuş olarak temsil edildiler (Duby, Perrot, 1993: 230-231). Tarihsel süreçte oluşturulan ve açıkça idealleri temsil eden kadınlığın bu figürlerini iki kutup etrafında düzenleyen eril sanat, güzellik ideallerini yansıtmanın yanı sıra; davranış modellerini de oluşturmuşlardır (Duby, Perrot, 1993: 230).

Kadın emeğinin, bedeninin, cinselliğinin, doğurganlığının ve sanatının da denetlendiği ataerkil sistem din ve hukuk aracılığıyla kendini meşrulaştırdı ve kültürün derinlerine kök salmaya başladı.

3.3.1.2. Sanatçı Kadın

"Erkeklerle birlikte yeteneklerini açığa vurmaları için yeryüzüne gönderilen kadınlar, erkek tarafından yaratılan sessiz bir puttular; özgürlüğüne izin verilemezdi"
(Duby, Perrot, 1993: 119).

Tarih boyunca kadınların öğrenmeleri, araştırmaları ve mesleki alanlara adım atmaları engellenmiş, kitaplara hatta dünyaya bakmalarına müsaade edilmemiştir. Bu kısıtlama, kadınların tarih boyunca doktor ya da sanatçı olarak kendi vücutlarına bakmalarının da engellendiği anlamına gelir (McCormack, 2023: 18). Bu baskılar

sonucunda çiçek ve manzara konularına yönelen amatör "leydi ressamların" etkileyici yeteneklerle dolu portfolyoları olsa da, kadınlar sanat akademilerinde profesyonel eğitimden dışlanmıştır. Yirminci yüzyıla dek resmi ve akademik sanat eğitimi, çıplak beden çizmede ustalaşmayı her şeyin mihenk taşı olarak belirlemiş, bunu "canlı model çizimi" veya "anatomi çizimi" dersleri ile vurgulamıştır (McCormack, 2023: 18). Bu eğitimden mahrum kalan kadınlar tarihte tür ressamı olarak yer alabilmiş, eril hâkimiyetteki sanat ve sanatçılar tarafından değersiz görülmüştür. Erkek egemenliğinde üretilen tarihsel, mitolojik ya da dinsel tablolar görsel sanatlar arasında en yüksek noktaya, kadınlara ait el sanatları ise en aşağıya yerleştirildi. Kadınlığın yüklemleri dehanın yüklemlerine taban tabana zıttı; bir kadın sanatsal büyüklüğe heveslendiği ölçüde, ev içi kaderine ihanet etmesi gerekiyordu. Zira bir kadın deha olamazdı. Deha kavramına doğuştan sahip olabilen erkekler sadece sanat eserleri yaratır, kadınlar ise çocuklarında kendilerini yeniden yaratırlar. Bu noktada Deha, biyolojik farklılık üzerine kurulu cinselliklere bağlı ikili kültürel kimlikler saptayarak dişiliğin erillikten farklılaştırılmasına yardım etti (Duby, Perrot, 1993: 233). Kısacası, deha düşüncesinin yaratıcılığı nasıl cinsiyetleştirdiğini açığa vurması açısından son derece önemli bir koddur.

Eğitim sisteminden dışlanan kadınlar, modern dünyayla bütünleşmekten uzak, geleneksel rolleri üstlenmekle yükümlüydü. Geldiğimiz bu noktada kadınlar, yeni alanları fethettiklerinde bile kader olarak biçilen geleneksel ev işlerini dahi aksatmadan yapabildiklerini kanıtlamışlar, her alanda varlıklarını gösterebilmişlerdir. "Çocukta yaparım kariyer de" sloganı bu cümlenin somut göstergesidir diyebiliriz. Bedenlerin sınır ve yüzeylerinin siyasi olarak inşa edilmiş olduğu toplumda Kadının; nüfuzlu makamların dışında bırakılması, sanat alanında da kendini bir parçası olarak gördüğü sanatçıların eril çemberinden dışlanması kadının kaderi olmuştur. Sonuç olarak kadın sanatçıların görünmezliği geniş çaplı, her yere yayılmış bir dışlama sisteminin parçasıdır.

3.3.1.3. Kadın

Kadın, üstlendiği her role rağmen, eğitimde ve iş fırsatlarında eksikliklere, düşük maaşlara, evlilikte erkeğe bağlı konumunda olan; erkeğe tam yetki tanıyan yasal yetkiler neticesinde nesne konumuna düşmüştür. Kamusal alanda en basit bir hareketi dahi edep, din ve ahlak adına kısıtlayan, kadınlığı itibarsızlaştıran

kalıplaşmış yargılar kadınların sözlerine kulak asılmaması ya da kaale alınmaması gibi eşitsizlikler tüm alanlarda kendini göstermektedir (Rochefort, 2019: 36). Kadının temel kariyeri olan evliliğe hazırlık ile cinsellik yerine işe adanmanın kadınsı olmadığına yönelik bu mesaj, "kadınlık gizemi"nin ana temasını oluşturuyor. Evdeki gizli melek, erkeğin sanatını icra etmesi için evi çekip çeviren kadındı. Kadın ise, tüm alanlarda varlık gösteren, hayat veren, en ufak hatasında değersizleştirilen, saf dışı bırakılan veya katli vacip bir nesne haline dönüşebilmektedir (Nochlin, 2022: 71). Bu tür bir bakış açısı, erkekleri "ciddi" profesyonel uğraşlarında ilerleme imkânı sağlarken, karşı cinsi de rekabet ortamından çıkarıyor, rakibini ekart eden erkek, ev ortamında da karşı cinsten sonuna kadar faydalanabiliyor. Böylece erkek, uzmanlaştığı alandaki hünerlerini gösterebilmenin yanında cinselliğe ve bir aileye de rahat bir şekilde sahip olabilmektedir.

3.3.1.4. Şiddet

Bireysel ve toplumsal bir olgu olarak şiddet psikolojik, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik boyutları olan bir olgudur. Şiddet insanın doğasında mevcut bastırılmış bir davranış biçimi, katı bir davranıştır. İnandırma ve ikna yerine, kaba söz ve kuvvet kullanma şeklinde ortaya çıkan şiddet kasıtlı olarak "anlamın çarpıtılması" ve "aşağılayıcı davranışlara ya da dile başvurma" şeklinde de karşımıza çıkabilir (Kozak, 2022: 70). Kadına yönelik şiddet ise son yılların önemli bir sosyal problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadına yönelik şiddet toplumsal hayatın farklı bölümlerinde kadınlara yaşatılan ayrımcılığın en belirgin göstergelerindendir. Kadına yönelik şiddet, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin farklı boyutlarını oluşturan, cinsiyete dayalı iş bölümü, siyasi karar alma mekanizmalarına katılımındaki çok yönlü eşitsizlikler ile sosyo-ekonomik durum, eğitim ve sağlık hizmetlerine erişim gibi alanlarla birlikte ele alınması gereken çok boyutlu bir sosyal sorundur. Konu Kadın Sanatçılar olunca doğal olarak kadın sanatçıların geçmişte, sergilerinin yasaklanması ve eserlere yönelik fiziksel şiddet uygulanması da sanatta uygulanan şiddetin boyut kazanmış halini gözler önüne seriyor.

3.3.1.5. Politika

Politik süreçler toplumsal yapıyı olduğu gibi, üretilen sanatı da etkiler. Türkiye'de sanatçılar 1970'li ve 80'li yıllarda ortamın politik atmosferiyle ilişkili, kadınların sorunlarının kamusal platformlarda tartışılmasına bağlı olarak feminist

sanat bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalar yaptılar. Bu kapsamda kadınların kendi kimliklerine yönelmeyi, beden politikaları bağlamında ürün vermeyi getirdiği görülebilir. Kendi varlıklarına karşı tehdit unsuru olarak gördükleri devlet ve militer düzenin, toplumun, tüketim endüstrisinin, ailenin kadın ve kadın bedeni üzerindeki dayatmalarına eleştiri 80'li yılların farklılaşan sanatsal dili içinde öne çıkan temalardır. Türkiye toplumunda kadın bedeni dinin, milliyetçiliğin, devletin ideolojik baskısı altındadır. Feminist sanat ve kadın sanatçıların bedene, performans sanatına yönelik işlerin gerçekleştirilmesi siyasal dönüşümle beraber kadınlarının hak ve özgürlükleri açısından düşünülebilir. Nil Yalter'in kendi bedenini kullandığı videolar üretmesi, Şükran Moral'ın maruz bırakıldığı ayrımcılıkla mücadele ederken otobiyografik bir içerikle kendi bedenini kullanmaya yönelmesi, Nur Koçak'ın resimlerinde de kadın bedeninin nesneleştirilmesi, tüketim kültürü içinde haz nesnesi olarak sunulmasına eleştiri getirdiği çalışmaları da gerçek hayatta kadına yönelik kurulan ötekileştirme ve kimliksizleştirmeye örnektir.

Örneklendirmeye devam ettiğimizde Canan Şenol, İnci Eviner, Şükran Moral, gibi sanatçıların çalışmalarında militarizm, ulus devlet, din ve eğitim kurumları eleştirisinin yanı sıra beden, toplumsal cinsiyet ve kadının toplumsal konumunu ele alan çalışmalar gerçekleştirirler. Kadın sanatçılar, modern sanat dilini sorgulayan, kadının toplumsal konumunu, kimlik politikalarını eleştiren çalışmalarıyla, çağdaş sanat içindeki öncü rolleriyle, kendilerine biçilen rolleri toplumsal cinsiyet dayatmaları açısından sorgularlar.

3.3.1.6. Evlilik

Özgürlük sanattadır, ama kadının tanımlanmış görevleri içinde sanatını icra etmek zordur. Bir kurum olarak evlilik de bu konuda engelleyici faktörlerden biridir. Sergi röportajına katılan kadın sanatçıların, evliliğinin kendi hayatlarındaki kısıtlayıcılığını dile getirdikleri, eşinin kariyeri için kendi kariyerini geri plana çekme durumunun da söz konusu olduğu saptanmıştır.

Evliliğin bir kölelik biçimi olduğunu ifade eden De Beauvoir, evliliği "hırs ve tutkudan yoksun yaldızlı bir vasatlık, sonsuza kadar tekrarlanan amaçsız günler, amacını sorgulamadan ölüme doğru hafif hafif süzülen bir hayattan" daha fazlasını vermez" şeklinde özetlemiştir. Evlilik kadınlara hoşnutluk, sükunet ve güvenlik sağlar ama aynı zamanda onları harika olma şansından mahrum eder. Özgürlüklerine

karşılık kadınlar mutluluk elde eder. Yavaş yavaş daha azıyla yetinmeyi öğrenir (Tong ve Botts, 2021: 350).

Haksız Tahrik Sergi kataloğunu incelediğimizde karşımıza çıkan temaları modern ve çağdaş sanat alanında, bir özne olarak kadınların, kadın meselesi üzerine beyan ettikleri fikirlerinin, kendi kişisel tarihlerine ilişkin dile getirilen her bir ifadeyi birer «kurgu söken ilmek» şeklinde okuyabiliriz. Türkiye'de kadın kimliğinin, kadın sanatçı kimliğiyle bir tutularak, bu uzun tarih dilimi içinde, modernleştirici özne tarafından nasıl inşa edildiğini, anıtsallaştırıldığını sergilenmesini inceledik. Sonuç olarak, Feminist sanat; cinsiyet temelli sanat; Türkiye'de kadın hareketinin cumhuriyetten önce şekillenen ve cumhuriyetten bugüne şekillendirilmeye çalışılan kaderi; toplumsal ve siyasi modernlik koşulları içinde ve çerçevesinde cinsel farklılığın nasıl işlediği; bu işleyiş biçiminin sanat üretimine nasıl yansıdığı gibi temalar üzerine odaklanmıştır.

3.3.2. Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı

Ben-Sen-Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı adlı sergi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e hayatın yeniden düzenlendiği sürecin, değişimi en çok hisseden sıfatını taşıyan sanatçı kadınlara ve üretimlerine odaklanıyor. Kadınların yazılmayan tarihini önceleyen Ben-Sen-Onlar sergisi de sanatı-hayatı hatta adı bile tarihe bir not olarak düşülmemiş sanatçı kadınlar için düzenlenmesiyle tarihsel bir nitelik kazanıyor.

Tablo 4
Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı Atlas.ti Analizi

Kapitalizmde Kadın					
Kadının Halleri				Toplumsal Kimlik	
Ben	Sen	Onlar	Biz	Eril	Dişil
Ayna	Öteki	Erkek Egemen Sistem	Arzu Öznesi	Özne	Nesne
Sessiz Kahraman	Aile	Dışlayıcı Bakış	Beden	Tahakküm	Dışlanma
Zanaat	Mahrem	Model	Travma	Ego	Kimlik
Gölgede Kalmış Kadın	Anne	İlham Perisi	Dayanışma	Rasyonel	Duygusal
	Fedakarlık Ritüeli	Çırak	Tutku Trajedileri	Bilimsel	Ampirik

3.3.2.1. Ben

Ben-Sen-Onlar olarak nitelendirilse de "Kadın" alabildiğine zengin sıfatları (anne, iş kadını, sanatçı, akademisyen, eş) ve üstlendiği rollerle toplumsal olanın somut göstergesidir. Bu kapsamda karşımıza ilk çıkan kod olan Ben, kendi mütevazı varlıklarıyla karşılaşan şöhretsiz kadınları temsil eder. Kadınların tarihten kendi kendilerini sildikleri, adlarının üstünü bile bile karaladıklarının ispatı olarak kadının farklı yönlerini yakalamaya çalışır. Bu süreç kadınların akademik ve sanatçı kimliklerinin hatırlanması ve ön plana çıkması söz konusudur (Davidoff, 2021: 186).

Sanatsal eğilimi olan kadınlar düşük statülü alanlara, olabildiğince az engelle karşılaşacakları ve hem sanatsal, hem sosyal bakımdan kendilerini güvenli hissedecekleri alanlara girmeyi tercih ettiler. Kadınlar resimlerinde aile üyelerinin ve arkadaşların, evin, dinlence alanlarının ya da aile gezilerinin tasvirleriyle ev içi kimliği temsil ettiler. Portrelerinin odağı kendileri ve diğer kadınlardı, ev tasvirlerinin merkezi kadın odalarıydı, kendi çocuklarının portrelerini yaptılar (Duby, Perrot, 1993: 234). Aile tarihinin parçası olarak görülen bu çalışmaların hiçbiri özerklik iddiasında olmadığı gibi, erkek egemenliği tarafından da biçimsel, entelektüel ya da ekonomik bir değeri yoktu (Duby, Perrot, 1993: 235).

3.3.2.2. Sen

Veri analizinde karşımıza ikinci kod olarak Sen öznesi çıkar. "Sen" kadının yumuşak ve birleştirici olan yönüne vurgu yaparken çocukları çağırır. Anne olmanın ya da olmamanın deneyimi ve öznellik, aile olmanın tanımı ve şefkat, sanatçı olmanın gücünü ifade eder. Ayrıca "sen", anne bedeninin mahremiyeti ile nüdeki tenselliği karşı karşıya yerleştirir. Anne, bedenin içi ve dışı, kadın bakışı ve öznelliği, cinsellik ve toplumsal cinsiyete, dair bu temalar, kadınların perspektifinden yepyeni bir boyut ve derinlik kazandı, yepyeni okumalara alan açtı. Unutulmamalıdır ki, her insan bir kadının bedeninin içinde yaşamaya başlar.

Aile üyelerine hizmet etmekten, onları tozun, atıkların kirletmesinden ve düzensizlikten korumaktan, çiğ olanı pişmiş hale getirmekten ve "küçük vahşileri" uygar erişkinlere dönüştürmekten esas olarak sorumlu tutulan kadınların sıfatıdır "Sen". Annelik, feminizm ve toplumsal cinsiyet çalışmalarında kadını belli kalıplara sokan, onu toplumsal cinsiyetlendiren normlardan, kadını domestikleştiren görevlerinden biridir. Nancy Chodorow'un Reproduction of Mothering (1978) kitabında dile getirdiği gibi "kadınların anneliğini cinsiyetlere dayalı iş bölümünde merkezi olarak görmek, maskünaliteyi ve cinslere dayalı eşitsizliği tekrar üretmektir "(Yıldız, 2012: 14).

Annelik ile kadına yüklenen sorumlulukların yanı sıra ev içi emekte, görünmez emek olarak tanımlanan fiziksel işler ile sorumluluk almaya bağlı zihinsel yük olarak iki biçimde ele alınmıştır. Bu durum, özellikle entelektüel üretim yapan kadının bütün bu sorumluluklar dahilinde yaratıcı faaliyetinin nasıl mümkün olabileceğini düşünmeyi gerekli kılar. Ev içi gündelik emeğin kadının "doğal" görevi

olduğu ezberini tartışmak gerekmiştir. Böylece entelektüel üretimin maskülen, gündelik sorumlulukların ise feminen kalıplara hapsedildiği toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekilmiştir.

3.3.2.3. Onlar

Kadınların yüzyılını anlatma ve gösterme girişiminin en başarılı örneklerinden olan "Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı" adlı sergi kataloğunda karşımıza çıkan üçüncü kod Onlar öznesidir. Çünkü Üçüncü tekil şahıslar tarafından kadınlara yakıştırılan sıfat "Onlar" dır. Eril tahakküm, onları daimi bir bedensel güvensizlik içinde inşa eder. Sıcakkanlı, çekici ve elaltındaki nesneler olarak eril bakış ile varedilen ve o bakış için varolunan kadın vücudu, görevlerini ve kaderini ifade etmekteydi. Onlardan kadınsı yani güleryüzlü, sempatik, dikkatli, itaatkâr, ağırbaşlı, ölçülü olmaları beklenir. Sinir lifleri görülecek kadar ince bir deri, bir bebeği ya da acı çeken birini kucaklayacak kadar yumuşak bir beden, narin bir endam, ince eller, küçük ayaklar kadının duyarlılığını ve narinliğini gösteren ölçülerdi. Bu noktada kadın bedenini, hazır bir yüzey olarak değil, siyasi olarak gösterilen bireysel ve toplumsal sınır olarak ifade edebiliriz (Butler, 2020: 89). Duygusal, kırılgan, amatör ruhlu, sıradan, domestik ve dekoratifi simgeleyen kadın ve pek çok sanatçı kadın, bu kadınsı ve dekoratif ruhu vazoda çiçekler boyayarak, kendi kendilerini geri plana atarak resmettiler.

3.3.2.4. Biz

"Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı" adlı sergi kataloğunda karşımıza çıkan dördüncü kod Biz öznesidir. Biz, uzun süre tarihin gölgesinde bırakılan kadınların yerini, kadınların durumunu, kadınların rollerini ve güçlerini, kadınların söylediklerini ve söyleyemediklerini, nasıl sanatçı olduklarını ve ne ürettiklerini incelemeli, öğrenmeli ve anlatmalıyız. Çünkü sanat tarihsel süreçte kadınlar ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar zanaatkâr ya da tür ressamı olarak sınıflandırılıp, başarıları görmezden gelinmiş, kınanmış hatta ötekileştirilmiştir. Zira deha, ister ilahi, ister biyolojik bir gizem olsun, sadece eril olabilirdi. Kuşkusuz, yaratıcılığın önündeki engeller, hem böyle bir ayrılığı saptayan simgesel düzende, hem de bu ayrılığın ifade edilmesine olanak sağlayan dilsel düzende yatar (Duby, Perrot, 1993: 115).

3.3.2.5. Toplumsal Kimlik

Toplumsal kimlik adlı kod, eril ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıtı ifade eder. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin değişken kültürel inşasıdır, cinsiyetli bir bedenin vesile olduğu sayısız ve açık kültürel anlam imkânlarıdır (Butler, 2020: 191). Toplumsal cinsiyetlendirilmiş hiyerarşide diğerlerinden daha fazla çalışan ve ihtiyaçlarını sağlamak için başka insanlara bağlı duruma sokulan kadınlar, fakirliğe ve tacize karşı da korumasız bırakılırlar. Kadının özgürlüğüne kavuşması için kamusal ile özel ayrımının bulanıklaştığı evinin yani onun domestik alanın sınırları dışına çıkması, erkeğe bağımlı olmaktan kurtulması, kendini aşması, yaratıcı bir açılım içinde kendisi için olması, kendini gerçekleştirmesi gerekir. Bu oluşumlar Türkiye'de de yankı bulmuş, kadın sanatçılar eserlerinde kadın imgesini toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmeye başlamış, kadın kimliğini konu edinmişlerdir.

3.3.2.6. Eril

Toplumsal Kimlik üst başlığı altında karşımıza çıkan ilk kod Eril kavramıdır. Eril sistemde tasvirler erkeklerin kadın algılamalarına eşlik eden, cinsellik, sınıf, ırk, çalışma ve sanatla ilgili tutumları yansıtmaya devam etti. Erkek sanatçılar kendi kadın konularını kontrol ettiler. Sanat tarihçisi Maria Loh'un da belirttiği üzere, "Kadın, erkeklerin birbirlerine yeterliliklerini ve güçlerini sergilemek için kullandıkları gizli bir koddur" (McCormack, 2023: 37). Sadece erkekler kadınları cinsel bakımdan yetkin bir bakışın nesneleri olarak temsil etmediler, birçok durumda sınıf farklılığı da toplumsal cinsiyet haksızlıklarını ağırlaştırdı. Cinselleştirilmiş kadın vücutları genellikle bir bakıma hem yabancı, hem uysal olarak resmedildi; öteki zamanlardan, yerlerden, kültürlerden, dünyalardan kadınlar; ilkel şehvetli kızlar, uzanmış tanrıçalar. Mit hem nü konusunu, hem çıplak poz veren kadınları kuşatmaktaydı. Pornografik tasvirler iyelikçi cinsel bakışa kadınların vücuduna daha dolaysız ulaşma olanağı sağlamaktaydı (Duby, Perrot, 1993: 239). Kadın güzelliği ve bedeninin ilkin fetişleştirilerek, ardından metalaştırılarak iki kere kadından ayrı bir varlık kazandığı gösterilmeye çalışılmıştır (Yaman, 2013: 242). Eril sistem kadınların görsel imgelerini devamlı tüketirken, iradenin ve bağımsız kimliğin

imhasını gözler önüne sermektedir (Adams, 2021: 110). Ne de olsa Eril sistemde Kadın, erkeğin Günahıdır! (Duby, Perrot, 1993: 79).

3.3.2.7. Dişil

Toplumsal Kimlik çatısı altında karşımıza çıkan bir diğer kod Dişil Kodu'dur. Varoluşun dayanılmaz kapağını açan kadın, dişi bedeniyle kadın olur. Kadın, sadece rüyanın, güzelliğin ve doğanın değişen enerjileriyle kaplandığında vardır. Kadının bedeni ataerkil normlara göre biçimlendirilir. Günümüz toplumunda tariflenen güzellik kriterlerinin cisimleşmiş halidir (Yaman, 2013: 258). Kadın güzelliğinin fetişleştirilmesi erkek egemenliğinin sonucudur ve cinsler arasındaki eşitsiz ilişkiyi imler. Kadınların daha ince, daha güzel, daha genç görünmek için yapamayacağı yok gibidir; elde edilecek ödül için acı çekmeye değerdir; böylece beden, güzel görünmek uğruna kurban edilir (Yaman, 2013: 254). Sonuç olarak cinsiyet biyolojik bir kaza ve biyografilerimizin değişmeyen bir boyutu olarak miras alınan şey değil, yaratılıp sahnelenen bir şeydir (Gosden, 2020: 140).

Sonuç olarak "Ben Sen Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı" adlı sergi kataloğu, kadınlık hallerini, çabalarını, resimlerini, geçirdikleri mücadeleleri ve özne olma taleplerini sanatla dile getirdikleri hatta haykırdıkları alandır.

3.4. 21. Yüzyılda Uluslararası Ve Ulusal Düzeyde Sanatçı Kadınların Varlığı

Tablo 5

21. Yüzyılda Uluslararası Düzeyde Sanatçı Kadınların Varlığı

21. YÜZYILDA ULUSLARARASI DÜZEYDE SANATÇI KADINLARIN VARLIĞI	
2019	Washington Ulusal Sanatta Kadınlar Müzesi / Hollanda Altın Çağının Kadınları Tate Britain Kadınlara Özgü Altmış Yıl Sergisi Boston Sanat Müzesi Kürsüyü Kadınlar Alıyor Rabat Bienali Yalnızca Kadın Sanatçılar Baltimore Müzesi 2020 Yılı Boyunca Müzenin Koleksiyonuna Yalnızca Kadınların Eserleri Alınacak! Christian Dior "Feminenlikten Feministliğe"
2020	Avustralya Ulusal Galerisi Tarihin Kaydetmediği 150 Sanatçı Kadının Eserlerinden Oluşan "Adımı Öğren" Sergisi Orta ve Doğu Avrupalı Sanatçı Kadınların Tarihin Görmezden Geldiği Eserleri "İkinci Arşiv" Kütüphanesi Chart Sanat Fuarı Yalnızca Sanatçı Kadınların Eserlerini Sunarak ArtBasel'in Cinsiyetçiliğine meydan okur.
2021	Rijkmuseum Onur Galerisi İlk Kez Sanatçı Kadınların Eserleri Asılacak

Tablo 6

21. Yüzyılda Ulusal Düzeyde Sanatçı Kadınların Varlığı

21. YÜZYILDA ULUSAL DÜZEYDE SANATÇI KADINLARIN VARLIĞI	
2009	Centre Pompidou Kadınlar Sergisi
2010	MoMa Modern Kadınlar
2011	İstanbul Modern Hayal ve Hakikat

Nochlin, tarih boyunca kadın sanatçıların baskılandığını ileri sürmüştür; ancak, günümüzde bu durumdan bahsetmek pek mümkün değildir. Çünkü tarihsel süreçte sanat okullarına kabul edilmeyen kadınlar, günümüzde sanat okullarının tüm bölümlerinde sayıca çoğunlukta yer almakta ve ünlü sergi salonlarında eserlerini sergileme fırsatı buldukları gibi, ülkelerin en prestijli müzelerine eserleri kabul edilmektedir diyebiliriz.

21. yüzyılda Uluslararası ve Ulusal kapsamda yer alan sergilere de baktığımızda kadınların görünürlük kazanmaya başladıklarını ifade edebiliriz. Cinsiyet ayrımı gözetmeksizin genç sanatçıların, toplumsal cinsiyet bağlamlı daha çok yapıt ürettikleri, galerilerin/müzelerin "kadın sergileri" düzenledikleri, kadın sanatçıların sanat tarihine katkısının yeniden değerlendirildiği bir dönemdeyiz. Artık dengeler değişiyor, engeller ortadan kaldırılıyor, sanatçı kadınlar tanınıyor ve yeniden değerlendiriliyor, kadınların depolarda eskiyen yapıtları varsa çıkartılıyor; yoksa daha eşitlikçi koleksiyon politikaları belirleniyor ve yeni alımlar yapılıyor; "kadın sergileri" bir yana, kadın sanatçıları bireysel olarak onurlandıran retrospektif sergiler düzenleniyor (Nochlin, 2022: 15). Artık tarihte görmezden gelinen kadınlar, eserleri ile görünürlük kazanmış, yeni kadın sanatçılara da cesaret vermiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AKDENİZ BÖLGESİNDEKİ ÜNİVERSİTELERİN RESİM BÖLÜMLERİNDE GÖREV YAPAN KADIN AKADEMİSYENLERİN ESERLERİNDEKİ TEMATİK EĞİLİMLERE YÖNELİK İÇERİK ANALİZİ ÇÖZÜMLEMESİ

Tezin son bölümü aynı zamanda da tezin ana başlığı olan "Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler" kısmını kapsamaktadır. Bu bölüme geçmeden önce geriye dönük bakış açısıyla, sanat tarihinde yer alan izmlerdeki genel temaları örneklendirdikten sonra, konumuz gereği Feminist sanatı Dünya ve Türk sanatçılar ve eserleri üzerinden seçkilerle tartışmaya açtık. Genelden özele doğru yaptığımız bu araştırmada nihai hedef olarak yaşadığımız coğrafyada, bulunduğumuz bölgede, araştırdığımız konu doğrultusunda "Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Eğilimler"i oluşturmak için katılımcılardan veri topladık. Elde edilen bu veri setleri genel temaları ile son bölümün konusu olacaktır.

4.1. Evren Ve Örneklem

"Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler" başlıklı sanatta yeterlik tez metni için içerik analizi çözümlemesinde Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinde yer alan Resim Bölümü ve Resim Bölümünde görevli kadın akademisyenler ile sınırlandırılmıştır. Yani araştırma evreninin tamamını Resim bölümündeki kadın akademisyenler oluşturmaktadır. Çalışmada gönüllülük esasına dayalı olarak 13 akademik kökenli kadın sanatçı ile görüşmeler yapılmış, görüşme sorularına verilen cevaplara içerik analizi uygulanmıştır. Görüşme kapsamında değerlendirilen 13 kadın akademisyenin cevapları neticesinde elde edilen anahtar kelimelerle yapılan bir tarama seçilmiştir. Ortaya çıkan temalar kategori altında, kendi içlerinde anlamsal ilişki kurularak sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda, iletilerde yer alan kelime, cümle ve paragraf gibi anlamlı bölümler bağlamına göre belirli kategoriler altında kodlanmış, söylemlerine, arka planına ve yan anlamlarına göre belirli temalar altında analiz edilmiştir.

4.2. Veriler Ve Toplanması

Araştırmada kullanılan veri toplama araçları Atlas.ti programı ile nitel içerik analizi şeklinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda bulguların değerlendirilmesinde yer alan her bir soru, ilgili kuramsal çalışmalardan yola çıkılarak araştırmacının görüşü kapsamında tez danışmanının ve tez izleme jürisinin değerli katkıları ile oluşturulmuştur. Böylelikle betimsel bir yaklaşımla ele alınan içerik analizi fark edilmeyen kavramların ve temaların keşfedilmesini mümkün kılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 228).

4.3. Verilerin Çözümlenmesi Ve Yorumlanması

Verilerin toplanması aşamasından sonra içerik çözümlemesi için analiz kategorileri ve kod cetvelleri oluşturulmuştur. Tüm çalışmalardan elde edilen verilerle çalışmanın ana sorularını irdeleyen kategoriler ve bu kategorileri açıklayan kodlar ve alt kodlar belirlenmiştir. Birkaç kelime, bir resim, bir sergi veya birkaç cümleden oluşan iletiler olduğu gibi sayfalarca sürecek uzunlukta iletiler de söz konusudur.

Veriler, Şubat 2022 - Mayıs 2022 tarihleri arasında Türkiye'nin Akdeniz Bölgesinde bulunan 5 devlet üniversitesinde (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi, Mersin Üniversitesi ve Antalya Akdeniz Üniversitesinde) Güzel Sanatlar Fakültelerinin Resim Bölümünde Görev Yapan kadın akademisyenlerden toplanmıştır. Katılımcıların verdikleri cevaplar hem yüz yüze, hem de e-posta yoluyla iletilerek; veriler kayıt altına alınmıştır. Bu kapsamda toplamda 5 devlet üniversitesinden, 3 Prof. 4 Doç., 1 Dr. Öğr. Üyesi, 1 Dr. Arş. Gör. 2 Arş. Gör. ve 2 Öğr. Gör. olmak üzere toplamda 13 kadın akademisyen ile görüşülmüştür.

Tablo 7

Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görevli Kadın Akademisyenlerin Dağılımı

Üniversite	**Prof.**	**Doç.**	**Dr. Öğr. Üyesi**	**Dr. Arş. Gör.**	**Arş. Gör.**	**Öğr. Gör.**
Hatay Mustafa Kemal Üniv.	1				1	
Korkut Ata Üniv.		1				
Süleyman Demirel Üniv.		1	1	1		
Akdeniz Üniv.		2				2
Mersin Üniv.	2				1	
5	**3**	**4**	**1**	**1**	**2**	**2**

Tablo 8

Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Genel Temalar

Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Genel Temalar	
Tema	**Alt Kodlar**
Kadın Sorunu	Toplumsal Sorun
Kadın Kimliği	Kimlik
Tarihsel Referanslar	Kadın Miti, Bereket, Dişil Enerji
Ekolojik Problemler	Doğanın Katledilmesi
Patolojik Durumlar	Göç, Toplumsal Olaylar, Yaşamsal Kaygılar
Yaşam Kodları	Coğrafya, Kent Dokusu, Gündelik Hayat
Cinsiyetçi Nesneleştirme	Medyada Cinsiyetçilik, Temsilin Fetişi
Erillik/Ataerkillik	Erkek Egosunun Şişirilmesi, İktisadi Sistemde Kadının Ezilmesi
Kadın	Dünya, Hayat, Umut, Sabır, Mücadele, Bereket
Resim	Yaşamın İçindeki Patolojik Durumlar, Ekolojik Sanat, Anadolu Uygarlıkları Propaganda, Örtülü Bellek, Farkındalık

4.4. Bulgular Ve Yorumlar

"Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümlerinde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler" başlıklı sanatta yeterlik tezi, aynı coğrafi bölgenin farklı şehirlerinde yer alan kadın akademisyenlerin yaşam koşullarını, kültürel farklılıkları ve eserlerindeki temaların keşfedilmesini amaçlamıştır. Dolayısıyla bu süreçte üretim yapan sanatçı kadınların hem ev işi hem akademik kariyerinde yükselme ile kendi üretimi arasına sıkışan hayatının çalışmalarında nasıl karşılık bulduğunu da araştırmakta, sanatçı kadının evde geçirdiği zamanın imkânları üzerine düşünmektedir. Kadınların gündelik hayatı çekip çevirme gibi özetlenebilecek sorumlukları bağlamında duygusal emeğine dair eşitsizliklere doğru genişletilmiştir: Kadınlar: Ezilmiş olan, bir yandan tarihin ve toplumsal hayatın 'nesnesi', bir yandan da esas 'özneleri' olarak, kadınların önemi." Ev işleri bitmek bilmeyen, evin ve aile fertlerinin bakımı ile özetlenebilen, varlığı değil yokluğu-aksaması dikkat çeken işlerdir. Ev işi soyut, görünmez emektir; hatta toplumun gözünde çoğu zaman bir karşılığı ve değeri de yoktur. Virginia Woolf, gündelik hayatı içinde kendi gerçekliği yok sayılan, azımsanan, geri plana atılan "kadın"ı tartıştığı Kendine Ait Bir Oda'da şu şekilde bahseder:

> *"Hayal edildiğinde son derece önemli; gerçekteyse büsbütün önemsiz. Şiir kitaplarında baştan sona yer alır. Tarih kitaplarındaysa neredeyse hiç bulunmaz. Kurguda kralların ve fatihlerin hayatlarına hükmederken gerçekte ailesinin parmağına zorla bir yüzük geçirdiği herhangi bir delikanlının kölesidir. Edebiyattaki en yaratıcı sözler, en derin fikirler kadınların dudaklarından dökülürken gerçek hayatta güçlükle okur, zar zor heceler ve kocasının malı durumundadır."(Woolf, 2020: 48-49).*

Hayatlarını kazanma zorunluluğu veya arzusunun yanında potansiyellerine ve hayallerine konulan sınırları en çok çalışan kadınlar hissetmektedir (Rochefort, 2019: 35). Bu noktada akademik kariyer önemli bir örnektir. Çünkü Akademisyenlik, yenilenen teknolojiler, gelişen ve değişen toplum algısı, bilime ve sürekli öğrenmeye açık bir alandır. Kadınların akademik yaşama katılması, toplumun kalkınması adına çok önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Fakat kadın akademisyen, bilimsel faaliyetlere katılım, proje, yayın, ders gibi akademik yükümlülüklerinin yanı sıra idari yükümlülük ile birlikte evde ev işleri, çocuk veya yaşlı bakımı, ailelerine destek gibi birçok sorumluluğu bir arada üstlenmek zorunda kalmaktadır. Bu noktada kadınların, mesai kavramının olmaması, insanlarla devamlı iletişim halinde olunması, kendine ve çevresine sosyal ve ekonomik alanda yararlı olmak adına

kendini her alana yetişebilecek şekilde parçalara ayırması ve "gönül işine dayanan bir işbirliği" olarakta ifade edebileceğimiz çoklu yapıya bölmesi için bitmek bilmeyen bir çaba sarf etmesi gerekir. "Bu kadar çok şey olamam". …"Kadın, güzel bir kadın, sanatçı, eş, evin kahyası, aşçı, satıcı, bütün hepsi. Kendim bile olamıyorum" (Fineberg, 2014: 297) ifadelerine rağmen kadın olmak, bir dizi kültürel olasılığı gerçekleştirmektir ve bu sürekli yinelenen bir etkinliktir… Beauvoir'ın ileri sürdüğü, "kişi kadın doğmaz, kadın olur" iddiası da, kadının oluşum sürecinde olduğu, nerede başladığı veya nerede bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa ediş sürecini ifade etmektedir (Butler, 2020: 88).

Araştırma boyunca elde ettiğimiz veri setleri bize akademik kökenli kadın sanatçıların odak noktasında yer alan temaları göstermektedir. Kadın Bakışı ana çatısı altında oluşturulan temaların ana başlıklarını incelediğimizde; Toplumsal cinsiyet sorunlarıyla bağlantılı olarak Kadın Sorunu, Tarihsel Referanslar, dünyamızı etkileyen Ekolojik Problemler, günümüzde de birebir deneyimlediğimiz savaş, göç, mültecilerle birlikte var olan patolojik durumlar, Yaşam Kodları, Cinsiyetçi Nesneleştirme, Erillik, Ataerkillik temaları yer almaktadır. Sanatçı Kadınlara Kadın sorusunu sorduğumuzda, Kadın'ı, Hayat, Dünya, Mücadele, Umut, Sabır, Yara, Bereket gibi sıfatlar tanımlamaktadır. Resim Nedir sorusuna verilen cevaplarda ise Yaşamın İçindeki Patolojik Durumlar, Ekolojik Sanat, Anadolu Uygarlıkları, Yolculuk, Anlatı, Propaganda, Örtülü Bellek, İdeoloji, Dışavurum, Deneyim ve Farkındalık kelimeleri yer almaktadır. Ayrıca cinsiyet kimlikleri ile bu kimliklerin oluşumu, cinsler arası ilişkilerin düzenlenme şekilleri, cinslerin birbirine karşı davranış ve tutumları, ikinci plana atılan, ötekileştirilen kadınlar da akademik kökenli kadın sanatçıların eserlerinde işlenen genel temalar içerisinde saymamız mümkün. Temaları detaylandırmadan önce genel olarak Kadın'a baktığımız ve tanımladığımızda kadınların yerleri ailenin, cinsiyetler hiyerarşisine dayanan bir ev içi yaşamın yanıdır. Erkeklerin eşiti değil, daha çok refakatçileridirler. Duygusal cinsi temsil eden Kadınlar, annelik işlevlerinin dışında, sosyal duyguların da kaynağıdırlar (Duby, Perrot, 1993: 63). Neticede kadını insanlık tarihinde yüzyıllar boyunca gerçek kimliğini arayan bir varlık olarak görmekteyiz. Bu geleneksel tanımın dışına çıkmayı başaran kadınlar artık biliminsanı, mühendis, siyasetçi, doktor ve sanatçı kimliklerini de eklemiş, hem kendi kaderlerini hem kendilerinden sonra gelen kuşağın kaderini hem de tarihin kaderini değiştirebilmişlerdir.

4.4.1.Kadın Sorunu

Kadın sorunu bireysel ve mikro toplumsal ilişkilerin değil, aynı zamanda uluslararası ve tarihsel yönleri de olan makro toplumsal ilişkilerin de konusu olduğu için toplumsal sorunlar içinde en genel olanıdır (Mies, Thomsen, Werlhof, 2018: 27). Kadınların eğitim hayatına katılması, kendi geleceklerini inşa etmeleri, sanata katılımları ve sergi açarak seslerini sanat yoluyla duyurmaları ile geleneksel yapıya meydan okuyan kadınlar görsel kültürün pasif nesneleri yerine aktif üreticileri olarak görsel kültür içindeki yerleriyle ilgili bakış açılarını da değiştirdiler. Kadınlar sanat tarihinde yer almayı başardı ve böylece gelecek kuşaklara inanılacak rol modelleri sağladılar (Duby, Perrot, 1993: 232).

4.4.2. Kadın Kimliği

Kadın temsili üç merkezi tema etrafında inşa edildi. Birincisi, hem evliliğin bir ürünü, hem toplumun temel hücresi olarak anlaşılan aile teması; ikincisi, kalıcılaştırılması insan yaşamının amacı olduğu söylenen tür teması ve üçüncüsü doğal sonuçları çalışma ve özgürlük ile birlikte mülkiyet teması (Duby, Perrot, 1993: 52-53). Bu temalara ek olarak on dokuzuncu yüzyıl görsel kültürü, kadın olmanın ne anlama geldiğiyle ilgili sayısız kadın tasviri üretti. Kadınlık; kurgusal veya gerçek olan, toplumsal ve zihinsel bir tür olarak topluluğun ebedi ironisi şeklinde varlığını sürdürmektedir (Duby, Perrot, 1993: 56). Kadınlığın yarattığı ve kendi etki alanı içinde tuttuğu rollerin (anne, evlat, çalışan, eş) tamamı gündelik hayatın tamamını işgal etmiştir ve bu tekrarlayan döngü kadınların, kendi özel hayatlarına sahip çıkmalarını yasaklar (Lefebvre, 2020: 198-199).

Kadının kimliği yoktur, iyi bir eştir, annedir, evlattır. Eğitim durumunu, makamını kartvizit olarak kullanmayan kadının kimlik krizi, kadın bedenini nesneleştirip, fetişleştirerek sunan eril bakışa cevap niteliğindedir. Kadın sanatçıların çalışmaları kimlik üstünedir ve yaratıcılığı politiktir. Kadınlar, kadın bedenine ve kimliğine dönerek, beden etrafında yeni bir görsellik ve kadının bedeni üstünden yapılan ayrımcılığa, genellemelere eleştiri getirirler. Kimlik, beden ve cinsellik kısmında beden politikaları, kadınların kendilerine, kendi cinslerine ve kendileri gibi dışlanmış diğer toplumsal cinsiyetlere bakışı, moda gibi tüketim endüstrisinin mecralarında kadın bedeninin sömürülüşü günümüzün de en kapsamlı temasıdır.

4.4.3.Tarihsel Referanslar

Kadın mitleri, bizi etkileyen zihinsel kalıpları şekillendirirken psikolojimizi ve kişilik arketiplerimizi anlamak için başvuracağımız araçlardır (Mascetti, 2000: 30). İnsanların anlam arayışları ve de yaşam deneyimlerinden doğan mitler aracılığıyla toplumda kadın algısının oluşumunun izlerini mitolojik kadın arketipler üzerinden sürerek, ifade edilen sanatsal çalışmalar geçmiş kültürün, etkisiyle birlikte özellikle kadın sanatçılar tarafından tekrar üretilir. Tanrıça, doğa, doğurganlık gibi arkaik temalara yeniden göndermeler yapan kadın sanatçıların işlerinde tanrısal ya da kadın bedenine odaklanan doğurganlık sembollerine, hayat ağacı çeşitlemelerine, cinsellik ve doğaüstü özelliklere, dişil mitlere çokça rastlanması kadın sanatçıların kendi köklerini arayış çabası olarak ifade edebiliriz. Tanrıça imgelerinden kadın bedenine yönelen şiddete, yaşam pratiğinde karşılaştıkları cinsiyete dayalı ayrımcılık ve eşitsizliklere kadar geniş ve kendilerine özgü bir tema paleti oluşturmuşlardır.

4.4.4. Ekolojik Problemler

Doğa ile özdeşleştirilen, yeryüzündeki tek insan türü kadınlardır. Bu ideolojinin doğal temeli kadınların çocuk doğurma yetenekleridir. Doğuştan sahip oldukları bu doğurganlık niteliği ile yeryüzü üzerindeki en bereketli ve zengin grubu oluşturan kadınlar adeta bu yeteneğin doğal sahibidirler (Mies, Thomsen, Werlhof, 2018: 167). Tarihsel sürece baktığımızda da insanların doğayı kendiliğinden cömert bir dişi veya besleyici anne, armağanlarını karşılıksız olarak ve cömertçe çocuklarına sunan biri olarak düşünmüşlerdir. Bilimsel devrimden sonra doğayı istemsizce, cansız bir makine olarak gören insanlar doğayı kötüye kullanmayı ve istismar ederek tüketmeyi maharet sandı (Tong ve Botts, 2021: 308). İnsanlığın varlığını sürdürmesinin tek yolunun, insandışı dünyayla (hayvanlar, bitkiler) ilişkilerimizi güçlendirmekten geçmektedir. Fakat birbirimize karşı sorumluluklarımızı bile yerine getirmediğimiz bir ortamda insandışı dünyanın sadece doğal kaynaklarını tüketiyor, zehirli gazlarla çevremizi kirletiyoruz. Doğa ve toplum kavramları birbirinden ayrılarak, kendimizi geliştirdiğimizi ve doğayı kontrol ettiğimizi zannediyoruz. Zayıflamış toplumsal ilişkilerimizin ölü dünyaya işaret ettiği; biyolojik ve ekolojik köklerimize ait izlerin yok edilişinin ruhumuzda açtığı boşluğu doldurmayı amaçlayan sanatçılar çevreciliğin; toplumsal adalet için mücadelenin, alternatif küreselleşme, sömürge karşıtlığı ya da kadınların mücadeleleriyle bütünleştiği

ekolojik temalara odaklanmaktadırlar (Rochefort, 2019: 95). Buna karşı doğa, bazı sanatçıların eserlerinde bir estetik yüceltme nesnesi olmaya devam edecek; bazı sanatçıların eserlerinde yağmalanmış bir doğa olarak beşeri varoluşumuzun görsel temsili olarak yer alacaktır.

4.4.5. Patolojik Durumlar

Toplumun bir parçası olan sanatçının kişisel olan sanatı, tüm toplumu ve toplumsal olanı etkiler. Sanatçının kendini ifade etmesinde önemli bir yere sahip olan toplumsal olaylar aynı zamanda bir bilgi aktarımıdır. Yaşanılan bu toplumsal olayları görselleştiren sanatçılar, yaratılıştan günümüze kadar olan biteni toplumsal, endüstriyel ve kişisel deneyimleri belgeleyerek, varoluşa değeri biçilemez katkıda bulunurlar. Kısacası, yaşamın içinde olanı; toplumsal sorunların farklı bir perspektifte aktarımı, günlük, sıradan onlarca olay, nesne ve kavramın içinden alıp çıkararak plastik ifadesine kavuşturmak kadın sanatçının başlıca temasıdır.

Modern dünyanın zalimliğinin çarpıcı ispatı olan göç ve göçün yarattığı sefalet 21. yüzyılın en büyük sorunudur. Göç yeni roller, yeni resmi ve gayri resmi olanakları, ağır bedeller karşılığında özellikle kadınlara sunmaktadır (Duby, Perrot, 1993: 211). Göç ve beraberinde gelen yaşanmışlıklar tarih boyunca bireyleri ve toplumları ciddi manada etkilemiş ve onların özgün halini almasında etkili olmuştur. Nitekim sanat ve onu ortaya çıkartan sanatçı için de göç aynı etkiyi yaratmıştır. Zira toplumun bir parçası olan sanatçı içinde bulunduğu durumun ortaya çıkarmış olduğu devinim ve etkileşim, üretim sürecini etkilemektedir. Görsel alanda, kadın sanatçılar kendilerinin de gözlemlediği bir durum olarak, kentte göç etmiş farklı ırk ve etnisiteden kadınlar aracılığıyla, göçün farklı etnik ve ırktan kadınlar üstündeki etkisi ile göçün yarattığı kültürel çeşitliliği sorgular ve tartışmaya açarlar.

4.4.6. Yaşam Kodları

Gündelik hayat bir ilk anlam küresi, üretici yaratıcı etkinliğin yeni yaratımları olanaklı kılacak görsel hazine kaynağıdır. Hem bir alan hem de bir ara istasyondur, bir aşamadır ve bir atlama tahtasıdır, anlardan oluşan bir an'dır, olanaklı olanı gerçekleştirmek için kendisinden yola çıkmanın kaçınılmaz olduğu diyalektik bir etkileşimdir (Lefebvre, 2020: 25).

Süreklilik ve tekrardan ibaret olan gündelik hayatın ağırlığı kadınların üzerindedir. Gündelik olanın, dolu ve boş yanlarından yola çıkarak bir yapıt yaratma kapasitesine sahip kadın sanatçılar, cinsler, kuşaklar, gruplar, ideolojiler arasındaki mücadeleleri, öznel hayatın biçimsizliği ile dünyanın kaosu arasındaki çatışmayi tema olarak ele alırlar. Kentsel imge, zamanın ve mekânın uyarlanmasını yüceltir. Kent sakinleri, eski kentlerin merkezinde eski zaman hayatı nostaljilere yaslanarak; gündelik hayatın ortaya çıkışına, biçimsel olarak parçalanmış şehrin çevrelerde, müstakil evlerin bulundukları yerlerde, kentin dokusunu oluştururlar (Lefebvre, 2020: 145-146). Gücünü, yönetme kapasitesini, politik ve askeri iktidarını, ihtişamını, tarihini, kültürünü gözler önüne seren kent, bir bakıma toprak üzerine yazılmış yazı gibidir (Lefebvre, 2020: 178). Kentsel dönüşüm, göç; mekânsal ayrışma, parçalanma, sosyal adaletsizlik, sınıfsal, ırksal, etnik ve ekonomik farklara göre şekillendirilen yaşam alanlarının yarattığı sosyal ve kültürel haklardaki dengesizlik ve yabancılaşma ele alınan başlıca temalardır. Tüm bunlar göz önüne alındığında buradan çıkarılabilecek sonuç ise konumuz dâhilindeki sanat ve her tür entelektüel üretim için izole olmak yerine gündelik rutin içindeki gerilimlerin üretim açısından tetikleyici birer unsur olduğu, olabileceğidir.

4.4.7. Cinsiyetçi Nesneleştirme

Toplumsal dünya, bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa eder. Algının bu bedenselleşmiş toplumsal programı, dünyadaki her şeye, en başta da bedenin kendisine, onun biyolojik gerçekliğine uygulanır. Erkeklerin kadınların üzerindeki keyfi tahakküm ilişkisine odaklanmış dünya görüşünün esaslarına uygun olarak biyolojik cinsler aynı zamanda cinsiyetlerarası farklılıkları inşa ederken toplumsal düzenin gerçekliğini de ortaya koyarlar. Fiziksel düzen ile toplumsal düzenin kuralları kadınların asil işlerden dışlayarak, onlara alt konuma layık görerek, bedenlerini de nasıl taşıyacaklarını öğreterek inşa eder. Kendilerine yüklenen bu ötekileştirme ve yoksaymaya eğilimli bir toplumsallaşma ile boyun eğdirilen kadınlar, feragat, teslim ve sessizlik gibi olumsuz erdemler ile bütünleşmiş, bedenleri ise zevk, mutluluk, acı ve üzüntünün dramatik göstergeleri olarak yer almıştır (Gosden, 2020: 144).

Erkeğin cinsel arzusunun odak noktasında yer alan kadın; medya tarafından da bir seks objesi olarak kullanılmaktadır. Tüketim toplumunun tüketim sistemini

yönlendiren kadınlar, reklam stratejisinin hedefleri olarak aynı zamanda reklam temalarını da tüm cinsellikleri ile oluştururlar. Fiziksel gerçeklik olarak en üstün meta değeri taşıyan kadın bedeni, kültür ile birlikte, tüketilebilir bir estetizm taşır. Kadının önce tanrıça sonra da hizmetkâr olmasının zemini olan mutlak dişi başkalık, hem anaerkil hem de ataerkil uygarlıkları, bildiğimiz tüm tarihi kastetmektedir. Kadın tapınılacak bir idol ve hizmetkar, kutsal ve tiksinç bir varlık, yani tam manasıyla tabu, hem yaşamın kaynağı hem de karanlık bir güç; yapaylık, dedikodu ve yalan; erkeğin avı ve onu sonuna götüren bir felakettir. Erkeğin olmadığı ama sahip olmak istediği her şey, hem erkeğin yadsınması hem de onun varlık sebebidir. "Kadın olmak", der Kierkegaard, "öyle tuhaf, öyle karışık, öyle karmaşık bir şeydir ki, hiçbir yüklem kadını ifade etmeye yetmez; kullanılabilecek çeşitli yüklemler de birbiriyle öyle çelişeceklerdir ki, bu çelişkileri yalnızca bir kadın taşıyabilir". Tina Chanter'ın "Simone de Beauvoir'ın Mirası: Abjeksiyon ve İkircilik" başlıklı yazısında karşımıza çıkar:

> *"Ya bir kaideye koyulup, mitik bir biçimde dünyanın üstüne yükseltiliriz; saf ve iyi olan herşeyin şiirsel temsili haline getiririliz, önünde saygıyla eğinilecek ve hürmet gösterilecek Tanrıçalar, erkeğin en derin korkularının gizemli projeksiyonlarıyızdır, uzaktan tapınılırız ama bize insan eli dokunamaz, bakire ve ahirizdir. Ya da düşük ve şehevi olanın sembolleri, denetlenemez bir şehvetin, isteklerin ve ihtiyaçların harekete geçirdiği, hayvanlığa yakın, ete ve kemiğe gelip vücut bulmuş Havvalarızdır. İster estetik-dinsel Öteki, gündelik hayatın hercümercinin üstündeki idealleştirilmiş figürler olarak temsil edilelim, ister şehevi, doğayla aynı seviyede, vahşi, terbiye edilmemiş şehevi bedenlilik, babanın yasasının mu'temedleri, erkeğin uygarlaştırıcı ve üretken etkisine ihtiyaç duyan, yeri medeni kurumlarca emredilenler olarak temsil edilelim, her iki durumda da insani düzene dahil edilmiş olma onuruna nail olamamışızdır" (Direk, 2009: 23-24).*

Güzel sanatlar ve kültürel imgelerden oluşan mirasımız hepimizin paylaştığı görsel dilin bir parçası haline geldikçe saydıklarımızdan çok daha fazlası fark edilmeden bu durumun etkisi altında kalır. Çoğu imgede kadınlar objeleştirirlir, kadına karşı şiddet normalleştirilir, ırk çeşitliliği klişeleştirilip bir kenara atılır; yaşlanma, normların dışında yer aldığı düşünülen vücut tipleri ve cinsel yönelimler küçük görülür (McCormack, 2023: 21). Gloria Steinem'ının da ifade ettiği gibi, "Şiddet içeren toplumların ortak noktası cinsiyet rollerinin kutuplaştırılmasıdır," der (Nochlin, 2022: 122).

4.4.8. Erillik/Ataerkillik

"Erkeklerin yüksek sesleri, kadınların sessizliğine hükmediyordu"

(Yaman, 2013: 108).

Hiyerarşik konumlanma, erkek egemenliği ve erkek dayanışması sistemi olarak ataerkil sistemin hem bir ifadesi hem de kendini yeniden üretme mekanizmasıdır. Erkekler egemenliklerini ev içinde, üniversitelerde, iş yerlerinde güçlü bir şekilde muhafaza edebilmek için; kadınları pasifize ederek, seslerini kısarak, fiziksel ve duygusal baskılayarak, kadınların yükselmelerini önleyerek egemenliklerini sürdürürler (Yaman, 2013: 231). Kadına yönelik şiddet, kadının bedeninin tahakküm altına alınmasından cinsel taciz ve tecavüze dek çeşitli biçimler alabilir. Bu duruma ek olarak Kadınlar, emeklerinin, emek ürünlerinin ve bizzat kendilerinin değersiz bulunmasından sözlerinin kesilmesine, terfilerde ayrımcılıktan cinsel tacize uzanan çeşitli biçimlerde mobbing ve şiddetle karşılaşmaktadır. Tam zamanlı ev kadını ve anne olmanın yanı sıra tam zamanlı kariyer sahibi olarak erkeğin para kazanıp kadının harcamaları yönettiği geleneksel işbölümüne meydan okuyan kadınlar güneşle birlikte kalkıp, gününü zihinsel ve fiziksel çalışmayla geçirmeyi tercih etti. Ataerkil dünyanın mevcut sınırlarına itibar etmeyi reddeden kadın, benliğin kabuğunu kırarak; fiziksel ve zihinsel gücünü tam kapasite ortaya çıkartır (Rose, 2022: 162). Fakat kendisini kaderin her türlü darbesine karşı koymaya hazırlasa da, mesleki açıdan cam tavan gerçeğiyle karşılaştılar. "Cam tavan" olarak nitelendirilen görünmez ama etkili bariyere çarpan kadınlar, eşit işe eşit olmayan ücret, işte cinsel taciz, tanzim edilmeyen ev içi emek ve tehlikeli kamusal-özel ayrımı olarak deneyimliyorlar (Tong ve Botts, 2021: 145).

Erkeklerin kendilerini savaşta hayatlarını tehlikeye atabilen özneler olarak algılarken kadınları, sadece hayat verebilen nesneler olarak tanımlamaktadırlar. De Beauvoir, "Hayat vermesiyle değil hayatını tehlikeye atmasıyla erkek hayvandan üstün tutulur, bu nedenle insanlıkta üstünlük doğurana değil, öldüren cinsiyete tanınmıştır" ifadesi erkek üstünlüğünü göstermektedir (Tong ve Botts, 2021: 349). Erkekler kendileri için varken kadınlar erkekler için vardır. Özne konumunda olan erkekler, kadınların bedenlerini; ne zaman, nerede, nasıl ve kim tarafından kullanılacağı konusunda da söz hakkına sahip, eril bakıştan cinsel tacize ve tecavüze kadar değişen eylemler yoluyla aniden gasp edilebilir nesne statüsüne indirgemiştir.

Bugün de toplumsal normlar, yasal düzenlemeler, kurumsal yapılar erkek

egemendir. Kadınların boşanma, seçme seçilme, mülk edinme, eğitim görme, istihdama katılma hakkı yasal olarak düzenlenmiş olsa da, kadın istihdamı erkeklerden düşüktür; kadınların eğitim olanaklarına erişimi kısıtlıdır, mülklerin büyük çoğunluğu erkeklerin elindedir; haneler, kentler ve kasabalar, hükümetler, okullar, üniversiteler, fabrikalar, işyerleri, toplumsal ve politik örgütlenmeler hepsi erkeklerin yönetimi ve denetimindedir. Eskiden olduğu gibi bugün de erkek egemen düşünce sanatın da pek çok dalına yansır (Yaman, 2013: 40).

Kadınlar ataerkil bir kültürde tüketilebilir olması için nesneleştirilen, bütün imkânlardan mahrum bırakılan, hazırlanması, şekli verilmesi, kültürel anlamda asimile edilmesi gereken nesne konumundadır (Adams, 2021: 124). Sonuç olarak diyebiliriz ki kadınlara dünyanın yükü yüklenmiştir. Bir toplumun olmazsa olmazı, en kritik bileşeni, neslin üremesi, kadınlara yüklenmiştir. Toplumu toplum yapan yaşlı ve hasta bakımı yine kadın işidir. Kadınlar, emek gücünün yeniden üretimindeki işlevleri nedeniyle sermaye birikimi sürecinde de kritik bir önem taşırlar (Yaman, 2013: 106). Egemen eril kültürün dayatmaya çalıştığı normları, değerleri ve pratikleri eleştirme gücüne sahip kadınlar üniter benlikler, tanımlanıp sonra kemikleştirilecek özler değildir. Tam tersine kadınlar, Judith Butler'ın da ifade ettiği gibi, kendi toplumsal cinsiyetlendirilme biçimlerini "performans olarak sergileyebilen" özgür ruhlardır (Tong ve Botts, 2021: 23-24).

4.4.9. Kadın

Hem sosyal bir kategori olarak hem de bir söylem alanı olarak kadınlık, karmaşık anlam yığınlarını ve pratiklerini de beraberinde getirmektedir. Bu anlamda kadınların, kadın olmanın anlamına dair söylemlerini incelemek bu karmaşık anlam yığınlarını ve pratikleri görmemizi; bununla birlikte kadınların, kadın olmaya dair anlam üretimine nasıl katıldıklarını görmemizi sağlayacaktır. Cinsiyete dair söylemsel yaklaşım, kadın olmayı, duygusal olmak, anaç olmak, bakımlı olmak, geleneksel ev işlerini çekip çevirmek gibi pratiklerin sonucu olarak değerlendirir. Kısaca özetlemek gerekirse; ev işlerinin bütün yükünü omuzlayan kadınların ayrıca, iş arkadaşlarına tahammül etmesi, uysal olması, başkalarının emrinde olması, cinsel bakımdan kullanılabilir olması, alçakgönüllü olması, sabır ve disipline de sahip olması da beklenmektedir. Hayatın önemli kırılma noktalarının, zorluklarının, kırgınlıklarının, kayıpların, üzüntülerin gölgesindeki Kadınlar hem öznedirler, hem

de gündelik hayatın kurbanlarıdırlar, dolayısıyla nesnedirler. Yeni Havvayı en görkemli biçimde cisimleştiren kadınlar yaşam mücadelelerinde, asli güzelliklerinden ödün vermeden en sert lokmaları bile sindirecek kadar sağlam midelere sahip olduklarını göstermektedirler. Kadınlar; kadınlıklarını koşullara teslim etmek yerine koşullara damgalarını vurarak kadınsal ruh, aile sıcaklığı ve uyumu, var oldukları her yere katmaktadırlar (Duby, Perrot, 1993: 505). Dolayısıyla Kadınlar olmadan toplum ne keyifli, ne de canlı olabilir. Sonuç olarak; Kadın, dünü, bugünü ve yarını var eden çok önemli bir değerdir. Kadın, üreten, üretken, insana saygı duyan, sevgi aşılayan, büyük bir dünyadır.

4.4.10. Resim

Donald Kuspit; sanat, sanat eseri-sanatçı ve atölye ilişkisinin önemini şu şekilde ifade eder:

> *"Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür" (Kuspit, 2006: 31).*

İster büyü amaçlı, isterse dinsel, siyasal ya da toplumsal mesajlar vermeye yönelik olsun sanat en önemli ifade aracı olmuştur. Sadece haz vermeye yönelik değil; çirkinlik bayağılık olarak değerlendirebileceğimiz şeyleri de malzeme olarak kullanmaktan çekinmemiş olan sanat, her türlü kaynaktan beslenmiş ve kendine has bir estetik dil oluşturmuştur. Sanat yoluyla aktarılan hikâye, olay, öğüt, propaganda ya da sanat kavramları, ayni zamanda sanatı da güçlendiren bir etki oluştururlar ancak şurası kesinlikle göz ardı edilmemelidir ki sanatta önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl bir sanat diliyle anlatıldığıdır. Nerede olursa olsun resimler tarafsız kalamaz; tehlikeli ve etkilidir. Kendimize ve diğer insanlara karşı tavır almamıza neden olur; tarih, kültür, ırk, cinsel kimlik ve daha birçok konuya dair anlayışımızı şekillendirir. Etkilerini açıkça hissettirmez, sessiz sedasız bir şekilde eğlence adı altında ya da güzelliğin ve başarının temsili olarak önümüze sunulur. Özellikle kadın sanatçıların eserleri, hem dönemi, hem yaşadıkları zorlukları plastik dilde ifade etmesiyle konuşur, hatta bağırır. Her şeyden önce zor bir çalışmanın ürünüdürler ve güven verirler (Lynton, 1982: 353).

Araştırma süresince incelediğimiz Dünya ve Türk sanatından kadın sanatçılar ile Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin benzer süreçleri yaşadığı, ele aldıkları temaların ifade ediliş yöntemlerinin ve materyallerinin farklılığı dışında benzer temalara sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktada açıkça ifade edebiliriz ki, toplumsal görünürlüğü en yüksek alanlarından olan sanat, kadın mücadelelerinin en önemli aracı olmuştur. Çünkü kadın sanatçılar için sanat; toplumun kendilerine dayattırdığı geleneksel rollerden çıkıp, kendisine bir özgürlük alanı açabileceği alan olmuştur. Farklı olma eleştiriyi, dışlanmayı, zaman zaman da toplumda bir yer edinememeyi getirse de Kadınlar özgür olma istemlerine sanatlarını icra ederek ve bedellerini de ödeyerek sahip olmaya çalışmaya devam edeceklerdir.

SONUÇ

Sanat; insanoğlunun en büyük fikrini, baki kalacak yegâne cümlesini, umudun ve doğması beklenilen en önemli temayı/yaşamın özünü temsil eden bir sözcüktür. Dolayısıyla sanat modern kültürün geçmiş ve geleceğe ait olan en üst düzey kavramlarından biridir denilebilir (Artun, Örge, 2017: 77-78).

Bu kapsamda sanatı ve sanatçıları; insanın geleceği ya da geçmişi şeklinde değerlendirmek mümkündür. Çünkü sanat, bizi kuşatan dünyayı algılama ve aktarma aracı olarak, amaçlarımıza, sahip olduğumuz koşullara ve hayat tecrübemize dayanmaktadır. Kısacası, sanatçıların yarattığı her imgenin, yeryüzündeki yaşamın geçmiş evrelerini, bir nevi zaman kapsülü misali tarihin durmadan ilerlediğinin göstergesi şeklinde ifade edebiliriz (Sezgin, 2022: 175).

Tinsel ve toplumsal yaşamlarımızın karmaşıklığını anlatmanın en iyi yolu, hiç kuşkusuz sanatçının yanı sıra dil, din, ırk ve cinsiyet ayrımı gözetmeksizin tüm insanlığı kapsayan deneyimlerin yeni bir perspektif ile sunulmasıdır. Bu anlamda sanat insanlık adına bir keşif ve deney biçimidir (Fineberg, 2014: 15-19). Tarih, hayatı yaşadığımız ana dönüştüren, bizi biz yapan, toplumsal örgütlenmenin ve genel olarak değişimin adı iken, insanın insan tarafından sürekli yaratılmasının tarihini oluşturan Resim Sanatı ise insanı, doğaüstü veya destansı kocaman bir gerçekliğin imgelerini çağrıştıran dini, mitolojik ve tarihi olayların nesnesi konumundadır (Girgin, 2018: 321-322). Tez çalışması bu heyecan dolu gelişmelerin temalar bağlamındaki büyüleyici dönüşümlerini incelemek üzerine kurulmuştur.

Kuramsal Çerçeve bölümünde öncelikle araştırma için gerekli olan temel bilgilere yer verilmiştir. Çalışma, konunun çerçevesini belirlemek ve daha verimli ilerlemek adına Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümü'nde Görev Yapan Kadın Akademisyenler şeklinde sınırlandırılmıştır. Tezin temel amaçlarından biri, tematik yönelişlerin, bugünün çağdaş sanat ortamında belli bir bölgede, kurumda, alanda ve belirli bir grup arasındaki dönüşüm dinamiklerini karşılaştırmalı olarak incelemek ve genel temaları araştırmaktır.

Araştırma sürecinde tez başlığıyla ilgili olarak aşağıda ifade edilen konular tartışılmıştır.

1-Tezin ana gövdesini oluşturan "Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler" konusunun daha iyi ve doğru anlaşılması için öncelikle sanat tarihinin kırılma noktaları ve genel temaları incelenmiştir.

2-Genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra, yine tez başlığıyla direk ilişkisi doğrultusunda kronolojik olarak kadının sanat tarihindeki konumu ve tematik yönelişler bağlamındaki üretimlerine dünya ve Türk Sanatından örnekler verilerek feminist sanatın genel temaları üzerinde durulmuştur.

3-Erkek egemen sanat dünyasında "kadın sanatçı" vurgusuyla kadınların görülmediği bir sanat tarihine itiraz niteliği taşıyan Haksız Tahrik adlı sergi kataloğu ile Türk Resim Sanatının geçmişten günümüze kadar ki süreçte tarihin gölgesinde kalan sanatçı kadınların ve eserlerin anıldığı ve anlatıldığı Ben Sen Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı adlı sergi kataloglarının içerik analizi gerçekleştirilmiştir.

4-Son bölümde ise tezin ana başlığı olan "Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler"i oluşturmak için içerik analizi gerçekleştirilmiştir.

Tarihe mal olmuş büyük sanat yapıtlarının, olağanüstü bireylerin kendi varoluşlarının, kendi içlerinde ve dünyanın hakikatiyle hesaplaşma çabalarından ortaya çıkan temalar bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim sanat tarihi açısından baktığımızda sanatın öyküsünün dizgesel olarak sanat kuramlarından ve bu kuramlardan beslenerek ortaya çıkan temalardan kurulu olduğu net olarak görülür.

Geriye dönük bir bakış açısıyla; insanın bilinçsizliğinin, yalnız ve ürkek oluşunun, doğaya karşı duyduğu korku ve hayranlığın ilk üretimlere dayanak oluşturan Tarih öncesi sanatın, genel olarak sosyal sistemleri ve inançları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Sanatın kurumsallaşması adına ilk ve en köklü atılım olan 'mimesis'e kadar sanat, bir büyü aracıydı, ayinin bir parçasıydı. Sanatsal dönüşüm dinamiklerini bir merdivenin basamakları olarak düşündüğümüzde; Platon'un ve Aristoteles'in göklerdeki ve yeryüzündeki ideallerine dayanan mimesis sanat kuramı ise yazılı ilk kuram olması nedeniyle ilk sırada yer almaktadır. Bu açıdan baktığımızda din kavramının tema olarak uzunca bir süre sanatı meşgul ettiğini görürüz. Perspektif, ışık, gölge, oylum ve renk anlayışını kutsal öyküyü anlatmada araç olarak olarak kullanan bu resimler dış dünya betimlemesinden uzak tamamen

kurmacadır. Ardından öznenin doğuşu diyebileceğimiz sanatın Rösesans dönemine geçilmiştir. Rönesans ile birlikte tema din olgusundan insana doğru evrilmiş, figürlerin daha gerçekçi ele alındığı, derinlik ve hacim duygusunun daha yoğun verildiği hatta dinin bile daha insani bir bakış açısıyla betimlendiği bir süreç yaşanmıştır. Maniyerizmle birlikte tema kavramında geriye dönüş yaşanmış, dinsel konular tekrar ele alınmış olsa da temanın aktarım biçimindeki farklılıklar ile resimlerde yer alan abartılı figürlere, renklere ve kompozisyonlara odaklanılmıştır (Hodge, 2018: 39). Dinamik ve dramatik bir resim akımı olan Barok resmi ise bir ışık-gölge disiplininin göstergesi olmakla birlikte, duygu ve heyecanı renk, kontrast ve gerçekçilik temalarında buluşturmuştur (Hodge, 2022: 15). Neoklasisizm ise hem bireysel hem de toplumsal ideallerin ön plana çıktığı, devrim, vatanseverlik, yiğitlik, özgürlük, cumhuriyet gibi temaların sanattaki en iyi temsilcisidir şeklinde ifade edebiliriz.

Modernizm ile birlikte ideolojilerin ortaya çıktığı, sanatın özerkleştiği estetik ideoloji dönemi ve sonunda da sanatı bireye ve hayata teslim eden postmodern dönem, sanatın ana akım paradigmalarını oluşturmuşlardır. Modernizm sürecini incelediğimizde öncelikle Romantizm akımı ile karşılaşırız. Yaşanmakta olan hızlı toplumsal, teknolojik, ekonomik ve siyasi değişimlere ayak uyduramayan insanın bunalım temaları üzerine kurulu Romantizm aynı zamanda sanat tarihinin en köklü kırılmasına da işaret eder. Toplumsal gerçeklerle ilgilenen, sosyal adalet için çırpınan Realistler, saf gerçekliğin peşine düştüler (Hodge, 2013: 72-74). "İzlenimler"in kuşatıcı etkisi üzerinde duran Empresyonistler; saf, karıştırılmamış renkleri belirgin izler şeklinde uygularken ışığın değişen özelliklerini tema olarak kullandılar. Sanat tarihine bakıldığında en politik, en bireyci, yaşama en öznel gözlükle bakan ve en anarşist yönelim olan Ekspresyonizmin en önemli temaları toplumda yaşanan çalkantılardır denilebilir. Kübizm ile sabit bakış açısının yerine farklı kaçış noktalarında çoklu bakış açısını devreye sokan sanatçının teması doğayı küre, koni, silindir gibi geometrik bir yaklaşımla çözümlemeye çalışmak oldu. Batı'nın zihinsel gelişiminin kanıtı olan Fütürizm de teknolojinin ürünü olan dünya resmin yeni temasıdır (Öndin, 2009: 41). Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm ise, "artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir" (Bürger, 2017: 61). İkinci gerçekliğin keşfinden yola çıkan Sürrealistlerin teması, rüya, gerçeklik ve

gerçek dışılığın, mantık ve fantezinin, kısacası tüm zıtlıkların oluşturduğu tüm dünya resminin paradigmasıdır. Tüketim kültürüyle popüler kültürün imge ve tekniklerini ana tema olarak kullanan Pop-Art; çizgi filmden sinemaya, gazeteden afişe, reklam ürünlerinden, tüketime dair gündelik yaşamın nesnelerini sanatın teması olarak ilan etmiştir. Bu anlamda plastik sanatlar, bütün dünyaya yayılmış bir topluluğun sorunlar ve umutlar arayışında öncü ve ileriye dönük bir rol oynamaktadır.

Postmodern dönemin sanatı, modern kültürü sorgulayan, yapı söküme uğratan bir tavır olarak şekillenmiştir. Sanat tanımlarına saldıran, sanatı bireye, küçük anlatılara teslim eden postmodernizm en sonunda sokak ve siyaset ile bütünleşerek; rotasını kimlik, aidiyet, cinsiyet, bellek ve beden politikalarına çevirmiştir. Yüksek sanat ve kitle kültürünün imgelerini bir tutan Postmodern sanat etnik, dinsel ve cinsel farklılıkları öne çıkarırken diğer taraftan da modernizmin tüm öğretilerini dışlayarak sanatın özgünlük ve biriciklik temelindeki bütün farklılıklarını yok saymıştır. Bu noktada Postmodern sanatın teması özgünlük anlayışının eleştirisi, farklılık biçimlerinin eleştirisi ve tarihsel anlatıların eleştirisi olmak üzere üç başlıkta kurgulanmıştır.

Kadın üretimlerine dünya ve türk sanatından örnekleri incelediğimiz üçüncü bölümde feminist sanatın genel temalarına değinilmiştir. Feminist sanatın temalarına baktığımızda Ev Teması, Kadın Miti, Şiddet, Beden Politikası, Anne Teması, Zanaat, Kimlik ve Göç Temaları Batı feminist sanatçıların ele aldığı genel temalardır. Türk kadın sanatçılar ise, Kadının Kimliksizliği ve Fetiş Nesnesi olan Beden temalarını çoğunlukla gündeme getirildiği görülmüştür. Aslında her feminist tema, kadının yaşadığı sorunlara işaret ederek, bu hareketin hedefinin daha kolay anlaşılmasına yardımcı olmaya çalışmıştır diyebiliriz.

Emek konusu, kadının çalışma hayatı, kapitalist sistem içindeki yeri gibi, mekânın toplumsal cinsiyet rolleri açısından irdelenmesi Ev temasında düşünülebilir. Bu kapsamda Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından *Womanhouse*, Birgit Jürgenssen'in *Housewives' KItchen Apron* adlı çalışması, Mierle Laderman Ukeles'in fotoğrafları ev işlerinin ne kadar görünmez ve değersiz kılındığının bir kanıtı olmakla birlikte kadının görülmeyen emeğinin eleştirisidir.

Mitlerle kendi yaşam deneyimi ve sanat anlayışını birleştiren kadın sanatçılar, günümüz kadınının eril dünyada kendini anlamlandırma arayışında sorgulamaya

başladığı tanımlara dönüşür. Bu kapsamda ele alınabilecek en önemli örnek Ana Mendieta'nın, Toprak Ana ile özdeşleşen ebedi Havva'nın geri dönüşünü anımsatırcasına oluşturduğu *Yaşam Ağacı* serisidir. Toprak ana arketiplerini günümüze taşıyan kadın sanatçılar, şimdiye kadar nesnesi olduğu sanatta özne konumuna gelen kadını görünür kılmaktadır.

Kadınlar, dünyanın her yerinde fiziksel, ekonomik, psikolojik olmak üzere şiddetin pek çok türüne maruz kalmaktadırlar. Kadına yönelik şiddet konusu da son yıllarda birçok farklı disiplinin araştırma konusu olarak literatürde yer almakta, vahametini koruyan temel bir insan hakkı ihlali olarak değerlendirilmektedir. Gina Pane'in, jiletle yüzünü kesmesi, Marina Abramoviç'in kendi hayatına sahip çıkmayan kadınların sürecini aktaran *Ritim 0* çalışması bu konuda belirleyicidir.

Kadın bedeninin reklam ve haz nesnesine dönüştürülmesi, yani tüm tinsel dokusundan sıyrılıp metalaşma sürecine karşılık, Kadın bedeninin bir güç ve saygı kaynağı olarak görülmesini teşvik eden Judy Chicago'nun *Yemek Daveti*'nin yanı sıra Hannah Wilke'nin *Intra Venüs*, adlı çalışması sanat tarihindeki cinsellikleri ön plandaki imgeleri alaycı bir üslupla ele alır. Mona Hatoum'un bedenin ve iç organlarının görüntülerinden oluşan *Corps étranger* adlı eseri ise haz nesnesi olarak sunulan bedenin gerçekliğiyle bizi karşı karşıya bırakır.

Eril söylemin egemenliğinde toplumsal baskı hisseden kadın ressamlar için "anne" teması, öznel deneyimlerine sahip çıkması, kişisel gerçekliklerini yansıtma girişimi şeklinde ifade edebiliriz. Annelik kavramının eril söylem üzerinden geliştirilen kutsallık payesini kırarak anneliği daha insani bir ilişki türü, kadını engelleyici değil kadına has bir duyarlılık alanı olarak yansıtan kadın sanatçılar arasında Hermione Wiltshire, Louise Bourgeois ve Mary Kelly akla ilk gelen isimlerdir.

Kadın kimliğini çalışmalarının odak noktasına getirip maskülen ve erkek merkezci yapıyı eleştirmeyi tercih eden sanatçılar arasında Bea Nettles'ın, *Suzanna…Şaşkın* isimli çalışması, Miriam Schapiro, *Black Bolero* adlı eseri ve Tracey Emin'in *Hellter Fucking Skelter* işi yaşanmış/deneyimlenmiş ve tül, boncuk gibi kadınların daha çok kullandığı nesnelerden oluşan; toplumsal cinsiyetlendirilmiş eserler şeklinde ifade edebiliriz.

Kadını "izlenen nesne" algısından kurtarmak ve kadının toplum içinde özne olarak varlığını göstermek amacıyla eserler üreten sanatçılar arasında yer alan Guerrilla Girls'in sorgulayıcı afişi *Kadınlar Met. Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Olmak Zorunda Mıdır?* ile Barbara Kruger'ın afişleri ve Shirin Neshat'ın eserleri, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kimlik, aidiyet, üzerine belirleyici niteliktedir.

Göç ve göçmenlik kavramları üzerinden kişisel fikirlerini farklı disiplinler aracılığı ile izleyiciye aktaran sanatçıları araştırdığımızda karşımıza çıkan ilk isim Lorna Simpson, *Korunan Koşullar*, adlı çalışmasıdır.

Türk kadınının toplumsal konumunu, kimlik politikalarını eleştiren çalışmalar üreten kadın sanatçıların arasında Nil Yalter'in *Başsız Kadın* veya *Göbek Dansı* adlı videosu, İpek Duben'in *Şerife* adlı resmi, Nur Koçak'ın *Kırmızı ve Siyah* adlı resmi, Gülsün Karamustafa'ya ait *Fragmanları Fragmanlamak* adlı etkili çalışması kadınının kimliksizliğini vurgulayan bu kimliksizliğin ardında yok sayılmayı sorgulayan başyapıtlardır.

Türk çağdaş sanatın kurucu figürlerinden Füsun Onur'un *Nü* adlı çalışması, Şükran Moral'a ait *Bordello* performansı, İnci Eviner'in *Harem* adlı videosu, Azade Köker'in *Uzanan Kırmızı Figür* adlı resmi ve Gülin Hayat Topdemir'e ait *İsimsiz* adlı resmi, kadının bedeni ve cinselliğinin irdelendiği, kadın bedeninin ahlaki normlar çerçevesinde değerlendirilmesine, kadının haz nesnesi olarak sunulmasına eleştiri getiren önemli yapıtlardır.

Sonuç olarak dünya ve türk kadın sanatçılarının eserlerini incelediğimizde birbirine benzer ortak temaların işlendiğini söyleyebiliriz. Özellikle Kimlik ve Beden konusu istisnasız tüm kadın sanatçıların ortak sorunu ve ortak temalarıdır. Zanaat, Şiddet ve Ev Teması, ise yabancı kadın sanatçıların ayrı başlık altında çalıştığı, Türk kadın sanatçıların ise Kimlik konusunda bile ele aldığı bir temadır. Bu noktada açıkça ifade edebiliriz ki Türk Kadınının bedeni, medeni durumu, evi ve çalışma alanı hatta gördüğü şiddet açıkça kimliğidir.

Araştırmaya destek olması açısından ele aldığımız Haksız Tahrik ve Ben Sen Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı adlı sergi kataloglarının içerik analizinde de benzer temaların ele alındığı tespit edilmiştir. Haksız Tahrik Sergi kataloğunda Eril Tahakküm, Sanatçı Kadın, Kadın, Şiddet, Politika ve Evlilik temaları saptanmıştır.

Ben Sen Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı adı sergi kataloğunda da Türkçedeki başlıca işaret zamirlerinin kullanıldığı her zamire karşılık anlam bulan bir temanın varlığından bahsedebiliriz. Bu noktada Ben zamiri; Gölgede Kalmış Kadın Sanatçıları ve zanaat eserlerini imlemekte. Sen Zamiri, Aile kurumu başta olmak üzere anne temasını ele almakta, Onlar Zamiri, Eril Sistemde kadının ilham perisini imlerken, Biz zamiri, Arzu nesnesi olan bedenlerimizde yaşadığımız travmalara karşılık dayanışma içerisinde olanları ele almaktadır. Toplumsal Kimlik üst başlığında ise Eril ve Dişil temalarını görmekteyiz. Eril teması bize rasyonel, bilimsel, ego ve özne olarak ataerkil yapıyı imlerken; tam zıttı olan nesne, duygusal, ampirik ve dışlanma alt temaları Dişili tanımlamaktadır.

"Akdeniz Bölgesindeki Üniversitelerin Resim Bölümünde Görev Yapan Kadın Akademisyenlerin Eserlerindeki Tematik Yönelişler"i oluşturmak için topladığımız verilerde de Kadın Sorunu, Kadın Kimliği, Tarihsel Referanslar, Ekolojik Problemler, Patolojik Durumlar, Yaşam Kodları, Cinsiyetçi Nesneleştirme, Erillik/Ataerkillik genel temaları söz konusudur.

Araştırma sonucunda elde edilen bilgilere göre; genel olarak Kadın sorunu en önemli tema olarak yer almaktadır. Çünkü Kadınların toplum içinde yer edinmesi, iş hayatında hak ettiği konuma gelmesi, seçimlerinde özgür olması, eşler arasında ve aile içindeki eşitlik talepleri güncelliğini hala koruyan meselelerden biridir diyebiliriz (Rochefort, 2019: 67). Kadın sanatçının, sanat dünyasında kendine yer bulabilmesi için güçlü bir isyan duygusuna sahip olması, geleneksel eş ve anne rolünün yanı sıra kariyerine odaklanan birey de olabileceğini güçlü bir vurguyla dile getirmesi gerekiyor. Sanat dünyasındaki kadınlar, ne kadar örtük de olsa, tuttuğunu koparma, odaklanma, sebat, yaptığı işe kendini adama gibi "eril" özellikleri sayesinde başarılı olmuş ve olmaktadırlar (Nochlin, 2022: 84).

Araştırma kapsamında elde edilen bir diğer tema Kadın Kimliği' dir. Kadının kim ve ne olduğu, neler yapabileceği, kendine bir kimlik arama eğilimi adeta varoluştan bu yana güncelliğini koruyan bir meseledir. Oysa hayatın başrolündeki kadın, sanat tarihi boyunca daima sanata konu olmuş, bir dönem ana tanrıça olarak övgü alırken, başka bir dönemde kadın vücudunun estetik bir yapıya sahip olduğu farkedilip cinsel obje olarak kullanılmıştır. Hormonları dalgalanan, tutkuları patlayan, duyguları köpüren kadın, aslında bir nesne değil, başlıbaşına bir amaç,

kendi kaderini tayin etme kapasitesi olan rasyonel ve duygusal bir öznedir (Tong ve Botts, 2021: 34).

Mitlerin kaybolmaması ve nesiller boyunca aktarılmasına özen gösteren kadın sanatçılar eserlerinde sıkça mitolojik temalara da yer vermektedirler. Özellikle Anadolu efsanelerine örnek olan Şahmeran ile Anadolu'nun köklü dinsel inançlarını temsil eden Kibele bu kapsamda en sık kullanılan mitolojik karakterlerdir diyebiliriz.

Tüm dünyanın yaşadığı kuraklık, kirlilik, eşitsizlik, salgın hastalıklar gibi ekolojik problemlere dikkat çekmeyi amaçlayan toplumun duyarlı kadın sanatçıları ekolojik konuları sanatsal temalarının odağı haline getirmektedirler.

Araştırmanın katılımcıları yaşadığımız coğrafi bölgenin koşulları ile bağlantılı olarak patolojik bir durum şeklinde ifade ettikleri şiddet kaynaklı göç hareketlerini sanatın başlıca teması olarak ele almaktadırlar. Göç temasını kendi deneyimlerini ya da göç ile sonuçlanmış savaşlar, afetler, açlık gibi toplum belleğinde yer edinmiş olay veya durumu yoğun olarak ele alan kadın sanatçılar göç ve göçmenliğe dikkat çekmek istemektedirler.

Yaşam Kodları teması bize sanatın, yaşamın, nesnelerin, evlerin, kentlerin, yaşama alanının kısacası gerçek yaşamın izlerini takip eden, arzulanan, yeniden şekil verilen, maruz kalınmayan, bir toplumsal sınıfın, modayı ve zevki yaratan, mekân olarak tüm dünyayı imlemektedir.

Cinsiyetçi nesneleştirme temasında ise sanatçı kadınlar; kimlik, toplumsal cinsiyet ve nesneleştirme hakkındaki düşüncelerle birlikte, beden imgesi hakkındaki yerleşik tutumları düzeltme mücadelesi verdiler. Özellikle fiziksel, psikolojik, cinsel ve ekonomik şiddet içeren temalar, kadınların cinsel nesne olarak temsil edilmesi, aile içerisinde kadının yabancılaştırılması, kadınların erkek kültüründen ve dil yapısından dışlanması gibi konular da kadın sanatçıların resimlerinin genel temaları olmuştur. Kadın sanatçılar, sanattaki varoluşlarını kadın kimliği üzerinden değerlendirmiş; sanatta kadının seyirlik nesne olma olgusunu eleştirerek kendi sanatsal dilleriyle bir gerçeklik oluşturmuşlardır.

Erillik / Ataerkillik teması bize kadınların çok daha eğitimli, çoğunlukla ekonomik özgürlüğünü kazanmış, tüm politik haklarını elde etmiş ve kamusal alanda çok daha görünür olmasına rağmen hala temsil edilememesini, daha düşük ücretler

almasını, kadının metalaştırılmasını ve hemen her alanda artan oranda daha çok şiddete maruz kaldıklarının bir göstergesidir diyebiliriz. Kamuda ve özel piyasada profesyonel olarak da çalışabilen kadınlar karar alma, sevk ve yönlendirme ya da prestijli konum elde etme ve daha fazla gelir kazanma gibi durumlarda yine erkeklerin ilerisine geçememektedirler.

Araştırma sonucunda akademik kökenli kadın sanatçıların ele aldığı genel temaları değerlendirdiğimizde; hem feminist kuşağın hem de çevreye, hayata, geleceğe karşı duyarlı tüm sanatçıların ortak temaları ele aldıklarını açık ve net bir şekilde ifade edebiliriz. Çünkü modern dünyanın yaşadığı karmaşık problemlere odaklandıkları, teknolojinin hızla gelişmesi, yaygınlaşan kitle iletişim araçları, küreselleşme, bireylerin yalnızlaşması, aile ve toplumdaki çürümeler, aşırı tüketim çılgınlığı, iklim değişikliği, sürdürülebilirlik vb. temaları plastik dilde ifade ettikleri saptanmıştır. Bu kapsamda toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir bakış getirdikleri ve yaşadıkları dönemleri şekillendirdiği görülmüş, annelik, aile kurumu eleştirisi, devlet, millet, etnik kimlik, ırk konusunun kadın kimliği üstünden gündeme getirilmesiyle iktidar ve iktidarın kurumlarıyla hesaplaşmaya girildiği görülür. Akademik kökenli kadın sanatçıların doğayla uyumlu bir yaşam yönünde çözüm üretmeye çalıştıkları ekolojik temalar ise günümüzde yaşadığımız insan-doğa çatışmasını gözler önüne seren yaşamsal bir sorun olmakla birlikte bu döneme özgü bir tema şeklinde ifade edebiliriz. Bu noktada kadınlar kendi sanatlarını kadına dair olanın, imgelerin öznelliği ve belleğin biriktirdikleriyle, kendilerine ait bir sanatı, inşa ettiler, ediyorlar. Duygularına dar gelen sözcüklere yenilerini ekleme, bakışlarına dar gelen kalıpları yeniden yaratma, kendilerine biçilen rolü darmaduman etmenin yanı sıra güçlü bir dayanışma ve empati tutkusunu görsel ifade olarak seçtiler diyebiliriz.

Son olarak; ötekileştirilen cinsiyet olarak kadın, bir kız evlat, bir kız kardeş, bir eş, bir anne, insan ırkının salt bir eklentisi olan kadın, aynı zamanda fakültesinde sanatçı, araştırmacı, öğretici, idareci vb. rolleri de üstlenmektedir. Tüm bu rolleri başarı ile yerine getiren kadın akademisyenlerin hayatımıza dokunan birer sessiz süper kahraman olduğu unutulmamalıdır.

Çünkü Kadınların ışığı, tüm karanlıkları aydınlatır…

KAYNAKÇA

Acil, Ş. (2019). *Kadının Sosyal Psikolojisinin Sanat Düzleminde Yorumlanması.* Ankara Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Ahmed, S. (2009). *Bu Öteki ve Başka Ötekiler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Cogito, Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı:58/Bahar (Sayfalar: 173-192).

Alp, K. Ö. (2014). *Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma*, Art-e Sanat Dergisi, c. 7, sayı. 14, ss. 338-365, Oca. 2014, doi:10.21602/sgsfsd.15289

Alp, K. Ö. (2015). *Postmodern Resimde Zaman-Mekan Temsili*, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2015 Güz, sayı: 20, s. 317-333 ISSN 1306-9535,

Altet, X. B. I. (2019). *Sanat Tarihi.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Akkaya, T. (2014). *Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

An, K. ve Cerasi, J. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan?* (Çev.: Mehmet Üstünipek) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Antmen A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2010). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Arapoğlu, F. (2016). *Şükran Moral Özelinde Türkiye'de Feminist Sanatta Kimlik Ve Farklılık,* Düzce Üni. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, Sayfa: 52-63.

Arnold, D. (2018). *Sanat Tarihi Çok Kısa Bir Başlangıç.* (Çev.: Tuncay Birkan) İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi.

Artun, A. (2006). *Sanat ve Eleştiri, Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Sanat Özerklik ve Sanat-Siyaset: Üç Konuşma,* İstanbul: M.Ü.G.S.F., s.13-42. http://www.aliartun.com/content/detail/25 (Erişim Tarihi: 10.06.2015)

Artun, A. (2006). *Sanat ve Özerklik, Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Sanat Özerklik ve Sanat-Siyaset, Üç Konuşma,* İstanbul: M.Ü.G.S.F., s.45-72.http://www.aliartun.com/content/detail/26 (Erişim Tarihi: 10.06.2015)

Artun, A. (2013). *Kültür Tutulması. Çağdaş Sanat ve Kültüralizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. N. (2014). *Sürrealizm Mimarlık.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. Ve Örge, N. (2017). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, D., Çetin, Ş. ve Satıcı, E. (2021). *Ben-Sen-Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı*, İstanbul: Meşher / Vehbi Koç Vakfı.

Artun, A. (2022). *Eros ve Sanat Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Badiou, A. (2017). *Yüzyıl.* (Çev.: Işık Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barrett, T. (2022). *Sanat Üretimi Form ve Anlam.* (Çev.: Ebru Berrin Alpay), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı.* (Çev.: Ali Berktay), İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği.* (Çev.: Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2020). Tüketim Toplumu. (Çev.: Ferda Keskin,Nilgün Tutal), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Batur Çay, M. (2021). *Symbols In The Paıntıngs Of Surrealıst Paınter Paul Delvaux.* Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 922-931. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/62647/912860

Bazin, G. (2014). *Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze.* (Çev.: Murat Ceyişakar), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Belkıs, Ö., (2018). *Kadınların Sanatı: Benim Sanatım Seninkinden Farklı. Sanatın Gölgedeki Kadınları.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Belting, H. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu Modernizmden Sonra Sanat Tarihi.* (Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: İletişim Yayınları.

Bircan, U. (2019). *Feminist Sanatın Kadın Algısı Üzerine Etkisi.* Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ISSN: 1308 6219 Nisan 2019 YIL 11 Sayı 22 Sayfalar: 109-117

Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir.* (Çev.: Deniz Öztok), İstanbul: Literatür Yayınları.

Bocquillon, Marina F. (2005). *Empresyonizm.* (Çev.: Gökçe Tuncer), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bonfand, A. (2015). *Soyut Sanat.* (Çev.: Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Boynudelik, Z. İ. (2017). *Bu Resim Ne Anlatıyor?* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

Butler, C. (2010). *Modernizm.* (Çev.: Nursu Örge), Ankara: Dost Kitabevi.

Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası.* (Çev.: Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları

Bürger P. (2017). *Avangard Kuramı.* (Çev.: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Cabanne, P. (2013). *Kübizm.* (Çev.: Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi.

Cauquelin, A. (2016). *Peyzajın İcadı.* (Çev.: Muna Cedden), Ankara: Dost Kitabevi.

Cauquelin, A. (2016). *Çağdaş Sanat.* (Çev.: Özlem Avcı), Ankara: Dost Kitabevi.

Cottington, D. (2019). *Avangard.* (Çev.: Nursu Örge), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi.

Cottington, D. (2021). *Modern Sanat.* (Çev.: Duygu Pınar Kayıhan), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi.

Curtis, G. (2017). *Mağara Ressamları.* (Çev.: Hilal Dikmen), İstanbul: Redingot Kitap.

Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden.* İstanbul:Kanat Yayınları

Çadırcı, O. (2010). *Donald Kuspıt Ve Jean Baudrıllard'da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri.* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.

Çırak, B. Ö. (2019). *Çağdaş Sanatla Değişen Kadın Temsili Ve Olumsuz Kadın İmajına Eleştirel Yorumlar.* Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Dalaman, Z. B. (2020). *Kadın Hareketinde Feminist Alternatif Medyanın Rolü: Türkiye ve Tunus Örnekleri.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Danto, C. A. (2013). *Sanat Nedir?* (Çev.: Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Danto, C. A. (2014). Sanatın Sonundan Sonra. (Çev.: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Davidoff, L. (2021*). Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet.* (Çev.: Selda Somuncuoğlu ve Zerrin Ateşer), İstanbul: İletişim Yayınları.

Dede, E. (2015). *Feminist Kuramların Çağdaş Sanat Pratiğinde İfade Bulması. Kadın/Woman 2000* - Kadın Araştırmaları Dergisi, Sayı 1, Cilt 16, Sayfalar,45-73.

Dellaloğlu, F. B. (2010). *Romantik Muamma.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dempsey, A. (2019). *Modern Sanat.* (Çev.: Deniz Öztok), İstanbul: Hep Kitap.

Direk, Z. (2009). *Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı: 58/ Bahar (ss11-38).

Dökeroğlu, Tekdemir Ö. (2018). *Modernizmden Günümüze Feminist Üretim Pratikleri,* The Journal of Academic Social Science Yıl: 6, Sayı:86, Aralık 2018, s. 94-106

Duby, G. ve Perrot, M. (1993). *Kadınların Tarihi IV. Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı.* (Çev.: Ahmet Fehmi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eliade, M. (2022). İmgeler ve Simgeler. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Enuysal, M. G. (2017). *Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Eser Metni.

Erdoğdu, Ö. Ve Ertop, N. ve Özdemir, S. ve Uğur. (2020 Şubat). *Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri*" ulakbilge, 45 : s. 172-183. doi: 10.7816/ulakbilge-08-45-05.

Erdoğdu Ö. Ve Keskin N. ve Ferhan. (2021). *Modern Sanattan Günümüz Sanatına İki Boyutlu Yüzeyde Zamanın Görünürlüğü ve Temsili*. ulakbilge, 57 s. 228–242. doi: 10.7816/ulakbilge-09-57-06

Ergüven. M. (1995). *Görmece.* İstanbul: Metis Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2014). *Üç Postempresyonist Ruh.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2018). *Rönesans ve Barok.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2018). *Ekspresyonizm.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2021). *Görsel Sanatların Kuramsal Gelişimi.* İstanbul: İzlekler Yayınları

Ersen, N. L. (2010). *Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı.* Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 4, 2010, Sayfa 73 – 78.

Farago, F. (2017). Sanat, (Çev.: Özcan Doğan), İkinci Baskı, Ankara: Cantekin Matbaacılık.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri.* (Çev.: Simber Atay Eskier,Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınlar.

Fischer E. (1980). *Sanatın Gerekliliği.* (Çev.: Cevat Çapan), İstanbul: E Yayınları,

Fischer, E. (1985). Sanatın Gerekliliği. (Çev.: Cevat Çapan), Ankara: KuzeyYayınları.

Freeland, C. (2008). Sanat Kuramı. (Çev.: Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Garaudy, R.(2022). *Batı Resminin Yedi Yüzyılı.* İstanbul: Kopernik Kitap.

Gezgin, İ. (2020). *Homo Narrans İnsan Niçin Anlatır?* İstanbul: Redingot Kitap.

Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın Öyküsü.* (Çev.: Ömer Erduran, Erol Erduran), İstanbul Remzi Kitabevi.

Gorrill, H. (2021). *Kadından Ressam Olmaz.* (Çev.: Ebru Berrin Alpay), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gosden, C. (2020). *Tarihöncesi.* (Çev.: Sinem Gül), Ankara, Dost Kitabevi.

Gökova, H. (2018). *Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri.* Yedi, (20), 97-109. DOI: 10.17484/yedi.419344

Gür, A. (2020). *Sanat Eserlerinde Felsefe Problemleri.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

Hakman, M. (2020). *Prehistoryadan Günümüze Kadın.* Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Harison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi.* (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.

Hauser, A. (2021). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt I.* (Çev.: Duygu Şahin), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Hauser, A. (2022). Sanatın Toplumsal Tarihi. Cilt II. (Çev.: Duygu Şahin), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Hauser, A. (2022). Sanatın Toplumsal Tarihi. Cilt III. (Çev.: Duygu Şahin), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Hauser, A. (2022). Sanatın Toplumsal Tarihi. Cilt IV. (Çev.: Duygu Şahin), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Heartney E. (2008). *Sanat ve Anlatı Postmodern Öyküleme.* Sanat ve Bugün. (Çev.: Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Hodge, S. (2014). *Sanat.* İstanbul: İnkilap Kitabevi Yayın Sanayi.

Hodge, S. (2018). Monet. (Çev.: Elif Dastarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hodge, S. (2022). Sanatçı Kadınların Kısa Öyküsü, (Çev.: Deniz Öztok), İstanbul: Hep Kitap.

Hooks, B. (2019). Feminizm Herkes İçindir. (Çev.: Zeynep Demirsu,Onur Günay), İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları.

Hopkins, D. (2006). Dada ve Gerçeküstücülük. (Çev.: Suat Kemal Angı), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Huizinga, J. (2019). Ortaçağın Sonbaharı. (Çev.: Orhan Düz), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti

Irvin S. (2005). *Appropriation and Autorship in Contemporary Art.* British Journal of Aesthetics. 45 (2), 124-137.

James David Lewis-Williams, (2019). Mağaradaki Zihin. (Çev.: Tolga Esmer), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jameson, F. (2022). *Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* (Çev.: Cem Gönenç), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Johnson, Geraldine, A. (2005). Rönesans Sanatı. (Çev.: Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat.* İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Kahraman, H. B. (2015). *Bakmak Görmek Bir de Bilmek.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Karaman, D. Esra, D. Neva. (2018) *Annelik Rolü Üzerine: Kadının "Annelik" Kimliği Üzerinden Tahakküm Altına Alınması,* Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, https://doi.org/10.19145/e-gifder.443214

Kalfa, Z. (2019). *Soyut Resim Sanatı: Eğilimler, Öğretiler ve Karşı İddia.* Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD), 4 (2), 201-221. DOI: 10.21733/ibad.532474

Kazanç, N. (2018). *Gustav Klimt'in Kadın Portreleri Üzerine Bir İnceleme.* Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 42 (1), 113-129. Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/cumusosbil/issue/37940/428896

Kellner, B. S. Ve Douglas. (1998). Postmodern Teori. (Çev.: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kılıç, S. (2015). *"Lyotard, Fark ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite,"* Temaşa-Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, pp.93-117.

Kılıç, S. (2011). *Estetik Politika/Politize Sanatın Toplumun Sosyo/Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları*, International Journal of Social Science, Cilt: 4, Sayı: 2, s.37-49.

Koca, B. (2019). *Feminist Sanat Sonrası Cinsiyet.* İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 9 (19), 1-18. DOI: 10.16950/iujad.570253

Kozak, M. (2022). *Kadına Yönelik Şiddet İle Mücadelede Kadın Sivil Toplum Kuruluşları Ve Feminist Politika.* Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset Ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı Doktora Tezi.

Kroløkke. C. ve Sørensen, Anne S. (2005). *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance.* Thousand Oaks, United States: SAGE Publications Inc.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu.* (Çev.: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları,

Kurt, S. (2000). *Resimde Lirik Soyut Eğilimler* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Lefebvre, H. (2020). Modern Dünyada Gündelik Hayat. (Çev.: Işın Gürbüz), İstanbul: Metis Yayınları.

Mascetti, M. D. (2000). İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi. (Çev.: Belkıs Dişbudak Çorakçı), İstanbul: Doğan Kitapçılık.

McCormack, C. (2023). *Resimdeki Kadın Kadınlar, Sanat ve Bakışın Gücü.* (Çev.: Tuğçe Kılıç), İstanbul: Düşbaz Kitaplar

Michel, A. (1984). *Feminizm.* (Çev.: Şirin Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.

Mies, M. ve Thomsen, V. B. Ve Welhof C. V. (2018). *Son Sömürge: Kadınlar.* (Çev.: Yıldız Temurtürkan), İstanbul: İletişim Yayınları

Mijuskovic S. (2009). *Discourse in the Indefinite Person.* David Evans (Editör) Appropriation (içinde s. 142-148). İngiltere: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Mollaer, F**.** (24/01/2015). *Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudelaire ve Postmodernizm).* Skop bülten

Morley, S. (2021). Modern Sanatın Yedi Anahtarı. (Çev.: Eda Açanal), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mustafa Reşat Sümerkan, "Anlatım Açısından Konu Ve Tema – 1"Görsel Sanatlar", *https://istanbulft.wordpress.com/2011/04/14/anlatim-acisindan-konu-ve-tema-%E2%80%93-1-gorsel-sanatlar/* Erişim Tarihi: 01.09.2021.

Nerdrum, O. (2007). *Kiç yaşama hizmet eder*. Rh+ Sanart, 42, s. 12-13.

Nochlin, L. (2022). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? (Çev.: Ahu Antmen), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Okkalı, İ. C. & Küçükosman, A. (2020). *Yavaş Sanat: Ad Reinhardt'ın Siyah Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme.* Sanat Tarihi Dergisi, 29 (1), 209-227. DOI: 10.29135/std.661754

Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl sanatının kuramsal dili.* Anlamsal sorgulamalar. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Öndin, N. (2019). *Modern Sanat.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Öndin, N. (2020). *Gotik Resim ve Heykel Sanatı.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özdemir, D. (2016). *Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde "Beden İmgesi".* Sanat Dergisi, (29), 45-56. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/24331/257865

Özüdoğru, Ş. (2010). *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman,* Sanat ve Tasarım Dergisi, c. 1, sayı. 6, ss. 111-131, Ara. 2010, doi:10.18603/std.02578

Pankhurst, A. Ve Hawksley, L. (2018). *Sanatı Büyük Yapan Nedir?* (Çev.: Serap Yüzgüller-Gül Cevahir Altun), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Radau Z. Y. (1993). Sanat Yapıtlarında Alıntı. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Read, H. (2020). Modern Sanatın Felsefesi. (Çev.: Elif Kök-Hazal Orgun), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Rochefort, F. (2019). Feminizmler Tarihi. (Çev.: Özlem Altun), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Rose, J. (2022). Anneler: Sevgi ve Zulüm Üzerine Denemeler. (Çev.: Ilgın Yıldız), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Rothko, M. (2020). *Sanatçının Gerçekliği Sanat Felsefesi.* (Çev.: Ebru Berrin Alpay), İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Sandal F. S. ve Aldemir U. B. (2021). *Romantizm.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık

Sennett, R. (2019). *Zanaatkar.* (Çev.: Melih Pekdemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sezgin, E. (2022). *Sanat ve Ekoloji.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Smith, L. E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar.* (Çev.: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi

Sönmez, A. (Ed.). (2009). *Haksız Tahrik Bir Sergi Kitabı.* İstanbul: Alef Yayınevi.

Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şahiner, R. (2020). *Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm.* Ankara: İmge Kitabevi.

Şişci, F. (2020). *Kadın Bedeni Üzerinden Güzellik Acısının Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlanması.* Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.

Taş, T. (2013). *Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı.* Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Taşçılar, H. (2015). *Sanat Tarihinde Paradigmatik Kırılmalar Ve Resim Sanatına Yansımaları.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik.

Todorov, T. ve Foccroulle, B. Ve Legros, R. (2012). *Sanatta Bireyin Doğuşu.* (Çev.: Esra Özdoğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tong, R. Ve Botts, T. F. (2021). *Feminist Düşünce.* (Çev.: Beyza Sümer Aydaş), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Tunalı, İ. (2020). *Felsefenin Işığında Modern Resim.* Ankara, Fol Kitap.

Turan, G. (2005). *Rönesansın Serüveni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi,* İzmir: Akademi Kitabevi.

Usluca, Ö. (2011). *Giyim Modası ve Güncel Sanat İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme- Pop Art.* Akdeniz Sanat, 4 (7), 0-0. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27654/291448

Yağmur, Ö. (2014). *Çağdaş Türk Kadın Sanatçılarının Çalışmalarında Kadının Toplumsal Sorgulamaları.* Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi Ocak / Şubat/Mart Kış Dönemi Cilt: 3 Sayı: 7, Sayfa: 29-35.

Yaman Y. Z. (1994). *Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-I.* Türkiye'de Sanat. 14, 26-34.

Yaman, M. (2013). *Ataerkil Kapitalist Tahakküm Altında Kadın Emeği, Bedeni.* İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı.

Yardımcı, S. (2013). *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?* Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, E. (2012). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçılar.* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bi limler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Yılmaz, Betül S. (2015). *Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması.* Sanat ve Tasarım Dergisi, 5 (8) , 75-92. DOI: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.220241

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Woolf, V. (2020). *Kendine Ait Bir Oda.* (Çev.: Nurgül Polat). İsyanbul: Kapra Yayıncılık

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim.* (Çev.: İsmail Tunalı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wölfflin, H. (2019). *Rönesans ve Barok.* (Çev.: Alp Tümertekin, Nihat Ülner), İstanbul: Janus Yayıncılık.

Zolberg, Vera, L. (2017). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak.* (Çev.: Buket Okucu Özbay), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.