



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ
ANA BİLİM DALI**

**MODERN SANATTA KADIN İMGESİNİN
DEĞİŞİMİ
(Resim Sanatı Örneğinde)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Kader AYDIN**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül KARAKELLE**

Hatay-2019

ONAY

KADER AYDIN tarafından hazırlanan “*MODERN SANATTA KADIN İMGESİNİN DEĞİŞİMİ*” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / ~~oyçokluğu~~ ile *GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ* olarak kabul edilmiştir.

19/04/2019

Jüri Üyeleri	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül KARAKELLE (Tez Danışmanı-Başkan)	
Doç. Serkan İLDEN (Üye)	
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN (Üye)	

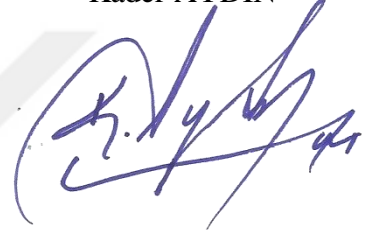
Kader Aydın Tarafından Hazırlanan “*Modern Sanatta Kadın İmgesinin Değişimi*” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini onaylarım.

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde / ~~dönem~~ ~~projesinde~~ 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 atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (19/04/2019)

Kader AYDIN



ÖNSÖZ

Modern Sanatta Kadın İmgesinin Değişimi olarak adlandırılan bu araştırmada, kadın imgesinin modern sanat sürecinde gerçekleşen sanatsal ve toplumsal değişimi göz önünde bulundurularak başlıca sanat eserleri üzerinden etkileri incelenmiştir.

Yola başlarken hangi konuda çalışmam gerektiği hususunda fikirlerinden faydalandığım Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren BEŞTEPE'ye ve çalışma sürecinde değerli vaktini ve önemli bilgilerini tüm inceliği ile aktaran değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül KARAKELLE'ye teşekkürlerimi sunarım. Bu yoğun süreçte sabırla ve inanarak her zaman arkamda duran değerli annem Zeynep (Zini) AYDIN'a, en az annem kadar ilgi ve sevgisini eksik etmeyen kıymetli ablam Gülsen AYDIN'a ve değerli aileme ayrıca teşekkür ederim. Ailem kadar desteğini üzerimden hiç eksik etmeyen manevi abim İzzettin MANAZ'a teşekkürlerimi sunar ve tezimin belli bir döneminde bana destek olan değerli arkadaşlarım Ayşe KESER, Mehmet Hanifi AKGÜN ve Volkan AYDIN'a tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

Bu tezi Gülsen ablama ve anneme ithaf ediyorum.

(MODERN SANATTA KADIN İMGESİNİN DEĞİŞİMİ)

Kader AYDIN

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül KARAKELLE

ÖZET

Modern sanatta kadın imgesinin değişim sürecini belirlemeyi amaçlayan bu çalışmada, modern sanat kapsamındaki örnek resimler, öncü sanat akımları ve sanatçılar üzerinde değerlendirmeler, irdelemeler ve yorumlamalar yapılmıştır.

Tarama yöntemi ile oluşan bu çalışmada, mevcut kaynaklar taranarak, tezde belirlenen bölümler doğrultusunda yorumlamalar yapılmış ve sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tezin giriş kısmı bulunmaktadır. Giriş bölümünde tezin bölümleri hakkında açıklamalar ve içeriği konusunda bilgilendirme mevcuttur. İkinci bölümde tezin kavramsal çerçevesine yer verilmiştir. Bu bölüm üç başlık altında incelenmiştir. Birinci alt başlıkta imge konusuna değinilmiştir. Bu bölümde imge kavramı hem terimsel olarak incelenmiş hem de temsil ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. İkinci alt başlık modern sanat kısmıdır. Bu bölümde modern’le ilgili olan tüm alt başlıklar incelenmiştir. Üçüncü alt başlıkta ise modern sanat sürecindeki akımlardan başlıcalarına yer verilmiştir. Üçüncü bölüm tezin yöntem kısmıdır. Bu bölümde tezin amacı, konusu, önemi, yöntemi ve sunuş planı bulunmaktadır. Dördüncü bölümde tezin bulgular ve yorum kısmı bulunmaktadır. Üç alt başlıktan oluşan bu bölümde kadın konusuna değinilmiştir. Bunlardan ilki kadın imgesinin tanımı, ikinci alt başlıkta örnek resimlerle kadın imgesi konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Üçüncü alt başlıkta ise toplumda kadın konusuna değinilmiştir. Son bölüm ise sonuç bölümüdür, bu bölümde çalışmada ele alınan konulara kısaca değinilmiş ve kadın imgesinin değişim süreci değerlendirilmiştir. Sonuç olarak kadın imgesinin modern sanat sürecindeki gelişmelerle değişikliğe uğradığı görülmüştür.

ANAHTAR KELİMELER

(Modern Sanat, İmge, Kadın, Değişim)

THE CHANGE OF WOMAN IMAGE IN MODERN ART

Master's Thesis, Kader AYDIN

Department of Fine Arts Education, 2019

Supervisor: Asst. Prof. Ayşegül KARAKELLE

ABSTRACT

In this study, which aims to determine the process of change in the image of women in modern art, examples of modern art, pioneering art movements and evaluations, evaluations and interpretations were made on the artists.

In this research, which was formed by scanning method, the existing sources were searched and interpretations were made according to the sections determined in the thesis and it was tried to be concluded.

The thesis consists of four parts. In the first chapter, there is an introduction part of the thesis. In the introduction, there is information about the sections of the thesis and its contents.

In the second chapter, the conceptual framework of the thesis is given. This section is examined under three headings. The first subtitle is the subject of image is mentioned. In this section, the concept of image is examined both in terms of terms and in the context of the representation relationship. In the second subtitle is the modern art. In this section, all sub-titles related to modern are examined. In the third subheading, some of the movements in the modern art process are given.

The third part is the method part of the thesis. In this section, the aim, subject, importance, method and presentation plan of the thesis are available.

In the fourth chapter, there are findings and comments section of the thesis. In this section, which consists of three sub-headings, the subject of woman is mentioned. The first one is the definition of woman image and the second sub-

section illustrates the subject of woman image. In the third subheading, the issue of woman in society is mentioned.

The last part is the conclusion section, in this section, the topics discussed in the study are briefly mentioned and the process of change of woman image is evaluated. As a result, it is seen that the image of woman has changed with the developments in modern art process.

KEYWORDS

(Modern Art, Image, Woman, Change)

MODERN SANATTA KADIN İMGESİNİN DEĞİŞİMİ
(RESİM SANATI ÖRNEĞİNDE)

İÇİNDEKİLER

DIŞ KAPAK.....	i
BOŞ SAYFA.....	ii
İÇ KAPAK.....	iii
ONAY SAYFASI.....	iv
ETİK BEYANI.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELER.....	vii
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİM LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

İMGE

2.1. İMGE KAVRAMININ TERİMSSEL OLARAK İNCELENMESİ

2.1.1. Kavram Olarak İmge.....	19
2.1.2. Temsil İlişkisi Bağlamında İmge.....	24

2.2. MODERN SANAT

2.2.1. Modern Nedir?.....	4
2.2.2. Modernleşme.....	6
2.2.3. Modernite.....	7
2.2.4. Modernizmin Tanımı.....	9
2.2.5. Modern Sanat	12

MODERN SANAT SÜRECİNDEKİ BAŞLICA AKIMLAR

2.3. MODERN SANAT AKIMLARINDAN BAŞLICALARINA BAKIŞ

2.3.1. Betimlemeden Kopuş Süreci (Klasizm-Romantizm).....	27
2.3.2. İzlenimci Dünya Görüşü (Empresyonizm).....	32
2.3.3. Parçalanma(Kübizm).....	36
2.3.4. Dışavurumculuk(Ekspresyonizm).....	38
2. 3.5. Malzemeye Yönelme (Dadaizm).....	46
2.3.6. Gerçeküstücülük (Sürrealizm).....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMA HAKKINDA

3.1.1. Araştırmanın Amacı.....	57
3.1.2. Araştırmanın Konusu.....	57
3.1.3. Araştırmanın Önemi.....	58
3.1.4. Araştırmanın Yöntemi.....	59
3.1.5. Araştırmanın Sunuş Planı.....	59

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
BULGULAR VE YORUM
KADIN

4.1. KADIN İMGESİ

4.1.1.Kadın İmgesi Nedir?.....61

4.2. KADIN İMGESİ İLE İLGİLİ ÖRNEK ÇALIŞMALAR

4.2.1. Gustave Klimt.....64
4.2.2. Pablo Picasso.....67
4.2.3. Paul Gauguin71
4.2.4. Wilhelm de Kooning75
4.2.5. Frida Kahlo79
4.2.6. Kate Kollwitz83

TOPLUMDA KADIN

**4.3. KADIN İMGESİNİN RESİMSSEL VE TOPLUMSAL AÇIDAN
İNCELENMESİ**

4.3.1. Tüketim Kültürü ve Kadın.....87
4.3.2. Metalaşan Kadın.....90
4.3.3. Feminizm.....93

SONUÇ
KAYNAKÇA

RESİM LİSTESİ

- Resim-1: Sabinli Kadınların Kaçırılışı**, Jacques Louise David, 1794-99
- Resim-2: Halka Yol Gösteren Özgürlük**, Eugene Delacroix, 1830
- Resim-3: Alba Düşesi'nin Matem Portresi**, Francisco de Goya," 1797
- Resim 4: Kırdada Öğle Yemeği**, Edouard Manet, 1862-63
- Resim 5: İzlenim, Gündoğumu**, Monet 1872-73.
- Resim 6: Tekne Gezisinde Öğle Yemeği**, Pierre Auguste Renoir. 1880
- Resim 7: Gitarlı Kadın**, Picasso, 1914
- Resim-8: Bambu Sandalyeli Ölü Doğa**, Piacasso, 1912
- Resim -9: Marzella**, Ernst Ludwig Kirchner, 1909–10
- Resim-10: Oturan Kadın (Dodo)**, Ernst Ludwig Kirchner, 1907,
- Resim-11: Vampir**, Munch, 1895
- Resim-12: Madonna**, Munch, 1894
- Resim-13: Öpüş**, Munch, 1897
- Resim-14: Şapkalı Kadın**, Henri Matisse, 1905
- Resim-15: Madam Matisse: Yeşil Çizgi**, Henri Matisse, 1905
- Resim-16: Çeşme**, Duchamp, 1917
- Resim-17: Bekarlarınca Çırlıçiplak Soyulan Gelin**, Duchamp, 1915-1923
- Resim-18: L.H.O.O.Q**, Duchamp, 1919
- Resim-19: SPD'den Kardeşçe Selamlar**, Heartfield, 1931
- Resim-20: Carnival**, Shcwittwers, 1947
- Resim-21: Atomik Leda**, Dali, 1949
- Resim-22: Danae**, Klimt, 1907
- Resim- 23: Adele Bloch Bauer'in Portresi**, Klimt, 1907
- Resim-24: Avignonlu Kızlar**, Picasso, 1907
- Resim-25: Ağlayan Kadın**, Picasso, 1937
- Resim-26: Yel pazeli Genç Kız**, Paul Gauguin, 1902
- Resim-27: Cavalı Annah**, Paul Gauguin, 1894.
- Resim-28: Oturan Kadın**, Wilhelm de Kooning, 1940
- Resim-29: Kadın ve Bisiklet**, Wilhelm de Kooning, 1952-53
- Resim 30: Kadife Elbiseli Kadın**, Frida Kahlo, 1926
- Resim-31: Diken Kolye ve Sinek Kuşları ile Otoportresi**, Frida Kahlo, 1940

Resim-32: Ölü Çocuk ve Annesi, Kate Kollwitz, 1903

Resim-33: Yirmi Marilyn, Andy Warhol, 1962

Resim-34: Campbell's Konserve Çorba Kutusu, Andy Warhol, 1963



KISALTMALAR

Çev: Çeviren

Yy: yüzyıl

vs: vesaire

akt: aktaran

vb: ve benzeri

vd: ve diğerleri

M.S.G.S.Ü: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlıboya



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Modern sanatta kadın imgesinin değişimi incelenirken dikkat edilmesi gereken hususlar şunlardır; ilk olarak “modern” kavramı irdelenmeli etimolojik ve toplumsal boyutuyla ele alınmalıdır. Modern kelimesi ortaya atıldığı ilk andan itibaren yüksek ses getirmiştir. Terimsel anlamının yanı sıra etki ettiği değerler açısından da büyük önem teşkil etmiştir. Bu değerler çoğunlukla kültürel dokunuşlar boyutunda gerçekleşmiştir. Toplumlara algısal olarak ayrıştıran bu terim, çoğu kesim tarafından kabul görmüş ve heyecan uyandırmıştır. Modern; çağcıl, yeni, akılcı, gelişime uygun, çağdaş gibi olumlu anlamları bünyesinde barındıran bir anlayışa sahip olma özelliği taşımaktadır. Kendinde değişim arayan ve geçmişin karanlık baskılarından kurtulmak isteyen toplumlar batıdan gelen bu düşünceyi hem bir kurtuluş umudu hem de hayat felsefesi olarak benimsemişlerdir. Öyle ki toprak ve tarım kültürüne sahip toplumlar için belki de güzel bir düşünce olmuştur. Fransız devriminin etkisiyle cereyan eden gelişmeler pek çok insana kolaylık niteliğindedir. Tarım araçlarından açılan fabrikalara, akılcı düşünce yapısından teknolojik gelişmelere, sanattan edebiyata, satış pazarlama dünyasından tüketim kültürünün yayılmasına kadar pek çok alana etki etmiş ve evrensel bir dil olma yolunda ilerlemiştir. Geri kalmış toplumlardaki etkisi elbette batıdaki kadar oluşmamıştır. Bunu fırsat bilen güçlü devletler modernlik adı altında gerilerinde kalan toplumları etkisi altına almış ve sömürgeci anlayış ile bu toplumları etkilemişlerdir. Batıya ait olan iyi ve güzeldir anlayışından yola çıkarak zayıf toplumları batılılaştırmaya çalışmışlardır ve nitekim çoğu kesimde başarılı da olmuşlardır. Bu sistemin etkisi günümüzde hala devam etmektedir.

Toplumları, kültürel değerleri noktasında etkisi altına alan bu anlayış elbette güzel sonuçlar da doğurmuştur. Örneğin edebiyat, sanat, bilim gibi alanlarda cereyan eden gelişmeler oldukça heyecan uyandırır niteliktedir. Konunun sanatsal boyutu önemli bir yere sahiptir ve bilinen bir gerçek vardır ki toplumsal ve sosyal anlamda gelişmiş bir kültür sanat, edebiyat ve bilimsel gelişmelerle kendini ispatlar. Bu bağlamda sanatın kültürel anlamdaki payı yadsınamaz. Modern sanatın doğuşuyla birlikte özgürleşen sanatçılar, artık kendileri olabilmenin verdiği özgürlüğü

tatmışlardır. Bu özgür ruhun verdiği heyecan renk, biçim, doku, konu gibi alanlarda sanatçıların tuvallerine yansımıştır. Korkusuzca ve isteyerek, çalışan sanatçılar içlerinden geldiği gibi coşkuyla eserler üretmeye başlamışlardır. Sanat camiasında heyecan uyandıran modern anlayış beraberinde pek çok sanatsal akımı da getirmiştir. Durmadan üreten ve ürettiklerini geliştiren, sergiler açan sanatçı toplulukları gün geçtikçe artmaya başlamıştır. İşte bu yüzden modern sanat sürecinde pek çok akım ve üslup ortaya çıkmıştır. Sanatçıların tükenmek bitmek bilmez imge arayışı içerisinde önemli bir yere sahip olan kadın imgesi artık korkusuzca ve istenilen üslupla resmedilebilmiştir. Zaten sanat sınırsız olana tekabül eden olmalı anlayışı ile sınırsız kadın imgesi çalışılmıştır. Ölçüler, renkler, dokular, boyutlar sınır tanımamıştır. Her gerçekleşen yenilik bir sonrakine sebep bir öncekine tepki olarak gelişmeye devam etmiştir. İşte bu sanatsal üretim döngüsünde kadın imgesi de payına düşen değişim ve gelişimden nasibini almıştır. Her üslupla birlikte yeni bir boyut ve yeni bir anlam kazanmıştır. Bu sebeple modern sanatta kadın imgesinde önemli ölçüde değişimler söz konusudur.

Gelişen ve değişen dünya görüşü ile birlikte sanatın boyutu da onunla doğru orantılı bir ivme kazanmıştır. Eskinin kuralcı oranları, rengi, bakışları yerini daha etkili ve kışkırtıcı imgelere bırakmıştır. Bunların en bariz örneklerini sanatın içine giren kolaj-montaj, afiş, gazete gibi ürünlerde görmek mümkün olmuştur. Yine bunun temelinde yatan sebep elbette fotoğraf makinasının icadı ve beraberinde getirdiği kolaylıklar olmuştur.

Toplumsal ve kültürel değerler zamanla evrilmeye ve hızlı tükenir hale gelmeye başlamıştır. Sanayileşme ile ortaya çıkan bu hızlı tüketim furyası en çok reklam afiş gibi görsel objelerle kendini ilerletebilmiştir. Üst ya da alt tabaka fark etmeksizin modern ve popüler olan ne ise ona sahip olma arzusu sanatsal boyutun da tüketim kültürü içerisine kaymasını sağlamıştır. Sanat da artık tüketim kültürünün bir parçası olmuştur.

Artan ihtiyaç anlayışı beraberinde talebi getirmiştir. Yeniye ve kolaylığa olan talep toplumsal iş gücünü arttırmıştır. Kadınların da ürettiği toplumlar erkeklerin egemenliği ile yarış haline girilmesine yol açmıştır. Aynı iş gücü ve emeğe rağmen kazanılan adaletsiz gelir kadınlarda emek karşılığı arayışına sebep olmuştur.

Denilebilir ki feminist anlayış bu olgularla birlikte ortaya çıkmıştır ve zamanla gelişerek günümüzdeki halini almıştır.

Kadın, sanatsal, görsel ve bedensel anlamda tüketilen şeyler arasında kendine önemli bir pay edinmiştir elbette. Gelişen ve değişen her şey ile doğru orantılı olarak değişmeye başlamıştır. İmgeleşen kadın kimine göre değerine değer katarak kimine göre ise sıradanlaşarak metalaşmaya başlamıştır. Reklam, afiş, poster, video gibi olgularla eskinin kutsal imajından soyutlanan kadın artık göze hitap eden bir meta haline bürünmüştür. Kısaca modernleşmenin getirdiği tüketim kültürü ile payına düşen değişimi yaşamıştır ve yaşamaya devam etmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

İMGE

2.1. İMGE KAVRAMININ TERİMSSEL OLARAK İNCELENMESİ

2.1.1. Kavram Olarak İmge

Sanatın temelinde imge yaratmak vardır. Sanatçı, içindeki tüm duyguları, yaşadığı dönemi, beklentilerini, hayallerini, yaşanmışlıklarını zihnindeki imgeye maddi boyut kazandırarak yansıtır (Oskay, 2004: 5). Modern sanat ve kadın imgesi konusuna değinmeden önce imge kavramının terimsel olarak incelenmesi yararlı olacaktır. Aslında imgeler nispeten toplumların ve kültürlerin gelişiminin göstergeleridir. Bu bağlamda imgeleri özümlemek için öncelikle bu değişimleri anlamak gerekmektedir. Bu sebeple ilk önce imgeyi en basit haliyle tanımlamak gerekmektedir.

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde (2012) imge;

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya.
2. Genel görünüş, izlenim, imaj.
3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.
4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.

İmge, birçok sanat ve bilim alanı içerisine dahil edilmekte, ve içlerinde yer almakta olup anlamca çok zengin bir kavram olma özelliği taşır. Terim olarak tanımlanması zor bir kavramdır. Bu tanımlardan bazıları şunlardır:

Eğitim terimleri sözlüğüne göre;

“Ortada açık bir uyaran olmadan, eski bir duygusal-algısal yaşantının zihinde yeniden canlanan biçimi” olarak ifade edilmektedir

Edebiyat ve söz sanatları sözlüğüne göre;

“Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış” olarak tanımlanmaktadır.

Yazın terimleri sözlüğüne göre;

“Var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelerin zihinde canlandırılması” olarak ifade edilmektedir.

Felsefe terimleri sözlüğüne göre ise;

“Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan şeyin somut ya da düşünsel kopyası” olarak tanımlanmaktadır” (Dolaş, 2010:16-17).

Ele alınan sözlüklerin imge tanımları incelendiğinde gerçek dünyada var olsun ya da olmasın bir imgenin zihinde canlandırılması ve somut ya da düşsel kopyası olması özelliklerinin ortak olduğu söylenebilir.

İmgeyi içinde yaşadığımız modern dünyada, toplumsal, bireysel, politik, psikolojik olaylar karşısında kendimizi ifade ettiğimiz bir dil olarak tanımlar Serhat Ulağlı. Ona göre “İmge, kimimiz için bir resim, kimimiz için bir hayal veya serap, kimimiz için ise yaratı ve düş gücüdür. Birçoğumuz için ise imge, bir şeyi başka bir şeye benzetmek veya başka bir şeyle anlatmak için kullandığımız kavramlar ya da simgelerdir” (Ulağlı, 2005: 23).

Jean Paul Sartre’a (2006, 15) göre ise

“İmge, bedensel bir şeydir, dış bedenlerin sınırlar ve duyu aracılığıyla kendi bedenimiz üstündeki eyleminin ürünüdür. Maddeyle bilinç birbirlerini dışladıkları için, beynin herhangi bir bölümünde maddi olarak resmedildiği için bilinç tarafından canlandırılmış olamaz. Dış nesnelere gibi bir nesnedir o da. Dışsallığın sınırını tam olarak.”

John Berger (2005, 10) ise olayı farklı bir pencereden ele almaktadır. Ona göre ise;

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan-birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için-kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasında o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imge de bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. ”

Başta da değinildiği gibi imge farklı sanat ve bilim alanına hizmet eden bir kavram olma özelliğine sahip olmaktadır. Nitekim imge kavramını bu düşünsel ya da görüntüsel anlamlarından arındırıp salt bir anlam yüklemek olası bir tutumdur. Sonuç olarak zihinde canlanan şey ya da şeylerin imgesi bir görüntü düzlemine yansıtılmaktadır. Bu gerek yazınsal gerekse resimsel boyutta olsun. Sonuç itibarıyla gözle görünür bir imge gerçeği söz konusudur.

Geçmişin kısır şartlarından günümüz modern yaşamına gelindikçe imgenin bazı değişimler geçirdiğini gözlemlemek mümkündür. Çoğunlukla temsil edilen imge insan bedeni olup ekseriyetle kadın vücudu temel unsur olmaktadır. Günümüz modern çağında gelişen birçok teknolojik durumlar beraberinde imgenin de değişerek farklı boyutlar ve anlamlar kazanmasına neden olmaktadır. Öyle ki imge kavramı daha çok reklam alanında kendini göstermektedir. Tamamen imgeye dayalı bir görsel iletişim söz konusu olmuştur (Dolaş, 2010: 19).

“Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır” (Berger, 2005: 33) diyen John Berger yukarıda anlatılmaya çalışılan durumu kısaca özetlemektedir.

İmgenin kişiden kişiye değişen bir anlam kazanma süreci vardır. Kısaca imge onu yorumlayanların ellerinde, gözlerinde ve dillerinde şekillenir ve anlam kazanır. Bu yorumlama ister öznel olsun isterse nesnel olsun mühim olan gerçeklikle olan ilişkisidir. Öznel ve nesnel yargılar bir araya gelip bir bütünlük oluştururken duyulması gereken tek kaygı gerçekliktir. Ele aldığımız modern sanat sürecinde imge ve gerçeklik ilişkisinin öznel ve nesnel bir bütünlüğü yansıtma durumundan uzaklaşması imgeye karşı irdelenilesi bir durum ortaya koymuş ve bu durum sanatın konusu haline gelmiştir. Duruma modern dönemi anlamakla başlayacak olursak, sanatsal imgeyi üretme işlevi sanatçıya aitken, imgenin sanatsal olma durumu ona biçilen öznel ve nesnel değerlerle ölçülebilir. Bu değerler, ancak imgenin sözlükteki karşılığı, temsil edilişi ve görüntü ilişkisi ile göz ve bakışla olan teması ile gerekli ve zorunludur. Birçok duyu organımızla hissedebileceğimiz imgeyi en iyi zihnimizde görebiliriz. Keşfe çıkmış bir yolcu misali imge bilincimizin derinliklerinde dolaşır durur. Aslında anlamlandırmaya çalıştığımız imgeler bize bilincimizin birer hediyesidir. Belleğe çağrılan imge aslında önceden görsel duyuşsal ya da dokunsal hissedilmiş ve bilinç yoluyla tekrar çağrılma durumu söz konusu olmuştur. “İmge ancak bilinçte gerçekleşir, bilinç dışında kalmış birçok duyularımız imge meydana getirmezler. İmge, duyuların bilinçteki izidir. Bu iz, aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyasıdır” (Hançerlioğlu, 1985: 74-75).

Bireyin ilk kez gördüğü bir varlığı ikinci kez görüp te anımsaması olayı, kişinin belleğinin imgesel dürtüleri sonucunda oluşmaktadır. İmge, insanla birlikte hayat bulmuştur. Günümüze kadar çeşitli aşamalar geçirerek gelen imge, yine insanla birlikte yoluna devam edecek bir özelliktir

Yeryüzünde bulunan tüm kültürler ilk oluşum ve gelişim süreçleri boyunca imgelerden etkilenmişlerdir, öyle ki imgeler çoğu zaman kültürleri koltuğundan etmiştir.

“Genel anlamda imge, daha önce bir algılamada zihinde oluşan ve bir sözcükle, görülen bir şeyle, ya da bir kimseyle çağrıştırılan bir zihinsel betimleme olarak tanımlanabilir” (Bozkurt, 2013: 28).

İmge yaratmada asıl görev belleğe düşmektedir. Bellekten çağırma yöntemiyle istenilen imge gerçeğin aynısı değil, onun bir yansımasıdır. İmgeler hiçbir zaman imgeledikleri şeyin birebir aynısı olamaz. Sadece hatırladığımız kadarıyla imge yaratabiliriz (Küçüköner, 2004: 2).

“Sanatsal olsun olmasın imge yapımı gerçeğin tam olarak taklidi değil, aşağı yukarı bir taklittir” (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 56). Hançerlioğlu, Genç ve Sipahioğlu'nun imge tanımlarına baktığımızda imge yaklaşımlarının benzer özellikler taşıdığını görürüz.

Gelişen teknoloji ve hız kazanan iletişim, kısaca kolaylık, erişilebilirlik bizi eskinin imgelerinden sıyrıp yeni arayışlar içerisine sürükler. Belirli bir yükseliş ivmesine gelen imgeler dünyası, hızını alamamakla birlikte gün be gün artmaya devam etmektedir. Devam eden bu artış sosyal hayatın bir parçası olurken aynı zamanda sanatı da etkilemiştir. Öyle ki artık sanatın yeni bir dili olmuştur, imge (Berger, 2005: 33).

John Berger Görme Biçimleri (2005) adlı kitabında bunu şöyle ifade eder: “Geçmişin sanatı eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur.”

“İlk insan yaşamıyla doğan ilk imge zamanla diğer insan ve toplumların kullanım alanlarına girer. İnsanın kendini ve doğayı tanıma merakı onu, imgeler dünyasını kurmaya götürür. Eğitimle, üretmeye yönelik imgeler oluşturulur ve bilinmeyenler, sonraki nesillere öğretilerek aktarılır. İnsan doğayı tanıdıkça imge üretir. Fotoğrafın bulunuşuyla başlayıp, geçen yüzyıl boyunca devam eden süreç ise imgelerin tüketimi dönemidir” (Küçüköner, 2004: 21-22).

İnsanların tanıma merakı zamanla imgeyi onların yaşamsal tüm alanları içine dahil eder. Böylece gelişen ve değişen imge üretimi kendini değişik alanlarda göstermeye başlar. Bunların başında ise dinsel inançlar ve bunlara bağlı olarak dinsel imgeler gelir. Öyle ki zamanla bu dinsel imgeler, dinsel öğelerin de önüne geçerek inançlar yerine onun temsil olduğu imgelere tapınılmaya başlanır. Bu imgeleri ise oluşturanlar din adamları değil sanatçılardır. Onlar üretir ve geliştirir, imgeyi üst düzeylere taşır. Onlara yüklediği anlamlar sanat eseri denilen bu güzel imgeler,

izleyicisini büyüleyen ve etkisi altına alan şaheserler haline gelir (Küçüköner, 2004: 17-18).

Sanatçı eseri aracılığıyla izleyicisiyle bir iletişim kurabildiğinde başarıya ulaşabilir ancak. Sanat, sanatçının ve çevresindeki soyut-somut tüm var olanların özünü, duygusunu, doğasını ve ona ait olan tüm olguları barındırabilen yegane dildir. Tüm iletişim dillerinin geniş kapsamlı güçlerine rağmen sanat, hep bir adım öndedir. Daha vurgulu ve daha etkili bir ifade gücüne sahiptir (Küçüköner, 2004: 21-22).

Moissej Kagan, sanatın iletişimsel özelliklerini şöyle ifade eder:

“Birincisi: sanat, dilin olanaklarındaki sınırlılığı aşar... Bu sınırların aşılabilmesi, bir dilin bir başka dile çevrilmesindeki teknik zorluklara bağlıdır. Buna karşılık, sanat, her zaman için kendine özgü ulusallığı taşımakla birlikte, bütün insanlığa açık bir ‘dil’ ortaya koyar. İkincisi: Dil, kendine yüklenen bildirim insanlara iletir; oysa sanatın amacı, kendi içinde barındırdığı manevi kapsam yoluyla, insanları harekete geçirmektir... Bir karşılıklı anlaşma olarak sanatın etkisi, dilin etkisinden kıyaslanamayacak kadar yüksektir. Üçüncüsü: ..Sanat, ne dille ne de herhangi bir kodsız iletişim yoluyla erişilemeyecek, başka hiçbir iletişim kanalıyla ulaşamayacak manevi bir düzeyde insanların birbirine yaklaşmış bir araya gelmelerini sağlar” (Kagan, 2008: 474-475).

Moissej Kagan’ın söylediği gibi sanat, insana ait duygu ve düşünceleri imgelerle anlatan tek araçtır.

Sanat alanında kullanılan imgeler, diğer alanlardaki imgelerden daha anlaşılır ve daha vurgulayıcı imgelerdir. Sanatçı doğada olan imgeyi alır, ona sanatsal anlamlar yükler fakat bunu yaparken o imgenin doğasını bozamaz. Onu işler fakat sanatsal imge asıl olan imgeyi çağırır tamamen kopmaz gerçek anlamına, görüntüsüne bağlı kalır bunun yanı sıra direk kopyası durumunda da değildir. “Sanatsal imge gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiçbir zaman; olamaz da” (Kagan, 2008: 277).

Sanatsal imge ile onun seyircisi arasındaki iletişim tamamen seyircisine bağlıdır. Seyirci imgeyi kendi zihni içinde değerlendirmeli ve onu anlamlandırma çabasına girmelidir. Seyircinin imgeyi içselleştirdiği nokta imgenin görevini yerine getirdiği noktadır (Küçüköner, 2004: 23).

Sanatçıların eserleri yorumlama onlara şekil verme yetisi imge ile doğru orantılıdır. Sanatçı doğadan aldığı imgeyi soyut ya da somut istediği gibi yorumlama hakkına sahiptir. Öyle ki yeri geldiğinde kendi imgesini kendi yaratabilir ve bu konuda özgürdür. Sanatçıyı ve sanatsal imgeyi kalıplara sığdırmak, doğasını sınırlamak akıl karı değildir (Küçüköner, 2004: 28). “Oysa yeni biçimleri ve

sembolleri hemen dolaysızca ortaya çıkaranlar sanatçılardır... kendi imgelerini sonsuza kadar yaşıyorlar” (May, 49).

2.1.2. Temsil İlişkisi Bağlamında İmge

İmgeyi ortaya koyan özne, onun oluşum sürecindeki tüm evreleri edindiği nesnel ve öznel bilgi birikimi ve deneyimler yoluyla aktarır. Bu durumda içeriğindeki öznellik ve nesnellik bir bütünlük oluşturur. Bu birliktelik ise imgenin önemini ön plana çıkarır. Var olan dünyaya dair nesnel görüntülerin özüne bağlı kalınarak yansıtılması sanattaki benzerlik, taklit, mimessis, temsil gibi kavramları anlamayı ve anlamlandırmayı zorunlu hale getirmektedir (Özşen, 2013: 11).

“Temsil, aynı kendi kendini düşünen kartezyen düşünceye benzer şekilde kendi kendine görünmeye kadir hakikati resmetmektedir” (Sayın, 2003: 23). Sanat imgesinin dış gerçekliği olduğu gibi yansıtma isteğinin altında onu öznel bir üslupta değil de nesnel anlamıyla yansıtma istemesi yatar (Özşen, 2013: 10).

Temsil kısaca yeniden yapılandırma ve sunma biçimidir. Temsil edilen imge, görüşsel ya da duyuşsal yollarla oluşan ilişkilerin sistemli bir şekilde kendini sanatta ifade etme biçimidir. Bu bağlamda sanat imgesinin değişim ve gelişim sürecinin insanın gelişim ve değişim sürecine bağlı olduğunu söyleyebiliriz. İnsanda meydana gelen tarihsel değişimler onun algılayış biçimindeki değişimle düz orantılıdır.

Sanatsal sürecin ilk dönemlerinden beri üzerinde durulan konu sanat öğesinin gerçek görüntüye sadık kalınarak üretilen yansıtma oluşudur. Sanatta temsil ilişkisi tamamen bulunduğu döneme bağlıdır. İçinde bulunduğu dönemin gerçeklik anlayışı ile şekillenir. Yansıttığı gerçeklik, imgenin ortaya çıkmasına ve onun ne olduğunu neyi yansıtması gerektiğini belirleyen niteliğe sahiptir (Özşen, 2013: 10). Bu durumu Richard Leppert kitabında şöyle ifade eder:

“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden- sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçeklik”te olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Burada şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyal-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2002 :14)

“Sanatsal imge, doğayı temsil ettiği için el işçiliğinden farklıdır; doğayı temsil edeceğine doğal bir beceriye dayanan imgeyse zenaattır” (Sayın, 2003: 47).

Temsil ile görülene ait olmayan ve olması istenilen görüntüleri sağlama durumu ve temsilin gerçeklikle olan ilişkisi imgenin çok anlamlılığını destekler (Özşen, 2013: 12). Jacques Ranciere imge ve görüntünün iki farklı şeyi ifade ettiğini savunur:

“... sanat ve gerçeklik arasında, sanatsal imgeyi ve görüntüyü farklı kılan ilişkilerden birinin orijinalin benzerini üreten basit ilişki, bu benzerin illaki orijinalin sadık kopyası değil, ama onun yerini tutabilecek bir şey olduğu şeklindedir; diğerinin ise sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur: ki örneğin, tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması” (Ranciere,2008: 15).

Jacques Ranciere'nin vurguladığı şey başkalaşıma uğrayan bu sanatsal imge sanatçının duygu ve düşüncelerinin etkilendiği bellekte oluşmasıdır. Sanatçının belirtmek istediği şey ise ifade edilen şeyin gerçeklikle olan ilişkisinin bir yanılması olarak temsil edilmesidir (Özşen, 2013: 12).

“Araplara, İrânlılara ve Bizanslılara göre camera obscura, hakikatin doğru imgesini vereceği yerde hakikatin ele geçirilemeyişi kanıtlayan bir buluş iken aynı icat, 16. Yüzyıl Avrupası'nda farklı okunmakta, onun beyaz kâğıtta gerçekleştirdiği görüntüyle gözün retinasında beliren imgenin, aynı görünüm olduğu söylenmektedir: “Çünkü imge, kâğıdın ya da retinanın yüzeyine resmini, gerçek bir resim gibi çizmektedir.” Nitekim Descartes'a göre camera obscura işlevini insan beyinde pineal bölge denen yer üstlenmektedir: Dışsal algıyla onun beyinde verdiği imgeyi eşleştiren bölgedir bu, onun sayesinde algı ile temsil birleştirilir” (Sayın 2003: 27).

Jacques Ranciere'nin (2008: 15) savunduğu görüntü ve imgenin iki farklı şeyi ifade etmesi savının tersine burada görüntü ve imge arasındaki farkın olmadığı var ise ortadan kalktığı belirtilmektedir. İmge bakış ile aynı görüntüyü yansıtmaktadır. Bu temsil biçiminde görünen görme eyleminden daha üstün bir duruma gelmektedir. İmgenin kendine has özellikleri arasında olan tanımlanabilir olmak, bilgisine ulaşılabilir olmak, sınırlandırılabilir olmak gibi şeyler, gözün yaptığı görme eylemini neredeyse etkisiz hale getirerek onu bakışın kontrolü altında nesnelleştirir (Özşen, 2013:11-12).

Sanat imgesinin temsili sürecinde göz üzerinde büyük etki alanına sahip olan bakışın, imgeyi var eden öznel ve nesnel bütünlüğün ortadan kalkması durumunda, imgenin yapısıyla oynanmış olur. Bu da imgenin varoluşçu anlamının ortadan kalkmasına sebep olur (Özşen, 2013:13).

2.2. MODERN SANAT

‘Modern Sanatta Kadın İmgesinin Değişimi’ konusu incelenirken araştırılması gereken ilk kavram “modern” kelimesi olmalıdır. Modern kavramının ışık tuttuğu kavram haritasında irdelenmesi gereken diğer ifadeler ise modernite, modernleşme ve modernizmdir. Bu bağlamda modernizmin tarihçesi ve temel özelliklerinin incelenmesi bu kavramların anlaşılabilirliği açısından yararlı olacaktır. “Modern Sanat” konusu ise bu bilgilerin ışığında incelenmesi gereken en önemli kavramdır.

2.2.1. Modern Nedir?

‘Modern’ terimin tarihine baktığımızda İ.S. 5. yüzyılda ‘antiquus’ un karşıt anlamı olarak kullanıldığını görürüz. Fakat J. Burry’ nin ifade ettiği gibi klasik düşünce 17. yüzyıla kadar belirginliğini devam ettirmektedir. Yani tamamen bir modernlik söz konusu değildir. 18. yüzyılın ilk yarısına baktığımızda ise, 17. yüzyıla göre önemli sayılabilecek bir ilerleme olmamıştır. Daha çok baskın olan skolastik düşünceyle yozlaşmaya doğru bir çöküş söz konusudur. O dönemde batıda yaygın olan Hıristiyanlık düşüncesi, edebi ve tarihi tartışmalara engel olmaktadır. Bu durum 18. yüzyılın ikinci yarısının son dönemlerine kadar devam etmiştir. Ancak Hıristiyan tarih felsefesiyle, tanrı inancı sorgulanmış ve gündelik hayat içerisine indirgenen tanrıyla beraber aydınlanma düşüncesinin temelleri atılmıştır (Dolaş, 2010: 39). Modern terimi ilk ortaya atıldığı tarihten itibaren farklı dönemlerde farklı anlamlar kazanarak karşımıza çıkmıştır. Bu farklılıklar, terimin anlamını zenginleştirmiştir:

“Oldukça iyi bir kronolojiye sahip olan modern teriminin etimolojisine bakıldığında, terimin farklı tarihsel dönemlere göre değişik anlamlar kazandığı görülmektedir. Terim ilk kez 1585 yılında “şimdiye dair, en son zamanlara dair” anlamında kullanılmıştır. Geç dönem Latincesindeki [14.-15.yy.] ‘modernus’ terimi ‘tam şimdi, su anda’ anlamına gelen ‘modo’ öneki, modus’un -den halinden (ablativ) türemiştir. Modus teriminin kökeni ile ilgili zengin bir etimolojik silsile mevcuttur; teriminin etimolojik zincirinin sonuna kadar gidildiğinde Hint Avrupa dillerinde “ölçmek, sınırlamak, uygun ölçü almak, düşünmek” anlamlarına gelen med ve met¹⁵⁰ köklerine ulaşılmaktadır. Modus kelimesinin etimolojik anlamları arasında “ölçmek, ritim, tarz, usul, nagme” olmakla birlikte, ayrıca gramerde ‘kip’ (mood) anlamı da vardır. Türkçemize de geçmiş bulunan ‘moda’ teriminin kökeni yine modus’a bağlanmaktadır” (Rakipoğlu, 2008: 61).

“Modern (Fransızca), Çağdaş (Türkçe), genellikle bir şeyin "yeni" ve "güncel" olduğunu ifade etmek için kullanılır. Çoğu zaman belli bir sosyal ve sanatsal akım olan Çağdaş ve Çağdaşlık gibi terimlerle karıştırılır.” (Yücel, 2013).

Ülkemizde modern kelimesi çağdaş, yenilikçi ve güncel gibi ifadelere karşılık gelmektedir. Hatta çoğu zaman batılılaşma olarak ifade edilmektedir. Max Weber gibi bazı düşünürler modernleşmenin batı dışındaki toplumlar için sorun ihtiva ettiğini düşünür. Çünkü batı toplumları moderndir ve batı dışında kalanlar ise batıyı örnek alarak zamanla modernleşmektedirler. Modernizmin batı kaynaklı olduğu görüşü oldukça yaygındır ve bu yüzden modernleşme hareketlerinin batılılaşma terimiyle aynı anlama geldiği düşünülür (Şahingeri, 2006: 8). Modern terimi pek çok anlam içermektedir. Günümüzde en çok kullanılan anlamlarından biri batılılaşmadır. Kısaca batıya ait tüm hayat olgularını benimsemek ve yaşamak anlamları içermektedir. Batı dışında kalan toplumlardaki etkisi her ne kadar batı kadar güçlü olmasa da insanların hayatında çok önemli bir yer edinmiştir.

Sanatsal açıdan bakıldığında durum daha dikkat çekici ve olumlu etkiler uyandıran boyutta olmuştur. Modern anlayış sanat adına açılan yeni ve keşfedilmesi gereken önemli bir başlangıç niteliğindedir. Heyecan uyandıran bu kavram, pek çok sanatçının konu ve imge arayışına taze kan niteliğinde etki göstermiştir.

“Modern, daima çağdaş görünüşü ifade eder. Geleneksel olmayan anlamına gelir. Modern sanat da aynı biçimde geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder” (Turani, 1993: 98).

“İnsan yeryüzünde, akli ile tüm canlılardan daha üstün bir organizmadır. Aklin rasyonel kullanımı da modern düşünce felsefesinin başlangıcını oluşturur. Bireyin öncelikle kendisini ve yetilerini tanıyıp daha sonra içinde varolduğu düzenin kurallarını ve doğasını tanıması modern’liğin gereklerindedir.

Birçok alanda etkili olan bu kavram “Sanat” alanında da (özellikle Resim Sanatı’nda), alışılmış, geleneksel kalıpları kırmış, yepyeni bir sanat anlayışı getirmiştir.

Sanat, artık sanatçısıyla daha özgür bir hale gelmiştir. Sanatçı kendini kısıtlayan gelenekçiliğin dar kalıplarından kurtulmuş, yaratıcılığında kendi özgünlüğüne kavuşmuştur” (Şahindokuyucu, 1997: 5).

Modern kelimesi çağdaş, yenilikçi, üslupsal gelişme gibi ifadeleri karşılar niteliktedir. Sanat çevreleri tarafından benimsenen bu kavram ileriki dönemlerinde kelimenin tam manasıyla hayat felsefesi haline gelmiştir. Sanat, dokunsal, duyuşsal, bilişsel olan tüm eserlerin estetik bir üslupla (kitch’de dahil) gelişim ve değişimi demektir. Dar kalıplara sıkıştırmak elbette imkansızdır nitekim de öyle olmuştur. Modern olan ne varsa açık uçlu ve özgürce ifade edilen demektir. Dönemin resim sanatçıları da bu duygu ile hareket ederek kendi sınırlarını zorlamışlardır.

2.2.2. Modernleşme

Ülkemizde “çağdaşlaşma” olarak da ifade edilen modernleşme, modern tabirini sonradan edinme anlamları içerir. Max Weber gibi bazı düşünürler modernleşme'nin batı dışındaki toplumlar için sorun ihtiva ettiğini düşünür. Çünkü batı toplumları moderndir ve batı dışında kalanlar ise batıyı örnek alarak zamanla modernleşmektedirler. Modernizmin batı kaynaklı olduğu görüşü oldukça yaygındır ve bu yüzden modernleşme hareketlerinin batılılaşma terimiyle aynı anlama geldiği düşünülür (Şahingeri, 2006: 8).

Black (1986, 5) bu durumu şöyle ifade eder “Modernleşme, tarih boyunca gelişmiş kurumların insanın bilgisindeki görülmemiş artışı yansıtan ve hızla değişen işlevlere uyarlanması sürecidir.” Nitekim kavram bu anlamıyla sınırlı kalmaz. Avrupalılaşma, gelişme, yenileşme, sanayileşme ve batılılaşma gibi kavramlar da bu anlamda kullanılmaktadır (Şahingeri, 2006: 8).

“İki tür modernleşme vardır. Birincisi batılılaşma tabiriyle aynı anlama gelen klasik modernleşmedir. İkincisi ise salt modernleşmedir ve genel anlamıyla sanayi odaklı bir gelişmeyi ve buna bağlı gelişen sosyo-politik devinimleri baz almaktadır” (Tezcan, 1984: 86-103).

Black'e (1986: 57) göre modernleşme şu aşamalardan geçer:

1. Bir toplumun kendi geleneksel bilgisi çerçevesinde modernizm olgusuyla karşılaşması ve bunu savunanların ortaya çıkması,
2. İktidarın geleneksel önderlerden modernleştirici önderlere geçmesi,
3. Ekonomik büyüme ve toplumsal değişme sonucunda bir toplumun kırsal/tarımsal bir hayattan kentsel/endüstriyel bir yaşam biçimine geçmesi,
4. Son aşama ise toplumun sosyal yapısının tüm yönleriyle yeniden örgütlenmesidir.

Modernleşme kavramı batılılaşma, Avrupalı yaşam tarzını örnek almanın yanı sıra toplumsal anlamda da bir gelişmişlik tanımı ile açıklanır. Toplumsal gelişmişlikten kastedilen; eski geleneksel toplum yapısının kullanışlılığını yitirmesi, zorlu hayat şartlarının yerine kentselleşen bir toplum olabilmedir. Yalnızca halk bazlı olmayan bu değişim süreci kendisini yönetsel anlamda da bariz bir şekilde göstermiştir. Zaten değişim baştan ayağa olmalıdır. Değişim eğer sarp yollarda ilerleyen bir araç ise ön tekerlek nereye gidiyorsa arka tekerlek de bununla doğru orantılı olarak o yöne gidecektir. Elbette bunu gerçekleştirmek yalnızca düşünsel

anlamda sınırlı kalmamalıydı, gerekli şartlar oluşturulmalıydı ki tam manasıyla bir değişim gözlemlenebilsin. Çok yönlü olan bu değişim hareketi pek çok kesimi etkisi altına almıştır ve etkileri günümüze kadar artarak devam etmiştir.

2.2.3. Modernite

Başlangıcı Rönesansa dayanan bir kavramdır. Geleneğe karşı çıkarak eskiden kopma ve yeniyi üretip benimseme halidir. Özüne bakıldığında çoğunlukla dini otoriteden kopma olarak başlayan bu süreç zamanla yerini kapitalist düzen içerisinde olgunlaşan bir kavram olmaya bırakacaktır.

“İlk önce Charles Baudelaire tarafından kullanılan ‘modernite’ sözcüğü, 1960’lar öncesi yaklaşık 160 yıllık dönemin içerdiği yeni ve tarihte ilk kez görülen bir anlayışa, bugünkü modern denilen dünya görüşüne verilen addır (...) Modernite, akılcı doğa bilimleri taraflısı, Aydınlanma sürecinin de devamı olarak kabul edilir. Modernite’nin içeriğinin ne olduğu, nasıl başladığı konusunda kimi düşünür ve araştırmacıların bazı saptamalarına bakıldığında; modernite, amaç olarak yeni bir toplum ve yeni bir mutlu insan tipi yaratmayı hedeflemektedir. Bunun için Aydınlanma düşüncesi ve modernlik, yani modernite, dünyada her alanda aklın egemen olmasını hedefliyordu. Modernitenin mantığında yalnız aklın ve bilimin yeri vardı ve çift değerliliğe, belirsizliğe, kararsızlığa, kusura yer yoktu. Kısacası akla dayalı, rasyonel biçimde örgütlenmiş bir toplum yapısı oluşturmak için modern devlet, vatandaşı bir disiplin içinde tutacak ve toplum mühendisliği uygulamalarına girişecekti” (Turani, 1993: 98-99).

Modernite, eleştiriyi temel alarak kendini var etme çabasıdır. Akılcılığı ön planda tutan bu anlayış bilimin ve sanatın dinin önünde olması gerektiğini savunur. Değer olarak insanı ön planda tutan kavram, evrensel düşünebilme yolunda atılan ciddi adımlardan biri olmuştur. İnsana kendini tanıma ve toplumsal değerleri bilime dayalı üretimle geliştirerek evrenselleşme yolunda pusula niteliği taşımıştır.

Günümüzde var olan modernite, batının belirlediği koşullara uyum sağlama ile doğru orantılıdır. Batının etkisi elbette sömürgeci gücünün etkisi ile olmuştur. Batının medeniyet götürdüğü her toplumda aslında onun ezici gücünün etkisini apaçık görmek mümkündür.

“Modernite’nin ulusallıkla ilgisi olmadığından, onun için ülke sınırı da yoktu. Hatta, politik ve ideolojik sınırlar da onun için bir engel değildi. Bu nedenle, moderne ilişkin görüşler daha 19. yy’da hemen tüm dünyaya hızla yayılıyordu. Dolayısıyla modern, milliyetçi için de bir engel sayılmıyordu. Çünkü modern, çağdaş anlamına geliyordu. Modernitenin evrenselleşen yani sınır tanımayan yaygınlığına karşın, modernizme en çok kapitalizmin sahip çıktığı görülmüyordu. Çünkü, modernitenin büyük çaplı kent projelerini ancak kapitalist tröstlerin ekonomik gücü gerçekleştirebilecekti. Modernite anlayışı, çağdaş bilim ve teknolojiyi ve dolayısıyla endüstriyel modern toplumu, modern kenti, modern sanatı ve modern devleti de yaratmıştır” (Turani, 1993: 98-99).

“Modernite, günlük hayatın rutinleştirilmesi, dini değerlere olan inancın zayıflaması, yaşam cephelerinin farklılaşması, bürokratik yönetim sistemlerinin büyümesi, kentleşmenin artan hâkimiyeti, günlük hayat üzerinde bilim ve teknolojinin egemenliği ve kapitalizmin ekonomik hâkimiyeti sürecidir” (Turner, 2003: 291).

“Değişim ve ilerleme ile âdeta özdeşleşen modernite, eleştiriyi değişimin aracı olarak kullanır. Dolayısıyla modernizm, her şeyden önce geleneğe veya gelenekçiliğe karşı bir tavır sergiler ve onunla çatışmaya girer. Zira modern olmak, dünden veya eskisinden çok daha farklı bir dünyada yaşamak demektir. Modernite, ise sosyal hayatın rasyonalleştirilmesini, evrenselliği, homojenliği, açıklığı vadeder” (Çetişli, 2007).

Modernite, günlük hayatın sıradanlığına farklı boyutlar kazandırmak ve syaşamsal hazları arttırmak demektir. Bir anlamda yaşam şartlarının kolaylaşması, pratik olana dönüştürülmesidir. Akılcı, yenilikçi, sosyal, ekonomik ve kullanılabilir olan her şey modernitenin birer parçasıdır. Akılcı bir yenilik arayışı içerisinde evrensel dokunuşlar yapmak modernitenin temelinde yatan şeydir. Bu dokunuşlar; sosyal, ekonomik, politik hatta sanatsal boyutlarda cereyan etmelidir ki etkilediği toplumlarda radikal değişimler gözlenebilsin. Nitekim beklenen etki ilk olarak sosyo-ekonomik hayatta kendini gerçekleştirmiştir. Modernitenin yalnızca bir kavram olarak ortaya atılıp, etkisinin balon gibi sönmeye beklenemez. Değişen yaşam şartlarıyla birlikte kendini toplumlar içinde var etmiş ve her anlamda geniş kitleleri etkisi altına almıştır.

Modernite; kendini geliştiren, çağcıl ya da muasır medeniyet seviyesine ulaşmış toplumları simgeleyen bir kelime olarak nitelendirilmektedir. Burada kastedilen toplumlar elbette batıdır. Batının dini ve sosyal yaşam tarzı örnek alınması gereken üst toplum rolündedir. Sanat, edebiyat, kültür gibi önemli değerleri etkileyerek elde edilmek istenen yalnızca ekonomik güç ve lider olabilme çabasıdır. Bu amaçla başlatılan modern süreç aslında tamamen kapitalist toplumun batı dışındaki toplumları tek tip topluma dönüştürme çabasıdır. Yalnız bunu sağlamak sanıldığı kadar kolay gerçekleşecek bir olgu değildir. Her toplum kendi içinde farklı bir yapılanmaya ve kültüre sahiptir. Kimlik çeşitliliğinin çok olduğu toplumlar göz önüne alındığında başlatılan bu girişim hem çok etkili hem de geçici bir hareket olmakla kalmıştır. Bir dönem etkisini sürdüren bu modern süreç, vadedilen gelişmişlik ve çağdaşlaşmayı tam olarak karşılayamamıştır.

2.2.4. Modernizmin Tanımı

Hayatımız, imgelerin birleşip belirli kavramları ve bunlara bağlı kuramları oluşturduğu bir düzen içinde devam etmektedir. Bu kavramlar arasında önemli bir yere sahip olan “Modernizm” başlı başına bir araştırma konusu konumundadır. Hayatımızın her alanına ve her anına yayılmış bir niteliktedir (Şahindokuyucu, 1997: 3).

Modernizmin başlangıcı olarak kabul edilen 1789 Fransız devrimiyle geçmişin ağır yükü gelecek üzerinden kaldırılarak geleceğin önü açılmış ve yeni bir çağa geçilmiştir (Jusdanis, 1998:144). 19. yüzyıl öncesi, modern dünyayı başarısızlıklardan arındırarak ideal moderne ulaşabilme umudu vardır. Ancak modernizmin *ideal* olana, düzen üzerinden ulaşma çabası toplumda tepkilere yol açmaktadır. Her şeyi statik bir konuma indirgemeye çalışmaktadırlar. Ancak “düzen kaos olmayan şeydir; kaos ise düzenli olmayan şeydir. Düzen ve kaos *modern* ikizlerdir” (Bauman, 2003:14). Modernizmin ilk yıllarında yeşermeye başlayan umut, yüzyılın ortalarında yerini umutsuzluğa bırakmıştır. Özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında; mimari, edebi ve sanatsal alanda da hareketlenmeler yaşanmaktadır. Hızla gelişen teknolojiyle olumlu ve olumsuz ilerlemeler söz konusudur. Sömürüyle ortaya çıkan kapital baskı, toplumsal eylemlere dönüşmüştür (Featherstone, 27: 1996)

19. yüzyıl sonunda modernizm karmaşık bir tepkiyle karşılaşmıştır. Bu tepki ‘burjuva modernizm’ ine karşı oluşturulan ‘kültürel modernizm’ dir. Marx, “kapitalist düşüncenin sınıflara bağlı ve açıkça baskıcı, ama aynı zamanda çelişkili mantığının, nasıl insanlığın evrensel kurtuluşu ile sonuçlanabileceğini göstererek ütopyik düşüncüyü materyalist bir bilime dönüştürmeyi hedefler. Kapital düzen kültürel modernizmle yıkılmaya çalışılır” (Zeka, 1990: 53). Bu bağlamda modernizmin kültürel boyutu kapitalist boyutuna baskın gelmiştir ve hislerin ön planda olduğu özgürlükçü bir anlayış yer almıştır.

“Modernizm bir kavram olarak ele alınıp incelendiğinde, içinde yeni’yi, dogmatizme inat akıllılığı, insancılığ ve özgürlüğü barındırır.

İnsan yeryüzünde, akli ile tüm canlılardan daha üstün bir organizmadır. Aklın rasyonel kullanımı da modern düşünce felsefesinin başlangıcını oluşturur. Bireyin öncelikle kendisini ve yetilerini tanıyıp daha sonra içinde var olduğu düzenin kurallarını ve doğasını tanıması modern’liğin gereklerindedir.

Birçok alanda etkili olan bu kavram “Sanat” alanında da (özellikle Resim Sanat’ında), alışılmış, geleneksel kalıpları kırmış, yepyeni bir sanat anlayışı getirmiştir.

Sanat, artık sanatçısıyla daha özgür bir hale gelmiştir. Sanatçı kendini kısıtlayan gelenekçiliğin dar kalıplarından kurtulmuş, yaratıcılığında kendi özgürlüğüne kavuşmuştur” (Şahindokuyucu, 1997: 5).

“Modernizm; çağdaş anlayışa uyarak bilinen teknikler içinde sanat yapma görüşü ve mesleği, çağcılık. Modernizm, bu nedenle bir diğer anlamda yaratıcılıktan uzaklaşmayı, akademikleşmiş modern anlayışı da ifade eder” (Turani, 1993: 99).

Turani (1993: 99) Aydınlanma Çağının dört temel niteliğini şu şekilde özetler:

- *"Doğaiüstünün doğalla, dinin bilimle, tanrısal buyruğun doğa yasasıyla ve din adamlarının filozoflarla yer değiştirmesi;*
- *Bir araç olarak deneyin rehberindeki aklın sosyal, siyasal ve dinsel sorunların çözümünde yüceltilmesi;*
- *İnsanın ve toplumun mükemmelleştirilebileceğine ve dolayısıyla insan soyunun gelişmesine duyulan inanç;*
- *İnsan haklarına ilişkin insancıl taleplerin artışı" (Kızılçelik, 1996, s.7-8).*

İşte modernizm böyle bir Aydınlanma Çağı ortamında doğup gelişir. O, sadece dünyevîleştirilmiş bilgi ile doğaya hâkim olmakla kalmaz, insan ve toplum hayatının her alanında yeni düzenlemeler getirir. Bu bakımdan modernizm veya modernlik "bilimsel bilgi, endüstriyalizm, teknoloji, teknikleştirme, uzmanlaşma, demokrasi, lâiklik düşüncesi ve bireyselleşme eksenleri etrafında toplumsal yaşam alanlarını düzenlemeye yönelik bir projedir (Kızılçelik, 1996, s.13).

Lâik bir düşünce yapısına sahip olan modernizm, sosyal hayatın eksenine bilimi ve aklı yerleştirirken dine sadece şahsî hayatta bir yer bırakır. Modernizm, hürriyetçi ve özerkçidir. Toplumlari; tarım toplumundan sanayi toplumuna, şehirleşmeye, gelişmiş haberleşme ve ulaşım araçlarına, okur-yazar oranının artışına, statik bir yapıdan dinamik bir yapıya geçişe yöneltir. Modernizmin temel dayanakları; kapitalizm, endüstriyalizm, şehirleşme, demokrasi, akılcılık, lâiklik, bürokrasi, ihtisaslaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi ve millî devlet şeklinde sıralanabilir. Böylece modern döneme giren insanlık, -özellikle Batı toplumları- 1880-1930 yılları arası dönemde, nitelik ve nicelik bakımından daha önceki dönemlerden çok daha farklı bir hayata kavuşmuş olur. 1930 sonrasında da modernizmin etkileri bütün hızıyla devam eder. Hayat tarzı, kültür, sanat, teknik, bilim gibi insan ve toplum hayatının hemen her alanında büyük tesirler bırakan bu dönem, modern çağdır (Çetişli, 2007).

Modernizmin insan hayatına pek çok imkân sunduğu ve kolaylıklar getirdiği inkâr edilemez. Bununla birlikte birçok olumsuz gelişmelere zemin hazırladığı da bir gerçektir. Söz konusu olumsuz gelişmeleri kısaca şu şekilde sıralayabiliriz: Bütün dünyaya ideal olarak sunulan Batı kaynaklı ekonomik ve siyasî modeller, zaman içinde gerçek kimlikleriyle tanınmış ve insanların bu modellere olan güveni sarsılmış; demokrasi ve insan hakları konusundaki çifte standartçı tutum yakinen

görölmüş; çok yoğun bilgi bombardımanı ve hızla gelişen teknoloji insanı esir almış; kontrolsüz sanayileşme pek çok çevre problemine sebep olmuş ve dünyayı yaşanmaz hâle getirmiş; milletlerarası silahlanma yarışı, büyük miktarlardaki paranın bu alana ayrılmasını zorunlu kılmış, sonunda da insanlığın sonu olabilecek nükleer tehdide zemin hazırlanmış; her şeyde esas olan standardizasyon düşüncesi ve uygulaması hayatı tekdüze kılmış ve teknolojinin despotluğuna yol açmış; insanın kapitalist ekonomi veya sermayenin kölesi durumuna düşürölmesi üzerine birey ve bireysel hürriyet yok olmuş; aşırı bireyselleşme, insanı kalabalıklar içinde yalnızlığa itmiş; mahallî ve millî değerler, küreselleşme ile evrensel değerlerin hücumuna uğramış; pragmatizm (faydacılık), bütün değerlerin üstünde tutulup diğereğerlerin ölçüsü ve belirleyicisi hâline getirilmiş; madde ilâhlaştırılırken mana yok sayılmış; akıl, pragmatizmin aracı yapılmıştır. Böylece insan yabancılaşma, yalnızlaşma, tatminsizlik, güvensizlik, inançsızlık bunalımları içinde ne olduğu, ne olması gerektiği soruları arasında bir kimlik krizine düşmüştür (Çetişli, 2007).

18. yy'ın başlarına kadar çok fazla gelişme gösteremeyen modernizm 18. yy'ın sonlarına doğru ilk etkilerini göstermeye başlamıştır. Fransız İhtilali'nin etkisiyle kendini tam olarak 19. yy'da göstermeye başlamıştır. 19. yy modernizminden etkilenen pek çok sanatçı tuvallerinde farklı imge arayışlarına yönelmiştir. Bu imgeler, sanatçıların bastırılmış zengin duygularının ve bilinçaltının eseri olan özgür ve özgün düşüncelerin eseridir. Bu özgürlüğün vermiş olduğu güçle sanatçılar; hayali imgeleri, düşlerini ve tam tersi bir kavram olan günlük yaşamdan kesitleri ile hayatın gerçekliklerini yansıtmaya başlamışlardır. İmge sorunsalını aşmaya başlayan sanatçılar, kendilerine en çok hitap eden ve hayatın pek çok alanında karşılaştıkları kadın imgesine eserlerinde çokça yer vermeye başlamışlardır. Kadın imgesini çok yönlü irdeleyen sanatçılar, kadını her haliyle gözler önüne sermişlerdir. Eskinin perde arkasında tutulan yegane imgesi artık gözler önünde, kelimenin tam manasıyla sahnenin ortasında yer almaktadır. Hem de tüm çıplaklığıyla, tüm arınmışlığıyla, doğallığı ve sıradanlığıyla. Kadın imgesi, imgelerin kraliçesi görüşü doğru ise; kapitalizm onu tahtından indirecek güçte olmamalıydı ve olamamıştır da.

Bu bağlamda modernizm dinden siyasete, ekonomiden bilim ve tekniğe, sanata ve insan iletişimine kadar hayatın her alanını etkilemiştir.

2.2.5. Modern Sanat

Modernizm kavramı ortaya atıldığı ilk tarihten itibaren kafa karıştırmış ve pek çok alanda düşünsel çatışmalara neden olmuştur. Eskiden kopmak istemeyen ya da bu gelişimin kendi çıkarlarına tamamen ters düştüğünü düşünen kesim tarafından reddedilen modernizm kavramı; eskinin etkilerinden kurtulmak isteyen, yeniliklere açık ve yeni oluşumlara aç olan kesim tarafından kabul görmüştür. Toplum ve kültürleri oluşturan toplumsal alt yapılar ve üst yapılarda önemli değişimlerin can bulduğu bu süreç, yeni başlangıçlara da zemin hazırlamıştır. Modernizm'i 'yeni' ile bağdaştıran ve onaylayan batı, gerçekleşen gelişmeleri büyük bir heyecan ile takip etmiştir. Yeni olan her şey, eskinin geçersizliğini kanıtlar niteliktedir. Nitekim gözden kaçırılan nokta şudur: Her yeni, eskiden sonra yani ona tepki olarak ortaya çıkmış olsa da temellerini eskiden almaktadır. Kısaca yeniyi eski var eder ve yüceltir.

“Modernliğin genellikle Rönesans’la ortaya çıktığı savunulur; modernlik Eskiler ve Modernler arasındaki tartışmada olduğu gibi Antikiteyle ilişkili olarak tanımlanmıştır” (Featherstone, 1996: 21). Bu konuyu açacak olursak;

“1127 dolaylarında Abbot Suger Paris’teki St. Denis Manastır bazilikasını restore etmeye başladı. Mimari fikirleri ona daha önce hiç görülmemiş, ne klasik Yunan ne Roma ne de Romanesk tarzında ‘yeni bir bakış’ kazandırmıştı.

Suger önceleri buna ne ad vereceğini bilemedi. Sonunda, Latince *opus modernum* (modern yapıt) demeye karar verdi. (Appignanesi vd. 1998, s:4).

Suger, Gotik diye anılacak olan yaygın bir mimari tarzın oluşmasına katkıda bulundu. (Appignanesi vd.,1998, s:4).

İtalyan Rönesans kuramcılarının bulduğu Gotik teriminin aslında küçültücü bir anlamı vardı. Kuzeyli ya da German *barbar tarzı* anlamına geliyordu. Rönesans mimar ve sanatçıların ideali, klasik Yunan tarzıydı ya da kendi deyişleriyle *antica e buona maniera moderna* (eski ve iyi modern tarz)” (Appignanesi vd.,1998, s:4).

Örnekten de anlaşıldığı üzere modern kelimesinin ilk kez 1127 dolaylarında Abbot Suger isimli bir mimar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Kısaca Suger’in yaptığı bu restorasyon ve ona getirdiği yaklaşım Rönesans döneminde *modern* teriminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Zamanla gelişecek ve hayatımızın birçok alanına nüfuz edecek olan bu kavram ilk kıvılcımını mimari alanda vermiştir.

“Terimden bugün anladığımız şeyin büyük kısmını tükettiğimiz on dokuzuncu yüzyıl başı ve yirminci yüzyıl sonları Alman sosyolojik teorisinin bakış açısından ele alındığında, modernlik geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konulur ve

toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını içerimler” (Featherstone, 1996: 21-22).

“En azından Ortaçağdan bu yana, ‘o zamanlar’la ‘şimdi’ arasında, eski ile modern arasında harekete geçici bir antagonizma (tezat) yaşandı” (Appignanesi vd.). Batıda hep bir önceki tarihsel süreci beğenmeme görüşü yaygınlaştı. Hiçbir birey geçmişte kabul gören bir süreci içinde bulunduğu yeni süreçte kabul etmiyor ve hızlı bir tüketim süreci yaşanmaya başlıyordu. Bu süreçler peş peşe gelen sanat akımları ve ekonomik hareketlerle bir noktada kesinlik kazanıyordu. Her süreç bir öncekine tepki olarak ortaya çıkıyor fakat ondan destek alarak olgunlaşıyordu. Kısacası yeninin temelini eski atıyordu.

“Batı kültürünün bir başka özelliği de güçlü bir tarihselcilik ön yargısına sahip olmasıydı. Bu inanca göre, şeylerin nasıl olduğunu ve nasıl olması gerektiğini tarih belirliyordu” (Appignanesi vd., 1998, s:4).

Bu bağlamda tarihselciliğin klasik formülü Karl Marx’ın diyalektik materyalizminde gündeme geldi ve daha anlaşılır bir hal aldı.

“Marksizm toplumun geleneksel ya da kültürel kurumlarıyla ekonomik üretim güçleri arasında yapısal bir farklılık olduğunu ortaya sürdü. *Altyapıdaki*, yani ekonomik üretim etkinlikleri alanındaki hızlı değişim *üstyapıya*, yani din, sanat, politika, hukuk ve *geleneksel tutumları* içeren toplumsal alana temel oluşturuyor, ama zamanı gelince de onu alaşağı ediyordu. Üstyapı değişimlere ekonomik altyapıdan daha fazla direnç gösteriyor ve daha yavaş geliyordu. Özellikle de modern sanayi kapitalizmi çağında bu böyleydi. Düşünme biçimlerimiz ya da daha doğrusu düşünmeden kabullendiğimiz varsayımlar üstyapısal ideolojiler tarafından belirlenmişti” (Appignanesi vd., 1998, s:4).

Sürüp giden bu kaotik dönemde dengeler tamamen değişmişti. “Altyapısal üretim alanında modernizm, neredeyse bir yüzyıl önce başlayan Sanayi Devrimi’nin ikinci gelgit dalgasında, kitlesel teknolojik yeniliklere tanık olan 1890-1900’lerde başladı” (Appignanesi vd., 1998, s:4).

Bu süreçte teknoloji, bilim, kitle iletişim ve eğlence gibi alanlarda pek çok gelişmeler oldu. “Kültürel ya da üstyapısal alandaki modernizm de 1900’lerin aynı dönemine denk gelir. Edebiyat, müzik, görsel sanatlar ve mimaride ilk cesur modernist deneyler bu yıllarda yapıldı” (Appignanesi vd., 1998, s:4).

Modernizmin ifadesi ‘yeni’ ile tabir edilir. Yeni olan hep iyidir ve daha kabullenilesidir. Modernizm eskiyi reddeder. Eskiye dair her şey geçerliliğini

yitirmiştir ve özelliğini de kaybetmiştir. Yeni olan güzeldir. Geçmişin izleri geçmişte kalmalı yerini yeniye bırakmalıdır görüşü hakimdir modernizmde. “İki tür modernleşme vardır. Birincisi batılılaşma tabiriyle aynı anlama gelen klasik modernleşmedir. İkincisi ise salt modernleşmedir ve genel anlamıyla sanayi odaklı bir gelişmeyi ve buna bağlı gelişen sosyo-politik devinimleri baz almaktadır” (Tezcan, 1984: 86-103).

“Modernizme amacını ve itici gücünü veren şey, hala modernleşmemiş olanın, sanayi öncesi dönemin bıraktığı geleneksel mirasın varlığını sürdürmesidir” (Anderson, 2002: 82).

Geleneğe tepki olarak doğan modernizm aynı zamanda geçmişin getirilerinden de büyümeye devam eder. Yeniye dair her şeyin güzel, faydalı olduğu görüşüne dayanan modernizm hayatımıza kolaylıklar getirirken aynı zamanda bizi içinden çıkılmaz bir yeni dünya kaosu sürüklemektedir. Herşey yeni ve güzel olmalı, tek düze yaşamlar yeninin peşinden koşmalı, değer yargıları sorgulanmamalı, hızlı ve seri üretim ve tüketim canavarı haline getirilmeye çalışılan insan kafese sıkışmış canlılar gibi dar alanlarda oyalanmalı görüşü benimsetilmeye çalışılmaktadır. Bundan maksat tek tip insan yaratmaktır. Ki yönetmesi daha kolay olabilsin (Berman:2004:28-29).

Berman’a (2004: 28-29) göre modern hayatın kaosu pek çok kaynaktan meydana gelmiştir:

“Fizik bilimlerinde gerçekleşen, evrene ve insanın onun içindeki yerine dair düşünceleri değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekeli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalardan kalma doğal çevrelerden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik alt üst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da artırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel, toplumsal hareketleri; son olarak tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı”18 gibi 20. yüzyılda bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yasatan süreçler “modernleşme” olarak adlandırılmıştır.”

Yirminci yüzyılın bu kaotik süreci kısaca modernizm olarak nitelendirilmektedir.

Fetaherstone’a (1996: 27) göre “en kısıtlı anlamıyla modernizm, yüzyıl dönümü civarında ortaya çıkan ve son zamanlara dek çeşitli sanatlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintilendirdiğimiz üsluplara işaret eder.”

Bunlar arasında resim alanında en sık anılan isimler şunlardır: Matisse, Picasso, Braque, Cezanne ve Fütürist, Dışavurumcu, Dadacı, ve Gerçeküstücü hareketlerdir. Kimilerine göre 1830'lara kadar götürülmesi gerektiği düşünülen modernizmin on dokuzuncu yüzyıl içerisinde ne kadar geriye götürülmesi gerektiği hala bir muammadır (Featherstone, 1996: 27).

Featherstone (1996: 28)'a göre modernizmin temel özellikleri şöyle sıralanabilir:

1. Estetik bir özbilinçlilik ve düşünömsellik;
2. Eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi;
3. Gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması;
4. Yapısızlaştırılmış, bütönlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik bir kişilik nosyonunun reddedilişi.

Modernizmin temel özelliklerine bütönsel olarak bakıldığında karşılaşılan en önemli özellik, toplum alt ve üst yapısında cereyan eden yeni gelişmeler ve bunların hem toplumsal hem de sanatsal anlamda derin anlamlar ve başlangıçlar yaratmasıdır. Bu başlangıçların kabul edilirliliği, modernizmin varlığının ispatı niteliğindedir.

Modern sanat: 19. yy son çeyreğinden bugüne sanatta meydana gelen değışimlerin, akım ve eğilimlerin birtakım resimler eşliğinde belli bir perspektifte ele alınan sanata denir. Modern sanatın çelişkili bir doğası vardır. Bu çelişkilerin kaynağı da içine doğduğu ortamın çelişkileridir. Modern sanat, modern toplumda yani burjuva toplumu biçiminde ortaya çıkmıştır. O dönemde sanatçılar kendilerini yalnız ve korumasız hissediyorlardı. Çünkü burjuvazi iktidar mücadelesinde soyluları ve kilise çevresini alt etmekle meşguldü. Sanatçıların revaçta olan siparişleri kesildiği için kendi içlerinden gelen konulara yönelmişler ya da buna itilmişlerdir diyebiliriz (Yılmaz, 2006:11-15).

“Modern sanat, 19. yy'ın eklektisist doğrultudaki sanat anlayışına karşıt tüm sanat akımlarını ve üsluplarını içerir. Hangi tarihten sonra çıkan sanatsal davranışların modern sanat kapsamında sayılacağı kesinlik taşımaz. Coğunlukla, 19. yy ortalarında beliren gerçekçilik ilk modern akım sayılmaktaysa da, Modern Sanat'ın başlangıcını çok daha ileriye, 1905'e Kübizm'in ortaya çıkışına dek almak olanaklıdır. Modern sanat, Avrupa sanatında Rönesans'tan bu yana egemen olan doğaya sadakat kaygısının yadsınışı düşünölüyorsa. Kübizm'in ilk modern akım olarak nitelenişi çok daha doğru olacaktır” (Sözen, Tanyeli, 2010: 212-213).

Modern sanatın ortaya çıkmasında organizasyonel gelişmeler etkili olduğu kadar gündelik hayattaki değişimler, gelişimler de önemli bir yer tutmaktadır. Sanayi Devrimi'nin ardından kentlere göç hızla artmış, kentler birer cazibe merkezi hâline gelmiştir. Kentlerdeki nüfusun artışıyla beraber bitmeyen bir devinim ve denetlenemez bir hız ortaya çıkmıştır (Özüdoğru, 2013: 214).

Fetaherstone'a (1996: 27) göre "En kısıtlı anlamıyla modernizm, yüzyıl dönümü civarında ortaya çıkan ve son zamanlara dek çeşitli sanatlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintilendirdiğimiz üsluplara işaret eder."

Bunlar arasında resim alanında en sık anılan isimler şunlardır: Matisse, Picasso, Braque, Cezanne ve Fütürist, Dışavurumcu, Dadaçı, ve Gerçeküstücü hareketlerdir. Kimilerine göre 1830'lara kadar götürülmesi gerektiği düşünülen modernizmin on dokuzuncu yüzyıl içerisinde ne kadar geriye götürülmesi gerektiği hala bir muammadır (Featherstone, 1996: 27).

Modern sanat süreci genel belirginlik gösteren sanat üsluplarıyla hayat bulmuştur. Modern sanat sürecinin belirlenmesini sağlayan bu üsluplar modern sanat akımlarıdır. Modern sanat akımları ise içerisinde bulunduğu dönemin sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve yaşamsal tüm alanlarının etkisi ve yansıması sonucunda ortaya çıkmışlardır. Modern sanat sürecinde pek çok üslup ve sanat akımı ortaya çıkmıştır. Sanatçılar bu süreç çerçevesinde, içinde buldukları dönem ve duygu dünyasının etkisiyle binlerce, belki milyonlarca eser üretmişlerdir.

Bu araştırmada yararlanılan sanat akımları çoğunlukla daha geniş zaman aralığını ve daha fazla insan kitlesini etkileyen belli başlı sanat akımları olacaktır. Bu akımların başında 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde ilk etkilerini gösteren Sembolizm(1880-1900'lerin başı) ve İzlenimcilik(1886-1906) akımları bulunmaktadır. Bunları dışavurumculuk (1890-1939) akımı takip etmektedir. Ardından Kübizm(1908-1939), Dadaizm(1916-1923), Sürrealizm(1922-1939) gibi belli başlı sanat akımları takip etmektedir. Bu akımlar figüratif oluşlarıyla, üsluplarıyla ve kadın imgesini yorumlayışlarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Minimaliz, Süprematizm, De stil gibi akımlar ise non- figüratif olmalarından dolayı kadın imgesi konusunda bize ışık tutmayacaklardır, bu sebeple bu akımlara modern sanat sürecinde değinilmeyecektir.

Modern sanat süreci kabaca 1880'lerde izlenimcilik akımı ile başlayıp, 1970'lere kadar geniş bir etki alanı içerisinde devam etmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru performans sanatı sürecinden sonraki dönemlerde etkisini yavaş yavaş

kaybetmeye başlamıştır. Günümüzde etkileri asgari de olsa devam eden modern sanat süreci için kesin bir bitiş tarihi vermek yanlış olacaktır. Temel özellikleri, kelime anlamı ve çağrıştırdığı kavramlar-olgular düşünüldüğünde modern sanat ne şimdi ne de gelecekte bir son ile karşılaşacaktır.

Daha önceki dönemlerde kısıtlanan, dar kalıplara sokulan sanatçılar akılcılığı, insancılığı, özgürlüğü içinde barındıran modernizmin etkisiyle yeni arayışlara girmişlerdir. Bu özgürlükçü ve yeniye dönük değişim ile resim sanatçıları daha özgün eserler üretmeye başlamışlardır. Bu yeni anlayışla üslupsal anlamda özgürleşen sanatçılar imge arayışı ve imge belirleme noktasında özgünlüklerini yaşamaya başlamışlardır. Neredeyse birbirinin tekrarı olan sanatçı imgeleri, bu bağlamda bireyselliğe dönüş sağlamıştır. Hemen hemen her sanatçı kendine özgü imgeler belirleyerek üslupsal minik dokunuşlarla yeni başlangıçlara adım atmışlardır.

MODERN SANAT SÜRECİNDEKİ BAŞLICA AKIMLAR

2.3. MODERN SANAT AKIMLARINDAN BAŞLICALARINA BAKIŞ

2.3.1. Betimlemeden Kopuş Süreci (Klasizm-Romantizm)

Modern sanatın başlangıcı kesin bir tarihle başlamamakla birlikte kökeninin Rönesans'a dayandığı yaygın bir görüştür. Çünkü Rönesans ile sanat, kilisenin etkisinden sıyrılarak doğaya ve bireyciliğe yönelmiştir. Modernizmin ikinci aşaması 18. yüzyılda Fransız devrimi ve Aydınlanma Hareketiyle başlamıştır ve 19. yüzyılda Endüstri Devrimi ile gelişim ve değişim içerisinde olarak etkinlik kazanmıştır.

19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde sanat dünyasında hareketlenmeler meydana gelmeye başlamıştır. Sanatçılar şimdiye kadar kabul görmüş fakat içselleştiremedikleri sanat anlayışını değiştirmeye hatta terketmeye başlamıştır. Eskiye yönelik durumu gözlenirken bunun altındaki sebepler incelendiğinde, özünde doğallık ve doğaçlama yatan bir üslup arayışı ile karşı karşıya kalındığı görülmektedir. Adnan Turani bu durumu şöyle ifade eder:

“Özellikle Mısır, Mezopotamya, Hint, Çin ve Amerika'nın eski yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar gibi, batı dünyasına yabancı kalmış halkların sanat ve etnografik eşyaları, XIX. Yüzyılın içinde keşfedilmeye, araştırılmaya, batı sanat merkezlerine taşınmaya ve bunların bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerinin kurulmasına başlandı. Batı dünyası, özellikle XIX. Yüzyılda yeni bir Rönesans'a olanak vermeyen Yunan-Roma antikitesinden ümidi kesince, yukarda sözü edilen eski ülke kültürlerinde, yani çağdaş endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla primitif halklarda, insanoğlunun sanattaki ilk adımlarının görüldüğü yapıtları bulacağını ümit ediyordu”(Turani, 1999: 65).

Müzelere getirilen bu eserler başta Picasso, Gauguin, Braque gibi birçok önemli sanatçı tarafından yoğun ilgi ve alaka ile karşılandı. Bu ilkel ve kabaca yapılmış nesnelere bu sanatçılar tarafından hayranlıkla izleniyordu. “Paris'teki Musée de l'Homme ile Berlin ve Batı'nın diğer birkaç ülkesindeki, bu ilkel biçimlemeli yapıtları bir araya getiren müzelerin, özellikle XIX. Yüzyılın sonu ile XX. Yüzyılın başında nasıl bir ilgi ile gezildiğini biliyoruz” (Turani, 1999: 66). Geniş kitlelere yayılan bu ilgi sanatta büyük etkiler uyandırmıştır. Öyle ki XIX. Yüzyılın resim sanatındaki önemli gelişim ve değişimlerin sebebi olmuştur.

Bu eserlerde, doğanın taklidi olarak görülen bu ilkel betimleme üslubu sanatçılar tarafından sanatı yok etme durumuna kalkıştığı iddiası ile kendi yaratıcı üsluplarını arama kaygısına düşmüşlerdir.

“İlk büyük uygarlıklarla ilkel kavimlerin, basit, doğal malzemeleri nasıl değerlendirdiklerini anlayan Batılı sanatçılar, biçimlemeyi keskinleştirme özentsinin sanatsal anlatıma ne denli zararlı olduğunu farkına vardılar. Sahte parlaklığın, rutin

işçiliğin, gösterişin sanatta önemi ve yeri olmadığını da yine bu ilkel biçimlemeli işlerden anladılar”(Turani, 1999: 66).

Bu ilkel biçimlemeli işlerin batı sanatı adına yaptığı en önemli gelişme, doğanın optik görüntüsü ile ilgili olan betimlemenin sanatçıları kısır bir betimleme süreci içerisine çekmesi olmuştur. “Böylece optik görüntü ile ilgili geleneksel Batı anlayışı temelden sarsılıyordu. Yani optik görüntü değil, sanatçının yaratacağı biçim önem kazanmaya başlıyordu” (Turani, 1999: 66). Bundan kaynaklı olarak batı sanatında yeni bir süreç başlıyor ve sanatçılar artık araştırmaya yöneliyordu.

Bu hareketlenmeye kısaca Klasisizm sanatı diyebiliriz. “Bu, sanatı toplum karşısında sorumlu kılan yeni bir düşünce biçimidir. Sanat güzel olandan öte eğitimi diye düşünülür. Bu düşünceye en çok ressamlar bağlanır. Jacques Louise David ise dönemin siyasi rol oynayan tek sanatçısıdır”(Akt: Uzunkaya, 2010: 28).

Resim-1: Jacques Louise David, “Sabinli Kadınların Kaçırılışı” 1794-99



Kaynak: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/neocl_dav Rape.html

Erişim tarihi: 12.04.2018

“David, Sabinli Kadınların Kaçırılışı adlı resmiyle ün ve saygınlık kazanmıştır. Bu yapıtta klasik anlatım artık doruk noktasındadır. Gerek giysiler ve duruşlar, gerek tüm düzenleme ilkçay sanat biçimlerinden esinli bir Klasikçilik'i olanca görkemiyile sunmaktadır. Çoğu yapıtlarında kadınlarla vurguladığı duygusallık bu resimde de söz konusudur” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997: 429).

Klasizm, XVIII. Yy'ın ikinci yarısı Almanya'da ortaya çıkan, ancak Fransa'da uygulama olanağı bulan ve antikiteden esinlenerek klasik formlara dönüşü amaçlayan bir sanat üslubudur (Artut, 2007: 368).

Romantizm akımıyla kıyaslandığında barındırdığı yoğun içsel durum etkisiyle bilinen Klasisizm akımı aslında kuralcı ve katı bir yapıya sahiptir. Fakat dönemin gerektirdiği asıl içsel durum ve gelişen olaylar Romantizm akımı ile başlamaktadır. Yalnız şu da unutulmamalıdır ki sanatsal imgenin yaratım süreci Romantizmden önce 'mimesis' olgusuyla yaratılmıştır. Sanat nedir, nasıl ifade edilir sorusunun cevabı en başlarda sanatı bir benzetme, yansıtma ya da taklit olarak tanımlama çabasıydı. Bu düşünce günümüze kadar da böyle gelmiştir. Doğayı olduğu gibi yansıtma olgusu sanat felsefesinin eski konularından biridir. Bu anlayışa göre; “Nesneler dünyası, biçimleri sanat için daima bir örnek, bir model oluşturur” (Akt: Dolaş, 2010: 91). Aristoteles, tüm sanatsal yaratma olgularının temelinde mimesis'in (öykünmecî sanat anlayışı) olduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda sanat ona göre doğayı taklit etme çabasıdır. Buna karşılık Platon ise tam tersini düşünmektedir. Ona göre ise gerçekte görülen 'görüntüler dünyası' ve gerçeklik dışı 'idealar dünyası' kavramı vardır ve kendisi bu ikisi arasındaki bağı incelemiştir. Ona göre üretilen her sanat eseri aslının kopyasının kopyası durumundadır, gerçekte alakasının olmadığı sadece görüntülerle sınırlı kaldığına inanmaktadır. Kısaca Platon sanatsal tüm üretimleri aynadaki birer yansıma olarak görmektedir.

“Öykünmecî sanat anlayışı, Romantizmin, Batı toplumu tarafından benimsenmesiyle, farklı bir şekilde ele alınır. Romantizm'le sanatın sadece bir yansıtma olmadığı ileri sürülmüştür. Romantik sanatçı, öykünmenin yanı sıra, kendi yaratıcı etkisini 'taklit' yeteneğine ekleyerek özgün yapıt üretmektedir ve ortaya bağımsız bir nesne koymaktadır. Bu yaklaşımdan sonra sanatsal imge hiçbir zaman, üreticisinden bağımsız bir duruma dönmemektedir. O yüzden Romantizm bütün disiplinler arasında, hem toplumsal hem de sanatsal açıdan öncü bir niteliktedir” (Dolaş, 2010: 91-92).

Yani sanatsal imge hem birebir kopya olma özelliği taşıırken, sanatçının yaklaşımına ek olarak toplumun yaklaşımını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda modern sanatta imgenin değişim sürecinde romantizm önemli bir yere sahiptir. “Romantizm ve modern sanat bir ve aynı şeydir”(Baudelaire, 2004: 97).

“Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatar – romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar

romantizmi dışarda aradı, oysa o ancak içeride bulunabilirdi.” (Baudelaire, 2004: 96). Sanatçı bu ifadesiyle döneminin sanatını ve geleceğin sanatını çözümlenmeye çalışmaktadır. Ona göre sanat, sanatçının hissettikleri, içselleştirdikleri imgelerin başkaları içinde aynı hissi ifade etmesidir.

Romantizmin önemli temsilcileri; Francisco de Goya, Honore Dumier, Jean François, Theodore Gericault ve en öne çıkan isim Eugene Delacroix'tir.

“Romantizm ve renk beni doğrudan Eugene Delacroix'ya götürüyor. Romantik olmaktan gurur duyup duymadığını bilmiyorum; çünkü izleyicilerin çoğunluğu, uzun süredir, hatta ilk eserinden bu yana, onu modern ekolün öncüsü konumuna yerleştirmiştir”(Baudelaire, 2004: 105).

Eugene Delacroix, 1830 yılında yaptığı Halka Yol Gösteren Özgürlük adlı çalışması Fransız resim sanatının baş yapıtlarından biri sayılmaktadır.

Resim-2: Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük” 1830



Kaynak: Turani, Adnan (2010). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi, s: 563

Resimde, özgürlüğü simgeleyen bir kadın, bir elinde Fransız bayrağı, diğer elinde ise bir tüfek taşıyarak yürümekte, savaşın ortasında yerde yatan ölümlere ve yaralılara rağmen peşinden gelen insanlara öncülük etmektedir. Bu tablo, modern

resim sanatının ilk politik çalışması olarak kabul edilmektedir. Sanatçı bu çalışmasında göğüsleri açıkta kalan bir kadın imgesini temsil ögesi olarak kullanmıştır buradan çıkarılacak mesaj ise; özgürlüğün cezbediciliğidir. Buradaki kadın imgesi cinsellikten uzak bir anlamda ifade edilmeye çalışılmıştır.

Romantizm akımının diğer bir önemli ismi ise Francisco de Goya'dır. İspanyol sanatçı yaptığı cesur çalışmalarıyla kendisinden sonra gelen birçok sanatçıya örnek olmuştur. Daha çok saray ressamı olarak bilinen sanatçının portre resimlerinin sayısı azımsanmayacak kadar çoktur.

Resim-3: Francisco de Goya, “Alba Düşesi'nin Matem Portresi” 1797



Kaynak: <https://eksisozluk.com/francisco-goya--1605438>

Erişim tarihi: 27.05.2018

Alba dükü'nün eşi olan düşes Maria Del Rosario, dünyanın en soylu kadını olarak bilinmektedir. Sanatçının resimlerine konu olmuş önemli bir kadındır.

2.3.2. İzlenimci Dünya Görüşü (Empresyonizm)

Sanat tarihçisi H. H. Arnason (1988)"a göre modern sanatın başlangıcı İzlenimcilik akımıyla başlar. Ona göre modern sanatı başlatan eser Edouard Manet'nin 1863 yılında yaptığı 'Kırda Öğle Yemeği' isimli tablosudur. (Özüdoğru, 2013:214).

Resim 4: Edouard Manet, 'Kırda Öğle Yemeği', (1862-63), 81.9x104.5, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: Spence, David (2001). *Manet, Yeni Bir Gerçekçilik*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi, s: 1

"İmpression (izlenim) kavramı, felsefede ilk defa D. Hume ile önem kazanmıştır diyebiliriz"(Tunalı, 1996: 15). Hume'e göre impression, bilgimizin en özgün ve en temel taşıyıcısıdır. Varlıkla olan bilgimizi sağlamaktadır ona göre." İmpressionizm, 19. yüzyılın son yarısında (1860 yıllarında) Fransa'da doğmuş ve sonra buradan bütün Avrupa'ya ve Avrupa dışı ülkelere yayılmış bir sanat anlayışının, hatta bir sanat döneminin adıdır" (Tunalı, 1996: 37).

İmpression adı ilk kez 1874 yılında Monet, Pissarro, Sisley ve Renoir'in Paris'te açtıkları bir sergide, Monet'in resimlerinden birinin adı olan 'İmpression-soleil levant' adlı eserden gelmektedir.

Resim 5: Monet, "İzlenim, Gündoğumu" 1872-73. 48 cm x 63 cm, Tual üzerine Yağlıboya, Musee Marmottan Monet



Kaynak: Spence, David (2000). *Monet, İzlenimcilik*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi, s: 15

Anlamı: Güneşin doğuşundan alınan izlenim olan esere bütün eleştirmenler dikkat çekiyor, çünkü daha önce böyle bir eser adı duymamışlardır. Bu ifade ilk başta sadece o sergiye katılan sanatçıların sanat görüşünü ifade ederken zamanla bu anlamından sıyrılıp genel bir kavram haline geliyor (Spence, 2000:15).

La Havre'de deniz üstünde güneşin doğuşunu konu alan bu eser Monet için yeni bir anlayış değildir. "Titreşen suda yansıyan turuncu renkli güneş ışığını kullandığı bu resimde de diğerlerinde olduğu gibi hızla değişen bir görüntünün bir izlenimini yaratmaya çalışmıştır" (Spence, 2000:15).

O dönemde sanatçılar doğayı, güneşin doğuşunu, doğal manzaraların yanında insan manzaralarını, limanları, kafeleri kısaca insanın tüm yaşamsal alanlarını izlenimci kimliği altında resmediyorlardı. Detaydan uzak daha çok içinden geldiği gibi yapılan ve bitmemişlik etkisi veren bu eserler çok sarsıcı olmakla birlikte salonlarda kabul görmekte çok zorlanmıştır. Dahasında ünlü “eleştirmen Louis Leroy tarafından yazılan ve adı izlenimciler sergisi”(Spence, 2000: 8) olan yazı bu ekolün kabul görmesini sağlamıştır diyebiliriz.

Resim 6: Pierre Auguste Renoir. “Tekne Gezisinde Öğle Yemeği”, 1880. Tuval üzerine yağlıboya. 129.5 x 172.5 cm. Phillips Koleksiyonu, Washington.



Kaynak: Spence, David (2000). *Renoir, Renk ve Doğa*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi, s: 17.

Bu ekole dahil olan ve eserleriyle adından sık sık bahsettiren sanatçılardan bir diğeri şüphesiz Pierre Augusto Renoir'dir. Kendine has üslubuyla döneme damgasını vuran sanatçılardan biri olan Renoir izlenimcilik olayını bir üst safhaya taşıyabilmiştir. 1870'lerin sonuna gelindiğinde izlenimcilerden ayrılacak olan sanatçı “izlenimciliğin bütün suyunu sıkıp kuruttum” (Spence, 2000:16) ifadesini geçmiş olduğu bu safhayı vurgulamak için kullanmıştır. Sanatçının o dönem gündem yaratan

eserlerinden biri olan Tekne Gezisinde Öğle Yemeği adlı eseri bunun resmi bir kanıtı durumundadır.

“Bu tabloda Renoir’ın birçok dostu görülmektedir. Bunların çoğu Renoir’ın tabloyu tamamlayabilmesi için atölyesinde poz vermiştir. Bu grup yan yana içmekte olan çiçek satıcısından bankacıya kadar değişik meslekten insanları içeren sosyal bir karışımdır. Rahat bir atmosfer içindeki manzara, anlamlı bakışlar ve temaslarla doludur. Üzeri meyve ve şarapla dolu bir masanın çevresinde yer alan figürlerin düzenlenişi resme Renoir’ın dostlarının sıradan bir grup portresi olmanın ötesinde bir değer kazandırmaktadır” (Spence, 2000: 17).

Bu süreç için şu ifade kullanılabilir; gün ışığını kovalayan anlık vuruşlar. Dönem sanatçıları genellikle gününbirlik resimler yapmışlardır ya da bir eserin tamamlanabilmesi için günün aynı saatlerinde tual karşısına geçmişlerdir.

19. yy öncesinde daha çok tarihi ve dini konular resmin konusu olurken 19. yy. dolaylarında bazı ressamalar bu kuralların dışına çıkma eğilimi göstermişlerdir. Renk ve ışık üzerine yoğunlaşan sanatçılar açık alanlarda günün anlık izlenimlerini tuvallerine yansıtmışlardır. Onlar için nesnelere, doğanın ve imgelerin güneş altında nasıl görüldüğü ve gerçekleştirdikleri izlenimin kendi duygu ve düşüncelerine yansımaları önem taşımaktadır. Sanatçılar bu dönemde belirledikleri görüntü veya imgeleri kişisel yorumlarıyla ifade etmekteydiler. Kısaca; sanatçılar, izlenimcilik sürecinde anlık fırça vuruşlarıyla günün izlenimini imgesel yorumlamalarla tuallerine aktarmışlardır.

19. yüzyılda önemli sosyo-ekonomik ve siyasi değişimler yaşanmıştır. Bu dönemde gerçekleşen Fransız devrimi ile birlikte eşitlik mücadeleleri baş göstermeye başlamıştır. Modern sanat akımları arasında (ilk oluşundan ötürü) önemli bir yere sahip olan İzlenimcilik akımı bu eşitlik mücadelelerinden etkilenmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Feminist anlayış güçlü kadın imajları ortaya çıkarmıştır. Feminist mücadele süreci ve İzlenimcilik akımı birbirine eş değer zamanlar içerisinde gelişmiş hatta birbirini etkilemiştir. Feminist anlayıştan etkilenen İzlenimci resim sanatçıları, kadınları toplumun her alanında her yönüyle resmetme şansına sahip olmuşlardır. Kadına doğru gözle bakabilmek ve yorumlayabilmek için geniş kapsamlı gözlemler ve incelemeler yapmışlardır. Kadını, kendi dünyasında doğal haliyle resmetmek derin gözlemler gerektirmiştir. Dönemin sanat anlayışı ışığıyla yola çıkan sanatçılar kadını doğada, açık alanda, teknede, kırdan, otururken, gezerken, yerken, içerken, çalışırken, dinlenirken bunlara ekleyebileceğimiz pek çok pozisyonda gözlemlemişlerdir ve en yalın haliyle resmetmişlerdir. Çok derin detaylara

girmeksizin doğal fırça vuruşlarıyla anlık görüntüler yakalamışlardır. Eski sanat üsluplarının resmi, katı, kuralcı kadın profili yerini doğal olan kadına bırakmıştır.

Bu bakış açısından çıkışla şunu ifade etmek mümkündür: Fransız Devrimi'nden sonra ortaya çıkan kadın mücadelelerini, kadına dair tüm detayları ve yaşam tarzını İzlenimcilik akımı ışığında saptamak mümkündür. Çünkü bu akım, kadın mücadelelerinin en önemli şahidi ve kanıtı niteliğindedir. Kendi döneminde yaşayan kadınları irdelenilesi birer imge kaynağı olarak gören İzlenimci sanatçılar, resmettikleri her bir kadın imgesi ile kendi dönemleri hakkında bize ışık tutmuşlardır. Bu bağlamda elde edilen veriler kadın araştırmaları için de birer kaynak olmuştur ve önem arz etmiştir.

2.2.3. Parçalanma (Kübizm)

Cezanne'nin doğanın koni, daire ve üçgenlerden oluştuğunu iddia ettiği anlayışla temellenen kübizm aslında ilk olarak Henri Matisse tarafından isimlendirilmiştir. "Matisse, 1908'de bir sergide Braque'ın Estaqueta Evler isimli resmini görmüş ve 'küplere benziyor' diye alay etmişti. İlerleyen günlerde bu söz döndü dolaştı bir akımın adı oldu" (Yılmaz, 2005: 44).

Kübist resimde sanatçılar tuval yüzeyindeki resmi parçalarına ayırarak ona sahip olduğu üç boyutun dışında yeni bir boyut 'zaman' katmışlardır.

" Resim yapma sürecinde karşımıza model olarak koyduğumuz nesneye hep aynı açıdan baktık. Oysa biliriz ki o nesnenin göremediğimiz yanları da vardır. Nesnenin diğer yanlarını görmek için çevresini dolaşırsak, uzun ya da kısa, belli bir 'zaman' harcamış oluruz"(Yılmaz, 2005: 44).

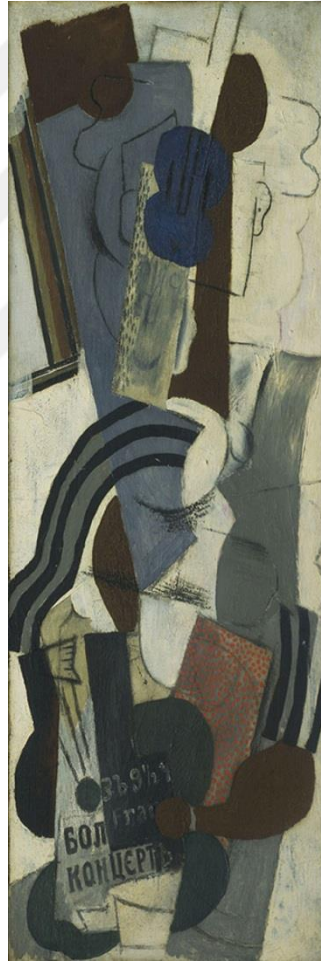
diyen sanatçının (Picasso) kastettiği de tam olarak budur, dördüncü boyut kavramı. Eserlere bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında yansıtılmak istenenin özünü görmek bu bağlamda mümkündür. "İşte resim sanatına böyle bir düşünsel bakış getirdi kübizm"(Yılmaz, 2005: 45).

Getirdiği bu yaklaşıma rağmen bu akımın öncüleri olan sanatçılar kübizme hiçbir zaman felsefi açıdan bakmamışlardır. Ne kübizmin babası olarak bilinen Cezanne, ne kübizmle özdeşleşmiş Picasso ne de Braque'nin felsefeyle işleri olmamıştır. Onlar sadece üretmişlerdir. Zaten kübizmin felsefesi sonradan, başkaları tarafından yüklenmiş bir anlam niteliği taşımaktadır. Çünkü "öne çıkan görüşlere göre kübizm, temelde Metafizik bir sanattı"(Yılmaz, 2005: 45).

Kübizmin 1907-1911 arasındaki sürecine analitik (çözümsel) kübizm denmektedir. Tunalı'ya göre “analitik kübizmin çıkış noktası doğadır”(Tunalı,1981: 189).

Biçim ve bakış açısı temel sorun olduğundan analitik kübizmde renk ikinci planda kalmıştır. “Genellikle kahverengi, bej ve gri tonlarının kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon geneline parçalar halinde dağıtılmıştır”(Yılmaz, 2005: 46). Bu anlayışın en önemli ve ilk örneği olarak Picasso'nun Gitarist adlı çalışması bu anlayışta yapılan en soyut çalışma olma özelliğini taşımaktadır.

Resim 7: Picasso, “Gitarlı Kadın” 1914, TÜYB. Kum, Karakalem, 115x47 cm. Museum of Modern Art, New York



Kaynak: Kaynak: Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s: 180

1911-1914 arasındaki süreç ise sentetik (bireşimsel) kübizm olarak ifade edilmektedir. Bu dönemde Picasso ve Braque resim yüzeyinde farklı uygulamalar ve

arayışlar içerisinde bulmuşlardır kendilerini. Tuval yüzeyinde gazete, muşamba, duvar kağıdı gibi malzemeler kullanarak bunları sanatsal bir ürün haline getirmeye çalışarak bütünleştirme çabasına girmişlerdir. Bu yaklaşımdan maksat şuydu; sanatçı tuval yüzeyinde eğer bir gazete ya da duvar kağıdı resmi görmek istiyorsa neden bunu çizmek yerine direk kullanıyor olmasındı? Bu şekilde yüzey çözümü olayını halleden sanatçıların resimlerine bu dönemde renk girmeye başlamıştı artık. Bunun en önemli örneklerinden biri tabiki Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Ölü Doğa" (Resim: 7) resmi olmuştur.

Resim 8: Picasso, "Bambu Sandalyeli Ölü Doğa" 1912, Karışık Teknik, 29x37 cm. Musee National Picasso, Paris



Kaynak: Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s: 177

Picasso, bu dönem eserlerinde resimlerine sanat dışı şeyleri dahil etmiştir. Kağıt, gazete muşamba yapıştırırken pipo, bardak gibi nesnelere de boyayarak uygulamıştır. Sanatçı, sentetik kübizm döneminde birçok malzemeye sanatsal anlam yüklerken onlara estetik bir değer katmaya çalışmıştır. Soyutlamaya dayalı bu eserler

daha çok yatay ve dikey formlardan oluşmaktadır. Sanatçı bunu yaparak aslında analitik kübizm dönemindeki saf sanat anlayışından uzaklaşmak istemiştir.

2.3.4. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Ekspresyonizm ya da anlatımcılık denen akım 20. yüzyılın başlarında Pozitivizm, Naturalizm ve Empresyonizm akımlarına tepki olarak Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Tamamen dış dünya gözlemine dayalı olan izlenimcilik akımının aksine dışavurumculuk, sanatçılar için içsel bir yansıma olmuştur.

“20. yüzyıl başında Fransa'da “Fovizm”, Almanya'da “Die Brücke” ve “Der Blaue Reiter” gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin'de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm'un sahibi Herwarth Walden'in gözlemlediği gibi, “dışarının izlenimi yerine, içerin dışavurumu”na yönelmeleridir” (Antmen, 2008: 33).

Batı sanatında izlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınır (Antmen, 2008: 33). Birbirinin benzeri niteliğindeki bu gelişmeler sanatçıların iç dünyasının dışavurumunu anlatan bir olgu olmuştur. Tek bir bölge ile ve bir grupla sınırlı kalmayan bu arayışlar bir bütünü işaret etmektedir.

Bağımsız coğrafyalarda bulunan sanatçıların, yeni arayışları gözlemle sınırlı kalmayacak kadar içseldir. Sanatçı, o an ne hissediyorsa hiçbir kurala, kaideye bağlı kalmaksızın onu aktarmaktadır tualine. İçlerindeki coşkuyu bastırmaksızın renk, doku, leke, form gibi pek çok öğeyi resmetmişlerdir.

Abartılı şekil, çizgi ve renkleri kullanarak insanlığın iç dünyasını, duygusal hissiyatını eserlere aktarmayı hedefler, görüş özellikleri, anti-naturalist özellikler taşır. Burada amaç, duygu ve düşünceleri; çizgiler, renkler ve şekillerle esere yansıtmaktır. “Dışavurumculuk'ta, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıydı” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 451). Dışavurumculuk özelliği taşıyan eserlerde renklerin kullanımlarına ve eserlerde göstereceği anlamlara dikkat edilmelidir. Örneğin eserlerde çizgiler ve renk vurguları sert bir üslupla kullanılmış ise öfke ve hırçınlığı ifade eder. Fakat mavi ve tonları sakinliği ifade eder.

Sanatçılar renkler üzerinde bu kadar içselleştirilmiş ifadeler kullanırken yeri geldiğinde renk olgusunu geri planda bırakıp yüzeyde, biçimde oynamalar yapmaya başlamışlardır. “Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak ‘biçim bozma’ yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 451).

Onlar için önemli olan içteki hissedilen duygunun kendini dışa vurmasıydı. Bunu yapmak için her yol mübahtı. Öyle ki biçimden vazgeçmek de bu işin en büyük özverisiydi.

“Dışavurumcu sanatçılar kendilerine özgü yaklaşım geliştirmelerine rağmen benzer etkileri de resimlerinde görülmektedir. Bu ortak kullanımda biçim bozmacı tavır etkinliği ile rengin, süslemeci, duygusal biçimlerinden ve boyanın yoğun kullanımı ile natüralist (doğalcı) olandan ayrılmış ve abartılı desen anlayışını benimsemişlerdir. Sanat nesnesinin gerçekleşmesi ruhsal durum ile aynı özellikte olup, konudan önce ifadenin algılanmasına olanak tanımaktadır” (Antmen, 2009:34).

Edward Munch, Ernst Ludwig Kirchner, James Ensor ve Oscar Kokoschka bu akımın önde gelen isimlerindendir.

Akımın öncülerinden olan Ernst Ludwig Kirchner’in dışavurumculuğun ortaya çıkmasında büyük etkisi olmuştur ve Die Brücke ‘Köprü’ isimli ressamlar grubunun kurucularından biridir. Bu grup genel olarak içinde buldukları geleneksel akademik tarzdan kaçınarak gelecek ile geçmiş arasında bir ‘köprü’ vazifesi görecek yeni sanatsal ifade yolları aramaya çalışmıştır. Hem eski ustalardan hem de çağdaş hareketlerden etkilenmişlerdir. Sanatçı gündelik hayatın içindeki gerçeklikleri ve çıplaklığı yansıtmaya çalışmıştır. O dönemin en önemli hareketlerinden biri sayılacak atılımlar yapmıştır. Sanatçı arkadaşları ile kurduğu ‘köprü’ isimli grup dışavurumculuk akımının temellerini atarken yaptığı nü çalışmalar ise gündeme damgasını vuracaktır.

Resim 9: Ernst Ludwig Kirchner, “Marzella”, 1909–10

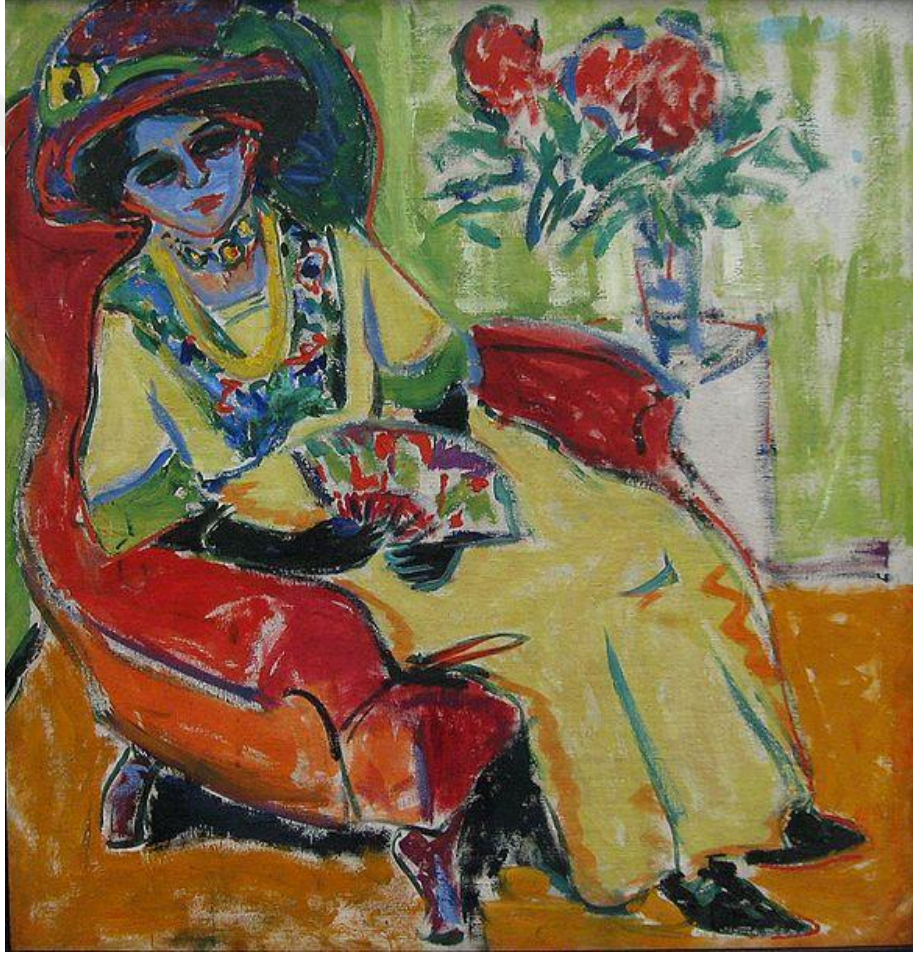


Kaynak:http://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner

Erişim tarihi: 17.10.2018

Sanatçının gündelik hayatın her soluğunu hissettiren çalışmalarında kadın temalı resimlerinin yeri, hatırı sayılır derecede çoktur. Öyle ki sanatçı bir sergisinde yalnızca nü kadın portreleri çalışmıştır. Dahası günlük hayatın içine işleyen kadın temasının içerisinde sakin ev hanımlarının yanı sıra hayat kadınlarını da görmek muhtemeldir. 1907’de yaptığı ‘Oturan Kadın’ ve 1913’te yapmış olduğu hayat kadınlarını betimlediği serinin bir parçası olan ‘Sokak’ isimli çalışmaları bunlara birer örnektir.

Resim-10: Ernst Ludwig Kirchner, “Oturan Kadın (Dodo)” 1907, TÜYB. 112x114.5 cm. Pinakothek der Moderne, Münih



Kaynak: Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s: 151

Dönemin en önemli isimlerinden biri olan Eduard Munch’da dışavurumculuk akımının gelişmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Bir dönem sembolizm ve puantilizm akımından etkilenen sanatçı daha sonra kendi iç dünyasındaki duygu

yoğunluğunu bu şekilde yansıtamayacağını düşünerek kendi içinde bir yolculuğa çıkmış ve dışavurumcu eserler vermeye başlamıştır.

“Munch, çeşitli ruh durumlarını aktaran resimler yapmaya karar vermiş ve günlüğüne şöyle yazmıştır: ‘okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekanlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız’ (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1309).

diyen sanatçının bu dönem eserleri tamamen kişisel bir üslupla yansıtılmıştır.

“Munch, ‘Soluk alıp veren, hisseden, acı çeken ve seven canlı varlıklar olmaları gerekir. Bir dizi bu tür resim yapacağım, insanlar bunların kutsal niteliğini kavrayacaklar ve sanki kilisedelermişcesine bunların karşısında şapkalarını çıkaracaklar’ (İrez: 2014).

Çünkü onun için nasıl resim yaptığı değil, neyin resmini yaptığı önemlidir.

Resim-11: Munch, “Vampir”, 1895, 91x 109 cm, The Munch Museum, Oslo



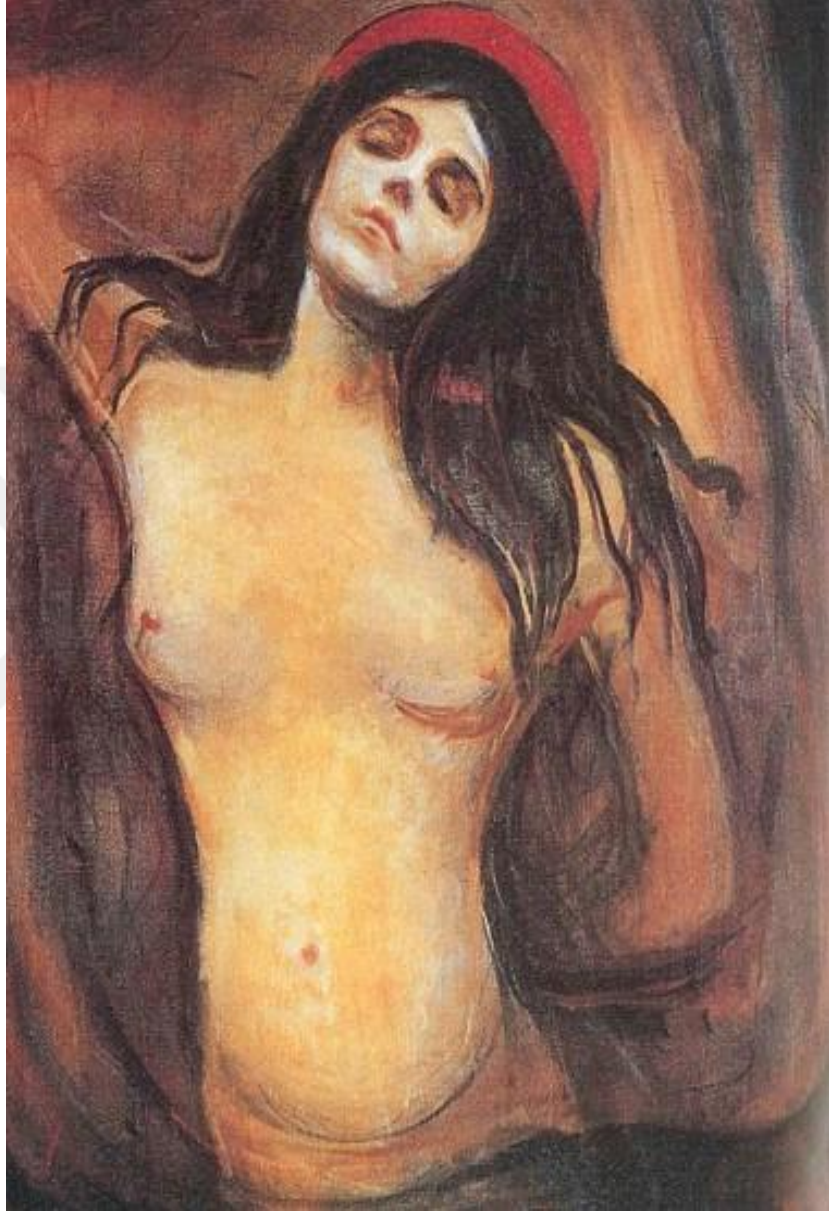
Kaynak: <http://www.google.com.tr/imgres?imgrefurl=http>

Erişim tarihi: 13.04.2018

Çalışmalarında kadın temasına çok yer veren sanatçı, her ne kadar kadını dışlamayan bir yapıya sahipse de, kadın onun için çözümsüz bir bilmece, gizemli bir

yaratık veya erkeğin kanını emen bir vampirdir. Sanatçı bu düşünce ile 'vampir2' isimli bir de resim yapmıştır.

Resim-12: Munch, "Madonna", 1894 , 90x68.5 cm, The Munch Museum, Oslo

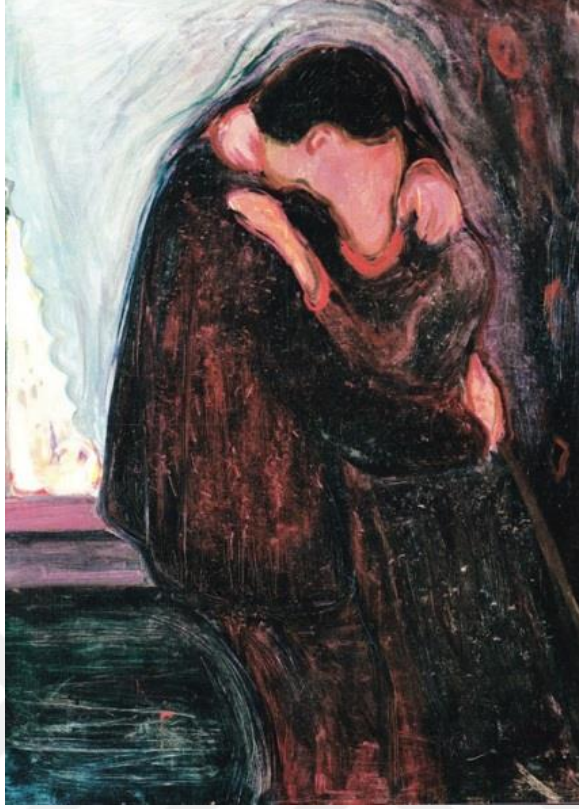


Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna>

Erişim tarihi: 16.08.2018

Munch'ün kadınların sağlığını ve günahkarlığını bir sentez olarak ele aldığı tablosu ise "Madonna" adını taşır (İrez, 2014).

Resim-13: Munch, “Öpüş”, (1897), 99x81 cm, The Munch Museum, Oslo



Kaynak: <http://www.squidoo.com/the-kiss>

Erişim tarihi: 16.08.2018

Munch'ın diğer bir çalışması ise ‘Öpüş’ isimli resmidir. “Bu tablo ile ilgili olarak Strindberg La Revue Blanche’da şunları yazar: "Bitlerin, mikropların, vampirlerin ve kadınların törelerine uygun olarak, küçüğünün büyüğüne gövdeye indirmekte olan iki varlığın birleşmesi..." (İrez , 2014)

Munch’ın dışavurumcu bu eserlerine bakarak şunları söylemek mümkündür. Gerçekçi form arayışlarının yanı sıra deformasyona uğramış formlar görmek mümkündür. İçinde yaşayan kadın imgesi O’nda daha çok gizemli bir haldedir. Renk seçimleri oldukça karamsar ve dokusaldır. Onun kadınları kendi içindeki hazzı dışarı vahşice yansıtan karakterlerdir. Alımlı, çekici ve renkli kadın imgelerinden çok uzaktadırlar.

Dönemin önemli sanatçılarından olan Henri Matisse, resim sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. İçinde bulunduğu dönem bakımından oldukça zengin bir üslup anlayışına sahiptir. Pek çok ilkel ve modern yöntemi araştırıp-deneyimleyerek bir çok başarılı çalışmaya imzasını atmıştır.

Resim-14: Henri Matisse, "Şapkalı Kadın", (1905), 81 cm x 60 cm, Modern Sanat Müzesi, San Francisco

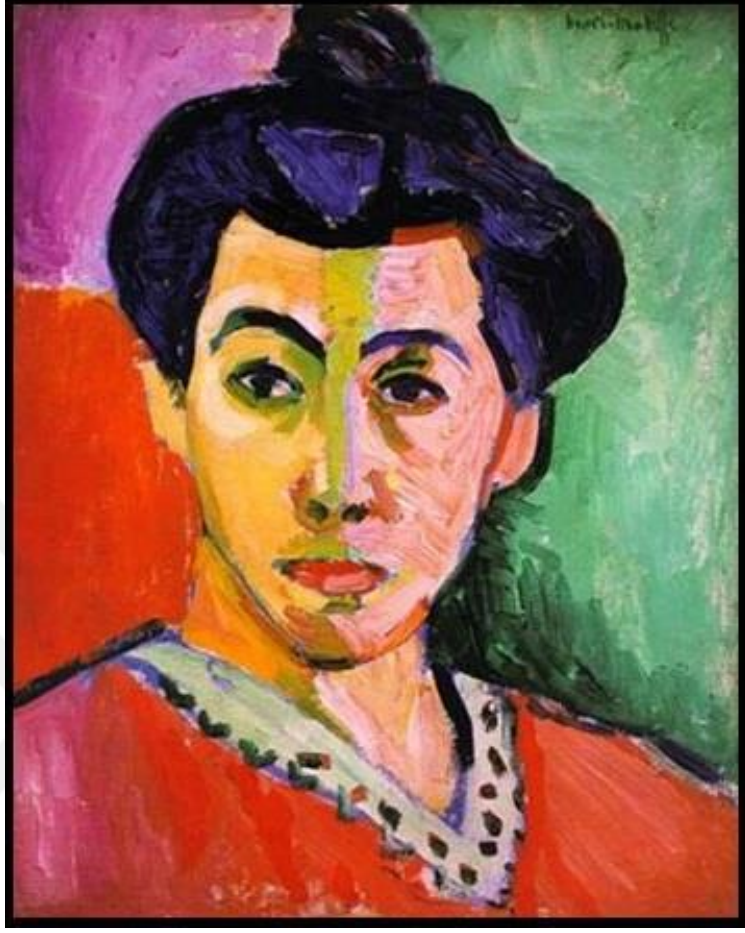


Kaynak: Norbert Lynton (2009) Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 26

Matisse'nin eşi Amélie'i resmettiği bu eseri yoğun renk kullanımı ve sert fırça darbelerine rağmen izlenimcilik akımının etkilerini taşımaktadır.

Matisse dar anlamda Fovizm, geniş alanda ise Dışavurumculuk akımının önemli temsilcileri arasındadır. Birbiri ile ilintili olan bu akım benzer özellikler göstermesi açısından aynı çatı altında toplanmıştır. Sanatçının yüzey araştırmaları canlı renk seçimleri ve dokusal fırça vuruşları iç dinamiğini yansıtır niteliktedir.

Resim-15: Henri Matisse," Madam Matisse: Yeşil Çizgi", (1905), 40.5 cm x32.8 cm, Devlet Sanat Müzesi, Kopenhag



Kaynak: Norbert Lynton (2009) Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 31

Antmen (2008), kitabında Henri Matisse'nin bu resminin fovizm akımının ilk örneklerinden olduğunu ifade eder. "Renk ögesinin serbest kullanımı nedeniyle "Yeşil Şerit" adıyla anılan "Madam Matisse'nin Portresi", Fovizm akımının başlıca özelliklerinden biri olan anti- natüralist renk anlayışına örnek oluşturur" (Antmen, 2008:32).

Dönemin ses getiren önemli eserlerinden biri olan bu eser, sanatçının izlenimcilik akımının etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başladığının en belirgin özelliklerinden biri olmuştur. Sanatçının bu eseri yüzeydeki daha sakin renk ve doku arayışları dikkate alındığında ruh halini yansıtır nitelikte olduğu görülmektedir. Şapkalı kadın eserine nazaran kendi iç dinamiğini sezinlediğimiz bu çalışma, dönemin kadın imgesini anlayabilmemiz için özet niteliğindedir. Çünkü şapkalı kadın eserinde sanatçı daha çok izlemim, ışık- gölge, renk, anı yakalama gibi kaygılar güderken bu eserinde görsellikten çok duygusal devinimlerine yer vermiştir.

Elbette fırça vuruşları, renk, ışık, doku arayışları dönemin üslubunu yansıtır niteliktedir fakat. Bunun önüne geçen şey sanatçının kendi içindeki resimdir. Ruhuna yansıyan imge retinasına yansıyan imgeden çok daha coşkuludur, daha içtendir ve daha samimidir.

Dönemin sanatçıları dokusal, lekesele, formsal kısaca resimsel tüm kaygılardan uzaklaşarak kendi iç dünyalarına yönelmişlerdir. Hiçbir kaygı sanat eserinin içtenliği kadar samimi değildir. Bu bağlamda hissedilen bu duygu birliği aynı zamanda sanatçıların bireysel farklılıklarını da ortaya koymaktadır. Çünkü her birinin içinden dışa yansıyan hiçbir zaman aynı olmayacaktır. Aynı görüntüye bakan sanatçılar aynı resmi canlandıramayacaklardır. Bu da şuna işaret etmektedir: dışavurumculuk sanatçıların bireyselleşmesidir.

Dışavurumculuk akımı ile bireyselleşen sanatçılar, kendi içsel özgürlüğünün tadını çıkarırken pek çok esere can vermişlerdir. Tezin konusu olan ve başlıca sanat imgesi konusu olan kadın imgesi de görüldüğü gibi bu değişimden payına düşeni fazlasıyla almıştır.

2.3.5. Malzemeye Yönelme (Dadaizm)

Modern sanat olarak değerlendirdiğimiz süreçte; gündelik nesnelere, araç-gereçler, eşyalar, atık malzemelerin sanat malzemesi olarak kullanılarak kolaj, fotomontaj vs. tekniklerin resim sanatı içerisinde yer alması durumu, bu teknikleri kapsayan sanat akımlarının irdelenmesini gerektirmektedir. Bu sanat akımlarına kısaca değinecek olursak başta “Dadaizm” olmak üzere “kübizm”, “kavramsal sanat” ve “pop art” sayılabilir.

Modern sanatın konuları arasında yer alan bu önemli unsurlar sanatın gerçeklikten kopup her türlü malzemeyle ifade edilebileceğinin göstergesi durumundadır adeta. Bu bakımdan önemli bir yere sahip olan bu sanat eğilimlerine modern sanatta kadın imgesi konusu kapsamında yer verilmesi uygun olacaktır.

1914’te başlayan birinci dünya savaşı yaşamsal her alanı sekteye uğrattığı gibi sanata ve gelişimine de büyük ölçüde zarar vermiştir. Tam da modern sanatın içerisinde yer aldığı bu süreç bilim, felsefe, edebiyat gibi alanları zor duruma düşürürken sanatçılar açısından da sıkıntılı bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Savaş baskısı altında psikolojik açıdan tümüyle zarar gören sanatçılar üretme ve sanat bağlamında inançlarını yitirmişlerdir. İnsanların güzel bir gelecek ve mutlu bir hayat beklentileri bir anda patlak veren bu savaş ile derinden sarsılmıştır. Sanatçılar

yaptıkları sanatın insanların hayatlarına güzellik ve mutluluk kattığına olan inançlarını savaş yüzünden yitirmişlerdir ve buna tepki olarak Dadaizm akımı ortaya çıkmıştır. Dada ya da Dadacılık olarak ta bilinen bu akım Avrupa’da, New York ve Zürich’te 1914-1915 yıllarında eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417).

“Dadaizm, savaşdan yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Her Şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanın yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır”
(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417).

Dadacılar geleneksel sanata karşı çıkmışlardır. Gelecekçilik ekolüne ve onların gelenekçi yaklaşımına adeta saldırırcasına tepki göstermişlerdir. Geleneksel sanata yaptıkları bu saldırılar sonrasında karşı-sanat kavramını ortaya atmışlardır ve bu yönde çalışmalar içerisine girmişlerdir. “Sanatın tüm usdışı niteliklerini vurgulamak için de Kübistlerin (Kbizim) “kolaj” tekniğiyle Duchamp’ın Hazır-Nesne’lerinden yararlanmışlardır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417).

Otomatizm¹ kavramı bilinçli olarak ilk kez Dadacılık’ta kullanılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417). Dadacılık belirli bir üslup ya da topluluğa bağlı kalmaksızın kendi içerisinde yeni sanatsal oluşumlar gerçekleştirmiştir. “Duchamp’ın 1917’de “eşme” adıyla sergilediği pisuar hazır nesnelere bir örnek oluşturmaktaydı ve bunların tümü karşı-sanat içinde yer alıyordu” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417).

¹ **Otomatizm:** Gerçeküstücülük’n temel kavramlarından biri olan otomatizm, bilinçaltının özgür kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Rastlantısal oluşumlara yer veren deneyimleri de kapsayan terim, rneğin, Picabia’nın mürekkep lekeleri ve Arp’ın “rastlantısal düzen”le bir araya getirdiği yapıtları da niteler. Otomatizm, Hareketli Soyut ve Serbest Biçimli Sanat ile Otomatikiler Grubu tarafından da yaygın bir biçimde kullanılmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1401).

Resim-16: Duchamp, “Çeşme”, 1917



Kaynak: Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s: 231s

Dadacılara göre o dönemin önemli sanat akımlarından olan Kübizm, Dışavurumculuk ve Fütürizm gibi akımları benimseyen sanatçılar yaptıkları eserleriyle savaşa destek vermişlerdir. Bunların aksine Dadacılar ise savaşa karşı çok büyük tepkiler vermiş hatta devrimci tutumlar göstermişlerdir. Onlara bir noktada Marchel Duchamp önderlik etmiştir diyebiliriz. Çünkü Duchamp yığın üretimiyle elde ettiği günlük nesnelere sanat nesnesi olarak kullanmaya başlamıştır. Herkesin gördüğü ve kullanım amacında hemfikir olduğu öğeler ona göre sanatın birer parçasıydı. İşte tam olarak bu anlatıma bir açıklama getiren ready-made² adlı sanatsal düzenlemeler bu döneme denk gelmektedir. Madem savaş vardı ve madem düzen bozulmuştu o zaman bu değişim neden sanatta ve sanata bakış açısında olmasındı. Bu düşünce ile tasarladığı “Bekarlarınca Çırılçıplak Soyulan Gelin” adlı çalışması ready-made’e en büyük örnek olmuştur.

² Ready-made: Marchel Duchamp tarafından 1913’te kullanıma hazır sanayi üretimi ya da günlük kullanım nesnelere malzemeler oluşturularak meydana getirilen sanatsal düzenlemedir (Artut, 2007: 371).

Resim-17: Duchamp, “Bekarlarınca Çırılçıplak Soyulan Gelin”, 1915-1923



Kaynak: <http://boiteaoutils.blogspot.com.tr/2010/01/>

Sanatçının bu çalışması şehveti ve cinselliği çağrıştırmaktadır. Çift taraflı camla kapalı olan çalışma, yatay şekilde ortadan ikiye ayrılmıştır. Üst taraf kendisine duyulan şehvet hislerine soğuk tepkiler veren bakire gelini simgelerken, alt taraf ise ondan faydalanmaya çalışan, bunun için fırsat kollayan bekar erkekleri simgelemektedir.

Dada devrimciliğiyle isminden çok söz ettiren Duchamp, yüce ve soylu görülen geleneksel sanat olgularına zarar vermek için durdurulmaz bir çaba sarfediyordu. Bu düşünce ile sanatçı, “Leonardo’nun bir fetiş haline getirilmiş Mona Lisa’sına bıyık takıp, bir de L.H.O.O.Q. diye isimlendirmesi, açıkça soylu sanat geleneğine yapılan bir saldırıydı” (Yılmaz, 2006: 132).

Resim-18: Duchamp, “ L.H.O.O.Q.”, 1919 Kartpostal Üzerine Çizim, 19x12 cm.



Kaynak: Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s: 231
Sanatçının Mona Lisa tablosuna çizdiği sakal ve bıyık O'nun parodi³ çalışmalarına bir örnektir. Sanatçı Mona Lisa'ya çizdiği sakal ve bıyıkla onu yeniden üretmiştir.

“İzleyicinin gördüğü imge, altında L.H.O.O.Q. yazılı, bıyıklı bir Mona Lisa, yani klasikleşmiş bir boyama tarzıyla yapılmış bir resmin ofset baskısıydı. Bugün deniyor ki, bu yapıt, kutsanmış iki değer -kadın ve resim sanatının- sorgulanmasıdır. O halde, bir konuya dikkat çekmek, sorgulamak ya da küfretmek için, hangi tarz olursa olsun görsel bir dil kullanmanın sakıncası yok. Demek ki 'resim sanatı'na değil, resim sanatının halihazırdaki işlevine karşı çıkmak gerekiyordu” (Yılmaz, 2006: 135).

Modern sanatın gelişim sürecine katkıda bulunan sanat akımları yansıttıkları sanat üsluplarıyla 'kadın'a ya da resim sanatına mı karşılardı ki üretim süreçlerinde bu değerlere karşı daimi bir saldırı söz konusuydu. Aslında bu onlara göre üretkenlik

³ Parodi: Yunanca kökenli olan parodi, paro: karşıt ve oida: ezgi sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan ve karşıt ezgi olarak tanımlanan bir kavramdır. Yeniden üretim şekli olarak ele alınan parodi Michel Hannosh'ya göre; “yalnızca özeleştirel de olsa, oldukça iyi bilinen bir yapıtın komik bir etki yaratmak ve belli eleştirel maksatla taklidi ya da dönüşümüdür” (Akt; Dolaş, 2010: 147)

ya da başka bir dille ifade etme biçimiydi. Bu çeşitlemelerden maksat, toplumun önemli bir değer yargısına sahip olduğu 'kadın imgesi'ni ve yine ona eş değer nitelikteki 'resim sanatı' ile anlatırken ahlak, edep gibi toplumsal değerlerin izleyiciye baskı uygulamasını engellemektir.

Dadaizm salt ready-made, parodi ya da otomatizm kavramlarını kapsamıyordu. Bunların yanı sıra bu dönemde kolaj ve fotomontaj teknikleri de sanatçılar tarafından yoğun biçimde uygulama alanı görmüştür. "Sanat alanında Grosz ve Dix'in yapıtlarında izlenen, politik içerikli toplumsal yergi egemendi. Hausmann, Heartfield ve Grosz bu dönemde fotomontaj tekniğini geliştirmişlerdir" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417-18).

Özellikle Heartfield bu tekniğin öncüsü konumundadır. Çünkü sanatçı kübizmi izleyerek bulmuştur bu tekniği. "Heartfield, gerek kendi çektiği gerekse dergi ve gazetelerden topladığı görüntüleri, ilginç şekillerde bir araya getirerek, bazen eleştirel bazen de anlatsal fotomontajlar yapıyordu" (Yılmaz, 2006:112).

Heartfield "yazar Kurt Tucholsky ile birlikte 1929 yılında hicivsel kitap olan Deutschland über Alles'i yayına hazırlamışlardır. Tucholsky metinleri yazmış, Heartfield ise yazılara bir dizi belgesel fotoğraf ve fotomontaj eklemiştir" (Bostancı, 2013). Bu eser içinde bulunduğu dönem Almanya'sının sosyo-kültürel ve ekonomik özelliklerini yansıttığı için tarihsel bir yapıt özelliğini taşır.

"1920 Dada gösterisinin manifestosu, John Heartfield'ı "Montajcı dada" olarak tanımlar ve gerçekten de Heartfield sanatçı yerine montajcı olarak adlandırılmayı tercih etmiştir. Bu gösterinin afişleri, sanatın ve dolayısıyla da sanatçıların ölümünü ilan ederken, mekanik olması yönünden fotoğraf reproduksiyonunun iyi bir örneğini oluşturur ve Maschinenkunst'u (makine-sanat) yüceltir" (Bostancı, 2013).

John Heartfield'in çalışmaları, modern nesnelere göstermeleri ve insan ihtiyaçlarını modern medya teknikleriyle sanatsal ifadeye dönüştürmelerinin ürünleridir.

Resim-19: Heartfield, “SPD'den Kardeşçe Selamlar”, 1931



Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/>

Erişim tarihi 16.08.2019

Dadaizm sürecinin önemli resim tekniklerinden biri de kolaj tekniğidir. Sanatçılar bu süreçte var olan malzemelerden yeni yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Hem kendilerini aşmış hem de diğer sanatçıları da etkileri altına almışlardır. Bunlardan biri ise Ernst'dır. “Ernst, Arp’ın “rastlantısal düzen” ilkesinden kaynaklanan kolajlar yapmıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997: 417).

Kolaj tekniğine yeni bir boyut getiren Schwitters olmuştur. Bu teknik “Schwitters tarafından uygulanmış ve “merz” adını almıştır. Sözlük anlamı yoktur; iki sözcükle (commerz-privatsbank) yapılan bir kolaj sonunda rastlantısal olarak elde edilmiştir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997: 417). Sanatçı, “bir kolaj çalışmasında, kağıtlardan birbirinin üzerinde yazılı Almanca’da Ticaret Bankası anlamına gelen ‘Kommerzbank’ sözcüğünün açıkta kalan dört harfini, başka şeyleri de çağrıştırdığı için tercih etmişti” (Yılmaz, 2006: 113). Bu isim daha sonra sanatçının diğer işlerinin de adı olmuştur.

“Schwitters, atık malzemeleri toplamaya düşkün bir sanatçıydı. Sanat camiasında şimdilerde ‘yapan’ sanatçı tipine ek olarak bir de ‘toplayan’ ve ‘istifleyen’ sanatçı tipinden bahsediyorsak, Schwitters’in bu konuda iyi bir öncü olduğunu kabul etmeliyiz. Iskartaya çıkmış kapı-pencere parçaları, teneke, muşamba, renkli kağıt, gazete ilanları, değişik fotoğraflar, kullanılmış otobüs biletleri, tel örgü, boş makara vs... Çoğu, kendi yaşantısında iz bırakmış her türlü kullanılmış nesne Schwitters’in yaratıcı zihnini kamçıyordu. Bu malzemelerden yapılmış yapıştırmalar, sanki rastlantı eseri çıkmış gibidir. Ona göre, bir yapıtın bu şekilde ortaya çıkıp serpilmesi, yaşamın rastlantısallığı gibi bir şeydi. Ayrıca işlerinin çoğunu ‘Merz’ adı altında toplaması ve numaralandırması, yaşamın ‘parçalardan oluşmuş bir bütün’ olduğu düşüncesine bir göndermeydi”(Yılmaz, 2006: 113).

Resim-20: Shewittwers, “Carnival”, 1947



Kaynak: <http://akubizone.tumblr.com/post/>

“Amacı, sanatı geleneksel teknik ve gereçlerden kurtarmaktır. Paket kağıdı, bilet, gazete, çivi vb. kent yaşamının günlük gereçleri ve artıkları, kolaj yöntemiyle bir araya getirilerek oluşturuluyordu” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417). 1960’larda oluşan pop sanat ve oluşumlar gibi modern sanat akımları dadacılıktan büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Schwitters’in yaptığı bu çalışmalar günümüz sanatında ‘enstalasyon’ olarak bilinen sanat akımının da ilk örnekleri olarak sayılmaktadır.

2.3.6. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Dada'nın bitiminden doğan bir akımdır Sürrealizm. Dada'nın görüş ve düşüncelerini daha gözle görünür hale getirmiştir.

Türkçe'de Gerçeküstücülük diye de bilinen Sürrealizm, Fransız edebiyatçılar André Breton, Paul Eluard ve Louis Aragon tarafından Dadaizm'in etkisi olan Nihilist anlayıştan kurtulması ve yeni bir dünya kurma ümidi ile başlatılmıştır. Sürrealizm sanat, edebiyat, müzik ve sinema gibi kültürel alanları etkilemiştir. Sigmund Freud'un bilinçaltı teorisinden ve Carl Marx'ın felsefesinden etkilenen akım daha geniş kitleleri uzun süre etkisi altına almıştır. Bu duruma karşın bilinen en önemli detay şudur: Gerçeküstücülük kelimesi her ne kadar ilk olarak Fransız şair Apollinaire tarafından 1917 yılında türetilmiş olsa da onu etkili anlamda var eden Breton'un 1924'te kaleme aldığı 'Birinci Gerçeküstücü Manifesto'su olmuştur (Erden, 2016: 223).

İki dünya savaşı arasında olan ve normal bilince sunulmuş sıradan nesnelere yapay dünyasının gerisinde var olduğunu savunarak bu gerçek dünyaya ulaşmaya çalışan sanat akımıdır. Genellikle bilinçdışı otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlerle bağını koparan mantıksal, ahlaki ve toplumsal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkan, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırının üstün bir güç olduğunu savunarak geleneksel değerleri yıkmaya ya da aşmaya çalışan sanat hareketidir. (Cevizci, 2005: 762)

Tanımdan anlaşıldığı üzere sürrealizm toplumun geleneksel ve ahlaki yapısına, klasik mantığa, iyiye ve kötüye dair olan olguların tümüne bir tepki ve başkaldırı niteliğindedir. Bu akımın en belirgin özelliği bilinçaltındaki olayları ve olguları dışarıya çıkarmasıdır. Sürrealizmin içeriği bilinçaltında saklananlardır. Sanatçılar genellikle düşsel imgeleri kullanmışlardır. Sanatta cinsellik kavramını öne çıkarmışlardır. Sürrealizme genel olarak bakıldığında zaman yaşadığımız dünya ve içindeki şeyler gerçek değildir. Bunların yerine sanatçı sürrealist dünyanın, üstünde ve ötesinde bir kavramdır. Kurulan bu yeni dünya, gerçek dünyada karşılık bulmazken, kurulan bu dünyanın sayesinde insanlar gerçek dünyanın sıkıcı hallerinden kurtulup düş ve hayal aleminin güzelliklerine dalacak niteliğe gelmişlerdir. Bu durumun böyle hissedilmesinin sebebi ise gerçek dünyada gerçekleşen olumsuz olayların insanlarda bıraktığı olumsuz etkiden kaçma çabasıdır. Bu düşsel mekanlarda nesnelere gerçek dünyada asla var olmayacak bir gizem ve kompozisyonla ortaya konulmuştur. Sürrealist sanatçılar eserlerini üretirken estetik

kaygıdan ziyade bilinçaltındaki olayları dışarı çıkarma kaygısında olmuşlardır. Bu bağlamda biçim de bu akımda önemsizdir. Realist çizgilere sahip olan bu resimler tamamen gerçekliği yansıtmamaktadır, daha ziyade gerçekçi çizimlerde düşsel görsellerle karşılaşmak mümkün kılınmıştır. Daha çok içeriğe önem verilir ve bu yüzden şiirsel anlatım resim sanatına nüfuz etmiştir. Bu resimlerde her türlü biçim ve kompozisyonla karşılaşmak mümkündür.

Bu düşler dünyası içerisinde kadın imgesi vazgeçilmez bir unsurdur. Birçok sanatçının sürrealist teknikte yansıttığı çalışmaların çoğunda düşsel kadın çekiciliği göze çarpmaktadır. Bu akımda kadın imgesi gelenekselci, kısıtlayıcı sanat anlayışından uzaklaşarak düşler dünyasının önemli bir ögesi haline gelmiştir. Sunulan bu masalsı dünya kadın imgesinin uçsuz bucaksız yorumlanabilme ve duyumsanabilme özelliğini gözler önüne sermiştir.

Resim-21: Dali, “Atomik Leda” 1949, 61,1 x 45,3 cm. Teatro – Museo Dali Girona, İspanya



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2014/11/25/atomsal-leda-leda-atomica-dali/>

Erişim tarihi: 14.07.2018

Akımın önde gelen sanatçılarında Salvador Dali'de bu yeni anlayıştan payına düşeni fazlasıyla almış ve bakını içine çekip gerçeküstü boyutta gezintiye sürükleyen eserler üretmiştir. Onun resimlerindeki herbir imge pürüzsüz ve kusursuz birer realist dokunuşa sahiptir. Hem gerçekçi dokunuşa hem de tıpkı rüyadaymış etkisi veren bu eserler izleyici kitlesine şaşkınlık ve hayranlık uyandırmıştır.

Salvador Dali, resimde eşi Gala'yı resmetmiştir, resme adını veren Leda karakteri olarak poz vermektedir. Leda, mitolojide Sparta tanrıçası olarak geçmektedir. Dali'nin Hiroşima'ya atılan atom bombası sonrası sanatında ve sanata yaklaşımında değişiklikler olmuştur. Atom fiziğinden etkilenen sanatçı, atomik bakış açısıyla nesnelere hiçbirini bir diğerine temas ettirmeden resmetmiştir. Bu da resmin en önemli özelliğidir. Resim, altın orana uyularak yapılmıştır. Resimdeki öğeler bir beşgene tam olarak oturmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3. ARAŞTIRMA HAKKINDA

3.1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı modern sanatta kadın imgesinin değişim sürecini belirlemektir. Bu bağlamda modern sanat kapsamındaki örnek resimler, öncü sanat akımları ve sanatçılar üzerinde değerlendirmeler, irdelemeler ve yorumlamalar yaparak kadın imgesinin değişimine ilişkin bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Modern sanat sürecinde çok fazla örneği görülen kadın imgesi, sanatçıların uçsuz bucaksız imge seçenekleri arasında ilk sıralarda yerini almaktadır. Hal böyle iken kadın imgesini yoğunlukta kullanan akım ve sanatçılara bakmak gerekli olmaktadır. Bu çalışmada seçilen sanat akımları, dönemin figüratif anlamda kadın imgesi ile ilgili örneklerini çokça barındıran akımlardan başlıcalarıdır. Bu akımlar ışığında seçilen sanatçılar ise; içinde buldukları modern sanat sürecinde kadın imgesini pek çok eserinde oldukça etkili bir şekilde kullanan sanatçılardan önde gelen birkaç isimdir.

3.1.2. Araştırmanın Konusu

Geçmişte ve günümüzde sanat olgusu içerisinde sanatçıların hep bir imge arayışı içerisinde olduğu görülmektedir. Kimi bir nesneyi, bitkileri, hayvanları, düşlerini, hayallerini, soyluları, kutsal imgeleri, dini sembolleri, aşkı kimi ise çoğu zaman insan bedenini imge olarak kullanmıştır. Beden imgesine sanat tarihinin her döneminde rastlamak mümkündür. Özellikle çıplak beden imgesiyle karşı karşıya kalınmaktadır. Kimi kahramanlığı, soyluluğu, gücü, azameti, doğurganlığı, üretkenliği ifade ederken kimi cinselliği çağırıştırır. Burada görsel beden çoğunlukla kadın imgesi olmuştur.

Madra'ya (2006: 2) göre, “Kadın imgesinin sanat yapıtlarında temsil edilmesi tarih öncesi çağlardan günümüze tapılan kadın (tanrıça), anılan kadın (erkek sanatçının ilham perisi), satılan kadın (tüketim kültürünün baş ögesi) olarak sürüp gidiyor. Göğüsler, kalçalar, cinsel uzuvlar romantik/poetik/erotik, her neyse, erkek bakışları için çeşitli biçimler ve malzemelerle yansıtıldı/ yansıtılıyor.”

İçinde bulunduğumuz modern çağ sürecinin her türlü yeniliklerine ayak uydurmak zorundayız. Bu zorunluluk sürece uyumluluk açısından gerekmektedir. Bu yenilikler sosyo-ekonomik, kültürel ve politika başta olmak üzere yaşamsal her alanı içermektedir. Bunları anlama çabası sanatın var olma amaçlarından biridir. Çünkü

sanat hayatın her alanına nüfuz eden ve çoğunlukla onların var olma sebepleridir. Bu sebep ve olguları daha iyi özümleyebilmek için bazı bilgi ve düşüncelerin irdelenmesi hatta şiddetli bir biçimde vurgulanması gerekmektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için de imgeler dünyasının en önemli imgesi haline gelen kadın imgesini tüm gerçek ve detaylarıyla gözler önüne sermek gerekmektedir. Neden ya da nasıl bir sisteme hizmet etmek için bu kadar dikkat çeken bir imge halini almıştır? Kadın imgesinin konusunun yıllarca sanat camiasının araştırma ve uygulama konusu olmasının sebepleri nelerdir? Bunlar bu araştırmanın konusu durumundadır.

Kadın imgesi bugün birçok yerde ve her türlü konu ve amaç için temel imge haline gelmiş durumdadır. Önceleri saf ve manevi duyguları ifade eden kadın imgesi gün geçtikçe maddi duyguları ifade eden birer meta haline gelmiştir. Bunun temelinde ise erkek egemen toplumun kadına biçtiği rol yatmaktadır.

Sanat imgelerinin 'afiş' mantığıyla üretildiğini, sanatın şimdiki derdinin gazeteciliğin ve reklamın ürettiği imgelerle baş etmek olduğunu düşünebiliriz.

Bir de kuşkusuz, 'kadın imgesi'nin bitmez tükenmez kaynak olarak kullanımına değinebiliriz (Madra, 2006: 3).

Bu değişim resim sanatı tarihince devam etmiştir ve hala devam etmektedir.

Bu konunun anlaşılması ve irdelenmesi açısından modern sanatta kadın imgesinin değişimi konusunun incelenmesi gerekli görülmüş ve araştırma buna yönelik bir anlayışla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

3.1.3. Araştırmanın Önemi

Modern sanatta ön plana çıkan kadın imgesinin, nasıl güçlü ve etkili bir kültürel imaj haline geldiğinin anlatılmaya çalışılmasının resim sanatı açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

3.1.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu tezin yöntemi tarama modelidir. Araştırmada, bir kavram olarak modern sanatta kadın imgesinin değişimi konusunda mevcut kaynaklar taranarak, modern sanat süreci, imge, kadın imgesi, toplumda kadın gibi başlıklar akımlar, sanatçılar ve eserleri ışığında incelenerek elde edilen veriler araştırmanın amacı doğrultusunda yorumlanarak sonuca varılmaya çalışılmıştır.

3.1.5. Araştırmanın Sunuş Planı

Tez yedi bölümden oluşmaktadır. Tez başlığından sonra içindekiler bölümü yer almaktadır. İçindekiler bölümünde sırasıyla onay sayfası, etik beyanı, önsöz, özet ve anahtar kelimeler, abstract and keywords, resim listesi ve kısaltmalar mevcuttur.

Birinci bölümde tezin giriş bölümünü bulunmaktadır. Giriş bölümünde tezin bölümleri hakkında açıklamalar ve içeriği konusunda bilgilendirme mevcuttur.

İkinci bölümde tezin kavramsal çerçevesine yer verilmiştir. Bu bölüm kendi içerisinde üç başlık altında incelenmiştir. Birinci alt başlık modern sanat kısmıdır. Bu bölümde modern sanat konusuna değinilerek, modernizmin tanımına, etimolojik köküne, modern, modernleşme ve modernite'nin tanımlarına, modernizmin tarihçesine, modernizmin temel özelliklerine ve modern sanat konularına değinilmiştir. Bu bölümde akımlar bağlamında kadın imgesinin gelişim süreci modern sanat ışığında irdelenmiştir. İkinci alt başlıkta imge konusuna değinilmiştir. İmge kavramının terimsel olarak incelenmesini amaçlayan bu bölümde imge kavramı terimsel olarak betimlenmiş, temsil ilişkisi bağlamında imge konusu ele alınmıştır. Üçüncü alt başlıkta ise modern sanat sürecindeki akımlardan başlıcalarına yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde tezin yöntem kısmıdır. Bu bölümde tezin amacı, konusu, önemi, yöntemi ve sunuş planı bulunmaktadır.

Dördüncü bölümde tezin bulgular ve yorum kısmı bulunmaktadır. Üç alt başlıktan oluşan bu bölümde kadın konusuna değinilmiştir. Bunlardan ilki kadın imgesinin tanımı, kadın imgesi nedir, nerelerde karşımıza çıkmaktadır gibi soruların yanıtı aranırken aynı zamanda kadın imgesinin resimsel ve toplumsal açıdan incelenmesi konusuna değinilmiştir. İkinci alt başlıkta örnek resimlerle kadın imgesi konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Üçüncü alt başlıkta ise toplumda kadın konusuna değinilmiştir. Bu bölümde tüketim kültürü içerisinde kadının yeri irdelenirken, metalaşan kadın başlığı ile kadına biçilen değerler ele alınmış ve son olarak feminist sanat ışığı altında kadın imgesinin resim sanatı ve toplumsal açıdan analizi yapılmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise sonuç ve kaynakça kısmı bulunmaktadır. Sonuç bölümünde, araştırmada ele alınan konulara kısaca değinilerek kadın imgesinin değişim süreci resim sanatı bağlamında değerlendirilmiştir. Kaynakça bölümünde ise kullanılan kaynaklar tez yazım kurallarına göre belirtilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

KADIN

4.1. KADIN İMGESİ

4.1.1.Kadın İmgesi Nedir?

Kadın, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana ‘baştan çıkarıcı’ olarak adlandırılır. Kadın, şehvetin, tutkunun, yoldan çıkarılmanın diğer adıdır. Havva baştan çıkarıcıdır, erkeği ayartandır ve yüzyıllar boyunca bu hep böyle kabullene gelmiştir.

Bu sebeple kadın sınırlandırılmalı, dizginlenmelidir. Çünkü ilk günah ondan çıkmıştır ve muhakkak diğer tüm günahlara davetiye çıkararak da odur. Kadın susturulmalı-bastırılmalıdır.

Ataerkil düzen içerisinde erkeğe bakıldığında bu durumun tam tersi görülmektedir. Kadın ne kadar sınırlandırılıyor, kısıtlanıyorsa erkek o kadar özgürleştiriliyor. Dış dünya ile iletişimi koparılan kadın kendi iç dünyasına gömülmeye başlar ve sadece yapmakta zorunlu olduğu görevleri yerine getirmeye çalışır. Bu durum yeri geldiğinde onun doğasının olduğu gibi yansıtılmasına neden olur. Şöyle ki, imge arayışına giren sanatçı için en ulaşılabilir imgedir elinin altında dolaşan kadın. Annedir, eştir, hizmetlidir, gönül verilen genç kızdır. Erkek egemen toplumun en ulaşılabilir imgesidir. Bu yüzdendir ki sanatçı ister sosyal yaşam olsun isterse cinsel dürtülerini ya da kadın sorunlarını yansıtır eleştirmek anlamında olsun başvurduğu tek imge konumundadır kadın. Çoğu eserde görüldüğü üzere çalışan kadın, anne olan kadın, güzel-soylu kadın vs. vs. Kadın hep vardır ve hep var olacaktır sonsuz doğasıyla.

Erkeklerle ait bir dünyada kendine yer edinmek isteyen kadın, sahip olduğu sınırlı çerçevede kendine bir dünya oluşturmak ister bu öyle kolay olmayacaktır. Kabul görmesi için kendini beğendirmek zorundadır ve içine düştüğü bu çelişkili durumu kabullenmeye mahkûmdur. Nitekim başarılı olma yolunda attığı adımların sonucunda elde ettiği şey başkası tarafından beğenilme duygusu olacaktır.

Kadının varlığı sanat tarihi boyunca şiddetli bir gerçeklikle göze çapmaktadır. Asırlar boyunca kadının güzelliği, sevgisi, şefkati, anneliği, kutsallığı, iç dünyası,

kısaca özü sanatsal uğraşların temel imgesi olmuştur. Kadın sanatçılara sessiz bir model olurken erkek ise ondan ilham alan ve dış dünyaya sesini duyuran olmuştur.

Kadın imgesini betimleme birçok ressam için aranılan konu olmuştur. Sanat tarihi sürecini incelediğimizde bunun ne kadar etki alanına sahip olduğunu görürüz. Her dönemin sahip olduğu özel bir kadın imgesi vardır. Bu imaj o dönemin toplumsal yapısının kadına biçtiği rolle doğru orantılıdır. Her dönem kendi içerisinde ideal olan kadın imajını arar. Bunu daha iyi anlayabilmek için tarihsel süreçlere ve onların barındırdığı ideal kadın kavramlarına şöyle bir göz atmakta fayda vardır.

Sanat tarihi boyunca ideal kadın kriterleri sürekli değişim göstermiştir. Bunun altında ise o dönemin güzele biçtiği değer yatmaktadır. Tarih öncesi dönemde ideal kadını sağlıklı, güç ve dayanıklılık temsil ederken, Mısır döneminde ise uzun boylu güzel tanrıçalar ideal kadını temsil ediyordu. Eski Yunan'da ise erkeksi vücut yapısına sahip ancak onurlu ve cesur kadın imajı ideal kadın kimliğini temsil ediyordu. Orta çağ sürecinde ideal kadını duruluğu, saflığı, bedensel arılığı temsil ediyordu. Bekaret ve masumiyet ideal kadında aranan yegane unsur olmuştur. Klasik dönemde zarafetiyle tanınan ideal kadın aydınlanma döneminde özüne dönmüş ve doğallıktan yana olmaya çalışmıştır. Fransız devrimine kadar olan süreçte ise abartılı makyaj, peruk, vücudu sıkan korseler güzellik unsuru olarak öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçılar kadın figürlerini çıplak resmetmekten çekinmemekle birlikte onların dişiliğini öne çıkarma çabasına düşmüşlerdir. Devrim sonrası kadında abartı olan unsurlar kalmamıştır. Empresyonizmle birlikte ise bunun yerini sağlıklı kadın imgesi almıştır. Kadın daha sağlıklı ve daha mutludur artık. İkinci dünya savaşından sonra ise kadının etine dolgun olması tercih edilmiştir. Yuvarlak hatlara sahip kadın sağlığı ve güzelliği temsil etmiştir bu dönemde. İlerleyen yıllarda ise ideal kadın imajını daha çok sinema ve reklamlarda görülen özgür kadın temsil etmiştir. Bu yeni imaj daha özgür, daha dolgun ve güzel vücutlu, eskinin aksine bronzlaşmış tene sahip olan kadın almıştır. Burjuva kadınlarının yerine mini etek giyen kadın daha asil kabul edilmiştir.

Günümüzde ise bu durumlar tamamen değişim göstermiştir, kadın halen sanatın önemli bir konusuyken sanatın kendisi daha çok ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Duygu, düşünce ve davranışlarıyla bütüncül olarak varlığını devam ettiren insan, sürekli olarak gelişim içerisinde. Bu duygu ve düşüncelerini davranışa dönüştürürken kendini ifade edebilmek adına bazı yöntemler kullanarak çeşitli

faaliyetler içerisinde girer. Yaşamımızın hemen her evresinde idame ettiğimiz bu faaliyetler kimi zaman ruhumuza dokunan bir müzik olurken kimi zaman bizi farklı düşüncelere salan yazınsal bir eser olabilmektedir. Kimi zaman ise rengiyle, dokusuyla, biçimiyle gözlerimize hitap eden bir görsel yani resim olabilmektedir. Renksel özelliklerle ifade edilen kadın imgesi resimlerde esasen ana unsur özelliği taşımaktadır. Bu ana unsur olma özelliği onun toplumdaki yerini işaret etmektedir.

Sanat tarihi boyunca farklı tarzlarda defalarca ele alınan “kadın “ her zaman özel bir imge olarak büyük bir ilgi çekmiştir. Birçok sanatçıya ilham kaynağı olan kadın imgesi, gerek dinsel konulu tasvirlerde gerekse günlük yaşam manzaralarında oldukça sık kullanılmıştır. Günümüz tüketim kültürü ögesi olarak ise reklam sektöründe başrolü oynamaktadır.

Kadın imgesinin varlığı sanatçıların duygu, ve düşüncelerini ifade etme biçimi olan sanatla başlamaktadır. Sayısız teknik ve konu içerisinde önemini koruyan kadın imgesi sanatın gelişimine paralel bir değişim göstermektedir. Kadının toplum içindeki konumu da dönemlere bağlı olarak sanat ögesi olma yolunda kendisini vazgeçilmez imge yapmıştır. Kimi zaman bereket simgesi, kimi zaman tanrısal güç kimi zaman ise güzellik sembolü olurken günümüzde ise görsel (cinsel çağrışım yapan) meta özelliği taşımaktadır. Özellikle 20.yy’da çokça resmedilen kadın imgesi hemen hemen tüm sanatçıların temel imgesi durumuna gelmiştir. Sanatçılar kendi tarzlarına paralel olarak kendi kadın imgelerini yaratmışlar ve çeşitlemeler yaparak farklı yaklaşımlar elde etmişlerdir. Bu farklı üslup ve düşünce tarzına sahip yeni yaklaşımlar, sanatçıların form anlayışı ile kendilerine ait üslupla özdeşleşmiştir.

4.2. KADIN İMGESİ İLE İLGİLİ ÖRNEK ÇALIŞMALAR

4.2.1. Gustave Klimt (1862-1918)

1862 yılında Viyana’da dünyaya gelen Sembolizm ressamı, Viyana Uygulamalı Sanat Okulu’ da eğitim görmüştür. İlk resimlerinde neoklasik tarzda çalışan sanatçı daha sonra Empresyonizm akımının etkisinde kalmıştır. “1897’ de Klimt, bir grup sanatçı ile zamanın akademik sanat anlayışına karşı çıkan Viyana Sezasyon grubunu kurarak ilk başkanı seçilir” (Uz, 2012: 56). Bu grup sanatçıları, art nouveau üslubunu bu çevrede yaymaya çalışmışlardır. Klasik sanat eğitimi alan sanatçı daha sonra kendi öz tarzını bulma yoluna girmiştir ve bu amaçla birçok sıradışı ve yenilikçi eser ortaya koymaya çalışmıştır. “Bitmek bilmeyen form arayışlarının yanında altın ve

gümüü renklendirmede kullanmış, izleyiciye masalsı pırıltılı bir dünya yaratmış, döneminin aykırı ressamıdır” (Uz, 2012: 57). Sanatçı yaşadığı dönemin sosyo-kültürel, ekonomik, siyasi yapısından etkilenmiş ve bu etkiler altında eserler oluşturmuştur.

“Bu dönemde kadınların toplum içinde değişen rolleri ve özgürleşen davranışları nedeniyle, akımda kadın figürünün yoğun bir biçimde kullanılmasını gündeme getirmiştir. Klimt’ in yağlı boya resimleri tamamen özgün ve özellikle resimlerinde kadın imgesinin estetik bir obje olarak öne çıktığı görülmektedir. Yapıtlarında ince, dekoratif süslemeler yanında zarif bir erotizm de göze çarpar” (Uz, 2012: 57).

Kadın imgesi hemen her dönem resim sanatına konu olmuştur. Kadın vücudunun estetik ve çekici görüntüsü birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. Gustave Klimt de diğer sanatçılar gibi kadın imgesinin etkisinde kalmıştır.

“Klimt’ in ilk resimlerinde kadın figürü geleneksel anlatılardan çok farklı değildir. Ancak kadın ve çıplaklığı yine ilgi çekici ve odak noktası olarak kullanması dikkat çekicidir. Sanatçının resimlerinde kadın, bir ifade aracıdır; görkemli, süsler içerisinde, doğal, masum, erotik ve estetikdir. Özellikle bakarı büyüler ve resme hapseder. Kadın onun resimlerinde, göz alıcı biçim ve renkleriyle estetik cazibesine kavuşur ve erotizmle buluşan çıplaklığın keşfi gibidir” (Uz, 2012: 58).

Dönemin tutucu dünya görüşü, sanatçının özgün imge üretimini olumsuz yönde etkilemiştir ve çoğunlukla kadın imgesi üzerine çalışan sanatçı toplumun estetikten uzak bu yoz yargıları ile sınırlandırılmaya çalışılmıştır. “Klimt’in resimlerinde ‘kadın’ her şeyden önce estetik bir imgedir, ressamın görme biçimidir ve resim yoluyla izleyiciye gönderme yapmaktadır” (Uz, 2012: 58).

‘Kadın İmgesi’ sanatçının gözde konuları arasında yer alırken aynı zamanda onun görme şekli ve kendini ifade biçimidir. Dönemin kadına bakış açısını derinden sarsan sanatçı hiçbir sansüre boyun eğmeden özgürce kullanmıştır kadın imgesini tuallerinde. Bu imgelerin en önemlilerinden biri olan Danae ise tarihinde bu tarz yapılan çalışmalara önemli bir örnek oluşturmuştur.

Resim-22: Klimt, “Danae”, 1907 TÜYB. 77x83 cm. Galerie Wurthle, Viyana, Avusturya



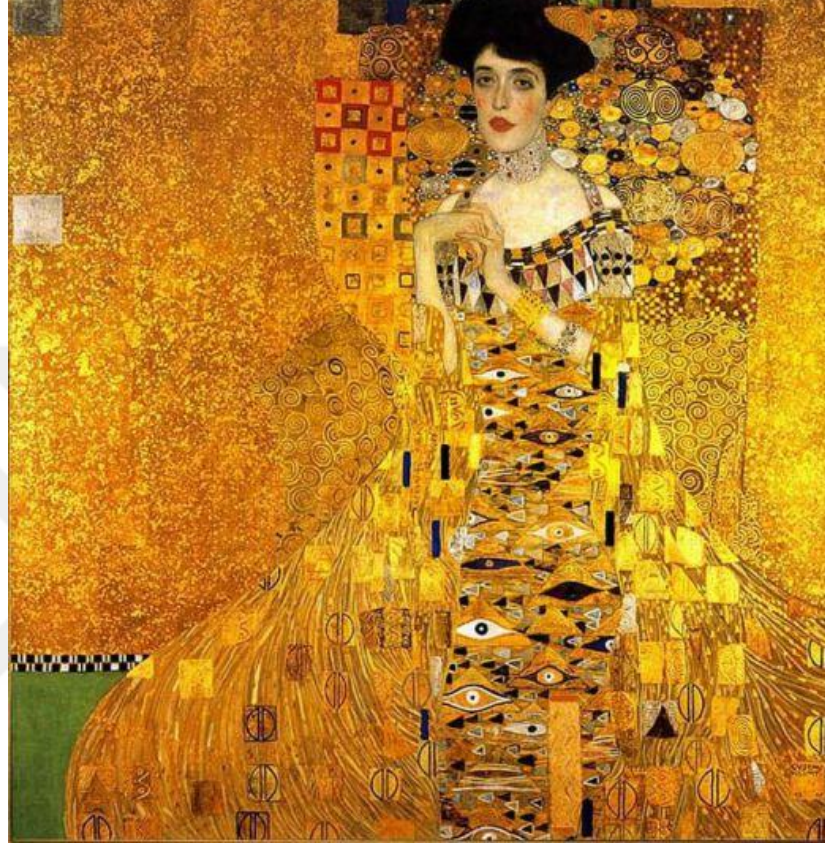
Kaynak: <http://commons.wikimedia.org>

Erişim tarihi: 20.06.2018

Çalışma çgen bir kompozisyondan oluşmaktadır. Bunun sebebi hayatın bütün sıkıntılarına ve zorluklarına rağmen insanın duygusal bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Danae'nin yüzünde ağlamaktan yorulmuş bir ocuk ve masumiyet ifadesi bulunmaktadır. Sağ elini tutuş şekli kendisine acı veren kalbini yerinden skp atma isteğinden gelirken sol göğsünün açık tonda olmasının sebebi ise masumiyeti simgelemesindedir. Anne karnındaki ocuk duruşuna sahip bu kompozisyonda uyku halinde resmedilen Danae yaşadığı acıları rüyalar aleminde yeniden yaşamakta olduğunu hissettirmektedir. Dalga dalga dökülen saçları ve sahip olduğu yüz ifadesi hem rüyada hem gerçek hayatta içinde bulunduğu karmaşık dünyayı ifade etmektedir. Yıkılan hayallerinin yanı sıra yakalamak istediği huzuru resimdeki beyaz ve yeşil lekelerden anlamak mümkündür. Resimde bulunan koyu kahve tonlarındaki bölüm ise sahip olduğu karamsar ve derin düşünceleri ifade eder (Mohammed, 2008: 7).

“Koyu kahverengi kısımda yer alan yuvarlak formlar kadın figürünü izleyen göz ifadelerini anlatmaktadır. Kadın için izlenmek gerçek hayatta süregelen bir olgudur. Kadın bu gözlerden olumlu-olumsuz çok etkilenmiştir. Gerçek ve hayal arasında da bu duyguları yaşamaktadır” (Mohammed, 2008: 8).

Resim- 23: Klimt, “Adele Bloch Bauer’in Portresi”, 1907, TÜYB. 138X138 cm. Neue Galerie, New York



Kaynak: Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s: 115

Klimt 1907 yılında yakın arkadaşı Ferdinand Bloch'un ricası üzerine Bloch'un eşi Adele'nin portresini yapmıştır. O yıl içerisinde taslaklar hazırlamaya başlayan sanatçı eseri ancak üç yıl sonunda tamamlayabilmiştir. Kare şeklindeki esere bakıldığında göze çarpan hüznü, zarif ve asil bir kadındır. Klimt'in bu eserde gerçek altın kullanmıştır. Arka fonu ve resimde yer alan model hemen hemen aynı renk tonlarıyla yansıtılmıştır. Öyle ki figürle zemin bütünlük sağlamıştır. Kadın imgesi üzerindeki göz desenli kumaş parçası ise kendisine bakan seyirciye karşılık verir niteliktedir. Bir kadının çıplak olmadan da zarafetini yansıttığı nadir eserlerden biridir Adele Bloch Bauer.

Çoğunlukla imgesi kadın olan sanatçı, eserlerinde kadının masalsı iç dünyasını bir ışıltı içerisinde vermeye çalışır. Onun kadınları narin, hassas ve

duygusaldır. Bu duygusal ve narin varlıklar onun eserlerinde her zaman başkarakter olma rolünü üstlenmişlerdir. Sanatçı, kadınlarını gerek form anlayışı, gerekse renk kullanışı olarak estetik bir üslupla resmetmiştir. Sanatçının kadına yüklediği ince ve güzel anlam onun hayali ve bir o kadar görkemli iç dünyasının birer göstergesi olmuştur. Kadınların iç dünyalarına bu kadar hassas bir şekilde dokunan sanatçı, tuvallerindeki renk seçimi ile de kadınlarının yüreğindeki çocuksu sıcaklığı yansıtmaya çalışmıştır. Çoğunlukla sıcak tonlar kullanan sanatçı, bu renklerle adeta onları koruyarak kucaklamıştır.

4.2.2. Pablo Picasso (1881-1973)

Birinci dünya savaşına kadar olan süreçte özellikle Avrupa başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde herhangi olağanüstü bir durumdan söz edilemez. 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile tüm dengeleri alt üst edecek sosyal ve siyasi gelişmeler söz konusuydu fakat değişimler bunlarla sınırlı değildi. Yeni icatlar, keşifler, kültürel ve ekonomik bazı yenilikler cereyan etmeye başlamıştı.

“Einstein'in teorileri dünya hakkında bilgilerimizin dayandığı ana ilkelere meydan okumaktaydı. Motorlu uçuşun, sinemanın, kablosuz iletişimin (telsiz) ve daha birçok buluşun ortaya çıkışı, 20. yüzyılın ilk on yılında yaşayanların akıllarının alamayacağı kadar büyük bir etki bırakacaktı. 1907'de Pablo Picasso resim sanatının son 500 yıldaki tüm kurallarına karşı gelen bir resim yapmıştı. Avignon'lu Genç Bayanlar tablosu dönemin buluşları kadar önemli bir etkiye sahip olacaktı” (Spence, 1998: 2).

Resim-24:Picasso, "Avignonlu Kızlar", 1907, Tual üzerine yağlıboya, 243.9x233.7 cm. Modern Sanatlar Müzesi, Newyork



Kaynak: David Spence, (2001).*Picasso*, İstanbul: Alkim Yayınevi s: 25

İşte bu kadar büyük etki uyandıran Avignonlu Kızlar (Avignon’lu Genç Bayanlar) adlı bu çalışma dönemin en önemli buluşları arasında idi. Onu bu kadar özel kılan şey ise kübizmin ve bağlantılı olarak modern sanatın doğuşunu simgelemesiydi.

“Avignonlu Kızlar, dikey kenarı yaklaşık iki buçuk metre bir resim. Kompozisyonda beş tane kadın figürü var. Dördü ayakta, biri oturmaktadır. En soldaki figür yandan, arkadaki üç figür cepheden, oturan ise arkadan (fakat yüzü önden) gösterilmektedir. İlk üç kafa, soldan sağa, resmin üst tarafında sanki bir portre üzerindeki düzenli notalar gibi bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Son iki kafa ise aksak bir ritmi çağrıştırmaktadır; ki burası, resmin en aykırı bölgesidir. Figürlerin rengi olarak pembe, bu resimde hala direnmektedir; ama artık parçalanmış biçimler yüzünden egemenliğini yitirmek üzeredir. Picasso, 1906’da yaptığı ilk taslaklarında, resmi yatay bir kompozisyon olarak düşünmüş, ona göre başlamıştı. Ancak ilerleyen günlerde kompozisyonu değiştirerek dikey hale getirmiştir” (Yılmaz, 2005: 40).

Bu eserdeki beş kadın normal beden ölçülerinin dışındaydı, resme bakan kişiye gözlerini dikerek insanlarda büyük etkiler uyandırıyor. Sanatçı Afrikan masklarından çok etkilenmiş ve bunun üzerinde çok yoğun çalışmalar yapmıştı. Sanat dilini özgün bir biçimde kullanan sanatçı bu resim üzerinde de aylarca çalışıp 800 civarı taslak meydana getirmişti. Başlangıçta Avignon Genelevi olarak adlandırdığı bu eserde, bir denizci ve bir öğrenci yer almaktaydı. Daha sonra eser Avignonlu Kızlar adını alarak, içinde beş kadının bulunduğu bir hal almıştı. Rönesans geleneğine tepki olan Avignonlu Kızlar, kübizm akımının başlangıç noktası olurken birçok sanatçı tarafından olumsuz tepki almıştır. Bu sanatçılar arasında Picasso'nun kendi arkadaş çevresi de bulunmaktaydı.

“Picasso'nun dostlarından yalnızca birkaç tanesi Avignon'lu Kızlar tablosunu gördü. Bu resmi hiç kimse, en yakın dostları bile anlayamamıştı. Picasso dışlanmakta olduğunu düşünmüş ve Fernande'dan (sevgilisi) ayrılmasıyla durumu daha da güçleşmişti. Genç sanat galericisi Daniel Kahnweiler tablonun değerini anlamış görünmekle birlikte şunları söylemişti: 'Bu resim... delice ve canavarca bir şey gibi herkesi derinden sarsıyor' ” (Spence, 1998: 17).

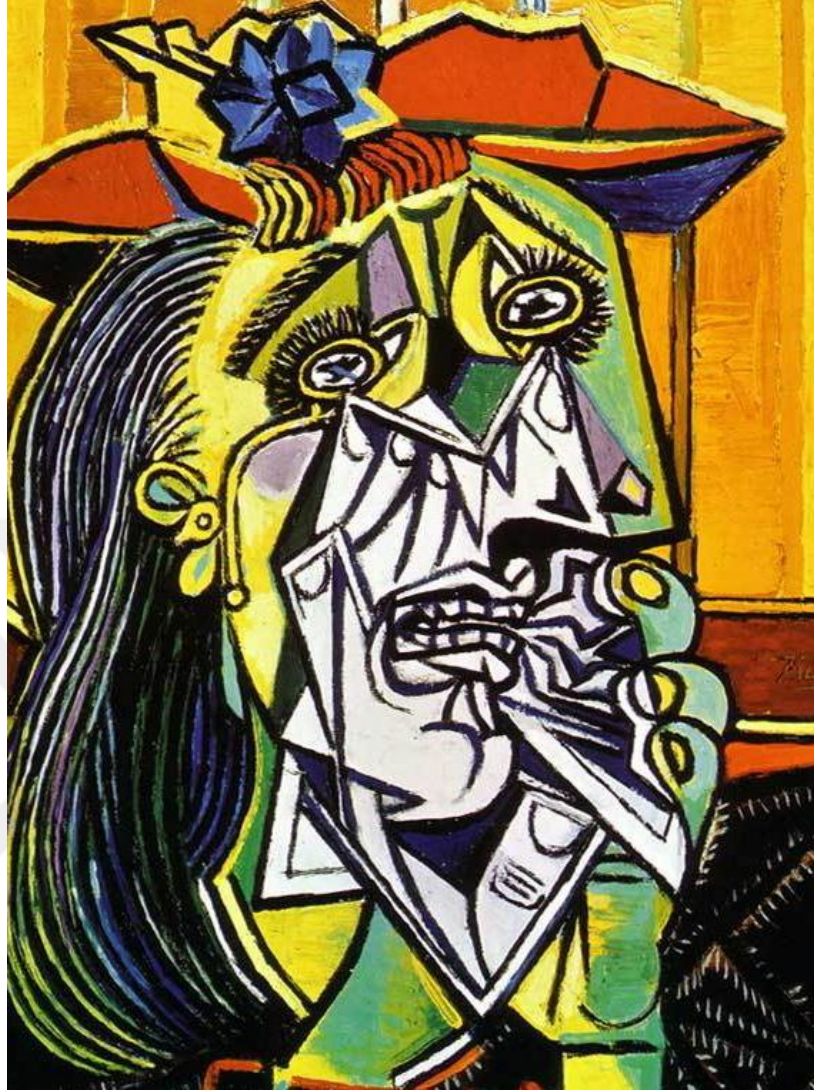
Sanat dünyasını böylesine derinden sarsan bu eserde Picasso o dönem kendisine rakip olarak gördüğü Henri Matisse karşı bir zafer kazanmayı amaçlıyordu.

“Asıl amacı, bir yandan iyice ünlenen Cezanne'a yaklaşmak bir yandan da tam o sıralar bir sansasyon yaratan fovlarla –özellikle de Matisse ile- yarışmak, daha doğrusu öne geçmektir. Bunun için de büyük ve farklı bir iş ortaya koymayı düşünüyordu. Avignon'lu Kızlar'a işte bu niyetle başladı sanatçı” (Yılmaz, 2005: 40).

Ondan daha büyük etki uyandırmalı ve adından çokça söz ettirmeliydi. Bu yüzden günlerce aylarca çalıştı. 800'ün üzerinde eskiz hazırladı. Resimdeki figürleri ilk halinden çok fazla değişikliğe uğrattı.

“Picasso iki metre kareden büyük bir yüzeyi olan bu en büyük boy tablosu için sayısız eskiz yapmıştı. Tablonun ilk halinde, genelevde bir denizci ve bir öğrenciyle birlikte çıplak bir kadın görülmekteydi. Picasso resim üzerinde çalıştıkça, resmin çehresi de 1907 yılının yaz ayları boyunca yavaş yavaş değişmeye başladı. Öğrenci ve denizci yerini daha fazla sayıda kadına bırakırken, daha da önemlisi 'ilkel' resim anlayışı çarpıcı bir etki ortaya koyuyordu. Keskin bir şekilde arka plandan fırlayan figürler, köşeli ve uyumsuz kompozisyon, gözün, biçimi bozulmuş yüzleri izleyerek resim boyunca mutsuz bir şekilde gezinmesine neden olur. Geleneksel resimden köklü bir kopuş olduğu açıktır; izleyici artık resmi gerçek dünyanın bir uzantısı gibi anlamaya çalışamaz, tabloya derinlik verecek perspektif ve göz yanılmaları yaratmak için bir girişim yoktur. Picasso yeni bir resim biçemi oluşturmuştur” (Spence, 1998: 17).

Resim-25: Picasso, “Ağlayan Kadın”, 1937 Tual üzerine yağlıboğa, 60x49 cm. Tate Gallery, Liverpool



Kaynak: Turan, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s: 591

26 nisan 1937’de nazi Almanyası’na ait 28 bombardıman uçağı İspanya’nın Guernica kasabasında 1000 kişinin ölümüne neden olan bir hava saldırısı gerçekleştirdi. Picasso bu duruma tepkisiz kalamadı ve sanatıyla bu kıyıma karşı bir sanat anıtı gerçekleştirdi. Bu eserin adı Guernica idi. Sanatçı bu eserin üzerinde çalışmalar yapmaya başladı. Bu çalışmalar arasında üzerinde çalıştığı bir ‘ağlayan kadın imgesi’ vardı. 1937’nin mayıs ve ekim ayları arasında 36 tane ağlayan kadın imgesi resmetti.

Picasso’nun renkli yaşamına pek çok kadın girmiştir. Belki de bu yüzden sanatçının o yıllarda resimlerinin hemen hemen hepsi kadınlar üzerinedir. O dönem resimleri içerisinde en bilineni ‘ağlayan kadın’ eseridir. Pek çok kaynakta ağlayan bu

kadının ünlü fotoğrafçı Dora Maar olduğundan bahsedilmektedir. Sanatçının hayat arkadaşı konumuna gelen Dora, onun hayatındaki tek kadın olamamaktan yakınmakta ve üzüntü yaşamaktadır. Sanatçı, Guernica tablosunu resmederken pek çok resmini çektiği Dora'nın gözlerindeki yaşı olduğu gibi yansıtmıştır. Gerçek göz yaşlarını tüm çıplaklığıyla resmeden sanatçı, bu eserdeki başarısını resmedilen gerçek göz yaşlarına borçludur muhakkak.

“Picasso, iç savaşın etkisiyle bazı motifleri Guernica'dan bir yıl kadar önce çalışmaya başlamış, o an yeri gelince kullanmış, Guernica'dan sonra da çeşitlemelerini yapmayı sürdürmüştür. Örneğin 'ağlayan kadın' imgesinin kırktan fazla çeşitlemesi vardır” (Yılmaz, 2005: 50).

Sanatçı Guernica isimli tablosuna ön hazırlık olan bu eserinde, kadının duyduğu derin acıyı şiddetli fırça darbeleri ve sert renkler kullanarak yansıtmıştır. Eserde dikkati çeken unsurlardan biri ağız çevresinde oluşturduğu mavi ve beyaz soğuk etkiler ile yer değiştirmiş olan alın ve gözlerdir. Bu kadın imgesinin böylesine parçalanarak resmedilmesi Picasso için olağan bir şeydir.

1937 yılına ait ağlayan bir kadını betimleyen bu yağlıboya tablo, yalnızca İspanya İç Savaşı'nı değil aynı zamanda zulmün evrensel tanımını yansıtmaktadır.

4.2.3. Paul Gauguin (1848-1903)

Fransız izlenimci ressamı Gauguin, Fransa'daki maddi kaygılarını taşımayacağı Tahiti'ye göç ederek hayatını orada sürdürmeye başlamıştır. Buradaki doğal yaşamın etkisiyle sanatçının ilkel sanata duyduğu ilgi kendisini İzlenimcilikten uzaklaştırmıştır ve üslubunda yeni yaklaşımlar geliştirmesine vesile olmuştur. Yeni hayatı ve ilkel resim tarzıyla sanatçının kadınlara duyduğu ilginin de etkisiyle Tahiti'deki çoğu eserinde kadın imgesine rastlanmaktadır. Aralarında çocuk yaşta denecek metresler edindiği genç kadınlar sanatçının gözde modelleri olmuştur. (Spence, 2001: 25).

Resim-26: Paul Gauguin, Yelpazeli Genç Kız, 1902, Tual Üzerine Yağlıboya, 91x73 cm., Museum Folkwang, Essen



Kaynak: David Spence, (2001). *Gauguin, Cennete Kaçış*. İstanbul: Alkım Yayınevi s: 25

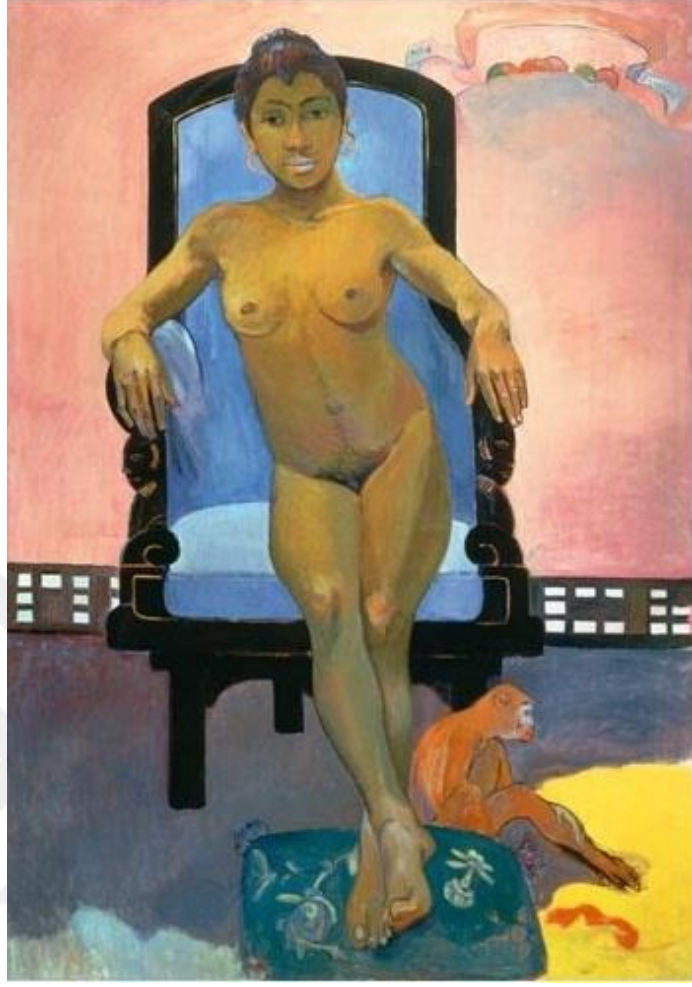
Tohotaua adlı Markiz Adaları yerlisi olan bu genç kız, sanatçının birçok resmine modellik etmiştir. “Yelpazeli Genç Kız” diye adlandırdığı bu resmini sanatçı, kendi evinde çektiği bir fotoğraftan yapmıştır. Sanatçı burada orijinal fotoğrafa sadık kalmayarak bazı değişiklikler yapmıştır. Modelin gözleri seyirciye değil de boşluğa odaklandırılırken üzerindeki örtü sıyrılarak göğüsleri ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda elinde tuttuğu yelpaze ile çıplaklığı kısmen örtülerek kadına gizemli bir çekicilik verilmeye çalışılmıştır. Bu resim tamamıyla Gauguin’e ait bir kadın imgesi iken günümüzde Güney Denizi Adaları’nın sembolü haline gelmiştir (Spence, 2001: 25).

“Batı kültürünün eleştirisi, kimi sanatçıları kopma noktasına getirir, Paul Gauguin’de (1848-1903) olduğu gibi. İçinde yaşadığı topluma duyduğu tepkinin fiziksel gerçeklik olarak algılanması, Gauguin’i Batı dünyasından kopartır. Yaşadığı toplumu terk ederek, Tahiti’ye yerleşmesinde, özdeşlik kurduğu primitif duyarlılık etkili olur. Primitif sanatın doğallık ögesi, sanayi toplumunun getirdiği yapaylığın karşıtı olarak, Gauguin’in yaşamda ve sanatta aradığı içtenlik ile örtüşür” (Öndin, 2009: 13).

Batı toplumunun karmaşık yapısından rahatsız olarak Tahiti’ye yerleşen sanatçı, batı kültürüne tepkisini fiziksel olarak göstermiştir. Sanatsal anlamda iyi bir yetkinliğe varan sanatçı yozlaşma kaygısı gütmeye başlamıştır. Bundan ötürü sanatın özünden yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Arzuladığı dolaysız anlatım biçimini bozulmamış bir toplum olan Tahiti’de bulabileceğine inanmıştır. Gauguin, primitif insanların doğal bozulmamış dünyalarını kendi eserlerinde yansıtabileceğine ve onların yalın, doğrudanlık anlayışını kendi eserlerine yansıtabileceğine inanmıştır. Nitekim sonuç umduğu olmuştur. Batı uygarlığını terkeden sanatçı eserlerinde yalınlık ve dolaysızlığı rahatlıkla yansıtılabilir ortamı bulabilmiştir. Primitif halkın biçim unsurlarını kendi eserlerinde kullanan sanatçının, çalışmalarında özgürlük ve yaratıcılık form anlayışı olarak ortaya çıkar (Öndin, 2009: 13-14).

Empresyonizm sonrası sanatçılarından Paul Gauguin’in resimlerinde ise ilkel dinlerin izleri görülmektedir. Sanatın bir soyutlama olduğunu düşünen sanatçının Tahiti’de bulunduğu dönemlerde resmettiği çıplakları, cinsellikten çok simgesel bir anlatımın görüntüleridir. Sanatçı Mısır ve Yunanlılar gibi ilkel toplumlarca öznel, simgesel ve düşünsel bir boyutta resimlerine yaklaşmıştır. Gauguin’in resimlerindeki çıplaklar, resmin plastik ögesi gibidir ve de cinsel ayrımlarından öteye gitmezler. doğal bir yaşam biçimini yansıtan tahitili kadınların yaşam alanlarına giren sanatçının öze varma isteği, resimlerinde renkleriyle varlık bulmuştur (Walter, Çev: Ahu Antmen, 2005: 55).

Resim-27: Paul Gauguin, Cavalı Annah, 1894, Tual Üzerine Yağlıboya, 116x81 cm.



Kaynak: David Spence, (2001). *Gauguin, Cennete Kaçış*. İstanbul: Alkım Yayınevi s: 25

Sanatçının "Cavalı Anna" adlı resmi ise, Tahiti'nin doğal ortamından çıkıp, atölye ortamına yerleştirilen genç kadının nü resmidir. Gauguin'in Cavalı Anna resminde Tahitili kadınların portrelerinde yakaladığı zorlamasız, doğal çıplaklık duygusunu yakalamaya çalışıyor. Oysa bu kez o rahat hayvansı nitelikleri ortaya çıkarmakta başarılı olamıyor. Doğanın saflığına bürünmüş bu kadın, sanki soyunmamış ama erkek toplumunun açgözlü bakışlarıyla 'soyulmuş' gibi görünüyor. Paris gibi bir batı kentinde Anna'nın vücudu egzotik bir hava katmak için yeterliydi; resimde de kadının kişileştirdiği işte bu durumdur. Güney Pasifik'te olsa 'rastlantılar' diyebileceğimiz ayağının ucunda duran küçük maymunu, burada kadının kimliğini ortaya koyacak bir gösterge olarak yer alıyor; herkes Anna'yı maymunundan tanır (Walter, Çev: Ahu Antmen, 2005: 60).

Gauguin'in eserlerindeki kadın imgesi kullanımı şu şekilde açıklanabilir; ilkel hayatın rahatlığını ve özgünlüğünü, kendi doğasında varolmuşçasına hisseden sanatçı Tahiti Adası'nda pek çok genç kadın imgesi resmetmiştir. Onun kadınları doğallığın, temizliğin, arılığın ve masumiyetin birer simgesi haline gelmiştir. Kadın imgesine farklı bir bakış açısı getiren sanatçı onları her ne kadar doğal yaşam örüntüleri içinde resmetmeye çalışsa da eserlerindeki kadınlar narinlikten yoksundur. Kullanılan renk, biçim açısından cazip gelmeyen kadınlar form olarak da erkeksi vücut hatlarına sahiptirler. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eserinde olduğu gibi Gauguin'in kadınlarında da erkeksi bir üslup göze çarpmaktadır.

4.2.4. Wilhelm de Kooning (1904-1997)

Sanatçıya özgür düşünme ve dile getirme olanağı sunan 20. yüzyıl sanat akımlarından Kübizm, Dışavurumculuk ve Soyut Sanatın özelliklerini bir arada kullanan sanatçılardan biri olan Wilhelm De Kooning, figüratif ve soyut sanatın aynı düzlemde kullanılmasını sağlayan örnek sanatçılardan biridir.

Sanatçı kadınları konu alan resimlerini 1940'lı yıllarda yapmaya başlamıştır. Aralıklı olsa da kadın konusuna değinmeye devam etmiştir. 1940'lı yıllardaki kadınlar daha çok görgü kurallarına uygun bir şekilde oturmaktadırlar. Sanatçının kadın figürleri zamanla Picasso'nun 1929 dönemindeki yırtıcı kadınları gibi gittikçe ateşli ve heyecanlı hale gelmeye başlamıştır. Sanatçı bu dönemde elleri ve omuzları oluşturmakta kararsızdır ve bu da resimlerine eksik ve kısa çizgiler atmasına neden olmuştur. Düzensiz saçlar ve deformasyona uğramış vücutlar dikkat çekmektedir (Lynton, 2009: 235).

Sanatçının 1940 yılında yaptığı 'Oturan Kadın' adlı eseri diğer tüm eserlerinde olduğu gibi bitmemişlik hissi vererek sanatçının üslubunu yansıtmaktadır. Bu eserde de sanatçının soyut figüratif tarzı göze çarpmaktadır. Renkleri canlı ve yoğun kullanmıştır. Kolları belli belirsiz olarak betimlenen kadın figürünün elleri yoktur, resimde dikkat çeken resmin tam ortasına denk gelen taşmış haldeki kadın göğüsleridir (Fineberg, 2014: 80).

"De Kooning'in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu eğilimini ve oluşturduğu değişebilen, çarpıtılabilen yapı'yı, yani 'figürü' kabul etmek, hem daha dürüst hem daha özgürleştirici bir yaklaşımdı. Tamamen soyut bir resim, ressama özgü bir işarete, adeta onun imzasına dönüşüyordu. Buna karşılık da De Kooning, resimlerinden figürleri ve zaman zaman manzara görünümünü çıkarmayarak, kendini bu tuzaktan kurtarmış ve böylelikle esnekliğini koruyabilmiştir. Sonunda, görünüşte soyut ama açıkça figüratif resimler yapmaya başladı. Bunlar, ender görülen ifade canlılığıyla ve olağanüstü

kendiliğindenlikleriyle dikkati çeken yapıtlardır. Ressamı yakından tanıyanlar ve çalışması sırasında onu izlemiş olanlar, De Kooning'in birdenbire ortaya çıkmış izlenimi veren bu resimlerinin aslında çok uzun süren hazırlık ve çalışma sonucu ortaya çıktığını göz önüne sererler” (Lynton, 2009: 235).

Resim-28: Wilhelm de Kooning “Oturan Kadın”, 1940, masonit üzerine karakalem ile yağlı boya, 137.8x91.4 cm. Philadelphia Museum of Art



Kaynak: Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları s: 80.

Sanattaki soyut-somut kavramlarının güncel sanatın gündeminde oluşu ressamın ilgi uyandıran sanatçılar arasında olmasını sürdürmektedir. Soyut Ekspresyonist 'action painting' (eylem, aksiyon resmi) sanatçılar figüratif olmayan (non-figüratif) resimler yapmaktaydılar. Sanatçılar soyut resim üslupları ile resim yüzeyini zorlamaktaydılar. Dönemin sanat anlayışı içerisinde non-figüratif resimler henüz hakettiği ilgiyi görememişti. Dönemin sanatçılarından Klee, Miro, Pollock,

Kandinsky ve Ernst da Kooning gibi yüzey araştırmaları yapmaktaydı. Paletlerindeki renk yelpazesi oldukça genişti (Lynton, 2009: 234).

Bu sanatçıların aksine Kooning resim yüzeyinde yeni arayışlar içerisine girmeye başlamıştı, ezici, korkunç ve etkileyici kadınlar yapmaya başlamıştı. Ne sanat çevresi ne de halk bu ezici kabalığı kabullenememişti. Bu açıdan Kooning kendi kadınlarının komik olduklarını kimsenin fark edemediğini söylemiştir. Bu açıdan Kooning, sanatçı arkadaşlarının umudunu kırarak Soyut Dışavurumculuğun yükselen adını tehlikeye sokmuştur. Öyle ki, Kooning’de bu konuda kuşkuya düşmüştür. Sanatçı ilk ‘Kadın’ çalışmalarını 1950 yılının ortalarında yapmaya başlamıştır. Bu alanda bir buçuk yıl çalıştıktan sonra, çalışmalarında kendini yetersiz ve başarısız görerek çalışmayı bırakmıştır. Daha sonra arkadaşı sanat tarihçi Meyer’in teşvikiyle yeniden çalışmaya başlamıştır. 1953’ün mart ayında altı tane kadın resmi sergilenmiştir. Kooning’e göre; soyut resimler bile bir şeye benzemeliydi. Bu bağlamda kadın isimli resimleri bu sözlerini karşılıyor durumdaydı. Sanatçı, imgesel betimlemelerden ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, resimlerindeki motifler mutlaka birer nesneye dönüşüveriyordu. Ona göre bu imgeleri resimlerinden atmak ikiyüzlülüktü. Eserlerinde soyut nesnel hareketler onun sanat kaygılarının başında geliyordu. Aksi takdirde dürüst olmadığı kanısına varacaktı (Lynton, 2009: 235).

Kooning’in eserlerinde varoluşçu bir üslup göze çarpar. De Kooning’in kadınlarında dikkati çeken unsur parçalara ayırdığı cinsellik unsuru değil, kadınlarındaki ölüm temasıdır. Onlardaki ölüm olgusu cinselliğin çok çok üstünde kalmaktadır. Cinselliği ikinci plana atan sanatçı bize çoğunlukla kadın vücudu üzerinden ölümü hatırlatmaktadır. Sanatçı, eserlerinde ataerkil bir dönemde anaerkil bir üslup sergilemeye çalışmıştır. Onun kadınları erkek gözüne hitap etmekten ziyade yaşamın kaçınılmaz bir sonu olan ölümü hatırlatır bir niteliğe bürümüştür. Onun resimleri ölüm ve bakirenin modern görüntüsünü sunar (Kuspit’ten Akt: Işık, 2012: 72).

Resim-29: Wilhelm de Kooning, Kadın ve Bisiklet, 1952-53, 194x124 cm. Tual Üzerine Yağlıboya, Whitney Museum of Amerikan Art, New York



Kaynak: Jonathan Fineberg (2014) 1940'tan Günümüze Sanat İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları s: 78.

Kooning'in 1952-53 yıllarında yapmış olduğu 'Kadın ve Bisiklet' adlı eseri üst üste birçok farklı resimden oluşan bir yapıttır. Tual yüzeyinde çapraz katmanlı pek çok fırça vuruşları bulunmaktadır. Oldukça fazla renk ve yoğun fırça vuruşları barındıran resim bir önceki rengi ve fırça vuruşunu yok edecek şekilde her yöne dağılmaktadır. Kalın boya renklerinin üzerinde ince renkli çizgiler gezinmektedir. Kontrast renkleri barındıran resim yüzeyinde, fırça vuruşları ve spatula darbeleri adeta çarpışmaktadır (Fineberg, 2014: 77).

Resmin geneline bakıldığı zaman ise resmin üst orta düzlemindeki iri kadın göğüsleri dikkat çekmektedir. Resmin geneline hakim olan bu görüntü tualden fişkıracakmış hissi vermektedir. Pembe tonlarda resmedilen göğüslerin hemen üzerinde iki adet ağız dikkat çekmektedir. İki de birbirinin aynı olan ağız yapısı açık ve dişler görünecek şekilde resmedilmiştir. Anatomik farklılıklar gösteren resmin üst orta kısmında ise dikkat çeken bir çift göz yer almaktadır. Resmin alt orta kısmında ise siyah konturlerle dış hatları belirginleştirilmiş bacaklar dikkat çekmektedir. Resmin üst yarısında bulunan bu kadın figürü sanatçının diğer tipik kadın figürleri gibidir. Alt yarısı ise renk seçimi ve uygulayış biçimi olarak sanatçının 'Oturan Kadın' eserini andırmaktadır.

Kooning'in eserlerindeki kadın imgesi kullanımı şu şekilde belirtilebilir; kadınları oldukça kaba ve hoyrat bir ifadeyle resmetmektedir. Yoğun renk ve zemin arayışlarının içinde yer yer kaybolmuşluk etkisi yaratan kadınlarının göğüs, kalça, ağız, bacak göz gibi unsurları daha belirgin bir ifade ile dikkat çekmektedir. Kooning'in kadınları onun hayata bakışının ve arayışlarının izlerini taşımaktadır. Döneminin sanatsal beklentilerini karşılama kaygısı gütmemiştir. Arayış içinde olduğunun en belirgin özelliklerinden biri ise aynı yüzey üzerine onlarca katman uygulayışı olmuştur. Ayrıca tüm resimlerinde bitmemişlik etkisi göze çarpmaktadır. Bu bitmemişlik etkisi aslında sanatçının eserlerinin güncel oluşunu ve üslubunun devamlılığını sağlamıştır. Kooning'i günümüzün önemli sanatçıları içerisinde görmemizin asıl sebebi olabilir. Soyut sanat dönemi sanatçılarından olan Kooning, yoğun yüzey araştırmaları ile birleştirdiği figüratif resimleriyle döneminin en öne çıkan ismi olmuştur. Kaba bir üslupla tasvir edilen kadınları, cinsellik gibi çekici unsurlar sergilemenin aksine ölüm ve yok oluş gibi olguları yansıttığı için olumsuz ama bir o kadar dikkat çekici imgeler olmuşlardır.

4.2.5. Frida Kahlo (1907 - 1954)

Frida Kahlo Meksikalıdır. Hem feminist, hem komünist hem de sanatçı bir kimliğe sahiptir. Meksika yerli kültürüyle gerçekçi, sembolist ve sürrealist üslubu birleştirmiştir.

Çocukken geçirdiği çocuk felci yüzünden tek bacağı gelişmemiştir. Üniversite yıllarında geçirdiği trafik kazası ise dinmeyecek yeni acıların başlangıcı

olmuştur. Onlarca kez ameliyat olan sanatçı, uzun yıllar yatağa mahkum yaşamak zorunda kalmıştır.

Sanatçının hayattaki tek sığınağı babası olurken annesine karşı pek te sıcak duygular besleyememiştir. Çünkü annesi tarafından çok ta sevilmediğini düşünmüştür. Tüm bu düşünce tarzına rağmen hayatında önemli hatta temel yere sahip olan sanatsal sürecin başlangıcı da yine annesi vesilesi ile olmuştur. Hasta yatağında yattığı bir gün annesinin kendisi için tavana büyük boylu bir ayna taktırması başta içler acısı halini seyrederken acı çekmesine sebep olsa da daha sonradan kendisi için en önemli desteğin yine kendinden geleceği fikriyle yola çıkarak kendi portrelerini yapmaya başlamıştır. Annesinin teşviki ile her geçen gün bir daha bir daha çizme isteği duyarken yaptığı resimlere düşsel öğeler eklemeyi tercih etmiştir. Bu öğeler hayatın kendisinde iz bıraktığı küçük semboller olmuştur çoğunlukla. Resim çizdikçe güçlenmiş ve kendini daha kısa sürede toparlayabilmiştir. Belki de bu vesile ile kendini gerçekleştirmenin en doğru yolunun nerden geçtiğini tespit etmiştir.

Yatağının tavanındaki aynaya bakan Kahlo için parçalanmış bedeni ile yüzleşmek kolay olmamıştır fakat bu duruma zamanla alışmaya çalışmıştır. Bu dönemde resim yapmaya başlayan Kahlo, ilk tablosunu o dönem aşık olduğu adam Alejandro için yapmıştır.

Resim 30: Frida Kahlo, *Kadife Elbiseli Kadın*. 1926, 79x60 cm. TÜYB. Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.drozdogan.com/frida-kahlo-kimdir-hayati-resimleri-kaza/>

Erişim tarihi: 21.05.2018

Kendisini kırmızı kadife elbise içerisinde resmeden Kahlo, geçirdiği korkunç kazadan geriye kalan enkaza rağmen dimdik ayağa kalkacağını belli ispatlamaya çalışmıştır adeta. Van Gogh'un gökyüzüne benzeyen arka fondaki kasvetli girdaplar iç dünyasının acılarını ve çektiği zorlukları gösterme konusunda ipuçları verirken fazlaca ön planda tutulan ve olduğundan büyük resmedilen sağ eli ise sevdiği tarafından tutularak teselli edilmek hatta güven duyulmak istemektedir.

Modigliani'nin kadınlarını andıran ince ve narin boynu ise hala zarafetinden ve alımlı bir kadın oluşundan hiçbir şey kaybetmediğini ispatlar niteliktedir. Tüm bu çabalara rağmen sevgilisi ailesinin etkisiyle Meksika dışına çıkmış ve Kahlo'nun aşkına cevap vermemiştir. Bu durum halihazırda acı çeken sanatçının acılarına yeni bir acı daha eklemiştir.

“Siyaset ve Meksika’lı kimliği sorunu Rivera’nın eşi ve ilham kaynağı olan Frida Kahlo’nun resimlerinde sık sık ele aldığı temalar arasındaydı ama sanatçı daha çok kendi gerçekliğini tuvale aktarıyordu. Küçük bir kızken geçirdiği trafik kazasında ciddi şekilde yaralanan Kahlo, yatağa bağımlı kaldığı yıllarda kendi kendine resim yapmayı öğrendi” (Farthing, 2017, s:439).

Sanatsal üretimlerini zamanla arttırmış ve düşlerindeki Frida’yı tüm içtenliği ve sıcaklığı ile resmetmiştir. Amacı düşsel dünyasından gerçeklik dünyasına geçiştir muhakkak.

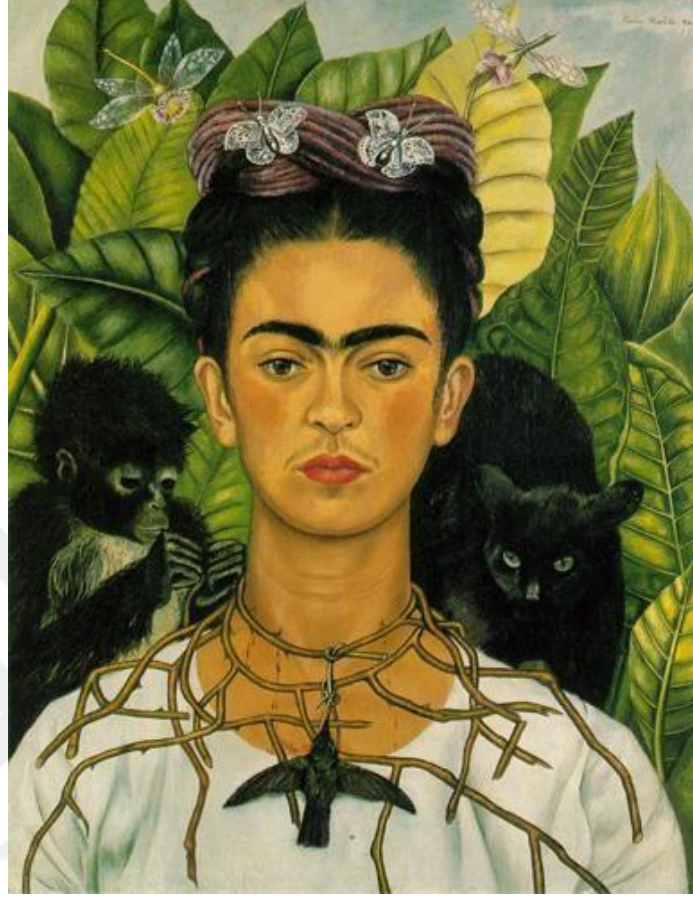
Resimleri sembolizmle yüklü olduğu için Frida Kahlo’nun bir sürrealist olduğu söyleniyordu. Ancak Kahlo, rüyalarından çok kişisel gerçekliğini tuvale aktardığı için sürrealist olmadığını ifade ediyordu (Farthing, 2017, s:442).

Ressam Diego Rivera ile evli olan Kahlo, Rivera’nın Amerikadan aldığı toplu resim siparişi vesilesi ile Amerika’ya yerleşmiştir. Daha önce Meksika’da Kahlo ile tanışan ve Gerçeküstücü Manifesto ile sürrealizmi gündeme getiren Andre Breton New York’ta Frida’nın ilk sürrealist sergisini açmasına vesile olmuştur. Bu dönemde Frida Kahlo ve Meksikalı birçok ressam sürrealizmi benimsemişlerdir (Erden, 2016, s:226).

“Yaşamının büyük bir kısmını sağlık sorunlarıyla mücadele ederek geçiren Kahlo’nun kişisel gerçekliği acılarla doluydu. Aynı şekilde duygusal acıya da hiç yabancı değildi. Pek çok aşk yaşayan Kahlo’nun sevgililerinden biri de Rus devrimci Lev Troçki’ydi. Kahlo’nun, kocası Diego Rivera ile arasında hayli inişli çıkışlı, tutkulu bir ilişki vardı (evlilikleri boyunca her ikisi de başka ilişkiler yaşadı) ve pek çok kısa süreli ayrılıklar yaşadılar. 1939’da çift boşandı ama kısa bir süre sonra tekrar birlikte olmaya başladılar. Ertesi yıl çift yeniden evlendi ve Kahlo bu resmi yaptı. Aynı yıl Troçki bir süikaste uğradı ve öldürüldü. Sanatçı, hiç dinmeyen fiziksel ağrıları ve psikolojik sancuları, resimlerindeki sembolik öğelerle ortaya koyuyordu. Acılarla geçen yaşamına rağmen Kahlo’nun kişiliği ilham vericiydi” (Farthing, 2017, s: 442).

Özellikle kendi portrelerinde, çektiği fiziksel acıları simgesel bir üslupla tuvale yansıtmada eşsiz bir ressam olduğu kabul edilir.

Resim-31: Frida Kahlo: *Diken Kolye ve Sinek Kuşları ile Otoportresi*. 1940, 47x61 cm. University of Austin, Texas.



Kaynak: Farthing, Stephen (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çin: Hayalperest Yayınevi, s: 442

“Devrimin ardından bir kimlik inşa etme sürecine girilen Meksika’da aktif siyasi roller üstlendi. Yarı Avrupalı yarı Kızılderili kökeni yüzünden Kahlo kendini melez Meksika’lı anlamına gelen mestiza olarak tanımlıyordu. Kolomb öncesi halk sanatına ve Hristiyan imgelerine ilgi duyan ressam, Dikenli Kolye, Otoportre ve Sinekkuşu adlı bu resimde kendini İsa ile bir Aztek tanrıçasının karışımı şeklinde betimleyerek hem kurban hem de her şeye gücü yeten bir kadın olduğunu vurguluyordu” (Farthing, 2017, s: 442).

Oldukça cesur bir kadın imajı çizen sanatçı bunu hem siyasi duruşu hem de toplumsal olaylara karşı güçlü duruşuyla her zaman göstermiştir. Feminist hareket içerisinde de önemli bir yere sahip olan sanatçı dönemin güçlü kadın öncülerinden biri olmuştur. Diego ile evli olduğu süre zarfında üç defa anne olma şansını kaybeden sanatçı duygusunun kendinde açtığı yaralarla birlikte kadınlık ve annelik temalı pek çok resim yapmıştır. Onun çalışmalarında salt gerçeklik ve çekilen acıları tüm yalınlığı ile görmek mümkündür. Üretken bir kadın olan sanatçı kendi iç dünyasının yanı sıra yaşamsal deneyimlerini her zaman bitmez tükenmez birer kaynak olarak kullanmayı bilmiştir.

4.2.6. Kate Kollwitz

Kate Kollwitz, barışseverliği ve hümanistliği ile tanınmış bir sanatçı olmakla birlikte feminist yönüyle de tanınmış bir sanatçıdır. Dönemini ve sonraki dönemleri aydınlatmıştır. İşçi sınıfı mücadelelerini eserlerine yansıtmıştır.

Kate Kollwitz'in eserleri, o dönemde yaşadığı toplumsal olayların bir uzantısıdır. Çünkü yaşamı boyunca bu toplumsal tarihin en engebeli yıllarını yaşamış ve bu durum sanatçıda fazlasıyla etki bırakmıştır.

“Sınıfsal mücadelelerin toplumsal ve politik ilişkilerinde her dönem için büyük çalkantılar yaşandığını söylemek mümkündür. 20.yüzyılın başı Alman Weimar dönemi (1919-1933)'te yönetim biçimi olarak sosyalist düşünceye dayalı bir cumhuriyet anlayışını benimsemiş ve radikal değişimlere yol açmış bir süreçtir” (Ayan,2008: 2).

Sanatçı gençlik yıllarında yaşadığı toplumdan ötürü birey olma bilincini tam anlamıyla yaşayamamakla beraber uzunca bir sürede bu durum etkisinde kalmıştır. Çünkü yaşadığı dönemde cinsel ayrımcılık boy göstermiştir. Örneğin dönemin anlayışı, özellikle de eğitim sisteminde cinsel ayrımı gerektirmiştir. Örneğin kızlar ve erkeklerin ayrı şartlarda eğitim görmesiyle birlikte erkeklerin eğitim şartlarından daha fazla yararlanması ve aydınlık seviyesinin daha üst düzeye taşınmasının hedef olarak alınması gibi (...) Neyse ki Kollwitz'in babası dönemin anlayışının gerektirdiğinden daha ileri görüşlü olmuştur ve sanatçı bu sorunu atlatabilmiştir. Ancak yine de ilerdeki evlilik unsurlarının onu sanatından alıkoyacağını, anneliğin sanat hayatına engel olacağını düşünmüştür. Bu dönemle ilk eserleri de bu durumu açıklar nitelikte olmuştur. (Ayan, 2008: 3)

“Kadın sesinin özgünlüğü Alessandra Comini'nin hüznü üzerine yaptığı bir karşılaştırmalı incelemede tartışılır. Comini, Käte Kollwitz ile Eduard Munch'un sanatındaki hüznü ifadelerini karşılaştırır. Comini'ye göre alışılmış strotipler tersine çevrilmiştir ve Kollwitz'in duyguları ifade biçimi Munch'e göre çok daha derin ve evrensel; Munch ise bu konuda daha öznel ve kişiseldir (“Munch kendisi için hüznü kapılır... Kollwitz ise insanlık için”). Comini ayrıca zamandaki çoğu sanat tarihi metninden dışlanmış olan Kollwitz'in sanatının Alman Ekspresyonizmini erkek çağdaşlarının sanatı kadar iyi temsil ettiğini belirtir. Bütün bu çalışmalar, kendi yöntemleriyle aynı sonuca ulaşırlar: Toplumsal cinsiyet kadınların yaratma ve imgeleri yorumlama süreçlerini etkiler; biyolojik farklılıklar nedeniyle değil, kadın cinsinin dünyaya ilişkin deneyimleri erkeklerinkinden farklı olduğu için” (Antmen, 2008: 40-41).

Evliliğinden sonra sanatçı sanatsal yaratıcılığını ve edebi öğeleri geliştirme çabasına girmiştir. Eşi doktor olan sanatçı toplumsal olaylara daha yakından şahit olmak zorunda kalmıştır ve buna bağlı olarak sanatın toplum için olması gerektiğini savunmuştur.

Weimar yönetim sistemi, bu tür feminist başkaldırı olarak gördüğü tüm olaylardan rahatsız olmuştur. Daha sonra bunu yapanların Alman ırkından sayılmayacağını dile getiren yöntemler üretmeye başlamışlardır. Bunun karşısında sanatçı, hayatı boyunca kadınların yaşadıklarını ve ezilişlerini eserlerinde vurgulamıştır. (Ayan, 2008: 4)

Sanatçının küçük oğlu Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılmış ve orada vefat etmiştir. Bu durumdan derin yara alan sanatçı, eserlerinde daha çok savaşa duyduğu nefrete ve ölüm temalarına yer vermiştir.

Resim-32: Kate Kollwitz, “*Ölü Çocuk ve Annesi*” Desen, 1903, 39x48 cm. ARS Art Resource, New York



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/kathe-kollwitz-woman-with-dead-child>

Erişim tarihi: 19.04.2018

“Kollwitz ‘in toplumsal içerikli çalışmalarının ilk örneklerinden olan “ölmüş çocukla kadın” adlı eseri, dönemin annelik ve kürtaj sorunlarına dair en iyi dile getirilmiş bir çalışmasıdır. Eserde çocuğunu kaybeden kadının her şeye rağmen vahşi

görünümiyle güçlü olduğu vurgulanmaktadır. Elleri yaşlı ve buruşuk, ama kolları ve bacakları adaleli olarak tasvir edilen eserde ışık oyunuyla ifade daha da çarpıcı hale getirilmiştir. Gölgede kalan kadının elindeki çubuğun yüzü yukarı doğru ve ışığa yönlendirilerek masumiyeti öne çıkarmıştır” (Ayan,2008: 7).

Kollwitz, o dönemin hükümeti ve toplumun ciddi bir kesimi tarafından toplumsal değerleri hiçe saydığı düşünülüyordu. Ancak sanatçı tüm bunlara rağmen görüşlerini ve duygularını eserlerine başarılı bir şekilde aktarmaya devam etmiştir. O dönemde eser haline getirilmesinin en gerekli olduğunu düşündüğü şey, bu toplumsal sorunların varoluşu olmuştur (Ayan, 2008: 8).

Nasyonal Sosyalist İdeoloji ile Almanya'nın kültürel anlamda temizlenmesi gerektiği iddia edilmiş ve bu amaçla pek çok girişim yapılmıştır. Dönemin sanat merkezlerinden biri olan Almanya sanatsal anlamda resmen bir vurgun yemiştir. Kate Kollwitz gibi pek çok önemli sanatçı memurluk kurumlarındaki görevlerinden atılmıştır ve sanatsal tüm faaliyetlerden uzaklaştırılmıştır. Bu durumdan kaynaklı pek çok sanatçı ülkeyi terketmiştir. Aralarında Kate Kollwitz, Ernst Barlach ve Emil Nolde gibi birkaç sanatçı Almanya'yı terketmeyerek baskıya maruz kalmışlardır. Bu baskılara rağmen sanatsal üretime devam etmişlerdir. Bu üretim sürecine de “iç göç” denilmektedir (Erden, 2016: 275-284).

Sanatçı, yalnızca toplumsal sorunları ele almamıştır aynı zamanda barışsever tutumlarıyla da bu düşüncüyü topluma aktarmaya çalışmıştır. Bu tür toplumsal gerçeklik kökenli eserleri ele almasının tek nedeni toplumsal sorunları göz önünde tutmak olmamıştır, gözler önüne serdiği sorunlara kendi imkanlarıyla çözüm bulmaya da çalışmıştır.

1890'dan 1914'e kadar olan sürede ve özellikle Weimar döneminde politik, cinsellik ve annelik konularına karşı sürekli duyarlı olmuştur. Dönemin kadınlarının pasif ve seks objesi olarak görülmesine tahammül edemeyip karşı duran ilk kadın sanatçısı olması, Kollwitz'in ününü daha da arttırmış ve onu 20.yüzyılın dışavurumcu sanatçısı tarihe yazdırmıştır (Ayan, 2008: 14).

Sosyal adaletsizliğe ve sınıf ayrımcılığına karşı radikal kişiliği ile adından çokça söz ettirmiştir. Sürekli anneliği, kadın haklarını ve ezilen insanları da beraberinde konu alması sanatçının adalet anlayışını da yansıtmaktadır. Birçok yapıtında anne-çocuk konusunu ele almıştır.

“1933'te yapıtları Naziler tarafından YOZ SANAT ilan edilerek akademideki görevine son verilmiştir. İkinci dünya savaşının acılarını da yaşayan ve 1943'te evi ile atölyesinin bombalanması sonucu, yapıtlarının çoğunu yitiren Kollwitz, bütün sanatsal gücünü yaşamın sonuna değin açlık, yoksulluk, savaş ve faşizmle mücadeleye adanmıştır” (E.S.A, 1997: 1035).

Almanya I. Dünya savaşının etkilerini çok derinden hissetmiştir. Birçok felakete sahne olan bu ülke toplumsal olarak ta çok büyük yaralar almıştır. Toplumsal farkın daha derin olmasına neden olan kapitalizm ve onun getirdiği eşitsizlik toplum içinde çalışan, fakir, hasta pek çok insan manzaralarına sebep olmuştur. Soylu bir aileden gelen ve refah bir hayat süren Kollwitz'in hem sanatçı hem de kadın olması, eserlerindeki kadın imgelerinin ön plana çıkmasının asıl sebebidir. Onun kadınları hayatın tek düze kadın manzaralarından farklıdır. Çalışan ve anne olma özelliğini taşıyan kadın imgeleri hayatın yoruculuğunun, ezilmişliğinin verdiği etkiyle daha karamsar bir şekilde tasvir edilmiştir. Kollwitz'in resimlerinde renkli ve cıvıltılı bir yaşam manzarası görmek mümkün değildir. Genelde acıyı simgeleyen kömür, karakalem ve gravür baskı tekniklerini kullanmıştır. Sanatçının bu teknikleri kullanmasının sebepleri arasında alt tabakadaki insanlara ulaşması kaygısı da yatmaktadır. Birçok eserine konu olan çalışan ve sefalet çeken anne figürü, sanatçının bu dönemdeki eserlerinin ana konusudur. Kadınların sıcaık evlerinden iş sahasına akışlarını, soğuk ve çetin hayat şartlarını onun resimlerinde görmek ve dahası hissetmek mümkündür.

Sanatçının kadınlarında endüstri devrimiyle birlikte bazı değişimler göze çarpmaktadır. Başta eğitimsiz ve işçi hakları konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan bu fakir kesim toplumun üyeleri endüstri devriminin etkisiyle bilinçlenmeye başlamıştır. Kapitalizmin şartları zamanla değişmiş, halk yavaş yavaş bilinçlenmeye başlamış ve sınıf mücadeleleri başlamıştır. Bu mücadelelerin arasında en dikkat çekici olan tabi ki batı toplumlarında tohumu atılan kadın hareketleri olmuştur. çalışan kadınlar erkeklerle aynı şartlarda çalışmalarına rağmen ikinci sınıf muamele görmenin etkisiyle bir baş kaldırış göstermişlerdir. Feminizm olarak adlandırılan bu hareket birçok çalışan kadının haklarını savunmasına ve öz güven kazanmasına sebep olmuştur.

Bu süreçten sonra ise sanatçının kadınlarında kapitalizme karşı gelen, devrimci, yenilikçi, feminist hatta liderlik heyecanıyla dolup taşan kadınlara rastlanmaktadır. Eserlerindeki çaresiz, zavallı kadınlar artık yerini savaşçı, azimli, devrimci ruhlu kadınlara bırakmıştır.

TOPLUMDA KADIN

4.3. KADIN İMGESİNİN RESİMSEL VE TOPLUMSAL AÇIDAN İNCELENMESİ

4.3.1. Tüketim Kültürü ve Kadın

1950-60 yılları arasında yeni bir oluşum kendini göstermeye başlamıştır. Endüstriyel Çağ; gelişen teknolojiyle kendini iyiden iyiye göstermekteydi. Yeni olgunlaşan modern sanat, savaş sürecinde yorulmuş, bezgin halk yeni ve mutlu bir dünya hayaliyle çalışıp didinmekteyken işin kaymağını yiyecek olanlar ise kendilerine yeni pazar alanları oluşturmakla meşguldür. Toplumun bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan tüm olgular çok rahat bir biçimde empoze edilebilmektedir. “Gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanları ve afişlerde yer alan renkli ya da siyah beyaz fotoğrafların, TV programlarında gösterilen garip bir etkisi vardı insanlar üzerinde” (Yılmaz, 2006: 179).

Özellikle işçi kesim diye adlandırabileceğimiz alt veya orta tabaka kesime hitap eden bu olgu zamanla maalesef toplumların kültürü haline gelecektir. “Durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açıyor bir yandan da bu gereksinimlerin, güya kolayca nasıl giderilebileceğinin çareleri veriliyordu” (Yılmaz, 2006: 179). Çoğaltım ve baskı teknolojilerinin gelişmesiyle bu imgeler kentlerin her yerini kaplar hale geldi öyle ki bu gelişmelerden haberdar olmayan köyler dahi kalmayacaktı. “Herşeyden önce ucuz, albenili ve standarttı bu görüntüler. İnsanlar sevdiği şarkıcıların, film yıldızlarının kart ya da posterlerini kolay bir şekilde edinebiliyor, duvarlarına asabiliyorlardı” (Yılmaz, 2006: 179).

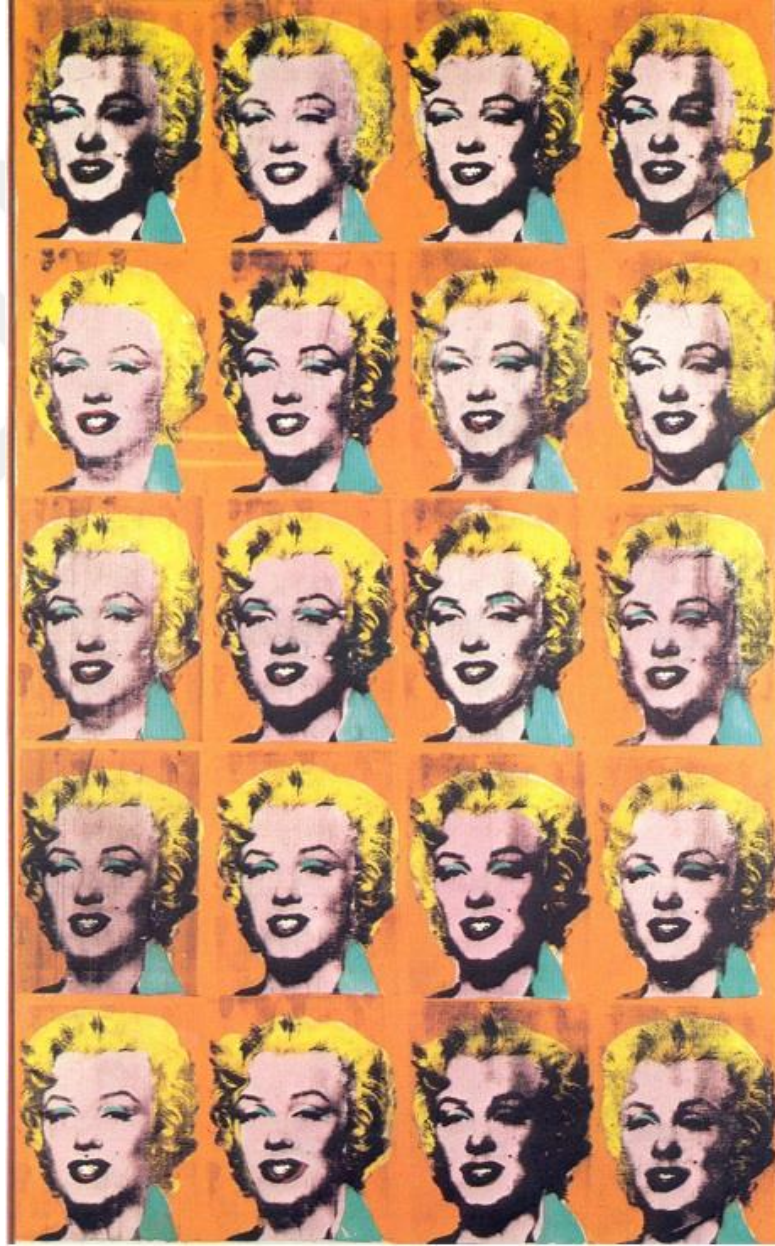
“İnsan varlığının zaaflarından yararlanarak, çeşitli yöntemlerle geliştirilen tüketim tuzağına çekilen bireylerden oluşan tüketim toplumu tipi, 20. yüzyıl başlarında ABD'nin geliştirdiği sistemler sayesinde Batı Avrupa'ya yayılmış, oradan sosyalist ülkeleri de etkisi altına alarak çağa damgasını vurmuştur. Ancak ABD ve Batı Avrupa, kendi toplumlarını, tüketim toplumu biçimine dönüştürdükten sonra, ekonomik ve kültürel emperyalizmin doktrinleri çerçevesinde özellikle, üçüncü dünya ülkelerinin ekonomik kaynaklarını elde etmek amacıyla ve özendirici arz yöntemiyle önemli talepler yaratarak, bu ülkelerin toplumlarının da ‘Tüketim Toplumu’ haline dönüşmesine neden olmuştur” (Akt: Dolaş, 2010: 50).

Büyük güçler bu inandırıcı güçleri ellerinde bulundurup, kendilerince ‘bilinçsiz’ olarak atfettikleri bu aşağı tabaka insanları etkisi altına alarak ceplerini doldurmaya devam ettikleri süreçte aslında onlara sadece maddi anlamda zarar vermiş olmuyorlardı. Birçoğunun sonradan fark edeceği belki de hiç farkına varmayacağı bir yozlaşmaya doğru gidildiğinin farkında değillerdi. Eksilen öge, o

toplumların kendi öz kültürleri ve kendi yaşam biçimleriydi. Kaybolan kültürlerine sahip çıkmak bir yana günden güne bu imgeler denizinde boğulmaya başlamışlardı.

“Kültür, İnsanoğlunun tarihsel-toplumsal süreç içinde bağımsızlığının, özgürlüğünün ve daha iyiye, daha güzele, daha doğruya yönelmesinin bir ifadesi, bir süreci ve bir üründür” (Armağan, 1992: 195).

Resim-33: Andy Warhol, “Yirmi Marilyn”, 1962, Serigrafi, 197x117 cm. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas



Kaynak: Farthing, Stephen (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çin: Hayalperest Yayınevi, s:488

“1950’lerde açıkça kendini gösteren bu durumu çok önceden görenler vardı elbet. Bunlardan Benjamin, 1936’da mekanik görüntüleme aygıtlarının seri üretimi yüzünden sanatının büyüünün bozulduğunu söylemiş, bunu da bir devrim olarak selamlamıştı. Fotoğraf ve film kamerasıyla birlikte elin sorumluluğunu bundan sonra göz üstlenecek, dolayısıyla da el becerisi eski önemini kaybedecekti. Bu yeni durum Benjamin’in arkadaşı Adorno açısından da devrim demektir; ancak bu devrim, sanatın yozlaşması gibi ciddi bir tehlikeyi de beraberinde getirmişti. Daha açık söylenirse, görsel iletişim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, seçkin (ağır) sanat ile hafif sanat arasındaki sınırı umsamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı. ‘Tüket ve mutlu ol’, ‘tükettiğin kadar varsın’ ya da ‘şunu kullan ve farklı ol’ gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunuyordu –halen de öyle” (Yılmaz, 2006: 180).

Resim-34: Andy Warhol, “Campbell’s Konserve Çorba Kutusu, 1963



Kaynak: <http://www.moma.org/collection/object>.

Erişim Tarihi: 21.05.2018

Bu bağlamda dikkat çeken en önemli unsurlardan biri ise, sunulan bu imgeler dünyasının başkahramanının ‘kadın imgesi’ oluşudur. Alıcıya sunulan bu ürünler kadınlar açısından bakıldığında, hemcinsleri olduğundan güven duymayı sağlarken; erkeklerde ise durum biraz farklıdır. Onların bakış açısında güvenden ziyade görsel şölen söz konusudur. Duyguları ve hazzı doyuma uğratabacak bu imgeler satın

alınmalıdır. İşin aslına bakılırsa gerekliliğinin ya da fazla tüketmenin bir önemi yoktur. Mühim olan göze ve gönüle hitap etmesidir. Ki bu bağlamda tercih edilecek birincil imge tabiki de kadın imgesi olmalıdır.

4.3.2. Metalaşan Kadın

Modern sanatta kadın imgesinin değişimi konusu irdelenirken metalaşan kadın konusuna da değinilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Kadın-meta arasındaki ilişkinin modern sanat bağlamında ele alınması ve toplumun kadın imgesine biçtiği rolün irdelenmesi gerekmektedir.

Bu konuyu açacak olursak şöyle bir yol izlemek uygun olacaktır. Meta nedir? Toplumda kadının yeri nedir? Hangi alanlarda metalaşma durumu söz konusudur? Modern sanatın gelişi ve çağın getirdiklerinin kadın imgesi üzerindeki etkileri nelerdir?

Öncelikle meta kavramına kısaca değinmek gerekirse; meta: maddi değer taşıyan ticaret malı, elde bulunan değer ya da kısaca mal, sermaye demektir. Kapitalist toplumun yapıtaşının meta olduğunu savunan Duhm, metayı şöyle ifade eder:

“Meta, belli bir kullanım ve belli değişim değeri olan bir üründür. Kullanım değerinin ne olduğu meydandadır: ekmek, yemek içindir; otomobil, binmek ve kullanmak içindir vs... yani bir metanın kullanım değeri, onunla belli insani ihtiyaçların tatmin edilmesinde yatar. Metanın, toplumsal analiz açısından çok daha önemli olan niteliği, onun değişim değeridir. Değişim değeri, belli bir nicelik ilişkisi bildirir ve bu ilişki içinde, bir meta başka bir metaya ya da paraya karşılık değiş tokuşa sokulur. Metalar, kullanım değerleri olarak değil de değişim değerleri olarak birbiriyle ilgilidirler. Meta üretiminin tümü, değişim değeri üzerinden belirlenir. Metaların üretimi sırasında ağır basan soru, bu üretimle hangi ihtiyaçların giderileceği değil meta karşılığında alacağımız bedelin ne kadar büyük olduğudur. (...) Herhangi bir yolla satılabilecek ne varsa üretilmelidir ve her şey, her çiçek, her hediye, yerine getirilmesi söz konusu olan her istek satın alınabilir olmalıdır. Sadece meta olan bir şey kâr açısından kullanılabilir olmaktadır” (Duhm: Akt:Giderer, 2003: 101).

Kadının metalaşması ifadesi ise O'nun estetik bir kaygı güdülmeksizin yalnızca mal, eşya gibi alınıp satılması ya da satım işlerine teşvik edici unsur olarak öne sürülmesi, bu bağlamda kullanılması durumudur. Burada metalaşan, kadının direk kendisi değil, imgesidir. Yani kadın imgesi gelişen teknoloji ve toplumsal ihtiyaçların giderilmesi konusunda birer aracı durumundadır. Bu aracılığı reklam unsuru taşıyan her türlü görselde görmek mümkündür. Kadın afişlerde, dergilerde, gazetelerde, billboardlarda, videolarda vb. birçok reklamsal alanda baş imge olarak yerini almaktadır.

Erkek egemen toplumun kadına biçtiği rol değiştikçe kadın imgesinin metalaşması durumu kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

İnsanlığın kökenine bakacak olursak başlangıçta anasoylu bir dönemden söz etmek mümkündür. Bu dönem içerisinde ise ‘kadın’ kavramından söz etmek imkansızdır çünkü bu süreçte erkek kavramının varlığı da söz konusu değildir. Ana toplumun temel taşı konumundadır. Zamanla değişen ana soylu düzen yerini ataerkil bir düzene bırakmıştır ve ‘kadın’ kavramı ilk kez o zaman vücut bulmuştur. Erkek egemen topluma geçmeden önce kadın kavramından bahsetmek yanlış olur. Çünkü kadın kavramı erkek egemen toplumun ortaya çıkmasıyla ortaya çıkmıştır. Kadın kimliğini ortaya çıkaran ise erkek kimliği olmuştur (Kızılkaya, 2005: 104).

“Analktan kadınlığa geçiş, anasoylu dönemin sona ermesi, ataerkil döneme geçişle başlar. Ataerkil döneme geçişle ne değişmiş de kadın birtakım -ya da binlerce-sorunla karşı karşıya gelmiştir? Bir defa ataerkil döneme geçişle erkeğin, soyun üremesinde, çoğalmasındaki rolü belirginleşmiş, bu rolle birlikte üreme amacı güden, cinsiyete dayalı iş bölümü doğmuştur. Bu iş bölümünde erkek dölleyen, mkadın da döllenen, doğuran, doğurduğunu büyüten rolünü üstlenmiş, cinsiyet sınıfları ortaya çıkmıştır” (Kızılkaya, 2005:104).

Kadın ve erkeğin toplumdaki rolleri göz önünde bulundurulduğu zaman eşit bir iş bölümünden söz etmek mümkün olamaz. Birbirinden farklı iş bölümüne sahiplerdir, bir denklik söz konusu değildir. Kadın ve erkek rolleri birbirinden farklıdır, bu farklılık ise birinin diğeri üzerinde üstün ya da aşağı oluşunu gösterir. Kadın doğurarak üremeye dayanan rolüyle erkekten farklı olduğu için aslında kadınlıkla erkek arasındaki en önemli fark cinsiyet ayrımı ile ortaya çıkmıştır.

Kadın ve erkek arasındaki iş bölümünde cinsiyetten kaynaklı bir eşitsizlik vardır. Bu eşitsizlik, hem ekonomik açıdan hem de aile kurumu açısından aynı özellikler gösterir. Kadın doğurgan kimliği ile evde anne olmak, ev işlerini yapmak ve eşine hizmet etmek zorundadır. İşte ise hem kadın hem çalışan olarak iki türlü ezilmektedir. Erkek için durum böyle değildir. Onun tek ezildiği nokta emeğidir. (Kızılkaya, 2005: 106).

İnanç açısından kadın kavramına bakacak olursak orada da durumun pek değişiklik göstermediğini görürüz. Anasoylu dönemde tanrılar analardır mukahhak. Ataerkil dönemin baş göstermesiyle durum tam tersine dönmüştür. Tapılan ana, dışlanan, kullanılan, meta olan kadın konumuna geçmiştir. Ataerkil süreçte tanrıçalar yok edilmiş, kadınlar aşağılanmış, ürettikleri tüm değerler tarihin sayfalarından bir bir silinmiştir. Tanrıyı erkek kimliğiyle kabullendirip kadını ona tapan konumuna getirmiştir. Bu noktada erkek tapılan kadın ise tapan olmuştur. Tek tanrılı inançlarda

elbette ki tapılan erkek tanrıdır ve erkek egemen bir inanç sistemi hâkimdir. Bu durumdan anlaşılan ise kadın inanç noktasında da ikinci plandadır artık (Kızılkaya, 2005: 105-106).

İnsanlığın üretim tarihinde de durum bundan farklı değildir. Bilindiği gibi köleci toplumlarda köle ve efendiler, feodal sistemde toprak sahipleri ve toprak işçileri, kapitalist toplumlarda ise kapitalistler ve alt sınıf toplulukları bulunmaktadır (Kızılkaya, 2005: 107).

Köleci toplumda köleler alınıp- satılan meta konumundayken sahiplerin köleler üzerindeki efendiliği kaçınılmazdır. Köle her şeyiyle efendisine aittir ve kullanım hakkı da yalnızca ona aittir. Dilediği gibi şahsi işleri ve zevkleri için kullanılabilir hatta canı istediğinde onu bir nesne, eşya gibi satabilmektedir. Nitekim bu noktada köle sınıfını oluşturanların çoğu kadınlardır. Efendilerin eşleri de kadın olmanın verdiği eksikliğin sıkıntılarını çekmektedir. İşin aslına bakılırsa onların da köle kadınlardan pek farkı yoktur. Tek ayırım efendinin soyunu devam ettirecek çocukların annesi olmasıdır. Kısaca kadın, bu dönemde her türlü ezilen kesimdir. Feodal düzende de durum bundan farklı değildir. Tıpkı köle-efendi ilişkisi gibi bir ilişki durumu hakimdir. Yine üreten meta kadındır. Buna sahip olan ve yararlanan ise erkektir. Kapitalist süreçte durum eşitlik, hak, demokrasi gibi ifadelerle ve girişimlerle örtü altında yapılmaya çalışılmaktadır. Nitekim durum diğerlerinden farklı değildir. Kadın her türlü üreten, çalışan, emeği sömürülen ve kullanılan olmuştur. Onun tarih süreci boyunca konumu isim değiştirmesine karşın değer olarak değişim göstermemiştir (Kızılkaya, 2005: 106-109).

Kadının metalaşmasını sanatsal olarak değerlendirecek olursak;

Sanat tarihi boyunca bilinen bir gerçek var ki çoğu ressamın korkulu rüyasıdır sanatın metalaşması. Sanatçı hep özgürce ifade etmek ister duygularını, ve paletini-fırçasını özgürce kullanmak ister.

Kadın imgesi öncelikle değişen çağla birlikte öncelikle tualde değişim göstererek metalaşmıştır. Değişen ve gelişen sanat akımlarının ışığında kadın imgesi de bu değişimden nasibini almıştır. Örneğin kübizmle birlikte geometrik bir form alan kadın imgesi dadaizmle bambaşka bir boyut almıştır. Kısaca değişen akımlar paralelinde kadın imgesi de form olarak değişim göstermiştir.

İkinci aşama ise daha büyük değişim olan hayatın her alanına giren genel bir metalaşma durumudur. Kadın imgesi görsel anlamda her alanda yer yerde kendine yer bulmuştur. Satış ve pazarlama dünyasında, talep ve ihtiyaçlar çığ gibi büyürken

üretileen ürünlerin reklamı-sunumu cezbedici olmak zorundaydı. Bu açıdan en cazip imge arayışı başlamıştır ki; kadın, anne, bebek, erkek imgeleri arasında kendine yer edinecek baş imge kadın olmuştur. Kadın hem erkeğin dünyasına görsel bir şölen olarak hizmet ederken (reklamı yapılan ürüne dikkat çekmesi açısından), hemde kadının dünyasına hizmet etmektedir (harcinsisi olarak güven vermektedir).

4.3.3. Feminizm

Toplumsal açıdan kadın konusunu irdelerken feminizm konusuna değinmek yararlı olacaktır. Çünkü feminizm başlı başına toplumsal, demokratik, ekonomik ve sanatsal anlamda kadın imgesinin özüne değinir. Kadın toplumun her alanında ve koşulunda vardır. Bu anlamda bir kadın hareketi olan feminizm de bu döngü içerisinde yerini almalıdır.

Feminizmi kısaca tanımlayacak olursak, kadının mevcut toplum içindeki konumunu, algılaması, sorgulaması ve (düzeltmek adına) haklarını savunması diyebiliriz. Bilindiği üzere anasoylu çağların ardından, erkek egemen bir toplum olan ataerkil bir toplumda yaşamaktayız. Erkeklerin egemenlik kurduğu ataerkil bu düzen de kadına biçilen rol annelik vasfıyla birlikte çoğunlukla kadınlık rolüdür. Bu rölü belirleyen durum ise tabi ki kadının sahip olduğu biyolojik durumu yani cinsiyetidir. Cinsiyetten kaynaklı bir metalaşma durumu, kadının var olan potansiyelinin örtbas edilmesine, ezilmesine, kullanılmasına, varlığının-bedeninin bile yalnızca teşhir amaçlı kullanılmasına neden olmuştur. Gerektiğinde çalışan gerektiğinde kazanan konumdaki kadın tüm üretkenliğine rağmen sadece meta olmaktan öteye gidememiştir.

Meta durumundaki kadın toplum içindeki yerini sorgulamaya başladığında tabi ki baskılayıcı tepkiler almıştır. Hem egemen erkek otorite hem de aile, akraba gibi yaptırımlar kadını haklarını arama konusunda bağlayıcı unsurlar olmuştur.

Bahsettiğim gibi kadın toplumdaki yerini sorgularken yalnızca toplumsal açıdan yaklaşmamıştır sanatsal alanda da bir sorgulama durumu söz konusudur ki tezimin asıl konusu da kadın sorunsalıdır. Kadın imgesi nedir? Neden kullanılmıştır? Nasıl kullanılmıştır? Kimin için kullanılmıştır? gibi sorulara cevap bulma kaygısıyla yapılan bir araştırma ve değerlendirme bu konuyu aydınlatmaya yararlı olacaktır.

Bilindiği gibi kadın imgesi birçok ressamın ana imgesidir. Bunun birçok sebebi vardır elbette fakat akla ilk gelen kadın bedeninin çekiciliği ve egemen olan bir ırka hizmet etme amacıdır. Kadın bedeni erkeğin gözüne gönlüne hitap

edebilmeli, onu mutlu edebilmelidir. Erkek gözleyen mutlu olan, kadın ise gözlenen, teşir nesnesi aynı zamanda kışkırtan konumdadır. İşte feminist sanat bu noktada var olmuştur. Sanatta kadının sömürüsüne bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Kadının yalnızca bir meta olmaktan öteye gidememişliğine bir başkaldırıdır. Kadın sadece üreten (doğurganlık) ve üretilen (sanat nesnesi) olmanın ötesinde bir değer olduğunu ifade etmek için yüzyıllar boyu savaşıp durmuştur. Bu bağlamda ilk sorguladığı şey tabi ki neden üretilen olmanın ötesine gidemeyişi ve neden üreten konumuna geçemeyişi olmuştur.

Sanat tarihinde ilk feminist yaklaşım 1971 yılında Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" isimli makalesiyle başlar.

"Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de "toplumsal koşullar" dan "etkilenerek" ortaya koyduğu özgün ve özerk bir etkinlik değildir. (...) sanat yapanın 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" (M. Benamou'dan Akt. Antmen, 2008: 14).

Nochlin, ortaya koyduğu bu ifade ile anlatmaya çalıştığı şeyi somutlaştırmak zorundaydı ve bu sebeple sanat tarihi boyunca göz ardı edilmiş ne kadar kadın sanatçı varsa hepsini ortaya çıkarma çabasına girdi. Hugo Munsterberg, Karen Peterson ve Elenor Tufts ile birlikte J.J. Wilson tarafından hazırlanan bir dizi inceleme ve biyografi ortaya koyarlar. Hatta yaptıkları bu araştırmaları görsel olarak ta sunarlar. Birçok insanın ilk kez tanıştığı kadın sanatçının ve eserinin bulunduğu bir sergi düzenlerler (Antmen, 2008: 14).

Kadın sanatçıların eserlerinin yorumlanmasına, değerlendirilmesine ve biyografilerinin belgelenmesine 1970-80'lerde esas olarak araştırmalar yoluyla devam edilmiştir. Kadın sanatçıların eserleri ve hayatları Elsa Honig Fine, Josephine Withers ve Wendy Slatkin tarafından daha kapsamlı belgelerle derlenmiştir. Germaine Greer 'The Obstacle Race' isimli kadın sanatçılar hakkında bugüne kadar ki en büyük eseri yayınlar. Britanyalı iki sanatçı olan Rozsika Parker ve Griselda Pollock, sanat, sanata üretimi ve sanatsal ideoloji bağlamlarında kadının tarihsel ve ideolojik konumunun analizi için 'Old Mistresses: Women, Art and Ideology' isimli bir kitap yayınlarlar. Onlar kadının neden sanat nesnesi olduğunu değil kadın sanatçıların ve eserlerinin yok sayılışlarını sorgularalar kitaplarında. Kadın sanatçıların tarihine değil, kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiye değinirler. Nocklin'in ilk makalesi ve Parker-Pollock'un kitabı arasında 10 yıl gibi bir süre

geçmiştir. Bu süre zarfında pek çok sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri önemli düzenlemeler ve çalışmalar yaparlar (Antmen, 2008: 14-19).

Bu çalışmayı yapan sanatçılara ise Birinci Kuşak Kadın Sanatçılar denilmektedir. Bu sanatçılar, kadın sanatçıların eserlerine, niteliklerine, değerlendirilmelerine konum ve yerlerine göre değerlendirmeler yaparlar.

Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarında, birkaç yıl öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlar (Antmen, 2008: 19).

Tarihte bakışın şekillendirdiği bir eleştiri kadar günümüze ve güncel üretimin dinamiklerine odaklanan bir eleştirel birikim de feminist sanat tarihinin dinamik yapısını belirleyen etkenler arasındadır Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'in kaleme aldıkları "Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası", Marry Kelly'nin "imgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek" ya da Amelia Jones'un "Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek" gibi makaleleri 1960'lardan günümüze izlediğimiz pratiklerden süzülen kadınların sanatını, kadınların açısından, kadınlara özgü ruhsal/bedensel/toplumsal sorunsallar bağlamında çözümleme çabasının ürünleridir. Laura Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde okuduğumuz gibi görsel olanın nesnesi ya da öznesi olmanın ne anlama geldiğini ve hangi ruhsal dinamikler bağlamında şekillendiğini saptamak çabası, feminist sanat tarihi için bir kadın sanatçılar kanonu oluşturmaktan daha çok öncelikli ve anlamlı görünmektedir. Çeşitli dönemlere, çeşitli üretim biçimlerine odaklanan tüm bu çalışmaların ortak noktası cinsiyet odaklı ayrımcı bakışları görünür kılmanın ötesinde, sorgulayıcı bir eleştirel tavrı yöntem olarak önermeleridir (Antmen, 2008: 11).

1985 yılında bir grup kadın sanatçı bir araya gelerek 'Gerilla Kızlar' adlı bir grup oluşturmuşlardır. Feminizmi bir araç olarak kullanan bu grup sanatçıları, sanat dünyasının bilindik- tekdüze düzenini değiştirmek adına teorik ve uygulamanın iç içe olduğu bir alanda gerçekleştiği eylemleriyle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahneleri görünür kılmak için ant içmişlerdir. 'Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?' sorusunu soran grubun sorusuna gününüzde 'hayır, gerekmemektedir' cevabını verebiliyoruz (Antmen, 2008: 7). Bu, zamanında ve yerinde sorulan sorular sayesinde artık kadın sanatçıları ve eserlerini görüp tanıma şansına sahip oluyoruz. Sanat tarihinden tutun da sanat pazarına kadar her alanda bu eylemleri sürdüren sanatçılar, erkek egemen toplumda sanatın nasıl ideolojik bir alan içerisinde ele alındığını ve aslında bu sanatsal ayrımcılığın tarihin en derin sayfalarına kadar gittiğini gün yüzüne çıkarmışlardır.

"Yakın geçmişe kadar müze koleksiyonlarına ve sanat tarihi kitaplarına baktığımızda, tarih boyunca hemen hiç kadın sanatçının yaşamamış olduğu, yaşamışsa da her hangi önemli bir sanatsal katkıda bulunmadığı kanısına varabiliriz. Bugün, yani 30-40 yıla yayılan bir feminist eleştirel birikim sonucunda yaşamamış sayılanların izini sürebiliyor, ama daha da önemlisi, neden yaşamamış sayıldıkları üzerine düşünüyoruz. Nochlin, feminist eleştirin temel metni haline gelen makalesini "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" gibi 'tuzak' bir soru etrafında örerken, yeni sorular sormanın yanıtlar kadar önemli olduğunun ipucunu vermişti. Feminist eleştiri, bu kitaptaki metinlerde de okuduğumuz gibi, soruları ve yanıtları da kendi içinde tartışarak belli bir kuramsal yaklaşımın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım,

kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular. Kadınlığın evrensel bir kategori olup olmadığını, kadınlara özgü bir estetikten söz edilip edilemeyeceğini irdeler. Kadınlık deneyiminin sanatsal dışavurumlarında yalnızca doğanın değil toplumun izlerini arar. Sanat yapıtlarında açığa vurulan tarihsel/kültürel kurgularla ve bunların neden/sonuçlarıyla ilgilenir. Kadınların ve kadınlığın mekanlarını araştırır; somut ve soyut sınırların yarattığı kültürel ve psikolojik algıların yaratım sürecindeki etkilerine bakar. Bu yaklaşım, hiç kuşkusuz politiktir ve bakış açılarımızda bir dönüşümü talep eder” (Antmen, 2008: 11-12).

Günümüze gelindiğinde ise feminist hareket yerini kadın sanatçıların tepkisel eserlerine bırakmıştır. Tepkiselden kasıt şudur; kadın sanatçılar, erkek sanatçılar tarafından yapılan sanat eserlerinin özünde yatan anlamı irdelemiş ve sonucunda sadece bakana hitap eden ve derinliklerinde kadının yalnızca metalaştığı hissini veren eserlere duyulan öfkeden bahsedilmektedir. Kadın bakılan, teşhir edilen, cezbeden, şeydir. Erkek ise ona bakan efendisidir. Kadının orada imgeleşmesinin tek sebebi erkeğe vereceği hazdır. Bu amaca hizmet etmenin dışında bir işlevi olmayan kadın imgesi feminist sanatçılar tarafından kınanmaktadır.

Geçmişten gelen bir ezilmişliğin ve şeyleştirilmenin verdiği etkiyle kadın sanatçılar da kadın bedenlerini eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Öyle ki bu çoğu zaman kendi bedenleri olmuştur. Tuallerine yansıttıkları bedenler çoğunlukla kendi bedenleri olmuştur. Ruhlarında hissettikleri acıyı da mutluluğu da şeyleştirmeden tuallerine yansıtmaya başlamışlardır. Avangard sanatın doğuşuyla sanat çevresinde gerçekleşen değişim kadın sanatçıların eserlerinde de baş göstermiştir. Artık yalnızca tuallerde sınırlı kalmayan bedenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bedenler tuallerden taşarak gerçek hayatın içine girmiştir. Beden ve performans sanatı ile ön plana çıkan kadın bedeni, seyirlik kaygılar gütmeksizin kendi dünyasının ışığını yansıtmaya başlamıştır.

Bedenlerini sanat nesnesi olarak kullanan kadın sanatçılar (feminist sanatçılar demek daha yerinde olacaktır), bedenlerini her türlü bedensel (sanat yüklü anlamlar taşımaya amacıyla) performansa tabi tutmuşlardır.

“Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Carolee Schneeman’ın (1939-) “Aybaşı Günlüğü” desenleri (1971) ve “Et Şenliği” (1964) performansı; Monica Sjoo’nun (1935-2005) Londra’da sergilendiğinde kovuşturmayla uğrayan resmi “Doğum” (1968); Judy Chicago’nun (1939-) 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” (1974) gibi yapıtlar, ilk kuşak feministlerin genel tavırlarına örnek gösterilebilir”(Antmen, 2008: 242).

1980'lerden sonra isimlerini çokça duyduğumuz Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine gibi feminist sanatçılar ilk kuşak feminist sanatçılar gibi kadın bedeninin biyolojik yapısına odaklanmak yerine yapısökümcü bir üslupla kültürel çözümlerinin sanatsal yorumlarına değinmişlerdir. Mary Kelly'nin hazırladığı "Doğum Sonrası Belgesi" ve Martha Rosler'in "Mutfağın Göstergeleri" adlı videosu geleneksel toplum yapısının kadına dayattığı geleneksel kadın rolünün açığa vurulması yönünde gerçekleştirilmiş yapısökümcü eserlerdir.

1960 sonrası feminist sanatı kendini resim, heykel gibi alanlarda ifade etme özgürlüğü bulurken bu alanlara bir yenisi olan performans sanatı da eklenmiştir. Bir çok erkek sanatçının da üretkenlik gösterdiği bu yaklaşım feminist sanatçılar dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

"Carolee Schneeman'ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren "Et Şenliği" (1964), Yoko Ono'nun (1933-) izleyiciye üzerindeki giysileri makasla yırtma olanağı tanıdığı "Kesip Bıçme İşi " (1964), Valie Export'un (1940-) sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı "Dokunmatik Sinema" (1968), Fait Willding'in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren "Bekleyiş" (1971), Mierle Laderman Ukeles'in (1939-) sokakları süpürüp temizlediği "Temizlik"(1973), Elenor Antin'in (1935-), "İdeal" vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotografik günlüğünü tuttuğu "Geleneksel Bir Heykel Yontmak" (1973), Gina Pane'in (1939-)kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metoforik bir yanıt verdiği "Ruh Hali" (1974) gibi performanslar, yalnızca feminist sanatın değil, performans sanatının da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir. 1980'lerden sonra görülebilen feminist performansların ilginç yönü, 60'lar ve 70'ler sürecindeki performans birikimini fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi farklı mecralarla bütünleşmiş disiplinler arası bir ifadeye ulaşmasıdır. Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Serileri"nin (1977-1980) performatif boyutu, Bahamalı Janine Antoni'nin (1964-) çikolata ve yağ gibi maddeleri çiğneyerek yonttuğu "Çiğneyiş" (1992) gibi heykelleri, İngiliz sanatçı Tracey Emin'in (1963-)atölyesini taşıdığı galeride çıplak bir halde izleyici önünde yaptığı resimleri gösterdiği "Yaptığım En Son Resmin Günahını Çıkartmak" gibi performansları, bu anlamda dikkat çekicidir" (Antmen, 2008: 243).

Feminist sanatçıların el sanatına özgü çalışma yapmaları ve buna ilişkin çalışmalara yönelmeleri bu alanda çeşitliliğin artmasına sebep olmakla birlikte yeni yeni yöntemleri de beraberinde getirmiştir. Kolaj-resimlere yeni bir vasıf kazandırılarak "famaaj" tekniğini geliştiren Miriam Schapiro kumaşlardan faydalanarak yerleştirme sanatı yapan Joyce Kozloff gibi sanatçılar feminist alanda çalışmalar yapmıştır. Mısır asıllı Amerikalı Ghada Amer ise renkli iplikler kullanıp kadınların uğradığı haksızlıkarı dile getirerek benzer bir yaklaşım sergilemiştir.(1963-).

Feminizmin önemli bir bölümünü o dönemin koşullarına uygun yapılan eserler oluşturmaktadır. Bu eserler kadın sanatçıların başkaldırısı ve erkek

sanatçıların eserlerinin alaysı yöntemlerle yeniden şekillenmesi şeklinde anlatılır.

“Linda Benglis’in (1941-)Amerikan Soyut Dışavurumcu resme ve hiç kuşkusuz özellikle de Jackson Pollok’a göndermede bulunduğu resim-performans-enstalasyonu “Sıçra” (1969) Shigeo Kubota’nın (1937-) bacakları arasına yerleştirdiği fırçayla yaptığı performansı “vajina resmi”(1965) ya da 1980’lerden itibaren önce modern dışavurumcu resmin, ardından modern sanatsal fotoğrafçılığın –hepsi de erkek olan-usta isimlerinin yapıtlarını kendime mal eden “Atıf...”serisiyle sherrie Levine gibi sanatçılar, sanatsal kültürün oluşumunda edilgenliğe itilmiş kadınların pozisyonunu görünür kılmakla ilgilidir.bu bağlamda gündeme gelen önemli bir sanatçı gurubu da sanatın her alanına hakim olan cinsiyet ayrımcı bakış açısını istatistikler eşliğinde kamusal alanlarda afişe eden Guerilla Girls’dür. (Gerilla Kızlar).1985’te bir araya gelen bir sanatçı kolektifi olarak yola çıkan Gerilla Kızlar, kendi isimlerini gölgede bırakarak tarihteki kadın sanatçıların isimlerini kullanırlar. Amaçları, hatırlamak, hatırlatmak ve yeniden yazımlarda yeni sergilerde ve koleksiyonlarda cinsiyet ayrımcı eğilimleri engellemektir” (Antmen, 2008:244).

Feminist sanat, 60’ların sanat anlayışına malzemeler ve de konuyu ele alış şekliyle çeşitlilik kazandırdığı gibi postmodern sürecin gelişimine de katkıda bulunmuştur.

SONUÇ

Modern sanatta kadın imgesinin değişim sürecini belirlemeyi amaçlayan bu araştırmada, modern sanat kapsamındaki örnek resimler, öncü sanat akımları ve sanatçılar üzerinde değerlendirmeler, irdelemeler ve yorumlamalar yapılmıştır. Modern sanat sürecinde çok fazla örneği görölen kadın, en önemli sanat imgeleri arasında yer almaya başlamıştır. Bu sebeple kadın imgesini yoğun kullanan akım ve sanatçılara bakmak gerekli olmuştur. Bu çalışmada seçilen sanat akımları, dönemin figüratif anlamda kadın imgesi ile ilgili örneklerini çokça barındıran akımlardan başlıcalarıdır. Bu akımlar ışığında seçilen sanatçılar ise; içinde buldukları modern sanat sürecinde kadın imgesini pek çok eserinde oldukça etkili bir biçimde kullanan sanatçılardan önde gelen birkaç isimdir.

İlk insanla birlikte ortaya çıkan ihtiyaçlar ve gereklilikler neticesinde var olan sanat, zaman içerisinde çok değişim göstermiştir. Meydana gelen bu değişimler arasında ise dikkat çeken en önemli süreç modern sanat süreci olmuştur. Bilimsel, düşünsel, mekanik ve otomatik alanda gerçekleşen bu değişimler sanat alanında da kendisini göstermiştir. Sanatın her alanına yansıyan bu değişimler dönemin önemli unsurlarından biri olan resim sanatında başlı başına yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. 19. yüzyılda başlayan bu süreç tüketim kültürü ve onun getirisi olan tüketim toplumunun etkisiyle resim sanatında yepyeni bir boyut kazanmıştır ve etkileri 20. yüzyılda daha belirgin bir şekilde görölmüştür. 20. yüzyılda gerçekleşen değişim tarihin hiçbir döneminde gerçekleşmemiştir. Hayatın her alanında gerçekleşen bu değişimler dünyanın çehresini değiştirmiştir ve bu bağlamda sanat da bu değişimden payına düşeni almıştır. 20. yüzyıl içerisinde pek çok olay ve olgu cereyan etmiştir; teknolojik gelişmeler, ekonomik ve kapitalist düzen, savaşların getirdikleri-götürdükleri ve toplumsal olaylar örgüsü içerisinde cinsellik kavramı da bu yüzyılda ön plana çıkan unsurlar arasında yerini almıştır. Toplumların sahip olduğu ahlaki değerleri zedeleyen bu yüzyıl yerini tamamen özgür bir dünya görüşüne bırakmıştır. Bu da sınırsız üretim ve tüketim nesnelерinin oluşmasına neden olmuştur.

Bu çalışmanın ana konusunu oluşturan ‘sanatta kadın imgesi’ 19. ve 20. yy. modern sanatı içerisinde kadında çıplaklık ve teşhir nesnesi olması özellikleri ile genel anlam çerçevesinden çıkıp sanatta bir üslup haline gelmiştir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda 20. yüzyıl modern sanatında onlarca imge arasından

bariz bir yere sahip olan ‘kadın imgesi’ de bir değişim sürecine girmiştir. Nitekim modern sanat süreci bunun başlangıç noktasıdır denebilir. Tarlada, evde, işte resmedilen kadın artık sıradan kadın değil, sanat öznesi konumundadır. Kadına, dolayısı ile kadın imgesine yapılan bu bakış ile tarihteki olgunlaşma sürecinde alınan yol kadının daha üstün bir yere taşınmasına sebep olmuştur.

Günümüzde bu yaklaşım etkisini göstermektedir fakat o dönemdeki saf sanat anlayışından niteliksel olarak uzaklaşmıştır. Sanat, sanat içindir bakış açısı yerini başka kaygılara bırakmıştır. Dolayısıyla kadın imgesine biçilen rol zamanla biriciklikten uzaklaşarak sıradanlaşmıştır. Hatta günden güne değişmekte olan sanatsal oluşumlar içerisinde figüratif resim yerini dokusal, lekesel, kolaj gibi sanatsal öğelere bırakmıştır. Bunun yanı sıra gelişen çağla birlikte artan milyonlarca imge, sanat imgesi olabilmıştır. Bu kadar zengin imgeler dünyasında, karşılaşılan kadın imgesi eskiye nazaran azımsanacak miktarda ve değerdedir. Kadın imgesinde metalaşma olarak tanımlayabileceğimiz bu değer anlayışı, hızlı üretim ve tüketim furçasının bir sonucudur. Kadına biçilen rol hakettiğı değeri modern sanatta görmeye başlamışken zamanla değişerek sıradanlaşmıştır ve günümüzde biricik imge olma özelliğini yitirmiştir. Günümüz dokusal, lekeci, teknolojik, soyut sanat anlayışı hatta grafik sanatlar ile modern sanatın ön plana çıkardığı kadın imgesi birleştirilirse sanatsal açıdan daha göz kamaştırıcı bir kadın imgesi görmek mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Anderson, Perry (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları

Antmen, Ahu (2008). *Sanat Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)*. İstanbul: İletişim Yayınları

Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık

Antmen, Ahu (2013). *Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Appiganesi, Richard ve Chris Garratt (1998) *Postmodernizm: Yeni Başlayanlar İçin*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Armağan, İbrahim (1992). *Sanat Toplumbilimi*. İzmir: İleri Kitabevi

Artut, Kazım (2007). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayınları.

Ayan, Müjde. *Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhunu ile Kathe Kollwitz*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Batur, Enis (2007). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi

Batur, Enis, Çoker, Adnan, Edgü, Ferit, Kasapoğlu, Işıl, Pirhasan, Barış, Tanyeli,

Baudelaire, Charles (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev.: Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları

Bauman, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev.: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Baynes, Ken (2002). *Toplumda Sanat*. (Çev.: Yusuf Atılgan), İstanbul: YKY

Berger, John (2005). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları

Berman, Marshall (2006). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları

Black, Cyril E. (1986) *Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri*. (Çev: Fatih Gümüş), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Bozkurt, Nejat (2013). *Eleştiri ve Aydınlanma*. Bursa: Sentez Yayıncılık

Cevizci, Ahmet (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları

Çetişli, İsmail (2006). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları

Dolaş, Hülya (2010). *İmgenin Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Değişim Sürecinin Resim Sanatı Üzerinden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.

Erden, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Erinç, Sıtkı M. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hil Yayın

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997) İstanbul: YEM Yayınları

Farthing, Stephen (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu) Çin: Hayalperest Yayınevi

Featherstone, Mike (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Genç, Adem ve Sipahioğlu, Ahmet (1990). *Görsel Algılama*. İzmir: Sergi Yayınevi

Giderer, Hakkı Engin (2003) *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi

Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi

Hançerlioğlu, Orhan (1985). *Felsefe Ansiklopedisi*. (Cilt: 3), İstanbul: Remzi

Kitabevi

Işık, Ayhan (2012). *20. Yy'dan Günümüze Resim Sanatında Şiddet ve Cinsellik İmgesi*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. (Çev: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları

Kagan, S. Moissej (2008). *Estetik ve Sanat Notları*, (Çev.:Aziz Çalışlar), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

Kahraman, Hasan Bülent (2002). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Everest Yayınları

Kızılçelik, Sezgin (1996). *Postmodernizm Dedikleri*, İstanbul: Saray Kitabevleri

Kızılkaya, Hüseyin (2005). *Anasoyluluktan Günümüze Kadın*, İzmir: İlya İzmir Yayınevi

Klee, Paul (2013). *Modern Sanat Üzerine*. (Çev.: Kaan Çaydamlı), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Koçak, Orhan (1995). *İmgenin Halleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık

Küçüköner, Mustafa (2004). *İmge ve Çoğaltma Sanatta*. Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev.: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Prof. Dr. Cevat Çapan ve

Prof. Dr. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi

May, Rollo (2008). *Yaratma Cesareti*. (Çev: Alper Soysal), İstanbul: Metis Yayınları

Mohammed, Oghoor (2008). *Sanatsal İmge Olarak Kadın*. Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi

Moran, Berna (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları

Okyay, Ahmet (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: Kültür Yayınları

Oskay, Yeliz (2004) *Sanat Eğitiminde İmge ve İmgenin Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi

Öndin, Nilüfer (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: M.S.G.S.Ü. Yayınları

Örs, H. Birsen (2009). *19.Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Özşen, Derya (2013) *20. Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım*, Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Rakipoğlu, Numan (2008). *Gelenekselci Ekol ve Modernizm Eleştirisi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi

Ranciere, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. İstanbul: Versus Kitap

Sartre, Jean Paul (2006). *İmgelem*. (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları

Sayın, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları

Spence, David (2000). *Monet, İzlenimcilik*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi

Spence, David (2000). *Renoir, Renk ve Doğa*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi

Spence, David (2001). *Gauguin, Cennete Kaçış*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi

Spence, David (2001). *Manet, Yeni Bir Gerçekçilik*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi

Spence, David (2001). *Picasso, Resim Kurallarına İsyandır*. (Çev: Semih Aydın), İstanbul: Alkım Yayınevi

Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur (2010). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Şahindokuyucu, Melek (1997). *Bir Kavram Olarak Modernizm ve Resim Sanatındaki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Şahingeri, Nisa Aydın (2006). *Modernizm ve İslamiyetin Kadın Anlayışlarının Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi

Tansuğ, Sezer (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tekeli, İlhan (1992). *Modernizm ve Postmodernizm Üzerine*, Gösteri Dergisi

Tezcan, Mahmut (1984). *Sosyal ve Kültürel Değişme*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları

Timuçin, Afşar (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları

Tunalı, İsmail (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, Adnan (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, Adnan (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Uğur ve Usmanbaş, İhsan (2003). *20. Yüzyılda Sanat*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Ulağlı, Serhat (2006). *İmgebilim, Ötekinin Bilimine Giriş*. Ankara: Sinemis Yayınları

Uz, Ayfer (2012). "Gustav Klimt'in Tuvale Yansıttığı Renkli Işıltılı Masalsı Bir Dünya ve Kadın İmgesi". Batman Üniversitesi: 1, 55-64.

Uzunkaya, Sema (2010). *Rönesans'dan Günümüze Resim Sanatında Bedenin Değişim Süreci*. Yüksek Lisans Tezi, Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi

Walter, Info F. (2005). *Gauguin*. (Çev: Ahu Antmen), İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi

Yanar, Sevgi (2010). *Günümüz Resim Sanatında Kadın Figürüne Bakış*. Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Zeka, Necmi (1990). *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları

İNTERNET ADRESLERİ

Bostancı, Meral (2013) *John Heartfield Kimdir?* (erişim 25.07.2014)

http://www.nationalturk.com/john-heartfield-ve-politik-fotomontaj-136361.htm#.U9HB0KND_5Q.

İrez, Feryal (2014) *Psikolojik Resmin Öncüsü : Edvard Munch* (erişim 03.07.2014)

<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0401.asp>

Madra, Beral (2006). “*Sanatta İmge Olarak Kadın*”. Radikal Gazetesi, (erişim 19.10.2012)

<http://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/sanatta-imge-olarak-kadin/>

Yücel, Doğan Murat (2007). *Çağdaş Yaşam ve Modernite Nedir?*(erişim 20.08.2015)

<http://www.dmy.info/cagdas-yasam-modernite-nedir/>

Yüksel, Okan (2013). *(Kısaca) Modernizm ve Postmodernizm*. Makale Analiz, Ders Notları (erişim 17. 01. 2015)

<http://politikakademi.org/2013/06/modernizm-ve-post-modernizm/>

Resim-1: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/neocl_dav_rape.html
Erişim tarihi: 12.04.2017

Resim-3: <https://eksisozluk.com/francisco-goya--1605438>
Erişim tarihi: 27.05.2017

Resim 9: http://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner
Erişim tarihi: 17.10. 2017

Resim-11: <http://www.google.com.tr/imgres?imgrefurl=http>
Erişim tarihi: 13.04.2018

Resim-12: <http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna>
Erişim tarihi: 16.08.2018

Resim-13: <http://www.squidoo.com/the-kiss>
Erişim tarihi: 16.08.2018

Resim-17: <http://boiteaoutils.blogspot.com.tr/2010/01/>
Erişim Tarihi: 17.06.2018

Resim-19: <http://www.e-skop.com/skopbulten/>
Erişim tarihi 16.08.2018

Resim-20: <http://akubizone.tumblr.com/post/>
Erişim Tarihi: 18.08.2018

Resim-21: <https://www.sanatabasla.com/2014/11/25/atomsal-leda-leda-atomica-dali/>
Erişim tarihi: 14.07.2018

Resim-22: <http://commons.wikimedia.org>
Erişim tarihi: 20.06.2018

Resim 30: <https://www.drozdogan.com/frida-kahlo-kimdir-hayati-resimleri-kaza/>
Erişim tarihi: 21.05.2018

Resim-32: <https://www.artsy.net/artwork/kathe-kollwitz-woman-with-dead-child>
Erişim tarihi: 19.04.2018

Resim-34: <http://www.moma.org/collection/object>.
Erişim Tarihi: 21.05.2018